THE POETICS OF INDETERMINISM

(M.E.SALTYKOV-SHCHEDRIN: THE DYNAMICS OF THE AESTHETIC OBJECT)

by

ALEXANDER SADETSKY

Departement of Russian and Slavic Studies
McGill University, Montréal
March 1986

A Thesis submitted to
The Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy

© Alexander Sadetsky 1986

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-38233-3

THE POETICS OF INDETERMINISM

(M.E.SALTYKOV-SHCHEDRIN: THE DYNAMICS OF THE AESTHETIC OBJECT)

ABSTRACT

This thesis examines the work of M.E.Saltykov-Shchedrin as an enthymeme; the artistic utterance is analyzed as presupposing a certain integrity of dynamic orientation in the "major time" (Bakhtin) of contextual comprehension. It seeks to depart from the conventional focus on the "substance" (understood in the glossematic sense) of Saltykov's satire: on the "reflected" historical reality, on the authorial civic stance and, finally, on the set of pre-established devices serving the purposes of "artistic generalization" of that same reality and stance. The forementioned integrity of orientation is regarded as being immanent to the "poetics of indeterminism" which shapes the development of the aesthetic object in the ensemble of invariants. The rhetorics of Saltykov's texts is analyzed as related to the problems of grotesque imagery; the structural principle of the grotesque is investigated in terms of the universalization, absolutization and normativization in Saltykov's model of the world. The corresponding type of mimesis is interpreted as the ideological tension whose incarnations feature, in the first "epoch" of Saltykov's work, a destructive nature; in the second "epoch" their nature is relative, and in the third "epoch" - constructive. Grotesque overcomes its "opacity" (this ensures the isomorphism of the synchronic and diachronique aspects of Saltykov's objectivated artistic mentality) thus performing the function of signalling the relevance of the emerging "poetics of indeterminism" to the fundamental transformation experienced by traditional Russian realism of the last third of the nineteenth century.

LA POETIQUE DE L'INDETERMINISME

(M.E.SALTYKOV-CHTCHEDRIN: LA DYNAMIQUE DE L'OBJET ESTHETIQUE)

RESUME

Dans la présente dissertation l'oeuvre de Saltykov-Chtchédrine est étudiée en tant qu'enthymème; l'énonciation artistique est interprétée comme présupposant une certaine intégrité d'orientation dynamique dans le "grand temps" (Bakhtine) de la compréhension contextuelle. C'est ce en quoi nous nous éloignons de l'approche traditionnelle pour les études de la satire de Saltykov, approche centrée sur la "substance" (terme compris au sens glossématic) des oeuvres, i.e. sur la réalité historique "reflétée", sur les vues politico-économiques de l'auteur, ou bien sur la somme des procédés prédonnés utilisés dans la "généralisation en images". L'intégrité d'orientation ci-haut mentionnée est vue comme immanente à la "poétique de l'indéterminisme" qui réalise le développement de l'object esthétique dans l'évolution d'un ensemble d'invariants. La rhétorique du texte de Saltykov est analysée dans sa relation à la problématique de l'imagerie grotesque; le principe structurale du grotesque est examiné du point de vue de son universalisation, de son absolutisation et de sa normativisation dans le modèle du monde de l'écrivain. Le type correspondant de mimésis est vu comme la tension idéologique dont les incarnations possèdent, dans la première époque de l'oeuvre de Saltykov, un caractère destructif, dans la seconde, un caractère relatif, et dans la troisième, un caractère constructif. Le grotesque surmonte son "opacité" (ceci assure l'isomorphisme des aspects synchronique et diachronique de la mentalité artistique objectivée de Saltykov) signalant la pertinence du devenir de la "poétique de l'indéterminisme" pour la transformation fondamentale vécue par le réalisme traditionnel russe durant le dernier tiers du XIX siècle.

ПОЭТИКА ИНДЕТЕРМИНИЗМА

(М.Е.САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН: ДИНАМИКА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБ'ЕКТА)

РЕЗЮМЕ

В настоящей диссертации творчество М.Е.Салтыкова-Щедрина изучается как энтимема; художественное высказыванье интерпретируется в качестве предполагающего некую целостность динамической ориентации в "большом времени" (Бахтин) контекстуального понимания (что отличает подход этой работы от традиционного для исследований сатиры Салтыкова метода обращения к "субстанции" - термин, используемый здесь в духе глоссематической доктрины,- произведений, т.е. к "отраженной" исторической реальности, к сумме политико-экономических воззрений автора, или же к совокупности заданных приемов, применяемых для "образного обобщения"). Такая целостность ориентации "прочитана" в нашей работе как имманентная "поэтике индетерминизма", актуализующей в эволюции ансамбля инвариантов логику развития эстетического объекта. Риторика текстов Салтыкова анализируется в связи с проблематикой гротескной образности; структурный принцип гротеска исследуется с точки зрения своей универсализации, абсолютизации и нормативизации в модели мира, созданной Салтыковым. Соответствующий тип мимесиса рассматривается в качестве идеологического напряжения, инкарнации которого обладают, в первую эпоху деятельности писателя, характером деструктивным, во вторую - релятивным, в третью - конструктивным. Гротеск преодолевает свою "непрозрачность" (что обеспечивает изоморфизм синхронического и диахронического аспектов объективированного художественного мышления Салтыкова), выполняя этим функцию сигнала релевантности становления "поэтики индетерминизма" для трансформации традиционнного реализма в русской литературе последней трети XIX века.

С О Д Е Р Ж А Н И Е

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ 1x

ВВЕДЕНИЕ. Специфика интерпретации художественного мышления М.Е.Салтыкова-Щедрина в качестве миметического единства..... 1

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. Идеология деструктивизма в риторике гротеска.. 21

Вступительные замечания 22

Раздел первый. Эстетический объект "Истории одного города". Тератоморфизм в роли архитектонической модели..... 25

Глава первая. Гротескное виденье и его интерпретация в критике..... 26

Глава вторая. Химеризм объектного мира..... 40

Глава третья. Химеризм фабульной организации..... 79

Глава четвертая. Химеризм сюжетной конструкции..... 121

Глава пятая. Химеризм хронотопической экстенсиональности..... 141

Глава шестая. Химеризм социо-институциональной денотации.....170

Глава седьмая. Химеризм в сфере идей..... 184

Глава восьмая. "Фон" для гротеска: структура и содержательная функция..... 225

Раздел второй. Семантика волюнтаризма в миксантропической образности. (Проблемы компетенции)..... 253

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. Идеология релятивизма в риторике гротеска... 267

Вступительные замечания..... 268

Раздел первый. Эстетический объект "Вечера первого" цикла "Пошехонские рассказы". Архитектоника полицентрализации..... 273

Глава первая. Поэтика оксюморонной интертекстуальности. ("Катенотеистический" универсум семантико-аксиологических пресуппозиций: синтагма кумулятивности и парадигма эпох)..... 274

Глава вторая. Конструктивная функция жанровой полиизотопичности (К вопросу о диалектической значимости произведений массовой культуры)..... 406

Раздел второй. Семантика солипсизма в аппозитивной структуре сатуры (Проблемы компетенции) 504

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. Идеология конструктивизма в риторике гротеска..... 533

Вступительные замечания..... 534

Раздел первый. Эстетический объект "Сказок". Архитектонический принцип полярности..... 539

Глава первая. Поиск жанрового интенсионала / (К истории вопроса)..... 540

Глава вторая. Тема оппозиции в сфере овеществленной предрешенности ("Идол пещеры": имплицитная деканонизация топоса)..... 558

Глава третья. Тема оппозиции в сфере овеществленной предрешенности ("Идол пещеры": эксплицитная деканонизация топоса)..... 573

Глава четвертая. Тема оппозиции в сфере вербальной предрешенности (Изгнание "идолов площади")..... 591

Глава пятая. Тема оппозиции в сфере идеологической предрешенности (Отвержение "идолов театра"/отвержение универсалий) 596

Глава шестая. Предрешенность: объективация первопринципа (Идол в мире оппозиций).... 604

Глава седьмая. Андрогин, созидатель движения (Апория как образ снятия предрешенности)..... 611

Раздел второй. Преодоление гибристики: агон и космогония (Проблемы компетенции)..... 614

ЗАКЛЮЧЕНИЕ. От остранения нормативного к нормативизации остраненного (Проблемы диалектики гротеска в

творческом мире М.Е.Салтыкова-Щедрина).. 625

ПРИМЕЧАНИЯ 533

БИБЛИОГРАФИЯ 682

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ.

Своеобразие художественного универсума произведений М.Е.Салтыкова-Щедрина основано, в значительной мере, на коллизии (заявляющей себя в качестве гармонии) пафоса сатирического обобщения отраженной реальности с пафосом гротескной фантасмагории, ни о каких заботах реальности и знать не желающей и из элементов ее творящей химерические единства, самодвиженье которых, основанное на энергии отталкивания, есть микрокосм самодвижения, свойственного такому универсуму. Овеществление ансамбля преодолевается в противоестественности использования метаморфоз "Золотого осла" в качестве иллюстративного материала к учебнику натуральной истории; так гротескный образ рассуждения о природе классовых интересов нечисти с чертовой мельницы взрывает предрешенное благолепие ситуации, описанной в "Белом коридоре" Ходасевичем. В куски разлетается эстетическая самоуспокоенность, когда критический реализм обращается к технике зауми; "пьяный Чернышевский" есть зрелище, приводящее в ужас ("Дар" Набокова).

Применительно к Салтыкову творческая эта проблематика не изучалась. Гротескная неопределенность рассматривалась почти всегда лишь с точки зрения особенностей типизации тех или иных аспектов историко-социальной реальности, типизации, отражающей специфику воззрений Салтыкова-гражданина.

Изучение темы противоречия на материале той модели мира, что релевантна для художественного мышления писателя, представляется нам наиболее важной задачей из стоящих перед литературоведами, которые исследуют произведения Салтыкова. Интересна эта тема и для тех, кого занимает теория гротеска, особенно - вопросы диалектики гротескного видения.

Настоящая работа посвящена изучению архитектоники произведений М.Е.Салтыкова-Щедрина, изучению эстетического объекта творчества писателя (термины "эстетический объект" и "архитектоника" мы понимаем в духе учения Бахтина). Интерпретация художественной специфики текстов сатирика с точки зрения ценностно-смысловой привела нас к убеждению в существовании целостной "поэтики индетерминизма", в которой гротескное начало выполняет функцию доминанты в плане как синхроническом (оно протеически воплощается в материале чуть ли не всех измерений дискурсивной конструкции; оно предстает в облике того или иного закона универсума - закона, утверждаемого в качестве релевантного для мира, что подразумевается текстом), так и диахроническом (от функции отрицания недолжного в ранних произведениях Щедрина гротеск доходит до роли первичной реальности, до роли изначального и вечного динамизма, до роли противостоящего всякой статике, всякой предрешенности и заданности, движения - основанного на принципе проти-

воречия). Освобождение гротеска от функций служебных, от роли производного, эволюция концепта его в творчестве писателя, завершающаяся своеобразной художественной архетипизацией, - все эти факторы означают, что отношение Щедрина к гротеску послужило своеобразному (воз)рождению той модели вселенной, которая имманентна такому эстетическому видению, понятому в качестве самодовлеющего и самодостаточного.

Интегральный характер поэтики индетерминизма предполагает недопустимость "прочтения" произведений Салтыкова в качестве своего рода зашифрованного сообщения, весь смысл которого заключается в денотативной информации, в значении экстенсиональном, "прочтения", задающего признание плана выражения выполняющим функцию чисто периферийную, функцию "образной типизации", функцию представления результатов обобщения в облике индивидуальном, функцию "отражения" действительности с помощью заранее готовых и в распоряжение писателя традицией предоставленных приемов. Понимание произведения в его эстетической целостности (но не сосредоточенность исключительно на понимании реальности, что находится за произведением, не взгляд сквозь художественную структуру, не взгляд, игнорирующий природу поэтики как поверхностную и вторичную, как играющую чисто служебную роль) является нашей задачей, равно как и осознание специфики этой целостности в перспективе динамики художественного видения писателя.

Изучение творческой динамики требует, с одной стороны, скрупулезности "медленного чтения"(Гершензон), с другой - широты (неизбежно чреватой некоторой приблизительностью) анализа. Композиция настоящей работы подчинена этим требованиям: в каждой из частей, соответствующей той или иной эпохе художественного мышления, первый раздел посвящен детальному исследованию одного какого-либо текста, второй - уточнению (с точки зрения природы инварианта) сделанных выводов на материале сопоставления с иными текстами.

Подробнее об используемом нами методе речь идет ниже, пока же отметим лишь момент чисто технический: произведения М.Е.Салтыкова-Щедрина цитируются по последнему, двадцатитомному, собранию сочинений, выпущенному издательством "Художественная литература", причем том, книга (если том разделен на книги) и страница указываются нами непосредственно в тексте исследования; в случае приведения, в первом разделе какой бы то ни было части, цитаты из детально анализируемого в нем произведения, указывается только страница - восьмого тома в случае "Истории одного города", пятнадцатого тома, книги второй, в случае "Вечера первого", шестнадцатого тома, книги первой, в случае "Сказок".

В заключение краткого этого предисловия добавим, что настоящее исследование не могла бы быть написано без по-

стоянной поддержки со стороны А.Фодора, профессора департамента руссистики и славистики университета МкГилл, нашего научного руководителя, которому выражаем глубокую благодарность за оказанную помощь.

ВВЕДЕНИЕ.

СПЕЦИФИКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ М.Е.САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА В КАЧЕСТВЕ МИМЕТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА.

Настоящая работа посвящена изучению художественного своеобразия произведений М.Е.Салтыкова-Щедрина, произведений, интерпретируемых в качестве связанных отношениями динамической взаимозависимости проявлений эстетического своеобразия той позиции, что предполагает обращение к архитектоническим законам поэтики индетерминизма.

Принципиально важным для нас является представление текстов Салтыкова в качестве энтимем[1/] релевантного для его творческого сознания образа мира. Соответствующая проблематика обладает особою актуальностью, поскольку, в огромном большинстве своем, работы, посвященные писателю, подчинены, в первую очередь, интересам анализа той социо-исторической реальности, что отразилась в произведениях Щедрина. Критик выступает тут в роли комментатора, помогающего восстановить "повод" для актуализации того или иного высказывания исследуемого автора. Сатирический пафос[2/] видится оправданьем такого подхода. Художественный интенсионал скрыт в тени экстенсионального начала.

Характерные результаты дает это отношение к на-

значению анализа при попытке понять своеобразие стиля писателя. Поскольку существенным признается лишь "денотативный" аспект, собственно литературная природа произведенья полагается чем-то вполне вторичным и поверхностным. Гротескная образность, весьма закономерно, толкуется как нечто внешнее по отношенью к смыслу произведенья. Классической формой такого толкования является выдвижение на первый план, при попытке осознания специфики вербального облика текста, тематики, которую можно было б определить словами "обман цензуры". Собственное значение тех элементов стиля, что трудно объяснить с точки зрения непосредственного отражения внелитературной действительности универсумом, который создан писателем, такое значение просто игнорируется. Не может поэтому вызвать удивления факт сдержанно-отрицательного отношения к далекой порою от использования элементов кода реальности системе "изобразительных средств". А.С.Бушмин, классик щедриноведения (единственный, кстати, из писавших о Щедрине среди тех, чьи работы представлены в недавно вышедшей хрестоматии, посвященной изучению русской литературы XIX века; принадлежащий ему анализ творчества Щедрина соседствует с исследованием Гуковским Пушкина, Бахтиным Достоевского, Скафтымовым Толстого и т.д.[1/]), чья точка зрения предельно показательна для современного этапа изучения произведений сатирика, пишет:

"Несмотря на высокое мастерство Салтыкова в проведений своих намерений в среду читателей, эзоповская форма наносила некоторый ущерб как замыслам писателя, так и читателю. Писатель не все мог высказать так, как хотел бы: умалчивал, недоговаривал, затемнял свою мысль оговорками".[1/] Эта позиция (отвергающая имплицитно представленья об органической целостности художественного виденья) порою, впрочем, как бы смущает занимающего ее критика, и тогда тема "вынужденной фантастики" звучит несколько иначе: ухудшение ("не все мог высказать так, как хотел бы") компенсируется улучшением - "Вырисовывая фантастические узоры там, где нельзя было прямо назвать вещи своими именами, набрасывая фантастические одежды на образы и картины, сатирик тем самым обретал возможность говорить более свободно на запрещенные темы и вместе с тем развертывал повествование с неожиданной стороны и с большей живостью и яркостью"[2/] - русская цензура видится тут не только чуть ли не соавтором (ведь она понимаются как причина обращения к фантастике, без которой трудно представить себе творческий мир Салтыкова), но и, пожалуй, соавтором талантливым, соавтором, которому благодаря произведению обеспечиваются "живость и яркость".

Такая ориентация на чисто внешнее при интепретации генезиса поэтики есть следствие общей заинтересованности

"субстанцией" (здесь этот термин используется нами в том же значении, что в глоссематических исследованиях) творчества: если, в "плане содержания", исследуется отраженная в произведении историческая действительность и понимание ее Салтыковым (понимание, в котором акцентировано начало "гражданственности" - хотя, в принципе, может быть акцентировано и любое другое: психологическое, например), причем исследование такое имеет облик "дешифрирования", перевода с языка "затемненного оговорками" на язык политико-экономической однозначности, то, в "плане выражения", предметом изучения является, в первую очередь, некий набор лексических и фразеологических моделей[1/], набор стилистических фигур, тропов и всевозможных "литературных приемов", которые существовали до и вне произведений Салтыкова; в рамках такого подхода они видятся некими готовыми емкостями, вполне равнодушными к тому, чем они, в том или ином случае, наполнены. Речь идет об использовании, не о созидании.[2/] Художественное единство текста распадается на заданные "что" и "как"; творческий акт видится передачей информации о той общественно-политической позиции, которую занимает автор (позиции, как правило, не слишком отличающейся от позиций других авторов, относимых, в рамках подобного подхода, к той же категории революционных демократов или представителей критического реализма шестидесятых-семидеся-

тых годов и т.п.) и от которой производными явлены другие его позиции в поле культуры;[1/] видится он выбором инструментов для такой передачи, умелым их использованием. Этот метод предполагает отказ от понимания произведения в качестве аватары "творящей природы" - ср. мысль Бахтина: "Все данное преображается в созданном /.../ И предмет создается в процессе творчества, создается и сам поэт, и его мировоззрение, и средства выражения"[2/]. Попытки критиков, видящих в произведениях Щедрина, в первую очередь, сатирические отрицанья различных аспектов исторической рельности, учитывать художественные особенности этих произведений, ведут к неизбежному варьированию темы повышенной выразительности таких приемов, как гротеск, гипербола и т.п.[3/] Основною целью писателя провозглашается, в работах такого рода, стремление "дать анализируемое явление в образном обобщении, художественно типизировать его."[4/] Игнорируется не только принципиальная целостность художественного видения (которое не "дает" внешнее по отношению к ней "явление в образном обобщении", но творит образ явления, не типизирует или обобщает эмпирическую реальность, но создает мир, реальность которого столь же изначальна и самозамкнута, сколь реальность мира, соответствующего усредненной концепции современника писателя), но и динамический (ср. четвертый тезис знаменитых

"Проблем изучения литературы и языка" Тынянова и Якобсона - о системе как эволюции и об эволюции как системе [1]) характер произведенья, возникающего и функционирующего как элемент диалога культуры (культур), что обеспечивает невозможность объективного "анализа" действительного, т.е. к другому концепту относящегося, "явления", но предполагает и "анализ", и "типизацию" лишь с точки зрения релевантного для такой позиции концепта, предполагает, что сама фокализация того или иного явления производна от этого концепта (ср. у Шкловского в "Связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиля": "В эпоху "бури-натиска" Германии, в продолжении пяти лет, громадное большинство драм было написано на сюжет братоубийства./.../ И все-таки это не доказательство того, что в этот момент в Германии происходили братоубийства в массовых размерах"[2]).

Обычный для работ о Салтыкове разрыв между явлением и средством его представления ведет к забавной ситуации: критики перед "серьезным" содержанием словно бы оправдываются в "несерьезном" воплощении, приводят причины выбора такого именно воплощения (тоже, как правило, внешние по отношению к произведению), заверяют, что содержание от этого не страдает вовсе (а иногда печально признают "некоторый ущерб" - слова из приведенного выше фрагмента книги

Бушмина) и т.п.; ср. замечание исследователя (В.В.Прозорова) об использовании Салтыковым традиций сказочного жанра: "Разговор с массой на языке, близком и понятном ей, не был для писателя неким идейно-художественным компромиссом. То было приспособление привычных и доступных народу средств поэтического выражения к революционно-просветительским целям сатирика"[1/]. Объяснение резонов обращения к какой-либо системе средств выражения тоже актуализируется в состоянии изоляции от специфики содержания; в толковании Прозорова, обращение Щедрина к поэтике сказки объясняется не только любовью писателя к фольклору и, вообще, демократическими симпатиями, не только желанием обрести широкую аудиторию (идея, по отношению к большинству сказок довольно сомнительная; ср., к примеру, не требующий в этом плане комментариев фрагмент из сказки "Либерал": "Сверх того, он знал, что идеалы, его одушевляющие, имеют слишком отвлеченный характер, чтобы воздействовать на жизнь непосредственным образом. Что такое свобода? обеспеченность? самодеятельность? Все это отвлеченные термины, которые следует наполнить несомненно осязательным содержанием, чтобы в результате вышло общественное цветение. Термины эти, в своей общности могут воспитывать общество, могут возвышать уровень его верований и надежд, но блага осязаемого, разливающего непосредственное ощущение довольства, принести не могут". - т. XVI, кн. I, стр. 163). Прозоров утверждает, что Щедрину

свойственно "истинно народное миропонимание. Оно выражается в самом пафосе сказок для народа, в авторских представлениях о добре и зле, о нищете и богатстве, о суде правом и неправом, о решительном преобладании враждебных народу сил и вместе с тем о неминуемом торжестве разума и справедливости"[1/]. Слишком общий характер такого заявления очевиден. В той же мере, в какой приложимо так определенное "народное миропонимание" к Салтыкову, приложимо оно и ко многим писателям, сказок не создававшим, приложимо к людям, к литературе отношения не имеющим вообще. В самом деле, что это за объяснение декларирования произведения, в котором "нет исконно фольклорных элементов", в качестве сказки: "/.../ Здесь живет и торжествует самый дух народной философии, воплощающий идеи демократизма и неразлучный с подлинным поэтическим творчеством масс"[2/] (речь идет о сказке "Пропала совесть")? Разрыв содержания и выражения, характерный для подхода такого типа, подхода, где содержание есть отраженная действительность, а выражение служит целям типизации, такой разрыв губителен для точности.

Положения не может спасти попытка заменить конкретное историческое содержание содержанием, являющимся типологическим обобщением истории.[3/] Насущной задачей является анализ творчества Салтыкова с точки зрения абсолютного, неразрывно-

го единства содержания и формы, с точки зрения цельности художественного мышления. Необходимо отказаться от концепта соединения в текстах писателя заданности содержания (внешнего по отношенью к произведению бытия; позиции автора в этом бытии) и формы (готовых жанровых традиций, фигур, тропов, приемов); необходимо преодолеть равнодушную чужеродность ("/.../ Прежде всего должно понять /.../ форму как форму содержания и содержание как содержание формы"[1/]) смысла и воплощения.

Определенные шаги в этом направлении сделаны. Мы говорим, в первую очередь, о той части трактата В.В.Виноградова "О языке художественной прозы", которая носит названье ""Беседа" Салтыкова-Щедрина о деле Кронеберга и Спасовича"[2/]; мы говорим и о главе""Летописное время" у Салтыкова-Щедрина" из книги Д.С.Лихачева "Поэтика древнерусской литературы"[3/]. К этим произведениям мы еще вернемся, пока же отметим лишь с сожалением, что эстетический объект творчества Салтыкова самостоятельно в трудах Виноградова и Лихачева не изучается; и вообще, мотивы щедринистики довольно слабо звучат в трудах двух этих ученых; соответствующие интересы играют роль явно периферийную в трудах замечательных этих ученых.

Хотелось бы обратить также внимание на статью, в которой на первый план выдвигается прием "пересечения жизнен-

но-смысловых рядов"[1]. Д.С.Лихинер, автор работы, совершенно справедливо, как нам кажется, отмечает важность для поэтики Салтыкова "структурного принципа "на грани противоположностей""[2]. В то же время, автор не вполне отказывается от "субстанционального" подхода. В интерпретации специфики реализации такого принципа в органической цельности того или иного произведенья, автор ориентируется на концепт непосредственного отражения в тексте исторической действительности: "Именно рассматриваемый принцип внутренней контрастности образных и сюжетных концепций требовал в качестве своего дополнения каждый раз нового, специфического для замысла данного произведения организующего центра всех "диссонансов", своеобразного и единого масштаба указанных сцеплений./.../ Эстетическая цельность произведения достигается тем, что основой всего его образного строя становится определенное сатирически осмысленное жизненное противоречие в его конкретном чувственном проявлении. С этой художественной доминантой соотносятся в каждом случае и масштабы гиперболизации образов, и степень сюжетных заострений, и способы контрастных нагнетаний".[3] Получается, что "принцип контрастности" есть равнодушный к предмету своему язык, а речь, структурно организованная законами стиля или жанра, такой стиль и жанр ("речевой жанр" - Бахтин; стиль - производное от реальности жанра [4])

приобретает непосредственно от "жизненного противоречия", т.е. от референта. В такой концепции ряд исторической действительности демонстрируется, в коде "контрастности" (с помощью которого можно передать любое сообщение), через набор собственно-художественных феноменов, интерпретируемых как производные от него. Естественно, что пониматься (для того, чтобы теория работала) такое "противоречие" должно очень широко (историко-социального монизма, который составляет основную ценность анализа с точки зрения "теории отражения", здесь нет или почти нет); это не трудно, поскольку категория противоречия, в силу универсальности своей, может быть применена к любому явлению общественной жизни. Так, автор статьи говорит, применительно к "Истории одного города", о "сатирическом разрезе официальной русской истории" и о "несостоятельности самого института самодержавия"[1/], применительно к "Помпадурам и помпадуршам" - об "острейших противоречиях в деятельности пореформенной бюрократии"[2/], применительно к "ташкентскому циклу" - о том, что "плотоядное вожделение "жрать!" /.../ объединяет все "стадо" рядовых пореформенных "обуздателей", определяя масштабы бытовых, портретных, психологических заострений"[3/], применительно к "Дневнику провинциала - о "предпринимательской горячке, охватившей верхушку русского общества в начале 1870-х годов"[4/], применительно к "Благонамеренным речам" - о "лицемерии этих речей, бытовых

и политических диалогов"[1/], применительно к "Современной идиллии" - о "судьбах русской "средней" интеллигенции в период реакции", о "национальных особенностях отношений буржуазии и самого помещичье-плутократического государства конца века"[2/]. Итак, в качестве "эффектнейшего арсенала гротескных сюжетных и образных заострений"[3/], в качестве предмета "сатирического исследования"[4/], предмета "заострения"[5/], "отражения"[6/] и "концентрации" [7/], выдвигается набор феноменов вполне гетерогенных, несопоставимых (автор статьи стыдливо именует их "многообразными и разномасштабными" [8/]). Такие явления, конечно, уместны в качестве "денотатов" художественных высказываний - но не в качестве различных аватар начала, определяющего "эстетическую цельность"[9/], если понимать эстетическую цельность произведения в качестве манифестации эстетической цельности писательского видения, а эстетическую цельность видения - в качестве позиции, занимаемой в диалоге культуры, т.е. в качестве зависимой от системной динамики поля словесного творчества.

Кроме того, что такие воплощения стихии "жизненного противоречия" (понимаемой в качестве основного каузального ряда, базисной системы факторов) образуют единство несколько эклектическое (трудно воспринять в качестве элементов одной системы "официальную русскую историю", "плотоядное

вожделение "жрать!", "лицемерие речей" и "национальные особенности отношений буржуазии и государства" - если, конечно, не пытаться решить вопрос с помощью него-либо безобидно-общего, типа понятия "сатирического отрицания" и т.п.; ни о каком своеобразии художественной модели мира тут, конечно, и речи быть не может; ограниченное своеобразие, как и в работах ортодоксов теории отражения, признается лишь за планом выражения, причем, как и там, этот план от плана содержания безнадежно оторван), толкование их как базиса литературных текстов приводит к одномерному пониманию смыслов этих текстов; так, ориентация на поиск "жизненных противоречий" приводит к тому, что в "Истории одного города" (произведении, которое необходимо было свести к какому-то определенному "противоречию") акцентируется, в качестве "художественной доминанты"[1/], "сатирический разрез русской официальной истории" (решение, явно навеянное концепцией Лихачева, который, впрочем, далеко не абсолютизирует его, не сводит смысл "Истории одного города" к смыслу "художественного времени" романа - так, как это делает С.Д.Лищинер; кроме того, и это еще важнее, Лихачев говорит об ориентации в разных типах времени, о художественном интенсионале совмещенья трех экстенсионалов:

времени "летописного", времени "государственной школы в исторической науке", времени "подлинного автора"[1/]. Речь у Лихачева не идет о том, что "основой образного строя" произведения является предсуществующая, заданная реальность "официальной русской истории"), причем автор, сам явно сознавая, что такое решенье недостаточно (одновременно, что оно не необходимо - поскольку не связано с кодом, определяемым "принципом контрастности"), добавляет (несколько декларативно) к первому "жизненному противоречию" второе: "несостоятельность самого института самодержавия"(характерна тут разномасштабность "противоречий"):

Попытка соединенья концепта органической цельности плана выражения произведения с концептом художественного единства, основанного на отражении внелитературной реальности (своеобразная вариация на тему Арватова), вряд ли может привести к результатам особенно значительным. Тем не менее, рассматриваемая статья представляет существенный интерес именно в плане интегрального изучения изобразительных средств, релевантных для текста.

В нашей работе мы отказались от "субстанционального" анализа щедринских текстов. Нашей целью не является прозревание исторической действительности, находящейся вне произведения, и им отражаемой; не сосредоточиваем мы внимания и на том, какой именно литературный прием выбирается Щедриным и как он им используется в целях обобщающего

и типизирующего представления этой действительности. Нас интересуют, скорее, те инварианты, которые можно обнаружить при анализе различных текстов писателя, а также инварианты этих инвариантов, т.е. законы художественного универсума Щедрина. Творчество писателя рассматривается как система, что предполагает интерпретацию не статического, но динамического характера. Такой динамизм реализуется не только в ориентации на выяснение характера эволюции той позиции (в диалоге культуры), что манифестирована произведеньями писателя, но и в понимании текста как единства, где снято противоречие меж темой и приемом, меж своим (преднайденным) и чужим (предзаданным), единства, где такие понятия, толкуемые в качестве полюсов оппозиции, иррелевантны (по словам Бахтина, "все данное преображается в созданном" [1]).

Настоящая работа состоит из трех частей, в каждой из которых рассматривается одна из эпох (или, скорей, из эпохэ, из актов вынесения за скобки эмпирического мира, вынесения за скобки, среди прочих объектов, других и себя - себя-человека, не себя-писателя; чистая стихия художественного постижения есть содержание творческой эпохи; "жизненный мир", пронизанный концептуальной динамикой, мир, в котором позиции задаются и реализуются в "большом времени" диалога культуры, такой мир определяет семантико-аксиологическую природу этих эпох эстетического объекта - эпох, понимаемых нами в духе традиций, восходящих, в первую очередь, к учени-

ям Гуссерля и Бахтина) творчества писателя. Во "Вступительных замечаниях" к каждой части намечается общая ориентация проблематики исследования. Наиболее важным во всякой части является первый раздел, раздел, посвященный анализу одного из произведений Щедрина. Такой анализ представляется нам говорящим о специфике художественного мышления больше, чем фрагментарное рассмотрение значительного количества текстов (ср. в классическом труде Э.Ауэрбаха "Мимесис": "Метод современных писателей можно сравнить с техникой некоторых современных филологов, которые полагают, что посредством истолкования нескольких мест "Гамлета", "Федры" или "Фауста" можно узнать больше существенного о Шекспире, Расине или Гете и об их времени, чем из целых курсов лекций, в которых жизнь их и творчество рассматриваются систематически и в хронологической последовательности; можно привести в пример и настоящее исследование. /.../ Весьма плодотворным и практически осуществимым казался мне метод, при котором я мог руководствоваться различными мотивами по мере того, как они складывались и словно сами собой разрабатывались /.../; я уверен, что эти мотивы - основные при рассмотрении того, как воспроизводится действительность в литературе, - можно продемонстрировать на примере любого реалистического произведения, если только я верно увидел самые мотивы"[1/]). Целью изучения поэтики произведения является установление того принципа,

который обеспечивает изоморфизм различных измерений ее. Концепция этого архитектонического принципа, понимаемого как ценностно-смысловое единство, уточняется на материале обращения, во втором разделе каждой части, к художественной специфике произведений, относящихся к той же эпохе, что и исследуемое подробно в первом разделе. Вторые разделы посвящены изучению проблем компетенции (термин употреблен здесь в том смысле, который имеет он в оппозиции "compétence/performance"), причем компетенции уже не столько литературного высказывания, компетенции дискурсивной, сколько компетенции семиотико-нарративной, компетенции, соответствующей законам творческого сознания.

Метод изучения поэтики в трех частях не совсем одинаковый; в первой части он имеет характер довольно общий (исследуются уровни, которые полагаются обычно наиболее существенными в любом тексте), затем, благодаря полученным результатам, он уточняется, приспосабливается к природе того начала, что выступает в роли архитектонического принципа. Этот принцип, обладающий природой семантико-аксиологической, в процессе эволюции своей (от эпохи к эпохе) демонстрирует внутреннюю логику динамики эстетического объекта.

Гротескная образность, являющаяся существенно важной для творческого мышления писателя, универсализуется в процессе перехода от идеологии (т.е. системы коннотативных означаемых

деструктивизма - к идеологии релятивизма - и к идеологии конструктивизма. Наряду с универсализацией, происходит своеобразная абсолютизация гротеска; Щедриным он систематически соотносится с феноменами, выполняющими доминантные функции в истории культуры: с комплексностью "пререфлективного" (термин, содержательно важный для Мерло-Понти[1/]) сознания, с "катенотеистическим" ("генотеистическим", термин Мюллера) концептом, с принципом полиизотопии (термин Греймаса), с идеями плюрализма и т.п. Стихия "чудесного", "волшебного" у Салтыкова неразрывно связана с интерпретацией гротеска в качестве феномена, гетерогенной своею целостностью отсылающего к мифологической нерасчлененности, диффузности внешнего и внутреннего, идеального и вещественного, к логике "мистической партиципации"[2/]; иными словами, фантастическое начало тоже служит эпифании индетерминизма (классической аватарою коего в мире риторики, т.е. в измерении коннотативных означающих, является гротеск) - индетерминизма, который не только находится постоянно в центре художественной проблематики писателя, обеспечивая внутреннюю цельность творческой деятельности, не только предполагает возможность реальной динамики (как в пределах системы литературных произведений Щедрина, так и с точки зрения контактов литературного "ряда" с другими "рядами"), но и выполняет функцию качества, позволяющего обнаружить определенную близость меж созидающим видением Салтыкова и художественными концепциями других русских прозаиков второй половины XX столетия (ср. "многоголосье" в произведениях Достоевского, "противоречия" Толстого, "случайностность"

Чехова). Изучение поэтики индетерминизма на материале художественного мышления М.Е.Салтыкова-Щедрина, мышления, понимаемого как творческий акт, как миметическое единство, как целостность, основанная на семантико-аксиологической целостности эстетического объекта (динамика которого воплощена эволюцией архитектоники, т.е. напряженьем меж эпохами архитектонического виденья; это архитектоника, реализующаяся в образах гротеска и многое в области содержательных возможностей гротеска, протеизма его и его типологической близости аксиоматически-важным для развития культуры идеологическим моделям ему самому открывающая), такое изучение представляется нам, в свете вышесказанного, одним из шагов по направлению к решению проблемы предельно важной: к осознанию специфики периода существенных изменений в природе русского реализма, изменений, что были подготовительным этапом для выдвижения на первый план в литературе XX века течений нереалистических. Для штудий такого рода (выходящих, конечно, за пределы настоящего исследования) роль индетерминизма в культурно-диалогической позиции, представленной творчеством Салтыкова, сатирика (то есть, казалось бы, писателя, скованного предрешенным исторической реальностью), революционного демократа (то есть, казалось бы, мыслителя, скованного предрешенным системой социо-политических воззрений), классика критического реализма (и, стало быть, автора произведений, "отражающих" действительность в ее прозаической неприглядности), эта роль, задающая неизбывность гротеска, непреодолимость фантастического начала, неизбежность мира, не равного себе, предельно значима.

Динамика гротеска ориентирована на интерпретацию оппозиции меж стихийным буйством Диониса-Бромия и гармонической самоуспокоенностью Аполлона (ср. постановку проблемы у Ницше) в качестве представляющей в роли полюсов две ипостаси одного начала; безумие и разрывание (судьба противящихся Дионису Пенфея и Ликурга), которыми карает Вакх, суть его собственные атрибуты (Дионис-безумный, Дионис-Загрей), суть его дары приверженцам своим - Дионис-Лиэй освобождает от заданной завершенности, в жесте разделения вакхическая традиция видит аналог жесту сеятеля, в умерщвлении во имя Вакха - присоединение к Вакху, в отрицании целостности - распространение (преодоленье ограниченной замкнутости: растерзанный вакханками Орфей становится гимном единству мира - голова его плывет по реке, осуществляя типичный для мифа акт медиации в пространстве, пророчествует, осуществляя посредничество во времени, чудотворствует, эксплицитно объединяя сферы вещественную и идейную). Такое "снятие" биологической целокупности является аналогом выхода за пределы телесной определенности, понимаемого в перспективе эсхатологического аспекта доктрины орфиков в качестве метампсихоза. Тела интерпретируются в орфизме как темницы(гробницы); душа - движенье, отвергающее статический титанизм материальности: разрушительная деятельность вакханок есть созидание, молоко и мед капают с тирсов, которыми рассекают менады землю. Щедринский гротеск, тяготеющий к самодостаточности, в развитии своем явил этот комплекс представлений доведенным до уровня архетипического совершенства. Поэтика индетерминизма есть инобытие художественной модели, ориентированной на детерминизм; Аполлон-Бакхий сопричастен Дионису Мусагету.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИДЕОЛОГИЯ ДЕСТРУКТИВИЗМА В РИТОРИКЕ ГРОТЕСКА.

Что-то еще жгуче беспокоило финдиректора, но что именно, он не мог понять, как ни напрягал воспаленный мозг, сколько ни всматривался в Варенуху. Одно он мог утверждать, что было что-то невиданное, неестественное в этом соединении администратора с хорошо знакомым креслом.

М.А.Булгаков. Мастер и Маргарита.

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

В настоящей части работы художественная проблематика индетерминизма будет рассмотрена нами в связи со спецификой химерической организации, реализующейся в различных измерениях поэтики произведений М.Е.Салтыкова-Щедрина.

Химеризм предполагает актуализацию в гротеске семантики деструктивизма; гротескный образ, в этом плане, соотнесен Щедриным с комплексом, построенном на основании принципа, определенного Леви-Брюлем в качестве "мистической партиципации". В таком комплексе, предполагающем, в частности, игнорированье закона "исключенного третьего"[1/], снимаются оппозиции не только между различными явлениями реальности, но и между полюсами принципиально важных для современного мышления дихотомий. В демонстративном соединении "времени сновидений" с эмпиризмом современного видения манифестирован не один лишь химеризм, несопоставимость типов концептуализации; такое соединенье обеспечивает позитивистское "прочтение" диффузного единства, основанного на логике неразличения внешнего и внутреннего, реального и идеального (Кассирер[2/]) , как единства гротескного. С другой стороны, это соединенье обеспечивает своеобразную десакрализацию комплекса, разрушенье мистичности партиципации; замена космогонического долженствования профанной, манифеста-

тивно индивидуальной, желательностью воплощается в произвольном (с точки зрения идеологии сопричастия) выборе элементов денотативного означаемого (ср. мысли Леви-Стросса о том, что переменное содержание в мифе не есть содержание случайное).

"Рефлективное" сознание отвергает грамматику, "пререфлективное"[1/] лексику такого нерасчлененного единства: гротеск стереометричен. Тема произвола, предметно данная в образе характеристики (с позиций "пререфлективного" видения) принципа отбора "словарных" элементов, составляющих комплекс, воплощается, таким образом, и в измерении "синтаксическом" (интерпретируемом представителем "научно-логического", современного, мышления), равно как и в архитектонике сочетанья точек зрения двух эпох культуры на один и тот же объект, сочетания, заданного соединеньем в этом объекте индексов обеих таких эпох. Произвол этот чреват разрушеньем – разрушеньем заданной завершенности, естественной гармонии, разрушением нормы. В свете восприятия в перспективе эмпиризма наших дней, заданного, в случае подробно анализируемой "Истории одного города", и натурою референта, и логическим правдоподобием, т.е. жанровым своеобразием, текста, такой произвол заставляет характерную для принципа диффузной нерасчлененности стихию чудесного, корни которой уходят в иррелевантность для мифа оппозиции идеального и реального, "прочитать" как стихию чудовищного (характерно, в этом

плане, что "терас" по-гречески означает не только "чудовище", но и "чудо"). Тератоморфизм образа, построенного на гротескном варианте сопричастия, тему деструктивного волюнтаризма интерпретирует в качестве воплощающейся в поле, что порождает всевозможные образования миксантропического характера.

Индетерминизм становится законом эстетического универсума, объективируясь в обликах доминант основных уровней художественной структуры; он претендует на роль абсолюта, заявляя себя в качестве инварианта различных аватар принципа мифологической комплексности. Своеобразие щедринского гротеска для традиции критико-реалистической заключается в ориентации его на некий аутотелизм; преодоленье функций служебно-сатирических чревато своеобразным катарсисом разрушения (о восходящей к традиции карнавальной культуры, исследованной и описанной Бахтиным, амбивалентности тут можно говорить лишь опосредствованно, имея в виду созиданье целостности художественного мира, основанное на отрицании целостности). Попытке понять природу такого деструктивизма, роль его и его границы посвящена первая часть нашей работы.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОБ'ЕКТ "ИСТОРИИ ОДНОГО ГОРОДА". ТЕРАТОМОРФИЗМ В РОЛИ АРХИТЕКТОНИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ.

Глотки же всех этих страшных голов голоса испускали
Невероятные, самые разные: то раздавался
Голос, понятный бессмертным богам, а за этим как будто
Яростный бык многомощный ревел оглушительным ревом;
То вдруг рыканье льва доносилось, бесстрашного духом,
То, к удивлению, стая собак заливалася лаем,
Или же свист вырывался, в горах отдаваясь эхом.

Гесиод. Теогония.

Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича - я бы тогда тотчас же решилась.

Н.В.Гоголь. Женитьба.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

ГРОТЕСКНОЕ ВИДЕНЬЕ И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В КРИТИКЕ.

Разрушительное начало, являющееся одной из содержательных аватар поэтики индетерминизма, рассматривается нами в этом разделе на примере знаменитого романа Салтыкова-Щедрина, посвященного изображению универсума, в котором "волшебная" (термин, часто употребляемый писателем при обращении к теме фантастической реальности) стихия воплощается как в сфере материи, так и в сфере идей. Миксантропические образы губительны для определенности материального мира, понимаемого как заданность и данность (т.е. требующего, в первую очередь, простого, неконцептуализированного отраженья действительности, отраженья, претендующего на максимальную адекватность в силу преодоленья субъективности; некоторый утопизм подобных воззрений, сказавшийся в погоне за свободной от апперцепции изначальности, весьма характерен для нигилистически-позитивистской платформы русских революционно-демократически настроенных просветителей второй половины XIX столетия), поскольку являют этот мир произвольно изменимым, покорным сырьем для привилегированной (у Салтыкова - в плане административно-социальной организации бытия, т.е. в терминах оппозиции "главный/подчиненный") воли, являют этот мир не имеющим собственных законов, своей "правды", являют этот

мир хаосом; разрушительной следует признать функцию миксантропических образов и для гармонии поля идеологического, поскольку, в традиции мифологического мышления, они соответствуют агрессивно докосмической, доструктурной эпохе развития (эпохе, для которой иррелевантна базисная оппозиция "природа/культура": ср.последовательно деструктивные функции таких зверолюдей, как Минотавр, Горгона, Сфинкс и т.д.), эпохе, что (манифестативно) не пронизана творческим смыслом, эпохе эксплицитной статики "мистической партиципации" (статики, чреватой регрессом, поскольку миксантропия тяготеет к сопричастности в форме неразличения, которое, собственно говоря, исключает сам принцип сопричастия: все равно всему, проблема взаимозаменяемости образов, относящихся к разным кодам реальности, теряет свою остроту).

В традиции же мышления постмифологического, т.е. "рефлективного", выдвиженье на первый план миксантропической образности, будучи энтимемой такой овеществляющейся абсолютизации закона "мистической партиципации" (абсолютизации, предполагающей, в пределе, упразднение диалектики общего и единичного, растворяющей дискретность в комплексности и, стало быть, губящей смысл этой комплексности упразднением противоположного члена оппозиции; абсолютизации, имплицирующей хаос), особенно деструктивно, потому что здесь не только лишает оно идеопознавательной значимости вопрос о сопричастии, сопричастие демонстрируя в качестве центральной аксиомы универсума, в

качестве феномена принципиально онтологического, не только смешением элементов-индексов разных рядов, отрицаньем специфики их, разрушает такая ориентация на всепобеждающую миксантропию возможность использовать смену кодов для своеобразных логических операций (учение Леви-Стросса о природе "мышления дикаря"), здесь, что гораздо существенней, миксантропический образ видится идолом, жестоким и неподвижным, такой абсолютизированной "мистической партиципации", идолом великой (в пределе - хаотической) диффузности, ожидающим жертв от членов общества, культура которого зиждится на приятии космогонических образов, построенных на требующем предварительного анализа синтезе, общества, претендующего на научно-логический характер своего мышления, общества, в основе наиболее существенных концептов коего лежит осознание практического опыта, общества, где специфика видения мира основана, в отличие от мифологической эпохи, на противоположности внутреннего и внешнего, идеального и реального, индивидуума и социума.

Дисгармония эта невыносима; недаром миксантропический образ стал для "рефлективного" мышления символом противоестественности и гибели - ср., к примеру, наказанье Тартальи в "Короле-олене" Гоцци, состоящее в превращении в человека-зверя, в превращении, немедленно ведущем к мучительной смерти (обусловленной чувством стыда, т.е. осознанием неприятия обществом, скорей, чем иными причинами). Но ведь такой образ есть доведен-

ное до степени фетишизации (в чем и заключается опасность систематической акцентуации его для динамики "пререфлективного" мышления) само содержание пронизывающего миф принципа сопричастия. Именно здесь обнаруживается возможность понимания вторжения стихии чудесного в действительность в качестве феномена деструктивного.

Диффузность, предопределяющая сочетание черт элементов разных рядов (этнического и зоологического, географического и аксиологического, к примеру) в одном явлении, современным мышлением интерпретируется как проявление своеобразной метадиффузности, механически соединяющей концепт и материю. Отвергаются, игнорируются при этом законы самой материи, имеющие для носителя "рефлективного" мышления характер обязательный, характер специфики, от которой нельзя абстрагироваться. Так чудо приобретает облик чудовища; миксантропический образ, являющийся комплексным сочетаньем человека и зверя, интерпретируется как неразложимое единство субъективного и объективного, культуры и природы, смысла и денотата ("When I use a word", Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, "it means just what I choose it to mean - neither more nor less", L.Carroll, Through the Looking Glass and What Alice Found There). Непосредственная материализация воли в сфере действительности, чудо, представляется тут как соединенье различных непреодоленных единств, как химера, стало быть, как чудовище (недаром эти однокоренные слова, "чудо" и "чудовище", соответствуют одному греческому "терас"). "Мистическая партиципация" задает технику

гротеска, т.е. сочетанье несоединимых (для "профанного" сознания) элементов, элементов, принадлежащих разным рядам; сочетанье же феномена, созданного и живущего по законам мифологического принципа сопричастия, с явлениями-индексами "рефлективной" эпохи мышления, актуализирует деструктивную гротеска семантику. Тема отторжения звучит в двух регистрах; гротескный тератоморфизм претендует на роль архитектонической модели (ниже природа такого отторжения будет уточнена).

Общеизвестно, что "История одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина принадлежит к произведениям, которые могут быть названы классикой гротеска. Исследования (во всяком случае, написанные русскими учеными), что посвящены теории гротеска или истории гротеска в мировой литературе, исследования, излагающие материал даже в конспективной форме (типа энциклопедических статей), не могут обойтись без обращения к знаменитому роману Салтыкова (см. напр.: Ю.В.Манн. Гротеск. - Краткая литературная энциклопедия, т.2, изд. "Советская энциклопедия", М., 1964, стр. 402; В.П.Шестаков. Гротеск. - Философская энциклопедия, т.I, изд. "Советская энциклопедия", М., 1960, стр. 406. - название романа не упоминается, но по контексту фразы легко установить, какое именно произведение Салтыкова-Щедрина имеется в виду ; Ю.Б.Борев, Гротеск. - Словарь литературных терминов, изд. "Просвещение", М., 1974, стр. 61; т.д.).

Исследователи романа, в большинстве случаев, гротескные черты этого произведения отмечали. Проделывалось это опо-

средсвованно (к примеру, путем сопоставления "Истории одного города" и произведений Дж.Свифта. Такое положение характерно, в основном, для работ, появившихся с момента первого издания романа до двадцатых годов нашего века) или непосредственно. Как правило, использование гротеска в качестве одного из основных художественных приемов романа исследователями констатировалось, но рассмотрение его зачастую проводилось на весьма ограниченном материале. Д.П.Николаев в работе, посвященной "Истории одного города", отмечал: "Когда заходит речь о гротеске в "Истории одного города", прежде всего вспоминают градоначальника Дементия Варламовича Брудастого, более известного под кличкой "Органчик". Вспоминают справедливо, так как образ правителя, имевшего вместо головы простейший механизм, способный произносить всего две фразы: "Разорю!" и "Не потерплю!", и в самом деле является классическим примером сатирического гротеска /.../ Беда, однако, в том, что образом Брудастого разговор о гротеске в книге Щедрина, как правило, и исчерпывается."[1/]

Подобное положение вещей, действительно, характерно для многих работ, посвященных "Истории одного города". Существование гротеска как одного из "приемов щедринской сатиры"[2/] в известной книге М.С.Горячкиной, к примеру, практически лишь констатируется, тогда как в процессе анализа термин "гротеск" недифференцированно чередуется с терминами "гипербола", "фан-

тастика", т.д. Специфика именно "гротеска" в сатире Щедрина остается невыясненной.

Заменяемость термина гротеск терминами "гипербола" и "фантастика" (с подобными явлениями мы встречаемся при рассмотрении подавляющего большинства работ, посвященных гротеску в "Истории одного города") связана с определенным пониманием содержательных функций гротеска в сатирических произведениях Щедрина вообще и в "Истории одного города" в частности. С помощью гротеска, по логике этих работ, удается максимально выпукло изобразить, удается подчеркнуть и выделить те чёрты рассматриваемого явления денотативной действительности, которые подлежат сатирическому отрицанию в смехе (функция гиперболы); с помощью гротеска же автору удается отметить невозможность, нелепость, "недолжность" такого явления (функция фантастики). Двумя этими содержательными функциями и ограничивается значение гротеска Щедрина, гротеска "Истории одного города", в понимании большинства исследователей. Именно поэтому термин "гротеск" представляется почти синонимичным, сводимым к терминам "гипербола" и "фантастика", соответствующие понятия зачастую представлены взаимозаменяемыми по правилам метонимии.

Я.Е.Эльсберг, в частности, пишет: "С приемами эзоповского языка тесно связан сатирический гиперболизм щедринских образов, их гротескность /.../ Вообще, гиперболичность, заостренность, гротескность бытового перевода политических по-

нятий является чрезвычайно существенным признаком щедринского стиля. /.../ Щедрин очень рано почувствовал громадное значение для своей литературной деятельности гиперболических, гротескных, фантастических образов".[1/]

В работе В.Я.Кирпотина термин "гротеск", в применении к исследованию "Истории одного города", вообще почти всегда оказывается замещенным терминами "фантастика" или "гипербола".[2/]

Так же понимается щедринский гротеск и в работе А.С. Бушмина (выделяется, в основном, функция фантастики). Соответственно духу этого понимания, А.С.Бушмин рассматривает использование Щедриным в "Истории одного города" приемов гротеска лишь на материале образов Брудастого и Прыща. Он считает что при понимании гротеска как основы поэтики произведения Салтыкова, "гротеску придается такое большое значение, которое неизбежно подрывает принципиальные основы реалистической поэтики".[3/] По мнению автора, видимо, отведение гротеску доминирующей роли в поэтике произведения сделало бы справедливыми упреки в "смехе ради смеха", упреки, высказанные в свое время в знаменитой статье Писарева "Цветы невинного юмора".

Е.И.Покусаев признает за гротеском Щедрина, в первую очередь, функцию гиперболы. Он, в частности, пишет: "Как и Салтыков-Щедрин, Маяковский любил в своих сатирических произведениях "сказать до конца, кто сволочь"[4/]. Гротеск шел

навстречу этой идейно-эстетической тенденции".[1] Итак, гротеск призван лишь "сказать до конца", то есть максимально интенсивно выразить сущность выполняющего функцию референта явления, подлежащего моральному (или еще какому-нибудь - социально-историческому, например) отрицанию.

О значительной широте распространения сферы влияния гротеска в "Истории одного города" пишет И.Т.Ищенко. Он считает, что гротеск "проявляется и в переплетении фантастики с реальностью, и в резких и неожиданных переходах от одной формы изложения к другой, и в описании событий, и в пейзаже, и в комментариях издателя, и в карикатурном изображении особенностей казенно-бюрократических документов и т.д."[2] Но подобная широта распространения гротеска автором практически никак не объясняется; он пишет: "Характер и частота применения гротескно-фантастических форм в поэтической структуре щедринских произведений зависит от характера отношения писателя к разоблачаемым социальным типам и меры его сатирического негодования. Чаще всего к этим формам Щедрин обращался, когда речь шла о таких вещах и явлениях, которые не вызвали у писателя ничего иного, кроме чувства гнева и презрения"[3]. Довольно сложно было бы увязать это заявление автора с приведенном непосредственно перед ним. Какие, к примеру, социальные типы разоблачаются писателем при гротескном изображении "пейзажа" или при гротескных "резких и

неожиданных переходах от одной формы изложения к другой?". Гротеск явно нельзя сводить к "гротескно-карикатурной манере"[1/], так нельзя толковать даже все те формы гротеска, которые упоминает сам автор.

Весьма ценным для понимания сущности гротеска "Истории одного города" представляется нам замечание Ю.В.Манна. Исследователь пишет: "...Щедринская история города Глупова возникла для того, чтобы вобрать в себя, по словам сатирика, самую суть "тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною". Специфически гротескный мир здесь принял вид истории со всеми ее необходимыми атрибутами - преданиями старины, извлечениями из летописей с приложением документов, убеждающими читателя в своей "доподлинности". И нашлись среди современников Щедрина люди, которые приняли его произведение за "историческую сатиру". Но такое понимание "Истории одного города" при кажущемся внешнем расширении объекта сатиры (шутка ли - охватить взглядом всю русскую историю!) на самом деле очень обедняло замысел писателя. Оно лишало произведение того пафоса обобщения, постижения смысла явления, которые, собственно, делают "Историю одного города" гротеском. Недаром Щедрин подчеркивал, что для него важны не подробности, а "общие результаты" и что для достижения этой цели он "никогда не стеснялся формою"[2/]."[3/]

Понимать подобное замечание исследователя можно двояко, причем характер понимания зависит от того, какой смысл вкладывать в слова "постижение смысла явления".

Гротеск Щедрина можно интерпретировать как фантастически-гиперболическое обобщение черт, оказывающихся общими у типологически близких явлений. В исследовании Д.П.Николаева утверждается, что гротеск - "ключ"[1/] к "Истории одного города". В этой работе гротеск понимается как "основной принцип сатирического обобщения"[2/] различных явлений, соответствующих друг другу на различных витках того отрезка исторической спирали, что не выходит за пределы абсолютизма. "Каждый из эпизодов истории города Глупова/../имеет под собой "реальное основание", нередко опираетоя на конкретные события и факты из практики российского самодержавия XVIII и XIX веков, однако не копирует их, а лишь использует в качестве отправного пункта или строительного материала для создания такой картины, которая раскрывает определенную сторону жизни общества в условиях самовластия и имеет широкое обобщающее значение".[3/] Итак, различные гротескно-оформленные элементы поэтики, группы этих элементов соответствуют различным "сторонам жизни общества в условиях самовластия". Совокупность гротескно-оформленных элементов должна, стало быть, дать представление о самой сущности самовластия, так как соответствует совокупности существеннейших (по мнению автора произведения) черт, важнейших "сторон жизни общества", характерных для эпохи абсолютизма.

Содержательными функциями гротеска, таким образом, как и ранее, признаются функции гиперболы и фантастики, обозначающей нелепость явления, служащего референтом.

Нам представляется, что выполнением этих двух функций (имеющих, безусловно, огромное значение) роль гротеска в "Истории одного города" не исчерпывается. Гротеск, формально организованный как сочетание взаимопротиворечащих составляющих элементов, являет собой в романе Щедрина реализацию идеи волюнтаризма, неизбежно связанной с восприятием мира с позиций индетерминизма. Если перевести миксантропию художественного видения в привилегированный цитированными выше исследователями план социо-исторический, то тератоморфизм мира Глупова следует "прочитать" как инобытие идеи произвола; произвол в жизни общественной, произвол, связанный с господством абсолютизма, возможен лишь в случае отсутствия структурной определенности этой жизни, в случае хаотической гетерогенности, аморфности бытия, заставивших впоследствии Щедрина сделать страшный вывод: "В основе современной жизни лежит почти исключительно мелочь" (XVI, кн. II, стр. 11), вывод, к которому нам еще придется вернуться.

Индетерминизм - существеннейшая, характернейшая черта, своеобразная логика существования формы социальных отношений, подвергающейся сатирическому осмыслению Салтыковым. Проблема индетерминизма социального бытия связана, в частности, с такими важными для салтыковского творчества темами, как тема отсутствия принципов, темы "мелочности", "призрачности", т.п. Именно

неопределенность является связующим звеном между миром общественной реальности и миром произведения. Создание ощущения неопределенности - важнейшая художественная задача гротеска "Истории одного города". "То, что в гротеске выступает как необычное, взаимоисключающее, странное, отражает - через длинный ряд эстетических опосредствований - реальную необычность, реальную "разорванность".[1/] Гротеск - символ мира, где все возможно, критерии истины отсутствуют, или, говоря точнее, произвольно определимы. Принципиальная незавершенность, неоднозначность гротескного образа[2/] есть конструктивная его функция в тексте. Гротеск пронизывает весь мир "Истории одного города", определяет сущность как начала изображаемого, так и собственно изобразительных средств: свойственная ему семантика деструктивной неопределенности обосновывает (для завершающего мышления рационалиста) собственно сатирическую значимость, пафосный смысл подобного распространения. Универсум "Истории одного города", основным выражением логики которого является гротеск, - это универсум неопределенности: индетерминизм - то общее, что дает нам возможность проводить аналогии меж логикой мира произведения и логикой социальных отношений мира реального, логикой денотата. Гротеск - своеобразный перевод на "язык образов"[3/] знаменитой формулировки: "Жизнь утонула в массе подробностей, из которых каждая устраивается сама по себе вне всякого соответствия с какой бы то ни было руководящей идеей" (XVI,кн.I, стр. 248). Структура гротеска представле-

на тождественной структуре определенной разновидности общественных отношений. Нам кажется, что именно о таком "постижении смысла явлений" в гротеске необходимо говорить по отношению к "Истории одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина, интерпретируемой с точки зрения отражения исторической реальности.

Для того, чтобы проверить истинность этого утверждения, наполнить его конкретным смыслом, необходимо рассмотреть с точки зрения конструктивной роли гротескного начала, своеобразия выполнения гротеском содержательной функции актуализации темы неопределенности, основные измерения структуры произведения (но не подвергнуть анализу явления, или группы близких по смыслу явлений, используемой в качестве референта исторической действительности, которые непосредственно подлежат гротескному изображению в "Истории одного города". Подобный подход, обычный для исследований этого сочинения, целесообразен при изучении гротеска в романе Щедрина в качестве собственно гиперболы или собственно фантастики; нас же интересует специфика именно гротескной изотопии). Воплощенный в риторике гротеска сатирический деструктивизм понимается нами при этом как одна из инкарнаций эстетики индетерминизма, инкарнация, имеющая, что мы намереваемся показать в кодах различных уровней поэтики, облик миксантропического "чудовищного чуда".

ГЛАВА ВТОРАЯ.

ХИМЕРИЗМ ОБ'ЕКТНОГО МИРА.

> - Вся красота заключена в мудрости, вся мудрость в мысли, а физический символ мысли - голова. Чем больше голова, тем больше красоты и мудрости, и если бы человек мог избавиться от прочих членов, как от вредной роскоши, приносящей ему зло, то он достиг бы высшего идеала.
>
> Э.Т.А. Гофман,
> Королевская невеста

В этой главе, изучая специфику гротескно детерминированного способа изображения объектов в "Истории одного города", мы будем ориентироваться, в основном, на специфику биологической, телесной организации (оформленности) одушевленных объектов, т.е.,собственно, персонажей романа Салтыкова-Щедрина (при том, что другие аспекты образной характеристики тоже будут затронуты). Необходимо подчеркнуть, что на настоящем этапе исследования персонажи будут рассматриваться именно как объекты; исследование их в функции субъектов, обращение к инвариантам соответствующей компетенции относится, скорее, к характеристике мира идей произведения; подобную характеристику мы попытаемся дать в одной из заключительных глав нашей работы.[1/]

Следует также особо оговорить то, что при анализе предметной сферы произведения мы воспользуемся сейчас материалом

лишь мира одушевленных объектов; миру объектов неодушевленных в "Истории одного города" отведена совершенно особая роль, ее мы в дальнейшем будем изучать специально.

О том, что гротеск является доминантой изображения некоторых героев "Истории одного города", неоднократно писали исследователи. Как правило, рассмотрению в этом плане подвергались лишь немногие образы градоначальников, в основном, образ Дементия Варламовича Брудастого, который "прозван был "Органчиком"" (стр.278), и образ Ивана Пантелеича Прыща.[1]

Нам представляется, что область распространения гротеска в изображении внешности персонажей "Истории одного города" значительно шире традиционно оговариваемой. Каков, собственно говоря, смысл гротескного облика героев романа Щедрина? Вряд ли следует ограничиться признанием за гротеском роли доведенной до фантастики гиперболы. Безусловно, в гротескной биологической организации Брудастого наглядно выражается мысль о механической жестокости абсолютной власти, а в облике Прыща воплощается распространенное представление о недолжности, т.е.нелепости, тупости этой власти, но каков характер семантики собственно гротеска в облике хотя бы этих только персонажей? "В узком смысле гротеск, как и в античной стенной живописи, - причудливое переплетение форм чисто геометрических, растительных, животных и человеческих /.../ Элементы выписаны со всем правдоподобием естественной натуры, но фантастичны сочетания,

взаимопереходы форм и целое /.../ Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родствен парадоксу в логике".[1/] Этой характеристике, принадлежащей перу специалиста в области эстетики Ренессанса, соответствует определение исследователя, известного своими работами, посвященными Салтыкову: "Гротеск - искусственное, фантастическое построение сочетаний, не встречающееся в природе и обществе"[2/].

О каком "построении сочетаний", о "сближении" какого "далекого" должны мы говорить в применении к внешнему облику щедринских градоначальников?

Если подойти к вопросу не чисто формально (т.е. не говорить просто о сочетании, предположим, человеческого и "машинного" начал в облике Брудастого, т.п.), если попытаться определить структурную логику "переплетения", мы должны признать в обликах рассматриваемых персонажей реализацию идеи контаминации элементов двух противоположных специфик миросозерцания: с одной стороны, образ градоначальника (с точки зрения внешнего облика героя) обязан своим существованием формальной аналогичности миру, служащему пресуппозицией внехудожественного высказыванья, миру жизненной эмпирии, с другой - в этом облике явлены определенные черты однозначного (с точки зрения "здравого смысла" - совершенно фантастического, разумеется) соответствия мира биологической реальности миру концептов.

Градоначальники Щедрина - это ни в коем случае не лилипуты или великаны Свифта, не некая фантастическая "реалия", которая и воспринимается в качестве таковой. Салтыковские градоначальники представлены как современники и соплеменники читателя, их биологическое бытие совсем не обязательно фантастично; фантастичным оно может быть, а может и не быть. Если же оно фантастично, то и восприниматься оно должно с не меньшей долей удивления, чем фантастичное в эмпирическом мире самого читателя-современника. Приметы реальности, заставляющие воспринимать жизнь Глупова как жизнь обычного города (обычного, в смысле обычности в рамках "усредненного" концепта внелитературного бытия), сочетаются с элементами этой же жизни, в повседневности невозможными.

Эмпирико-реалистическое начало в "Истории одного города" соединяется с сатирико-аллегорическим (голову-"органчик" можно, в этом плане, сравнить с окровенно условным образом папской Буллы, с олицетворяющим худшее во владычестве Рима говорящим и действующим пузырем, наполненным Вероломством, Тщеславием, Алчностью, Хищением, Беззаконием и т.д., - в известном диалоге Ульриха фон Гуттена), ориентированным на совершенно иную систему мировосприятия ("/.../ Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени широты

охвата и глубины проникновения")[1/]. В результате этого соединенья "то, что было для нас своим, родным и близким, внезапно становится чужим и враждебным. Именно н а ш мир превращается вдруг в чужой".[2/]

В краткой характеристике градоначальника Прыща, данной в "Описи градоначальникам", соседствуют определения персонажа как "майора" и как человека, который "оказался с фаршированной головой". (стр.279) . Эти определения суть индексы различных миров, они принципиально несопоставимы. Подобная несопоставимость и является базой для существования гротеска в "Истории одного города".

Сочетание содержательно разнородных элементов заставляет читателя, в первую очередь, ставить вопрос о доминантах того мира, в котором это сочетание может существовать. Адресат романа Салтыкова-Щедрина, в процессе установления типа логического правдоподобия, предполагаемого текстом, пытающийся ответить на такой вопрос, пытающийся для себя определить систему этих доминант, не может не придти к заключению, что в качестве основного структурирующего начала в поэтике "Истории одного города" выступает принцип неопределенности. Неопределенность - это и есть та категория, выражением которой является гротеск.

Предметы и действия в "Истории одного города" не интерпретируются по законам "рефлективного" мышления. В произведении Щедрина основой подобной интерпретации является,

прежде всего, социально-детерминированная идеология, занимающая место космогонической необходимости, что воплощается в разных обликах, обликах, по логике мистического сопричастия, взаимозаменимых. Черты мира социальных отношений, представленного своеобразным генотекстом, перенесены на мир, непосредственно к сфере социальной организации не относящийся (или не относящийся к сфере именно данной системы социальных отношений, системы, выполняющей функцию инвариантного образца в мире Глупова, - это мы увидим впоследствии, рассматривая гротеск на материале непосредственно социальной оформленности в "Истории одного города"). Характерный для абсолютизма волюнтаризм манифестируется в качестве миксантропического гибрида, где решенье облеченного властью выполняет функцию универсального правила: не закон, т.е. не вселенский императив, говорит через законодателя (ср. роль законодателя в "Законах" Платона); в Глупове законодатель заменяет закон. Индивидуальное, не оправданное порядком вещей, волеизъявление творит и модифицирует реальность. Субъективное обладает статусом объективного, слово делается вещью.

Структура гротеска в "Истории одного города", собственно, и определяется этим сочетаньем сочетаний: в качестве первого сочетания, сочетания "в скобках", выступает комбинация элементов, подчиненная чуждой для читателя-современника, кажущейся чреватой гротеском, логике "мистической партиципации"; "за скобками" находится мир, историческая принадлежность которого

к эпохе постмифологической эксплицитна. Это второе сочетанье, сочетанье "рефлективного" и "пререфлективного" видений мира, построено по модели первого, но демонстративно химерично: гротеск реализуется в образе единства сущности и проявления, где сущность (мифологический принцип сопричастия) явно не соответствует природе проявления. Мир волюнтариста и мир материалиста (детерминиста-просветителя, ориенирующегося на однозначность научно-логического пути осознания действительности, равно как и на заданность аксиоматической ценности гуманистически-направленного концепта) объединяются в гротескном образе цельности, материя которого "читается" по правилам одной грамматики логического правдоподобия, а идея - по правилам другой. В переводе на доминирующий в щедринистике язык, характеризуемый установкой на восприятие произведений писателя в качестве сатирических отражений исторической действительности, рассказ о неоправданности (т.е. о неопределенности, необоснованности, о недолжном, с точки зрения поверяющего мир разума и с точки зрения этики, характере) рассматриваемой разновидности общественных отношений ведется с помощью распространения логики этих отношений на чуждый им материал. Произвол, лежащий в основе подобных отношений, будучи причиной социального индетерминизма, понимаемого (в плане интеллекта) как нелепость и (в плане моральном) как несправедливость, выступает и в качестве причины подобного распространения, предполагающего

сочетание заведомо несочетаемых элементов; миксантропизм понимается как инобытие авторитарности.

В этой связи становится понятным, что характеристики внешних обликов Брудастого и Прыща, характеристики, в которых констатируется сочетание в этих обликах элементов, относящихся к обычному человеческому биологическому строению, и элементов, являющихся реализацией идейно-нравственных позиций героев представляют собой лишь варианты характеристики более общего порядка, характеристики, которую было бы можно отнести к логике строения градоначальнического организма в целом. В обликах Брудастого и Прыща лишь с наибольшей полнотой выразилась тенденция градоначальнического облика к максимальному освобождению от какой бы то ни было определенности. Эта тенденция, безусловно, выражает как признание релевантности логики партиципации, так и утверждение, в качестве "мистического" первопринципа, системы общественного тоталитаризма.

По своему социальному положению градоначальник абсолютно независим. Его деятельность является совершенным произволом, она принципиально ничем не ограничена. Градоначальник свободен от законов общества: весьма знаменательно в этом плане наставление градоначальника Брудастого, чье правление в городе "было самое продолжительное и самое блестящее" (стр. 278): "Ежели чувствуешь, что закон полагает тебе препятствие, то, сняв оный со стола, положи под себя" (стр. 340 ; характерно

тут сопричастие, в плане денотации, мира идео-социальной концептуализации и мира элементарной житейской эмпирии, в плане же коннотации - серьезности рекомендации и карнавальной непристойности ее выражения); градоначальник, по логике миросозидающей неопределенности, свободен и от законов природы, от какой бы то ни было органической неопределенности. Биологический статус градоначальников определен их статусом социальным, подобно тому, как космогонический статус героя эпохи партиципации чреват особым статусом телесно-физическим: ср. варьирование в мифе мотивов сверхчеловеческой силы, неуязвимости героя, особых его способностей - от владения приемами магии(Кухулин), умения превращаться в животных (Вольга) и т.п. до уникального биологического строения (крылатые Бореады) - равно как и многообразных связей героя с "ненашим" миром: речь идет о его происхождении от того или иного языческого божества, животного и т.д., о его, в том или ином измерении мифа, бессмертии (Геракл, Амирани). Этим только можно объяснить ту чудовищную (но воспринимаемую в мире Глупова не как невероятную, а как редкую - подобно редкости героя) экзотичность внешности, телесных свойств, что характерна для многих градоначальников. Неопределенность прав и обязанностей вызывает к жизни неопределенность биологических возможностей. Это и служит причиной того, что появляется на свет градоначальник с фаршированной головой (стр.279) и градоначальник, имеющий в голове "некоторое особливое устройство" (стр.278) в виде "небольшого органчика"

(стр.288), градоначальник, который "был ростом трех аршин и трех вершков и кичился тем, что происходит по прямой линии от Ивана Великого (известная в Москве колокольня)"(стр.277-278) и градоначальник, который "был столь малого роста, что не мог вмещать пространных законов"(стр.279); был в Глупове даже градоначальник, который "по рассмотрении оказался девицею"(стр.279). Облик, биологические свойства градоначальников не имеют никакого значения в плане их соответствия эмпирической реальности. Собственно объективное начало в бытии Глупова (природа жанра хроники требует непосредственного отражения такой "объективности") полностью подчинено началу социально детерминированной идеологии,играющей роль системы космогонических инвариантов, системы "мистических" аксиом. Градоначальник - не столько человек, назначенный на пост градоначальника и выполняющий соответствующую деятельность, сколько персонификация идеи этой деятельности. Именно потому личные свойства, черты характера градоначальника воспринимаются как черты и свойства социального бытия, которые нашли свое прямое выражение в мире органическом. А раз уж органика признана элементом, производным от общественно-организационного начала, то и соответствие мира биологии миру свойств, признанных имеющими социально-идеологическое значение, должно иметь характер адекватности. В перспективе такого концепта совершенно понятным становится, почему, например, градоначальник

Бородавкин, который "поражал расторопностью и какой-то неслыханной административной въедчивостью" (стр.333), "даже спал только одним глазом" (стр. 334).

Итак, доминирующей чертой объектного бытия глуповских градоначальников является чудовищная последовательность, последовательность соответствия их личных свойств (внесистемных, в отличие от ситуации мифа), свойств, представляющихся социально значимыми (в силу того, что они суть свойства градоначальников), их собственно-биологическому строению. Объектное начало градоначальнического бытия подчинено началу субъектному. Градоначальник - персонификация власти, поэтому характер градоначальника - это, несомненно, и есть характер власти. Смешение начал индивидуального и социального (сверхиндивидуального) определяет идейную основу гротеска Щедрина, гротеска, воплощающегося, в частности, в чудовищном образе, порожденном смешением бесконтрольно-индивидуального (произвола субъективного) и материально-биологического (абсолютной предметности объективного, сверхиндивидуального). "Телесное" бытие является производным от воли занимающего позицию облеченного властью, как и бытие общественное.

Градоначальник де Санглот "отличался легкомыслием", а стало быть, по логике гротеска, и "летал по воздуху в городском саду" (стр.278) (ср.: "Во времена язычества именно о королевах и знатных дамах говорили, что они умеют летать по

воздуху, и это волшебное искусство, тогда считавшееся почетным, стало в христианскую эпоху предсталяться одним из мерзостных свойств ведьм"[1/]). Градоначальник Иванов "был глуп" (стр.420), и, в соответствии с законом гротескной миксантропии, это явилось причиной того, "что голова его, вследствие постепенного присыхания мозгов (от ненужности в их употреблении) перешла в зачаточное состояние. После этого он будто бы жил еще долгое время в собственном имении, где и удалось ему положить начало целой особи коротко-головых (микрокефалов), которые существуют и доднесь"(стр. 374).

Атрибутом тератоморфной последовательности, определяющей объектное, биологическое бытие градоначальников, является ее фантастичность, которая эксплицирует гротескный характер/изображаемого. Фантастичность эта иногда выступает в виде откровенной легендарности - как, например, в характеристике градоначальника Микаладзе, который был весьма "охоч до женского пола"(стр. 279), что осознается в качестве следствия того, что Микаладзе - "потомок сладострастной княгини Тамары"(стр.279). Вторичность, производность объектных свойств градоначальнического существования очевидна. Причина такой производности в том, что градоначальник понимается не столько как человек, сколько как явление, природа которого предполагает отношение, формулируемое в терминах кода общественно-исторической аксиологии; всякая случайность обладает тут рангом закономерности, любое проявление выглядит сущностью.

То, что биологическое бытие градоначальника осознается как феномен социальный, предопределяет, несомненно, характер

видения градоначальника другими персонажами романа, задает тот градоначальнический облик, который созидается в восприятии этих персонажей.

В этом плане весьма знаменательно имеющее характер обобщения, подведения итогов, воспоминание глуповцев о том, "какие бывали прежде начальники, все приветливые да добрые, да красавчики - и все-то в мундирах!" (стр.281). Начальники - "красавчики", и "красавчики" они именно потому, что они начальники. Это - типичная "калокагатия" (концепт слиянности прекрасного и хорошего), восходящая к мифологическому мышлению 1/.

Биологическое лишено права на определенность, поэтому в применении к образам градоначальников невозможно говорить о какой бы то ни было материально-телесной обязательности. Какой-нибудь Брудастый - это, в первую очередь, властитель и лишь затем уже человек. Поэтому ничего удивительного нет в том, что так легко могут уверовать горожане в слухи, что "новый градоначальник совсем даже не градоначальник, а оборотень, присланный в Глупов по легкомыслию; что он по ночам, в виде ненасытного упыря, парит над городом и сосет у сонных обывателей кровь" (стр.283). Любопытно тут противостоянье двух типов сопричастия: будучи в реальности градоначальником, герой интерпретируется как находящийся за пределами плоской повседневности человеческого существованья (он - из иного мира, мира, который может вариативно пониматься в качестве мира божеств, демонов, предков, мертвых; объектная определенность нашей реальности для него

преодолима, он живет по другим законам - даже оппозиция жизни и смерти не является для него вполне релевантной: "упырь" - живой мертвец. Не является релевантной и оппозиция одного завершенного тела другому: "оборотень" свободен в выборе образа инкарнации). В то же время, будучи отрицательно маркированным, "упырь" или "оборотень" не может, с точки зрения "калокагатийной", претендовать на роль начальствующего. Поэтому, в перспективе партиципации понятия "властитель" и понятия "красиводоброго", Брудастый не подходит для роли градоначальника, поэтому и ходят слухи о том, что он - не настоящий (настоящий - "приветливый", "добрый", "красавчик", "в мундире"), но прислан (все-таки прислан! Стало быть, "не градоначальник" для глуповской логики сопричастия, "градоначальник" - для профанных "присылающих" инстанций) "по легкомыслию" (легкомыслие - разрушение мифологического комплекса, состоящего из компонентов "социальная позиция - натура занимающего ее"). В функции "героя", противостоящего "толпе", в функции персонификации универсального закона, умеющий летать или оборотень уместнее заурядного индивидуума. Атрибуты собственно человеческой органики не относятся к градоначальникам, вернее, не столько не относятся, сколько совершенно не обязательны. Поэтому-то глуповцы продолжали спокойно вести прежнюю жизнь и после того, как "узнали, что у градоначальника их была фаршированная голова" (стр. 369) - как известно, "усекновение головы майора Прыща не оказало почти никакого влияния на благополучие обывателей"(стр.373). У градоначальника оказалась фаршированная

голова - ну что ж, на то он и градоначальник; ведь даже "главный городовой врач" (стр. 286) Глупова считает, что "тайна построения градоначальнического организма наукой достаточно еще не обследована" (стр. 286).

Однозначное признание релевантности (для глуповского видения мира) концепта, согласно которому облик градоначальника - это, прежде всего, знак, несущий определенную социо-космогоническую информацию, пронизывает и такое важное для понимания идеологии тератоморфизма теоретическое сочинение, как трактат "О благовидной всех градоначальников наружности"(стр.429) градоначальника Микаладзе.

Следует подчеркнуть, что в миксантропическом химеризме гротеска отчуждению подвергается не личность, но ее внешность, т.е. происходит не десубъективация, но дезобъективация; это соответствует дезобъективизации социального в условиях тоталитаризма. Сопричастными, таким образом, оказываются личность властителя, образ власти, образ властителя. Аксиоматически-заданное предстает изменяемым в мистицизме абсолютистской партиципации, тогда как внесистемно-индивидуальное (принципиально творящееся, неоконченное, неопределенное - с точки зрения "горизонта ожидания") явлено абсолютизированным концепцией общественной организации (принцип дезобъективации тут инвертирован).

Внешнее, предметное бытие градоначальника представляется в Глупове производным; оно зависит от социального бытия. Поэтому

определенные черты, связанные с позицией градоначальника в иерархии общественной, представляются обязательными для образа, в котором самовыражается градоначальник. Этим объясняется, например, та странная форма градоначальничества, которой характеризуется короткий период самозванного правления "претенденты" (стр. 301) на пост градоначальницы Дуньки-толстопятой и Матренки-ноздри.

"И Дунька, и Матренка бесчинствовали несказанно. Выходили на улицу и кулаками сшибали проходящим головы, ходили в одиночку на кабаки и разбивали их, ловили молодых парней и прятали их в подполья, ели младенцев, а у женщин вырезали груди и тоже ели. Распустивши волосы по ветру, в одном утреннем неглиже, они бегали по городским улицам, словно иступленные, плевались, кусались и произносили неподобные слова" (стр. 301).

Несомненно, в сознании Дуньки и Матренки в качестве основного атрибута социального положения градоначальника выступает право градоначальника на абсолютную власть; эта власть, в интерпретации ее "претендентшами", имеет характер произвола настолько фантастического, что он просто теряет черты хоть сколь-нибудь осмысленной человеческой деятельности. Их вариант осуществления права на власть соответствует деятельности фантастических персонажей фольклора, "нежити", которая также властна над человеком, но властна совершенно особым образом. И облик, и действия, совершаемые Дунькой и Матренкой, аналогичны, во многом, облику и действиям фольклорной русалки. Сравним

приведенный выше фрагмент и следующие сведения об этом демоническом персонаже: "Оне (русалки - А.С.)наги, с распущенными волосами /.../ Ходит, как русалка (о девке, нечесанная) /.../[1]" "Русалки, по поверьям, наносят людям вред: пугают, гоняются, топят, убивают, /.../ они прельщают мужчин и ненавидят женщин, /.../ воруют детей /.../[2]. Несомненно связаны с представлениями о русалках, которые живут в поле, и рассказы о полудницах, которые были записаны на Севере."/.../ В селах северных губерний детей пугали полудницей /.../ - женским существом, которое ловит детей, жарит их и ест"[3].

Глуповский концепт диффузности социального и индивидуального (при том, что индивидуальный образ может быть эпифанирован как внешностью, так и поступком) отсылает прямо к низшей мифологии вполне закономерно: именно в мифе, по мысли и Кассирера, и Леви-Брюля, идеальное и вещественное (что соответствует социуму и личности , если понимать первый как генотекст для второго) неразделимы, этой непреодолимой слиянностью материализуя начало чудесного, столь для мифа характерное.

Представления глуповцев о химерическом сопричастии, которое служит основным законом существования градоначальника, эти представления "чудо" партиципации воплощают в облике чудовища, гибристического персонажа, глубоко чуждого человеческой природе, последовательно антигуманного.

Мертвый автоматизм действий Угрюм-Бурчеева, мертвый автоматизм, становящийся социальной реальностью (т.к. градона-

чальник - не столько человек, сколько социальное явление; в случае Угрюм-Бурчеева поведение человека отражает предполагаемое общественной организацией отчуждение личности, организация же общества повторяет застывшую механистичность человеческого поведения. Сопричастие актуализирует тему дегуманизации), находит адекватное выражение во внешнем облике "бывого прохвоста" (стр. 280), что запечатлевается и в краткой характеристике "он был ужасен" (стр. 397) , и в рассказе об изображении "врага человеческого"(стр. 399) , во внешности которого "видится лишь нарочитое упразднение естества" (стр. 399 ; с этого рассказа начинается повествование летописца о градоначальничестве Угрюм-Бурчеева), и в описании взора последнего (предпоследнего?)глуповского градоначальника: "Человек, на котором останавливался этот взор, не мог выносить его. Рождалось какое-то совсем особенное чувство, в котором первенствующее значение принадлежало не столько инстинкту личного самосохранения, сколько опасение за человеческую природу вообще"(стр. 397).

Итак, неопределенность границ двух начал, начал личного и социального, в служащей референтом общественной жизни страны явилась, если интерпретировать выводы в традиционном коде "сатирического отражения", идейной базой для созидания гротескно-выраженной неопределенности индивидуального, общественного и биологического, шире - предметного вообще, начал в мире города Глупова. Социальный статус градоначальника, задающий восприятие черт его

характера как социальных величин (положение вещей, что обычно для абсолютизма), предопределяет и интерпретацию градоначальнической внешности как явления социально- (космогонически-) детерминированного (градоначальник свободен от законов общества - градоначальник свободен от законов природы; личность властителя овеществляется на уровне бытия социального и биологического).

Деструктивизм подобного виденья очевиден: в диффузности мистической партиципации теряют определенность свою инварианты сопоставленных феноменов. Мифологическая комплексность для мышления современного оказывается химерой, в чудовищном теле которой идея и вещь неразделимы: волеизъявление творит мир, творит аутентичную, несомненную реальность, игнорируя законы, соприродные материалу, игнорируя "порядок вещей" и принцип универсальной гармонии. Тератоморфизм бытия предстает следствием воплощения архетипа сопричастия в его историко-"профаническом" варианте - утраченное представление об универсальной необходимости заменено самовыраженьем выполняющую функцию организатора; космоцентризм вытеснен эгоцентризмом .

Если социальная роль организатора ("героя", "священного царя", т.п.) дает возможность актуализировать одни и те принципы "языка" в сфере "речи" как общества, так и природы, то и роль организуемых ("толпы", "подданных") предполагает параллелизм меж их деятельностью и их внешностью: определяется бытие собственно объектное положением внутрисистемным не только у

градоначальников. Этот принцип вообще характерен для гротескно-структурированной логики мира предметов в "Истории одного города". Так, например, социальным бытием, т.е. выполняемыми функциями, определяющими социальный статус персонажей, детерминировано биологическое бытие "оловянных солдатиков" (стр. 343), принимавших участие в ведшихся градоначальником Бородавкиным "войнах за просвещение" (стр. 350). Оловянный солдатик взят в армию, и, стало быть, он должен действовать как настоящий солдат, а если его материальное, телесное бытие не отвечает его социальным функциям, то он изменит свою материальную природу, соответствующие функции же неминуемо будут выполнены.

Так случилось, например, при взятии Бородавкиным Стрелецкой слободы. Оловянные солдатики привели тогда свое биологическое бытие в соответствие с требованиями момента... "С ними происходило что-то необыкновенное. Постепенно, в глазах у всех, солдатики начали наливаться кровью. Глаза их, доселе неподвижные, вдруг стали вращаться и выражать гнев; усы, нарисованные вкривь и вкось, встали на свои места и начали шевелиться; губы, представлявшие тонкую розовую черту, которая от бывших дождей почти уже смылась, оттопырились и изъявляли намерение нечто произнести. Появились ноздри, о которых прежде и в помине не было, и начали раздуваться и свидетельствовать о нетерпении"(стр.346). Оловянные солдатики вели себя во время штурма Стрелецкой слободы так же, как вели бы себя солдаты настоящие.

И это воспринималось отнюдь не как чудо, не как нечто уникальное. Штурм Стрелецкой слободы, с точки зрения поведения оловянных солдатиков, ничем, в принципе, не отличался от последующих походов Бородавкина. В них все было даже проще: "Сбегались оловянные солдатики, мгновенно наливались кровью и во весь дух бежали до места" (стр.350). Таким образом, в Глупове биологическое бытие оловянных солдатиков отнюдь не противоречит их социально детерминированной деятельности, полностью определяется ею. Так что солдаты оловянные вполне могут заменить солдат из плоти и крови. Ведь оловянный солдат, и вправду, "провианту не просит, а маршировку и он исполнять может", (стр.343), т.е. биологические свойства его иные, но служит он не хуже солдата-человека, поскольку все телесно-материальные свойства, необходимые для выполнения социально-профессионального долга, у оловянного солдата, по закону мистического сопричастия, не могут не реализоваться.

Впрочем, и восприятие объектного бытия солдат-людей ничем в Глупове принципиально не отличается от восприятия объектного бытия оловянных солдатиков. И там, и здесь объектные характеристики предопределены характеристиками социальными. "Валом валит солдат!" - говорили глуповцы, и казалось им, что это люди какие-то особенные, что они самой природой созданы для того, чтобы ходить без конца, ходить по всем направлениям. Что они спускаются с одной плоской возвышенности для того,

чтобы лезть на другую плоскую возвышенность, переходят через один мост, для того, чтобы перейти вслед за тем через другой мост. И еще мост, и еще плоская возвышенность, и еще, и еще..." (стр. 335). Итак, "самой природой созданы"; социально детерминированные функции персонажей воспринимаются как их основная биологическая, собственно-природная характеристика. Техника гротескного деструктивизма неопределенности, техника разрушения концептов индивидуального, социального, предметного здесь та же, что и в случае с образами градоначальников.

Совершенно аналогичен уже рассмотренным способам изображения объектного бытия тот способ, который использован автором в целях образной характеристики "обывателей", горожан Глупова. Положение, занимаемое в иерархии глуповского общества (для мифа - положение в универсальной структуре космоса) градоначальников определило их удивительный облик, вообще форму объектной манифестации, которую можно "прочитать" в качестве изначально-автономной, совершенно свободной от каких бы то ни было общеобязательных биологических (и не только биологических, но непререкаемо-заданных, аксиоматически-предрешенных вообще) закономерностей. Социальное положение обывателей-горожан определило тот способ представления их объектного бытия, который можно назвать предельно общим, принципиально нерасчлененным. Фокализуется, по логике подобного способа представления, не личность, т.е. элемент общности, но общность как таковая, причем концепт этой общности, основанный на последовательно прагматическом подходе, на восприятии с позиции интересов универсума, целиком подчинен таким интересам. Мистическая парти-

ципация обеспечивает перцепцию феномена в качестве инобытия функций этого феномена в космическом единстве, в целом мира Глупова. Индивидуальное принесено в жертву целесообразности системы, объектная определенность вариативна по отношению к другой объектной определенности, а инвариант этих определенностей есть их роль в универсуме.

Общность характеризуется именно как общность, сущность характеристики в том, чтобы оторвать представления об общности от представлений об индивидуумах, эту общность образующих, подчеркнуть абстрактный характер понятия "общность", архетипическую природу, которую имеет в соответствии с глуповской, неопределенностно-созидающей, логикой мировосприятия это понятие.

Логическое правдоподобие, отвечающее жанровой традиции исторического сочинения той эпохи, когда писалась "История одного города", построено, в частности, на признании релевантности диалектического характера отношений, существующих меж личностью и коллективом. Как предмет (жизнь города провинциальной России в XVIII - начале XIX века), так и способ (заявленная ориентация на модель представления реальности, варьируемую в сочинениях историков поры работы над романом) повествования манифестируют факт принадлежности произведения периоду, в который ви́денье социума (этноса, к примеру) в качестве феномена, абстрагирующегося от понятия индивидуума, такое ви́денье принципиально невозможно. В то же время, именно этот тип ви́дения явно доминирует в мире Глупова.

Характерно, в этом плане, описание племен, объединение которых знаменует акт пробуждения исторического самосознания в среде будущих глуповцев. Вот единственная характеристика, которая, видимо, призвана дать исчерпывающее представление о бытии самого мощного из этих племен, племени "головотяпов". "Был /.../ в древности народ, головотяпами именуемый, и жил он далеко на севере, там, где греческие и римские историки предполагали существование Гиперборейского моря. Головотяпами же прозывались эти люди оттого, что имели привычку "тяпать" головами обо все, что бы ни встретилось на пути. Стена попадется - об стену тяпают; Богу молиться начнут - об пол тяпают" (стр.270) Этим, собственно, характеристика головотяпов и ограничивается. Далее начинаются характеристики племен - соседей головотяпов. Они тоже весьма интересны для нас. "По соседству с головотяпами жило множество независимых племен, но только замечательнейшие из них поименованы летописцем, а именно: моржееды, лукоеды, гущееды, клюковники, куралесы, вертячие бобы, лягушечники, лапотники, чернонебые, долбежники, проломленные головы, слепороды, губошлепы, вислоухие, кособрюхие, ряпушники, заугольники, крошевники и рукосуи" (стр.270).

Характеристика племени ограничивается приведением его названия (фольклорного насмешливого прозвища, имеющего определенное экспрессивное значение; воспользоваться этим прозвищем - все равно, что пренебрежительно отмахнуться от целой этнической общности, заменить лицо маской, понимание узнаванием).

Вырванные из мира смеховой культуры, такие прозвища, заменяющие предполагаемые ими на уровне референта привычные наименования (типа "поляне", "древляне", "смоляне", "дулебы", "вятичи", "кривичи" и т.д.), служат цели создания гротескного образа, в котором сопряжены две различные ценностно-смысловые системы. Если слово "полянин" или слово "вятич" вызывает в сознании гамму ассоциаций, которые могут быть интерпретированы в плане как диахронической, так и синхронической динамики этноса, то слово "головотяп" или слово "кособрюхий" чревато восприятием не когнитивным, но, в первую очередь, релевантным для эстетической реальности карнавала.[1/] Идиолект образа глубоко химеричен.

Итак, принципиальная суммарность синтетического (но не рациональный позитивизм аналитического) концепта явлена (при том, что эксплицитное противоречит имплицитному , т.е. заданному интертекстуальной традицией) характеристикой всякого племени.

Дальнейшее повествование о племенах относится ко всем племенам сразу ("ни вероисповедания, ни образа правления эти племена не имели, заменяя все сие тем, что постоянно враждовали между собою" /стр. 270/, т.д.), характеристика, данная каждой культурно-этнической общности в отдельности, представляется исчерпывающей, не нуждающейся в дополнительных подробностях. Племена поименованы, т.е. заявлены как цельности, как

единства, и этого вполне достаточно.

Социальная характеристика героя детерминирует сам принцип подхода к изображению объектного бытия героя, что говорит о доминации в мире Глупова последовательно антигуманного принципа сопричастия. Восприятие бытия общности лишь в качестве такового, т.е. в качестве явления, выступающего в абстрактной оторванности от бытия индивидуума, безусловно предполагает некую таинственность, которой окутано предметное существованье личностей, образующих общность. Понятие общности имеет в Глупове характер архетипический, концепт коллектива имплицирует атрибут метафизической изоляции, поэтому постичь логику бытия личности с помощью использования метода дедукции невозможно.

Бытие (в частности, объектное бытие) человека, принадлежащего к определенному коллективу, подчинено законам, отвергаемым опытом читателя. Чуждо и непостижимо, в этом плане (в плане понимания коллектива в качестве суммы индивидуумов), и бытие общности, вернее, соответствующее начало в этом бытии. "Вообще во всей истории Глупова поражает один факт: сегодня расточат глуповцев и уничтожат всех до единого, а завтра, смотришь, опять появятся глуповцы и даже, по обычаю, выступят вперед на сходках так называемые старики (должно быть, "из молодых, да ранние")" (стр.337).

Тайной окутана природа личности, если личность выступает не в качестве субъекта выполнения некоей функции, детер-

минированной социально (верней - структурно-космически); непостижима и природа ("материя") общности в тех случаях, когда общность представлена вне сферы выполнения традиционно обязательных функций. Преодоление (за счет ориентации на аксиоматизм универсума) объектной специфики мира градоначальников - идейная база такого, к примеру, утверждения: "Следует градоначальников от сосцов материнских отлучать и воспитывать не обыкновенным материнским молоком, а млеком указов правительствующего сената и предписаний начальства" (стр. 427). Организационный детерминизм предметного бытия горожан - причина того, что общность обывателей выступает как непроницаемая для разума стихийная сила, например, в рассказе о первой "войне за просвещение", которую вел Бородавкин. "Стрельцы довели энергию бездействия почти до утонченности. Они не только не являлись на сходки по приглашению Бородавкина, но, завидев его приближение, куда-то исчезали, словно сквозь землю проваливались. Некого было убеждать, не у кого было ни о чем спросить. Слышалось, что кто-то где-то дрожит, но где дрожит и как дрожит - разыскать невозможно" (стр. 340). И далее: "Вырывались откуда-то вздохи, но таинственность, с которой они выходили из невидимых организмов, еще более раздражала огорченного градоначальника" (стр. 345).

Стихийная оформленность объектного бытия горожан-обывателей, детерминированная соответствующей разновидностью

социального бытия (структурно-космического, в коде "перефлективном") предопределяет, безусловно, то, что жизнь индивидуума, принадлежащего к общности горожан, представлена лишенной смысла, поступки горожан однозначно соответствуют логике их предметной характеристики и, стало быть, логике их прагматически понятого положения в пределах системы. Принципиальная суммарность способа изображения объектного бытия горожан подчеркнута аналогичным характером изображения их действий, раскрывающимся в тождестве реакций глуповцев на противоположные (с точки зрения своего "экстенсионального" значения), но изоморфные (с точки зрения реализующегося социального архетипа) события.

Горожане одинаково ведут себя в ответ на известие о назначении градоначальником Брудастого ("жители/../целовались, проливали слезы/../", стр.280), о захвате власти самозванкою Палеологовой ("обыватели поздравляли друг друга, лобызались и проливали слезы", стр. 293), на свержение Палеологовой и установление градоначальнической власти другой самозванки, Клемантинки де Бурбон ("обыватели вновь поздравляли друг друга, лобызались и проливали слезы", стр.295), на весть о том, что градоначальницей стала новая самозванка, Нелька Лядоховская ("опять все вышли на улицу и стали поздравлять друг друга, лобызаться и проливать слезы", стр.300).

Таким образом, манифестативная бессмысленность совершаемых действий выступает как атрибут образной характеристики горожан, предполагаемой фактом сопричастия поступка обывателя и

функции обывателя в "сакрально"-статической модели мира.

Обыватели представлены в "Истории одного города" как элементы некоего принципиально нерасчленимого единства, их действительность суммарна, и это предопределяет концептуализацию жизни индивидуума, входящего в общность горожан, в качестве не имеющей какой бы то ни было самостоятельной ценности. Такое положение вещей осознается градоначальниками и является идейным обоснованием постановки многочисленных административных экспериментов, цель которых - узнать, "достаточно ли глуповцы тверды в бедствиях" (стр.355). Такое положение вещей отлично осознается и самими обывателями; в частности, со следствием подобного осознания мы сталкиваемся, когда, например, читаем о бессмысленных убийствах одних горожан другими, происшедших во время краткого периода безвластия в Глупове. "Анархия началась с того, что глуповцы собрались вокруг колокольни и сбросили с раската двух граждан: Порфишку да другого Ивашку, и, ничего не доспев, разошлись по домам" (стр.292) Когда первая самозванная глуповская градоначальница вела борьбу со второй, глуповцы не оставались безучастными свидетелями: "Опять шарахнулись глуповцы к колокольне, сбросили с раската Тимошку да третьего Ивашку /.../ потом шарахнулись к реке и там утопили Прошку да четвертого Ивашку" (стр.294). Появилась в городе новая претендентша на место градоначальницы - "опять шарахнулись глуповцы к колокольне, сбросили с раската Семку и/../хотели спустить туда

же пятого Ивашку/../"(стр.295).Борьба самозванок в городе энергично развивается - растет и активность обывателей: "/../они в один день сбросили с раската и утопили в реке целые десятки излюбленных граждан"(стр.297). Близится конец периода безвластия, появились в городе две последние, самые удивительные градоначальницы - "опять все побежали к колокольне, и сколько тут было перебито и перетоплено тел народных - того даже приблизительно сообразить невозможно" (стр.301).

В сравнении с надеждой на улучшение "социальной нравственности" жизнь члена социума представляется не имеющей никакой ценности. "Глуповцы вдруг воспрянули духом и сами совершили скромный подвиг собственного спасения. Перебивши и перетопивши целую уйму народа, они основательно заключили, что теперь в Глупове крамольного греха не осталось ни на эстолько. Уцелели только благонамеренные" (стр.302).

Итак, идеология комплексности определяет, несомненно, природу образа глуповских обывателей. Она детерминирует сам принцип изображения объектного бытия горожан, она представляется доминирующей и в силу осознания самими героями романа ничтожности собственного существования в аксиологической перспективе социального (космического) концепта. Характерным проявлением доминирующего в таком космосе принципа сопричастия является право начальства (личность начальствующего определяет своеобразие того или иного исторического периода; начальник выполняет функцию демиурга) на абсолютную власть (начальник, подобно абсолюту,

созидает и разрушает мир в самоценной и вечной игре).

Градоначальник совершенно волен в своих решениях и поступках, жизнь обывателя зависит от него полностью. И обыватель только подобное положение вещей и признает естественным и нормальным. "Мы люди привышные! - говорили одни, - мы претерпеть могим. Ежели нас таперича всех в одну кучу сложить и с четырех концов запалить - мы и тогда противного слова не молвим!

- Это что говорить! - прибавляли другие, - нам терпеть можно! потому мы знаем, что у нас есть начальники!"(стр.311). Обыватели - сырье, необходимое для постановки административных (структурно-космических) опытов. Жизнь отдельного горожанина не имеет никакой ценности именно потому, что продолжать эту жизнь - значит длить существование какого-то элемента сырья в состоянии недостаточно последовательной, не абсолютной занятости в подобном эксперименте. Весьма характерен, в этом плане, диалог "мира" и "самого древнего в целом городе человека, Евсеича. Долго кланялись и мир, и Евсеич друг другу в ноги: первый просил послужить, второй просил освободить. Наконец мир сказал:

- Сколько ты, Евсеич, на свете годов живешь, сколько начальников видел, а все жив состоишь!

Тогда и Евсеич не вытерпел.

- Много годов я выжил! - воскликнул он,внезапно воспламенившись. - Много начальников видел! Жив есмь!"(стр.313).

Если предметную реальность градоначальника закон партиципации, наполнив ее смыслом универсально-организационным, явил

в облике непреодолимой субъективности, то суммарная нерасчлененность общности обывателей есть образ, предполагающий, как и в случае с градоначальниками, определенную конструкцию мира, определенное положение в этой конструкции. На язык современности, в которой воплощается "пререфлективная" концепция диффузности внешнего и внутреннего (ср. проблематику Кассирера), эта конструкция универсума переводится в терминах социальных; и обыватель Глупова, отдающий себе отчет в том, какова его роль в иерархии общества, совершенно естественно, "самого себя не умеет достаточно убедить, что его не следует истреблять"(стр. 372).

Итак, единственная ценность самого факта единичного бытия, жизни, обывателя состоит в том, что из таких жизней складывается общность, играющая определенную роль в структуре социальной целостности.Впрочем, и эта ценность далеко не самоочевидна.Оспаривается она, например, представителями "целой исторической школы", которые "совершенно искренно проповедуют, что чем больше уничтожать обывателей, тем благополучнее они будут и тем блестящее будет сама история" (стр. 372). Это весьма последовательно. Если космогоническую роль, роль носителя смысла "культура", роль воплощающего идею числа и меры, понять в качестве роли того, кто разделяет (в целях формообразования) хаос нерасчлененных возможностей, того, кто стремится к созиданию ограниченной завершенности выделенного из "никакого всего" организма (ср. покимание пифагорейцами числа как души и как тела), то, безусловно, основ-

ным типом деятельности работающего с материалом одушевленным не может не быть "уничтоженье". Это реализация оппозиции "культура/природа". Актуализирующееся в облике волюнтаризма для видения современности есть, с точки зренья "мистической партиципации", архетипическая необходимость; другой такой необходимостью является неизбывная пассивность, "всетерпимость". То, что "рефлективному" мышлению кажется отсутствием диалектической связи меж частным и общим, в мире мифа воспринимается как принципиальная слиянность, где личность сопричастна своей роли в универсуме (социуме).

Как бы то ни было, говорить о ценности единичного бытия обывателя если и можно, то лишь отталкиваясь от всеопределяющей прагматики, голой утилитарности, которую идеология комплексности представляет в качестве космического детерминизма. Подобный детерминизм, на уровне профанном манифестирующийся в материале социальном, является причиной того, что по кажущейся, с точки зрения аксиоматики гуманизма, гротескно-неопределенностной, нелепой и жестокой логике глуповского бытия, вполне закономерно такое, к примеру, рассуждение: "ежели человека, ради сравнения с сверстниками, лишают жизни, то, хотя лично для него, быть может, особого благополучия от сего не произойдет, но для сохранения общественной гармонии это полезно, и даже необходимо"(стр. 402). И это всё. Менее всего интересует рассуждающего подобным образом личность того, кого "лишают жизни"; два типа восприятия, актуализация которых предзадана таким

положением, являются составными элементами чреватой мировоззренческой коллизией химеры.

Подлинной ценностью индивидуальное бытие горожанина-обывателя обладает лишь тогда, когда оно каким-то образом включено в сферу деятельности (сопричастно деятельности) персонажа, который, в силу своего социального положения (т.е. в силу специфики своей роли в структуре универсума, на языке мифа), имеет право на "отдельное" существование, уникальные свойства, т.д.

Характеристика такого горожанина-обывателя, безусловно, становится иной, бытие его предстает вырванным из серой пустыни суммарности и обезличивания, но не меняется при этом сам факт социальной (в "рефлективном" коде современности) предрешенности подобной характеристики. Разница заключается лишь в том, что теперь характеристика горожанина определяется не социальной характеристикой той общности, к которой он принадлежит, но социальным положением героя, в сфере актуализации которого оказалось его бытие, равно как и ролью, которую этот горожанин играет в мире такого героя. Так, например, какая-нибудь Домаха, когда ею интересуется градоначальник, приобретает новую социальную (структурную) характеристику, характеристику градоначальниковой "дурости" ("/../ оставляю я мою дурость на веки вечные, и сам вам тоё мою дурость с рук на руки сдам!", стр.327 . Показательно тут, что градоначальник Фердыщенко называет Домашку не по имени, но по тому своему свойству, реализацию которого "спровоцировала" молодая стрельчиха. Назвав Домашку по имени, он

охарактеризовал бы ее с точки зрения ее принадлежности миру обывателей - фамилий которых, в отличие от случая градоначальников,читатель не знает: даже имен, кажется, на всех обывателей не хватает, так что появление четвертого Ивашки да пятого Ивашки вполне закономерно; нету резона выделять индивидуальным обозначением феномен, принципиально производный от включающей его общности. Называя Домашку своей "дуростью", Фердыщенко подчеркивает отнесенность ее жизни к сфере собственно-градоначальнической. Естественно, что в соотношении "мир обывателей - мир градоначальников" вторая часть доминирует), а существование другой градоначальнической наложницы, Аленки, воспринимается глуповцами как имеющее таинственный, роковой, сверхличный смысл: это совершенно понятно, т.к. жизнь Аленки, связавшей себя с градоначальником, стала пониматься в качестве элемента градоначальнического бытия, а об однозначном соответствии, о диффузном сопричастии начал личного и внеличного (например, собственно социального, собственно биологического), характерном для бытия градоначальника, мы уже говорили. Выдвинутое глуповцами обвиненье в том, что Аленка навела на город "сухость", установление однозначной связи, эксплицированной в их послании, между бедствием и актом перемещения Аленки в иерархии социума, причинно-следственные отношения, что, по их мнению, характеризуют факт пребывания Аленки на "посту" спутницы властителя (т.е., в одном из измерений картины мира, предложенной мифологическим

мышлением, на "посту" женской ипостаси властителя: ср. пары Янус - Яна, Фавн - Фавна, Яма - Ями и т.д.) и факт бесплодия земли (точно так же связываются космический смысл выполнения Домашкой функций градоначальнической фаворитки и космический смысл пожаров, губящих город), все это убеждает нас в том, что мотив обывателя, вошедшего в мир градоначальника, интерпретируется как мотив, относящийся к области реализации (в рассмотренных случаях - реализации в виде профанации; один из наиболее распространенных вариантов в архаической традиции) мифологемы "священного царя" (персонифицирующего долю народа, ответственного за урожай, за благополучие этноса в целом).[1/]

Итак, структура гротескного представления объектного бытия горожан-обывателей так же, как и в ранее рассмотренных случаях, определяется, в видении современности, в видении "рефлективном", постмифологическом, проникновением начала социальной идеологии в сферы, в реальности для подобного проникновения закрытые. Основанием для такого проникновения представлена ориентация на принципы "мистической партиципации". Результатом этой ориентации является актуализация концепта "индетерминизм". Первым уровнем такой актуализации служит ликвидация границ между областями, замкнутыми и внутренне упорядоченными в своей автономности (невыносимое для рефлективного мышления наложение "общественного" на "биологическое" и т.п.). Подобная "ликвидация границ" есть симптом преодоления оппозиции между внешним

и внутренним, объективным и субъективным. Дезобъективация, тема которой реализована на уровне образной характеристики глуповских градоначальников, есть производное от феномена, для современного мышления вполне объективного: положения в структуре социума. Десубъективация, воплощающаяся в материале мира обывателей-горожан, производит впечатление отнюдь не следствия того или иного способа организации общества: бесконечные убийства, совершаемые глуповцами в период "безначалия", не представлены в качестве вызванных экономическим или внеэкономическим принуждением (в терминах Маркса). Противопоставление идеального и вещественного иррелевантно, тело и имя сопричастны, реальность неотличима от метафоры. Действительность проникнута мифом, что создает гротескный эффект для "рефлективной" апперцепции, предполагаемой обращеньем к материалу современности и к жанровой традиции хроники. "Чудо" мифа видится "чудовищем".

"Видимое" осознается как гротеск, поскольку "мыслимое" (мы пользуемся дихотомией Шопенгауэра), выбор которого основан на каноническом представлении о том, какой именно тип "логического правдоподобия" соответствует современному историческому сочинению о современной эпохе, это "мыслимое"(т.е. этот "должный" мир, задающий релевантность оппозиции субъекта и объекта) основано на мышлении "картезианском", на мышлении претендующем на характер научно-логический. Коллизия такого типа мышления и той специфики творческой концептуализации, что

понимается читателем в качестве ориентированной на мифологическую комплексность, на принцип мистического сопричастия, эта коллизия воплощает второй уровень актуализации концепта "индетерминизм". Химеризм корпускулярный отражен тут в химеризме волновом. Как и в случае первого уровня, эмпирический опыт противостоит здесь демонстративно невозможному (подчеркнем вновь - невозможному с точки зрения заданного "горизонта ожидания"): совмещенье двух типов созидающего ви́денья мира представляется столь же произвольным, сколь произвольно сочетание понятий "предка" и "колокольни" (мы имеем в виду генеалогию градоначальника Баклана. В мифе, кстати, такая генеалогия обретает ряд параллелей: можно вспомнить тут Сунь Укуна, знаменитого царя обезьян, рожденного скалой. Примером гротескной линии в развитии подобного мотива может быть утвержденье братом Жаном плодоносности даже тени колокольни: характеристику этого образа, параллели к нему из античных источников дает, в полемике с анализирующим ту же деталь Шнеегансом, Бахтин[1/]). Тема произвольности, разрушающей заданную опытом однозначность "возможного" и "невозможного" в плане вещественном, однозначность творческого мировоззрения, целостности историко-культурной традиции в плане идейном, эта тема служит эпифании архетипа "волюнтаризм"; в тератоморфическом образе воплощена коллизия порядка вещей с созидающим реальность волеизъявлением. Химера видимого и мыслимого, данного и заданного, пред-

ставлена обладающей характером миксантропическим. Преодоленье оппозиции меж субъектом и объектом (мотив, в разных обликах манифестирующийся на уровне предметного мира) выполняет, в этом плане, функцию микрокосма деструктивного (для сферы детерминистической предрешенности) волюнтаризма.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

ХИМЕРИЗМ ФАБУЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ.

Напился так, что уже мог творить различные мелкие чудеса.

И.Ильф. Из записных книжек.

От рассмотрения объектного мира в "Истории одного города" мы переходим к рассмотрению мира действий, т.е. непосредственно к фабуле произведения. Термин "фабула" мы понимаем при этом в духе традиции, восходящей, в русском литературоведении, к работам участников Опояза, к Выготскому и др.[1/]; фабула - ход событий, совокупность их, о которой сообщает произведенье, развитие действия - но (в отличие от сюжета) не повествованья об этих событиях.

Гротескная природа сферы событий, составляющих фабулу "Истории одного города", не раз отмечалась исследователями, причем материал для рассуждений на этот счет выбирался примерно тот же, что и при рассмотрении гротескного характера объектного бытия персонажей "Истории одного города". Г.Н.Поспелов, например, пишет (отметим, что понимание им терминов "фабула" и "сюжет" инвертировано по отношению к интерпретации, характерной для "формальной школы"): "Особенно ясно функциональное значение сюжета как одной из сторон художественной формы выступает в произведении с фантастической образностью /.../,

в том числе в гротескной сатире. Так, идейное содержание первой сюжетной части "Истории одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина "Органчик" - саркастич. отрицание самодержавного произвола. Идейная тенденция главы выражается в невероятных, фантастич.происшествиях: в появлении градоначальника, способного только кричать - "не потерплю" и "разорю", во внезапной его немоте из-за поломки "органчика" в его голове, в починке головы местным часовщиком и т.п. Происшествия, составляющие сюжет "Органчика", невозможны в действительности; они вымышлены писателем для выражения сатирич. содержания его повести и объяснимы только этой функцией"[1/].

Итак, специфической чертой мира событий "гротескной сатиры" представляется то обстоятельство, что изображенные происшествия "невозможны в действительности". Таких происшествий в сюжете "Истории одного города" бесконечно много, перечислять их не имеет смысла.

Отметим, что гротескный характер изображаемого явления выражается не только в совершенно неизбежном, разумеется, соотнесении его читателем романа с собственным жизненным опытом (как-никак, ведь это историческое повествованье о недавнем прошлом) , но и в той или иной интерпретации явления, данной непосредственно в тексте произведения. Такая интерпретация может принимать различные формы. Вот, например, описание одного из эпизодов первой войны "За просвещение", ведшейся Бородавкиным.

"На другой день, проснувшись рано, стали отыскивать "языка". Делали все это серьезно, не моргнув" (стр. 341). Совершаемое действие имеет характер настолько нелепый, что вызывает непосредственно реакцию автора, как бы со стороны (с позиции культуры, чуждой комплексности мифа) глядящего на деятельность персонажей. Повествователь, скрывающий обычно свое подлинное лицо под маской "издателя" (о содержательной функции использования этой маски мы будем говорить ниже, пока отметим лишь, что взгляды и убеждения "издателя", в большинстве случаев, весьма близки взглядам и убеждениям типичного глуповца), в данном случае маску как бы роняет, дает понять, что его миросозерцание тождественно миросозерцанию читателя-современника, что ему понятно испытываемое читателем недоумение по поводу того, насколько серьезно воспринимают глуповцы эти собственные деяния. Описание действия, принадлежащего фантастическому глуповскому миру, соседствует с манифестацией отношения к этому действию, фокализующего аспект "серьезности" в нем, представляющего этот аспект в виде ремы высказывания, т.е. задающего (в качестве темы, в качестве исходного тезиса) требующее специального опровержения содержание презумпции, согласно которому действие такого рода принадлежит реальности смеховой; игра читается как действительность. Смыслом манифестации отношения к событию явлена ориентация в мире противопоставленных типов мышления, типов видения мира. Происходит "обнажение" гротеска.

С другим вариантом манифестации явления, эксплицирующей

специфику его гротескной сущности, мы встречаемся, к примеру, при рассмотрении используемого персонажами способа членить (оформлять) окружающее, определять его и в нем определяться. Этот способ, для изображения которого автор вновь прибегает к мотиву диффузности эмпирического и метафорического, характерен для глуповской логики избрания соответствующего ситуации действия вообще. Из начертанного градоначальником Фердыщенко плана путешествия по городскому выгону мы узнаем, что в намерения путешественника входило "сначала направиться в один угол выгона; потом перерезав его площадь поперек, нагрянуть в другой конец; потом очутиться в середине, потом ехать опять по прямому направлению, а затем уже куда глаза глядят" (стр. 341). Словосочетание "идти куда глаза глядят", выражающее принципиальную неопределенность характера совершаемого действия, заявляющее непреодолимую однородность профанного бытия, в приведенных нами примерах является образом целенаправленной деятельности персонажей. Природа поступка соответствует такому чреватому принципом сопричастия отказу профанной реальности в собственном смысле. Тот факт, что формулировка "идти куда глаза глядят" обозначает точное указание для персонажей произведения, что она буквально понимается ими и служит непосредственным руководством в практической деятельности, позволяет нам - так же, как и в предыдущем случае - говорить об "обнажении" гротеска, гротеска буквального и переносного понимания идиомы,

гротеска двух типов логического восприятия мира: речь идет о сопричастии мира вещей и мира архетипических ценностей, о сопричастии, не только всякую конкретность интерпретирующем в коде абстракций, но и всякую отвлеченность толкующем в качестве вещественной данности. В Глупове буква формулировки определяет характер соответствующего деяния; последствия действия, его уместность в данной ситуации в расчет не принимаются вовсе; неопределенность - основной принцип логики выбора соответствующего сложившейся ситуации (ситуации, представленной в облике вполне "исторической", т.е. профанной[1/], реальности) действия.

Еще с одним вариантом характеристики явления, облегчающей восприятие его гротескной сущности, т.е. являющейся своего рода "индексом гротеска" , мы встречаемся при рассмотрении ситуации, описанной в, к примеру, следующем высказывании: "Плутали таким образом среди белого дня довольно продолжительное время, и сделалось с людьми словно затмение, потому что Навозная слобода стояла въяве у всех на глазах, а никто ее не видал" (стр. 342). Фантастический, "волшебный" (любимое Щедриным определение) характер действия очевиден, т.к. в роли объяснения причины совершения этого действия выступает констатация факта необъяснимости ("сделалось с людьми словно затмение"). Действие приобретает облик метафизически изолированного, существует лишь в себе, вне связи с миром. Абсурдная (для рефлективной мысли)

сущность самозамкнутого действия заявлена (определеньем через "затмение". Для мира мистической партиципации аутотеличное, вне причинно-следственного ряда находящееся, действие отнюдь не абсурдно,будучи утверждением изначальности своего архетипа. Ср. у Мандельштама:"Быть может, прежде губ уже родился шепот,// И в вездревесности кружилися листы"[1/]), гротескный характер действия (нелепого в одном "прочтении", вполне ординарного в другом), подчеркнутый этим заявлением, выразившемся в своеобразной мотивировке действия, очевиден.

И приведенный в начале главы фрагмент из статьи Г.Н. Поспелова, и все разобранные нами случаи характеризуют сюжет "Истории одного города" как гротескный - с точки зрения гротескности событий, совокупность которых образует сюжет. Подобное определение характера событий дается как на основании сопоставления читателем этих событий с данными собственного жизненного опыта (при том,что логическое правдоподобие "Истории" заявляет релевантность общераспространенной модели концептуализации эмпирического опыта для понимания хроники Глупова), так и в результате использования специальных характеристик, призванных эксплицировать гротескный характер изображаемых событий. Такие характеристики существуют в различных вариантах, некоторые из которых мы рассмотрели выше.

Действия, совершаемые персонажами романа Щедрина, представлены, с точки зрения современной логики, нелепыми. Принципиально невозможно понять, в рамках мышления "рефлективного", и

то, какие причины ведут к свершению того или иного деяния. Звенья цепи событий не соединены, но лишь соположены. "Казалось, что весь этот ряд – не что иное, как сонное мечтание, в котором мелькают образы без лиц, в котором звенят какие-то смутные крики, похожие на отдаленное галденье захмелевшей толпы... Вот вышла из мрака одна тень, хлопнула: раз-раз! – и исчезла неведомо куда; смотришь, на ее место выступает уже другая тень, и тоже хлопает как попало, и исчезает..."Раззорю!", "не потерплю!" слышится со всех сторон, а что разорю, чего не потерплю – того разобрать невозможно. Рад бы посторониться, прижаться в углу, но ни посторониться, ни прижаться нельзя, потому что из всякого угла раздается все то же "раззорю!", которое гонит укрывающегося в другой угол и там, в свою очередь, опять настигает его. Это была какая-то дикая энергия, лишенная всякого содержания/.../" (стр. 336).

"Хлопает как попало...". "Как попало" – это выражение доминанты мира, логика которого осознается как логика неопределенности. "Как попало" располагаются события в том, что претендует на роль исторической последовательности, "как попало" оформлены эти события; отсутствие внутренней целесообразности свойственно им – в перцепции, ориентированной центростремительно, при том, что роль изначального абсолюта играется аксиоматикой этической или же научно-логической (совпадение этих моментов в цельности просветительского идеала особый смысл обретает в сфере образного

тератоморфизма: дополнение системы аспектом эстетическим позволяет утверждать, что в качестве антитезиса миру воплощающих "дикую энергию" чудовищ задается тройственное единство добра, истины и красоты). Равно бессмысленными представлены как структура, так и субстанция сферы действий.

Для того, чтобы понять природу индетерминизма, являющегося содержательной функцией фабульного гротеска, следует попытаться установить критерий, с помощью которого определяется в губительном для естественной заданности универсуме города Глупова быть или не быть, свершиться или не свершиться тому или иному событию, а также, коль свершиться ему, то какую форму принять. Очень любопытный материал, в этом плане, дает описание "доисторического" периода существования племен, от союза которых произошел впоследствии народ глуповцев. "Ни вероисповедания, ни образа правления эти племена не имели, заменяя все сие тем, что постоянно враждовали между собою. Заключали союзы, объявляли войны, мирились, клялись друг другу в дружбе и верности, когда же лгали, то прибавляли "да будет мне стыдно" и были наперед уверены, что "стыд глаза не выест"(стр.270).О каком-либо критерии, который определил бы разумную необходимость свершения/не свершения того или иного действия, нет и помина. В самом деле, о каком критерии, связанном с областью разума, может идти речь в применении к жизни племен, заменивших конструктивные формы организации бесконечной враждой друг с другом? Тема разрушительной природы неопределенности обретает здесь свое овеществление. Весьма показательно, что автор акцентирует факт

отсутствия не только интеллектуального, но и этического критерия. "Стыд", к которому апеллируют предки глуповцев, лишь чисто внешне, чисто номинально объявляется играющим роль подобного критерия; на деле с ним не считаются так же, как с какими бы то ни было разумными соображениями.

Принцип самодостаточного волеизъявления, волеизъявления, принадлежащего в равной степени сферам субъективного и объективного, этот принцип определяет природу механизма развития действия. Насилие - двигатель истории, насилие - причина смены событий. Интересно, что когда будущие глуповцы с "целью добиться какого-нибудь порядка" (стр.271) "надумали искать князя" (там же), мотивировалось это следующим образом: "Он нам все мигом предоставит, /.../ он и солдатов у нас наделает, и острог какой следовает, выстроит" (стр.271). Атрибуты насилия, "острог" и "солдаты", представляются неотделимыми от понятия "порядок"; мало того, между "острогом" и "порядком" заявляется причинно-следственная связь, признание существования "порядка" без существования "острога" невозможно.

Подобный характер мотивирования насилием не является специфической чертой "доисторического" бытия глуповцев. На насилии основана логика совершения поступков, определяющая характер фабулы произведения. Краткий период некоторого ослабления насилия горожане приветствуют следующим образом: "Теперича, вышел ты за ворота: хошь - на месте сиди, хошь-куда хошь иди! А прежде

сколько одних порядков было - и не приведи Бог!" (стр. 307). "Порядок" понимается в качестве необъяснимого основания того, что какие-то действия возможны, а какие-то исключены. Принципиальная эзотеричность - основной атрибут "порядка". Последовательность событий, их взаимосвязь именно таковы, какими они должны быть по заданной логике "порядка". Произвол абсолютной власти легко, в этом плане, "прочитать" как референт системы фабульного развития "Истории одного города". Самой последовательной реализацией логики фабульной организации является распорядок дня, введенный в Глупове Угрюм-Бурчеевым. "В каждой поселенной единице время распределяется самым строгим образом. С восходом солнца все в доме поднимаются; взрослые и подростки облекаются в единообразные одежды (по особым, апробированным градоначальником рисункам), подчищаются и подтягивают ремешки. Малолетные сосут на скорую руку материнскую грудь, престарелые произносят краткое поучение, неизменно оканчивающееся непечатным словом; шпионы спешат с рапортами. Через полчаса в доме остаются лишь престарелые и малолетки, потому что прочие уже отправились к исполнению возложенных на них обязанностей. Сперва они вступают в "манеж коленопреклонений", где наскоро прочитывают молитву; потом направляют стопы в "манеж для телесных упражнений", где укрепляют организм фехтованием и гимнастикой; наконец, идут в "манеж для принятия пищи", где получают по куску черного хлеба, посыпанного солью. По принятии пищи выстраиваются на площади

в каре, и оттуда, под предводительством командиров, повзводно разводятся на общественные работы. Работы производятся по команде. Обыватели разом нагибаются, стучат заступы, сохи бороздят землю - все по команде" (стр. 405), т.д. Принцип чистого насилия, воплощаясь в форме близкой к архетипической, чреват преодоленьем какого бы то ни было своеобразия всякой своей разновидности. Такое преодоление многообразия в насилии манифестируется как преодоление многообразия(своеобразия) в сфере реальности, т.е. как преодоление реальности вообще.

Природа действий, составляющих фабулу "Истории одного города", порядок их - все это определено лишь личной волей правителя, но никак не логикой исторического развития. Воля градоначальника - единственная причина совершения тех или иных событий. Поэтому-то так сильно и отличаются друг от друга различные периоды глуповской истории. Приход к власти нового градоначальника означает наступление нового исторического периода, не связанного ни с предыдущим, ни с последующим. Уникальность личности градоначальника определяет уникальность исторического периода, соответствующего периоду власти данного градоначальника (так же как уникальность биологического устройства градоначальнического организма - о чем мы говорили в предыдущей главе исследования; как и там, оппозиция меж субъективным и объективным предстает иррелевантной). Д.С.Лихачев, изучавший логику развития действия в "Истории одного города", отмечает: " /.../ Слова

градоначальников никак не мотивировали их поступка, а непосредственно вызывали событие. В результате логика отсутствовала не только в словах градоначальников, но и в порождаемых этими словами событиях. Слова начальства оказывались единственными двигателями истории. Они не вызывали и не могли вызывать возражений. Они были разительными, заставляли себе только подчиняться. Поскольку начальник не встречал возражений и ему не надо было аргументировать, эти начальственные распоряжения оказывались односложными, сводились к окрикам и восклицаниям. За словами административного лица, какими бы идиотскими они ни были, немедленно шло их "воплощение" в действительность"[1/].

Итак, желание градоначальника, его индивидуальная воля - единственный фактор, релевантный для определения событий, которым суждено совершиться. Необходимость того или иного действия, основанная на взаимозависимости таких действий, не существует в бытии Глупова. Естественная, нормальная, заданная порядком вещей последовательность событий невозможна. Динамика не характеризуется признаком системности. Фабульный гротеск в "Истории одного города" основан на контаминации элементов, характерных для обычного (в мире, нарисованном в современном произведении исторического жанра) течения событий, и элементов, существование которых возможно лишь в мире, где непосредственно, во всей мыслимой чистоте, реализуется акт человеческой воли, причем форма этой реализации находится как бы вне сферы, где действуют ограничения, определяемые условиями природными или социальными. С точки зрения традиции собственно-сатирической интерпретации произ-

ведения, существование неопределенности в действительности, выполняющей функцию референта, неопределенности, в частности, начал индивидуального и социального, исторический факт контаминации этих начал, столь характерной для авторитарной власти, для неограниченного абсолютизма, является историческим основанием фабульного гротеска романа Салтыкова-Щедрина, содержательная функция которого, по мнению этой основанной на теории отражения традиции, заключается в создании ощущения неопределенности, неопределенности порядка сменяющих друг друга событий, неопределенности природы, "генотекста" этих событий, среди которых есть ничем не отличаемые от тех, что вполне заурядны в будничной повседневности читателя, а есть и демонстративно фантастические.

Абсолютная зависимость события от желания индивидуума приводит к тому, что характер события часто представлен как манифестативно невероятный в последовательной подчиненности своей одной лишь цели, цели выдвижения на первый план какого-либо свойства индивидуума, чья воля определяет специфику того исторического этапа, через который проходит Глупов. Это личное душевное свойство предстаёляется имеющим сверхличный, надличный характер, характер историко-социальный, характер - для произведенья, относящегося к жанру хроники, - феномена, порождающего фабулу. Из характеристики глуповского градоначальника Урус-Кугуш-Кильдибаева, к примеру, мы узнаем, что он "отличался

безумной отвагой и даже брал однажды приступом город Глупов" (стр. 277). Совершение действия абсолютно нелепого и дикого (градоначальник берет приступом свой собственный город) мотивировано характеристикой субъекта действия. По логике глуповского мироздания, основой которого является произвол, это вполне закономерно. Черты характера правителя, воспринимающегося скорее не как личность, но как явление общественной жизни, суть факты реальности исторической; естественно, что в фабуле произведения эпифанией этих черт является свершение деяний, также имеющих исторический характер. Отметим вновь, что стуктура гротеска фабульного аналогична структуре гротеска, определяющего предметное устройство персонажей. Там прямые реализации личных свойств персонажей на уровне телесном самим фактом существования своего противоречили заданной биологической определенности бытия; здесь подобные реализации противоречат определенности бытия социо-динамического.

Случай взятия Урус-Кугуш-Кильдибаевым города Глупова приступом является одним из тех многих событий, в честь которых учредил Угрюм-Бурчеев "праздник в воспоминание побед, одержанных бывшими градоначальниками над обывателями" (стр.421). Глуповская история - производное от градоначальнической воли, составные элементы исторического процесса иллюстрируют, таким образом, различные черты внутреннего мира начальствующих. Иными словами, период правления того или иного градоначальника есть его духовный автопортрет, выполненный в технике событий. И, конечно, в

воле художника акцентировать в автопортрете те или иные черты. И вот - градоначальники одерживают победы над обывателями; пусть над обывателями, пусть над собственными подчиненными - но ведь победы! Деятельность градоначальника, его исторический автопортрет, искусственно наделяется чертами, которые предназначены для восприятия в качестве характерных атрибутов деятельности героев. События жизни общественной представлены детерминированными суетностью желаний индивидуума.

Низменная утилитарность соображений выступает как причина свершения градоначальниками тех или иных деяний на протяжении всей истории Глупова. Причина поступка представляется ничтожной, а сам поступок обычно имеет характер жестокого злодейства, жертвой которого становится либо отдельная личность (градоначальник Великанов "обложил в свою пользу жителей данью по три копейки с души, предварительно утопив в реке экономии директора", стр. 277), либо целая общность ("вору-новотору", первому глуповскому правителю, "нужны были бунты, ибо усмирением их он надеялся и милость князя себе сыскать, и собрать хабару с бунтующих. И начал он донимать глуповцев всякими неправдами, и действительно, не в долгом времени, возжег бунты. Взбунтовались сперва заугольники, а потом сычужники. Вор-новотор ходил на них с пушечным снарядом, палил неослабляючи и, перепалив всех, заключил мир..", стр.275-276 .Другой правитель, "калязинец", тоже ощутил обусловленную сходными причинами необходимость в бунтах, поэтому

"взбунтовал семендяевцев и заозерцев и, убив их, сжег", стр. 276).

Гротеск значительного и незначительного, "читаемый" как игнорированье противоречия меж объективным и субъективным, социумом и индивидуумом, предстает тут в облике утверждения связи меж относящимся к жизни общества (губительным для этноса) следствием и принявшей облик индивидуального свойства (эгоистического практицизма) причиной . Нередко, впрочем, встречается в "Истории одного города" и инверсия подобной ситуации. Значительное и незначительное, инкарнациями коих являются, соответственно, сфера реализации темы "градоначальник" и сфера реализации темы "город", т.е. субъективное начало и начало объективное (для материалиста-просветителя 60-х - 70-х годов XIX века сочетанье ценности "значительность" со смыслом "индивидуум", а ценности "незначительность" со смыслом "общество", конечно, имело характер гротескный), представляемы были писателем порою в обликах резона и результата. Мотив "горы, родившей мышь", мотив "пальбы из пушек по воробьям" весьма характерен для Глупова - при том, впрочем, что к семантике "интеллектуального недолжного" присоединилась семантика "недолжного морально"; для неопределенности соотношения масштабов причины и следствия в мире Глупова показательна, к примеру, фабульная зависимость (пример взят из краткой характеристики градоначальника Бородавкина): "Бородавкин /.../ предводительствовал в кампании

против недоимщиков, причем спалил тридцать три деревни и, с помощью сих мер, взыскал недоимок два рубля с полтиною" (стр. 278).

О факте предрешенности характера действия, равно как и предрешенности взаимозависимости (иерархической) действий социальным положением персонажей, принимающих участие в совершении действия, говорить приходится не только в применении к деятельности градоначальников. Закон "природа действия и положение, с точки зрения аксиологической, этого действия среди других действий определены структурно-космическим положением действователя" верен по отношению ко всей фабульной логике "Истории одного города". Весьма любопытна в этом плане история о том, как глуповцы собрались было расправиться с одной из самозванных градоначальниц, да "подоспели тут будочники" (стр. 299), а "так как будочники были строгие, то и дело порядка оттянулось" (стр.299-300). Противопоставлены два действия: с одной стороны, обыватели собираются совершить "дело порядка", с другой - "подоспели.../будочники". Первое действие представляется значительно более масштабным, серьезным, чем второе, но, в связи с тем, что действователями в первом случае являются простые обыватели, а во втором - будочники, совершение второго действия является причиной несовершения (во всяком случае, в рамках рассматриваемой ситуации) первого ("дело порядка оттянулось"). Социальное положение героев определило характер взаимозависимости действий.

Во многом подобно рассказу о строгих будочниках и

"деле порядка" повествование о речи защитника учителя каллиграфии Линкина, обвиненного в безбожии. "/.../ Вышел из толпы какой-то отставной подъячий и стал говорить. Сначала говорил он довольно невнятно, но потом вник в предмет, и, к общему удивлению, вместо того, чтобы защищать, стал обвинять" (стр. 393). Действие, совершаемое защитником Линкина, имеет гротескный характер, мотивировка действия не соответствует, прямо противоречит природе его смыслового завершения. Объясняется это, безусловно, лишь грубо утилитарными (или,если угодно, подчиненными порядку вещей в структуре космоса) соображениями действователя, постепенно разобравшегося ("вник в предмет") в том, на чьей стороне сила официальной идеологической позиции (сила всепроникающей гармонии универсума - на "перефлективном" языке мира, чьи законы просматриваются в эмпирии изображенной ситуации).

Конструкция общества, явленная в облике конструкции мира, задает, реализуясь в аспекте синтагматическом, принципы фабульной организации "Истории одного города". Сам факт наличия хоть какой-то формы устройства коллективной жизни глуповцев воспринимается жителями города как следствие того, что Глуповым правит градоначальник. Градоначальник - единственный, кто имеет право на власть, а лишь власть, насилие, как атрибут государственной власти, признается в Глупове началом, играющим роль смыслоносного ограниченья для материала, состоящего из множества потенциально существующих деяний, из поступков, кото-

рые совершить можно, но неизвестно, нужно ли. "...Едва узнали глуповцы, что они остались совсем без градоначальника, как движимые силою начальстволюбия, немедленно впали в анархию" (стр. 292). Глуповская анархия, как известно, состояла, в основном, из бессмысленных казней одних горожан другими. Казнь, овеществляющая принцип насилия, есть как бы магическая попытка восстановить целое по части (казнь выполняет функцию метонимического означающего власти) , макрокосм по микрокосму (казнь выполняет функцию метафорического означающего власти). Насилие - универсальный знак (знак индекс и знак символ) социально-детерминированной (поскольку общество, будучи формой, предполагает реализацию идеи насилия в материале установления отношений, в материале структурированья человеческой массы; поскольку общество воплощает функцию сопряженного с насилием формообразования в фигуре властелина, которая, таким образом, обретая свое сверхличное выраженье в совокупности насильственных действий, персонифицирует сам принцип организации людей) основы совершения событий, которые претендуют на соответствие космическому порядку вещей. Иными словами, логика фабульного развития подтверждает доступную сознанию глуповцев мысль: "Городу без начальства ни на минуту оставаться невозможно" (стр. 293).

Совершенно понятно, таким образом, становится, что логике глуповского универсума отнюдь не противоречит столь часто встречающаяся на страницах романа разновидность причинно-следст-

венной связи, в которой роль фактора, вызывающего то или иное явление, отведена феномену, который заведомо не мог бы восприниматься как выполняющий соответствующую функцию, если бы не его положение в структуре социума. Пример: "Целых шесть лет сряду город не горел, не голодал, не испытывал повальных болезней, ни скотских падежей, и граждане не без основания приписывали такое неслыханное в летописях благоденствие простоте своего начальника, бригадира Петра Петровича Фердыщенка".(стр. 306). Отсутствие природных бедствий - и простота одного человека. Возможно ли такое соответствие следствия и причины в действительности современного романа? В Глупове оно вполне возможно, так как причина определенным образом социально детерминирована; концепт "священного царя" здесь актуализирован вне всякого сомненья. "Простота" в коде мифологического сопричастия прочитывается как "гармония"; отступленье же от законов этой универсальной гармонии, явленное (вполне традиционно) в облике любовной страсти, служит причиной деструкции космоса. Ничуть не удивительна поэтому причинно следственная связь между увлечением бригадира Фердыщенко ямщичихой Аленкой и страшным голодом, поразившим Глупов. Весьма резонно поэтому замечание издателя, касающееся увода Аленки от ее законного мужа: "Однако же глуповцам это дело не прошло даром. Как и водится, бригадирские грехи прежде всего отразились на них" (стр.310).

Совершенна аналогична рассмотренным выше случаям структура гротеска, в котором в качестве причины и следствия выступают следующие события: "/..Домашку взяли под руки и привели к

тому самому амбару, откуда она была, за несколько времени перед тем, уведена силою/.../ И началось тут промеж глуповцев радость и бодренье великое. Все чувствовали, что тяжесть спала с сердец и что отныне ничего другого не остается, как благоденствовать" (стр. 328). Личная жизнь градоначальника, с уводом разбитной стрельчихи, вошла в колею гармонии, колею соответствия "космической" норме. Нормальным, естественно, представляется измученным голодом и пожарами глуповцам и все их будущее существование - ведь бытие города персонифицировано бытием градоначальника. Гротеск образован контаминацией элементов, относящихся к началам личному и сверхличному, - в перспективе "рефлективного" мышления; для мысли "перерефлективной", в таком сочетании ничего странного нет, оно построено по законам мистической партиципации, в сфере действия которой, кстати, вполне оправдано предпочтение позиции индивида при попытке определить доминирующий элемент в противопоставлении индивидуального коллективному (конечно, при условии, что такое противопоставление реализуется в облике оппозиции "герой/толпа", "царь/народ", "единственность сакрального/заурядность профанного" и т.д.). Впрочем, ориентация на-измерение "перерефлективное" не обеспечивает снятия гротеска: речь тут следует вести об инкарнации гротеска в материале иного уровня, о гротеске мировоззрений.

Напомним еще об одном, классическом, случае несоответствия (согласно воззрениям современным роману) причины следствию,

объясняемом социальной (космической) характеристикой субъекта действия, выступающего в качестве причинного. Мы говорим о происшедших в период правления градоначальника Бородавкина бунтах, во время которых бунтующие стояли на коленях. Гротеск причины и следствия манифестируется тут в виде ансамбля, состоящего из наименования (определения) явления и из образа его реализации в данном конкретном случае, т.е. речь идет о (выступающем в качестве причины) определенного вида осознании объема явления, о мысленном соотнесении слова "бунт" с рядом феноменов, которые могут этим словом быть обозначены, и о выполняющем функцию следствия представлении явления в том образе, который дан в тексте, о переходе от экстенсионала к интенсионалу. Объем, при таком переходе, вступает в конфликт со смыслом, поскольку денотат чреват пониманьем демонстративно антонимичным данному в облике предикативного воплощенья явления . Понятия "бунт" и "стояние на коленях" принципиально несопоставимы всюду, но не в бытии Глупова. Действие принимает форму, соответствующую социальному положению действователя. Обыватели - пассивный материал, сырье для постановки административных экспериментов. Область совершения активных действий представляется (по логике мышления, определенного соответствующей мифо-социальной идеологией) закрытой для них. Поэтому стояние на коленях является совершенно закономерной формой для бунта, совершаемого обывателями Глупова. Социальное положение индивидуума определяет деятельность

индивидуума даже тогда, когда индивидуум представлен в состоянии отрицания (на уровне "обозначаемого") своего социального положения; форма, в которой воплощается отрицание феномена, метонимически означает (утверждает) этот феномен. В высказывании "Во время бунта глуповцы стоят на коленях" тема находится в оппозиции к реме – но лишь на уровне "рефлективного" профанизма; с точки зрения принципа партиципации, тот факт, что предназначенные стоять на коленях стоят на них даже во время попытки пересмотреть это предназначенье, вполне закономерен.

Представления о диалектике частного и общего невозможны в мире мифологического сопричастия, в мире, отражающем (в измерении узко-сатирическом) систему, где господствующей идеологией является идеология абсолютизма: ср. уже приведенное мнение (о "благополучии" уничтожаемого обывателя) представителей "целой исторической школы" (стр.372), в воззрениях которых, как отмечали исследователи, нашли свое выражение "положения государственной школы в исторической науке"[1/], взгляды русских историков "великодержавного"[2/] направления. Чреватый деспотией абсолютизм – конструкция, основывающаяся на формирующем мир отношений произволе; косная заданность идеологии, подлинные причины сохранения и доминирующей роли коей объясняются соображениями элементарной утилитарности (ибо система абсолютизма выступает, в воззрениях Щедрина , в качестве явления, исторические причины существования которого изжили себя: консервация

абсолютизма как господствующего начала в жизни современности нравственно и интеллектуально неправомочна), определяет отсутствие какой-либо динамики в функционировании общества. В бытии Глупова нет места диалектике. Развитие подменено сосуществованием, сосуществованием, в частности, взаимоисключающих величин. Естественно, что содержательной функцией гротеска, являющегося выражением подобного химерического сосуществования, выступает неопределенность, неопределенность характера сочетающихся элементов, неопределенность форм сочетания. Не существует качественной разницы между внешним и внутренним, индивидуальное начало есть инкарнация начала социального, т.е. конструктивной функции, релевантной для положения элемента в структуре, а социальное - индивидуального (личность градоначальника и историческая эпоха, все существенные черты которой зависят от "внесистемных" черт этой личности; личность обывателя, возможные деяния которого известны наперед, будучи заданными непреодолимой статикой идеологической интерпретации сущности его социального положения).

Основа причинно-следственной неопределенности глуповского бытия - ориентированная на принцип партиципации "космичность" осознания происходящих событий, всесокрушающая сакрализация такого осознания, чреватого комплексностью интерпретации терма как предиката, предиката как терма. Не представление о вещах определено природою этих вещей, но природа вещей подго-

няется под готовые формулировки представлений. Прямое перенесение предрешенных идеологических конструкций в мир, непосредственно к сфере образования и функционирования этих контрукций не относящийся, означает, во-первых, что основой отношений, устанавливающихся в этом мире, является произвол (причина - несоответствие таких конструкций эмпирии этого мира), а во-вторых, что произвол доминирует на уровне структурированья, приводя к созиданью тератоморфного образа единства двух типов мышления, к созиданью химеры, состоящей из материи, предполагающей "научно-логический" путь осмысления действительности, и из концептуализации, из одушевления этой материи, пробуждения ее с помощью системы идей, такому "научно-логическому" пути предельно чуждых (причина - использование в качестве материала как референта, близкого к усредненной общепризнанной внехудожественной картине мира, релевантной для сознания читателя романа, так и жанрового концепта, являющегося энтимемой "научно-логического" позитивизма, энтимемой материалистического мировоззрения, энтимемой предельно объективного отражения в тексте эмпирической реальности. Задано неприятие читателем грамматики "сопричастия" в качестве грамматики текста, содержание которого должно быть близко мировоззрению читателя. Коллизия основана на сочетании такого стихийно-материалистического должного, "мыслимого" с мифологическим сущим, "видимым"). Оба эти результата инкарнации системы идеологических установок в теле мира, предполагающего (с точки зрения того, что в "эстетике восприя-

тия" именуется "горизонтом ожидания") иную систему установок, "читаются" (в аллюзорно-сатирическом измерении) как знаки порочного характера той организации общества, что игнорирует противоречие меж субъектом и объектом (выполняющим функцию и функцией как таковой), т.е. организацией абсолютистского характера. Логика мифологического сопричастия является архетипом такой конструкции, поскольку необходимое представляет как личное, т.е., потенциально, законом делает волю (тема произвола), созидая в недрах своих гротескный образ миксантропической твари - миксантропической не только обликом, но и деяньями. Как номинативное, так и коммуникативное измеренья химеричности диффузно-статической идеологизации напряженной динамики современности суть аватары принципа разрушения внутренней целесообразности; в эстетическом аспекте, такая деструкция "целесообразного без цели" приобретает характерный облик гротеска, в "Истории одного города" тему неопределенности интерпретирующего в коде волюнтаризма.

Причинно-следственный гротеск весьма важен для понимания тератоморфической сущности фабульной логики "Истории одного города". В его строении отразились существеннейшие черты этой логики, которые и позволяют нам интерпретировать ее в качестве "чудовищного чуда". Причина, с точки зрения современника романа, с точки зрения "рефлективности" мысли, не соответствует следствию, связана с ним лишь внешне, лишь заявлением ее как причины. Действия не вытекают друг из друга, представлены

существующими в метафизической разобщенности. Движение фабулы, таким образом, совершенно произвольно, говорить, собственно, приходится даже не о движении, но о механическом переходе от одного действия к другому, не вытекающему из предыдущего, но соединенному с ним на основании чуждого природе самих этих действий принципа сопричастия.

С причинно-следственным гротеском нам приходится встречаться при чтении "Истории одного города" весьма часто. Рассмотрим некоторые случаи подобного гротескного соотношения действий. Вот история знаменитого сражения племени головотяпов с племенем кособрюхих. "Головотяпы, неуверенные в успешном исходе своего дела, прибегли к колдовству: пустили на кособрюхих солнышко. Солнышко-то и само по себе так стояло, что должно было светить кособрюхим в глаза, но головотяпы, чтобы придать этому делу вид колдовства, стали махать в сторону кособрюхих шапками: вот, дескать, мы каковы, и солнышко заодно с нами" (стр. 270-271). Солнышко светит в глаза кособрюхих - это осознается как следствие; в качестве причины выступает то, что головотяпы махали "в сторону кособрюхих шапками". Характер соотношения причины и следствия комментариев не требует; любопытно, что обертон мифологической архаики (воинская магия) тут дан эксплицитно - принцип партиципации реализуется в соприродном ему материале, но остранен при этом идеологически чуждым восприятием повествователя.

Дальнейшее описание битвы. "Однако кособрюхие не сразу

испугались, а сначала тоже догадались: высыпали из мешков толокно и стали ловить солнышко мешками. Но изловить не изловили, и только тогда, увидев, что правда на стороне головотяпов, принесли повинную" (стр. 271). Причина - решили изловить солнышко; следствие - стали ловить солнышко мешками (причина и следствие выступают в виде цели и попытки достичь этой цели); тема партиципации воплощается тут в конструкции, отсылающей к жанровой традиции фольклорной небылицы, к традиции, построенной на гротескном видении мира. Затем,причина - невозможность изловить солнышко мешком, следствие - осознание того, что "правда на стороне" противников; ассоциации с народными рассказами о дураках (ср. неоднократно возникающую у Салтыкова тему Пошехонья и "пошехонства") и подобные тому реминисценции тут явно задают интерпретацию индетерминизма в качестве отказа от (разрушения) объективно существующего знания .

Летописная легендарность события игнорируется при включении (в качестве достоверного описанья реальности) в контекст произведения историка, что предопределяет восприятие события с позиций, чуждых духу той творческой концептуализации, которая характерна для предания, используемого в качестве материала; чуждой является и семантика волюнтаристского совмещенья двух типов мышления ("рефлективного" и "пре-рефлективного") смеховой (обновляющей) эстетике фольклорной небылицы, ориентированной на идеологию карнавала (мы имеем в виду интерпретацию Бахтина): сатирическая аллюзорность темы произвола разрушает самоценность инвертированного универсума.

О содержательном значении контаминации элементов, относящихся к различным типам восприятия мира, мы будем говорить специально в главе "Гротеск и мир идей", пока же отметим лишь, что привлечение элементов чуждого, противоречащего виденью миру, релевантному для нового времени, материала используется Щедриным в целях создания ощущения неопределенности характера событий, могущих вступать в причинно-следственные отношения. Причиной является тут желанье дать максимально объективное, "незаинтересованное" (мы говорим о "жанровой заинтересованности", о свойственной всякому жанру специфике интерпретации представленной реальности), подлинно научное описанье фактов; следствием - обращение к тексту, который ни в одном из возможных жанровых прочтений (ни как преданье, ни как небылица) не может служить этим целям.

С использованием автором фольклорных мотивов встречаемся мы и при рассмотрении действий, совершаемых головотяпами с целью упорядочить свою общественную жизнь. "Собрав воедино куралесов, гущеедов и прочие племена, головотяпы начали устраиваться внутри с очередной целью добиться какого-нибудь порядка. Историю этого устройства летописец подробно не излагает, а приводит из нее лишь отдельные эпозоды. Началось с того, что Волгу толокном замесили, потом теленка на баню тащили, потом в кошеле кашу варили, потом козла в сложеном тесте утопили, потом свинью за бобра купили, да собаку за

волка убили, потом лапти растеряли да по дворам искали: было лаптей шесть, а сыскали семь; потом рака с колокольным звоном встречали, потом щуку с яиц согнали, потом комара за восемь верст ловить ходили, а комар у пошехонца на носу сидел, потом батьку на кобеля променяли, потом блинами острог конопатили, потом блоху на цепь приковали, потом беса в солдаты отдавали, потом небо кольями подпирали и стали ждать, что из этого выйдет" (стр. 271). Как известно, вскоре после этого головотяпы, также с целью "устроиться", "петуха на канате кормили, чтобы не убежал, божку съели"(стр.272), а затем, с этим же намерением, "под дождем онучи сушили, на сосну Москву смотреть лазили" (стр. 273).

Итак, причина совершения действия - желание "добиться /.../ порядка", "устроиться"; следствие, т.е.само действие, имеет характер совершенно нелепый, с причиной это действие соотнесено лишь по своей заявленной функции "быть следствием", но не по своему подлинному (откровенно принадлежащему традиции смеховой культуры, игнорирующей всякий утилитаризм) содержанию. Действия не отвечают требованию "концентричности"; они представлены не имеющими отношения к основному конфликту произведения. Таким образом, обычный у Щедрина причинно-следственный гротеск осложнен гротеском, основанным на контаминации различных типов собственно фабулы. Ведь многочисленные поступки, совершаемые глуповцами с целью устроиться, суть, собственно говоря, элементы фабулы,

построенной по чисто хроникальному, линейному принципу сочетанья компонентов; развитие фабулы обладает характером экстенсивным. Гротеск основан на волюнтаризме сочетания предполагающих различные картины мира типов фабулы.

Любопытно, что тема причинно-следственного гротеска в рассматриваемом случае манифестируется как на материале фабулы концентрической (мы в этом уже убедились), так и на материале фабулы хроникальной. Читатель узнает, что из деятельности глуповцев "ничего не вышло. Щука опять на яйца села, блины, которыми острог конопатили, арестанты съели; кошели, в которых кашу варили, сгорели вместе с кашею" (стр. 271). Действие соотнесено с реакцией на действие, возвращающей к состоянию, актуальному для периода, предшествующего свершению действия. Поступки персонажей, с точки зрения своих итогов, на которых сосредоточено внимание в произведении с хроникальным типом развития действия, представлены как бы не свершавшимися вовсе. Причина (поступок) соотнесена с невозможным, в рамках жанровой традиции, следствием. Экстенсивная фабульность, как и фабульность интенсивная (нелепое деянье, служащее цели "устройства"), представляется детерминированной идеологией гротеска. Характерно, что тема волюнтаризма представлена в измерении гротеска фабулы хроникальной как обретшая облик чуть ли не самодостаточный: не соответствующее порядку вещей, т.е. космической упорядоченности, действие тут однозначно отличается от остальных действий тем, что как бы отменяется, признается несостоявшимся. Разрушительность волюнтаризма замыкается на нем самом; аутотеличный поступок совершается в причинно-следственном вакууме.

С причинно-следственным гротеском встречаемся мы и в рассказе о том, как чуть было не заблудившихся головотяпов "пошехонец-слепород /.../ вывел /.../ на торную дорогу" (стр. 271; субъект действия - т.е. причина совершения действия: терм, чреватый предикатом, - не соответствует характеру действия, при том, что, согласно "горизонту ожидания", факт совершения того или иного действия есть следствие обращения к тому или иному субъекту), и в истории того, как головотяпы "шли /.../ по ровному месту три года и три дня и все никуда прийти не могли" (стр. 272): действие, т.е. причина, не приводит к желаемой цели, т.е. следствию; абсолютизацией отрицания (прийти не могли "никуда". Куда "никуда"? И куда шли? Куда-нибудь?) и традиционно-мифологический, вполне конструктивный облик имеющей, гиперболой положительного аспекта в совершении действия, т.е. гиперболизацией предпосылок удачной реализации задуманного, повествователь создает вполне классический (что обнажено стилистической ориентацией на фольклор) гротеск причины и следствия. Тут следует вспомнить и характеристику глуповского градоначальника Клементия, умевшего искусно стряпать макароны. Этот градоначальник "прибыв в Глупов, не только не оставил занятия макаронами, но даже многих усиленно к тому принуждал, чем себя и воспрославил" (стр. 277) ("многих усиленно /.../ принуждал" заниматься макаронами - причина; "себя /.../ воспрославил" - весьма характерное для глуповской логики следствие).

Гротескным представлен характер причинно-следственных отношений и в описании того, как во время "глуповского междоусобия" решили казнить "пятого Ивашку": следствие - убиение; причина сформулирована кем-то из субъектов действия следующим образом: "А зачем Ивашко галдит? галдеть разве велено?"(стр.295). Впрочем, о гротескном соотношении причины и следствия можно говорить применительно почти ко всем деяниям, совершенным в краткий период безвластия или властвования самозванок "движимыми силой начальстволюбия"(стр.292) глуповцами.

Протескная логика причинно-следственных отношений находит свое выражение и во фразе "/.../ Хлеба уродилось столько, что, кроме продажи, осталось даже на собственное употребление" (стр.367 ; явления, играющие роль причины и следствия в ситуации , ориентированной на критерии разума и этики, т.е. в "нормальных" условиях, представляются поменявшимися местами), и в истории падения градоначальника Грустилова - подлинной причиной смещения Грустилова страшным Угрюм-Бурчеевым явилось то обстоятельство, что "в Глупове жил некоторый, не имеющий определенных занятий, штаб-офицер" (стр. 396) и как-то раз, "на именинном пироге у Грустилова, всем лучшим гостям подали уху стерляжью, а штаб-офицеру - разумеется, без ведома хозяина, - досталась уха из окуней" (стр. 396) - характерны тут масштабы выступающих в роли причины и следствия событий, их принадлежность разным сферам, сферам жизни индивидуальной и коллективной.

Мы привели лишь небольшую часть случаев манифестации гротескной природы причинно-следственной связи явлений в "Исто-

рии одного города". Неопределенность причинно-следственных отношений, выступающая как содержательная функция соответствующей разновидности фабульного гротеска, "задает" восприятие любого действия, любого события, как существующего самого по себе, в изоляции от всех прочих действий и событий, вне обязательных связей с ними. Связи эти имеют, по глуповской логике, характер абсолютно произвольный. В сочетания могут входить любые поступки, поступки принципиально различного порядка. Градоначальник Бородавкин "ходатайствовал о заведении в Глупове академии, но, получив отказ, построил съезжий дом" (стр. 279). Действие не может быть понято ни в свете телеологии, ни с точки зрения подхода этиологического. Существен лишь сам факт свершения поступка. Строить съезжий дом или заводить академию - какая разница между этими действиями для градоначальника, который призван лишь совершать действия, любые действия, поскольку волюнтаристическая активность есть смысл его существованья и поскольку любые действия могут выступать в качестве следствия или причины любых же других действий! Действия заменяемы, каждое из них, в принципе, равно другому. Выбор между постройкой съезжего дома или заведением академии совершенно произволен. Неопределенность характера взаимозависимости действий - существенная черта гротескно-оформленной фабулы "Истории одного города". События, образующие эту фабулу, суть предметы свободного

выбора того, кто облечен правом на выбор (и здесь мы вновь встречаемся с феноменом разрушенья партиципационной логики: сопричастность в мифе основана на принципе космической необходимости, на единстве "лексики" и "синтаксиса" - право героя на индивидуальное созиданье в области культуры так же задано, как задан состав наборов взаимозаменимых объектов; ср. известную оппозицию "золотых яблок на яблоне" и "груш на вербе"). Связь между событиями, в пределе, лишь демонстративно заявляется; естественно, что многие действия как бы зачеркивают действий, происшедшие ранее, сводят на нет их итоги, не будучи, собственно, сознательно направленными против этих происшедших ранее действий. Градоначальник Негодяев "размостил вымощенные предместниками его улицы и из добытого камня настроил монументов" (стр. 279) - совершаемый градоначальником поступок автоматически уничтожает итоги предыдущих деяний (читаясь при этом как очередная победа символического, т.е.комплексного, над практическим - и стало быть, "перефлективного" над "рефлективным"). Каждое действие существует в состоянии непреодолимой независимости, вне возможности контакта с действиями предыдущими и последующими, вне построенной на критериях "научно-логического" подхода системы. Действия образуют самые неожиданные сочетания, в этих сочетаниях механически совмещаются события, допустимую с точки зрения разума связь между которыми установить почти невозможно. Великолепные примеры подобных сочетаний - биографии градоначальников.

Вот, например, биография градоначальника Климентия (фрагмент этой биографии уже был предметом рассмотрения в

настоящей главе): "Клементий, Амадей Мануйлович. Вывезен из Италии Бироном, герцогом Курляндским, за искусную стряпню макарон; потом, будучи внезапно произведен в надлежащий чин, прислан градоначальником. Прибыв в Глупов не только не оставил занятия макаронами, но даже многих усиленно к тому принуждал, чем себя и воспрославил. За измену бит в 1734 году кнутом и, по вырывании ноздрей, сослан в Березов" (стр.277). Аналогичный характер (в плане сочетания событий принципиально различного порядка) имеют и биографии многих других градоначальников (см., например, биографии Ферапонтова, Великанова, Ламврокакиса, Двоекурова, Беневоленского, т.д.).

Автономность событий, отсутствие необходимости в том или ином событии, принципиальная необъяснимость события, предопределяет своеобразную ориентацию на экзотичность, характеризующую облик чуть ли не всякого элемента фабульного развития в "Истории одного города" (речь тут следует вести об одной из аватар тератологического начала). Вот цепь однородных событий - смертей глуповских градоначальников. Рассмотрим все указанные автором формы, в которых реализуются события, образующие эту цепь.

Первый глуповский правитель, "вор-новотор", как известно, "зарезался огурцом" (стр. 276), градоначальник Ферапонтов, "быв в лесу, растерзан собаками" (стр. 277), градоначальник Ламврокакис "был найден в постели, заеденный клопа-

ми" (стр. 277), градоначальник Баклан "переломлен пополам во время бури" (стр. 278), градоначальник Двоекуров "умер" /.../ своей смертью" (стр. 278), градоначальник Фердыщенко "умер /.../ от объядения" (стр. 278), градоначальник Бородавкин "умер /.../ на экзекуции, напутствуемый капитан-исправником" (стр. 279), градоначальник Микаладзе "умер /.../ от истощения сил" (стр. 279), градоначальник Прыщ "оказался с фаршированной головой, в чем и уличен местным предводителем дворянства" (стр. 279), (проще говоря, голова градоначальника была предводителем съедена), градоначальник Иванов "умер /.../ от натуги, усиливаясь постичь некий сенатский указ"(стр. 279), градоначальник Грустилов "умер от меланхолии" (стр. 279) и, наконец, градоначальник Угрюм-Бурчеев был уничтожен таинственным "Оно".

События, в реальности допустимые, события маловероятные и события откровенно нелепые сплетаются в пестрый узел. Каждое из этих событий предстает возможным, каждое способно заменить подобное ему по функции; фантастичность или соответствие эмпирической действительности для этого не помеха. Заурядное и "волшебное" (с точки зрения читателя) представлены сосуществующими в пределах одного мира. Ансамбль событий актуализирует тему деструктивного для целостности индетерминизма.

Итак, гротескный характер фабулы "Истории одного го-

рода" проявляется, с одной стороны, в сосуществовании, в составе универсума действий, элементов, с точки зрения "апперцепционной массы" читательского сознания, маркированных: одни - как допустимые в мире, служащем референтом историческому сочинению о провинциальном городе России в период с 1731 по 1826 год, другие же - как недопустимые. Речь идет о сосуществовании таких элементов на равных правах, о сосуществовании, по условиям которого все эти элементы потенциально взаимозаменяемы, и тот или иной образ происходящего события, совершаемого действия, не имеет значения, всё одинаково причудливо, и, в то же время, всё близко подлинному (внелитературному, денотативному) бытию, его однозначно заданной реальности, предрешенности, ограниченности его возможностей. С другой стороны, гротескный характер фабулы "Истории одного города" проявляется в форме отношений, которые существуют между различными событиями, заявленными в качестве связанных, вытекающих друг из друга, и, разумеется, соотносимыми, с этой точки зрения, читателем со взаимосвязанными событиями в его собственной действительности, в действительности, что не ориентирована на принцип мистической партиципации. В перспективе такого соотношения механизм фабулы предстает чреватым неснятым противоречием. Это противоречие реализуется как в образе тератоморфического (с точки зрения "рефлективного" мышления) комплекса, комплекса, где синтез не предполагает

анализа, так и в образе волюнтаристического (недопустимого, по логике мифического панкосмизма) самовыражения действователя ("законодателя", не воплощающего своими поступками объективно существующий "закон", но этот "закон" заменяющего собой), самовыражения, прихоть индивидуума возведшего в ранг универсального долженствования.

Неопределенность характера той субстанции, из которой состоит мир событий, неопределенность характера связей меж этими событиями, являющаяся содержательной функцией фабульного гротеска, подвергается идеологическому осмыслению в следующем рассуждении автора: "Поток жизни как бы прекращает свое естественное течение и образует водоворот, который кружится на одном месте, брызжет и покрывается мутной накипью, сквозь которую невозможно различить ни ясных типических черт, ни даже сколько-нибудь обособившихся явлений. Сбивчивые и неосмысленные события бессвязно следуют одно за другим, и люди, по-видимому, не преследуют никаких других целей, кроме защиты нынешнего дня. Попеременно, они то трепещут, то торжествуют, и чем сильнее дает себя чувствовать унижение, тем жестче и мстительнее торжество. Источник, из которого вышла эта тревога, уже замутился; начала, во имя которых возникла борьба, стушевались; остается борьба для борьбы, искусство для искусства, изобретающее дыбу, хождение по спицам и т.д." (стр. 370).

Тератологическое виденье, воплощающееся в образе фабульного развития, играющую роль инварианта тему разрушительного (для внутренней целесообразности единства) волюнтаризма представляет, в измерении сатирико-аллюзорном, отражением господства системы социальных отношений, что основаны на предполагаемых абсолютизмом произволе и бесправии. Эта мысль сформулирована автором в форме публицистической следующим образом:

"Как ни привлекательна теория учтивого обращения, но, взятая изолированно, она нимало не гарантирует людей от внезапного вторжения обращения неучтивого /.../, и следовательно, если мы действительно желаем утвердить учтивое обращение на прочном основании, то все-таки прежде всего должны снабдить людей настоящими якобы правами" (стр. 354).

Итак, химеризм фабульной организации проявляется в разных измерениях. Во-первых, в измерении, что материал эмпирической реальности будней города Глупова представляет в соотнесении с материалом эмпирической реальности читателя. Этот подход возможен, поскольку референциальное правдоподобие картины мира, созданной в произведении, основано как на логическом правдоподобии, заданном жанром исторического описанья (актуализация императива объективности) , так и на близости предмета изображения (предмета семантико-аксиологической концептуализации) тому предмету восприятия, что интерпретируется читателем в

качестве своей, "подлинной", историко-социальной реальности. В этом измерении гротеск реализуется за счет утверждения тератологического характера всякого образа, построенного на основе принципиально чуждого миросозерцанию читателя закона мистической партиципации, закона, который, с точки зрения "рефлективного" мышления, предполагает порожденье химерических комплексов, что отвергаются как откровенно вымышленные универсумом, понятым в качестве генерализации результатов повседневного наблюдения.

Вторым измерением фабульного химеризма служит изотопия замены лежащего в основе комплексов, построенных на основе закона сопричастия, принципа космогонического долженствования, итак, замены его волею индивида. Определяющее взаимозависимость, взаимосопоставимость событий свободное желание разрушает гармонию мифа.

В первом измерении волюнтаристическим началом представляется инкарнация созидающей идеологии диффузности в теле современности; во втором - измена диффузности, сказывающаяся в признании архетипического характера высказыванья индивида. Деструкция концептов субъекта и объекта отражается в деструкции концепта субъектно-объектной комплексности.

Третьим измерением химеризма фабулы является мир, в котором сосуществуют творческие видения серии действий, относящиеся к сферам "исторической" и "мифологической", к эпохам "рефлективной" и "пререфлективной". Гротескный характер организации фабулы в каждой из сфер становится гротеском организации

фабулы в мире, где эти сферы актуализируются симультанно. Отталкиваясь от мысли Гегеля о том, что герой осуществляет свою правовую, необходимую (мы бы сказали, "космогоническую") цель как личное дело, отметим, что и в идеальном (классическом) случае совпадения интересов, одновременное функционирование концептов героя и государства, героического и гражданственного представляется гротескным - в силу избыточности, чреватой взаимоотрицаньем. Реализация героизированной гражданственности в образе цепи действий придает фабуле романа облик миксантропический.

Итак, содержательная функция фабульного гротеска в "Истории одного города" представляется, в общем, аналогичной содержательной функции гротеска, определяющего природу объектного мира романа.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

ХИМЕРИЗМ СЮЖЕТНОЙ КОНСТРУКЦИИ.

> Я утверждаю, что эти строки являются посвящением, несмотря на всю его необычность в трех самых существенных отношениях: в отношении содержания, формы и отведенного ему места...
>
> Л.Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена.

Гротеск, определяющий логику бытия объектного мира и фабульных отношений в "Истории одного города", влияет и на построение сюжета произведения (сюжета, который мы, в традициях "формализма", понимаем как мотивировку, порядок, связь сообщений о событиях – но не самих этих событий).

Логика схемы повествования о происходящих событиях иногда представляется тождественной самой событийной логике, гротескно-ориентированной логике фабулы произведения. К примеру, мотивировка повествования, заявляющая жанровую сущность всего произведения, манифестативно не соответствует подлинному характеру повествования, подлинной жанровой сущности.

Что, собственно, такое, согласно утверждению основного

повествователя, т.е. "издателя", есть "История одного города"? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, необходимо обратиться к следующим словам самого рассказчика, который, в первой главе произведения ("От издателя"), заявляет следующее:

"Давно уже имел я намерение написать историю какого-нибудь города (или края) в данный период времени, но разные обстоятельства мешали этому предприятию. Преимущественно же препятствовал недостаток в материале, сколько-нибудь достоверном и правдоподобном. Ныне, роясь в глуповском городском архиве, я случайно напал на довольно объемистую связку тетрадей, носящих общее название "Глуповского летописца", и, рассмотрев их, нашел, что они могут служить немаловажным подспорьем в деле осуществления моего намерения. /.../ Во всяком случае, в видах предотвращения злонамеренных толкований, издатель считает долгом оговориться, что весь его труд в настоящем случае заключается только в том, что он исправил тяжелый и устарелый слог "Летописца" и имел надлежащий надзор за орфографией, нимало не касаясь самого содержания летописи" (стр. 265; 267).

Итак, "История одного города" представлена именно как история, как хроника, как изложение летописи. Речь идет о произведении, имеющем характер научный, но не художественный. Мотивировка повествования, задающая (предрешающая) жанровую сущность произведения, противоречит, таким образом, истинной

его жанровой природе. Любопытно сравнить приведенную уже мотивировку с замечанием повествователя, предваряющим все подробное изложение глуповской истории.

"Издатель нашел возможным не придерживаться строго хронологического порядка при ознакомлении публики с содержанием "Летописца". Сверх того, он счел за лучшее представить здесь биографии только замечательнейших градоначальников, так как правители не столь замечательные достаточно характеризуются предшествующею настоящему очерку "Краткою описью". - Изд." (стр. 280).

Возможно ли это? В историческом труде - и вдруг "не придерживаться строго хронологического порядка"! Во второй приведенной нами мотивировке способа повествования оговорены некоторые черты, характерные для действительной жанровой природы произведения Щедрина и совершенно невозможные в произведении, соответствующем жанровой модели, заявленной в открывающей изложение событий мотивировке. Столкновение не только мотивировки и способа творческого представления мира, но и собственно двух противоположных мотивировок облегчает осознание гротескной сущности контаминации собственно сюжетных элементов.

О сюжетном гротеске можно говорить, имея в виду и другие случаи несоответствия мотивировки и собственно-текстовой реальности.Во второй мотивировке, в частности, сказано, что издатель "счел за лучшее представить здесь /имеется в виду подробный

текст изложения "Летописца" - А.С./ биографии только замечательнейших градоначальников, т.к. правители не столь замечательные достаточно характеризуются предшествующею настоящему очерку "Краткою описью". Это замечание, как легко убедиться, не соответствует действительности. В самом деле, почему "замечательнейшими" должны считаться, например, градоначальник Иванов и Дю Шарио, ничем особенно не отличившиеся (периоды их градоначальствований описаны подробно),а в роли не могущих претендовать на роль "замечательнейших" выступают, в частности, градоначальники Ферапонтов, Великанов и Урус-Кугуш-Кильдибаев (подробных описаний периодов их владычества не дано), хотя,судя именно по тексту "Краткой описи", к которой отсылает издатель(отсылка сделана явно с целью фокализовать гротескную сущность отношений меж предопределяющей мотивировкой феномена и подлинной природой самого феномена), эти градоначальники суть интереснейшие экземпляры глуповского паноптикума.

Безусловно, для художественных, равно как и для публицистических целей, которые ставил перед собой автор при написании романа, изображение периода градоначальствования Иванова или Дю Шарио было совершенно необходимо, а подробные описания периодов правления Великанова или Урус-Кугуш-Кильдибаева были излишни, но ведь объяснение, содержащееся в мотивировке, есть объяснение принципиально иного рода! Объяснение в мотивировке - это объяснение историка, подбирающего наиболее характерный

материал для обобщения результатов своего исследования[1/], но не для сатирического романа. Таким образом, мотивировка принципа отбора событий, подлежащих изображению, не соответствует сущности этого принципа. Гротескная природа контаминации взаимопротиворечащих элементов подчеркнута, как мы уже говорили, отсылкой читателя к тексту "Краткой описи" (возможно, это связано с тем, что сюжетный гротеск в разбираемом нами примере не столь эксплицитен, как, скажем, в первом рассмотренном случае).

С несколько иной, но, в принципе, близкой рассмотренным выше, разновидностью сюжетного гротеска мы встречаемся при сопоставлении описания поступков градоначальника, отмеченных в "Краткой описи", и описания тех его поступков, что представлены в детальном изложении глуповской истории. Весьма характерно, в этом плане, соотношение конспективного и подробного рассказа о деятельности градоначальника Бородавкина. В "Краткой описи" о градоначальствовании Бородавкина сказано следующее: "Бородавкин, Василиск Семенович. Градоначальство сие было самое продолжительное и самое блестящее. Предводительствовал в кампании против недоимщиков, причем спалил тридцать три деревни и, с помощью сих мер, взыскал недоимок два рубля с полтиною. Ввел в употребление игру ламуш и прованское масло; замостил базарную площадь и засадил березками улицу, ведущую к присутственным местам; вновь ходатайствовал о заведении в Глупове академии,

но, получив отказ, построил съезжий дом. Умер в 1798 году на экзекуции, напутствуемый капитан-исправником" (стр. 278-279).

Из описания же подробного "самого блестящего градоначальства" мы узнаем, что Бородавкин вел войны "за просвещение", причем причиною первой из них, изложенной наиболее детально, было требование Василиска Семеновича "признать горчицу", а "из остальных трех первая имела целью разъяснить глуповцам пользу от устройства под домами каменных фундаментов; вторая возникла вследствие отказа обывателей разводить персидскую ромашку, и третья, наконец, имела поводом разнесшийся слух о заведении в Глупове академии"(стр. 350).

Собственно, к описанию войн "за просвещение" и сводится подробный рассказ о градоначальствовании Бородавкина; излагается сам ход войн "за просвещение", причины, побудившие градоначальника вести эти войны, итоги войн, отношение к "просвещению" глуповцев, результаты, к которым привело внедрение "просвещения" в жизнь. Войны "за просвещение" ведутся Бородавкиным с самого начала периода его градоначальствования ("Первая война за просвещение/.../ началась в 1780 году, то есть почти вслед за прибытием Бородавкина в Глупов", стр.339) вплоть до завершения этого периода, до смерти Бородавкина: в конце жизни градоначальник вел войны "уже против просвещения" (стр. 353), генетически (с точки зрения мотивировки своей) противоположные,

но типологически совершенно тождественные войнам "за просвещение".

Итак, события, указанные в "Краткой описи", не совпадают с событиями, изложенными в подробном тексте. В "Краткой описи" ни слова нет о войнах "за просвещение" и походах "против просвещения", не упоминается ни о горчице, ни о каменных фундаментах, ни о персидской ромашке; ничего не сказано там и о сочинении Бородавкиным проекта "о вящем армии и флотов по всему лицу распространении, дабы через то возвращение (sic) древней Византии под сень российския державы уповательным учинить", (стр.334; в то же время, в "Краткой описи" упомянуто сочинение другого глуповского градоначальника, Двоекурова, "Жизнеописание замечательнейших обезьян", стр. 278 ., т.е. сам факт написания градоначальниками сочинений имплицитно признается достаточно важным для того, чтобы быть упомянутым в "Краткой описи"),и о стремлении градоначальника совершать "политические предприятия" (стр. 335), т.п. В то же время, в тексте подробного изложения не говориться ничего о грандиозной "кампании против недоимщиков", о введении "в употребление игры ламуш и прованского масла", о том, что была замощена базарная площадь, а "улица, ведущая к присутственным местам", засажена березками, о построении съезжего дома. Единственный элемент, встречающийся как в "Краткой описи", так и в подробном изложении событий -

это намерение завести в Глупове академию, да и этот мотив актуализируется в тексте описи и в подробном изложении в совершенно разных контекстах.

Действия, отмеченные в "Краткой описи", и действия, нашедшие свое воплощение в тексте подробного описания истории градоначальствования, суть совершенно разные действия. Сюжетный гротеск, так же, как и в предыдущих случаях, реализован несоответствием "слова" и "дела", несоответствием "имени" "телу", несоответствием заявленного явленному.

Такая разновидность сюжетного гротеска встречается при изложении событий, относящихся не только к эпохе градоначальствования Бородавкина. С родственною ситуацией мы встречаемся и при сопоставлении событий, изложенных в "Краткой описи", и событий, составляющих подробный текст описания градоначальствования, например, Грустилова, Негодяева, т.д.

Необходимо рассмотреть еще один, характерный для "Истории одного города", способ актуализации сюжетного гротеска. Мы уже упомянули мельком этот способ при анализе химеризма сюжетной конструкции в предыдущем случае. Речь идет о сочинении Бородавкиным проекта и о том, что проект этот не упомянут в "Краткой описи". В этом раскрывается сюжетная непоследовательность, внутренняя противоречивость, - ведь упоминается же в "Краткой описи" сочинение другого глуповского градоначальника, Двоекурова. Почему ж не упомянуто,

в таком случае, сочинение Бородавкина, почему не упомянуты сочинения Микаладзе ("О благовидной всех градоначальников наружности", стр. 429) и Беневоленского ("Устав о свойственном градоправителю добросердечии", стр 432)? Эти два последние произведения настолько важны для понимания природы глуповского универсума, что приводятся в завершающих "Историю одного города" "Оправдательных документах" (стр.424), - где, кстати сказать, отсутствует - очевидно, за ненадобностью, за малозначительностью - упомянутое в "Краткой описи" творение Двоекурова. Сюжетный гротеск вновь манифестирован фигурой несоответствия названия и предмета, внешнего и внутреннего.

Мало того. Сочинение Двоекурова "Жизнеописания замечательнейших обезьян" известно лишь по "Краткой описи". В отведенной описанию периода правления Двоекурова главе "Известие о Двоекурове" (стр. 304) это сочинение даже не упомянуто, что создает имплицитное представление о небольшой важности этого труда; такое представление является элементом химерического сочетания, второй член которого - подразумеваемая фактом включения в текст "Краткой описи" значительность опуса о "замечательнейших обезьянах".

Из подробного описания периода правления Двоекурова мы узнаем, что "самое важное дело его градоначальствования - это, бесспорно, записка о необходимости учреждения в Глупове академии" (стр.305). Об этом сочинении, принципиально важном для эпохи властвованья Двоекурова ("самое важное дело его градоначальствования") , в "Краткой описи" нет ни слова. Таким

образом, на материале сочинений Двоекурова приходится говорить уже не о простом, но о двойном сюжетном гротеске (заявленная, прямо или косвенно, характеристика феномена противоречит той, которая складывается в восприятии читателя; денотат и десигнат антонимичны).

Но недостаточно и этого. Относительно записки "о необходимости учреждения в Глупове академии" нам сообщается, что "она уцелела вполне" (стр. 305) и что "она печатается дословно в конце настоящей книги, в числе оправдательных документов. - Изд." (стр.305). "Обещание это не было почему-то выполнено Салтыковым: "Записка" Двоекурова ни в издании 1870 года, ни в изданиях 1879 и 1883 годов не появилась".[1/] Обещание "не было /.../ выполнено", скорее, не Салтыковым, но "издателем", персонажем романа, в ведении которого находится сюжетная конструкция произведения[2/]. Наименование не соответствует реальному положению вещей. Гротеск усложняется, становится даже не двойным, но тройным.

Точно так же не соответствует приведение сочинений в разделе "Оправдательные документы" упоминанию о сочинениях в подробном тексте "Истории" в случае с произведениями Бородавкина. В подробном тексте отмечено создание Бородавкиным названного выше проекта "О вящем армии и флотов по всему лицу распространении /.../" и состоящего из одного параграфа устава "о нестеснении градоначальников законами" (стр. 340), в

"Оправдательных документах" же приведены принадлежащие Бородавкину "Мысли о градоначальническом единомыслии, а также о градоначальническом единовластии и о прочем" (стр. 424), о которых ни в подробном тексте, ни, тем более, в "Краткой описи" нет ни слова.

Во всех вышеуказанных случаях мы говорили о сюжетном гротеске, содержательной функцией которого является неопределенность, манифестирующаяся , как мы уже отмечали, в фигуре химерического несоответствия внешнего и внутреннего, слова и вещи. В такой перспективе родственны феномен отступленья от "хронологического порядка" в произведении, заявленном как хроника, и феномен игнорирования (в тексте, утверждающем себя в качестве исторического труда) почти половины элементов, составляющих предмет описания (из двадцати одного градоначальствования девять представлены лишь в "Краткой описи"); опус, претендующий на роль сочинения историка, явно ориентирован на модель литературную, на систему аксиом, заставляющих читателя понять его как сатирический роман. Такое несоответствие претензии и реальности воплощается в несоответствии концепта "замечательнейших" градоначальников, релевантного для романа и находящего свое выраженье в отборе "замечательнейших" для подробного описанья их действий, и представления о том, кто должен быть сочтен "замечательнейшим" (т.е. интереснейшим, своеобразнейшим, энергичнейшим, важнейшим - в прочтении "Краткой описи" не литературном, но историческом),

складывающегося в восприятии читателя. В перспективе химерического несоответствия заданного данному реализуется и гротескное образованье, составленное из описаний деятельности градоначальников по "Краткой описи" и описаний этой деятельности по подробному тексту, из представления произведений градоначальников в "Краткой описи" - в подробном тексте "Истории" - в "Оправдательных документах". Эксплицитное разрушенье комплекса имени и тела, слова и вещи (ср.у "формалистов", у Якобсона мысли об автоматизации связи между знаком и понятием, о свойственной сознанию тенденции идентифицировать знак и объект[1/]) есть инвертированный вариант того же тератоморфического образа, созданного на основании принципа сопричастия, что рассматривалоя нами в предыдущих главах исследования; способ рассказа и материал его изоморфны.

Это соответствует мысли исследователя (А.П.Чудакова) о том, что "место события в сюжете соответствует его роли в фабуле"[2/].

В "Истории одного города" деструктивизм химерического начала служит инвариантом для образования ансамблей и того, и другого уровня. Мы отмечали в предыдущей главе, что для фабулы "Истории одного города" характерна гротескная контаминация элементов, служащих индексами миров реального и фантастического, что элементы эти находятся в отношениях, заставляющих нас воспринимать их как одинаково нормальные и одинаково невозможные.

Неопределенность характера субстанции мира событий и неопределенность связывающих события отношений на уровне фабульном явлена соответствующей неопределенности технике представления этих событий на уровне сюжетном.

В глуповском бытии совершение фантастических поступков - черта обыденной повседневности. Точно так же воспринимает эти поступки и рассказчик, создатель сюжета произведения. Повествование о событиях фантастических, совершенно невозможных в мире подлинного бытия, незаметно сливается с повествованием о вещах самых обычных и будничных. Вспомним, к примеру, приведенную в "Краткой описи" биографию градоначальника де Санглота: "Маркиз де Санглот, Антон Протасьевич, французский выходец и друг Дидерота. Отличался легкомыслием и любил петь непристойные песни. Летал по воздуху в городском саду, и чуть было не улетел совсем, как зацепился фалдами за шпиц, и оттуда с превеликим трудом снят. За эту затею уволен в 1772 году, а в следующем же году, не уныв духом, давал представления у Излера на минеральных водах" (стр. 278). Как сплелось все воедино в этой характеристике, как однообразна выраженная в синтаксическом строении биографии интонация повествователя! Совершенно одинаковым тоном бесстрастно сообщает рассказчик о том, что де Санглот - друг Дидерота, что он любил петь непристойные песни, что он летал по воздуху, что он уволен в 1722 году, что он давал представления на минеральных водах

у Излера. Логика повествования вполне соответствует характеру изображаемых событий, отношений между ними.

Та же картина открывается и при рассмотрении сообщений в "Краткой описи" о градоначальниках Брудастом, Прыще, т.п. Гротескная логика способа повествования тождественна гротескной логике сочетания событий, взаимозаменяемости их(о чем мы говорили в предыдущей главе). Таким образом, фигура повествователя представлена как фигура типичного глуповца, знакомого с логикой лишь глуповского бытия. Одни законы определяют глуповское бытие и глуповское сознание. Фантастика сочетаний несовместимых элементов - подлинная глуповская реальность, и лишь как реальность осознается она повествователем. Сюжет отражает законы, явленные фабулой.

Функцией рассказчика является эксплицированье факта обычности, заурядности, повседневности невероятного в мире Глупова. Вот почему повествователь нелепые и невероятные анахронизмы в летописи города склонен объяснять "прозорливостью летописца", а событиям совершенно фантастическим находить аналогии в мире реальном: история оживления оловянных солдатиков сравнивается с судьбой "какого-то ближнего помещика, который, будучи разбит параличом, десять лет лежал недвижим в кресле, но и за всем тем радостно мычал, когда ему приносили оброк..." (стр. 350). Подробнее о восприятии мира основными повествователями (издателем и летописцем) мы будем говорить ниже, в главе "Гротеск и мир

идей", пока же отметим лишь, что производным от этого гротескно-ориентированного миросозерцания является и сюжет произведения. Гротеск определяет характер повествования о гротескных отношениях в гротескном мире объектов. Сюжет основан на неопределенности внешнего и внутреннего, проявления и сущности; сюжет демонстрирует мир слов и мир вещей в состоянии непреодолимой изоляции.

Рассмотрим еще один случай, который может быть охарактеризован как производное от гротескной природы сюжета произведения. На нашем истолковании этого случая мы отнюдь не настаиваем, желая, чтобы это истолкование было принято лишь как вариант объяснения определенного факта, в понимании которого наблюдается отсутствие единой точки зрения среди исследователей. Мы говорим о таинственном исчезновении из "Краткой описи" градоначальников номера девятнадцатого. Как известно, в "описи" сразу же после номера восемнадцатого (Дю Шарио) идет номер двадцатый (Грустилов). Номера девятнадцатого нет. "Возможно, как предположил в свое время первый комментатор "Истории одного города" Р.В.Иванов-Разумник и как это утверждает на основании анализа сложной правки в автографе "Описи..." С.А.Макашин, этот пропуск явился результатом простого авторского "просмотра"; возможно, что тоже не исключается исследователями, "здесь могли иметь место и цензурные причины" (см.: Р.В.Иванов-Разумник, "История одного города". Комментарии и примечания. - В кн.: М.Е.Салтыков (Щедрин). Сочинения, т.I, М.-Л., 1926, стр. 605-606. С.Макашин. Предисловие "От редакто-

ра текста" к изданию "Истории одного города", "Academia", М., 1935)".[1/]

Отсутствие номера девятнадцатого характеризует как журнальный текст "Истории одного города", так и текст отдельного издания. Журнальный текст, как известно, был значительно переработан Щедриным для отдельного издания[2/], уничтожены были, в частности, многие следы вмешательства цензуры; серьезным изменениям подвергся список градоначальников в "Краткой описи". Неужели Щедрин два раза подряд совершил ту же ошибку или бессознательно оставил в тексте нелепость, вызванную вмешательством цензуры? Не другими ли причинами объясняется отсутствие девятнадцатого номера?

Глуповский летописец пишет о градоначальниках: "Много видел я на своем веку поразительных сих подвижников, много видели таковых и мои предместники. Всего же числом двадцать два, следовавших непрерывно, в величественном порядке, один за другим, кроме семидневного пагубного безначалия, едва не повергшего весь град в запустение" (стр. 268). Автор комментария пишет: "Если учесть, что первым русским самодержцем, первым "помазанником Божьим", считался Иван Грозный, в 1547 году официально венчавшийся на царство и присоединивший к титулу "великого князя" новый для России громкий титул "царя", то окажется, что с 1547 года до выхода в свет "Истории одного города" Россией формально

правили тоже двадцать два царя, следовавших "один за другим", кроме так называемой "семибоярщины""[1/]. Другой исследователь также отмечает: "/.../ Количеством глуповских градоначальников Щедрин стремился намекнуть на число русских царей"[2/]. Следовательно, градоначальников должно было быть двадцать два. Но для выполнения художественных и публицистических целей, которые ставил перед собой Щедрин в процессе написания романа, вполне достаточно было приведения биографий лишь двадцати одного градоначальника в "Краткой описи". Итак, двадцать один градоначальник охарактеризован в "Краткой описи", двадцать два - число градоначальников, названное летописцем, число, являющееся аллюзией на определенное историческое явление (о том, что в обликах глуповских градоначальников проглядывают черты разных русских монархов писали очень много, писали почти все, кто вообще писал об "Истории одного города"). Двадцать один - двадцать два. Несоответствие? Конечно, но только не сообразно канонам глуповской логики. Весь универсум Глупова построен на несоответствиях, несоответствиях всего всему. Несоответствие - структурная основа гротеска, инкарнации неопределенности, подчиняющей себе глуповскую действительность. Метод рассказывания в "Истории одного города" так же гротескно организован, как и "материал" рассказывания; сюжет произведения призван,в частности,как-то центростремительно оформлять, объяснять, сглаживать дикость глуповских химер (ср. попытки "стушевать" нелепость явления

с помощью включения его в соответствующую синтаксическую конструкцию, где оно выступает на правах однородности с фактами повседневного будничного бытия; ср. мотивировки повествований о событиях фантастических как о событиях вполне заурядных, попытки оправдать этот способ повествования рационально, т.п. , как бы нелепо (гротескно) не выглядели сами эти оформления и объяснения. Необходимо, чтобы в Глупове было двадцать два градоначальника, в то время, как был, на самом деле, лишь двадцать один? Прекрасно, будет двадцать два. Достаточно лишь избавиться от одного из чисел, сделать вид, что после восемнадцати идет сразу двадцать, и все сразу станет на свое место. Не интерпретация действительности соответствует природе действительности, но действительность подгоняется под заданную интерпретацию.

Отсутствие номера девятнадцатого в "Краткой описи" - случай сюжетного гротеска, проявляющегося в разрушении естественности "нормального" порядка повествования, в разрушении представлений о порядке вообще, в вырывании числа из числового ряда, в упразднении логики поступательного движения. Утверждение неопределенности строения всякой последовательности, всякой системы в мире Глупова - содержательная функция рассмотренной разновидности сюжетного гротеска.

Впрочем, независимо от того, насколько верна наша гипотеза в последнем рассмотренном случае, можно сделать вывод, что сюжет в "Истории одного города" так же гротескно

ориентирован, как и фабула, как и объектный мир. Специфическая значимость сюжетного гротеска заключается в том, что сюжет относится к началу не изображаемому, но изображающему (мы говорим об изображаемом и изображающем началах, равно принадлежащих к миру выразительных средств произведения; стало быть, изображаемое тут следует понимать как денотат, но не десигнат, как объем, но не смысл). Поэтому гротеск, воплощающийся в сюжетной логике произведения, представлен как бы вынесенным за скобки всего произведения. Сюжетный гротеск - форма, организующая гротескный же (в этом нас убеждает анализ других подсистем поэтики) материал.

Тератологическое виденье явлено на материале этого уровня поэтики как предполагающее внутреннюю антиномию знака и объекта. Разрушая единство слова и вещи, имени и тела, гротеск идет по пути прямой манифестации их несовпадения (данное не соответствует заданному), либо такую инверсию диффузного (построенного на мифологическом принципе сопричастности) образа заменяет исходной формой, формой комплексной, в которой соединяются элементы гетерогенные - гетерогенные как с точки зрения "рефлективной", так и с точки зрения космогонизма мистической партиципации, а в равной степени и с точки зрения того, кто отдает себе отчет в "чудовищности" эклектического соединенья двух взаимоисключающих идеологий в пределах одного семантико-аксиологического универсума. Установленье метони-

мической связи меж сущностью и проявлением, означаемым и означающим предстает основанным на (находящем выраженье в миксантропическом облике лжи о действительности, дырявого числового ряда, выдуманного порядка вещей - своеобразной сирены, жестокость реальности скрывающей за ширмою благообразия, каннибализм сопрягающей с гармонией) принципе последовательного волюнтаризма.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ХИМЕРИЗМ ХРОНОТОПИЧЕСКОЙ ЭКСТЕНСИОНАЛЬНОСТИ.

Но куда бы она ни шла, где бы ни сворачивала, всякий раз она, хоть убей, выходила снова к дому.
Л.Кэролл. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса.

"Я предложил бы истребить часы!"
Н.Заболоцкий. Время.

Следующим этапом нашего анализа функционирования гротеска в системе поэтики "Истории одного города" будет рассмотрение манифестации гротеска в хронотопическом измерении произведенья; особенно интересует нас тот образ, который принимает эпифанируемая гротескной структурой тема неопределенности на уровне обозначаемого, уровне экстенсиональном, что соотнесен с уровнем означаемого, уровнем интенсиональным.

Существеннейшие черты художественного мира произведения воплощены в его пространственно-временной цельности. Хронотопическое начало являет эстетический объект произведения в облике универсума, соперничающего с эмпирической реальностью. "Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы"[1/], пишет Бахтин. Время и пространство той действительности, что представлена текстом, суть непосредственно-данные ориентиры идео-диалогической позиции,

материализация которой есть произведение.

"В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом".[1/] Эти "приметы" архитектоническое своеобразие дают читателю возможность воспринять в качестве своеобразия сосуществованья и смены феноменов. Пространственно-временная специфика свойственна целостности ориентации в поле культуры; эта специфика, таким образом, есть овеществление семантико-аксиологической модели универсума, свойственной концептуализированному виденью, структуре миросозерцания. Хронотоп глуповской вселенной актуализирует ту же природу генотекста, что и другие измерения поэтики. Гротеск делает "плотной", "непрозрачной" ту игру, что ведет с эмпирическим опытом пространственно-временное устройство действительности, представленной в произведении (ср.: "/.../ Реально существующие объекты, точнее, их отражения на уровне перцептуального пространства-времени, могут быть представлены в этой области такими системами отношений, которые в действительном мире не встречаются. Отсюда следует, что в этих новых системах отношений объекты будут раскрывать такие свои стороны и свойства, которые в иных условиях для них вовсе не являются характерными(т.е. существуют только как некоторые потенции, в виде отдельных намеков или в значительно ослабленной форме). На уровне же перцептуального пространства-времени, такие особенности, маскируемые в действительности другими процессами и явлениями, могут быть выделены

как бы в чистом виде."[1]); апелляция к эмпирическому опыту релевантна для произведенья, заявленного в качестве исторического описания феномена, типологически подобного той социальной действительности, что интерпретируется читателем как "своя". В произведении Салтыкова, таким образом, актуализируется столкновение двух типов хронотопа: это хронотоп мира Глупова и хронотоп мира читателя, т.е. хронотоп того концептуального единства, которое понимается читателем как основанное на позитивистского толка наблюдении реальности и ориентированное на критерии подхода "научно-логического". Нелепое, невероятное, фантастическое (ср.: "В перцептуальном пространстве-времени /.../ элементы фантазии позволяют обнажить глубочайшую сущность изображаемого объекта"[2]) есть следствие этой коллизии, следствие представления вселенной в образе химерического организма. Так что "элементы фантазии" в системе пространственно-временной оформленности "Истории одного города" - это элементы гротескной фантазии. Гротеск выполняет функцию интенсионала сочетания хронотопов, являющихся экстенсионалами "высказываний", одно из которых дано, другое - задано.

Изучавший "летописную" природу времени в "Истории одного города" Д.С.Лихачев исходил из того, что "время в художественной литературе воспринимается благодаря связи событий - причинно-следственной, психологической, ассоциативной"[3]. Поэтому один из элементов исследования художествен-

ного хронотопа ориентирован на понимание логики, определяющей связь между поступкими, действиями, происшествиями, т.е. понимание фабульного развития "Истории одного города". Мы говорили уже, что связь между событиями в романе имеет характер не взаимозависимости, но механического сосуществования, события обладают внутренней автономией, каждое из них может быть заменено любым другим, в том числе и прямо противоположным ему по смысловой направленности. Всякое деяние представлено как принципиально отдельное, оно вырвано из цепи иных действий, в которой только и может восприниматься (в перспективе "рефлективного" мышления) в качестве обладающего значимостью, актуального. Причинно-следственная связь разрушена. Поступки (или группы поступков) ничем не обусловлены и ничем не обусловливают другие поступки (или другие группы поступков). Они непредсказуемы, необъяснимы, они бессмысленны, нелепы и дики, но, как бы то ни было, они совершаются. Самый крупный элемент - это период одного градоначальствования. Один период сменяется другим вполне автоматически, жизнь глуповцев в один исторический период в корне отличается от жизни в другой, и невозможно уловить логику исторического развития общества, логику смены времен. "Время в художественной литературе воспринимается благодаря связи событий" и, следовательно, атрибуты художественного времени данного произведения должны определяться тоже по характеру "связи событий".

Д.С.Лихачев, анализируя своеобразие художественного времени, отмечает, что "автор /.../ может изобразить его протекающим непрерывно или прерывисто /.../"[1]. О том, к какой именно разновидности, с этой точки зрения, относится время "Истории одного города", двух мнений быть не может. Это время не просто "прерывисто", оно представлено принципиально разрозненным, раздробленным, разбитым на части, причем части эти таковы, что составленное из них целое не может обладать стройностью внутреннего строения, оно имеет демонстративно эклектический характер.

Любопытно было бы, учитывая вышеизложенное, рассмотреть на материале "Истории одного города" следующее утверждение исследователя: "События разных сюжетов в фольклоре и на начальных этапах развития литературы могут совершаться каждый в своем ряду времени, независимо от другого. Когда сознание единства времени начинает преобладать, самые нарушения этого единства, различия во времени разных сюжетов начинают восприниматься как нечто сверхъестественное, чудесное."[2]

Вот один из эпизодов первой войны "за просвещение", ведшейся градоначальником Бородавкиным. "На другой день, проснувшись рано, стали отыскивать "языка". Делали все это серьезно, не моргнув. Привели какого-то еврея и хотели сначала повесить его, но потом вспомнили, что он совсем не для того требовался, и простили. Еврей, положив руку под стегно,

свидетельствовал, что надо идти сначала на слободу Навозную, а потом кружить по полю до тех пор, пока не явится урочище, называемое "Дунькиным врагом". Оттуда же, миновав три поверки, идти куда глаза глядят.

Так Бородавкин и сделал... Но не успели люди пройти и четверти версты, как почувствовали, что заблудились. Ни земли, ни воды, ни неба - ничего не было видно. Потребовал к себе Бородавкин вероломного жида, чтоб повесить его, но его уж и след простыл (впоследствии оказалось, что он сбежал в Петербург, где в это время успел получить концессию на железную дорогу)" (стр. 341).

Итак, Бородавкин и его солдаты "не успели пройти и четверти версты", а их недавний советчик "в это время" успел бежать в Петербург и "получить концессию на железную дорогу". "В это время". Очевидно, что события в одном случае развиваются несравнимо быстрее, чем в другом, само время течет в разных случаях по-разному. Не следует тут ограничиваться констатированием аллюзорности явления, удовлетворяться упоминанием "ажиотажа вокруг концессий на железные дороги"[1/]; в данном случае мы, безусловно, встречаемся с гротеском временной оформленности глуповского бытия, гротеском , образованным сочетанием двух "рядов времени", каждый из которых существует "независимо от другого", причем гротескное это образование реализуется в тексте, заявляющем свою принадлежность к порождениям культурной традиции, в которой "сознание

единства времени" преобладает. А так как "сверхъестественное, чудесное" в поэтике "Истории одного города" имеет характер весьма специфический ("/.../ История города Глупова прежде всего представляет собой мир чудес /.../", стр. 348), то и получаем мы возможность говорить об этом невозможном в мире читателя (в мире, тема отражения которого актуализируется постоянно) сочетании как о составном элементе гротеска, манифестирующегося в образе химерического конгломерата видения, свойственного позитивизму современности, и видения, свойственного эпохе "фольклора и начальных этапов развития литературы". В гротескной структуре соединяются два взаимоисключающие экстенсионала, два денотата, один из которых заявляет принадлежность мира Глупова нашей культуре, культуре читателя, другой же - культуре мифопоэтической комплексности. Как и в ранее рассмотренных случаях, гротеск типов концептуализации, типов мышления, типов культуры, параллелен той фигуре, что манифестирует принцип мистической партиципации, принцип диффузии гетерогенных элементов (сопричастие тут "читается" как гротеск в силу отсутствия обязательности связи меж элементами, в силу отсутствия сакрально-космогонического смысла в этой связи). Неопределенность, с точки зрения "рефлективного" мышления, субстанции ряда времени, связанная с фактом существования разных (сопоставленных в своей не-

зависимости) временных рядов, равно как и неопределенность динамической "связи" времен, логики движения временного потока, итак, неопределенность эта актуализируется в образе, изоморфном рассмотренным в предыдущих главах.

Интересные результаты дает рассмотрение временной оформленности мира "Истории одного города" на материале сопоставления времени Глупова и исторического времени.

Отметим тут, в первую очередь, знаменитые "анахронизмы", которыми полна глуповская летопись. Летописец упоминает не существующие в его время, появившиеся значительно позже написания летописи, электрический телеграф, недоимочные реестры, губернские правления и т.п. В летописи упоминаются (в должном контексте) имена современников Щедрина, носители этих имен (Бартенев, Излер, Винтергальтер) представлены имеющими косвенное отношение к событиям, происходящим в Глупове в период написания летописи, то есть период значительно более ранний; летописцу известно даже о будущей деятельности "лондонских агитаторов" (стр. 287), т.е. Герцена и Огарева. Почти все эти демонстративно нелепые "анахронизмы" подчеркнуты , специально выделены замечаниями издателя, объясняющего их "прозорливостью" (стр. 283) летописца (еще один характерный для Глупова случай сопричастия: анахронизмы, в каноне интерпретации произведений, что претендуют на историческую аутентичность, маркированные негативно, в утверждающем сопричас-

тие времен понимании видятся порождением генотекста, представляющего повышенную ценность. Отвергаемое в плане профаническом утверждается в плане сакральном. Аналогии с поведением юродивого, непонятым пророчеством и т.п., с одной стороны, и с тираническим утверждением недолжного в качестве должного, с опирающимся на высший авторитет признанием права коня на участие в заседаниях сената и т.п., с другой стороны, эти аналогии задают интертекстуальную перспективу такого гротеска. Немыслимый в мифе прозаизм "прозрений", отношение автора к теме "эзотерического смысла" вообще - ср. описанье жилища юродивых Аксиньюшки и Парамоши, жилища, "отвратительный запах", стоящий в котором, "блаженными" заявляется "духами царскими, духами райскими", стр. 386, - предполагают довольно однозначное прочтение этого гротеска).

Историческое время Глупова представляется, таким образом, неопределенным; даты событий не совпадают с характером событий, будущее в глуповском бытии неразрывно сплелось с настоящим, проникло в это настоящее, наполнило его своими приметами. В неразрывном соединении с сегодняшним днем Глупова находится и мир далекого, почти легендарного прошлого. Ведь, как известно, географически Глупов соседствует с Византией, захват Византии является тайной мечтой глуповского градоначальника Бородавкина. С Византией Глупов торгует, отправляя туда мед, воск и кожи; прозаическое, ежедневное существование Византии актуально для Глупова конца XVIII-го -

начала XIX-го века, актуально для политической и экономической жизни его. Прошлое не ушло, оно (как и будущее) представлено сосуществующим с настоящим. Результат этого сосуществования - и непринужденное сравнение удачного года с временем правления "великого князя Олега" (стр. 367). Феномены, которые отделены от современности многими столетиями, не потеряли своего непосредственного значения для Глупова, они продолжают сохранять свой бытовой, обиходный смысл, они не стали "историческими фактами", дистанции времени между ними и сегодняшней повседневностью Глупова не существует. Время правления великого князя Олега соразмерно периоду градоначальствования майора Прыща.

Сходными причинами объясняется и упоминание в "Истории одного города" имени еще одного великого князя. Как известно, самым страшным глуповским градоначальником, Угрюм-Бурчеевым, город Глупов был переименован в "вечнодостойныя памяти великого князя Святослава Игоревича город Непреклонск" (стр. 405). Времена современности и далекого прошлого совместились. Сегодняшний день города градоначальник решает ориентировать на представляющиеся аксиоматически-значимыми ("вечнодостойныя памяти") деянья (и в них проявившиеся свойства) великого князя. Ассоциации, возникающие в сознании в связи с упоминанием этого воинственного властителя X века, могут заявить его в роли "живого примера" именно потому, что имплицитно признается повсеместная этих ассоциаций распространенность;

тот факт, что поступки князя и играемая им в истории роль общеизвестны, сомнения не вызывает, факт этот как бы вынесен за скобки - равно как и однозначность аксиологической характеристики деятельности кн.Святослава. Такое отношение к событиям второй половины X века (при том, что события эти не выполняют в сознании русских XIX столетия функции вечных ориентиров, функции сакральной, - как,к примеру, события начала христианской эры) предполагает своеобразную их злободневность, их насущность. Угрюм-Бурчеев, подражающий воинолюбивому сыну Ольги (который, кстати, отверг предложение матери стать христианином, мотивировав это тем, что "дружина сему смеятися начнуть"),так же невыносим в современности, как заложный покойник, девятьсот лет не находящий успокоения; прошлое входит в настоящее, как кол в тело осужденного.

Итак, в бытие Глупова вошло его будущее, вошло его прошлое. Определенность исторического периода, определенность временной приуроченности, разрушена. Объективные критерии, по которым можно было бы однозначно установить, к какому периоду относятся происходящие события, иррелевантны. Содержательной функцией временного гротеска, образованного сочетанием черт различных исторических периодов (выступающим часто в виде заявленности датировки события, не соответствующей представлению о месте события в "ряду времени", актуальном для сознания читателя) является создание ощущения неопределенности хронологической организации бытия. Тема тератоморфизма

реализуется за счет совмещения разных экстенсиональных прочтений одного означающего.

Черты любого исторического периода возможны в сегодняшнем дне Глупова, не событие отнесено к определенному времени, но время выбирается максимально соответствующее событию. Произвол (основа отсутствия какого бы то ни было детерминизма) господствует в логике смены эпох, он подгоняет время под происходящее во времени. Прошлое, с точки зрения созидающего свой мир волюнтариста, не есть наполненная смыслом, обусловленная и обусловливающая реальность; оно - лишь склад моделей, примеров и соответствий, оно подчинено принципу статической заданности. Это время мифологем, время идеологии. Это время не столько истории, сколько учебников по истории (причем учебников, обладающих функцией скорее воспитательной, чем образовательной), это время не событий действительного прошлого, но "исторических событий". Прошлое понимается как в мифе, где оно является (согласно Кассиреру, к примеру) сферой универсальной причинности, полем первообразов; сакральность происхождения оправдывает сакральность в области эмпирического бытия. Поэтому те элементы глуповской повседневности, которые представляются имеющими историческое, сверхличное значение, оформлены соответствующим образом.

Modus vivendi Угрюм-Бурчеева как творца истории воспринимается сам как явление историческое; следствием подобного

осознания является то, что образ жизни Угрюм-Бурчеева предстает подобием образа жизни исторического деятеля, чья жизненная позиция интерпретируется в качестве близкой позиции "бывого прохвоста". Мы говорим здесь о князе Святославе Игоревиче, в честь которого был переименован Угрюм-Бурчеевым Глупов. Исторический пример перекочевывает в реальность с теми своими свойствами, повторение которых в современности кажется противоречащим натуре этой современности: градоначальник, идеал свой обретший в князе, который "не варил мяса, но, тонко нарезав конину, или зверину, или говядину, и зажарив на углях, так ел. Не имел он и шатра, но спал, подостлав потник, с седлом в головах" ("Повесть временных лет", в год 6472, т.е. 964), этот градоначальник "спал на голой земле, /.../ вместо подушки клал под голову камень; /.../ ел лошадиное мясо и свободно пережевывал воловьи жилы" (стр. 401). Идеал, понимаемый обычно как сущность, в случае поклоняющегося Святославу Игоревичу Угрюм-Бурчеева, приобретает черты проявления этой сущности. Как и в мифе, означаемое и означающее неразделимы; имя чревато телом. Линейность времени, свойственная профанизму культуры девятнадцатого столетия, заменена мифической цикличностью, принципом вечного повторения.[1/] Миксантропический характер гротеска очевиден: совмещенье двух типов временной концептуализации, метонимия химеры двух типов культуры, вызвано волюнтаристически-свободным актом самосозидания

личности.

Характер явления эмпирической реальности в Глупове предопределяет ту перспективу исторического времени, в котором это явление было бы уместно, т.е. времени, которому оно сопричастно в измерении мифологической комплексности. Таинственная природа градоначальника Брудастого, сомнения в том, настоящий ли он начальник, вправду ли человек, - причина того, что в городе возникает ситуация, близкая "по словам старожилов" той, что была "во времена тушинского царика" (стр. 283): гротескный характер контаминации времен подчеркнут мотивировкой ("по словам старожилов"); граница меж далеким прошлым и настоящим эксплицитно преодолима. Структура гротеска здесь идентична той, что рассмотрена была на материале предыдущего примера (воспоминания о временах "великого князя Олега"). Горожане не видят "несколько дней сряду" (стр. 290) градоначальника - и призрачная тень исторического "смутного времени" ложится на город (осознание аналогии для читателя облегчается недавним упоминанием тушинского царика); близость между сложившейся в городе ситуацией и подлинными событиями исторической жизни России начала XVII века представлена имеющей характер не столько типологический, сколько непосредственный: метафора, как и мифе, оказывается инобытием. Черты далекого прошлого, черты, относящиеся к ходовой сумме представлений об историческом "смутном времени", определенно проступают в изображении

ситуации, сложившейся в Глупове. "По городу безнаказанно бродили юродивые и блаженные и предсказывали народу всякие бедствия. Какой-то Мишка Возгрявый уверял, что он имел ночью сонное видение, в котором явился к нему муж грозен и облаком пресветлым одеян.

/.../ Поговаривали о самозванцах, о каком-то Степке, который, предводительствуя вольницей, не далее как вчера, в виду всех, свел двух купеческих жен". (стр. 290).

Прошлое оказывается настоящим так же легко и естественно, как высокое переходит в низкое, героика в комику; тератология хроникальная изоморфна гротескной диффузности исторического и бытового, общественного и личного. Песнь о восстании Разина звучит балладой о Ваньке-ключнике. Косвенно дается понять, что в глуповском варианте бытия временное развитие выступает как процесс исключительно количественного накопления, но не качественного изменения состояний. Градоначальник Бородавкин не решался начать осаду Навозной слободы, так как ему "припоминалась осада Трои, которая длилась целых десять лет, несмотря на то, что в числе осаждавших были Ахиллес и Агамемнон. Не лишения страшили его, не тоска о разлуке с милой супругой печалила, а то, что в течение этих десяти лет может быть замечено его отсутствие из Глупова, и притом без особенной для него выгоды. Вспомнился ему по этому поводу урок из истории, слышанный в детстве, и сильно его взволновал. "Не-

смотря на добродушие Менелая, - говорил учитель истории, - никогда спартанцы не были столь счастливы, как во время осады Трои, ибо хотя многие бумаги оставались неподписанными, но зато многие же спины пребывали невыстеганными, и второе лишение с лихвою вознаградило за первое..." (стр. 343-344). Этот фрагмент - хороший пример того, как глуповское осознание действительности не только в современность привносит черты легендарного прошлого, но и это прошлое наделяет приметами современности. Отметим здесь же, что не случаен и факт обращенья к истории Троянской войны, т.е. к эпохе мифа: химеризм временной экстенсиональности предполагает, в равной степени, как разрушение целостности того хронотопа, что свойственен современности, с помощью введения в его структуру чуждых ему элементов, отсылающих, имплицитно или эксплицитно, к архетипам классических легенд, так и разрушение предполагаемого в качестве концептуального единства "времени сновидений" с помощью реализации в его материале тематики чисто современной. Образно-стилевой гротеск служит той же цели: самозванцы, Степка, его вольница характеризуются как "противообщественные элементы" (стр. 290), в рассказе о Менелае содержится упоминание о "неподписанных бумагах" и т.п. Любопытна тут и химера чисто семантическая: неподписанные бумаги и невыстеганные спины одинаково заявлены "лишениями" - пресуппозиция высказыванья представляет вариантными, в мире социальных ценностей, феномены существенно

различные. Если первое денотативное означаемое ("неподписанные бумаги") можно связать со смыслом "лишенье" лишь в условиях определенного иронического преломления, то второе ("невыстеганные спины") такое преломление существенно меняет, доводит до предела: в качестве объекта и его интерпретации в этом случае использованы феномены, что обычно понимаются как относящиеся к разным полюсам оппозиции "положительное/отрицательное", "желательное/нежелательное" и т.п. В высказывании "невыстеганая спина есть лишенье" тема противоречит реме; такая химера изоморфна рассмотренным выше. В пределах краткого рассказа учителя истории, гротеск хроникальный отражается в зеркале иных измерений поэтики.

Мифологическая дихотомия сакрального и профанного, структурируя данные эмпирической повседневности, интерпретирует ее , как было отмечено, в качестве ориентированной на полюса прошлого и настоящего, причем воплощает эту ориентацию, в частности, в материале стилистическом. Если явление представлено имеющим сверхличный смысл, если оно может быть охарактеризовано как "историческое событие", то и речь персонажей, когда ведется она о таком феномене, должна характеризоваться отвлеченно-метафизической историчностью, должна быть архаичной: как и в ряде рассмотренных выше случаев, происходит смешение типологических и индивидуальных черт уподобляемых явлений. Поэтому Бородавкин, отправляясь войной на стрельцов,

посылает к ним своего ординарца, чтобы сказать: "Иду на вы!" (стр. 345), а разговор двух самозванных градоначальниц (Амальки Штокфиш и Нельки Лядоховской) о праве на власть звучит следующим образом:

"- Правда ли, девка Амалька, что ты обманным образом власть похитила и градоначальницей облыжно называть себя изволила и тем многих людишек в соблазн ввела? - спрашивала /.../ Лядоховская.

- Правда, - отвечала Амалька, - только не обманным образом и не облыжно, а была и есмь градоначальница по самой сущей истине.

- И с чего тебе, паскуде, такое смехотворное дело в голову взбрело? И кто тебя, паскуду, тому делу научил? - продолжала спрашивать Лядоховская, не обращая внимания на Амалькин ответ.

Амалька обиделась.

- Может быть, и есть здесь паскуда, - сказала она, - только не я" (стр.300).

Любопытно (в последнем примере), что как только меняется предмет речи, меняется и сам характер речи. Когда ругань теряет характер идеологический (ругань из-за права на власть) и совершается переход на личности, черты архаические из речи исчезают; дискурсивная комплексность "слова и вещи" тему сопричастия реализует в аспекте хроникальном;

протеизм дискурса, свобода варьирования позиций актуализируют гротескное звучанье этой темы.

Архаична и речь "отписки пригорода Полоумнова", присланная в Глупов в самый разгар междоусобия. "Точию же, братие, сами себя прилежно испытуйте, - писали тамошние посадские люди, - да в сердцах ваших гнездо крамольное не свиваемо будет, а будете здравы, и пред лицом начальственным не злокозненны, но добротщательны, достохвальны и прелюбезны" (стр. 302). Содержание "отписки" представляется идеологически значимым, потому эксплицитно архаична и речь ее. Эта отписка - исторический документ, исторический в обоих смыслах слова.

Итак, историческое (значимое для динамики социума) деяние - архаическая(историческая же, в другом значении, в значении "относящаяся к прошлому") вербальная оформленность деяния. Прошлое принадлежит истории, история, по гротескной логике Глупова, принадлежит прошлому. Прошлое - время исторических событий, исторические события имеют облик ориентированных на каноны былого. Вербальный аспект тут вовсе не находится в позиции привилегированной; законы ряда действий подобны законам словесного ряда. Поэтому столь часты в тексте "Истории одного города" микрофабулы типа: "/.../ Помпадурша была "за слабое держание некой тайности" сослана в монастырь и пострижена под именем инокини Нимфодоры" (стр. 378). Историчес-

кого масштаба деяние (государственное преступление, разглашение "некой тайности") вызывает историческую же (принадлежащую времени минувшего) реакцию на это деяние (равно как и "историческую", ориентированную на прошлое языка, реакцию вербальную).

Черты различных времен причудливо смешались в повседневности Глупова. Характер события определяет время события; не события происходят во времени, но время представлено комплексно принадлежащим событию, целиком сопричастным натуре события. Время - не объективное начало в бытии Глупова; всякая временна́я оформленность в Глупове - это часть общеглупо́вской игры в определенность. Забавляются жёсткостью метонимической отнесенности времени к явлению и основные повествователи истории Глупова, "летописец" и "издатель". "Если в произведении заметную роль играет автор, если автор создает образ вымышленного автора, образ рассказчика, повествователя как своего рода "ретранслятора" художественного замысла, то к изображению времени сюжета прибавляется изображение времени автора, изображение времени исполнителя - в самых различных комбинациях."[1/]

Время "летописца" и "издателя" - это время Глупова, время, части которого находятся в состоянии абсолютной свободы, в состоянии взаимной независимости, автономии. Рассказ о глуповском времени ведется не извне, но изнутри этого времени; "летописец" и "издатель" не просто принимают это время как

должное, единственно возможное, аксиоматически данное, они живут и мыслят в этом времени, логика этого времени определила логику их мировоззрения.

Для издателя, к примеру, ничего странного и фантастического нет в анахронизмах летописи Глупова. Напротив того, своими объяснениями этих анахронизмов издатель манифестирует собственное несогласие с точкой зрения читателя, которому, по выражению издателя, "делается даже не совсем ловко" (стр. 284) из-за постоянных столкновений с подобными анахронизмами. "Прозорливость" летописца, по мнению "издателя", - достаточное оправдание наличия анахронизмов в тексте летописи; "издателю" этого объяснения достаточно, т.к. ничего особенного нет в таких анахронизмах для человека, в чьем мире отсутствует подлинная обязательность временно́й оформленности события. Ирония писателя, сопоставляющая такое отношение с отношением современника, приобретает форму гротеска двух типов ви́дения, построенного по той же модели, что и противоположный полагаемому читателем своим тип; диффузность времен отражена в диффузности мировоззрений.

Несомненно, что детерминированность временно́й характеристики события сущностью события, его "космогонической" ролью, - весьма характерная черта общей системы хроникальной организации мира Глупова - является актуальной и для сознания "летописца". Вспомним, к примеру, хотя бы начало глуповской летописи,

ориентированное на текст "Слова о полку Игореве". Тут перед нами, безусловно, один из столь частых в "Истории одного города" случаев зависимости временной оформленности высказыванья (оформленности, реализующейся и в плане вербальном, и в плане иерархии историко-культурных ценностей) от содержания высказыванья. Не объект дан во времени, но время зависит от объекта. Сознание летописца - сознание типичного глуповца, не знакомого с "научно-логическим" подходом читателя, организующим для него временное измерение бытия.

Итак, время повествователя (повествователей) построено по законам той же гротескной логики, что и время Глупова. Это, безусловно, усложняет задачу желающего последовательно и однозначно истолковать находящийся в основе химерического образа временной комплексности гротеск как инструмент аллюзорно-сатирического отрицанья. Тот факт, что рассказчик не противопоставляет своего концепта времени тому, что дан в произведении, есть характерный признак имплицитного признания равновеликости "аналитико-логического" и комплексно-мифологического. Как мы попытаемся показать ниже, антитетическим фоном для гротеска является ансамбль начал, среди которых собственно-рассудочное, отвергающее неизбежность противоречий, отнюдь не играет роли доминирующего. Конечно, рассказчик - это персонаж, он не тождествен автору и т.п.(любопытно, кстати, что и в наиболее серьезных исследованиях "Истории одного города" эта точка зрения нередко отвергается - у Д.П.Николаева, к примеру),

конечно, "читатель-друг" предпочитает путь "подчинения воображения наблюдению"[1/], конечно, не для "смеха ради смеха" (ср. письмо Салтыкова к Пыпину относительно "Истории одного города" - в том же томе, где напечатан роман, стр. 455-458, особ. - стр. 457) совмещаются прошлое и настоящее в бытии Глупова, конечно, тема волюнтаризма в интерпретации явления представлена здесь в форме чуть ли не архетипической (объективирована в образе архаического образа, диффузность которого теряет смысл, поскольку выполняющие функции элементов комплекса феномены организованы вокруг предмета откровенно профанного), но, при всем этом, не следует вовсе игнорировать тот факт, что "История одного города" универсальностью своего гротеска открывает дорогу к гротеску "Сказок", где отнюдь не всегда тема комплекса раскрывается как тема нелепого пережитка. С точки зрения принципиальной системности динамики эстетического объекта творчества писателя, характерно, что время повествователя настраивает на восприятие времени Глупова в качестве времени повествования в целом, не дает (или почти не дает) альтернативы.

Итак, историческое время теряет свою определенность в Глупове, приметы разных исторических времен совпадают, время события, в частности, выступает в роли атрибута события, разрушает логику заявленного исторического времени тем, что вносит в него свою чужеродность. "Автор /.../ может изобразить время произведения в тесной связи с историческим временем или

в отрыве от него - замкнутым в себе /.../"[1/] Время Глупова "замкнуто в себе", не определяется логикой, характерной для реального "исторического времени", но изображено оно не "в отрыве" от времени исторического, а в противопоставлении, противопоставлении подчеркнутом и демостративном. Гротеск характеризуется заявленной принадлежностью времени Глупова подлинному историческому времени (основные события происходят с 1731 по 1826 гг.), сочетающейся с реальным несоответствием этих двух времен.

Идейным завершением логики глуповской временно́й оформленности является практическая реализация этой логики, нашедшая свое выражение в способе ориентироваться во времени, который был принят в Глупове по приказу Угрюм-Бурчеева. Кратко сформулирован был этот способ следующим образом: "Нет ни прошедшего, ни будущего, а потому летосчисление упраздняется" (стр. 404). Такая формулировка - афористический вывод из химеризма тех образов, в которых предстает логика ориентации во времени.

Содержательной функцией всех разновидностей временно́го гротеска в "Истории одного города" является актуализация темы неопределенности, неопределенности законов движения времени, неопределенности характера ансамбля элементов, составляющих временну́ю последовательность. Нет объективной обязательности

во временной оформленности события. Глупов - город вне реального времени; это город - где комплексность мифологического времени отразилась в комплексности структуры временной конструкции в целом, конструкции, что циклическое время мифа, время материализованной идеологии и идеологизированной материальности, время, не знающее оппозиции внешнего и внутреннего, проявления и сущности, сочетает со временем исторической линейности.

Сущность временной оформленности в Глупове принципиально близка сущности оформленности пространственной. Наиболее общей характеристикой сферы пространственной денотации глуповского бытия является фантастическая неточность ориентиров, призванных дать возможность определить местанахождение. Что, собственно, известно читателю о положении Глупова в пространстве? Все указания на этот счет сводятся к тому, что "народ, головотяпами именуемый" (предки глуповцев) "жил /.../ далеко на севере, там, где греческие и римские историки и географы предполагали существование Гиперборейского моря", (стр.270) и что, вернувшись от князя, повелевшего "называться" /.../ впредь не головотяпами, а глуповцами" (стр. 275), и "прибывши домой, головотяпы немедленно выбрали болотину и, заложив на ней город, назвали Глуповым, а себя по этому городу глуповцами" (стр. 275). Итак, Глупов заложён на болотине у "Гиперборейского моря" (и тень "Петра творенья" ложится на него). Этим характеристика местоположения Глупова ограничивается.

Впрочем, существуют в "Истории одного города" и точные пространственные указания, реальные географические названия. В первую очередь, это касается упоминания Петербурга (откуда прислал голову градоначальнику Брудастому "часовых и органных дел мастер Винтергальтер" (стр. 288), куда ездил глуповский "I-й гильдии купец" (стр. 416) Семен Козырь, т.д.), во-вторую - Византии ("Выгонные земли Византии и Глупова были до такой степени смежны, что византийские стада почти постоянно смешивались с глуповскими /.../", стр. 334, т.д.).

"Точность" указаний, разумеется, представляется вполне химерической. Структура гротеска основана на контаминации взаимоисключающих понятий (гротеск временной оборачивается гротеском пространственной оформленности бытия). Неточность пространственных ориентиров в Глупове, совершенно закономерно, вызывает восприятие всего мира, лежащего за городскими пределами, в качестве мира неведомого, мира иного. Все пространство поделено на Глупов и не-Глупов. Неизвестно, что за мир простирается вне Глупова, и неизвестность эта имеет характер принципиальный. Из мифо-сакрального далека прибывают в Глупов градоначальники; место, откуда явились они, столь же таинственно, сколь таинственны неожиданные, невиданные, не ограниченные пределами какой бы то ни было определенности (опреленности биологической, например) объектные свойства градоначальников.

Любопытным примером принципиальной непознаваемости мира, лежащего за пределами Глупова, является весьма характерный для комплексности глуповских представлений о пространстве адрес послания горожан: "Во все места Российской империи" (стр. 316). Столь же характерно и определение пункта назначения почтовой тройки, уносящей послание: "неведомая даль"(стр. 317).

Глупов находится вне реального пространства, это пространство безнадежно диффузно, оно не подлежит анализу, оно закрыто для Глупова. Но в той же мере закрыт для большого пространства и сам Глупов. Глупов есть, в своей замкнутости, закрытое государство, и в той же мере закрытым (изолированным, автономным, целокупным) является, по глуповской логике пространственной оформленности, любой населенный пункт. Есть закрытый Глупов, есть таинственное пространство вне Глупова, и "читается" это пространство как множество разных, но равно закрытых как друг для друга, так и для Глупова, не-Глуповых ("другие же страны, как-то: село Недоедово, деревня Голодаевка и проч. /.../", стр. 414, подчеркнуто мной - А.С.)

До своего идейного завершения представление о закрытости Глупова, вырванности Глупова из реального порядка взаимного расположения тел, весьма последовательно характеризующее глуповскую логику пространственной оформленности, доходит в доктрине о должном пространственном строении города, разработан-

ной деловым Угрюм-Бурчеевым. "Посредине - площадь, от которой радиусами разбегаются во все стороны улицы, или, как он мысленно называл их, роты. По мере удаления от центра, роты пересекаются бульварами, которые в двух местах опоясывают город и в то же время представляют защиту от внешних врагов. Затем форштадт, земляной вал - и темная занавесь, то есть конец свету" (стр. 404). Конец городского пространства равен концу пространства вообще, Глупов - это весь представимый мир, и кроме него (рядом с ним) мира быть не может. Логика такой пространственной оформленности концепции бытия предопределяет уверенность в принципиальном отдельном существовании Глупова.

"Город-мир" (его редуцированный вариант - "город-страна", "город-государство") есть образ статической связанности, неделимости пространства. Всякий населенный пункт является, с этой точки зрения, метафорой другого, метафорой всего света. Никакого анализа быть не может в этой сфере изначального самотождества. Комплексность мифологического пространства сводит концепты, стоящие за разными (разнородными - Петербург, Византия, Недоедово) географическими названиями, в тератоморфный образ, причем образ этот явно миксантропичен: для культуры мифа - в силу произвола выделения чего-то уникального, индивидуального, представляющего ценность, независимую от заданной эпифанией архетипа, ценность профанную; для культуры прагматико-

"рефлективной" - в силу произвола всеуравнивания, произвола растворения мира в "общих понятиях", а "общих понятий" - друг в друге, в силу произвола представления пространства структурным, произвола аксиологизации космогонической центростремительности и т.п. Попытка ориентации в пространстве подобна попытке ориентации во времени: всякая пространственная и временная дефиниция чревата непреодолимым метафоризмом, неуместным в поле материалистического "относительного пространства" или "относительного времени". Высказывание, предполагающее "рефлективную" (в духе теории - если не Ньютона, то Демокрита) концепцию пространства и времени обречено на варьирование денотатов в условиях ситуации, где безнадежно всякое царство есть "тридевятое царство", всякое время - "время сновидений". Волюнтаризм, упрек в котором бросают друг другу две культуры, два типа мышления, манифестируется в химерическом строении этих культур единства, единства, носящего имя "Глупов". Гротеск различных объемов понятия, относящегося к области пространственно-временной целостности мира, объемов, предполагаемых (концептуализированных в творческом акте) такими культурами, являет уровень хронотопической экстенсиональности изоморфным выше рассмотренным уровням поэтики.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ХИМЕРИЗМ СОЦИО-ИНСТИТУЦИОНАЛЬНОЙ ДЕНОТАЦИИ.

Черт знает что: и чина такого нет!

Н.В.Гоголь. Ревизор.

Гротеск, как мы убедились, является доминантой представления пространства и времени в универсуме Глупова; в поле тератологического концепта реализуется экстенсиональный химеризм хронотопического высказывания. Рассмотрим теперь актуализацию гротеска на уровне изображения структуры отношений, существующих меж персонажами "Истории одного города", рассмотрим черты социальной организации мира в исследуемом произведении.

Однозначность характеристик, отражающих конструкцию социума, иррелевантна для действительности Глупова так же, как однозначность характеристик пространственных или временных. Д.П.Николаев, исследовавший "Историю одного города", справедливо отмечал, что невозможно определить даже административный статус самого Глупова, так как воедино слились в странной цельности черты города уездного, города губернского, деревни и даже страны.[1/] Не удается избежать противоречий и при попытке охарактеризовать социальную принадлежность живущих в Глупове.

"Населяют Глупов /.../ тоже какие-то странные люди. Порой они и в самом деле похожи на горожан; мы встречаем здесь и купечество, и интеллигенцию, и даже глуповский бомонд. А порой вдруг оказывается, что жители этого города /.../ пашут, сеют, пасут скот и живут в избах".[1]

Социальные образы различных групп горожан совмещаются, теряют четкость очертаний. Обыватели Глупова - прежде всего "толпа" (в плане противопоставления толпы герою), недифференцированная масса, общность подчиненных. С одной стороны, существуют вроде бы в Глупове "первых трех классов особы" (стр. 348), то есть, по "Табели о рангах", канцлер, действительный тайный советник, тайный советник (это в "Навозной слободе"!), "излюбленные граждане" (стр. 290; имеется в виду значение слова "излюбленный" в качестве правого термина), купцы разных гильдий, приказные, откупщики, мещане, дворяне (с предводителем, разумеется), духовенство и т.д., с другой стороны, все они - лишь обыватели, их общность полюсно противоположна (с точки зрения подлинной социальной значимости, предопределяющей актуализацию системы соответствующих прав и обязанностей) градоначальнику. А.С.Бушмин справедливо отмечал: "Здесь Щедрин как бы отказался от классовой трактовки самодержавия как государства помещиков. Напомним, что более ранние образы, представляющие самодержавное государство в виде многослойной социальной пирамиды ("Запутанное дело") или в виде господства целого класса помещиков Сидорычей,

над рабами Иванушками ("Глупов и глуповцы"), принципиально вернее характеризовали классовую природу самодержавия, нежели Угрюм-Бурчеев и безмолвно лежащее перед ним ниц все остальное население города Глупова."[1/] В "Истории одного города" базис социальной структурализации глубоко специфичен. Как пространство, по мысли Кассирера, организовано в мифе на основании интерпретации человеком собственного тела в качестве предполагающего систему координат микрокосма, так и общество человеческое в мифобытии Глупова основано на том же концепте, что определяет основную дихотомию пространства: речь идет об оппозиции "центра" и "периферии".

Социальные положения градоначальников и обывателей диаметрально противоположны. "Градоначальники" и "обыватели" - не просто родовые обозначения, не просто знаки инвариантных единств; это единственные подлинные социальные характеристики в мире Глупова. Экономически-институциональная дифференцированность общности обывателей (или, что то же самое, по логике глуповского социального членения, общности "не-градоначальников") призрачна, иллюзорна. Когда градоначальник занимается систематической подготовкой административных экспериментов, сырьем для которых являются горожане, он отдает себе отчет в том, что вскоре ему предстоит "остаться на развалинах одному с своим секретарем" (стр. 353). Общность обывателей будет унич-

тожена целиком, социальная дифференциация этой общности в расчет не принимается. Градоначальник - олицетворение этноса, виденье этноса в образе тотема, часть, неотличимая от целого (ср. мысли Дюркгейма о роли эмблем в социальной действительности эпохи преанимизма[1/]), его бытие сакрально, и сакральность эта представляется следствием его социальной характеристики. Социальное здесь эксплицирует свою природу структурной модели, ставшей универсальным инструментом классификации (ср. идеи Дюмезиля [2/]). Градоначальник - на такой высоте, что все окружающие его, все "не-градоначальники" (социальное бытие "секретаря" определяется причастностью социальному бытию градоначальника, секретарь - лишь персонификация определенных функций, относящихся к собственно градоначальнической деятельности), видятся единством изотропного и гомогенного поля, где нет личностей и нет отдельных группировок, видятся "толпой". Обыватели - лишь инертная масса подчиненных градоначальника, демиурга и культурного героя, сакрального царя и верховного владыки, как шелуха слетает с них в критических обстоятельствах их характеристика по принадлежности к какой-либо общности внутри общности "обывателей" (то есть общности "не-градоначальников"), слетает так же легко, как признаки принадлежности к человеческому роду вообще: к примеру, в результате бурной деятельности градоначальника Негодяева обстоятельства сложились так, что "глуповцы перестали стыдиться, обросли шерстью и сосали лапы"

(стр. 355). "Обыватели", в глуповском понимании этого слова, - термин, не имеющий отношения к подразумеваемой обычно этим термином социальной оформленности, к той дифференциации общества, что признается "своей" читателем и что задана "горизонтом ожидания" историко-этнографического описанья современников читателя.

Весьма своеобразны и глуповские представления об особенностях социального положения градоначальника. Права и обязанности градоначальников Глупова представляются не соответствующими эмпирическим представленьям о специфике этой должности. Горожане Глупова могут, к примеру, ожидать, "что новый градоначальник во второй раз возьмет приступом крепость Хотин" (стр. 281). Прерогативами высшей власти обладающими представлены глуповские градоначальники. Весьма показательна в этом плане история борьбы самозванок за пост глуповской градоначальницы. Слово "градоначальница" имеет значения "правительница города" или "жена градоначальника". Понимание термина глуповцами основано на контаминации этих двух значений, ср.: "Признаете ли вы меня за градоначальницу? /.../

- Если ты имеешь мужа и можешь доказать, что он здешний градоначальник, то признаю!" (стр. 293). Семейное положение определяет положение социальное. В принципе, подобная контаминация возможна, но возможна она, безусловно, лишь когда речь идет об абсолютистской форме правления, т.е. о последовательной

центростремительности общественной организации."Градоначальница", в глуповском понимании, - термин из ряда "княгиня", "императрица" и т.п., но никак не из ряда "казначейша", "полковница" (подобные термины воспринимаются как значащие "жена казначея", "жена полковника"), и т.п. Дела государственные для градоначальников суть дела семейные. Глуповцы осознают, что зависят не от градоначальников-чиновников (безликих винтиков государственной машины), но от градоначальников-людей, от индивидуальных черт характера, от личного в градоначальнике; оппозиция внешнего и внутреннего для мифа иррелевантна. Зависят они, безусловно, и от близких градоначальника; зависимость эта представляется общепризнанной, даже своеобразным образом ритуализованной, ср.: во время встречи глуповцами градоначальника Двоекурова, "супруга нового начальника, Лукерья Терентьевна, милостиво на все стороны кланялась" (стр. 304).

Итак, реализация принципа "дела семейные суть дела государственные" (одного из проявлений партиципации коллективного и индивидуального) является атрибутом актуализации социального положения градоначальника. Читатель-современник, безусловно, воспринимает подобную ситуацию как параллельную характеризующей форму правления, прежде всего, автократическую. Как и в случае со "взятием Хотина", глуповские градоначальники присваивают себе прерогативы высшей власти.

Любопытно, в этом плане, вспомнить и следующее замечание исследователя: "Опись градоначальникам...от вышнего начальства поставленным. - Возможно, что в данном случае под "вышним начальством", пользуясь эзоповским языком, писатель подразумевает не царское правительство и его главу - императора, а Божественную власть. "...В современном языке, - утверждает в 1895 году "Словарь русского языка, составленный вторым отделением имп. Академии наук", - слово в ы ш н и й употребляется почти только в применении к Богу, в других случаях оно по большей части заменяется прилагательным сравн. и прев. степ." (т.I, Спб., 1895) Царь же, как это считалось и внушалось народу, является "помазанником Божьим", власть царю дается "от Бога". Следовательно, говоря о глуповских градоначальниках, как правителях, власть которым дало "высшее начальство" или "Бог", Салтыков лишний раз подчеркивает с а м о д е р ж а в н ы й характер двадцати двух наследников первого глуповского князя".[1/]

Власть градоначальников - власть абсолютная, не знающая каких-либо пределов и ограничений. Практически эта власть тождественна власти самодержавного правителя. Природа реализации власти противоречит заявленной характеристике власти как власти градоначальнической. "Буква" явления не соответствует сущности явления. Особую остроту приобретает поэтому борьба градоначальников за изменение "буквы". Осознание химерической

противоречивости специфики положения градоначальника есть основа борьбы Беневоленского за право издания законов, то есть за метонимический образ высшей власти, за прерогативу, ничего не дающую градоначальнику практически ("Без законов все, что угодно, можно! - говорил секретарь, - только вот законов писать нельзя-с!", стр. 358 ; "Когда человек и без законов имеет возможность делать все, что угодно, то странно подозревать его в честолюбии за такое действие, которое не только не распространяет, но именно ограничивает эту возможность", стр. 360), но наделяющую его существеннейшим атрибутом самодержца, прерогативу, утверждающую власть градоначальника равной власти монарха не только практически, но и теоретически.

Власть градоначальника имеет характер абсолютный. Борьба за избавление абсолютного характера этой власти от какой-либо непоследовательности, борьба против всяких, пусть самых незначительных, но оскорбляющих абсолютного властителя самим фактом своего существования, ограничений этой власти, борьба за максимальное приближение власти градоначальника к власти классического тирана и деспота, то есть к самой чистой, крайней форме реализации принципа абсолютной власти, - идейная основа рассуждения градоначальника Бородавкина, заявившего: "О градоначальническом единомыслии следует трактовать /.../ с точки зрения заседателей, советников и секрета-

рей различных ведомств, правлений и судов. По моему мнению, все сии лица суть вредные, ибо они градоначальнику, в его, так сказать, непрерывном административном беге, лишь поставляют препоны /.../" (стр. 429).

Впрочем, есть об абсолютном характере власти градоначальника высказыванья и более последовательные. Таково, к примеру, замечание знакомого Бородавкину градоначальника, который ему "сказывал: какие, брат, мы с тобой градоначальники! У меня солнце каждый день на востоке встает, и я не могу распорядиться, чтобы оно вставало на западе!"(стр. 429). Высказывание это, принадлежащее "градоначальнику подлинно образцовому"(стр. 429), весьма характерно. Власть градоначальника, градоначальника архетипического, не чета самому рассуждающему, или Бородавкину, или другому какого-нибудь такого архетипа профаническому воплощению, - власть, не знающая не только ограничений и преград административного характера, это власть над миром как людей, так и природы, власть над основными законами бытия, власть сверхчеловеческая. Вариант подобного понимания градоначальнической власти весьма последовательно реализовался в форме правления Дуньки-толстопятой и Матренки-ноздри; в сознании двух этих самозванных градоначальниц, как мы отметили в главе "Химеризм объектного мира", власть градоначальническая рисовалась в облике безграничной власти не знающей преград демонической

стихийной силы, в облике уходящей корнями в миф власти фольклорной "нежити". Такого рода понимание градоначальнической власти вообще довольно характерно для мира Глупова. Вспомним, к примеру, рассуждения "издателя" о том, что происхождение легенды о Бабе-яге "чисто административное и что Баба-яга была не кто иное, как градоправительница или, пожалуй, посадница"(стр. 349).

Демоническая непреодолимость, дикая стихийность власти градоначальника есть метонимическая актуализация темы мифа в той же мере, в какой овеществлением мотива волюнтаризма является демонстрация природы этой власти. Социо-институциональное начало объективирует семантику генотекста. При этом манифестирует организация этого начала ту же гротескную специфику, что рассмотрена была выше: слово "градоначальник" как бы чревато двумя разными денотатами. В одном случае, социальное положение правителя Глупова есть социальное положение архетипического властителя. Власть абсолютна, для нее не существует преград административных, она тождественна власти самодержного государя. Она, в пределе, даже больше власти профанно-автократичной, поскольку виртуально признается ее сверхчеловеческий характер; это власть не столько над людьми, сколько над универсумом. Термин "градоначальник", в глуповском понимании его, распадается на составляющие слова, каждое из которых связано

с понятием, выступающим в метафизической чистоте, отдельности и конечности. Начальник - абсолютный начальник, верховный повелитель, "священный царь", аксиоматический господин; город - единство, вырванное из системы общеобязательных (в профанической эмпирии читательского восприятия, настроенного на определенную волну фактом заявления-текста в качестве исторического описания недавнего прошлого) временных, пространственных, социальных отношений, отдельный мир, в пределе - единственный мир, модель реальности, являющаяся всею реальностью (часть сопричастна целому в сфере сакрального).

В случае другого денотата, актуализированной (суммою индексов современной читателю действительности) системой является та, что термин "градоначальник" предполагает соответствующим строго определенному ансамблю функций, функций, релевантных для социума "рефлективной" эпохи. Абсолютный характер власти оценивается, в пределах этой системы, однозначно негативно (как и вся вообще ориентация на миф, представляющийся, в своей комплексности и цикличности, выраженьем принципа безнадежной стагнации, продуктом самоуверенной наивности и автаркии обскурантизма, инструментом злой воли, использующей его в качестве искусственной преграды на пути естественного прогресса), отвергающая доминацию диффузности, тяга к рациональному требует точного осознания градоначальнических прав

и обязанностей. В такой системе слово "градоначальник" есть жесткое заявление положения в административной иерархии; определенность названия должности, с этой точки зрения, противоречит неограниченной власти, что в мире Глупова принадлежит исполняющему эту должность. Любопытно, что кроме названия существует еще ряд элементов, не соответствующих архетипической проекции социального положения градоначальника (верховного владыки) Глупова. Градоначальники, в космогоническом измерении глуповской вселенной, суть абсолютные властители мира, верховные самодержцы бытия: это не мешает спорадическим вспышкам профанной идеологии приводить вновь и вновь в действие "свою" (для эмпирического сознания читателя), реальную систему социальных отношений. В таких случаях Глупов теряет очертания отдельного и аутотеличного мира, пост глуповского градоначальника оказывается отнюдь не вершиной социальной пирамиды, градоначальников смещают с должности "с распубликованием", отправляют в ссылку, бьют кнутом, некоторые действия градоначальников "одобрения не получают", отдельные ходатайства прямо отвергаются. В бытие города, находящегося вне системы реальных социо-институциональных отношений, вторгаются вдруг элементы этой системы.

Законы организации общества в Глупове неоднозначны. Гротеск построен на контаминации законов принципиально различных экстенсиональных ансамблей; в одном "тексте" сочетают-

ся фрагменты, построенные по правилам "грамматик" чуждых друг другу миров. Выступающая в роли интенсионала по отношению к такой экстенсиональной коллизии тема химеризма свойственную гротеску семантику неопределенности являет сквозь призму проблемы волюнтаристической креативности: денотативный плюрализм высказыванья видится миксантропическим монстром. Мотив созидающего чудовищ субъекта, субъекта, игнорирующего природу элементов, используемых им в акте творения комплексов, субъекта, индивидуальным желанием заменившего космогонизм сакральной картины мира, субъекта, производящего тератоморфные образования в силу возведения им внесистемного, случайного, в ранг должного и закономерного, такой мотив овеществляется на уровне социо-институциональной объективации представленной произведением всленной; волюнтаристическое начало, прозреваемое в совмещении чуждых друг другу универсумов, воплощается в облике абсолютного тирана, архетипического деспота. И если, в ключе аллюзорно-сатирического прочтения, интерпретировать индетерминизм (десигнатом являющийся гротескных образов, относящихся к разным измерениям поэтики романа о Глупове) в качестве соответствия феномену, порожденному автократической системой в реальности существующих общественных отношений, то сфера социо-институциональная художественного единства должна быть понята (сторонником теории отражения) как объект, одновременно принадлежащий непосредственному

и опосредованному методу передачи авторской концепции действительности. В этом – своеобразие такой сферы, ее отличие от других подсистем поэтики (ибо в эмпирической реальности читателя начальников с механическими головами не найти, но тиранов, узурпаторов и деспотов – сколько угодно).

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ХИМЕРИЗМ В СФЕРЕ ИДЕЙ.

Вот все, что мы видели.
Т.С.Элиот. "Кориолан".

Неопределенность, являющаяся содержательной функцией гротеска в различных измерениях поэтики "Истории одного города", на уровне мира идей реализуется в форме бессознательности, бессознательного отношения к внешнему миру, бессознательной основы собственных действий. С точки зрения собственно-сатирического прочтения, произвол, определяющий структуру социальных отношений мира реального, есть причина неопределенности, существование которой в перспективе "рефлективного" мышления возможно лишь в случае отвержения разума в качестве единственного критерия должного и недолжного; неопределенность - дух универсума, представленного поэтикой "Истории одного города", неопределенность изгнала разум из этого универсума, стала основой всех попыток познать, что есть "полюс - мир" и что есть "полюс - Я". Получение феномена (чистого или эмпирического) невозможно, поскольку акт трансцендентальной редукции совершается сознанием (той культурной позиции, что представлена Глуповым), построенным на основе контаминации взаимоисключающих систем аксиом. Выводом для адепта учения об отражении

текстом действительности является утверждение, согласно которому знание исключается природой общественных отношений, сложившихся в условиях господства абсолютизма.

На уровне мира идей соблазн такой сатирико-аллюзорной интерпретации особенно силен, поскольку чрезвычайно благоприятным материалом оказывается этот уровень для реализации "волюнтаристической" проблематики. Семантика произвола задает ту социо-идеологическую тональность, в которой актуализируется тема бессознательности. Индетерминизм, лежащий, с точки зрения аналитического рассудка, в основе принципа диффузности мифологической (понимаемый как базис ошибочности, наивности представлений о мире, свойственных "пререфлективной" эпохе) и относящейся к ней как к микрокосму диффузности культурно- плюралистической (речь идет о сращении взаимоисключающих типов мышления, эпох культуры, идеологических систем), этот индетерминизм понимается в качестве следствия последовательного отвержения разума, отвержения начала объективности (позитивистское представление о знании, опирающемся на наблюдения). Индетерминизм интерпретируется в качестве философии агрессивного вытеснения реального желаемым, совмещения действительного с затребованным. Попытка познать законы реальности губительны для созидающего мир акта волеизъявления, следовательно - для системы, предполагающей фигуру властителя, фигуру законодателя,

не равного простой персонификации через него говорящих законов.

Слова первого глуповского князя: "И тех из вас, которым ни до чего дела нет, я буду миловать; прочих же всех - казнить" (стр. 275) - эпиграф ко всей истории знания в мире Глупова. Самый страшный противник оправдывающей волюнтаризм неопределенности - ищущий разум, свободомыслие. "Вольнодумец - это злодей настоящий, и притом закоренелый и нераскаянный" (стр. 424). Мир, существующий в Глупове, противоречит какой-либо естественной, заданной законами природного или общественного развития, интегральности; его должно не понимать, но принимать, самой логикой своего устройства он отрицает разум. Устойчивость этого мира возможна лишь в условиях господства бессознательности. "Путешественники /.../ единогласно свидетельствуют, что глуповская жизнь поражала их своей цельностью, и справедливо приписывают это счастливому отсутствию духа исследования" (стр. 391). Сообразно глуповскому канону интерпретации, все возможно и все одинаково закономерно (тема восприятия предполагает гротескную комплексность структуры образа). "Если глуповцы с твердостью переносили бедствия самые ужасные, если они и после того продолжали жить, то они обязаны этим были только тому, что вообще всякое бедствие представлялось им чем-то совершенно от них не зависящим,

а потому и неотвратимым". (стр. 391). Мир нельзя познать - мир нельзя изменить. Абсолютная пассивность, слепая покорность суть атрибуты мира, построенного по логике неопределенности. Рациональность, целесообразность отношений и действий в этом мире определяется по формуле: "Всякий администратор добивается, чтобы к нему питали доверие, а какой наилучший способ выразить это доверие, как не беспрекословное подчинение тому, чего не понимаешь?" (стр. 352). Поступки самые нелепые и невероятные, но "административно-оправданные", представляются разумными и закономерными. Степень "космичности" деяния осознается в качестве производной от социального положения субъекта деяния. Когда в Глупов прибывает градоначальник Брудастый, о котором вскоре разносится слух, что "он по ночам, в виде ненасытного упыря, парит над городом и сосет у сонных обывателей кровь" (стр. 283), глуповцы не видят ничего необычного в том, что в город прислан подобный градоначальник. "А что, если это так именно и надо? Что, ежели признано необходимым, чтобы в Глупове, грех его ради, был именно такой, а не иной градоначальник?" (стр. 283). "Признано необходимым"... Для Глупова аксиомой является утверждение, что тот, кто имеет право признавать или не признавать необходимым, безусловно прав. Мир глуповца - мир, осознанный чужим разумом. Собственные представления

о мире, основанные на наблюдении и рефлексии, невозможны, они разрушают логику неопределенности, они несовместимы с построенной на абсолютизированном произволе системой социальных отношений." /.../ Если допустить глуповцев рассуждать, то, пожалуй, они дойдут и до таких вопросов, как, например, действительно ли существует такое предопределение, которое делает для них обязательным претерпение даже такого бедствия, как, например, краткое, но совершенно бессмысленное градоправительство Брудастого?" (стр. 391).

Разум отсутствует в попытках интерпретировать мир, объяснения тем или иным явлениям даются с позиций глуповским волюнтаризмом предрешенных, действия персонажей стороннему наблюдателю (читателю-современнику , чье отношение к происходящим событиям нередко выражается в словах повествователя, занимающего, в этих случаях, позиции непосредственно авторские) представляются неосознанными (вспомним, к примеру, авторскую характеристику поступков Угрюм-Бурчеева, заявляющую их как "бессознательные злодеяния" (стр. 400). По глуповской логике, не объективная сущность явлений (имплицитно заявленная отраженной в предположительно общераспространенной концепции этого явления, релевантной для позитивистского видения) предопределяет характер представления о явлении, но заданное, детерминированное идеологически (т.е. интересами воплощающего - верней сказать, замещающего мировой закон властителя; интересами принципа произвола, принципа самоцен-

ной, самодостаточной власти, интересами архетипа власти в целом) понимание выступает как модель явления, по которой такое явление воссоздается. Все выходящее за рамки канонизированной утилитарным идеологизмом системы воззрений принципиально непостижимо ("/.../ он вперял глаза в небо, смотрел на светила небесные, и, казалось, это зрелище приводило его в недоумение.

- Зачем? - бормотал он чуть слышно и долго-долго о чем-то думал и что-то соображал", стр. 411). Основы бытия не имеют смысла в сознании того, кто мыслит по заданной схеме, схеме, для которой факт учета этих основ избыточен, схеме, что последовательно абстрагируется от объективной реальности - поскольку сама построена на базе волюнтаристической субъективности, сама действительное заменяет желаемым. Комплексность предмета и концепта, вещи и слова, игнорирует, в духе "мистической партиципации", оппозицию безусловного и условного. Подобная система отражения внешней реальности в сознании великолепно иллюстрируется эпизодом, происшедшим во время одного из военных походов градоначальника Бородавкина. "Пошли в обход, но здесь наткнулись на болото, которого никто не подозревал. Посмотрел Бородавкин на геометрический план выгона - везде пашня да по мокрому месту покос, да

кустарнику мелкого часть, а болота нет, да и только.

- Нет тут болота! врете вы, подлецы! марш! - скомандовал Бородавкин /.../", стр: 344 .

Мир признается соответствующим своей модели, строгий канон определяет натуру восприятия. В терминах позитивизма, воображение постоянно подчиняет наблюдение. Деяния индивида, сознание которого ориентировано на неразличение идеального и реального, представляются чудовищно неразумными, подлинная каузальная связь между событиями не осознается, попытки добиться каких-либо результатов имеют характер совершенно фантастический. Собственно, о подобном разрушении причинно-следственной логики нам уже пришлось говорить при рассмотрении фабульной логики "Истории одного города".

Если основанный на наблюдении и рефлексии подход отвергается постоянной актуализацией видения, построенного по логике "мистической партиципации", то мифологическая диффузность тоже не может обеспечить целостности концепции, поскольку в универсуме Глупова "мистическое" не предполагает системности, сакральное не подчинено космогоничности картины мира. Воля "священного царя" заменена произволом тирана; роль тотема играется схематической моделью. Привилегированное в Глупове не выполняет функции эпифана вселенского закона, но заменяет собою этот закон, предметом поклонения делая частное, случайное, свойственное означающему как таковому, но не единству неосуществившемуся выражения и содержания. Если в позитивно-

материалистическом концепте акцентуирован смысл, а в мифологическом - формы и смысла нераздельное единство, то идеология Глупова предлагает вариант, в котором роль идола играют именно особенности формы. "Словарь" глуповской реальности не подчинен синтаксису мифа; профанное приобретает сан сакрального, оставаясь профанным. Оппозиция индивидуального и коллективного не теряет в Глупове своей релевантности(субъект не сливается с объектом, но объект субъективирует; подлежащее и сказуемое не суть аватары одной семантики, но подлежащее свой предикат, функцию свою использует для самовыражения, игнорирующего значение предиката как такового и видящего в предикате лишь инструмент, служащий возведению в ранг субъекта), предавая этим "коллективное" мышление, его целостность. Осознание природы феноменов, отношений меж ними, в гротескной перспективе идеологической дезинтеграции, само имеет химерический характер. Приведем несколько примеров.

"Даже энергическая езда (градоначальников - А.С.) на почтовых - и та неизбежно должна была оказывать известную долю влияния, укрепляя обывательский дух примерами лошадиной бодрости и нестомчивости" (стр. 266). Социальное положение (по мифу - положение в структуре космоса) производящего действие (но не характер действия) определяет интерпретацию функции действия (предикат есть инобытие субъекта.

Эта комплексность разрушается как эмпирической избыточностью информации и ее приуроченностью к эпохе современной, т.е. двумя характерными признаками сферы профанной, сферы, в которой не действует закон сопричастия, так и буффонным, для мышления "рефлективного", уподоблением этических обликов человека и лошади, избранием лошади на роль идеала для человека; в случае "пререфлективной" интерпретации такого уподобления, основанного на видении героя в качестве не только идеала для толпы, но и олицетворения лучшего, космичнейшего, в народе, основанного на логике замены этноса "царем", гротескно не столько уподобление горожан замещающему субъект объективированному его атрибуту - сравнение органов безопасности с "карающим мечом" не производит впечатления чреватого химеризмом: еще Дюркгейм отмечал функциональное тождество части и целого в мифе - сколько диффузное проникновение мифопоэтической коннотации слова "лошадь" в комплекс героя).

"/.../ Все (градоначальники - А.С.), как бурные, так и кроткие, оставили по себе благодарную память в сердцах сограждан, ибо все были градоначальники" (стр. 268). Причинно-следственная связь детерминирована социальной (космогонической) природой явления, выступающего в качестве причины. Подобный детерминизм - результат приятия идеологической позиции, противоречащей той системе концептуализации, что релевантна для эпохи, в применении к которой можно говорить о градоначальниках и согражданах. Характерна, с этой точки

зрения, и роль используемых эпитетов.

"/.../ Мечтатели /.../ утверждали, что при новом градоначальнике процветет торговля, и что, под наблюдением квартальных надзирателей, возникнут науки и искусства"(стр. 280). Причинно-следственные отношения, как и в предыдущем случае, основаны на своеобразной гротескной гиперболизации комплекса центростремительности.

"Новому правителю уже по тому одному должно быть отдано преимущество, что он новый" (стр. 280). Происходит обнажение элементарной, низменной утилитарности, которая лежит в основе сатирически осмысливаемой формы идеологии, что манифестируется причинно-следственной связью в рассматриваемом примере; в то же время, эта связь допускает и иное прочтение, в котором преимущество нового над старым есть тезис циклической диалектики мифа. Обновленье - закон космоса, и ничего низменно-утилитарного, никакой потенциальной измены старому в нем нет, поскольку он чреват принципом возрожденья ушедшего (см. об этом, например, у Элиаде, в ук. соч.).

Идеологический характер причинно-следственных отношений, мифологизм, противостоящий эмпиризму, предельно важен, он может выступать в сознании глуповца в роли единственного серьезного основания (оправдания) для свершения какого-либо деяния. Поэтому поступки персонажей часто искусственно объясняются причинами, в сознании персонажей выступающими в роли космогонически-значимых. Градоначальник Микаладзе,

к примеру, "связал свои успехи у глуповских дам с какими-то политическими и дипломатическими целями. Вероятнее всего, ему было совестно, что он, как Антоний в Египте, ведет исключительно изнеженную жизнь, и потому он захотел уверить потомство, что иногда и самая изнеженность может иметь смысл административно-полицейский" (стр. 354).

Итак, идеология комплексности вторгается в мир, эмпирически знакомый читателю, в мир "рефлективной" эпохи, и перекраивает его, создает гротеск несовместимых "правд", придавая образу реальности характер тератоморфный. Нелепость каузальной связи воспринимается в интертекстуальной перспективе миксантропичности, поскольку химерический характер совмещенья элементов, относящихся к разным культурам, разным типам мышления, читается в качестве чреватого смыслом "волюнтаризм", видится аватарою принципа индивидуального произвола (подчеркнем здесь этот момень индивидуального; во второй части нашей работы речь пойдет о произволе не субъективного, но объективного).

Аллюзорная сатиричность идеологического микеантропизма абсурдных причинно-следственных отношений отнюдь не всегда заявлена прямо, так как гротеск Щедрина, в интерпретации, ориентированной на каноны теории отражения, есть не просто ценностно-концептуализованное воспроизведение определенного явления жизни подлинной, но порождение общей системы неопре-

деленности; именно неопределенность - мост, связывающий, в такой интерпретации, мир "Истории одного города" с миром реальным. Неопределенность, актуализирующаяся на разных уровнях структуры текста, порождает гротескные явления, которым сложно было бы подобрать прямые аналогии в мире реальном, которые трудно объяснить, исходя лишь из того, что логика каждого из этих явлений - гиперболическое соответствие логике подвергающегося сатирическому осмыслению феномена (или группы соответствующих феноменов) жизни подлинной. Связь имеет характер опосредствованный.

Неопределенность каузальных отношений, абсолютный произвол в осознании явления в качестве следствия или причины, не представлены непосредственно детерминированными пафосом собственно аллюзии в следующих, например, случаях:

"Долго раздумывал он, кому из двух кандидатов отдать преимущество: орловцу ли - на том основании, что "Орел да Кромы - первые воры" - или шуянину, на том основании, что он "в Питере бывал, на полу сыпал, и тут не упал", но, наконец, предпочел орловца, потому что он принадлежал к древнему роду "Проломленных Голов"(стр. 276): в качестве причины выступает шутливо-бранная фольклорная характеристика; следствие - принятие решения "кому из двух кандидатов отдать преимущество". Обертон народно-смеховой традиции, явный колорит

небылицы, общая ориентация на фольклорный канон вербальной игры в неопределенность, отнюдь не скрыты тенью реализации иного возможного прочтения, прочтения сатирического, в котором акцентируется аксиологическая природа выбора (выполняющего функцию индекса некой системы социо-идеологического характера), основанного на признании положительными (в пределах рассматриваемой ситуации) характеристик отрицательных.

"Неокрепшие в самоуправлении, глуповцы начали приписывать это явление посредничеству какой-то неведомой силы. А так как на их языке неведомая сила носила название чертовщины, то и стали думать, что тут не совсем чисто и что, следовательно, участие черта в этом деле не может подлежать сомнению"(стр. 367-368): причина -"участие черта"; следствие - "самоуправление". Любопытен рассказ о синонимии на языке глуповцев слов "неведомый" и "чертов". Все, не вмещающееся в жесткие рамки заданной схемы представлений о мире, признается заведомо ложным и порочным, признается соблазном, идущим от извечного врага, "антихристовой прелестью". Мир Глупова есть мир, обреченный на бедность, мир, отвергающий все, кажущееся не соответствующим канону. Происходит коллизия не только смыслов, но и объемов химерически совмещающихся культур.

Причинно-следственный гротеск есть синтагматический вариант имеющего характер парадигматический гротеска концептуализации реальности, гротеска, ориентированного в двух

разных направлениях, "рефлективном" и "перерефлективном".

Химеризм миросозерцания - основа того, что ни к каким удовлетворительным результатам не может привести сознательная деятельность глуповца. Тератоморфический характер комплексов, построенных на каузальной связи, настолько в мире Глупова очевиден, что ничуть не удивителен для читателя характер авторской реакции на решение глуповцев заняться сознательной деятельностью: "К довершению бедствия, глуповцы взялись за ум" (стр. 313, подчеркнуто мной - А.С.).

Абсурд, определяющий сущность понимания причинно-следственных отношений в том или ином случае, есть, в первую очередь, следствие абсурдности представлений о явлениях, выполняющих роль причины и следствия. Связь между феноменами не понята, так как не понята природа самих феноменов. В Глупове все происходит по пословице "Овес редьку родил" именно потому, что не известно ни что такое овес, ни что такое редька. Мир глуповцем осознан в соответствии с заданной схемой, в соответствии с чреватым принципом комплексности космогоническим концептом; в то же время, этот мир не становится совсем "чужим", не теряет полностью эмпирического характера "своего". Именно поэтому хорошо знакомые объекты мира, являющегося полем гротескной концептуализации, представляются имеющими совершенно невероятные облики, фантастические атрибуты, т.п.

Вот описание мечтаний градоначальника Фердыщенко о своем будущем путешествии и последствиях его. "Он вообразил себе, что травы сделаются зеленее и цветы расцветут ярче, как только он выедет на выгон. "Утучнятся поля, прольются многоводные реки, поплывут суда, процветет скотоводство, объявятся пути сообщения", - бормотал он про себя и лелеял свой план пуще зеницы ока".(стр. 329). Совершенно ясно, что причинно-следственная связь, подобная характеризующей рассуждения градоначальника, возможна, лишь если сущность явлений, выполняющих роль причины и следствия, понята в духе "мистической партиципации". Фердыщенко выполняет функции божества плодородия, культурного героя, демиурга, т.п. Описание путешествия Фердыщенко построено на выявлении контрастного несоответствия представлений градоначальника и грубой реальности, мифологического и эмпирического.

Комплексно-космогоническое представление об объекте зачастую противоречит смыслу объекта, предполагаемому в пределах системы "профанной". Однозначное понимание предмета совершенно невозможно, так как оно противоречит миросозидающей неопределенности. Волюнтаризм не нуждается в знаниях о мире, его цель - перестроить мир, и вот в реальность, характеризуя идеологическую специфику которой следует говорить о нулевой маркированности, в эмпирически данную реальность читателя,

легко узнаваемую в тексте, вторгается агрессивная идеологизация. Происходит "плотное", "непрозрачное" идеологическое оформление концепции любого пустяка, любой сиюминутной мелочи. Подобное оформление имеет двойной смысл. Во-первых, оно актуализирует гротеск широты распространения идеологического осознания бытия (в сферу идеологии мифологического сопричастия попадают явления, для мышления "рефлективно"-прагматического находящиеся вне какой бы то ни было "плотной", эксплицитной, идеологизации), во-вторых, манифестирует индетерминизм представлений об объекте, являет эти представления в качестве присущих видению химерическому.

Вспомним такое знаменательное для истории Глупова событие, как ведшаяся Бородавкиным война "за просвещение", имевшая поводом горчицу. Горчица играла роль не просто обычной приправы к пище, но феномена идеологического. Для Бородавкина горчица была элементом комплекса "просвещение", аватарой благостной, космогонической деятельности культурного героя. Приятие горчицы было доказательством мощи центральной и централизующей власти, а "неприятие ее нельзя было истолковать ничем иным, кроме злонамеренности" (стр. 340 ; гротескный характер осознания причинно-следственных отношений зависит, разумеется, от гротескных представлений о явлениях, выступающих в качестве причины и следствия, химеризм мировоз-

зрений актуализирован в тератоморфных образах). Обыватели же воспринимали горчицу также с принципиально-идеологических, но иных, генетически-противоположных градоначальническим, позиций. Для них горчица была исконным врагом, следствием деятельности темных сил, "былием, выросшим из тела девки-блудницы, прозванной за свое распутство горькою" (стр. 340). Представления о явлении в обоих случаях даны как волюнтаристические соединения мифологической комплексности с элементарной эмпирией (характерен тут и сам выбор объекта концептуализации, объекта, в роли повода для войны, смешного, недостойного, низкого - гротескная природа выбора несомненна).

Подобных примеров химеризма, осознания природы того или иного предмета бесконечно много. Приведем еще несколько; с точки зрения своей идеоструктуры они почти не отличаются от уже рассмотренных, так что останавливаться на них сколь-либо подробно не имеет смысла.

Глуповские представления о бунте.

Представления об атрибутах явления: "- У нас, сударь, насчет этого такая примета: коли секут - так уж и знаешь, что бунт!" (стр. 337).

Представления о возможных формах явления (прямо противоречащие эмпирическому пониманию сущности явления): "А глуповцы стояли на коленях и ждали. Знали они, что бунтуют, но не стоять на коленях не могли" (стр. 338).

Итоговая (совершенно закономерная в глуповских условиях) констатация непонимания (точнее говоря, невозможности понять; утверждение непостижимости) натуры явления: "/.../ Они и рады были не бунтовать, но никак не могли устроить это, ибо не знали, в чем заключается бунт" (стр. 350).

Глуповские представления о сущности понятия "мир": "/../Заключил мир, то есть у заугольников ел палтусину, у сычужников - сычуги".(стр. 276 ; подчеркнуто мной - А.С.).

Глуповские представления о начальстве:

"Еще не видав в глаза назначенного правителя, они уже рассказывали о нем анекдоты и называли его "красавчиком" и "умницей""(стр.280; классический пример того, как переменная предрешает свое значение, пример идеологической заданности индивидуального означающего коллективным означаемым).

Глуповские представления о сущности понятия "смелость": "/.../ находились смельчаки, которые предлагали поголовно пасть на колени и просить прощения" (стр. 283 ; вновь случай полярности интерпретаций).

Глуповские представления о конституционализме: "/.../ Преемники Двоекурова с умыслом уничтожили его биографию, как /.../ могущую послужить для иследователей нашей старины соблазнительным поводом к отыскиванию конституционализма даже там, где, в сущности, существует лишь принцип свободного сечения" (стр. 304; снова случай противостояния концептов - "видимого" и "мыслимого").

Глуповские представления о борьбе с эпидемией: "/.../ Стали опасаться, чтобы к голоду не прибавилась еще чума, и для предотвращения зла сейчас же составили комиссию, написали проект об устройстве временной больницы на десять кроватей, нащипали корпии и послали во все места по рапорту" (стр. 313 ; *опять слово заменяет дело*).

Глуповские представления о том, что хуже смерти: "/.../ Опасаемся: ежели все помрем, то как бы бригадир со своей Аленкой нас не оклеветал и перед начальством в сумненье не ввел"(стр.316; инверсия семантико-аксиологической иерархии).

Глуповские представления о цивилизации: "/.../ Цивилизация, или, как он сам определял это слово, "наука о том, колико каждому Российской империи доблестному сыну отечества быть твердым в бедствиях надлежит" (стр.335-336; типично "префлективная" оппозиция культуры и натуры).

То же:"/../оказалось, что цивилизацию эту, приняв в нетрезвом виде за бунт, уничтожил бывший градоначальник Урус-Кугуш-Кильдибаев" /стр. 345 ; природа явлений - как "цивилизации", так и "бунта" - непонятна, потому явления взаимозаменимы. Положение, весьма характерное для мира, где господствует индетерминизм. Всякая завершенность ("цивилизация") противоречит ("бунт") панметафоризму архаики. Комплексность мифа отражена в гротеске /.

Глуповские представления об объеме понятия (в данном случае, понятия "ласково": "/.../Он приказал обращаться с

ними ласково выколов, однако, для верности, глаза ", стр. 348 ; коллизия заданного и данного).

Глуповские представления о просвещении: "В это же время, словно на смех, вспыхнула во Франции революция, и стало всем ясно, что "просвещение" полезно только тогда, когда оно имеет характер непросвещенный"(стр. 352; полярность интерпретаций, предполагаемых разными культурами - просвещенье отвергается мифом как основанное на анализе, излишнем в мире партиципации, - находит свое выраженье в области не только логической, не только в отрицании самотождества, но и в области собственно лексической, в тавтологической антонимии).

То же: "/../Просвещение и сопряженные с оным экзекуции временно прекратить" (стр. 355). "/../С просвещением фаталистически сопряжены экзекуции/../"(стр. 356). "/../Да не смущаются сердца ваши при взгляде на шелепа и иные орудия, в коих, по высокоумному мнению вашему, якобы сила и свет просвещения замыкаются!" (стр. 356 ; "экзекуции", "шелепа" - атрибуты глуповского "просвещения") и т.д.

Искажающая перспективу "эмпирического" видения мифологичность, на уровне профанного историзма концепт космогонической центростремительности реализующая в облике своеобразного социо-культурного монизма абсолютистского толка, свои претензии на роль принципа универсального манифестирует как агрессивную

идеологизацию. Любой факт имеет смысл административный. "/../Несть на земле дыхания, для которого не было бы своевременно написано хотя какого-нибудь закона" (стр. 358). Всякое действие осознается как принадлежащее, прежде всего, миру идеологии, миру творимого космоса, миру сверхличных ценностей. "Прежде всего замечу, что градоначальник никогда не должен действовать иначе, как чрез посредство мероприятий. Всякое его действие не есть действие, а есть мероприятие. Приветливый вид, благосклонный взгляд суть такие же меры внутренней политики, как и экзекуция". (стр. 426). Характерно, что идеологически (космогонически - при том, что космос явлен в образе социума) значимыми представляются поступки, состояния (любые предикаты) относящиеся к области выражения не только градоначальников (официальных "творцов истории"), но и обывателей (как общности). Так, например, в обнищании обывателей градоначальник Бородавкин "увидал /.../ бунт, произведенный на сей раз уже не невежеством, а излишеством просвещения" (стр. 352).

Фигура совмещения "позитивистского" осмысления и осмысления в духе мифологического неразличения "души и тела" (проблематика, разработанная Лосевым) чревата семантикой химеризма; "рефлективное" (т.е. "свое" для читателя) противоречит "пререфлективному", манифестирующему тему космогонизма.

Противоречие это предполагается вопиющим, оно автором нередко эксплицируется, ср.: "/.../ Хотя в натуре одна сторона улицы всегда обращена на север или восток, а другая на юг или запад, но даже и это упущено было из вида, а предполагалось, что и солнце и луна все стороны освещают одинаково и в одно и то же время дня и ночи"(стр. 404; о городе идеального порядка, задуманного Угрюм-Бурчеевым).

Космогоническая комлексность, явленная абсурдом в мире тел, так же интерпретируется читателем-эмпириком в случае реализации на уровне мира идей. Соответствующее заданной схеме осознание действительности - причина эмпирического непонимания действительности. Чем ближе к канону система представлений в сознании индивида, тем таинственней и непостижимей для индивида элементы бытия, которые не оформлены канонически (но, тем не менее, будучи известными из опыта, признаются существующими), тем нелепее и фантастичнее природа суммы представлений такого индивида о мире. Угрюм-Бурчеев был самым последовательным из глуповцев в осознании мира в соответствии с заданной схемой, и потому совершенно закономерно, что "как истинный прохвост, он боялся чертей и ведьм"(стр. 423).

Поскольку всякий феномен интерпретируется с точки зрения двух различных культур, постольку всякое слово может быть дешифровано по правилам двух различных кодов. Означающее ведет к двум денотатам, смысл воплощается в химерическом образе. Наименование явлений бесполезно, так как омонимия непреодолима. "/.../Названия произвольны и весьма редко что-нибудь изменяют/.../" (стр. 305). Тема произвола манифести-

рована гротескным соединеньем несовпадающих содержаний в пределах одной формы.

Сознание глуповца призвано не познавать объективный мир, но соотносить с заданной, идеологически-детерминированной, схемой, призвано сглаживать противоречия между эмпирической природой феномена и каноническим (космогоническим) о нем представлением. Тератоморфное образование призвано демонстрировать гармонию меж эклектически соединенными элементами гетерогенного характера. Поэтому так характерна для глуповского осознания реальности своеобразная ее эвфемизация. Волюнтаризм космогонической идеологизации (верней, идеологизации, что центростремительный космизм модели мира основывает на принципе авторитарности, заменяя этнос властителем - последовательно интерпретируемым не в качестве персонификации функции, но в качестве индивида, выполняющего эту функцию; "мистицизм" партиципации, сакральность комплекса, гибнет при членении на коллективное и индивидуальное) той эмпирической сферы, что в сознании читателя связывается с исключающей такую мифоидеологизацию эпохой рефлективного мышления, подобный волюнтаризм отражен волюнтаризмом выбора элементов, соединенных отношениями диффузии: связь словаря и синтаксиса не актуальна для законов сопричастия в мире Глупова, архаический детерминизм метафоры (ср. учение Фрейденберг об означаемом и означающем древней метафоры как основанных на варьировании характеристик одного мифологического концепта[1/]) разрушен. Принцип комплексности сохранился, но элементы комплекса предстают избранными

произвольно; индивидуальная воля, заменяющая универсальный закон, являет такой комплекс миксантропическим монстром; на этой миксантропичности построена гротескность эвфемизмов (речь идет о традиционной для "Физиологов" и "Бестиариев" теме "лицемерия кентавра" - в какой-то мере архетипической, нам кажется, для анализируемой сейчас эпохи в творчестве Салтыкова).

К подобным эвфемизмам относится и знаменитое "Наказав жезлом, отпустил с честью" (стр. 273 ; эвфемизация осознания природы референта манифестирована синтагматическим контрастом: следствие действия противоречит заявленному характеру действия), и "Оказался с фаршированной головой, в чем и уличен местным предводителем дворянства" (стр. 279 ; роль эвфемизма выполняет слово "уличен"; как известно читателю, фаршированная голова была съедена предводителем), и "На улице царили голодные псы, но и те не лаяли, а в величайшем порядке предавались изнеженности и распущенности нравов" (стр. 283 ; эвфемизм - "изнеженность и распущенность нравов". Факт эвфемизации подчеркнут гротескной связью меж субъектом и предикатом, вызванной заменой соответствующего субъекту предиката другим, относящимся к сфере, противостоящей той, что представлена актуализованным в предложении субъектом, по принципу "культура/природа"), и "Клементинка, как только уничтожила Раидку, так сейчас же заперлась с своими солдатами и предалась изнеженности нравов"

(стр. 296; ср. с предыдущим примером: тема разрушения внутренней стройности комплекса манифестирована заменою субъекта, классифицируемого как "зверь", "природа", "чужое", т.п., субъектом, классифицируемым в качестве "человека", "культуры", своего", т.п., заменою, не сопровождаемою заменой предиката. Предикат варьирует субъекты столь же, в языке мифологических оппозиций, антонимичные, сколь антонимичны, в языке аксиологии, экстенсионал самого предиката и выражающий его эвфемизм. Гротеск стереометричен) и "Результатом такой усиленной административной деятельности было то, что к концу его градоначальничества Глупов представлял беспорядочную кучу почерневших и обветшавших изб, среди которых лишь съезжий дом гордо высил к небесам свою каланчу. Не было еды настоящей, ни одежи изрядной. Глуповцы перестали стыдиться, обросли шерстью и сосали лапы" (стр. 355 ; эвфемизм - слова "усиленная административная деятельность"; факт эвфемизации раскрывается логикой причинно-следственной связи) и мн., мн.др. Химерическое соотношение элементов плана выражения и плана содержания, наблюдающееся в подобных эвфемизмах осознания явления (эвфемизмах именно осознания, так как указанные и подобные им эвфемизмы не могут претендовать на роль собственно языковых эвфемизмов, связь выражения и содержания в них не автоматизировалась), актуализирует тему произвола. "Прочтение" феномена волюнтарис-

тично. Содержательной функцией гротеска эвфемизации является утверждение принципа индетерминизма в роли доминанты интерпретации реальности; это индетерминизм как природы осознания, механизма мышления ("рефлективного" и "пререфлективного" в то же время), так и природы познаваемого феномена (природы, химеричность которой, вызванная совмещеньем эмпирического и космогонически-комплексного, несомненна).

Порою в "Истории одного города" химеризм интерпретации реальности приобретает вербальную эксплицитность. Примером может послужить сочетание "/.../ Денег развелось такое множество, что даже куры не клевали их... Потому что это были ассигнации" (стр. 333).

Метафорический характер выражения и его прямой смысл, то есть реализация метафоры, представлены сосуществующими в сознании повествователя (функционирующими в коллективном сознании Глупова) на равных правах; это находит выражение в синтаксическом строении рассматриваемого сочетания, в логике причинно-следственных отношений, связывающих саму метафору с экстратропическим значением фразеологизма. В одной плоскости, в необходимой зависимости находятся реальность быта и реальность поговорки, концепт эмпирический и концепт мифологический (курица, клюющая деньги, клюющая золото - инверсия широко распространенного в фольклоре образа курицы, несущей золотые яйца; золотое яйцо - отлично известный мифологии солярный вари-

ант "мирового яйца", яйца, из которого возникла вселенная[1/]), мир сиюминутности и мир идеологизации. Сочетание реализует переход от данного непосредственному наблюдению к петрифицированному обобщению, а затем - вновь к уровню повседневности. Контаминация стилей чревата контаминацией жанровых видений. Стилистический тератоморфизм раскрывается как мировоззренческий гротеск.

С аналогичным явлением мы встречаемся при рассмотрении природы мышления в универсуме Глупова неоднократно. На контаминации типов мышления основана структура гротеска в предложении: "/.../Хотя он и попытался вновь захватить бразды правления, но так как руки у него тряслись, то сейчас же их выпустил" (стр. 293; так же, как и в предыдущем случае, метафора и реализация метафоры представлены сосуществующими в одном измерении), во фразе: " - Сограждане! - начал он взволнованным голосом, но так как речь его была секретная, то весьма естественно, что никто ее не слыхал"(стр. 302; официальная, служебно-"профессиональная", характеристика явления выступает в сознании повествователя как причина; следствие находится целиком в сфере обыденной эмпиричности. Непосредственность причинно-следственной связи имеет гротескный характер), т.д.

При рассмотрении мира идей "Истории одного города" особое внимание следует уделить духовному миру повествователя. Несложно убедиться в том, что мышление повествователя "Истории",

в большинстве случаев, представлено в качестве мышления типичного глуповца, что повествование ведется принципиально "изнутри" глуповского мира. Объект и субъект рассказа совпадают. Попытаемся показать это.

Повествователь "Истории одного города" выступает, в основном, в обличьях "летописца" или "издателя". Рассмотрим мир идей каждого из этих персонажей, сравним его с теми гротескно-оформленными чертами типичного глуповского сознания, которые мы охарактеризовали выше; точнее говоря, рассмотрим, как реализуются эти черты на материале сознаний "летописца" и "издателя".

"Летописец". О гротескном характере понимания летописцем причинно-следственной связи между явлениями речь уже шла, шла при анализе принадлежащего ему высказывания: "/.../ Все, как бурные, так и кроткие, оставили по себе благодарную память в сердцах сограждан, ибо все были градоначальники" (стр. 268).

Химерический характер того виденья, что персонифицировано в образе летописца, эксплицируется в следующих, к примеру, высказываньях: "/../Нероны преславные и Калигулы, доблестью сияющие/../"(стр. 267; коллизия концептов, один из которых, связанный с именем, с активируемыми им ассоциациями, с памятью о поступках, совершенных носившим это имя, и с введением этих поступков в современную, антропоцентрическую, систему ценностей, такой концепт релевантен для "рефлективности" эмпирического мышления читателя; второй

концепт, воплотившийся в определении к имени, в характеристике от лица рассказчика, ориентирован на комплексность аксиологии мифа, образ повелителя всегда интерпретирующей в качестве персонификации принципа благостного созиданья, принципа организующей космичности. Смыслы приятия и неприятия представлены в высказывании летописца как гротескное единство; закон сопричастия, определяющий специфику "перефлективной" концепции, отражен в общей структуре высказыванья, понимаемой, в силу этого, трезвым позитивизмом Нового времени в качестве обладающей природой тератоморфической); "/.../Твердостью и начальственным дерзновением преславный наш град Глупов преестественно украсили"(стр. 267. "Рефлективное" мышление интерпретирует в качестве гротескной такую комбинацию значений сказуемого и обстоятельства способа совершения, комбинацию действия и "орудия производства" этого действия, комбинацию характеристик этико-социальной и эстетической; для калокагатийности же диффузной идеологии "перефлективной" эпохи в этой комбинации ничего странного нет); "Одни из них, подобно бурному пламени, пролетали из края в край, все очищая и обновляя; другие, напротив того, подобно ручью журчащему, орошали луга и пажити, а бурность и сокрушительность предоставляли в удел правителей канцелярии"(стр. 268 . Космологический пафос позволяет интерпретировать культурное как природное; типично профаническая детализация социо-профессионального

характера противоречит такой космологичности - преодоление оппозиции меж природой и культурой нелепо в мифе, где не преодолена оппозиция меж разными ступенями организации одного из порождений культуры. Сочетание химерично.) и т.д.

О гротескных эвфемизмах сознания, в применении к позиции повествователя, можно говорить на материале следующих высказываний: "Бросились они все разом в болото, и больше половины их тут потопло ("Многие за землю свою поревновали", говорит летописец)"(стр. 272; факт эвфемизации "летописцем" явления эксплицирован оксюморонным строением комплекса "феномен - интерпретация феномена"); "/.../ едва успел отрешиться от уз (так называет летописец мундир)" (стр. 357; характерно, что, как и в предыдущем случае, специально оговорено порождение эвфемизма сознанием именно летописца. Гротеск обретает место жительства, и им оказывается область, служащая, в определенной мере, порождающим полем для мира Глупова в целом: позиция рассказчика есть та призма, сквозь которую видит читатель реальность Глупова), т.д.

О реализации в коде стилистическом темы контаминации различных типов мышления в сознании летописца можно говорить по отношению к следующим примерам: "Таковы-то были мысли, которые побудили меня, смиренного городского архивариуса (получающего в месяц два рубля содержания, но и за всем тем славословящего) /.../" (стр. 268; характер "штиля" высказывания

зависит, как и положено в классической традиции, от предмета высказыванья. В то же время, во фразе реализуется гротеск двух формально-содержательных целостностей. Жанровое единство разрушается при переходе от архаического, претендующего на роль изначального, вневременного, вечного, к повседневно-эмпирическому, а затем - вновь к архаике, к архаике слова, чреватой концептом архетипической неизменности вещи); "/.../Родной наш Глупов, производя обширную торговлю квасом, печенкой и вареными яйцами, имеет три реки, и, в согласность древнему Риму, на семи горах построен, на коих в гололедицу великое множество экипажей ломается и столь же бесчисленно лошадей побивается" (стр. 269; гротеск построен на оксюморонном сочетании существующих в пределах одного высказывания на равных правах, что манифестировано синтаксической конструкцией высказывания, примет - как стилистических, так и предметно-тематических - ориентированного на принцип мифо-ассоциативной комплексности предания и примет рассказа путеводителя: "Не хочу я, подобно Костомарову, серым волком рыскать по земли, ни, подобно Соловьеву, шизым орлом ширять под облаки, ни, подобно Пыпину, растекаться мыслью по древу/.../" (стр. 269 ; классический случай обнажения гротескной природы контаминации различных типов мышления, актуализированный в химеризме хроникальном и химеризме жанровом), т.д.

Итак, духовный мир летописца показан как духовный мир типичного глуповца. Тератоморфные образы, которые представляют идеологическую реальность Глупова, суть архетипы мышления летописца.

Рассмотрим теперь мир идей второго (основного) повествователя "Истории одного города", "издателя". Относительно функции образа "издателя" в структуре "Истории одного города" существуют среди исследователей этого произведения Щедрина определенные разногласия. Дело в том, что ряд литературоведов считает, что "издатель", в принципе, тождествен самому автору произведения, и, стало быть, что точка зрения "издателя" - это и есть авторская точка зрения, т.е. что "устами издателя говорит сам Щедрин"[1/]. Д.П.Николаев, полемизируя с противниками подобной точки зрения, заявляет: "Если архивариусы и издатель - "либералы", "обыватели", которых Щедрин разоблачает и от которых "отмежевывается", то чьими же тогда устами осуществляется то беспощадное сатирическое отрицание самодержавия, которое являет собой "История одного города"? Ведь на протяжении всей книги повествование ведется лишь от имени архивариусов и издателя!"[2/] Логика аргумента довольно странная. "На протяжении всей" "Современной идиллии", к примеру, "повествование ведется лишь" от первого лица. Неужели необходимо на этом основании утверждать, что "устами" рассказчика

(выполняющего, с точки зрения реализации повествования, функцию ту же примерно, что и "издатель" в "Истории одного города") "говорит сам Щедрин" или что в "Современной идиллии" отсутствует "беспощадное сатирическое отрицание самодержавия"?

Впрочем, нельзя, безусловно, и упрощать проблему, однозначно утверждая, что "издатель" "Истории" - это лишь обычный глуповец, чья позиция целиком подлежит сатирическому овеществлению, чреватому отрицаньем.

Весьма точно охарактеризовал сущность образов, близких к образу "издателя" в "Истории одного города", В.В.Виноградов. Он писал: "В творчестве Салтыкова-Щедрина в кругу определенных жанров и циклов, таких, например, как "Помпадуры и помпадурши", "Дневник провинциала", "Убежище Монрепо", под одной номенклатурой "я" обнаруживается и непосредственно автор-писатель и объективированный герой-рассказчик.В структуре "я" открыто объединены полярные начала. В "я" воплощен автор как носитель общественных идеалов, но устами "я" говорит и разоблачаемая с высот сатирика-публициста среда".[1/]

Образ повествователя имеет гротескный характер. Гротеск построен на химерическом, оксюморонном сочетании идеориторических позиций, выступающих "на равных", постоянно сменяющих друг друга и друг в друге растворяющихся. "Контрастная структура повествующего "я" обнаруживается в экспрессивно-смысловых противоречиях и несоответствиях сатирического стиля,

в частых и "немотивированных" сменах разноокрашенных голосов и в свободных всплесках и вторжениях полноценной речи автора"[1/]. Следствием общей тератологичности мира Глупова является неопределенность характеристики субъекта повествования. Как и ранее, нам приходится говорить о гротескном соотношении элементов выражения и содержания, причем относящимся к плану выражения выступает сам факт заявленности, "непрозрачности" повествования от лица "издателя", предполагающий актуализацию некой мировоззренческой целостности, тогда как к плану содержания относится непреодолимость семантико-аксиологического и связанного с ним стилистического протеизма позиции "издателя".

В настоящей главе мы кратко остановимся лишь на тех элементах идеологии "издателя", которые дают нам возможность охарактеризовать "издателя" в качестве типичного глуповца, т.е., как и при изучении духовного мира "летописца", рассмотрим специфику реализации отмеченных выше гротескно-ориентированных образных структур, относящихся к уровню идей в конструкции глуповского универсума, в области концептуализации мира основным повествователем "Истории одного города", "издателем".

Собственно говоря, выделяя эти гротескно-оформленные образные структуры, мы не раз обращались к "материалу" сознания "издателя", причем на этом "материале" говорили о каждой из черт. Сейчас мы упомянем, в основном, те случаи

реализации этих черт, в которых подчеркнута принадлежность соответствующих рассуждений "издателю".

Глубоко характерна для сознания издателя тенденция создавать конструкции, основанные на сочетании взаимоисключающих идеологий. Приведем, в первую очередь, два друг друга дополняющих примера.

"Издателем руководила /.../ мысль, что фантастичность рассказов нимало не устраняет их административно-воспитательного значения, и что опрометчивая самонадеянность летающего градоначальника может даже и теперь послужить спасительным предостережением для тех из современных администраторов, которые не желают быть преждевременно уволенными от должности" (стр. 267; тут являющаяся индексом комплексно-мифологического видения фантастичность, фантастичность, отсылающая к концепту сакрального, поскольку именно сакральное, мистическое, обеспечивает партиципацию идеального и вещественного, их чудесное совпаденье, итак, эта фантастичность интепретируется в качестве элемента эмпирического мира, элемента, успешно преодолевающего свой "экзотизм" на службе этому миру. Имеет место феномен профанации сакрального); "Они (убиенные - А.С.) необходимы, потому что без них не по ком было бы творить поминки" (стр. 349; явления, в жизни реальной выступающие в причинно-следственных отношениях, в осознании

мира глуповцем представлены поменявшимися местами. Традиция творить поминки определяет необходимость существования убиенных, поскольку в этой фразе представлена ситуация, инвертированная по отношенью к выше рассмотренной, ситуация сакрализации профанного. Схема мира творит мир).

Здесь же необходимо вспомнить и многочисленные нелепые анахронизмы в тексте летописи, причиной которых "издатель" считает "прозорливость" летописца (об этом речь велась выше), и объяснение существования "предания о Бабе-яге-костяной-ноге" (стр. 348) причинами "чисто административными",(стр. 349; фантастика мира, служащая сигналом области сакрального, переводится на язык "рефлективности" с помощью утверждения сакрального для современности характера той же функции, что таким характером обладала и в эпоху мистической партиципации: речь идет о функции космогонической, функции организационной. Тут уравниваются в правах чиновник и маг, профанизм сакрализуется. Возможно, конечно, и обратное прочтение, т.е. то, что эксплицировано текстом: Баба-яга есть "градоправительница" или "посадница") , и повествование "издателя" о том, что "один начальник плюнул подчиненному в глаза и тот прозрел" (стр. 388; аналогия явно кощунственна - ср. рассказ в евангелии от Иоанна,9,6, от Марка,8,23. Принцип снятия оппозиции меж сакральным и профанным тот же, что и в предыдущем случае), и, наконец, заявление "издателя",

приведенное в оправдание сомнительности содержания его рассказа о духовном обращении градоначальника Грустилова: "Если факты, до такой степени диковинные (с одним из этих фактов знакомит рассказ о прозревшем подчиненном; с другим - рассказ о неплательщике, у которого в спине был при экзекуции обнаружен клад - А.С.), не возбуждают ни в ком недоверия, то можно ли удивляться превращению (о котором повествуется в рассказе издателя - А.С.)/../" (стр. 388; заявляется тождество идейного мира "издателя", приглашающего читателя присоединиться к своей точке зрения, с глуповским миросозерцанием в целом, а это миросозерцание имплицитно утверждается единственным существующим - чудеса "ни в ком" не возбуждают недоверия, по мнению "издателя"), т.д.

Реализуется и тема химеризма связи меж сущностью и проявленьем (неопределенность отношений содержания и выражения). "Внешность "Летописца" имеет вид самый настоящий, то есть такой, который не позволяет ни на минуту усомниться в его подлинности, листы его так желты и испещрены каракулями, так же изъедены мышами и загажены мухами, как и листы любого памятника погодинского древлехранилища" (стр. 266; представления "издателя" "Летописца" о характере обязательных, т.е. необходимых и достаточных для определения аутентичности объекта, атрибутов этого объекта, такие представления детер-

минированы чисто идеологически, детерминированы "должным". Летопись должна выглядеть всегда достойной "древлехранилища", пусть ей даже и не более сорока пяти лет: начало печатания "Истории одного города" - 1869 год, конец глуповской истории - 1825 год. Внешнее и внутреннее представлены неразделимым комплексом. Эта диффузность отражена в гротеске двух интерпретаций объекта: эмпирической и космогонической); "Что касается до внутреннего содержания "Летописца", то оно по преимуществу фантастическое и по местам даже почти невероятное в наше просвещенное время /.../ Издатель не счел, однако ж, себя вправе утаить эти подробности; напротив того, он думает, что возможность подобных фактов в прошедшем еще с большей ясностью укажет читателю на ту бездну, которая отделяет нас от него" (стр. 266-267; атрибутом "фантастического" и "невероятного" "издателю" представляется принадлежность этого "фантастического" "прошедшему". "Невероятное в наше просвещенное время" (60-е годы XIX века) кажется обычным и вероятным в период с 1731 по 1826 гг. Прошлое видится мифологически, как "начало времен"; стихия чудесного характеризует эту эпоху архетипов. Точность датировки - а даты приводятся "издателем" несколькими строками выше - задает принципиально иной денотат. Десигнатом же, смыслом, является тератологический образ мира, непреодолимость химеризма. Тут же отметим гротеск-

ную природу использования слова "бездна"; между "временем сновидений", мифическим прошлым, и настоящим, эпохой "рефлективного" мышления, эпохой позитивистского наблюдения и обобщения, и вправду, пролегает "бездна". Период же между двадцать пятым и шестьдесят девятым годом на имя "бездны" времен претендовать не может. Интенсионал слова представлен миксантропическим монстром произвольного искажения объективной реальности - в любом из прочтений; впрочем, это "любое" несколько асимметрично: ведь модель мира в историческом сочинении о недавнем прошлом есть аналог модели мира, релевантной для читателя-эмпирика. Мифологизм тут не вполне уместен).

Среди эвфемизмов осознания действительности особо выделим один, где авторство эксплицировано. "Негодяев /.../ считал себя человеком убеждения (летописец везде, вместо слова "убеждение", ставит слово "норов")" (стр. 355; осознание явления "летописцем" эвфемизируется в мышлении "издателя". Для "издателя" стихийная справедливость, игнорирующая сословные различия и пользующаяся одной мерой для управляющего и управляемого, неприемлема: сакральность царя и принадлежность простолюдина к миру профанному универсальны. Как говорит один из персонажей пьесы Шварца "Голый король": "Король не может ржать. Это он милостиво улыбается"[1/]).

О гротеске, построенном на контаминации стилистичес-

кой, чреватой контаминацией идеологической, мы здесь специально говорить не будем, так как, собственно, все уже рассмотренные нами случаи контаминации (кроме специально оговоренных) относятся к сознанию именно "издателя" (ничем, с этой точки зрения, не отличающемуся от сознания типичного глуповца).

Тот факт, что сознание повествователя так же гротескно оформлено, так же "неопределенностно" ориентировано, как сознание любого другого персонажа, сознание обычного глуповца, принципиально важен именно потому, что логика самого повествования, самого представления мира, явлена как логика гротеска; эксплицитация осознания происходящего в качестве чужого, невозможного, иррелевантна, нет "нормальной" точки зрения на мир "ненормальности" (ср., к примеру, позиции повествователей в таких классических для истории гротеска произведениях, как "Путешествия Гулливера" Свифта или "Прозаседавшиеся" Маяковского, ср. позицию главной героини - тождественную позиции повествователя, так как мир почти постоянно дается сквозь призму сознания героини - "Алисы в стране чудес" Кэррола, т.д.), мир дан реальным и не вызывающим сомнений. Гротескный принцип вторгается в область не изображаемого, но изображающего начала (так же, как в случае с сюжетом произведения), гротеск как бы выносится за скобки всего текста.

Эта универеализация гротеска соответствует абсолютизации его, соотносящей гротескный образ с мифологическим комплексом. Тема волюнтаризма реализуется как в миксантропизме цельности, игнорирующей природу составляющих ее элементов

и природу мира, составляющим элементом которого она становится, так и в разрушении цельности мышлений: "рефлективного", соотнесенного с миром мифологического чудесного, что основано на неразличении идеального и вещественного, и "перерефлективного", в котором закон заменен законодателем, космическое произвольным. Тератологический характер сомещения мировоззрений отражен тератологией всякого из мировоззрений. Индетерминизм играет роль генотекста для семантико-аксиологической специфики вселенной города Глупова.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

"ФОН" ДЛЯ ГРОТЕСКА: СТРУКТУРА И СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ.

> Мы долго беседовали, но чем дальше, тем странней, тем непонятней становились их речи.
>
> Заподозрив, что дело нечисто, я незаметно сунул руку за спину, открыл шкатулку и вытащил зеркало. Едва блеснули его лучи, как оба мои собеседника утратили дар речи и повалились ничком.
>
> Карлик оборотился вдруг черепахой, а второй, тот, что был похож на хусца, стал обезьяной. Я повесил зеркало на дерево. На рассвете оба животных издохли. У черепахи от старости кожа была с зеленоватым отливом, а у обезьяны шерсть стала совсем белой.
>
> Ван Ду. Древнее зеркало.

Анализ продемонстрировал, что гротескные образы материализуются на всех основных уровнях поэтики "Истории одного горрда" и что на всяком таком уровне тема разрушающего какую бы то ни было определенность химеризма выполняет функцию доминантную. В гротеске воплощается тератологический характер как изображаемого, так и изображающего начал; индетерминизм обеспечивает своеобразный изоморфизм различных уровней поэтики "Истории одного

города". Пиршеством волюнтаризма явлен этот мир, в котором всякая естественная предрешенность извращает свою природу в "мерзостной игре" сочетания, представленного принципиально произвольным. Эту универсальность миксантропизма, глядящегося порожденьем эпохи мистической партиципации (которая предполагает, как указывал неоднократно Леви-Брюль, игнорированье принципа исключенного третьего), апеллирующего к комплексности мифа, т.е. демонстрирующего свою архетипичность (и неоправданность своих на нее притязаний, выражающуюся в замене космогонического закона волею законодателя), свою неизбывность в поле культурной динамики, итак, эту претендующую на роль абсолюта универсальность должен учитывать исследователь, художественную проблематику романа Салтыкова изучающий с позиций сторонника теории отражения (а адептами этой доктрины являются чуть ли не все литературоведы, в творчестве писателя интересующиеся, прежде всего, аспектом собственно-сатирическим).

Гротескно-оформленный элемент мира Глупова - это не просто аллюзия на определенный феномен (или группу сходных, типологически близких феноменов) исторической реальности. С социальной реальностью, в "прочтении" ее Щедриным, связана, прежде всего, сама неопределенность, это ее логика перешла из мира подлинного в мир художественный и уже в этом мире

индетерминизм (подобно античному Хаосу, отцу Мрака и Ночи, отцу - у орфиков - гротескного Андрогина) порождает чудовищ, некоторые из которых кажутся ужасными карикатурами на те или иные явления реального мира. Не в этой карикатурности смысл гротеска в "Истории одного города", но в манифестируемой им неопределенности, отраженьем служащей, по мнению признающего верность соответствующего ученья, интерпретации писателем неопределенности, существующей в играющей роль референта действительности. "/.../ Постижение гротеска и отыскивание смысла в его прихотливой и как бы случайной эстетической логике - это прежде всего обнаружение таких качеств реального противоречия, которые ее вызвали и сформировали"[1/]. Известно, что чудовищ порождает именно сон разума...Монстры так "релевантны" не только и не столько потому, что многие из них подобны монстрам реальности, но потому что породила их та же тьма, что окутывает и реальность, вернее, тьма, что гротеск открывает в реальности (напомним мысль Кайзера о том, что именно наш мир в гротеске становится чужим).

Странно было бы стороннику чисто сатирического прочтения Салтыкова упрекать писателя в том, что произведение его "изобилует смехотворными эпизодами и замысловатыми подробностями, могущими заслонить истинный смысл, главную идею сатиры"[2/]. Смысл "замысловатых подробностей" и "смехотворных эпизодов" в том, чтобы подчеркнуть сам факт немотивированности этой "замысловатости", ориентировать сознание читателя на логику мира, порождающую подобную "смехотворность". Можно

ли говорить о "главной идее сатиры", игнорируя рассмотрение этой логики? Неопределенность охватывает и формирует весь мир произведения, является основным структурным принципом текста. Не дает ли нам это оснований утверждать, что принцип индетерминизма является началом, которому ничего не противостоит? В этом случае нам пришлось бы говорить об "Истории одного города" как об относящейся к произведениям, в которых странное, удивительное, "волшебное" не преодолевается, но самовластвует; писатель подчиняется противоречию, принимает его, растворяет в нем монизм своей позиции (ср. у Гейне: "Когда Гофман вызывает своих мертвецов и они встают из могил и пляшут вокруг него , тогда он сам содрогается от ужаса, сам пляшет среди них и корчит при этом самые безумные обезьяньи гримасы"[1/]). Смех гротеска в "Истории одного города", в этом случае, следовало бы охарактеризовать как ориентированный на принцип амбивалентности, подобный смех не сатиричен, "он отрицает и утверждает"[2/]; с точки зрения пафоса собственно сатирического, это наследие карнавала лишает смех возможности отрицать недолжное, имплицитно утверждая должное, поскольку такой смех отвергает всякую догматически-завершеную однозначность - сколь бы прогрессивной она не казалась. "/.../ Упрек (с легкой руки Писарева повторявшийся много раз) в "смехе ради смеха" /.../"[3/], при таком понимании, не столь уж необоснован.

Иерархическая система мира распадается, какая бы то ни было статическая аксиоматика изгоняется из мира, мир представлен сосуществованием равноправных в своей противоположности позиций, мир протеистичен и гетерогенен. Соответственно, разумеется, изменяется ценностное отношение к миру, изменяется система критериев.

Говоря о малой вероятности того, что "История одного города" и впрямь относится к подобным произведениям, следует иметь в виду отнюдь не только аллюзорность творения Щедрина, его эксплицитную ориентацию на действительность (в этом случае следовало бы анализировать специфику отношения Щедрина к идее неопределенности на материале отношения к служащему референтом соответствующему явлению в жизни реальной; подход более чем сомнительный своей "бессистемностью", т.е. вырывающим произведение из литературного ряда культуры сведением его к авторскому замыслу. О порочности подобной "субъективизации" писали не раз формалисты, Тынянов прежде всего). Вот связь, к примеру, "Мертвых душ" и других произведений Гоголя с исторической действительностью не мешает воспринимать в них черты именно карнавального, амбивалентного смеха, создающего "своего рода к а т а р с и с пошлости".[1/]

Недостаточно было бы и попросту сослаться на нравственно-идеологические рассуждения автора, на те рассуждения, кото-

рые, будучи высказаны устами повествователя, явно принадлежат не "издателю"-глуповцу. Таких рассуждений в тексте "Истории одного города" довольно много. Это и мысли о "рассмотрении наук"(стр.305), судьбах "рассмотрения" в прошлом и настоящем, и размышления о связи "теории учтивого обращения" и необходимости "снабдить людей настоящими /.../ правами" (стр. 354; в этом случае, отметим кстати, голоса автора и издателя прямо противопоставлены), и широко известное рассуждение о сущности неопределенности, ее причинах и следствиях, в начале главы "Поклонение мамоне и покаяние" (стр. 370-371), и повествование о соотношении двух стихий, одна из которых представляется "силой, подкравшейся издалека и успевшей организоваться и окрепнуть", а другая - состоящей из "рассыпавшихся по углам и всегда застигаемых врасплох людишек /.../"(стр. 372), и замечания о "природных свойствах" и "наносных атомах" (стр. 372-373), и мысли о природе "мошенничества" (стр. 381), т.д. В подавляющем большинстве подобных "публицистических отступлений" прямо или косвенно высказано отношение автора к неопределенности. Но ориентироваться непосредственно на публицистические высказывания автора произведения, что ориентировано на тератологию гротеска, при стремлении определить пафосную характеристику такого произведения, было бы не совсем верно. Бахтин пишет о полифонических (диалектическая связь концептов многоголосья и индетерминизма, выступающих

в роли доминант художественных систем, очевидна) романах Достоевского: "Автор не оставляет за собой никакого существенного смыслового избытка и на равных правах с /героем - А.С./ входит в большой диалог романа в его целом"; "Идеи Достоевского мыслителя /.../ вступают в большой диалог романа на совершенно равных правах с другими образами идей /.../ Совершенно недопустимо приписывать им завершающую функцию авторских идей монологического романа. Они здесь вовсе не несут этой функции, являясь равноправными участниками диалога"[1/] (приводя эти высказывания исследователя, мы ни на мгновенье не забываем о принципиальном отличии художественной конструкции полифонического романа Достоевского от конструкции "Истории одного города" Салтыкова-Щедрина. Но игнорировать подобные высказывания мы не вправе, ибо определенный параллелизм, существующий между произведениями Достоевского и Салтыкова, основывается именно на разрушении определенности, однозначной заданности, на разрушении иерархической предрешенной однозначности мира).

Ср. также замечание исследователя: "Когда он (Гоголь-А.С.) в своих рассуждениях объяснял, почему он смеется, он, очевидно, не осмеливался раскрыть до конца природу смеха, его универсальный, всеобъемлющий народный характер; он часто оправдывал свой смех ограниченной моралью времени. В этих оправданиях, рассчитанных на уровень понимания тех, к кому

они были обращены, Гоголь невольно снижал, ограничивал, подчас искренне пытался заключить в официальные рамки ту огромную преобразующую силу, которая вырывалась наружу в его смеховом творчестве"[1/].

Творческая близость многих произведений Гоголя и "Истории одного города" очевидна. Не аналогичную ли роль играют в романе Щедрина объяснительные "рассуждения" автора? Имеем ли мы право, пытаясь понять истинный смысл "Истории одного города", ориентироваться на эти "рассуждения"?

Ср. также интерпретацию Бахтиным (анализирующим такое абсолютно гротескное, основанное на разрушении всех и всяческих норм, схем и догм, на разрушении какой бы то ни было заданной определенности, на инвертировании кажущегося извечным и незыблемым,произведение,как "Гаргантюа и Пантагрюэль" Рабле) эпизода "с паломниками, п р о г л о ч е н н ы м и Гаргантюа вместе с салатом, но затем благополучно спасшимися. Эпизод этот действительно заострен против паломничества и против веры в чудодейственную силу реликвий, избавляющих от болезней (в данном случае, от чумы). Но эта определенная и частная сатирическая направленность не исчерпывает смысла всего эпизода и вовсе не определяет всех составляющих эпизод образов./.../ Борьба с паломничеством и с грубым суеверием - это совершенно официальная тенденция эпизода. В своей речи, обращенной к паломникам, Грангузье открыто и прямо высказывает ее на

высоком официальном языке мудрой государственной власти. Здесь Рабле выступает прямо, как официальный королевский публицист /.../ Это официальная мысль эпизода, высказанная открыто. Но не о ф и ц и а л ь н ы й, народно-праздничный и площадной язык образов этого эпизода говорит совсем другое".[1/]

Менее всего можно назвать Салтыкова "официальным публицистом" "государственной власти", но, тем не менее, позиция его достаточно официальна как общепринятая, общеобязательная для идеологов-публицистов определенного направления. Принципиальную важность для нас, в этом плане, приобретают размышления исследователя о сложном соотношении "частной сатирической направленности", выраженной автором публицистически, и подлинном смысле, который можно определить, лишь поняв "язык образов".

Позиция автора в "Истории одного города" может быть, в принципе, рассмотрена как одна лишь из множества самостоятельных позиций (позиция, имеющая "подчиненное" значение, намеренно официальная, "объясняющая" позиция, в которой отнюдь не охвачено полностью подлинное художественное содержание произведения) гротескно-"всевозможного", "неопределённостного" мира; с позиции этой можно лишь утверждать, но нельзя явить нравственную несостоятельность жутковатой избыточности и необязательности этого мира, мира индетерминизма.

Эксплицитная ориентация мира романа Щедрина на мир (аксиологизированной) исторически-определенной действительности, позиция автора, которая манифестируется в его публицистических высказываниях, могут дать лишь толчок в определенном направлении, но отнюдь не непосредственно указать пафосную характеристику произведения. Такое указание может быть признано правомочным, лишь если оно сделано на "языке образов".

О выраженном отношении к неопределенности, о некой нравственной оценке ее, оценке, основанной именно на художественной логике романа, можно говорить, имея в виду какие-то элементы универсума, представленного текстом, исключенные из общего поля индетерминизма, находящиеся вне него. Совокупность таких элементов образует своеобразный художественный фон, на котором воспринимается неопределенность. Подобный фон исполняет, безусловно, функцию позиции, с коей можно дать идее неопределенности оценочную характеристику, не выходя за пределы собственно художественной реальности: такой фон дает существеннейшие представления о неопределенности, так как указывает границы ее распространения.

Можно выделить три основные группы среди элементов, составляющих подобный фон.

1. Начало, разрушающее неопределенность. Здесь мы говорим о таинственном "Оно", силе, погубившей Угрюм-Бурчеева - персонификацию самой идеи волюнтаризма и связанной с ним

неопределенности, фигуру слишком значительную, чтобы фактом существования своего не вызвать к жизни своеобразную диалектическую противоположность, объективацию идеи "сверхнормальности", вернее, "антибезумия", – говорим о силе, "прекратившей течение" (стр. 423) истории, цепи актов фантастического в своей неограниченности волюнтаризма ("/.../ история города Глупова прежде всего представляет собой мир чудес /.../", стр. 348), начавшейся с крика "Запорю!" (стр. 277) .

Сущность "Оно", так же как сущность Угрюм-Бурчеева, сущность самой глуповской истории, гротескна, однако гротеск "Оно" – гротеск с обратным знаком, гротеск, не служащий одной из аватар индетерминизма мира Глупова, но знаменующий антитетическую реакцию на факт существования этого индетерминизма. "Оно" – своеобразная антиматерия, разрушающая инкарнации неопределенности. "Оно" как бы зачеркивает неопределенность, зачеркивает как ошибку, которую исправить необходимо и, что принципиально важно, можно. Неопределенность представляется имеющей не аксиоматический характер: "Оно", в этом смысле, есть порождение порядка вещей, упраздняющее отступление от порядка вещей. В отличие от индетерминизма, "Оно" онтологично. "Оно" – явление типологически сходное с некоторыми образами своеобразных материализаций должного (ориентации волюнтаризма на идеологию мифа противостоит здесь онтологизация монического концепта), воплощениями которых являются персонажи других

произведений Щедрина. Мы говорим тут о "Стыде" из "Современной идиллии", о "вольном баране" из сказки "Баран-непомнящий", т.п. Миф закона (начало конца мифологии; ср. путь философии от Платона к христианскому неоплатонизму) противостоит фантастичности мифологической неразделенности идеального и чувственного. Космогоничность партиципации чревата преодоленьем принципа партиципации (ср. мысли Кассирера о медленном назревании в мифе оппозиции внутреннего и внешнего).

2. Начало, не подвластное неопределенности. Это природный мир, мир, не включенный непосредственно в систему организации общества, мир, в котором не действительны начальнические распоряжения, мир, живущий своею жизнью. Логика объектного бытия этого мира принципиально отличается от логики объектного мира персонажей. Волюнтаризм, понимаемый как основной принцип автократической формы правления, в целях усиления сатирической наглядности, автоматически переносится, по мнению сторонника теории отражения, на мир объектного бытия персонажей; неопределенность господствует в этом мире и населяет его чудовищами, чье существование призвано рассказать о мраке и принципиальной непостигаемости законов бездны, породившей их. Покорить же мир природный неопределенности не дано, чреватый тератологичностью волюнтаризм иррелевантен для такого мира. Этот мир не подчинен заданным схемам, изменить его не может окрик

облеченного властью; произвол социальных отношений противостоит абсолютной определенности сферы природной. Несмотря на то, что на карте Бородавкина не было болота и он приказал войскам вести себя так, как если бы болота не существовало на самом деле, однозначная реальность болота немедленно актуализовалась губительным для (верящего в доминацию в миксантропическом комплексе начала человеческой воли) социума образом: "полезли люди в трясину и сразу потопили всю артиллерию!" (стр. 382).

"Оловянный солдатик", призванный в армию, оживает и становится образцовым солдатом, ибо прежде всего он "солдатик" и лишь затем уже "оловянный", он создан человеком, подобен человеку и призван имитировать выполнение соответствующих функций социального человека, он от начала и до конца вовлечен в человеческую деятельность, полностью принадлежит ей, так что его объектное бытие подчинено тем же законам, что и объектное бытие любого из персонажей (см. об этом главу "Гротеск и объектный мир"); оппозиция внешнего и внутреннего, "тела" и "души" тут преодолевается. Болото же - это принципиально иное, болото принадлежит другому миру, миру природы (в коде "сакрального" и "профанного" оно, не включенное в процесс космогонического творчества, соответствует второму элементу дихотомии), деятельности

человека оно не обязано ни самим фактом, ни формой, ни целью своего существования, и когда попадает оно в сферу интересов человеческой общности, то не изменяет своей изначальной сущности. Оно разрушает диффузность неопределенности, так как не изменяется, не теряет своей естественной природной заданности в угоду индивидуальному волеизъявлению, хотя бы и волеизъявлению того, кому неопределенность дала право на неопределенную широту власти.

Когда дело касается сферы природной, не представленное произвольным осознание мира творит мир (положение, нормальное для Глупова, мы говорили об этом неоднократно), но мир требует строго определенного осознания. Если подобного осознания не происходит, объективная реальность и концепция ее вступают в конфликт. В этом случае , артиллерия Бородавкина тонет в болоте, а земля, которую не вспахали, несмотря на все декларативные заявления глуповцев ("И так, шельма, родит!" стр. 382), не приносит урожая. "Полезных злаков на незасеянных полях не появилось" (стр. 382), хотя, по логике индетерминизма, разрушающего систему (релевантную для эмпирического сознания) причинно-следственных отношений, появиться они, вследствие общей ориентации эпохи Грустилова на принцип "вольномыслия" (там же), должны бы были... Должны бы, если б не принадлежность объекта к миру природы, миру естественной определенности, миру, где не действителен волюнтаризм и где раз-

рушаются построенные на нем миксантропические единства.

Самое серьезное столкновение мира неопределенности и мира природного - это, безусловно, знаменитая борьба Угрюм-Бурчеева с рекой, борьба, окончившаяся поражением "бывого прохвоста", поражением, нанесенным природой порожденному неопределенностью абсолютному произволу. Борьба эта являет концепт непреодолимой противоположности сущностей мира природы и мира, имеющего отношение к деятельности "социального животного", т.е. того мира, где господствует неопределенность. Для каждого из этих миров существование другого было невозможным, противоречащим всем основным законам реальности, было поистине "бредом". "/.../ Тут встали лицом к лицу два бреда: один, созданный лично Угрюм-Бурчеевым, и другой, который врывался откуда-то со стороны и заявлял о совершенной своей независимости от первого" (стр. 408). Мир природной заданности всей сущностью своей отвергает мир индетерминизма, и, если неопределенность достаточно последовательна (как в эпоху правления Угрюм-Бурчеева), мир природы изгоняет мир неопределенности из своих пределов. "Он (Угрюм-Бурчеев - А.С.)решился. Река не захотела уйти от него - он уйдет от нее. Место,на котором стоял старый Глупов, опостылело ему. Там не повинуются стихии, там овраги и буераки на каждом шагу преграждают стремительный бег; там

воочию совершаются волшебства, о которых не говорится ни в регламентах, ни в сепаратных предписаниях начальства. Надо бежать!" (стр. 415).

Мир естественной обязательности природы в "Истории одного города" противопоставлен миру неопределенности. Неопределенность, таким образом, выступает как явление противоестественное. Гротеск "рефлективного" мышления (наблюдения и обобщения опыта) и мышления "перерефлективного" (миксантропически-комплексного) реализуется в образе эксплицитной (в отличие от случая нормального - в мире Глупова - химерического образования) коллизии. Обычная победа тератологического над эмпирическим, над непосредственно данным и позитивистски-разумным, над сущим, предрешающим должное, здесь обернулась поражением.

3. Начало, для которого неопределенность является губительным состоянием. Это люди, герои романа, горожане Глупова, представленные не как материал для постановки административных опытов, но как существа из плоти и крови, способные испытывать боль, страх, гнев, обладающие инстинктом самосохранения, живущие естественной жизнью. Из серой безликой массы превращаются персонажи романа в людей, когда фокализуются повествователем их собственно человеческие черты, когда рассказывается не об автоматической, однозначно опре-

делимой и обязательно соответствующей заданной схеме их реакции на то или иное событие, но о состоянии, в котором пребывают они для себя (т.е. акцентированном не с точки зрения выполнения/не выполнения тех или иных соответствующих схеме функций), состоянии случайном, не обязательном, не имеющем подлинного значения, состоянии периферийном и субъективном - с точки зрения неопределенности, порождающей предполагающие диффузность реальности схемы, схемы, что отвергают какую бы то ни было вне заданных ими комплексов находящуюся, независимо от них существующую концепцию жизни индивида; такое состояние основано на идее самостоятельной ценности и поэтому принципиально аксиоматично с точки зрения того, для кого эта жизнь есть реальность, а не пустая фикция (или, по стандартному глуповскому определению, "бунт"), служащая препятствием (впрочем, легко устранимым препятствием) в деле достижения произвольно избранной цели. Когда жизнь человека эксплицитно находится в неразрешимом противоречии с тем, что происходит с человеком, и это происходящее выступает в качестве порождения той или иной реализации принципа неопределенности, мы получаем право говорить о признании нравственной неправомочности индетерминизма (если, разумеется, не занимаем восходящей к идеологии мифа позиции, согласно которой отдельный индивид есть дериват от коллектива - этноса, социума, т.д.; для "рефлективного" мышления современности такая позиция, предполагающая преодо-

ленье антиномии единицы и множества, иррелевантна).

Вспомним периоды голода и пожаров, чрез которые прошел Глупов в эпоху градоначальствования Фердыщенко. По гротескно-комплексной логике миросозидающей неопределенности, голод и пожары связывались с какими-либо фактами личной жизни градоначальника, воспринимались как инобытие этих фактов, как неизбежная реализация черт личной жизни градоначальника на материале жизни общественной. Мы рассматривали такое положение вещей выше, говорили о том, что оно - характернейшее порождение неопределенности, предполагающей диффузность концептов части и целого.

Голод и пожар - овеществления некоторых закономерностей неопределенности (мистическую партиципацию представляющей как гротеск по аналогии с гротеском сосуществованья двух эпох: эпохи "рефлективно"-позитивистской и эпохи "пререфлективно"-космогонической; объективируется это представление в замене сакрального универсализма индивидуальным произволом). Явления эти показаны автором как источники неисчислимых бедствий для людей, именно такова их функция в произведении. Порождение индетерминизма не столько манифестирует характер своей пресуппозиции (такова функция большинства феноменов, для которых гротескная комплексность служит генотекстом), сколько демонстрирует ее антигуманную сущность. Тема тератологии вводится в этический контекст.

"Женщины выли, церкви переполнились гробами, трупы же людей худородных валялись по улицам неприбранные" (стр. 313). "Не скажешь, что тут горит, что плачет, что страдает - тут все горит, все плачет, все страдает"(стр. 323). "Видно было, как внутри метался и бегал человек, как рвал на себе рубашку, царапал ногтями грудь, как вдруг останавливался и весь вытягивался, словно вздыхал. Видно было, как брызгали на шею искры, словно обливали, как он сначала тушил их, потом вдруг закружился на одном месте /.../" (стр. 325) - и все это представлено как следствие реализации идеи неопределенности.

"Рассыпавшиеся по углам и всегда застигаемые врасплох людишки" (стр. 372) - важный элемент среди составляющих "фон", на котором воспринимается индетерминизм. Искусственность, произвольность, "выдуманность", схем, призванных заменить собой естественную определенность, полностью вытеснить ее, обязательно несет бедствия тому человеку, жизнь которого оказывается вовлеченной в сферу реализации этих схем. Подобное положение вещей постоянно подчеркивается писателем. "Искуственные примеси сверху донизу опутали Глупов, и ежели можно сказать, что в общей экономии его существования эта искуственность была небесполезна, то с не меньшею правдой можно утверждать и то, что люди, живущие под гнетом ее, суть люди не весьма

счастливые" (стр. 371). Неопределенностно-детерминированная история города Глупова - это история мучений и бедствий глуповских горожан. "/.../Глуповцы беспрекословно подчиняются капризам истории/.../, они мечутся из стороны в сторону, без всякого плана, как бы гонимые безотчетным страхом. Никто не станет отрицать, что это картина не лестная, но иною она не может и быть, потому что материалом для нее служит человек, которому с изумительным постоянством долбят голову и который, разумеется, не может прийти к другому результату, кроме ошеломления" (стр. 371). Идея неопределенности осознается читателями как нравственно неправомочная в силу многоликой выраженности пафосной интерпретации событий, происходящих с людьми и возможных лишь в условиях господства неопределенности, пафосной интерпретации, которая кратко формулируется автором в словах: "сочувствие к бедным ошеломляемым" (стр. 371). Индетерминизм представлен основанным на антигуманизме; если неопределенность - главное начало в истории общества, то сама эта история, безусловно, сводится к истории уничтожения людей, составляющих это общество. "/.../ Если мы очистим остов истории от тех лжей, которые нанесены на него временем и предвзятыми взглядами, то в результате всегда получится только большая или меньшая порция "убиенных""(стр. 349). Неопределенность явлена "противопоказанной" человеку.

Интересно рассмотреть столкновение реализаций идеи

неопределенности и проявлений человеческой природы на материале, который дает нам описание периода правления в Глупове Угрюм-Бурчеева.

Угрюм-Бурчеев - персонификация идеи неопределенности, его природа противится какой-либо естественной заданности. Он - самое конечное, самое последовательное проявление тератологического индетерминизма. Эта-то последовательность и является причиной того, что начинается характеристика чудовищнейшего из глуповских градоначальников со сравнения его с "врагом рода человеческого" (стр. 398). Человеческое несовместимо с неопределенностью не столько в силу сознательной ориентации той или иной инкарнации принципа индетерминизма на разрушение жизни, сколько в силу того, что эмпирико-гуманистическое и относящееся к миксантропизму господства неопределенности представляют два различные мира, признание существования одного из которых неизбежно связано с осознанием невозможности существования другого. Антропоцентрический монизм несовместим с гротескным виденьем, присущим неопределенности; химеризм противостоит однозначной предрешенности человеческой натуры. "Ни в лице, ни в фигуре врага человеческого не усматривается особливой страсти к мучительству, а видится лишь нарочитое упразднение естества" (стр. 399). "Упразднение естества" ведет к тому, что само это "естество" представляется совершенно непостижимым, подлинной "вещью в себе" для

наблюдателя, чье сознание полностью принадлежит миру индетерминизма. "Как ни ужасны пытки и мучения, в изобилии по всей картине рассеянные, и как ни удручают душу кривлянья и судороги злодеев, для коих те муки приуготовлены, но каждому зрителю непременно сдается, что даже и сии страдания менее мучительны, нежели страдания сего подлинного изверга, который до того всякое естество в себе победил, что и на сии неслыханные истязания хладным и непонятливым оком взирать может" (стр. 399). О последнем глуповском градоначальнике рассказывается, что был лишь "единственный случай во всей многоизбиенной его жизни, когда в лице его мелькнуло что-то человеческое" (стр. 402) : в тот раз он "тупым тесаком раздробил" (стр. 402) палец своей правой руки, чтобы доказать любовь к начальнику. Механическая комплексность той картины мира, что релевантна для его сознания, предполагает последовательное отчуждение человека. "Нельзя сказать, чтоб /.../ естественные проявления человеческой природы приводили его в негодование; нет, он просто-напросто не понимал их" (стр. 398). "Не понимал" практически означает в данном случае "не замечал" (т.е. "не видел"; характерна мифологическая реминисценция: пришелец из другого мира - мертвых, божеств, демонов - тоже не понимает, не видит мира живых. Он для живых либо слеп, либо обладает губительным взором; тема эта воплощается во множестве обликов, от верований в "сглаз" до повести о Вие [1]).

Принципиально непонятное, непреодолимо чужое (гротескный обертон) проходит мимо сознания, не задевая его; такое непонятное остается непринятым, признается несуществующим. "Он видел только одно: что /.../ он подлинно обладает прямою линией и может маршировать по ней сколько угодно. Затем, имеется ли на этой линии что-нибудь живое, и может ли это "живое" ощущать, мыслить, радоваться, страдать /.../ - все это не составляло для него даже вопроса..." (стр. 422).

Абсолютизация произвола и оправдывающий ее индетерминизм осознаются глуповскими "людишками" как источники разрушения основ человеческого существованья. "Груди захлестывало кровью, дыхание занимало, лицо судорожно искривляло гневом при воспоминании о бесславном идиоте, который, с топором в руке, пришел неведомо отколь и с неисповедимою наглостью изрек смертный приговор прошедшему, настоящему и будущему..." (стр. 421). Угрюм-Бурчеев, воплощение идеи неопределенности, является олицетворением уничтожения (уничтожения не столько как действия, сколько как состояния) всякой естественности в жизни человека, уничтожения человеческой жизни вообще. "Он еще не сделал никаких распоряжений, не высказал никаких мыслей, никому не сообщил своих планов, а все уже понимали, что пришел конец ." (стр. 409).

Последовательность неопределенности - конец жизни человека. Неопределенность, таким образом, выступает как

явление принципиально антигуманное.

Итак, существование ряда элементов, не включенных в общую, индетерминистически-ориентированную систему мира Глупова, дает возможность увидеть идею тератологического гротеска в ценностной перспективе. Мы убедились, что неопределенность представлена как феномен, имеющий характер не онтологический, противоестественный, антигуманный. Существование неопределенности нравственно неправомочно, мало того, оно вообще не обусловлено какими-либо объективными причинами, оно представлено недолжным, вызванным вторженьем произвола в органичность порядка вещей.

Наряду с эксплицитным отверженьем принципа химеризма, в "Истории одного города" использован метод имплицитный: гротеск построен на сочетании двух типов мышления, не просто отторгающих друг друга в пределах не встречающегося в реальности (природной или социальной) объединенья, не просто эпифанирующих идею фиктивности общения, обреченности на одиночество, идею непреодолимости изоляции, или же концепт карнавального, чреватого смыслом освобождения, семантикой роста и автономизации составляющих элементов (органов), семантикой рождения их, тела; в романе о Глупове структура гротескного образа демонстративно ориентирована на закон мистической партиципаций, но этот закон, эта сущность образа должна, для проявления

своего, воспользоваться материалом иной эпохи, манифестативно профанным материалом эпохи "рефлективного" мышления. Так задается тема отвержения сущностью проявления. Тема отвержения проявлением сущности воплощается в вынужденной замене наблюдения и обобщения, в замене этой последовательности процессов, релевантных для позитивизма современности, для будничности ее облика, предполагаемой своеобразием логического правдоподобия произведения, итак, в замене такой последовательности принципом универсальной диффузности. Чудесное вытеснено заурядным, а рассудочное - фантастическим. Отметим, что имплицируется не только деструкция, воплощенная коллизией идеального и вещественного; каждое из этих начал подлежит, в свою очередь, разрушенью: комплексность - поскольку сакральный универсализм космогонического закона оказался вытеснен случайностью индивидуального волеизъявления, эмпиризм - поскольку повседневность не сумела преодолеть своей экзотичности, полюсами прочтения которой являются "мир чудес" и "Двор чудес", невозможное и недолжное ("/.../Кто не верит в волшебные превращенья, тот пусть не читает летописи Глупова. Чудес этого рода можно здесь найти даже более, чем нужно", стр. 388).

Итак, в химерическом мире Глупова элементы гротескного сочетания не просто стараются обрести свободу (с точки зрения "вещной социальности"[1/] подхода, предполагающего не-

обходимость дешифровки щедринского текста, правила которой задаются комплексом идей, "отраженных" эстетикой критического реализма . Подход этот, задающий своеобразную однозначность отвергаемого сущего и имплицитно утверждаемого чаемого, не просто глубоко характерен для подавляющего большинства работ о Щедрине, что можно было бы объяснить спецификой развития науки о литературе в стране, где писателя изучали особенно упорно; этот подход традиционно полагается особенно адекватным в случае произведения, пронизанного сатирическим пафосом), странный и небывалый мир вновь делая привычным и обыкновенным - что может быть понято как преодоленье страха (чужое чревато своим) или как преодоленье смеха (карнавальная амбивалентность чревата разделеньем и систематизацией); в "Истории одного города" тератоморфизм образов актуализует концепты души без тела и тела без души (демонический мифологизм этой образности - термин "демонический" понимается тут в традиции Фрая[1]/ - очевиден: задаются архетипы "призрака" и "упыря". Лишившимся тени вампиром пришедший в театр "Варьете" Варенуха есть "образец поведения" - в терминах бихевиоризма - для структурной динамики изоморфных элементов этой образности; обеспечивается такая динамика, в значительной мере, диалектическим напряжением, существующим меж художественной проблематикой критического реализма и реализма "фантастического" -

понимание нами этого термина восходит к доктрине Вахтангова[1/] и схожих типологически с нею), причем всякий концепт демонстративно несовершенен, лишен самодостаточности и внутренней цельности (продолжение темы демонизма, мотив асимметрии демона, "кривого оборотня"[2/]). Имплицитное отрицание манифестируемого химеризмом принципа неопределенности соответствует эксплицитному (т.е. описанному выше "фону" для гротеска). Для сторонника изучения произведений Салтыкова с точки зрения теории отраженья, в индетерминизме и сопряженном с ним волюнтаризме (волюнтаризме, что есть основа разрушенья всякой заданной целостности: желанье индивида противостоит панобъективизму естественного развития - как природного, так и социального) следует видеть образы ситуации, характерной для автократической формы правления; историко-политический смысл отверженья неопределенности, в таком прочтении, очевиден.

Отметим, что своеобразная универсализация тератологического начала в поэтике "Истории одного города" должна быть адекватно осознана с точки зрения диахронии эстетического объекта. Протеизм гротескного видения, релевантного для всех основных подсистем романа, ориентация гротеска на логику мифологического сопричастия,суть знаки творческой эволюции, знаки тяготения к концептуализации принципа индетерминизма не столько в качестве деструктивной силы, роковой для всякой

органической завершенности и предрешенности, силы, чуждой естественной заданности порядка вещей, концептуализации не столько в качестве чего-то искусственно привнесенного или произвольно вторгшегося в гармонию мира, сколько в качестве одной из аксиом ценностно-смыслового универсума.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ.

СЕМАНТИКА ВОЛЮНТАРИЗМА В МИКСАНТРОПИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ (ПРОБЛЕМЫ КОМПЕТЕНЦИИ).

Поведать правду вам спешу.
Кентавра вкратце опишу.
Грудь, руки, голова и плечи
У этой твари человечьи
И неприглядный конский круп.
Кентавр лукав, развратен, груб.
Примите мой урок на веру:
Кентавр подобен лицемеру.

Гервасий. Кентавр.

Тератоморфизм, играющий роль структурного инварианта в разных измерениях поэтики "Истории одного города", существенно отличает это произведенье от тех, которыми начиналось творчество Салтыкова. Гротеск универсализуется, обеспечивая своеобразный изоморфизм уровней художественной конструкции. Ориентация на уподобление химерического образования комплексу, что построен согласно закону "мистической партиципации", представляет такое образование в роли актуализации важнейшего архетипа культуры, в роли феномена принципиально объективного. Это оправдание объективностью чревато диалектической неизбежностью антитезиса, в котором фокализовано начало субъективизма.

О субъективизме говорить в процессе анализа нам приходилось не раз. Субъективистским произволом предстает, с точки зрения "рефлективности" современного мышления, апелляция к эпохе мифологической диффузности, к ее космогоническому концепту; субъективистским произволом видится, с точки зрения этого концепта, вторжение профанной воли индивидуума в сферу сакральных правил сопричастия (где "словарь" задан "синтаксисом"). Не имеющим объективных оснований кажется и сам факт совмещенья "рефлективного" с "пререфлективным". Тема волюнтаризма выполняет функцию противостояния началу нормативизации гротескного индетерминизма. Такая нормативизация, основанная на уни-

версальном характере роли гротеска в поэтике произведения и на утверждении гротеска в качестве инкарнации основного закона мифопоэтической вселенной, делает тератоморфизм образа "прозрачным", насыщает этим тератоморфизмом мир, предполагаемый текстом, заявляет его доминантою ценностно-смыслового единства, энтимемой которого служит художественная конструкция. Тема волюнтаризма задает угол интерпретации таких претензий индетерминистической комплексности.

В реалистической эстетике, мы вправе ожидать, такая тема должна быть, в первую очередь, связана со спецификой "обозначаемого" предмета. Реализм концентрирует внимание свое на объективном, обусловленном логикою развития, сверхиндивидуальном, на причинах, корнях явления. Социальная характеристика персонажей, являющаяся дериватом от концепции исторической динамики, характеристика, которой пользуется писатель в "Губернских очерках" и "Сатирах в прозе", актуализует тему волюнтаризма лишь в плане экстенсиональном. Этим серьезно отличаются такие циклы от "Истории одного города", где волюнтаризм существеннейшую роль играет в идеологии произведения, где выполняет он функцию не столько обозначаемого, сколько означаемого. Произвол индивидуальной воли представлен началом, непосредственно воплощающим принцип деструктивизма в технике гротеска.

К вопросу об инкарнации идеи волюнтаризма в той или иной аватаре тератоморфического гротеска мы, в процессе анализа

романа о Глупове, обращались не раз. Этот же вопрос должен быть поставлен в применении к поэтике "Помпадуров и помпадурш", цикла, начатого раньше и оконченного позже, чем "История одного города". Тут тема гротескного произвола, эпифания которой осуществляется в химерическом сочетании лирического и эпического начал, имеет облик не менее миксантропический, чем в рассказе о человеке-машине (градоначальнике Брудастом). Предмет рассказа - будни провинции, способ же ведения рассказа "задается" характерными названьями глав; "Прощаюсь, ангел мой, с тобою!" (тема - отъезд губернатора) , "Здравствуй, милая, хорошая моя!" (приезд нового губернатора), "На заре ты ее не буди" (правитель канцелярии просвещает губернатора во время дворянских выборов), "Она еще едва умеет лепетать" (не знающее пределов пустословие губернатора); в качестве жанрового определения специфики повествований неоднократно используется термин "романс", "провинциальный романс в действии" и т.п. Индивидуальное заменяет социальное в этом представлении эпики в облике лирики. Род литературный явлен как общее определение специфики денотативного означаемого; в роли десигната - гротеск идеологий, предполагаемых этими литературными родами. Ситуация, хорошо известная по поэтике "Истории одного города", произведенья, настолько близкого (с точки зрения эстетического объекта) "Помпадурам и помпадуршам", что в текст сочине-

ния о Глупове органично вошли несколько фрагментов из повести о помпадурах (в приведенные среди "оправдательных документов" творения градоначальников Микаладзе и Бородавкина - из рассказа "Старый кот на покое", из цитируемых в нем "руководств", составленных старым губернатором - VIII,стр. 33; 38). Для структуры повествования о "помпадурах" характерно (подобное известному по "Истории одного города") химерическое совмещенье объективного и субъективного, реализующееся как в коде "природном" (в качестве примера можно привести рассказ о том, что в результате совместного ужина двух помпадуров, сопровождавшегося беседою "о предстоящих мерах", ужасный червь, "огромной величины травоядное", на борьбу с которым помпадуры отправились, "как бы по мановению волшебства, вдруг исчез" - VIII, стр. 32), так и в коде социальном (ср. заявление "помпадура" о книге законов: "Я вам книга, милостивые государи! Я - книга, и больше никаких книг вам знать не нужно" - VIII, стр. 28; любопытно, что произнес губернатор эти слова о книге законов после того, как "положил ее под себя" - параллельный мотив в тексте "Истории одного города" был выше рассмотрен нами подробно, реминисцентный характер тут очевиден). Уподобленье природного социальному, преодоленье оппозиции "леса" и "дома" (Леви-Стросс), тоже чревато смыслом всепобеждающей диффузности. Глубоко характерным

проявлением такой семантики сопричастия служит и принцип цитатности (причем говорим мы тут не только о взаимопроникновении текстов "Помпадур и помпадурш" и "Истории одного города", но и об огромном количестве являющихся элементами произведений о "помпадурах" индексов художественных высказываний, чуждых этим произведениям: существенную роль, в этом плане, играют и стихотворные строки, образующие химерический комплекс соединеньем с инкарнацией начала документально-прозаического, и персонажи общеизвестных произведений - наряду с созданными Салтыковым Козелковым и Кротиковым, в действии принимают участие Рудин, Хлестаков, Скотинин и др.), типологически подобный смыслу совмещенья примет разных эпох в составе единого целого (ср.: "/.../Он предложит обывателям приносить покаяние, валяться на голой земле и питаться диким медом и акридами, сам же разобьет шатер, выпишет Дорота в качестве метрдотеля и, в обществе Иоанны д'Арк, предводительш и предводителей, будет вкушать изысканные явства" - VIII, стр.196); такое совмещенье представляется вариантом ориентированного на эстетику фольклорной нелепицы (типа "Похоже, как гвоздь на панихиду", "Сапоги всмятку" и т.п.) взаимного уподобленья явлений несопоставимых (ср.: "/.../Злодей имеет систему, а у Феденьки в распоряжении находится лишь яичница" - VIII, стр. 191), до предела доведенного в приеме оксюморона, что утверждается в качестве не ведающего тропичности своей (ср. при характеристике светских дам города Навозного употребленные обороты:

"навозные Севиньи и Рекамье", VIII, стр. 176, "навозные львицы", VIII, стр. 178 и т.д.).

Сопричастие "чужое" делает "своим", своеобразие феномена упраздняется в составе комплекса - и именно поэтому представлен комплекс как инкарнация принципа разрушения. Социальное в роли космического, административно-институциональное в функции структуры универсума, - такой концепт предполагается знаменитым афоризмом "обыватель всегда в чем-нибудь виноват" (VIII,стр.34). Тема деструкции объективной реальности воплощается в преодолении специфики явления, служащего частью диффузного целого (целого, что дано в социально-акцентированном образе, восходящем к образу "сакрального царя"; вневременной характер мифологизма фокализуется в "субъективно-идеалистической" интерпретации), ср.: "До сих пор он относился к встречающимся в природе разновидностям почти бессознательно, как к созданию своего внутреннего Я. И вдруг оказалось, что разновидности существуют в природе вполне независимо от личных его вкусов и даже предъявляют претензию на обязательное их признание" (VIII, стр. 126). Обертон субъективизма актуализуется в облике проблематики собственно-волюнтаристической, когда речь заходит о противостоянии концептов человека и "шкафа с законами"(VIII, стр.127и др.). Коллизия эта разрешается в утверждении "помпадура" за счет законодателя, в признании

в качестве единственной силы, большей чем помпадур, "помпадура в квадрате", в заявлении принципа "до поры до времени" доминирующим в диалективе социума (VIII, стр. 123-141). Волюнтаризм в борьбе с законом - тут гротеск аналитического и "партиципационного" заменяется гротеском, целиком реализующимся на материале "префлективной" комплексности. Природа тератологии уточняется: речь идет о миксантропизме.

Инверсией миксантропичности ситуации является положение вещей, описанное в "утопии" (отметим: не в "романсе", но "утопии") "Единственный": это повествование о совершеннейшем из "помпадуров", "помпадуре", который "был убежден, что самая лучшая администрация заключается в отсутствии таковой" (VIII, стр. 220). Благополучие города при самоустранившемся начальстве явлено в облике вселенской гармонии, частным проявленьем которой служит растворенье закона человеческого в законе природном: переход от субъективного к объективному, от социального к натуральному, интерпретируемый как "блаженство" (VIII,стр. 235) воплощен в факте отсутствия обозначенья города на географических картах. "Благополучие" (там же) есть следствие освобождения естественного развития от произвола индивидуальной воли.

Волюнтаристический концепт слиянья индивидуального и коллективного, концепт, предполагающий доминацию индивидуального в таком слиянии (утверждение волюнтаризма в измерениях

волновом и корпускулярном), находит выражение свое в миксантропизме как природном (ср.: "Теория, отыскивающая в помещичьей мстительности причину происхождения ветров и обмеления рек, смела и нова" - VIII,стр. 171. Любопытна здесь неожиданная, с точки зрения сторонника теории отражения, расстановка социальных акцентов: иронизации подвергается высказыванье, отражающее "прогрессивную", в перспективе революционно-просветительской аксиологии, интерпретацию понятия "помещик" в коде оппозиции "позитивное/негативное". Вторичность сатирико-аллюзорного "прочтения", ориентированного на систему аксиом, задающих ценностное видение доминант классового характера, тут очевидна), так и социальном (ср. ставшую знаменитой фразу "иомудского принца", завершающую произведенье: "Народ гонял, помпадур сажал: риформа кончал" - VIII, стр. 261). Объективное, в различных его аватарах (природа, народ), преодолевается субъективным ("помещичья мстительность", "помпадур"); субъективный характер имеет и чреватое таким преодоленьем соотнесенье индивидуального и коллективного, субъективного и объективного, в пределах одного идеологического высказыванья ("теория", "реформа"). Волюнтаризм разрушает всякую органичность заданного - в сфере материи и в сфере идей.

Миксантропическим образом представлено вторженье произвола в естественный порядок вещей и в других произведениях эпохи "Истории одного города": так, тема волюнтаризма

воплощается в комплексе сверхличного и личного в "Господах ташкентцах" - в частности, в центральном для цикла концепте "Ташкента": заданная однозначность географического названья снимается в формулировке, согласно которой Ташкент есть всякая страна, где "бьют по зубам" (X, стр. 27). Семантика произвола (бесправия), актуализируемая действием как индексом некой системы социально-правовых отношений, отражается в семантике преодолевающего оппозицию "прямое значение/фигуративное значение", "общепринятое употребление/индивидуальное употребление", "узуальное/окказиональное" и т.п. гротескного определения; тема волюнтаризма реализуется как на уровне предмета, так и на уровне представления предмета. В обоих случаях функция волюнтаризма имеет характер деструктивный; волевое начало, играющее роль высшего принципа, явлено насилием.

Деструктивной природой обладает и всеприятие, принявшее облик гнусной ласковости речей Иудушки Головлева: Иудушка уничтожает все вокруг себя, разоряет крестьян, губит близких, разрушает собственную жизнь лишь фактом навязывания своей, индивидуальной, точки зрения порядку вещей. Характерно, в этом плане, замечание Щедрина, что Иудушка не столько лицемер, сколько пакостник, лгун и пустослов. От Тартюфа, с которым сопоставляет его писатель, от-

личается Иудушка тем, что лицемерие его бессознательно и не преследует никаких целей, кроме ближайших. Он - именно индивидуум, претендующий на роль космогоническую. Абсолютизируя малейшее и случайнейшее свое желанье, придавая ему значимость непререкаемого императива, Иудушка избранный, чаемый вариант действительности объективирует, в потоке словоблудия, как своего рода универсум, где все изоморфно этому варианту. Это - смысл кротости Иудушки, смысл его убийственного всеприятия. Тема замыкающего бытие идола звучит здесь - равно как и тема кровавых жертв; гибель жертвы есть знак гибели общего, перестраиваемого по законам частного; идол требует жертв не сознательно, но самою природой своей, вернее - природой сложившейся ситуации, где принципиально частное, проникая и обволакивая, в центростремительной кротости, вселенную, разрушает гармонический, нормальный, естественный порядок вещей. Ржавчина иудушкиного смирения (он смиряется перед гетерогенностью бытия - с тем, чтобы ее преодолеть в космогоническом акте, в центре которого находится желательный образ универсума) уничтожает однозначную заданность действительного. Идеология индетерминизма воплощается в гротескной образности мира Иудушки, вербальный вариант которой принцип сопричастия являет в материале ласкательной (изначально приемлющей) и уменьшительной (сглаживающей проблемы, ослабляющей разногласия, снимающей оппозиции) лексической стихии. Миксантропи-

ческая внешность кентавра пристойна идолу, утвержденному в центре вселенной Иудушкой: воля индивидуума срослась в химерическом единстве с предрешенностью природного начала. Миф о яростной дикости кентавра связан с концептом принципиальной деструктивности энергии, источник которой - непреодолимая дисгармония составляющих целое элементов, элементов, что соединились лишь в результате акта свободного, т.е. противоестественного, игнорирующего натуру этих элементов, волеизъявления (кентавры, как известно - по "Пифийским одам" Пиндара, например, - обязаны своим происхожденьем недолжной, греховной страсти человека к богине и противоречащей законам природы связи мужчины с облаком; хаотичность, извечное несовершенство кентавра - постоянный мотив искусства вплоть до эпохи Возрождения: ср., например, тему "кентавра - слуги ада" у Данте, в "Божественной комедии").

Впрочем, если представления о деструктивном характере гротескного виденья действительно релевантны для "Господ Головлевых", что делает этот роман родственным "Истории одного города", "Помпадурам и помпадуршам", "Господам ташкентцам" и другим произведениям той же эпохи творчества Салтыкова, то мотив всеразрушенья, отраженного всеприятием, ведет к новой проблематике, к проблематике, где тема сопричастия чревата образом не столько тератоморфическим, сколько полиизотопическим, чревата семантикой не столько деструктивизма, сколько релятивизма.

Архаизм гротескной комплексности видится недолжным на фоне естественной гармонии космоса (что, в интерпретации сатирико-аллюзорной, понимается как отрицание отжившего концепта абсолютизма, восходящего к представлению о диффузном характере власти "священного царя", характере, предполагающем снятие противоположности меж индивидуальным и коллективным, культурным и природным); эта естественная гармония кажется соответствующей выводам, сделанным на основе непосредственного наблюдения этой действительности. Вторжение профанизма лишает внутренней оправданности мифологический комплекс, разрушает его логику. Зооморфные черты в божестве кажутся знаком миксантропичности монстра; древняя крито-микенская богиня со змеями делится на гармоническую Афину и тератоморфную горгону; бык, солярный оплодотворитель, становится не только аватарою Зевса, но и чудовищным Минотавром. Дальнейшее движение к монизму естественности делает языческое божество бесом, инкарнацией частного, претендующего на роль общего, на абсолютную самодостаточность. Аутотелизм элемента целого разрушает естественную гармонию универсума, центростремительность идола губительна для самодвижения мира. Но сам этот мир, преодолев частное, диалектически тяготеет к утверждению его - дабы не стать, в свою очередь, идолом, дабы не утратить динамики своей. Не только субъективизм, но и объекти-

визм интегральности должен признать, что "разновидности существуют в природе вполне независимо" (VIII,стр. 126); альтернативой является удовлетворение нивелирующей сытостью, стагнация всеобщего разжирения, именуемого "блаженством" (VIII,стр, 235); это ситуация, в пределах которой сознательная деятельность вырождается в "баловство" (VIII,стр.375); духовное отмирает в процессе превращения культуры в природу; реальной кажется опасность того, что "заданное" положительное начало имеет облик архаической гармонии, заменившей телеологию циклизмом. Жестокое безумие рвущих мир на части идолов есть потому нечто более серьезное, чем сумма вторжений эгоцентрических сил в изначально чуждую им естественную гармонию. Герой одного из рассказов Башевиса-Зингера утверждает: "Между Богом и камнем все - сплошное безумие..."[1/] "Камень", статика природной самодостаточности, не есть выбор, сделанный Салтыковым в процессе преодоления индетерминизма. Развитие эстетического объекта творчества писателя пошло по иному пути; монизм оказался чреват плюрализмом.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ИДЕОЛОГИЯ РЕЛЯТИВИЗМА В РИТОРИКЕ ГРОТЕСКА

- А ведь как вы хотите, в его пьяном бреде была справедливость!
- Да была-то она была, только черт ли в ней.

Н.С.Лесков, Справедливый человек

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Во второй части настоящей работы мы рассматриваем ту эпоху художественного миросозерцания М.Е.Салтыкова-Щедрина, которая соответствует идеологическому процессу своеобразной легитимации индетерминизма. Легитимация эта основывается на обращении к констатирующему опыту личности: неопределенность понимается как атрибут действительности, гетерогенность видится соприродной реальности. Не суверенная воля вносит стихию произвола в должную конструкцию сущего, но жизненная эмпирия не дает возможности говорить о какой-либо несомненной системе, об объективности предпочтения того или иного концепта организации. Разнообразные формы осмысления имеют равные права на существование.

В избранном нами для подробного анализа "Вечере первом" цикла "Пошехонские рассказы" соответствующая проблематика предстает в глубоко характерном для изучаемой эпохи творчества Салтыкова облике: гносеологическое начало явлено сквозь призму онтологического (отметим это, предвосхищая полученные в результате исследования выводы). Интерпретации действительности не только глубоко традиционны, т.е. структу-

рированы - и, стало быть, оправданы - логикой подлинного социокультурного развития (в чем они противостоят "выдуманным", т.е. принципиально индивидуальным, идеологическим позициям глуповских волюнтаристов, позициям, реализующимся в качестве миксантропических химер, желание индивида непосредственно воплощающих в материале, что осознается читателем в качестве "своей", "настоящей" реальности), но и манифестированы в образах столь же традиционных, т.е. столь же обязательных для диалогической истории концептуализаций реальности, универсумов.

Идейно-материальные комплексы даны как самодостаточные архетипы, друг другу не изоморфные и принцип какой бы то ни было объединяющей их иерархической организации исключающие. Единственная логико-синтаксическая связь, что уместна во вселенной этих архетипов, есть простое присоединение; аппозитивный характер ансамбля космос являет хаосом, перенося тему солипсизма с уровня чистой субъективности (где она, в пределе, может реализоваться в облике явной патологии - ср. воззрения Шопенгауэра на солипсизм; характерно стремленье многих мыслителей уйти от опасности индивидуального солипсизма - в качестве примера привести можно эволюцию учения Фихте о полагающей деятельности Я, учения, которое, в "В фактах сознания" и других работах восьмидесятых годов, подчеркнуто ориентировано на утверждение в качестве абсолютного субъекта

не эмпирического Я, но общего мышления) на уровень, коему свойственно признание такого гротеска реальностей феноменом глубоко объективным.

Идеология релятивизма, предполагаемая аппозитивной организацией аутотеличных комплексов, наиболее адекватное выраженье обретает в жанре, существенно близком античной са́туре ("смеси"); сатира Салтыкова, по причине глубоко принципиального характера своего (характера, специфика которого определяется не просто стремлением отрицать в смехе представляющиеся недолжными явления действительности, но природой позиции, занимаемой в диалоге культуры), предстает тут в форме, близкой к изначальной - в ряду воплощений соответствующей "первичной интенции". Исторически аутентичный характер актуализации архетипической компетенции дает нам возможность утверждать, в применении к поэтике Салтыкова, высокую степень проникновения в самую суть этого творческого ви́дения, в суть, инкарнация коей есть, по Бахтину, "объективная память жанра".

Структурный принцип сатуры позволяет реализоваться той идеологии относительности, что глубоко свойственна риторике гротеска. Присоединительный принцип композиции, лежащий в основе архаической поэтики "отступлений" (поэтики, которая любой компонент текста представляет как своего рода необязательную "вставку"), требует и от исследования готовности к своеобразной "центробежности" (там кажущейся еще более

неуклюжей,чем в древних текстах, порою видящихся современному читателю варварски неорганизованными, или в возмутившей критику своей примитивностью сатуре Салтыкова): для того, чтобы продемонстрировать солипсистический характер ориентации всякого из единств, выступающих в роли элементов аппозитивной конструкции, мы должны будем прибегнуть к несколько громоздкой технике интертекстуального анализа; обращение к ней продиктовано стремленьем по мере возможности точно и полно представить родословную каждого такого элемента, явить его в виде энтимемы, дабы получить возможность осознать ценностно-смысловое своеобразие стоящей за ним коммуникативной "правды". Увидеть такую "правду" в свете других, соотнесенных с нею в пределах текста, "правд", понять содержательную специфику не только каждой из них, но и рассматриваемого в перспективе "большого времени"[1/] - т.е. в перспективе рождения и возрождения смысла ("содержания как содержания формы"[2/]) в потоке диалогической дискурсивности - принципа их объединения (принципа, который реализуется в измерениях как синтагматическом, так и парадигматическом), отдать себе отчет в характере компетенции, эпифанией коей является интерпретируемое как высказыванье анализируемое произведенье, - это цель нашего "толкования".

Осознание природы доминанты, обеспечивающей целостность рассматриваемого типа архитектоники, сопоставление

с выводами, сделанными ранее, дадут, мы надеемся, возможность увидеть эстетический объект творчества Салтыкова в качестве явления не статического, но динамического, позволят поэтику индетерминизма представить в облике диалектического единства.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОБ'ЕКТ "ВЕЧЕРА ПЕРВОГО" ЦИКЛА "ПОШЕХОНСКИЕ РАССКАЗЫ". АРХИТЕКТОНИКА ПОЛИЦЕНТРАЛИЗАЦИИ.

Но что страннее, что непонятнее всего, - это то, как авторы могут брать подобные сюжеты.

Н.В.Гоголь. Нос.

Такой право нехороший сюжет!.. Уж будто нельзя было выбрать другого?

Козьма Прутков. Фантазия.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПОЭТИКА ОКСЮМОРОННОЙ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ ("КАТЕНОТЕИСТИЧЕСКИЙ" УНИВЕРСУМ СЕМАНТИКО-АКСИОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕСУППОЗИЦИЙ: СИНТАГМА КУМУЛЯТИВНОСТИ И ПАРАДИГМА ЭПОХ).

Для русской идейной традиции изучение особенностей произведений, ориентированных на эстетический канон так называемой "массовой культуры", имеет особо важное значение хотя бы потому, что на материале этой культуры (как частном случае) можно убедиться в том, что доминирующая временами (в частности, в 60-е - 80-е годы прошлого века) тенденция отношения к писателю как к учителю, вождю и судье (затем лишь - как к художнику) в значительной мере ослабила способность "читающей публики" к непредубежденному восприятию произведений ничего, на первый взгляд, не "анализирующих" и не "демонстрирующих", произведений, в которых нет ни явных призывов (к утверждению чего-либо или же к отрицанию), ни детальных рецептов (общественного, к примеру, переустройства - полного или предлагаемого и рассматриваемого лишь в одном определенном аспекте). Не будем подробно говорить

о том, что и для эксплицитно "анализирующих" произведений такая тенденция чрезвычайно опасна - иначе не производили бы столь ошеломляюще-революционного впечатления работы (ориентированные на изучение культурно-диалектической специфики имманентной ценности художественного универсума) типа "Проблем поэтики Достоевского" М.Бахтина.

В равной степени, несмотря на то, что художественный принцип эксплицитного аутотелизма представляет для нашего исследования особый интерес /в силу свойственной творчеству Салтыкова тенденции использовать произведения (вернее, жанры; произведения в качестве носителей того или иного типа жанрового сознания), построенные на основе этого принципа, как варианты некоей структуры, важной тем, что эстетический объект ее предполагает сознательное абстрагирование от всякого смысла, данного a priori; произведенье, манифестативно замкнутое в себе, потенциально является конкурентом системы общепринятых условностей, претендующей на роль обобщения представлений о мире. В этом плане "самозамкнутый" текст, противопоставляющий одной конвенциальности другую, проверяющий на прочность доминирующую в социуме концепцию действительности, есть вариация на тему "бритвы Оккама"/, мы не можем позволить себе детально говорить, к примеру, о гносеологической специфике того художественного виденья, что получило имя "искусства для искусства", равно как и об иных течениях и школах, выраженьем творческих устремлений которых является модель, отвечающая требованиям "незаинтересованного наслажденья"; откажемся и от подробного анализа художественной правды, явленной после-

довательным применением метода ориентации на аксиологию "материальной эстетики"[1], т.е. метода прямого обращенья к предметному смыслу, демонстративно не "деформированному" (по Тынянову[2]) сообразно требованиям доминанты, отвечающей особенностям историко-культурной "позиции" произведенья, особенностям места его в идео-литературной динамике (при том, что это демонстративное отверженье такой деформации тоже, несомненно, является "позицией"), т.е. забудем о явлении, носящем наэванье "китч" (речь идет о произведениях, рассчитанных, по Мукаржовскому, на "полное совпаденье с признанными жизненными ценностями", о произведениях, которые "воспринимаются как факт хотя и эстетический, но нехудожественный"[3]) и играющем существенную роль в литературном процессе как современности, так и прошедших эпох /что до периода, в который был написан "Вечер первый" "Пошехонских рассказов", и до отношения в "китчу" Салтыкова, то указать можно на статью его "Новаторы особого рода" (IX, стр. 36-48), в которой содержится как характеристика "китча" (мысль о том, что в представляющем для определенной категории читателей эстетический интерес соблазнительном материале изображения "срывания цветов удовольствия" автор рецензируемой Щедриным книги увидел "нечто достолюбезное, обладающее способностью привлекать и притягивать своим собственным содержанием"), так и рассуждение о причинах распространения его в литературе/; не станем вспоминать (несмотря на плодотворность возможных аналогий - хотя бы и чреватых внутренним противопоставлением, вытекающим из содержательного

"преодоления" в творчестве Салтыкова соответствующей эстетической проблематики) и о тех писателях, для которых ориентация на свойственный примитивизму ("наивному искусству") принцип "возрождения в красоте" (категорию "красивого" мы понимаем здесь, вслед за А.Ф.Лосевым, как содержательно отличную от "прекрасного и "изящного"[1/]) есть основная доминанта творчества.

Отметим, в целях уточнения представлений о характере гетерогенной динамики той интертекстуальной перспективы, в которой предстает читателю "Вечер первый", что внутренняя независимость феномена текста (и, следовательно, потенциальная его изоляция) в самодовлеющей, аксиоматически-несомненной и архетипически полной, "здоровой", красоте отличает, по существу, примитивизм от китча. В китче произведение есть сумма явлений, изначально претендующих на обладание эстетическим характером в рамках наиболее распространенного в данном социуме варианта ценностной перцепции внехудожественной реальности, служащей материалом для творчества: китч пользуется методом селекции, он собирает, лепит, складывает искусство из непреодоленных, но отобранных явлений жизни; в примитивизме всякое явление обыденной повседневности проходит через призму "панэстетизации", абсолютизируется в красоте. Ориентируясь на опыт искусства и последовательно применяя имманентные этой сфере законы в их элементарно-архетипических формах, примитивизм использует метод трансформации. Его красота с угрожающей полнотой реализует принцип максимального самоосуществления - с точки зрения как содержания, так и объема; оппозиция между смыслом и выражением в пределе снимается (поскольку всякий элемент художественного

произведения существует тут лишь как аватара художественности), "больше" тут - почти синоним "лучше". По отношенью к полисемическому материалу реальности (разные смыслы актуализирующей в разных культурно-идеологических контекстах), материалу, денотативным фоном входящему в произведение, т.е. определяющему природу одного из полюсов той перцептуальной оппозиции, что характеризует текст с точки зрения "референциального правдоподобия", примитивизм представляется простодушно-избыточным в постоянстве своей ориентации на художественную одномерность "обозначаемого", в блаженном неведении мира за пределами красоты (весьма любопытны в этом плане - и не только для истории русского "литературного быта"[1/] - парадоксы восприятия эстетических концепций таких писателей, как, например, Вас.Майков, Игорь Северянин, Александр Грин, Хармс, Заболоцкий. Говоря об этом последнем, нельзя в данной связи не упомянуть чрезвычайно симптоматические споры исследователей о специфике его пафоса. Тема споров сводится, в основном, к попытке найти ответ на вопрос: "Осмеяние или утверждение?").

Таким образом, если "искусство для искусства" ориентировано на диалектическую напряженность ситуации "художественного и реальности", а "китч" - на мир "художественного в реальности", то "примитивизм" - на законы чудного царства "реальности художественного", законы того универсума, где действительность непредставима вне произведения, где артист всерьез играет роль творца, не покидая вовсе поля компетенции, в котором "единство эстетического видения" (Бахтин)[2/], подчиняя "речевые" ряды природного и социального законам одного и того же "языка", стремится к последовательному вытеснению системы категорий, оправданных опытом рефлексии, за счет утверждения принципов, представляющихся

основополагающими в сфере красоты. Примитивность "наивного искусства" объясняется тем, что, не нуждаясь в реальности - подобно откровенному "вздору" историй "Вечера первого", - оно утверждает себя как некую изначальность, атрибутами которой, как и у всякой изначальности, являются органическая целостность и самодостаточность.

Обращаясь к материалу литературного творчества, не ориентированного на принцип манифестации художественной самодостаточности, мы позволим себе напомнить о существовании значительного числа произведений, после ознакомления с которыми публика озадаченно варьировала (порой на протяжении жизни нескольких поколений) попытки удовлетворительно решить проблему "Зачем это написано?" или "Что автор хочет этим сказать?". Колебательное движение, полюсами которого были "Кто не понял - невежда", с одной стороны, и "А ведь король-то - голый", с другой, осложнялось зачастую и характерной авторской позицией:

Больше ничего
Не выкмешь из рассказа моего.

Впрочем, специфика этого "ничего" никогда не переставала занимать читателей, и, благодаря такой заинтересованности и интуитивному неудовлетворению простыми (в смысле своей сводимости к уже известному и - обычно - находящемуся за пределами собственно художественного) ответами на сложные (беспощадно новые и точные) вопросы (ср., например, историю изучения "Пиковой дамы" от первых критических отзывов до современных литературовед-

ческих исследований), эстетическая специфика многих феноменов, попервоначалу представляющихся сомнительными с точки зрения своей художественной ценности, была признана неотъемлемой частью культурного развития.

В настоящей работе мы рассмотрим некоторые черты поэтики одного из наименее исследованных произведений Щедрина - напечатанного впервые в восьмом номере "Отечественных записок" за 1883 год "Вечера первого" из цикла "Пошехонские рассказы". Цель этого рассмотрения - попытка осознать специфическую природу общего конструктивного принципа, определяющего художественное своеобразие поэтики в плане как синхроническом (характер изоморфизма уровней), так и диахроническом (культурно-диалектическая роль архитектоники, понимаемой как текстуальная реализация эстетического объекта), причем осознать с точки зрения не столько организационно-формальной, сколько ценностно-смысловой.

Произведение, о котором мы говорим, произвело на читающую публику впечатление ошеломляющее. Характерным выражением такого впечатления были отзывы критиков, назвавших "Вечер первый" бессмысленным зубоскальством, рядом скабрезных рассказов самого дурного вкуса и даже "порнографией"[1]. Любопытно, что и по сей день "Пошехонские рассказы" являются произведением, мало пользующимся расположением у читателей и специалистов. Ср.: " "Пошехонские рассказы" были пренебрежительно встречены частью современной критики ("какие-то мало остроумные пошехонские ка-

рикатуры") и до сих пор наименее популярны из щедринских циклов"[1]. Эти слова хорошо характеризуют положение вещей и более чем через сорок лет после того, как они были написаны, о чем свидетельствует замечание специалиста: " Они /"Пошехонские рассказы" - А.С./ словно теряются в тени иных, более масштабных замыслов, вот уже много лет фактически оставаясь вне поля зрения щедринистов, лишь порой бегло упоминающих о них в связи с общей, широкой характеристикой творческих исканий писателя восьмидесятых годов"[2]. В этом плане (в плане попытки понять некоторые закономерности отношения читателей) проделать анализ открывающего цикл рассказа представляется весьма любопытным (ср.: "Первый "вечер" - наиболее "пошехонская" часть нового цикла Салтыкова"[3]). Любопытно это хотя бы потому, что реакция на рассматриваемое произведение кажется нам в значительной мере родственной реакции на "Графа Нулина" ("Нашли его (с позволения сказать) похабным"[4]). "Госпожу Бовари" (печатание этого романа журнал "Nouvelliste de Rouen" должен был прекратить вследствие единодушного возмущения, выраженного читателями. История суда, обвинения в отсутствии положительного идеала, т.п. - все это хорошо известно; известен и неуспех романа "Воспитание чувств", в связи с которым Флобера упрекали как в граничащем с безнравственностью пессимизме, так и в том, что сюжет произведения был просто неинтересен) или выставленные в "Салоне отверженных" картины импрессионистов (о взрывах хохота, с которых начиналось знакомство публики с работами Мане, Писарро, Сезанна и других

см., например, известную статью Хамертона[1]).

"Вечер первый", как нам представляется, не был принят многими современниками - а отчасти и потомками их - именно из-за полноты реализации на материале текста его совершенно новых (или, скорее, чуждых для эстетической традиции времени создания этого произведения)художественных принципов - принципов, которые, будучи последовательно соблюдаемы писателем-реалистом, не могут не привести к абсолютизации гротескного начала, его своеобразному освобождению от контроля литературного"сверх-я" (от подчинения некой "внешней" установке, от включенности в систему какой-либо конструктивной телеологии, от центростремительного утилитаризма[2]), что, в свою очередь, ставит под вопрос определенные положения теории (да и художественной практики) реализма - критического реализма, во всяком случае. Социально-этологическая аллюзорность сатиры отступает на задний план, стушевывается, теряет свою доминирующую роль, исчезает в тени вступивших в игру взаимонезависимых постулатов, свободных изначальностей, праединиц, улавливаемых в мерцании сталкивающихся систем, континуумов, сконструированных на основе принципиально различных аксиом.

Весь "Вечер первый" - предваряемая краткой мотивировкой повествователя цепь рассказов майора Горбылева. Специфику этих рассказов хорошо характеризует следующее, содержащееся в том небольшом введении, что принадлежит повествователю, определение: "Пил он пунш без счета и надежды на опьянение и во время питья любил порассказать разную бывальщину. Майором он служил с испо-

кон веку, изъездил на верном коне всю Россию, многое видел, но еще больше того не видал. Но главный интерес его рассказов заключается в том, что во всех объстоятельствах его жизни, прямо или косвенно, принимала участие нечистая сила. То в виде домового, то в виде лешего, то прямо в виде черта. А ведьм, русалок и лешачих перевидел он без числа. И от всей этой нечисти, благодарение Богу, благополучно избавлялся, кроме, впрочем, домового, который до самой смерти, после пунша, его по ночам душил" (стр.8). Введение это чрезвычайно характерно. Характерно и для "классического" Щедрина, Щедрина "Истории одного города", и для автора возмутившего публику "Вечера первого". К примеру, фраза "Майором он служил с испокон веку, изъездил на верном коне всю Россию, многое видел, но еще больше того не видал" с точки зрения строения своего, есть микрокосм столь обычной в творчестве Салтыкова структуры гротескного неразличения частного и общего, конкретного и абстрактного. Начало фразы знаменует переход от единичного и случайного к постоянному, эпически-неизменному. Слово "майор"[1] есть, несомненно, коннотатор самого факта четкой локализации изображаемого в пространстве и времени, равно как и в динамической системе социума. "Служить майором" значит относиться к строго определенному хронотопу, хронотопу, в применении к которому следует говорить о чинах и обязанностях, военных и штатских, продвижениях по службе и местах постоя. Развитие синтагмы ("Майором он служил с испокон веку") происходит в неожиданном направлении - добавляется элемент, традиционно харак-

терный для народно-эпического стиля и, стало быть, являющийся коннотатором эпического мироощущения, культуры фольклорного эпоса.

Принадлежность к этому универсуму явлена и на денотативном уровне - значение "с испокон веку" разрушает временную ограниченность, ставя, таким образом, под вопрос читательскую уверенность в адекватности пресуппозиции, востановленной на основании первых трех слов фразы, художественному целому высказывания. Впрочем, переход от конкретного к качественно-обобщенному, к универсальности извечного, может быть в какой-то мере осмыслен как знак принадлежности к жанровой традиции сакрализации будничного, к тематическому инварианту "скромного героя наших дней": ср. характерные формы понимания природы этого инварианта - от замечания Николая I о роли Максима Максимыча в романе Лермонтова ("Приступая к повести, я надеялся и радовался тому, что он-то и будет героем наших дней, потому что в этом разряде людей встречаются куда более настоящие, чем те, которых так неразборчиво награждают этим эпитетом. Несомненно, Кавказский корпус насчитывает их немало, но редко кто умеет их разглядеть. Однако капитан появляется в этом сочинении как надежда, так и не осуществившаяся, и господин Лермонтов не сумел последовать за этим благородным и таким простым характером"[1]) до работ ряда современных критиков, специализирующихся в области изучения разновидностей художественного воплощения идеи "В жизни всегда есть место подвигу" и ей типологически родственных (вспомним, к примеру, эстетические исследования Дремова). Дальше тема

героики приобретает звучание более уверенное, фольклорно-эпическое начало явно стремится к доминации: "Изъездил на верном коне всю Россию", несомненно, сигнализирует ориентацию на идеологическую традицию былины - причем существенно это не только с точки зрения стилистики; предельно важен и факт смыслового изоморфизма образа мифологической нерасчлененности пространства (его "тотальности") той концепции парадигматического времени, выражением которой является предыдущий сегмент фразы.

"Многое видел" тоже, конечно, предполагает некую "комплексность" восприятия, тип перцепции, абстрагирующийся от детализации явлений профанического бытия: "видеть" тут, несомненно, употреблено в значении "наблюдать, испытывать": ср. пример, приведенный к этому значению лексемы, в словаре Ожегова: "Многое видел на своем веку".[1/] "Многое видеть" имеет характер почти идиоматический. Словарь под редакцией Ушакова в статье "видеть" к значению "испытать, пережить" дает пример из Сологуба с тем же словосочетанием: "Я испытал превратности судеб и видел многое в житейском море".[2/] Ср. также краткий диалог из рассказа Бунина "Слезы", где в нормативной (хотя и нарочито ориентированной на народную речь, на "деревенскую" стилистическую традицию) речи повествователя сочетание "много видеть" имеет характер количественный (видеть много отдельных вещей, событий, т.п.), в народном же словоупотреблении оно соответствует понятию "испытать на себе, пройти через все мытарства":

"Дал ей полтинник, попробовал разговориться:

- Ну вот, бабушка, везде ты ходишь, везде бываешь - небось много интересного видишь?

Горько заплакала:

- Да что поделаешь, батюшка, конечно видишь!"[1/]

Знаменательно, что повествователь свое понимание сочетания "много видеть" вынужден объяснить (оправдать) с помощью контекста (имеется в виду идея перечисления, заданная первой частью фразы), - этого, несомненно, требует его языковое чутье, не вполне принимающее факт рационалистической деидиоматизации. Внутреннее напряжение диалога, с точки зрения этологической разновидности интертекстуальной референции напоминающего беседу Ивана Ивановича с нищей старухой[2)], в значительной мере реализовано на уровне социодиалектальных особенностей речи собеседников, особенностей, являющих, в рассмотренном нами случае, возможность выражения одним и тем же элементом двух прямо противоположных смыслов - мы говорим об оппозиции "производность составного/аксиоматичность монады", т.е., если угодно, об утерянном "городской" культурой страшном рае праединиц - о способности видеть мир как совокупность имен собственных, архетипов, о способности инстинктивно отвергать представляющееся дериватом (стройная систематика языческого идеала чревата, в частности, последовательным антигуманизмом - во всяком случае, с точки зрения иудео-христианской традиции). В такой форме Бунин передает факт реального наличия лишь экстенсионального, но не интенсионального тождества картин универсума, предлагаемых различными

социо-культурными кругозорами. Отрицая бессознательно все формы вторичного, мифологическая концепция мира (и слова) абсолютно органично игнорирует те чисто внешние изменения, которые в речи повествователя, когда обращена она к человеку "из народа", призваны компенсировать несовпадение семантико-аксиологических пресуппозиций, поскольку несовпадение это актуально для уровня не риторики, но идеологии - ср. обращенные к Фаусту слова Мефистофеля о "матерях":

"Они лишь видят сущностей чертеж
И не заметят, как ты подойдешь"[1/].

"Многое" же, вне всякого сомнения, обозначает в рассматриваемой синтагме некое нерасчлененное единство, своего рода универсальность жизненного опыта, его архетипичность - предполагается, что в структуру многосоставного феномена, определенного через слово "многое", нельзя ввести какие-либо элементы, могущие существенно изменить его природу, поставить под сомнение инвариантность его характера. Исключением может быть случай полного противопоставления (например, "Многое видел я на своем веку" - "Многое, да не все" или "Многое видел, а такого не видал".). В подобных ситуациях речь идет о претензии на абсолютное знание и о выдвинутом в качестве антитезиса представлении, согласно которому всякое знание относительно, т.е. всегда есть нечто непознанное (неучтенное). Причем дело отнюдь не в том, что это новое непознанное качественно сложней предыдущих элементов; дело в самом факте его наличия, т.е. в невозможности завершить систему, понять истинную природу иерархии, довести процесс структурализации до конца (тематика

такого рода чрезвычайно характерна для мирового фольклора: ср., к примеру, русскую сказку "Диво"[1], японскую "Где свету конец"[2], адыгейскую "Кто больше?"[3]). Принципиально важен для произведений, фабула которых построена по этой модели, кумулятивный характер развития действия. Неисчерпаемость мира демонстрирует себя звено за звеном; невозможность создания целостной картины не реализуется путем апелляции к парадигме "изобилия удивительного", к неизбывной, щедрой симультанности чудес бесконечно-волшебного мира, увиденного в миг прозренья (ср. последние главы "Щелкунчика и мышиного короля" или реализацию темы иллюминации в "Золотом горшке" Э.Т.А.Гофмана; ср. также более архаичные разновидности этого метода - например, путь повествований о фантастических царствах в далеких краях, путь барокко, т.п.), но творится путем последовательной деаутотелизации всякого претендующего на непротиворечивую завершенность образования, созданного на основании неполной информации. Кумулятивность такого рода чревата, несомненно, определенной мировоззренческой позицией.[4] Она разрушает, шаг за шагом, надежду на обретение целостного концепта, не давая определить объем предмета анализа. Она чревата последовательнейшим номинализмом - и в этом плане потенциально бесконечный перечень разрозненных объектов есть прообраз утверждения Росцелином факта действительного существования лишь единичных вещей ("res singulares").

Но, впрочем, сам по себе факт отрицанья объективности общего в кумуляциях такого рода еще не есть признак их прямой типологической близости тому методу, что использует

для разрушения представлений об онтологическом содержании общности Салтыков. Утверждая, что герой его "многое видел, но еще больше того не видал", повествователь в качестве инициального постулата (подлежащего затем снятию) выдвигает созданный в предшествующей части фразы образ, высочайшая степень синтетизации которого обусловлена эпической коннотацией высказывания. Слова "многое видел" завершают синтагму, обладающую этим коннотативным единством. Наличие коннотатора такого рода (лексического единства, означающего утверждение - statement или assertion по Эмпсону, см. II главу его упомянутой уже работы The Structure of Complex Words - идеологической целостности, атрибутом которой является ориентация на последовательное обобщение) прямо противоречит основному пафосу номиналистской концепции. В равной степени противоречит логике отсылающего к этой концепции принципа кумулятивности (тенью антитезиса встающего за предполагаемой универсумом соозначения абсолютизацией смысла фразеологизма "многое видеть"; смутно выступающего в интонации перечисления, стилистически объединяющей всю первую - "эпико-утвердительную" - часть фразы; опору находящего в исчисляемой конкретности социального бытия, в котором обретает место себе пресуппозиция понятий "майор", "служить" и т.п.) сама форма, принимаемая отрицанием начального постулата рассматриваемого сейчас фрагмента фразы. "Но еще больше того не видал" пользуется, на уровне экстенсиональном, тем же аргумен-

том, что и цепочный номинализм фольклорного жанра; отличие заключается в степени универсальности отрицания: в анализируемой фразе референтная природа этого отрицанья сама по себе апеллирует к идеологии некой тотальности, к десигнации итоговости, к синтетичности объединения (ср. специфику "панорамического видения" по Лаббоку[1]). Происходит перемена "точки зрения", знаменующая, на уровне означаемого, переход как бы от жесткой системности эпоса к незавершимой пестроте повседневности, от гомогенности "литературы" к неисчерпаемой эмпирии реальности - и, в то же время, не уровне означающего, от накопления фактов (сигналов эпичности жанра) к обобщению.[2]

Таким образом, гротескный принцип строения высказывания (началу описания противоречит его конец) становится многоплановым: чреватая пресуппозицией завершенности эпическая архетипичность, утверждаемая в первой части фразы, реализована в композиционной манере, свойственной кумулятивному жанру (перечисление, являющее на каждом очередном этапе новый аспект основного признака, в нашем случае - новый аспект эпической обобщенности); вторая часть фразы, выражающая идею отрицания онтологического содержания общего и вызывающая, таким образом, реминесценции номиналистского толка, представлена не в форме элемента, развивающего цепочную конструкцию и, таким образом, отсылающего к идее потенциальной фиктивности всякой сложной целостности (как можно было бы предположить), но в облике прямо противоположном - в облике генерализации, в облике высказыванья автора-творца, обладающего всей полнотой информации,

в облике уверенной в своей объективности последней правды (чтобы иметь возможность утверждать "многое видел, но еще больше того не видал", должно обладать сведеньями и о всем этом виденном, и о всем этом невиданном).[1/] Гротеск, таким образом, актуализируется как на оси селекции, так и на оси комбинации: противоречия между планом выражения и планом содержания, явленные каждым из элементов в бинарной оппозиции, образующей композиционную структуру рассматриваемого сейчас микротекста[2/], изоморфны тем противоречиям, что формируют структуру синтагмы путем сопоставления двух энтимем[3/], одна из которых предполагает комплексный, другая - дискретный тип миросозерцанья (тип культуры). Уместно тут вспомнить мысль Р.Якобсона, согласно которой эквивалентность единиц в различных манифестациях поэтической функции служит принципу построения последовательностей [4/], и отметить, в этой связи, изоморфизм манифестаций корпускулярной и волновой в рассматриваемом нами случае.

Семантика парадоксальности, которой чревата доминанта рассматриваемой сейчас конструкции, проявляется и в игре окказиональными значениями тех сочетаний, элементы которых включены в противопоставленные части анализируемого высказыванья. Такова, к примеру, природа значимости морфологической дихотомии "видел/видал". Второе из этих слов к значению первого добавляет оттенок многократности действия, делает это значение более универсальным, движется от семантики действия к семантике состояния (ср. пример из словаря Даля: "Его здесь никто не видит,

а видают там-то, т.е. он здесь не бывает" [1], - характерно отсутствие подлежащего, субъекта действия, во второй части фразы). Таким образом, в рамках той оппозиции, что выступает в качестве структурной модели реализованного анализируемой фразой художественного смысла, оппозиции, угадываемой как инвариант соотношений типа "общее/частное", "комплексное/дискретное" и т.п., слово "видать" должно связываться с первым членом противопоставления, слово "видеть" - со вторым. Мы уже имели случай заметить, что Щедрин, усложняя гротескную игру, пошел прямо противоположным путем и с "эпическим" тезисом соотнес (в рамках создания конструкции, построенной по архитектоническому принципу противопоставления пресуппозиции плана выражения и плана содержания) слово "видеть", а с рациональным скепсисом антитезиса - "видать". Рассмотрим мотив химеричности на уровне непосредственно оксюморонных сочетаний противопоставленных предикатов с прямыми дополнениями.

Итак, мы утверждаем, что слово "видеть" введено в паронимическое единство вербальной оппозиции как носитель ценности типа "конкретное, "отдельное", а слово "видать" - как агент значимости "диффузное", "нерасчлененное". Особый смысл приобретает тут сам факт использования глаголов "видеть" и "видать", актуализирующий традиционно допустимое в рамках разговорного стиля "народного типа" понимание обоих слов как синонимичных. См. у Даля: "Видать нередко употребляется вместо видеть".[2] Такое понимание, очень важное для Салтыкова (прием придания внешней связности и последовательности внутренне противоречивому), "разоблачается" моментом противопоставления; эксплицит-

ный механицизм синтагматики оказывается чреватым напряженнейшей парадигматичностью, синонимы стремятся обнаружить антонимическую свою природу. Показательно и то, что второй из этих глаголов употреблен в отрицательной конструкции, чем подчеркивается его абстрактность, его универсальность, - характерной формой выражения такой семантики является тенденция использовать в отрицательных конструкциях имперфектив, напр.: "Он уже пришел?" - "Да, он уже пришел"; "Он уже пришел?" - "Нет, он еще не приходил". Ср. также правило, согласно которому "отрицательная частица при модальном слове обычно требует несовершенного вида подчиненного глагола в инфинитиве (Ты должен это сделать - Ты не должен этого делать)".[1] Отметим приведенный у Даля пример "Видел - не видал, слышал - не слыхал"[2]. Ср. также у Короленко, в святочном рассказе "Сон Макара":

"- Что слышал?
- Ничего не слыхал.
- Что видел?
- Ничего не видал".[3]

"Видел" - отдельное; имеется в виду какое-то конкретное событие, могущее послужить материалом для одного конкретного ответа. "Видал" - всеобщее, имеется в виду вся сумма (вся бесконечность) феноменов, потенциально соответствующая абсолютному "ничего" ; "видать", противопоставленное "видеть", говорит о неразделимости, об универсальной комплекс-

ности опыта: ср. идиому "видать виды", в значении которой универсальность такого рода осмысляется обычно через факт включения феноменов эксплицитно маргинального, порой "недостоверного", характера - содержание определяется через объем. Напр., у Пушкина: "Ты, хлопец, может быть не трус, // Да глуп, а мы видали виды"[1] - рассказ гусара о совершенном им полете на шабаш ведьм: тема (восходящая, если говорить лишь о непосредственных литературных источниках, очевидно, к Сомову), весьма близкая к фабулам историй майора Горбылева, героя рассматриваемого нами произведения. Ср. также перевод названия созданного на основании фольклорного сюжета произведения Иона Крянгэ "Povestea lui Stan Paţitul"[2] как "Сказка про Стана - виды видавшего"[3], при том, что "paţit" означает буквально "испытавший, опытный, бывалый".[4] Решение, к которому привела переводчика этой сказки о человеке, вступившем в соревнованье с чертом, традиция употребления сочетания "видать виды", чрезвычайно характерно.

Но смысл противопоставления прямых дополнений, соответствующих этим глаголам ("многое"/"еще больше того"), прямо противоречит той десигнативной динамике, что рождается в вербальной оппозиции: переход от "видеть" к "видать" есть движение от единичного к универсальному; путь же от содержания, обозначенного словом "многое", к содержанию, стоящему за сочетаньем "еще больше того", есть дорога от обобщенности к конкретности, от неделимого к членимому, к подлежащему учету в числах, к области меры и веса; это дорога

от качественности к количественности. Перед нами явные оксюмороны, смысловая травестия, инверсия, как доминирующий принцип коннотации. Общее/частное, закономерное/случайное, детерминизм и произвол - вот имена участников той странной игры, что рождает все новые формы симметрии в калейдоскопе традиционного для поэтики Салтыкова видения. Актуальный характер взаимосвязи "реального" и "фантастического", (т.е. "какого угодно") в рамках оппозиций такого рода очевиден. Но художественный мир "Вечера первого" не сводится к обычной для писателя дестабилизации иерархии, к сомнению в истинности (в соответствии какой-то не выдуманной, не "волшебной" действительности) тех понятий, которые образуют общепринятую перцептуальную систему, своего рода "порождающее поле" языка реальности. Тут Щедрин идет дальше.

Дальше? Казалось бы, куда уж? Можно ли говорить о деструктурализации более эффективной, чем та, что предполагает "разоблачение" основных категорий, которыми привыкло оперировать "социальное" (по Марксу) или "символическое" (по Кассиреру) сознание? Если снять эти определения, то не останется ли от "социального животного" или "животного символического" лишь "животное", своего рода автомат, лишенный души (ср. теорию Декарта)? Такая мысль особое значение приобрела в двадцатом веке, в доктринах Торндайка (доминирующая роль метода "проб и ошибок" в процессе обучения)[1], Уотсона (акцентуация механической связи раздраже-

ния и имеющего двигательный характер ответа на него)[1], Вейса (пандетерминизм внешних по отношению к психологии человека факторов в области "осмысленного" поведения)[2] - или, скажем, Иерусалема и других последователей Джемса и Спенсера, в сознании видящих, прежде всего, реализацию определенных биологических закономерностей (вспомним те положения, что являются общими для прагматизма, неореализма, критического реализма и бихевиоризма). Мучительный поиск определенности вел к "молекулярной" наивности (ср. позицию Толмена, который со всей определенностью отказался - оставаясь бихевиористом! - от предложенной Уотсоном схемы "стимул - реакция" как явно недостаточной[3]), но и она казалась не слишком высокой ценой за окончательный разрыв с интроспективной концепцией. "Бред" реки сталкивался с "бредом" Угрюм-Бурчеева, предвосхищая то время, когда цены на реальность - несомненную, подлинную, без подделок - будут так высоки, что и универсум"фактов сознания" вместе с универсумом эмпирических ощущений (и тем, что принято называть "действительностью", стоящей за ними) уступит место явленной сном, галлюцинацией (т.е. гипериндивидуальным произволом субъективного) или культурной традицией (произволом объективного - тематика эта основательно разработана Т.Манном) правде мифа, правде коллективного бессознательного. Ни "равнодушная природа", ни ярость произвола не могли сравниться в несомненности, в достоверности своей с образами, угадываемыми в алхимических символах или

древних легендах. Перечисленье, во введении к составляющим основной текст "Вечера первого" рассказам майора, главных разновидностей традиционных персонажей русской демонологии обладает, в этой идеологической перспективе, особой значимостью.

Перечисленье это органично вписывается в композицию характеризующего повествователя историй выбранного нами участка текста, поскольку доводит до степени самоотрицанья стихии объективного и субъективного, общего и частного, знаки которых ведут взаиморазрушающие игры в планах как синтагматики (всякий последующий момент описания противоречит предыдущему), так и парадигматики (элементы, представляющие разные полюса системы, характеризуются признаками, соответствующими производным от противоположных им начал). Апелляция к мифу имплицирует актуализацию семантико-аксиологической модели, для которой оппозиция между сущностью и проявлением, идеальным и реальным, социальным и индивидуальным, т.е. оппозиция, доминирующая в архитектонике миксантропического химеризма, является иррелевантной. Именно поэтому в рассматриваемой части "Вечера первого" номинация демонов выступает в роли звена, соединяющего эпическую буффонаду со смеховым образом подчеркнуто индивидуального свойства (физиологизм интерпретации сюжета о домовом глубоко традиционен; в фольклоре он является характерным сигналом изоморфизма макрокосма и микрокосма: вспомним мысль Кассирера о роли, играемой познанием универсума своего тела в образовании основных представлений о мире). Будучи архетипом,

мифологический образ игнорирует противостоянье принципов детерминизма и случайностности; в мифологеме все,в пределе, предполагается в равной степени свободным, отдельным, и необходимым, закономерным. В "Вечере первом", в рассматриваемом нами фрагменте той части, что предшествует рассказам майора Горбылева, список разных видов нечистой силы явлен именно как серия архетипов, принципиально самодовлеющих и внутренне завершенных (ср. теорию "генотеизма" или "катенотеизма" - F.Mueller, Lectures on the Origin and Growth of Religion); понимание в мифе всякой демонической фигуры (олимпийские божества тоже порой именуются демонами - ибо воплощаются в образе непреодолимой и неоформленной силы) как центральной и чуть ли не единственной - в рамках данной ситуации (ср. интерпретацию Узенером демона в качестве божества данного мгновенья), такое понимание естественное выраженье свое находит как раз в той конструкции, что использована Салтыковым, т.е. в конструкции, основанной на простом присоединении. Техника аппозитивной кумуляции, реализующаяся, в силу абсолютной самозамкнутости демона, в облике серии оксюморонов, есть тот фактор, что существенно важен для Салтыкова. Этим диктуется необходимость обращенья к анализу соответствующей образности, к анализу сферы низшей мифологии.

Снимающая оппозицию субъекта и объекта, творимого и сотворенного неуловимая реальность коллективного бессознательного заявляет факт своего существования неизбежностью,

вариантных повторений, и "перефлективное" мировоззрение, с упорством матери, излагает на разных языках (ср. характерное для структурной антропологии представление о том, что смысл имманентно присущ структуре и, соответственно, утверждение метафорической природы трансформации мифов) все ту же концепцию устройства универсума.

Не нужно быть знакомым с положениями аналитической психологии Юнга, чтобы осознавать всю аксиоматическую значимость образа народного мифопоэтического творчества для специфики мышления, рассматриваемой в аспекте культурологическом (ср.: "Остается признать, что простейшие формы сказки служат простейшими образами психических фактов постольку, поскольку известная схема слова дана для выражения понятия"[1]). Интуитивное понимание такого положения вещей было причиной постоянного контакта фольклорных жанровых форм и литературы в процессе художественного развития прошедшего столетия (вспомним, оставаясь в пределах русской литературы, путь от "Ильи Муромца. Богатырской сказки" Карамзина, 1795, до изданной в 1907 году "Посолони" Ремизова).

Для проблематики "Вечера первого", система образов которого восходит к мифопоэтическим представлениям русского фольклора, предельно важно, что при существенно различных типах отношения к эстетической специфике народной словесности, известных истории литературы (тут можно говорить об

абсолютном приятии,переакцентуации, наполнении новым значением, "воскрешении" архаического смысла и т.д.), сохранялось отношение к феноменам фольклорного творчества как к элементам, имеющим собственное содержание, абсолютно неотъемлемое и эксплицитно традиционное. Аллегорическое морализированье, определяющее природу образа Кикиморы из "Ижорского" Кюхельбекера, в корне отличает этот персонаж от кикиморы из одноименной сказки А.Н.Толстого - довольно изящной, хотя и отдающей слегка "китчем" в своей ориентации на успех у среднего читателя, миниатюры, откровенно построенной по принципу "сделай публике красиво" и вполне соответствующей канону "стилизации всего старинного и сказочного русского"[1], как охарактеризовал Бунин художественный пафос книжки Толстого, написанной в то же, примерно, время, что и цикл "Сорочьи сказки", частью которого является "Кикимора".

И тем не менее, можно ли позволить себе, пытаясь уловить специфику обоих этих литературных героев, игнорировать их фольклорное происхождение, факт принадлежности к "низшей мифологии", к системе демонологических верований? Можно ли забыть о глубочайшей традиционности, которая при анализе дает нам возможность говорить об индоевропейских корнях этого персонажа, об образе Мары, архетипе кикиморы, воплощающем абсолютно враждебное по отношению к добру, правде и разуму начало в литературе буддистов (ср., например,"Суттанипату"и более поздние произведения),образе, в народном созна-

нии соответствующем представлениям о повелителе злых демонов (ср. чрезвычайно симптоматичное уподобление абстрактных понятий, которые обычно связываются с Буддой и Марой, чисто мифологической оппозиции воды и огня, в старинном корейском романе "Сон в Нефритовом павильоне". В этом романе Мара выполняет функцию именно главы бесовского воинства - функцию, характерную для фольклорного переосмысления отвлеченных положений религиозно-этической доктрины в терминах непосредственного столкновения персонажей, каждый из которых есть выражение одного из членов бинарной оппозиции[1]) и о смерти (см. чрезвычайно, в этом плане, интересную работу Ваймана о божестве смерти[2]).

В европейской традиции Мара - это персонификация ночного кошмарного видения (ср. cauchemar, nightmare), через представление об инкубах и суккубах, восходящее, возможно, к мифологии лемуров (бродящих по ночам, поражающих безумием; объяснение слово "лемур" исключительно через имя "Рем" - Овидий, "Фасты", кн.V, описания верований, связанных с девятым мая - представляется относящимся к области народной этимологии); у славян Мара (Мура и Мара у белоруссов, mura у чехов, мора у украинцев и сербов, кикимора у русских; особым вопросом является связь с богиней по имени Marena, Muriena, т.п., участницей "основного мифа"[3]) соотносилась с идеей смерти, мора, принадлежала к "нечистой силе" - отметим тут весьма значимый факт реализации этого персонажа в пьесе Кюхельбекера в облике как Кикиморы, так и Шишиморы, при том что "шишимора" этимологи-

чески явно связана с "шишигой", которая, будучи в народных поверьях, как справедливо отмечает в соответствующей статье Даль, родственна Кикиморе, все же несравнимо ближе к чёрту ("шишига" - один из наиболее распространенных вариантов эвфемического обозначения нечистого) и к мифологическому образу смерти: ср. паремию "Шишига хвостом закроет - и пропадешь", неоднократно фигурирующую в "Неуемном бубне" Ремизова.

Собственно, само слово "шишига" характеризует существенную черту внешнего облика черта - ср. замечание исследователя о древнерусских изображениях черта "с торчащими шишом длинными волосами/.../. С эти обликом, видимо, согласуются отдельные русские диалектные названия черта типа шиш, шишко, шишига /.../"[1]. Сам образ волос "шишом", т.е. колтуна в волосах, восходит к мифологически детерминированному представлению о том, как выглядит Велес, славянский противник божества-громовержца, и к порожденным культом Велеса обрядам и поверьям.[2]

Таким образом, становится понятной глубоко архаическая, в сущности, логика, которая позволила Кюхельбекеру связать в своих работах Шишимору и Кикимору с представлениями о принципе абсолютного зла, об идее соблазна и т.п. - со всеми теми аспектами порока, что воплощаются в облике дьявола монотеистической системы, наследника языческого черта, у славян являющегося развитием образа божества низа: об этом родстве

писалось неоднократно.[1] Одновременно проясняется значенье фольклорных персонажей мистерии Кюхельбекера для развития в ней темы конечной гибели - вспомним тут и функции черта (дьявола) в загробном мире, и связь с этим миром Велеса[2], и - вновь - специфику мифологической роли Мары.

Подобно ламии (женский аналог лемура, ламия бродит по ночам кровожадным призраком - ср. ассоциируемый с Марой южнославянский персонаж, называемый "ламя") кикимора похищает и губит детей, что явилось основой для сюжета сказки А.Н.Толстого, равно как и совершает целый ряд других действий, которые дают нам возможность утверждать, что не одно имя осталось от нее в произведениях писателей-профессионалов, что даже в бранной характеристике, данной герою "Неуемного бубна" Ремизова, живет тот смысл, что был в народном сознании основным принципом трансформации образа Мары, смысл, позволяющий объединить атрибуты этого персонажа в органическое целое, входящее, в свою очередь, составным элементом в демонологическую парадигму модели мира, релевантной для мифопоэтического мышления русских.

И особенно важно для нас, что в творчестве литераторов архаическая природа кикиморы, инициальный смысл ансамбля ее функций, реализовались несравнимо более четко, чем в былинках XIX - XX веков, где тема гибели обычно играет роль чисто периферийную (например, кикимора способна предсказать смерть - впрочем, как и богатство, замужество, т.п.) в комплексе пред-

ставлений, связанных с этим персонажем. Особое звучанье приобретает в таком контексте и рассказ майора Горбылева о ерничестве молодых юнкеров, донимающих полкового батюшку расспросами о том "постные или скоромные" кикиморы (стр.21); оппозиция постного и скоромного есть явленное сквозь призму дихотомии сакрального и профанного противопоставление должного и недолжного, наиболее распространенным и ярким вариантом которого служит оппозиция жизни и смерти, исконная для фольклорной кикиморы.

Этологический пафос первого из "Пошехонских рассказов" (сатирическое осмысление социо-культурного феномена) реализуется тут в материале, природа которого, актуализируя архаическую свою неизменность, придает этому пафосу звучание существенно отличное от того, что требуется для обычного "критико-реалистического" обобщенья повседневной реальности.

Совершенно аналогично архаическая природа представлений об играющей в мире персонажей "Вечера первого" весьма существенную роль русалке (генетически связанной с культом заложных покойников[1/], выполняющей в "системе" демонов функцию медиатора[2/]) определяет в значительной мере как специфику этого образа у Пушкина и Лермонтова, так и содержание его в рамках совершенно иной художественной модели, к примеру - предполагаемое лубочной эстетикой сказки "Марина-Русалка" (включенной в известное собрание повествовательной прозы Самарского края, составленное Д.Н.Садовниковым), сатирическим пафосом рассказа Аверченко, карнавально-смеховой ориентацией "солдатской сказки" Саши Черного или гротескным лиризмом стихотворения Светлова.

Даже своеобразие облика русалки, промелькнувшего в "Меркнут знаки Зодиака" Заболоцкого, не может быть адекватно осознано без обращения к смыслу этого персонажа, определяющего в пределах низшей мифологии возможность "посредничества" между членами бинарной оппозиции.

Чтобы понять принципиально неизменный, агрессивно вневременной смысл русалки, необходимо отдать себе отчет в последовательности мифопоэтической интерпретации ее в качестве полифункционального медиатора. Медиатора, например, между верхом и низом - приписываемый в фольклоре русалке атрибут качанья на ветвях есть характерный для мифов разных народов вид перемещения между мирами: ср. Одина, висящего на древе для обретенья универсального знания, т.е. сакрального объединения раздробленной множественности профанического бытия; ср. шамана, по представлениям народов Западной Сибири перемещающегося между мирами - живых и мертвых, земли и неба - в качающейся люльке. В пределах литературной традиции характерен, в этом плане, образ русалки, сидящей на ветвях дуба, из знаменитого вступления к "Руслану и Людмиле". Вспомним тут и русалку, которая сидит на ветке, из рассказа одного из персонажей "Бежина луга" Тургенева. Интересен также карнавальный взрыв различных форм проявления своей сути всей той нежитью, что подобие Вальпургиевой ночи устроило под примитивистски-свободными от законов дневного утилитаризма знаками Зодиака в стихотворении Заболоцкого - у поэта русалки "улетают прямо в

небо"[1/], что не слишком характерно для какого-либо стереотипного сюжета из широко распространенных в народной традиции, но вполне соответствует принципу медиации между полюсами бинарной оппозиции "верх/низ". Напомним, в этой связи, полет русалок из глубин Днепра к окнам храма в романе Вельтмана "Святославич, вражий питомец".

Свойственна русалке и медиация между водой и сушей: русалка является обычно на берегу, на плотине, т.п. Это справедливо как для фольклора,так и для литературы - вспомним, к примеру, русалок из "Майской ночи" Гоголя или русалку из стихотворения Блока "Осень поздняя. Небо открытое".

Указать необходимо также выполняемую русалкой функцию медиатора меж зимой и летом: ср. обрядовую специфику "проводов весны", иначе - "русальной недели", восходящую к традиции древнерусских "русалий"[2/]. Особо отметим роль куклы, именуемой русалкой, но изображающей коня в этих ритуалах. Конь - один из наиболее универсальных медиаторов, известных мировой мифологии: ср. представления о коне как олицетворении единства вселенной у древних индийцев и, соответственно, о значении жертвоприношения коня - мы говорим об ашвамедхе. Ср. также весьма распространенные - в частности, у славян - фольклорные повествования о конях, освобождаемых героем сказки или былины из-под земли (из пещеры, из подвала, т.п.) или выходящих из моря, т.е. из сферы абсолютного низа, и о крылатых, летающих конях , соотнесенных с областью верха. Тут

можно говорить о структурном уподоблении коня дракону, также весьма характерному медиатору: дракон есть соединенье змеи и птицы, нижнего мира и мира верхнего, стихий воды и огня. Иногда это уподобление абсолютно эксплицитно - ср., к примеру, коня Танского монаха из мифологичнейшего "Путешествия на Запад" У Чэн-эня, коня, который в реальности есть дракон и сын царя драконов. В литературе традиционная медиативная связь русалки с весной, с переходом от зимы к лету, сохраняется. Ср. полное название "Утопленницы" Гоголя. Любопытно также обратить внимание на то, что русалки встречают хороводом (хоровод - обычная форма известного из произведений фольклора танца русалок, он есть круг, цикл, то есть объединение, непрерывное посредничество) героинь последнего романа Булгакова, машут (махать, с точки зрения мифологического осмысления реальности, значит в жесто-символическом плане модели мира повторять то же содержание, что открывается в цикличности качанья) водорослями в честь Маргариты, летящей на праздник (заметим, кстати, что русалка - единственный персонаж русской демонологии, в честь которого существует особый праздник. Всякий календарный праздник в мифологии есть, конечно, возрожденье сакрального смысла на материале профанического времени, есть преодоление "распавшейся связи времен", т.е. своего рода медиатор), что носит названье весеннего бала полнолуния.

Русалка есть также посредник меж культурой и природой:

ср. традиционный в быличке образ русалки, выбегающей из леса и скачущей на бороне; русалки, щекочущей свою жертву и русалки, хохотом - это важно, хохот, как и щекотка, есть пограничье, рубеж между космосом и хаосом, осмысленным и диким, есть аналогия трансу, экстазу, амоку - заводящей людей в лесу. Вообще очень важны аналогии между русалками и героями быличек о заблудившихся.[1/] Заблудиться - это перейти из "культуры" в "природу", уйти в мир, не знающий формы и меры, в мир, лишенный ориентиров, в мир принципиально нерасчлененный. Среди многих примеров интерпретации русалки в качестве медиатора между культурой и природой ("домом" и "лесом") особо отметим любопытный сюжет рассказа А.Аверченко "Русалка", где этот персонаж низшей мифологии предстает в роли посредника между космическим и хаотическим полюсами современной цивилизации, между традиционно-романтическими представлениями о русалке, характерными для типичного представителя творческой интеллигенции, и грубейшей животно-дикарской реальностью (отчасти детерминированной социально - в случае имитации русалкой речи моряков-рыболовов), открывающейся при близком знакомстве с этим существом.

Русалка осуществляет посредничество также меж жизнью и смертью: ср. весь комплекс представлений о русалке как о живом мертвеце; это одна из связанных с русалкой тем, которые наиболее полно отразились в литературе. Вспомним тут, к примеру, драму Пушкина, названную издателями ее "Русалкой", или русалок Гоголя - в "Страшной мести", к примеру: "/.../ Из

днепровских волн выбегают вереницами погубившие свои души девы, волосы льются с зеленой головы на плечи, вода, звучно журча, бежит с длинных волос на землю, и дева светится сквозь воду, как будто бы сквозь стеклянную рубашку; уста чудно усмехаются, щеки пылают, очи выманивают душу... она сгорела бы от любви, она зацеловала бы... Беги, крещеный человек! уста ее - лед, постель - холодная вода; она защекочет тебя и утащит в реку".[1/] Довольно часто эта форма медиации (русалка, выходящая из мира смерти в мир жизни и уводящая, при возвращении, живых к мертвым) выступает параллельно с посредничеством между полюсами редуцированного варианта оппозиции "жизнь/смерть", полюсами оппозиции "молодость/старость" (ср. стихотворение Пушкина "Русалка", сказку А.Н.Толстого, носящую то же название). Любопытно отметить и своеобразную инверсию рассматриваемой мифологемы - тему мертвой русалки: вспомним тут не только знаменитую сказку Андерсена (архитектоническая роль которой в европейской культуре была, в частности, подтверждена функцией, выполняемой этой сказкой в идео-тематическом комплексе "Доктора Фаустуса" Т.Манна), но и такие произведения, как "валашская сказка" Горького "О маленькой фее и молодом чабане" или стихотворения "Сказка старая" Городецкого и "Похороны русалки" Светлова.

Важно отметить также выполняемую русалкой роль медиатора меж мужчиной и женщиной: русалка представляется не только в женском, но в мужском образе[2/]; для ритуалов русальной недели ха-

рактерно травестийное изображение русалки[1/]; русалка-женщина всячески привлекает к себе мужчину - примечательно в этом плане расчесывание русалкою волос как один из наиболее устойчивых признаков персонажа. О волосах, выступающих в роли медиативно-эротического канала в мифе, известно немало.[2/] Весьма интересно, в этом плане, обратить внимание на форму, которую принял такой атрибут поверий о русалках в стихотворении Лермонтова: там русалки расчесывают волосы не себе, а мужчине[3/]. Это объясняется общей инвертированностью картины: в ней мужчина соотнесен не с жизнью, как в народных быличках, но со смертью, это утопленник, герой не столько былички, сколько повествования о загробном бытии и его законах, о мире пассивной культуры и активной природы. В этом плане он выполняет функцию, свойственную в оппозиции "мужчина/женщина" второму ее члену; с помощью переворачиванья диады вновь реализуется принцип медиации - ср. приведенный Леви-Строссом пример ритуального изображения охоты орла на охотника в обрядах северо-американских индейцев. Здесь же, говоря об универсальном характере представлений о русалке как о посреднике между полюсами противопоставления "мужчина/женщина", отметим ту форму, что принимает это посредничество в "Вие" Гоголя, где околдованный Хома бегущий к своей (согласно "норме"; к ведьминой - в результате инвертированья оппозиции, ведущего к гибели агрессора от руки жертвы) смерти, видит мир перевернутым - земля является водой, низ - верхом (твердая почва под ногами - морскою гладью, кажущейся небом иного мира), месяц же -

солнцем. Этому общему инвертированью хронотопа соответствует переворачиванье оппозиции "мужчина/женщина", выраженной в знаках пространственного кода: Хома несет ведьму на себе (ср. в "Сорочинской ярмарке": коли "баба влезла на человека", то "это ж и есть черт" 1/). Характерно, что возвращенье к "естественному", т.е. неинвертированному, порядку вещей не только вновь делает землю землей, а месяц месяцем, но и меняет местами мужчину и женщину в вертикальном измерении: герой, восстановивший молитвой космическую реальность (со стороны - адекватное восприятие ее), преодолевший иллюзию бесовского морока, чреватую хаосом и гибелью, "томительно-страшным наслажденьем" 2/ смертью, этот герой "с быстротою молнии выпрыгнул из-под старухи и вскочил в свою очередь, к ней на спину" 3/. Напряженность отношений между полюсами бинарных оппозиций, демонстрируемая фактом обращения к механизму инверсии, ориентирует сознание читателя на феномен медиации, и эксплицитной реализацией этого феномена является образ русалки, поднимающейся (причем здесь актуализируется оппозиция, медиатором между элементами которой в сказках обычно является избушка бабы-яги, находящаяся на границе "культуры" и "природы", "своего" и "чужого" 4/: ср. обычное обращение героя сказки к избушке, в котором противопоставление "переднее/заднее" дано непосредственно. В "Вие", как и в сказке, медиатор "поворачивается": Хома видит сперва спину и ногу русалки, то есть части тела, соответст-

вующие понятиям заднего и нижнего, а следовательно - "чужого", хаоса, природы, т.п. Затем русалка "оборотилась","опрокинулась на спину"[1/], и Хома увидел ее глаза, ее "перси" - то есть органы, традиционно маркированные прямо противоположным образом) и вновь опускающейся на дно. "Посредничество" по горизонтали сосуществует с "посредничеством" по вертикали. Символическим обобщеньем "бесовски-сладкого чувства", "пронзающего" того, кто попал в перевернутый мир, является в "Вие" русалка, рисунок основного движенья которой ориентирован на те же категории ("верх" и "низ"), что определяют природу кода, в терминах коего отношенья между мужчиной и женщиной в рассматриваемой сцене могут быть характеризованы как инвертированные. Русалка, стало быть, есть персонификация той конструктивной функции, той аксиологической роли, что выполняет инвертированье: русалка есть знак актуализации этих отношений в структуре поэтики произведения, образ русалки демонстрирует релевантность самого феномена медиации, выступающего в качестве изотопии художественного единства. Инверсия служит тому, чтобы "задействовать" отношения между полюсами оппозиции, чтобы реализовать их значимость, чтобы деавтоматизировать их. Сигналом "остраненного" содержания является мифологический персонаж, ценный именно монолитной архетипичностью своей семантики.

Отметим здесь, что ту же роль медиатора выполняет русалка в "Вечере первом": она осуществляет посредничество между миром эмпирической реальности и сферой демонического сущест-

вованья в рассказе о майоре, что "целый год в водяном дворце с русалкой прожил. И женили его там" (стр.20); ее образ используется и для заключения эротического союза меж мужским и женским началом в действительности, не открытой непосредственно мифу, для преодоления (функционально подобного свадебному ритуалу) самозамкнутой ограниченности полюса сексуальной оппозиции (рассказ о полтавской помещице, успешно соблазнившей в игровом образе русалки не в меру застенчивого корнета, - стр. 19-20).

Фольклорно-мифологическое отступленье от непосредственной интерпретации интересующего нас текста понадобилось для того, чтобы продемонстрировать, какие именно аспекты народно-поэтической культурной традиции представляют особый интерес для литературы. Вряд ли можно сомневаться в том, что ценностью для "профессионального" художественного творчества является, в первую очередь, невыдуманность, несозданность, иначе говоря, "нетварность" мифологических персонажей фольклора, персонажей, обращенье к которым знаменует релевантный для творчества писателей характер темы архетипа. Мы можем утверждать это после того, как проделанный выше обзорный анализ продемонстрировал (на материале, несколько отличном от того, что используется обычно, материале, предельно важном для нас, поскольку он, относясь к миру русской народной демонологии, является "сырьем", к которому обращается Салтыков в "Вечере первом"), что неизменное в образах мифа есть феномен, который важен для литераторов в

первую очередь - недаром в произведениях писателей воскресает тот смысл, что фольклорист и антрополог могут восстановить лишь в результате привлечения и сопоставительного изучения данных, вполне периферийных для рассказчиков быличек. Не сознание какого-либо представителя социо-культурной общности, в которой бытуют произведения, отсылающие к миру низшей мифологии, хранит в себе "прасмыслы", производными от коих являются те объекты и те связи, что эксплицитно предлагает быличка. Система компетенции полуразрушена, мифологическое мышление как универсальный язык оказалось преодоленным и подверглось табуированию; и редкий жанр нарративного фольклора, что приемлет свойственное мифу виденье мира и не делает при этом реальность эксплицитно условным материалом, то есть имеет в коллективной памяти статус существенно иной, чем, к примеру, сказка, в которой мифологическое восприятие подчинено (или, во всяком случае, заявляет свою подчиненность) интересам эстетики (ограничимся этим, не вдаваясь в сложную проблематику логической ценности сказки - ср. работы Греймаса, Бремона и др.), жанр, где миф живет - это быличка, причем природа ее предполагает противопоставленье двух идеологий, идеологии мифа и идеологии, ориентированной на принципы рационалистического позитивизма. Аксиологическая коллизия, родственная той, что определяет природу былички, лежит в основе мира, предполагаемого жанром заговора; эзотеризм заговора (интерпретируемого Веселовским в качестве утилитарного подобья мифа) немыслим без системы

экзотерических представлений и соответствующих средств воздействия на реальность (характерно, в этом плане, структурное сращенье былички и заговора, которое происходит, к примеру, когда быличка дает рецепт на случай встречи с нежитью и т.п.): с точки зрения эстетического объекта, таким образом, заговор тяготеет к тому, чтобы стать чуть ли не разновидностью былички. Все это суть признаки деградации (с точки зрения, конечно, компетенции семантико-аксиологической, но не художественной): мифическое восприятие бытия утрачено как система, те его формы, что в оппозиции, сформулированной Гете как "Поэзия и правда", ориентированы на вторую часть, способны представить лишь отраженье отдельных его аспектов в зеркале чуждой (по логике жанра - противоположной) ему идеологии. Именно потому исследователь, изучая парадигму, в составе которой какая-либо мифологема реализуется на материале порой не только разных текстов, но и текстов, относящихся к разным жанрам (что имеет особую важность для случаев, когда мифологическое мышление более не актуально: ведь всякий жанр по-своему акцентирует реальность, по-своему определяет систему ценностей - и, стало быть, способен сохранить от идеологии, служащей ему материалом, черты, существенно отличные от тех, что могут быть законсервированы в терминах иного жанрового кода), видит глубинную структуру того или иного феномена "яснее", чем сам исполнитель - соавтор фольклорного произведения. Исследователь искусственно воссоздает утраченную компетенцию, возрождает генотекст, восстанавливает базисную систему смысла. И здесь именно рождается параллелизм

между деятельностью ученого и спецификой художественного творчества. Труд писателя обладает ценностью лишь при условии, согласно которому произведение является энтимемой, отсылающей не столько к заданному, предшествующему референту действительности, законы коей эмпирически известны, сколько к миру, где бытие природное и бытие социальное подчинены общим принципам, принципам, определяющим характер идеологической позиции, творящейся в условиях панхронического диалога культуры (согласно теории Бахтина). И поскольку форму должно понимать как форму содержания, а содержание - как содержание формы[1/], литератор, используя объект, что по-разному акцентирован в разных контекстуальных системах, должен ориентировать свою позицию среди таких систем, включавших этот объект и предполагаемых этим объектом. Законы детерминизма части и целого оказываются в центре творческой деятельности; и материал мифа представляет тут особую ценность, поскольку миф обладает структурой настолько ригидной, что способен нейтрализовать оппозицию между именем собственным и именем нарицательным (об этом писали многие, в том числе такие разные исследователи, как Лосев и Лотман). Мифу свойственна природа архетипа, субъекты в нем задают предикаты, предикаты выглядят субъектами. Монолитность семантического комплекса, которым является миф, требует совершенно особых условий для постановки вопроса о природе конструктивной функции всякого элемента структуры мифа.

Еще работы Тынянова показали, что значение любой лите-

ратурной "формы" определяется как ролью в произведении, так и отношением между этой ролью и тем ее "каноническим" вариантом, что предполагается традицией (речь идет об "амплуа" данной формы); эта роль, это отношение зависят от функции, которую выполняет произведение в эволюционном процессе (понимаемом не только узко-диахронически, как "история литературы", но и в качестве своего рода напряженности, детерминирующей динамический характер поля художественной словесности, напряженности, производной от той, что предполагается активным взаимодействием различных социо-культурных "рядов"). Особую ценность приобретает, в этом плане, литературный феномен, функция которого предзадана его природой. Мифологический персонаж эксплицитно чреват своим контекстом. Если тема глубоко традиционного персонажа, играющего роль преступного лжеца и мошенника, принципиально по-разному раскрывается в плутовском романе и в романе воспитания, в образе Ласарильо с Тормеса и в образе Юраи Хипа, то такие персонажи, как кикимора или русалка, несравнимо менее изменчивы; попытка придания мифологическим героям народно-поэтического творчества чуждых им функций, функций, которые предопределены структурой текста, но не являются производными от мифологической природы персонажа, попытка эта может оказаться фатальной для произведения, поскольку демонстрирует внутреннюю необязательность используемой "формы", ее неоправданность (ср., к примеру, многие сказки Левшина, о

которых М.К.Азадовский, анализируя роль, играемую в них былинными героями, писал: "/.../ Кроме имен, в них нет ничего от русского эпоса"[1/], характеризуя при этом "оболочку" этих сказок как "псевдославянскую"[2/]; М.П.Алексеев, изучавший сказку Левшина, определил ее как "лишенную всякой философской содержательности компиляцию"[3/] и т.д.). И в этом плане элементы фольклорных произведений, использование которых ориентирует читательское восприятие на мифологическую систему интерпретаций действительности, обязывают авторскую позицию, в пределе, либо к творческому подчинению специфике мифопоэтического мышления, либо к вступлению с этой спецификой в отношения напряженного контакта, основанного на частичном или полном неприятии идеологии мифа (подчеркнем, что речь идет о крайних позициях, о своего рода "отправных точках" смысла - которые, впрочем, далеко не являются некими абстракциями; феномен, неразрывно связанный со спецификой понимания природы национальной культуры, которая предстает то как ориентированная на мир вечных ценностей, неизменных социоидеологических структур, то как принципиально неуловимая, разрушающая все заданные и готовые формы, вечно находящаяся в состоянии становления, избегающая однозначной определенности, чуждая всякой статике, открытая миру и созидаемая противоречиями. В современной русской "деревенской прозе", к примеру, выражениями этих полюсов сознательного и активного понимания системы ценностей народного творчества могут служить связанная с традицией "эпической" кумулятивной

сказки[1/] "Рыбацкая байка" Белова, с одной стороны, и "мифоборческая" повесть Шукшина "До третьих петухов", с другой); механическое соединение ведет либо к тому, что от мифологического начала остается лишь наименование, лишь претензия, ни на чем не основанная и пустая, либо к диссонансу, к внутреннему разрушению целостности. Но специфика такого диссонанса, вызванного манифестативной интенсивностью семантико-аксиологического содержания феноменов мифопоэтического характера, специфика эта сама по себе может быть использована как художественная ценность (что было творчески осознано Щедриным и что оказалось слишком новым для многих читателей "Вечера первого"). Прием такого рода нередко представляется запретным - ведь речь идет о разрушении эстетической гармонии, вызванном разрушением гармонии идеологической: в рамках художественного единства произведения сосуществуют на равных правах различные концепты реальности, как бы не отдающие себе отчета в несопоставимости своей. Молчаливое соседство картины мира, ориентированной на специфику мифологического видения, и той системы представлений, что определяется особенностями рационального мышления, соседство это, если не сводится оно попросту к подмене одного из типов сознания, пассивно уживающихся в пределах общего текста, другим, ему противоположным, такое соседство неизбежно грозит структурной целостности произведения состоянием (в терминах Гуссерля) внутренней "эксплозии"; чрезвычайно характерно, что это осознается и носителями фольклорной традиции -

вспомним здесь слова Терещенко, собирателя прошлого столетья, который в предисловии к своей работе "Быт русского народа", отмечает: "Я боролся еще с напуганностью простолюдинов и их предрассудками. Случалось, что если кто пересказывал свой обряд или передавал свою песнь, то вскоре пробуждалось в нем раскаянье, робость, и его стращали, что за то, что пересказал, отдадут его под суд /.../ Некоторые даже думают, что пересказывать песни стыдно и грех, и эта мысль до того поселилась в голове многих простолюдинов, что никак не разуверишь их в противном и слышишь одни отговорки /.../ Случалось еще слышать, что если кто пересказывает песнь, тот пересказывает ее по дьявольскому наущенью/.../ В народе есть мнение, что со списываньем песен явится антихрист, которого веления исполняет списывающий, невольно и противу своего ведения, и что это уже верный признак преставления света".[1/] Произведение мифопоэтического творчества, по этой логике, не может, не должно покинуть мир своего бытованья, оно неразрывно связано со своей социальной средой, со способом и условиями исполненья, передачи и консервации (в частности, с устной стихией). Неразложимый синтез, предполагаемый законом "мистической партиципации" (Леви-Брюль), выступает в роли не только естественного состояния реальности, изображенной в мифе, но и естественным состоянием самого мифа, являемого как пресуппозиция произведения народно-поэтического творчества.

Итак, если то или иное литературное произведение не может быть охарактеризовано как содержательно ориентированное

на миф, т.е. ежели художественная структура его не предполагает диалога между сознаниями немифологическим и мифологическим (со свойственными ему доминантами комплексности, цикличности, изоморфизма и т.п.; грандиозная тема "искусство и миф" принадлежит к числу вечных в истории гуманитарного мышления. В эпоху европейского Нового времени она была в центре внимания художников и исследователей начиная с романтического периода - мы говорим о работах Шеллинга, Новалиса и др.. Двадцатый век - время "ремифологизации" как в литературе, в произведениях Джойса, Т.Манна, Т.С.Элиота, А.Белого, Хлебникова, Гарсиа Маркеса, Борхеса и многих других, так и в науке: к примеру, в исследованиях культурологов, в значительной мере ориентирующихся на Ницше, в частности - на его "Рождение трагедии из духа музыки", в трудах Юнга, Фрая, Фрейденберг и других), и если при этом фольклорная традиция играет роль более существенную, чем роль склада имен, "родства не помнящих" (ср. у Азадовского о поэме "Илья Муромец" Карамзина, главный герой которой изображен у него в тонах, совершенно чуждых русской народной поэзии: он изображен чувствительным рыцарем с нежным сердцем, с тонким пониманием природы и пр."[1/]), то смысл введения элементов мифопоэтической культурной традиции в текст, построенный на основании иной системы идеологических аксиом,должен быть связан именно с актуализацией ценности "эксплозии". В оппозиции "культура/природа", примененной к художественному творчеству, "приро-

дой", т.е. неоформленным, неконцептуализованным, предстает "материал", выходящий за пределы мира, допустимого доминирующей в произведении идеологией,- и, следовательно, все то, что вызвано к жизни реализацией чуждой системы идеологем. В этом смысле, все "чуждое" является "диким", "варварским", т.п.

Такая оппозиция может быть интерпретирована и в коде "добро/зло" - в этом смысле характерно описание страшного портрета в повести Гоголя: "Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство. "Что это? - невольно вопрошал себя художник. - Ведь это, однако же, натура, это живая натура; отчего же это странно-неприятное чувство? Или рабское буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком? Или, если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли /.../?"[1/] Внехудожественное, механически соединенное с художественным, взрывает целостность объекта. Но это же внехудожественное вполне уместно не только в "ряду", не ориентированном на систему эстетических ценностей, но и в предмете

искусства, построенном на основании "эстетики внехудожественности": описанные Гоголем глаза вряд ли бы производили столь же невыносимое впечатление в произведении гиперреалиста.

Отчасти в силу этого "дегармонизирующего" эффекта и не был, как нам кажется, принят широкой публикой "Вечер первый". Салтыков отнесся к эстетике мифа всерьез, и этологическая традиция, сигналы которой были ориентированы на хорошо известный читателям тип апперцепции, вдруг, неожиданно для воспринимающего, оказалась соотнесена с традицией, абсолютно неуместной в произведении, призванном синтетизировать некую концепцию исторической реальности. Миф в "Вечере первом" не просматривается как неизменный костяк повседневности, полиморфическая пестрота которой - лишь случайная маска. Он рядом с этой повседневностью, пассивно уживается с ней, соседствует - и только. Проявления того типа культуры, что ориентирован на идеологию "мистической партиципации", в "Истории одного города", к примеру, тоже сопоставлены с атрибутами вполне конкретного периода социальной действительности, но там это сопоставленье есть, в сущности, противопоставленье: "рефлективное" отсылает к своим первоэлементам, которые не имеют ничего общего с концептами диффузного мышления. Вечные ценности, объективные смыслы находятся в состоянии оппозиции к "бреду" волюнтариста; это, в первую очередь, не зависящее от исторических пертурбаций, подчиненное лишь своим законам

неорганическое бытие и, вообще, бытие, находящееся вне сферы социальной организации, затем - простейший стихийный гуманизм, наконец - гротескный символ "природы вещей", отвергающей принцип свободного насилия в качестве универсального закона движения космоса, символ, который, отрицая биологическое существование носителя идеи произвола, уничтожая, упраздняя его, как бы объявляя его недействительным (мы говорим об исчезновении Угрюм-Бурчеева, растаявшего в воздухе, когда пришло прекратившее течение истории Оно), демонстрирует тем самым единство социального и природного: противоестественность организации общества, доведенная до логического предела и требующая снятия в антитезисе, вызывает к жизни явление, которое можно понять как принцип деструктивизма, абсолютизированный в феномене, что релевантен для обоих членов дихотомии "культура/ натура". Такой фон, заставляющий воспринимать мир неопределенности, мир, ориентированный одновременно на две взаимоисключающие интерпретации, как производное, как пораженное болезнью порожденье некоей реальности, построенной по законам одной из этих интерпретаций, такой фон привилегирует один из сопоставленных способов видеть бытие, давая этим возможность преодолеть разрушительный пафос гротеска; конфликт предстает разрешимым. Но этот фон в "Вечере первом" "Пошехонских рассказов" отсутствует. Верования, связанные с миром низшей мифологии и находящие свое выраженье, в частности, в

народной магии, мантике и т.п., верования эти предстают в созданьях многих авторов, которые не склонны были к идеализации патриархальной статики в области национальной культуры (укажем здесь, к примеру, столь различные произведения, как "Ворожеи и гадальщики" В.Ф.Одоевского и "Слава" И.А.Бунина. Выбор имен объяснется не только тем, что писатели, о которых идет речь, ориентировались на эстетические системы в значительной мере противоположные, но и тем, что ни одного из этих литераторов невозможно заподозрить в презрительно-покровительственном отношении к фольклору, с коим связана, прямо или косвенно, поэтика ряда их творений), предстают выраженьем губительного застоя, мрачного обскурантизма и нередко - самой откровенной реакции; проникновенье восходящих к идеологии язычества убеждений в систему христианских верований, хорошо известный и подробно во многих аспектах описанный феномен двоеверия видится как вера, задыхающаяся в железных объятиях суеверия, - и противоестественный союз этот понимается в качестве историко-национальной трагедии, в качестве бремени, наложившего отпечаток на судьбу народа, бремени, являющегося не ношей, но горбом. Такое понимание в значительной мере свойственно и Салтыкову, отдававшему себе отчет не только в том, что движенье прогресса совершается одновременно в различных областях (скажем, в области представлений о мире и в сфере концептов организации общества), но и в том, что косное невежество есть явление, для которого весьма характерен протеизм. И в качестве типологического обобщения всего противоположного тому, что может быть охарактеризовано словами

"выражение стремлений общества" (т.IX, стр. 19), он выдвигает идеал людей, "которые воспитаны на сказаниях о "пупе земли" и "голубиной книге" " (там же). Народные верованья служат выражением идеи безнадежной стагнации в области духовного развития.

Итак, феномены мифопоэтического видения предстают в роли элементов мировоззренческой системы, не основанной на обобщении данных эмпирического сознания и, следовательно, (ход мысли, характерный для позитивизма тех лет, когда создавались "Пошехонские рассказы"), произвольной. Что же противопоставляет Салтыков этому произволу в "Вечере первом"? Другой произвол, произвол, являющийся системой условностей, принятых обществом. Салтыков не апеллирует к индивидуальному опыту читателя, к той реальности, что представляется аксиоматически данной, тем ценностям, на которые молчаливо ориентируется сознание человека нового времени, к тому безусловному, к той определенности, что выполняла функцию фона в "Истории одного города".

Этологическая ориентация "Вечера первого" предполагает просветительскую идеологию в качестве определяющей специфику жанра; система соответствующих принципов создает эпистемологическую перспективу, в которой виденье мира с позиций мифопоэтических не просто выступает в роли недостоверного, но, сосуществуя во времени с ансамблем представлений о действительности, давно преодолевших (во всяком случае, претендующих на это) наивно-архаическую концепцию бытия, такое видение мира кажется искуственно недостоверным, выглядит нарочито

произвольным, предстает выдуманным и не скрывающим эту свою выдуманность, свою неопределенность. Речь идет об эксплицитно немотивированном означающем, об означающем, настаивающем на своей немотивированности и манифестирующем ее. Произведение критического реализма, в котором фигурируют полковой казначей, звенигородский улан, пензенский губернатор, обер-секретарь сената, цензор Бирюков и статский советник Шешковский, такое произведенье утверждает представление о действительности, исключающее серьезное отношение к рассказам о лешем или русалке.

В русской сатире восьмидесятых годов фольклорный жанр, персонажи которого пришли из мифа, мог использоваться лишь в качестве объекта, но не в качестве феномена, определяющего идеологию произведения. Это противоречит той семантико-аксиологической природе героев низшей мифологии, которую мы пытались охарактеризовать выше (речь идет о комплексности такого героя, о том, что идеобытие его недискретно; такой герой предполагает достаточно строго определенный контекст). Таким образом, архетипичность этого героя становится проблематичной, и, стало быть, сама тема архетипа, тема аксиомы, априорной идеи, "образца поведения" (в терминологии бихевиоризма) детерминирует природу культурно-проблематической специфики произведения. Вопрос этот оказывается в центре внимания именно потому, что в художественной конструкции "Вечера первого" -- не просто архаическая идеология отвергается с позиций рационализма, но ставится под сомненье сама правомочность утверждения, согласно которому легко узнаваемая читателем современность обладает , в отличие от эпохи мифологического мышления,

эпистемой, ориентированной на реальный, т.е. не созданный искусственно, не "выдуманный" порядок вещей (в сфере как социальной, так и природной). Мы отметили уже, что "фон" в "Вечере первом" существенно иной, чем в "Истории одного города"; в произведении, начинающем "Пошехонские рассказы", фольклорная "выдумка" сопоставлена не с совокупностью признаков того референта, что безоговорочно признается читателем "своей" реальностью, но с миром искусственным и произвольным, с миром табели о рангах и карьерных ухищрений, с миром предписанных чувств (казенного патриотизма, почитания чинов, т.п.) и не предполагающих рационального обоснования ценностей (характерны в этом плане рассказы о "героях"). Это мир, в котором повседневность легко и органично приемлет миф (полковник оказывается лешим, а губернатор - оборотнем) и нуждается в мифологическом видении как в объяснении и оправдании, как в идеологической модели / жизнь общества настолько полна произволом, что требует не понимания, но веры; и всякое неверие, неверие во что бы то ни было, оказывается нежелательным: "Чему, сударыни, не верите?" (стр.22) /. Интерпретация реальности, сфера которой кажется подчиненной лишь принципу бессистемного произвола, в качестве фантастического бытия, живущего по мифическим законам (и в этом плане характерна полисемия самого слова "миф"), глубоко характерна для рационалистической традиции: отметим, к примеру, что в "Вечере втором" "Пошехонских рассказов" (а "Вечер второй" вполне свободен от нежити народной прозы и населен весьма прозаическими чиновниками) встречается следующее наблюдение (в разделе, посвященном описанию уездных судей, должности

которых доставались обычно отставным военным, в боях пострадавшим): "Положение уездных судей было поистине трагическое. Читает, бывало, секретарь проект решения, а судья не понимает. Такие проекты тогда писались, что и в здравом уме человеку понять невозможно, а ежели кто ранен, так где уж! Вот судья слушает, слушает, да и перекрестится. Думает, что его леший обошел" (стр. 45). Здесь /как и в словах о служащих судебных канцелярий, получавших жалованья полтинник в месяц: "Полтинник в месяц! ведь в самом деле тут было что-то волшебное..." (стр. 44)/ эксплицитной становится связь между произволом социальной реальности и свободой фантастического вымысла, соотносимого с мифом. Действительность в произведении Салтыкова демонстрирует ту же оппозицию, что и мир персонажей фольклора: случайное, представляющееся бессистемным, неоправданным, бессмысленным противопоставлено закономерному. Ведь если утверждать, что действительное разумно, если пытаться понять реальность как подчиненную некоему комплексу принципов, как неизбежно реализующую определенные объективно существующие тенденции, то вся шумная пестрота жизни, весь хаос ее следует признать лишь кажущимся, следует отрешиться от созерцания этого хаоса и перейти на новую ступень, ступень познания законов, которые определяют природу действительности, природу ее развития. Как-никак, реальность, предложенная в качестве референта читателю-современнику "Вечера первого", - это его собственная реальность, легко узнаваемая и почти не обобщенная, его будни, его повседневность; в этом плане глубоко характерна форма вос-

поминаний, которую использует Салтыков, форма, неразрывно связанная с традицией физиологического очерка. Натуральная школа определяет в значительной мере тот метод, которым пользуется писатель в рассказах о "волшебном": вкладывая неторопливые эти истории в уста словоохотливого майора, Щедрин добивается иллюзии отказа от всякой литературной специфики, от посторонней сознанию повествователя-героя тенденции додумывать, "округлять" реальность; художественные "приемы" неуместны там, где реальность говорит о себе сама, т.е. пользуется словами того, кто не в меньшей степени является объектом изображения, чем субъектом его. Лишенный воображения воин, скромный сын своей эпохи, способный подняться над миром разрозненных фактов лишь в состоянии опьянения, есть лучший рупор действительности, желающий манифестировать себя как бы свободной от всякой идеологической апперцепции, явить себя не пропущенной через фильтры предубеждений - в частности, тех, что запрещают серьезное отношение к "волшебной" пестроте мира, не подлежащего рациональной систематизации (ср. "социопсихологическую" характеристику повествователя в "Собаке" Тургенева). Действительность предстает одновременно как "невозможная", как пьяная пляска ряженых, маски которых (социальные институты и установления этой действительности) суть плоды их дикой фантазии - и, в то же время, эта действительность, действительность штабс-ротмистров и статских советников, есть единственная реально существующая, есть эмпирически

данная действительность, в силу чего она имплицитно признается необходимой и, стало быть, разумной. Произвол и необходимость, случайность и жесткий детерминизм - в плане реальности намечается та же оппозиция, что в плане мифа.

Если в этой симметрии роль реальности не может (в отличие от ее функции в "Истории одного города") считаться привилегированной, система явленных текстом индексов, ориентирующих на эмпирический опыт, не может служить фоном, не может задавать тех координат, что определяют специфику восприятия эстетического объекта, то область фантастического тоже актуализируется совершенно в иных архитектонических условиях, чем в повествовании о Глупове. Там "волшебное" агрессивно изменяло реальность, предрешало тенденции, в ней воплощающиеся, обретало формы, соприродные этой реальности, упраздняло всякую определенность абсолютным характером своего протеизма, стирало грань между сущим и должным; в "Вечере первом" фантастическое имеет строго предопределенный образ, оно являет себя в обликах, заданных традицией, которая, в социальной среде, ориентирующейся на идеологию современной ей цивилизации, обладает репутацией наивности и элементарности - причем такая элементарность лишь усугубляет жесткость зависимости.

Итак, "волшебное" оказалось подчиненным совокупности ограничений, а "реальное" предстало в виде непредсказуемого. Так вводится тема равенства, тема разрушения иерархии: каждое из двух противопоставленных начал ориентировано на заданную апперцепционной перспективой архитектонику того, что находится

в оппозиции к нему. Равноправие становится конструктивным принципом структуры. Художественное единство произведения актуализирует семантику аксиоматичности, наглядно демонстрируя непроизводный характер любой из "начальных интенций" (соответствующих эпохам культуры, типам мышления), отрицающих и утверждающих друг друга. Эта же семантика, определяющая коннотативную природу построения текста, реализуется, на ином уровне, в логике выбора денотативных элементов, используемых писателем, - мы отметили уже важность, представляемую, в этом плане, явлениями, метонимически отсылающими к идеологии мифа, который всегда равен себе, всегда принципиально несводим к имеющей только историческую (локальную) ценность идее, к концепту, предполагающему некую достаточно конкретную ситуацию (Ролан Барт отмечал, что в мифе функцию означающего выполняет знак[1/]). Обращаясь к наиболее элементарным (и, стало быть, наиболее устойчивым) феноменам мифопоэтической традиции, Салтыков использует существенно иной метод, чем в "Истории одного города": там "индексы" мифа представлялись доведенными до предела обобщеньями определенных черт социо-культурной эпохи, которая, обладая признаками современности, сама, в силу типологического подобия, имплицитно (а порой и эксплицитно) признавалась соответствующей мифологическому типу видения мира, типу сознания, который можно определить как "пререфлективный" (термин, употребляемый в этом смысле Мерло-Понти[2/]). В "Вечере первом" нанизыванье рассказов о встречах людей с нечистой силой, рас-

сказов, соответствующих жанровому канону и не столько "продолжающих" (или "завершающих", "обобщающих" и т.п.) реальность, сколько сопоставленных с ней, такое нанизыванье предполагает картину действительности, где, в плане парадигматическом, каждый элемент мифологемы отсылает к образу неразложимой цельности мира, в котором он играет роль доминанты (в этом смысл как его жесткой ассоциативной связи с контекстом, так и его предельной традиционности, манифестативной архаичности, чреватой представленьем о неразрушимости, изначальной неизменности бытия), а в плане синтагматическом этот экстенсивный характер композиции ведет к концепту бесконечного характера кумуляции и, стало быть, бесконечного количества миров, предполагаемых непрестанно (в пределе) актуализирующимися элементами мифа (ср. упомянутую уже теорию генотеизма, разработанную М.Мюллером, теорию, согласно которой всякое божество, коему посвящен тот или иной хвалебный гимн, выступает, в пределах этого гимна, в роли центрального; потенциальная "единственность" каждого такого божества есть залог виденья универсума в образе цепи завершенных элементов, откуда и происходит другое приведенное нами названье этого феномена - катенотеизм). Комплексный характер мифопоэтического мышления находит адекватное выражение в архитектонике "Вечера первого": всякий рассказ о встрече с демоническим существом предполагает не только мир, в котором в бесконечном числе обличий все происходит и происходит такая встреча, но и другой подобный рассказ о другой подобной встрече; принцип селекции изоморфен принципу комбинации.

Организацию анализируемого произведения любопытно сопоставить с реальными условиями бытования фольклорных повествований о контактах между людьми и нечистой силой: функцию цепочного сюжета выполняет там сама социо-культурная ситуация, предполагающая не только отсутствие логического завершения череды повествований, потенциальную ее безграничность, но и факт полиперсоналистичности рассказчика; смысл этого явления заключается в актуализации ценности своего рода "солидаризации" - каждый участвующий как бы публично утверждает релевантный для своего мировоззрения характер той идеологии, что стоит за таким повествованием. Ср. у Гоголя: "Материя о ведьме сделалась неисчерпаемою. Каждый спешил в свою очередь что-нибудь рассказать"[1]; ср. также композицию соответствующей части "Бежина луга". Следует отметить принципиально иные, в этом плане, условия функционированья "внеличностных" жанров, жанров, претендующих на роль феноменов, обладающих, к примеру, скорее эстетической, чем мировоззренческой природой: ситуация рассказывания сказок предполагает исполнение их одним лицом, что и вызвало к жизни характерную, с точки зрения социо-культурной, фигуру сказочника, в которой акцентирована профессионально-техническая (не идеологическая!) компетенция - Шахерезада рассказывает чужие истории, не претендующие на достоверность; ее роль заключается в ориентированном на художественную аксиологию умении выбрать и передать их. Майор рассказывает о происшедшем с ним и о заставившем его по-новому

увидеть мир; когда же он говорит о других и со слов других, то это новое видение ручается за правдивость (незаинтересованность) их повествований - и, в то же время, находит себе в них подтвержденье. "Неразумность" такого видения опровергается самим фактом наличия соответствующей ему реальности, свидетельские показания обращаются к предсуществующей теории с требованием вернуться к действительности; заданное атаковано данным. И количество соответствующих данных здесь принципиально важно: оно противостоит общепринятой идеологии как качеству (т.е. как "общему понятию"). Фольклор отражает тут проблематику споров между "реалистами" и "номиналистами" - и роль многоликости повествователя, роль персонифицированного коллективного опыта, представляется при этом очевидной.

В отличие от специфики бытования быличек, ситуация исполнения песен в русском фольклоре предполагает наличие либо индивидуального, либо (значительно чаще) коллективного субъекта реализации, но не чередования субъектов, причем компетенция имеет отношение не к миросозерцанию (как идеологии, находящейся постоянно в стадии диалога - с эмпирической реальностью и иными идеологиями), но к совокупности представлений, которые утверждают однозначно космический образ бытия, защищают целостность и целесообразность, группируют и организуют мир - характерна, в этом плане, как социально-профессиональная дифференциация песен (песни крестьянские, солдатские, разбойничьи, бурлацкие, ямщицкие, т.п.), так и жесткая их приуроченность к различным календарным или семейным обрядам (и далее - к различным составным частям обряда), к различным видам трудовой

деятельности и т.п. Этот жанр предполагает, в пределе, идеологию не как процесс (т.е. жизнь), но как результат, как статическую заданность. Разумеется, песне, как и сказке, нет нужды в выяснении позиции исполнителя, в его "правде"; сказка вообще не интересуется спецификой его миросозерцанья, а песня имплицитно заявляет этого миросозерцанья загодя разработанную завершенность, для жанра песни оно так или иначе прагматически предопределено. Если фольклорный рассказ о встрече с демоническим персонажем соотносит по контрасту "естественную" идеологию, производную от повседневной социальной практики, с миром смыслов и ценностей, предполагаемых мифопоэтическим мышлением, то сказка от такого сопоставления абстрагируется, а песня включает этот мир в систему ориентиров, признаваемую релевантной для эмпирической реальности. Этим объясняются различные условия функционирования трех жанров в культурном пространстве социума. И глубоко характерным потому представляется нам как выбор Салтыковым "цепочной" композиции ("бывальщина" предполагает другую "бывальщину", поскольку идеология мифа утверждает недискретный характер видения мира, а именно для "бывальщины" вопросы идеологической чистоты и последовательности особенно важны; характерно, что свои сказки Щедрин сюжетно объединить не пытается - тут одно произведенье не столь принципиально, не столь неизбежно чревато другим, как в претендующих на достоверность рассказах о людях, встречающих персонажей демонологии), так и то, что сумма историй

старого майора состоит не только из меморатов, но и из фабулатов, причем отнюдь не разнообразие историй значимо для произведения: "И я с ведьмой шабашил, и другой с ведьмой шабашил, и я с русалкой купался, и третий с русалкой купался. У всех - одно" (стр.24); существенна сама идея смены повествователей, устами которых миф не устает рассказывать все то же: "Знаешь ли ты об этом?" - "Знаю доподлинно"[1/].

Таким образом, использование мифологических персонажей фольклора дает писателю возможность реализовать тему множественности автономных миров, причем находит эта тема выраженье свое в терминах разных кодов, в конструктивно различных системах: путевым указателем служит, на одном полюсе, множественность архетипов ("инициальных мотивов", "коллективных представлений", "моделей поведения", т.п.), т.е. априорных структур бессознательного национальной культуры (мы сознательно ослабляем здесь универсальный характер доктрины о наследуемых символах, ориентируя ее на тот уровень представлений об аксиоматическом в "народности", что свойственен эпохе Щедрина), обладающих свойством мифообразования (архетип, будучи не идеей, но возможностью идеи, ее структурой, существенно близок этим первобытному мышлению, построенному на основании принципов мистической партиципации; в мифе снимается оппозиция субъекта и объекта) и бесконечно варьируемых в различных историко-социальных контекстах; на другом полюсе, в роли такого указателя выступает противостояние (принципиально не подлежащее преодоленью) "рефлективного" и "пре-

рефлективного сознаний, мышления исторического (профанного) и категориально-символического (сакрального). Бесконечность реализаций архетипов параллельна множественности реальностей, моделируемых на основании произвольно /напомним, что социальная действительность дана в "Вечере первом" как шумная пестрота, обладающая своеобразной аутотеличностью; тема неоправданности реально данного институционального оформления повседневности является одной из наиболее эксплицитных: ордена даются за бои, участие награжденных в которых им самим представляется сомнительным (стр.21-22), войны ведутся по причинам, которые для участников их суть абсолютно неумопостигаемы (стр.25), общественно-политические требования непонятны тем, кто их выдвигает (стр.28), и вообще - "везде слово концы рассказывают, а начала не знаешь" (стр.25)/ выбранных данных (ср. у Льюиса: "Когда я рассуждаю относительно числа фактов, о которых у меня нет определенных знаний, обилие возможных миров, которые, по моему мнению, могли бы соответствовать истинному миру, становится пугающе огромным"[1/]). Сфера идей и эмпирическое бытие не противопоставлены; идея (ср.традиционное понимание мифа как аналога "априорной идеи") не гибнет при соприкосновении с реальностью, при оплодотворении ее (вспомним теорию иронии, разработанную Зольгером), но сосуществует с ней: нечисть годами командует полком (стр. 14-15), адвокат занимается расторжением брака между майором и русалкой (стр.20), оборотни управляют Пензенской губернией (стр.17) и т.д. Иронизации подлежит концепция связи идеи (замещенной образом мифа) и действительности, принцип их взаимо-

зависимости - вновь звучит мотив автономности, мир произведенья предстает в образе суммы семантико-аксиологических позиций, которые, в равной степени, не стремятся к синтетизации и не тяготеют к диалогу; они сосуществуют - и только. Если говорить о том фрагменте из предуведомления к рассказам майора, который мы процитировали выше, то сам факт спокойного, вполне избавленного от всякой рефлексии наименования различных проявлений "участия нечистой силы" /"То в виде домового, то в виде лешего, то прямо в виде черта. А ведьм, русалок и лешачих перевидал он без числа" (стр.8)/ в жизни героя в этом плане весьма характерен. А далее, когда слово переходит к самому майору Горбылеву, эта тенденция усиливается и усложняется. Столь характерного для Щедрина сатирического отрицания произвольного, неоправданного, "волшебного" в той части "Вечера первого", что подана от лица майора (она составляет более девяти десятых текста), как такового, нет. Есть лишь сами эти рассказы, не соотнесенные ни с чем, лежащим вне кругозора рассказчика.

Принципиальное своеобразие "Вечера первого" - в его гнетущей монологичности. Формальный монологизм, как известно всякому читателю Салтыкова-Щедрина, наименее характерен для этого автора. У него обычно рассказчик настолько многолик, что порой позиции жертвы, палача и стороннего наблюдателя занимаются повествователем поочередно в рамках одного предложения (ср. в этом плане образ повествователя в "Истории одного города").

Напомним замечание В.В.Виноградова о специфике образа автора у Щедрина: "В "я" воплощен автор как носитель общественных идеалов, но устами "я" говорит и разоблачаемая с высот сатирика-публициста среда".[1/]

Как же понять этот новый творческий принцип, столь поразивший читающую публику? Самое элементарное объяснение, к которому часто прибегают литературоведы, не признающие за фантастикой Салтыкова собственно художественного значения, сводится к рассуждениям о необходимости обмануть цензуру, о внешнем характере причин, породивших "эзопов язык", о поразительной изобретательности писателя, вынужденного обращаться к иносказанию, и т.п. Ср., к примеру, замечание одного из весьма известных щедринистов о написанной незадолго до "Пошехонских рассказов" "Современной идиллии". Автор говорит о "свирепом цензурном надзоре" начала 80-х годов и добавляет: "Отсюда не трудно сделать вывод, что взлет фантастики вообще и сказочной фантастики в особенности обусловлен в "Современной идиллии" прежде всего стремлением к художественной конспирации".[2/]

Что касается "Вечера первого", то такого рода понимание художественных особенностей рассказа явлено в некоторых отзывах современной Щедрину критики[3/]. Не будем сейчас говорить о том, имеет ли подобная точка зрения право на существование вообще (приведем лишь две цитаты: одну из произведения, написанного более пятидесяти лет назад, другую – из недавно появившейся

работы. "Эзоповский язык - это лишь особая форма риторической структуры, рассчитанная на игру намеками и недомолвками, которая мотивируется своеобразным социально-политическим табу".[1/] "/.../ Невероятное, фантастически преувеличенное вытекает из самого характера сатиры, из ее пафоса, а не из цензурных соображений". И далее: "/.../ Следует сказать, что пора отказаться от выражений "рабий язык", "эзоповская речь" тогда, когда исследователи творчества Щедрина, например, стараются объяснить все неясные для современного читателя места в произведениях сатирика или с помощью этих понятий пытаются раскрыть содержание художественных приемов и средств в сатире вообще и Щедрина в частности".[2/]). В нашем случае эта точка зрения непригодна хотя бы потому, что лешие, русалки и оборотни "Вечера первого", понятые как означающие некоего шифра, долженствующего обмануть цензуру, эту функцию выполнили бы чрезвычайно успешно - но и только, поскольку дешифровать их было бы практически невозможно. В самом деле, какое уж иносказание в том, что случайная подруга томящегося одиночеством корнета оказалась хвостатой ведьмой, а бравый полковник, за которым господа военные жили ,"как за каменной стеной" (стр.14) - лешим. Любопытно, что исследователь, поставивший перед собой привычную для щедриниста цель найти в "Пошехонских рассказах" аллюзии на современную им действительность, смог сделать это лишь по отношенью к чрезвычайно незначительному количеству образов и тем "Вечера первого"[3/]. Так что

замечание этого ученого, предваряющее анализ "Вечера первого", представляется весьма обоснованным: "Взятый сам по себе, изолированно от общего содержания произведения, первый пошехонский рассказ кажется почти начисто лишенным малейшего оттенка злободневности, малейшей политической остроты, столь органически характерной для всего творчества писателя".[1/]

В таком случае, для обнаружения специфического смысла "Вечера первого", если следовать логике вышеприведенного рассуждения, следует обратиться к художественной концепции произведения в целом. Но и эта идея не может быть полностью удовлетворительной. Читательская интуиция непосредственно утверждает значительную самостоятельность, своего рода эстетическую изоляцию начального рассказа цикла. Это ощущение находит себе выражение и в замечаниях исследователей, частью уже приведенных выше.[2/] Оно вполне соответствует и замечанию самого Щедрина об эволюции пафоса "Пошехонских рассказов" - мы говорим о содержащемся в письме к Н.А.Белоголовому от 16сентября 1883 года утверждении: ""Пошехонские рассказы" я перевожу помаленьку на более серьезную почву - посмотрим, что из этого выйдет/.../ " (т.XIX, кн.II , стр. 229).

Да и сам исследователь, слова которого о том, что первый рассказ цикла "кажется почти начисто лишенным злободневности", если рассматривать его "изолированно от общего содержания", мы привели выше, на практике склонен именно к такому рассмотрению и, в определенном смысле, даже к признанию специфики пафоса

"Вечера первого" доминирующей (хотя и в несколько видоизмененном облике) во всем цикле[1/].

Понимание такого рода близко к соответствующим мыслям Михайловского, о котором упомянутый автор работ,посвященных "Пошехонским рассказам", пишет: "Полнее и глубже всего замысел "Вечера первого" был раскрыт Михайловским, наиболее проницательным критиком-современником Салтыкова (для периода 70-80-х годов) и его ближайшим журнальным соратником, чьи знания и толкования произведений писателя восходили во многом к личным беседам с ним."[2/]

Суждение Михайловского о "Пошехонских рассказах" настолько важно и интересно, что мы позволим себе привести его полностью. Михайловский говорит о Салтыкове-Щедрине как о "проповеднике торжества сознания и воли" (противопоставляя его в этом плане Достоевскому), а затем добавляет:

"Таков же был и смех Салтыкова. В 1883 году появились в "Отечественных записках" "Пошехонские рассказы"; их первый вечер огорчил многих искреннейших почитателей сатирика. Нельзя было не хохотать над этим сборником скабрезных, частью просто смехотворных анекдотов, но разве это дело Щедрина, учителя, вождя, от которого привыкли ждать веского и вещего слова?! Уже самое это огорчение свидетельствует, что беспредметный смех был столь же чужой Салтыкову, как и беспредметный трагизм. Пуская в обращение "Пошехонские рассказы", он очень хорошо знал, что он делает. Он снабдил их двумя презрительными эпиграфами:

"По Сеньке шапка" и "Андроны едут", а во "втором вечере" пояснил: пишу "для того, чтобы исправить мою репутацию. Сначала эту задачу выполню, а потом и совсем брошу. Я знаю, что задача эта не весьма умная, но ведь глупые дела бывают вроде поветрия. Глупые фасоны вышли, вот и все. Но ежели глупые фасоны застрянут на неопределенное время, тогда, разумеется, придется совсем бросить и бежать, куда глаза глядят." Дело ясное. Разгневанный и оскорбленный тогдашним состоянием русского общества, сатирик бросил ему шапку по Сеньке: серьезное слово убеждения и призыва отскакивает от вас, как от стены горох, вам вздору нужно, - нате, получайте! Но уже во втором вечере сатирик не выдержал этой программы беспредметного смеха, а оканчиваются "Пошехонские рассказы" глубоко прочувствованной картиной похорон Ивана Рыжего, убитого одурелою толпой по подстрекательству Мазилки и Скоморохова... Можно было бы найти и другие случаи, когда смех Салтыкова прорывался без осложнений гнева и печали и без удержу. Но случаи эти крайне редки, и с нас достаточно первого вечера "Пошехонских рассказов", чтобы судить, что было бы, если бы Салтыков действительно пускал в ход свою способность смеха с той необузданностью, какую ему приписывают глупые и бесстыжие люди. О, как бы мы хохотали! - мы, вы, они... Но, памятуя высокие обязанности литературы и лежащую на ней ответственность, сатирик не пожелал этого повального веселья, не пожелал быть писателем по смешной части".[1/]

В этом чрезвычайно характерном высказывании сомнения вызывает многое. Во-первых, представление критика о принципиально неорганическом, зависящим полностью от авторского произвола характере творческого пафоса и, соответственно, всей художественной манеры. Иначе, в самом деле, нельзя было бы прийти, например, к выводу, что Салтыков не стал, "не пожелал быть" (подчеркнуто нами - А.С.) обычным юмористом ("писателем по смешной части") поскольку писал, "памятуя высокие обязанности литературы и лежащую на ней ответственность". Такого же свойства и мысль противопоставить "проповедника торжества сознания и воли" Щедрина, который "сдерживал и направлял свой талант", Достоевскому, выступающему у Михайловского в роли выразителя ничем не сдерживаемой эмоциональной свободы, способной передать читателю лишь "своеобразное состояние нервов", что "так и останется состоянием нервов, не разрешаясь в какую либо мысль или чувство, в котором вы могли бы дать себе ясный и полный отчет."[1/] Спорить с таким упрощенным пониманием особенностей художественного творчества в наше время вряд ли необходимо. Растворяя процесс создания произведения во всеопределяющем волюнтаризме, понимая труд литератора как подчиненный индивидуальному "авторскому намерению"[2/], оно не оставляет вовсе места для представлений о глубоко объективном характере творческой деятельности писателя, о принадлежности этой деятельности динамической целостности культуры. О методической недопусти-

мости такого подхода написано чрезвычайно много - причем исследователями, занимающими позиции весьма различные (ср. работы адептов "формального метода", структуралистов, сторонников психоаналитического изучения литературных произведений, теоретиков, ориентирующихся на постулаты социокритики).

С этой натяжкой связана и другая. Н.К.Михайловский, очевидно, не только роль писателя понимает как производное от роли "учителя, вождя" (то есть лишает ее внутренней завершенности, самоценности), он и читателя, вполне логично, воспринимает, прежде всего, как ученика и последователя (или противника - это не существенно, важен сам принцип отношения к произведению как к продуманному заявлению общественной позиции). В самом деле, с одной стороны, содержание рассказов майора Горбылева объявляется "вздором", но с другой - "нельзя было не хохотать"...

Как совместить это? Если "вздор" заставляет "хохотать", то и вправду ли это всего лишь вздор? Ведь и сам критик не отделяет себя от этих хохотавших, так что пенять на "тогдашнее состояние русского общества" надо уж во всяком случае со многими оговорками, которые, пожалуй, в состоянии изменить и самую суть дела. Совсем ведь разные вещи: хохочет стадо дикарей или просто - "нельзя было не хохотать". Или, по мнению критика, всякий смеющийся "без удержу" уже потому является жалким варваром? Для Михайловского явно лишь сатирический, отрицающий смех оправдан; смех "беспредметный" презрительно отвергается им. В такой просветительской позиции нет места представлениям об освобождающей силе смеха, внутренне присущей ему; имманентная смеху правда, что отрицает всякую догматическую законченность

и предполагает мир вечно творящимся, вечно преодолевающим себя как заданность, эта правда несовместима с устремлениями борца за непосредственную реализацию вполне определенного, предрешенного идеала. И игнорируя ценность смеха как такового, критик осуждает писателя за отсутствие оправдания смеха, оправдания, которое было бы мотивировано с точки зрения социального прогресса. Упреки такого рода хорошо известны литературной истории: по поводу недовольства безоценочным отношением к материалу творчества, Бодлер писал, что истинному произведению искусства нет нужды в резонерстве; всем требованиям морали удовлетворить должна сама логика произведения, а делать выводы из его выводов - это забота читателя.[1/] Слова эти - в статье, посвященной "Госпоже Бовари". И Флобер, и автор "Цветов зла", как известно, были обвинены в "реализме", в стремлении к "отрицанию прекрасного и нравственного", в создании "искусства без принципов", коему свойственна "нездоровая тенденция к изображению чего бы то ни было, к описанию чего бы то ни было таким образом, как если б уничтожено было само представление о преступном оскорблении морали общества, как если бы не существовало более этой морали" - так формулировал претензии социума Эрнест Пинар, обвинителем бывший как на процессе "Госпожи Бовари", так и на процессе "Цветов зла".[2/] Безнравственным виделся сам факт отсутствия сознательного выбора и оценочной характеристики материала; эксплицитная концептуализация того "сырья", что использовалось писателем, представлялась этически необходимой. Говорить здесь

лишь о косности или ханжестве было бы неуместным: защитная реакция коллектива вполне естественна. Жестокость того видения, что предполагает иллюзорность "мира, чреватого смыслом", является одной из аксиоматических тем гуманитарного творчества нашей эпохи, идет ли речь о твочестве импрессионистов и тех, кто шел за ними, или же о философской проблематике, в центре которой - обреченный на свободу (от работ Ницше до экзистенциалистов), или же о литературной проблематике, нашедшей выраженье в следующем, к примеру, рассуждении Музиля: "Возник мир свойств - без человека, мир переживаний - без переживающего, и похоже на то, что в идеальном случае человек уже вообще ничего не будет переживать в частном порядке и приятная тяжесть личной ответственности растворится в системе формул возможных значений. Распад антропоцентрического мировоззрения, которое так долго считало человека центром вселенной, но уже несколько столетий идет на убыль, добрался, видимо, наконец до самого "я" /.../"[1/]. Толкователи типа Михайловского или Пинара отказывались признать социокультурную ценность концепта, выражаемого отсутствием эксплицитной концептуализации, вернее - понимали его как чреватый гибелью деструктивизм (ср. мысли Мандельштама о стилистической специфике Флобера), который заведомо не может выполнять позитивной роли в динамике культуры. Особенно опасным и особенно очевидным казался этот деструктивизм, когда в качестве противопоставленного "стилю" (носителю художественного смысла) "материала" выступал

смех - именно потому, что тема смеха "без осложнений гнева и печали и без удержу" глубоко традиционна, причем вопрос о разрушительном характере такого смеха релевантен не только для прошлого религиозной (в частности, христианской) мысли (на русском материале эта проблема исследована была, в последние годы, в книге Д.С.Лихачева и А.М.Панченко Смеховой мир Древней Руси, Л., 1976. Весьма любопытна также статья Ю.М.Лотмана и Б.А.Успенского "Новые аспекты изучения культуры Древней Руси", посвященная этой книге и по отношению к ее концепции в значительной мере полемичная, - см. Вопросы литературы, 1977, № 3, стр.148-166; особо интересны для нашей работы стр.153-158. Следует отметить также расширенный вариант работы Лихачева и Панченко, новым соавтором которых стала Н.В.Понырко, поднимающая в той части исследования, что принадлежит ее перу("Святочный и масленичный смех"), проблемы, существенно важные для нас - см.: Д.С. Лихачев, А.М.Панченко, Н.В.Понырко. Смех в Древней Руси. Л., 1984, стр.154-202.), но и для нового времени (ср. статью Бодлера "О сущности смеха", где смех есть знак чуждости человека как горнему, так и дольнему; смех возникает из столкновения небесного совершенства и бессознательной гармонии природного всеприятия). Языческая гордость, свойственная внесубстанциональной самодостаточности, заявляет инфернальную природу смеха не менее ясно, чем функция разрушителя; аутотеличный характер отвержения является тем давним идолом, который тенью историко-культур-

ной аксиомы громоздится за объектом типично просветительских упреков Михайловского.

Независимость, непроизводность, в общем - та автономная природа смеха, что встревожила критика, представляется нам вполне изоморфной жесткой каноничности семантического контекста используемых писателем элементов мифа, их идеологической "экстерриториальности", их подчиненности законам, кои могут быть вполне чуждыми и даже противоположными законам, определяющим модель мира, релевантную для произведения, где эти элементы встречаются. Перед нами явная изотопия, при попытке характеризовать которую следовало бы обратиться к идее принципиальной первичности, "варварской", изначальной свободы архетипа, не нуждающегося в оправдании и не претендующего на него. Универсум, в котором всякая частность существует сама по себе, вне связи с окружающими ее явлениями, есть тот образ, что неизбежно рождается в сознании читателя "Вечера первого". И отказать такому видению в социо-культурной ценности представляется недопустимым. К принципиально важной для себя проблематике, проблематике, ориентирующейся на оппозицию случайного и закономерного, Салтыков в "Вечере первом" идет путем коллизии двух типов закономерного: это закономерное части и закономерное целого. Логике целого, которое в сознании читателя строится по определенной апперцептивной схеме (происшедшее с Михайловским в этом плане характерно: он

настроился на сатиру, и обманутое ожиданье заставило его увидеть в неоправдавшем надежд опусе "вздор" - подлинный, несомненный вздор, глупость, предназначенную для глупцов и, конечно, заведомо не могущую в заблужденье ввести просвещенного толкователя), этой логике произведенья как органической общности, как единства, противостоит логика части, логика частного, которое отказывается играть роль чисто служебную, отказывается быть лишь сигналом и требует для себя роли монолита, роли знака скорее в интерпретации не де Соссюра (конвенциональность связи между планом выражения и планом содержания), но Кристевой, знака, что является текстовой целостностью; такой знак претендует не на двух- (однозначающее соотнесено с обозначаемым, т.е. денотатом), но на трехмерность (означающее - обозначаемое - означаемое, т.е. смысл, десигнат). Свой смысл, свое достоинство текста, свою природу содержательного единства этот знак не приносит в жертву смыслу произведения, ожидаемой "деформации" (Тынянов, "Литературный факт")[1/] материала не происходит - в той форме, что механически предполагается жанровым (к примеру) каноном; свой заданный, предрешенный смысл такой знак стремится сохранить, явно посягая при этом на самодержавие, на всевластье концепта художественной конструкции. Создается впечатление, что внешнее (материал) подчиняет себе внутреннее (ту семантику знака, что является производной от интенсионального поля, предполагаемо-

го стилистическим единством произведения) - ср. в "Элексире сатаны" Гофмана: "Заклинаю вас, Герман, сбросьте это нелепое одеяние! Поверьте, есть сокровенная сила в подобного рода внешних вещах; и я полагаю, что вы не посетуете на меня и даже вполне меня поймете, если я сейчас, пусть и некстати, напомню вам об актерах, которые, одеваясь в тот или иной костюм, чувствуют, будто ими овладевает некий чужой дух, и легче становится им изобразить тот или иной характер."[1/] Любопытно, что образ одежды, предрешающей мир того, кто ее носит, одежды, определяющей человека и, стало быть, утверждающей его вторичность, производность, появляется в "Вечере первом": мы говорим о мундирах (верней, об элементах их - колетах, ментиках, рейтузах), делающих незримыми тех, кто их носит (стр. 22); ставшая "крылатой" метафора ("Мундир! один мундир!"[2/]) реализуется в "Вечере первом" (что весьма характерно для Салтыкова - в особенности, когда речь идет об образах комедии Грибоедова), отсылая при этом не только к ценностной интерпретации повседневного, находящей выраженье в сатирическом обобщении, но и к мифопоэтической традиции (при этом следует отметить, что "волшебная амуниция" находится в ряду ассоциаций не только и не столько с шапками-невидимками, сапогами-скороходами и схожими объектами самими по себе, сколько с этими предметами в роли выражающих основную функцию персонажа и, стало быть, тем самым его подчиняющих, в роли демонст-

рирующих его "необязательность" как субъекта - к примеру, характеристика "чудесного помощника" в сказке дается обычно лишь через те его способности или через те свойства врученного им герою предмета, которые служат интересам отнюдь не самого помощника. Ориентирующейся на фольклор литературе хорошо известна тема конфликта человека и принадлежащей ему волшебной вещи, вещи, стремящейся подчинить себе личность своего владельца: ср., например, "Красные башмачки" Андерсена, в несколько ином аспекте - "Медаль" Борхеса. Характерным выражением такого подчиненья, доведенного до предела, до исчезновения личности, является образ невидимого носителя одежды, эксплицитно определяющей его социальную функцию. Родственную щедринской семантику этого образа встречаем мы в "Мастере и Маргарите" - деловитый костюм официального вида уверенно выполняет там чиновнические обязанности своего временно пропавшего хозяина). Самостоятельная униформа, офицерские рейтузы,что "порожними идут", есть, таким образом, элемент, ориентирующий сознание читателя в двух направлениях - наряду с вполне современной темой овеществления личности, рождается мотив изначальной независимости, самостоятельности всякого объекта: предмет обладает неким "я", вещь живет. Небылица о взбесившейся шубе, рассказанная бароном Мюнхгаузеном, ведет, в этом апперцептивном поле, к повествованьям об одушевленных предметах, известных мифологиям всего мира (ср., к примеру,

рассказ о слишком долго использовавшемся и потому ожившем мече палача, в разных вариантах встречающийся в германском фольклоре, с китайскими историями о старых, забытых вещах, становящихся оборотнями; в обоих случаях актуализируется весьма характерная для мифа тема "превышения нормы", исследованная, в частности, Леви-Строссом в "Структуральной антропологии"); в таких повествованиях, путь читательского восприятия к которым в "Вечере первом" облегчается привлечением явной народно-поэтической параллели (мундир-невидимка - шапка-невидимка), оппозиция между живым и неживым, органическим и неорганическим кажется не столь абсолютной: закон мистической партиципации дает возможность объединить феномены, относящиеся к обеим этим областям, показать их природу аватар одного архетипа, одной прасущности - языески-независимой и самодостаточной. Мотив подмены человека вещью и предметного (товарного,собственно) фетишизма - такая тематика, весьма свойственная русскому реализму семидесятых и восьмидесятых годов, явлена Щедриным не только в одном из канонических обликов (сатирическое осмысление современной социальной действительности), но и в перспективе совсем иного ви́денья, ви́денья, в котором противоестественность объединенья субъекта и объекта действия не кажется столь уж аксиоматической, ви́денья, в котором

комплекс "человек-предмет" настаивает на своей аутотелической архетипичности. Образ "ожившей" одежды недаром использован Салтыковым непосредственно вслед за рассуждениями об относительной истинности наших представлений о реальности; определенная концепция эмпирической действительности представлена как на равных правах существующая с иной, диаметрально ей противоположной, концепцией. Было или не было сраженье, за которое получил награду собеседник майора, участвовал он в нем или не участвовал - все зависит от точки зрения. Всякое представление о реальности приобретает сан априорного, оно не отражает чего-либо более объективного, чем оно само, оно ни с чем не соотнесено изначально. Не бытие детерминирует сознание, но само сознанье, в облике какой-либо формы мировосприятия, подбирает себе подходящее бытие; не реальность, но тип осмысления реальности, не человек, но одежда, служащая социо-культурным знаком, т.е. относящаяся к сфере концептуализации "себя и мира", первичны. В рамках материалистической системы эти воззренья подлежат однозначному отвержению; в рамках мифологических представлений не только соизмеримы мир со словом, но и множество таких комплексов, где не различаются материя и идея, где социальное и природное подчинены одному концепту, это множество предполагает бесконечность равноправных позиций, каждая из которых абсолютна и, не отвергая противоположной себе (ср. сложную и богатую технику медиации, которой пользуется мифологическое, тяготеющее к комплексности,

мышление), претендует на глобальный охват реальности (подобно тому, как говорящий "я" претендует на то, что весь язык принадлежит ему - мысль, основательно разработанная лингвистами). И "беспредметный", по словам Михайловского, смех, доминирующий в "Вечере первом", есть то идеальное эмотивное поле (см. об эмотивной функции акта речевого общения мысли Якобсона в "Linguistics and Poetics"; особенно важно для нас его утвержденье, что сосредоточена эта функция на адресанте), в котором творится поэтика тотального самоутвержденья, поэтика безграничного хаоса космосов (от коего, собственно, и ищет мифопоэтическая мысль спасенья в центростремительной тенденции преодолеть политеизм). Этот смех, преодолевающий не только завершенность мира, но и мир как таковой, смех, утверждающий свою самостоятельность, абсолютизирующий свою независимость отказом от сущего и должного, от дольнего и горнего, смех олимпийских богов, невыносимый во внематериальности своего аксиоматизма смех, описанный Гессе в "Степном волке", только он может выполнить функцию того напряженья, что обеспечивает противостоянью систем, и далее - противостоянью составных элементов системы, роль доминанты конструкции. Заявляя себя в качестве превалирующего отношения изображающего к изображаемому, такой смех, утверждающийся отрицаньем всего, что не есть он сам, придает новое измеренье художественной структуре, поскольку организует творящее начало на осно-

вании тех же конструктивных принципов, что и творимое, являет изоморфизм движенья и состоянья, процесса и результата. Михайловский, как всякий чуткий читатель, понял природу этого смеха - но отказал ему в содержательной ценности, потому что не мог найти места для эстетической его специфики в каноне сатирической этологии. В пределах оппозиции "утверждаемого должного" и "отрицаемого недолжного", где "должное" понимается в качестве истинного, т.е. соответствующего универсальным законам бытия (в историческом видится логическое, в сущем - должное, т.п.), тема беззаконной авторитарности частного предполагает соотнесенье с темой общего, демонстрирующего необоснованность этих притязаний; художник выполняет величественную (хотя и несколько охранительную) миссию благородного рыцаря, "трехцветным лучом" (образ Гердера, восходящий к просветительской традиции) Истины, Добра и Красоты пронизывающего хаос единичностей. Но вправду ль такая космогоническая эстетика обладает абсолютной ценностью, поскольку предлагает целостную модель мира, оправдывающую существованье артиста как полезное? И в самом ли деле должно писать непременно "памятуя высокие обязанности литературы и лежащую на ней ответственность"? И читать, следовательно, тоже "памятуя"? И что понимать под этими "обязанностями" и "ответственностью?" Вот Достоевский, например, чьи произведения не порождают в читателе, по словам Михайловского,

"мысль или чувство, в котором вы могли бы дать себе ясный и полный отчет", Достоевский, создатель полифонического романа, который, по словам Бахтина, был "огромным шагом вперед не только в развитии романной художественной прозы, то есть всех жанров, развивающихся в орбите романа, но и вообще в развитии художественного мышления человечества"[1/] - можно ли его творческую деятельность обвинить в отказе от "обязанностей" и "ответственности"? Или признать наличие "обязанностей" и "ответственности" следует лишь там, где они вполне (или почти) совпадают с загодя и на ином (нехудожественном) материале созданным каноном[2/]? Как бы то ни было, с подобным критерием, предполагающим отношение к писателю как к "учителю", "вождю", а "веское и вещее слово" соотносящим исключительно с образом такого вождя и учителя (перестановка слов вызвала довольно мрачную аллюзию), очевидно, подходить к литературе можно лишь с вполне определенной целью - и цель эта от незаинтересованного понимания литературы чрезвычайно далека.

Нам случилось уже отметить, что резко отличает "Вечер первый" от других произведений Щедрина отсутствие выраженной сатирической направленности, то есть как явленного непосредственно разоблачаемого феномена действительности, так и данного имплицитно (обычно) представления о противостоящем этому "сущему" чаемом "должном". Как правило, такое "должное" у Салтыкова-Щедрина ощущается более или менее ясно. Ср. заме-

чание В.В.Виноградова: "/.../ Постулируется, предполагается заданный и, в сущности, не разгадываемый, не "воплощенный" круг идей-норм, в аспекте которых осуществляется "обличение" натуры - на основании несоответствия этим нормам.

Эти идеи-нормы полагаются общеобязательными для "литературы", но они не указываются непосредственно, на них лишь делаются намеки. Они должны пониматься по контрасту, по противоположности с отрицаемыми смысловыми формами. В обличительном произведении щедринской манеры даны лишь отрицательные темы: утверждаемые только заданы, сделаны объектом многозначительных намеков и загадок. Их "невысказанность", спрятанность между строк должна увеличивать их притягательную, внушающую силу: в соответствии с этим "справедливее", "благороднее" кажутся обличения".[1/]

Такое понимание соотношения положительного и отрицательного в творчестве писателя характерно и для одного из наиболее известных современных специалистов в области щедриноведения, С.А.Макашина: "Гениальный мастер в труднейшем искусстве "проводить положительные идеалы в отрицательной форме", Салтыков создал свою эстетику - эстетику скрытого смысла. Прекрасное в щедринской сатире не столько дано, сколько задано".[2/] Специфика "Вечера первого" "Пошехонских рассказов" в том, что по отношению к нему, действительно, можно сказать, что позитивное начало в нем "не дано", но "задано" ли оно?

Это чрезвычайно сомнительно. Недаром Михайловский и его последователи должны были вынести знак минус за скобки и признать "Вечер первый" целиком отрицающим "тогдашнее состояние русского общества". Сам факт тотальности отрицания, конечно, оспаривать невозможно. Но объяснять эту тотальность, подобно Михайловскому или Елисееву, как своего рода стратегический ход, как брошенный пассивному общественному мнению упрек, выражаемый "реализацией программы беспредметного смеха", объяснять ее таким образом кажется нам нежелательным. Смысл этой тотальности является куда более самостоятельным, и характер ее представляется глубоко содержательным. Всеотрицанье есть диалектическая неизбежность, антитезис той панаффирмативности, что эксплицитно предлагает читателю поэтика "Вечера первого": механическое сосуществованье миров, модели которых построены на основе взаимоисключающих идеологий, противоестественная имитация каждым из этих миров того, что находится в состоянии оппозиции к нему (жесткая регламентация "волшебного" начала, безудержный произвол "действительности"), чреватость всякого такого мира бесконечностью других миров, претендующих на самодостаточность и непроизводность, изначальность, обеспечивающую абсолютную свободу реализации (генотеизм в мифе и волюнтаризм в эмпирической реальности), - такие факторы, для придания архитектонической завершенности универсуму "Вечера пер-

вого", неминуемо должны были вызвать к жизни стихию прямо противоположного свойства. И те бранные характеристики, что получены начальным произведением "Пошехонских рассказов", суть разные формы признания адекватного восприятия читателем специфики этой стихии: "вздор", "зубоскальство", "бред" - это образы одного из полюсов проблематики, в центре которой изоморфизм таких понятий, как "все" и "ничто". Критика верно (пусть и невольно отчасти) выполнила свою роль "читателя-друга", домыслив и назвав то, что было явлено лишь в облике предполагаемого антитезиса. Прием, описанье которого в формулировках Виноградова и Макашина было приведено выше, используется, таким образом", и в "Вечере первом": универсальное "да" дано, универсальное "нет" задано; тут же следует отметить, что эта тотальность для творчества Щедрина - явление специфически новое и объяснить ее в рамках традиционных представлений можно лишь с допущением изрядных натяжек и искусственных толкований. Ср.: "Гоголь как автор "Носа" и Гоголь "Мертвых душ"; Щедрин как создатель "Истории одного города" и Щедрин "Господ Головлевых" и "Пошехонской старины" не укладывается в единые формулы".[1/] Еще меньше можно уложить в "единую формулу" Щедрина "Вечера первого" "Пошехонских рассказов" и Щедрина подавляющего большинства предшествующих произведений. Характерно замечание М.М.Бахтина: "Отношение автора к изображенному всегда входит в состав образа. Авторское отношение - конститутивный момент образа. Это отношение чрезвычайно сложно.

Его недопустимо сводить к прямолинейной оценке. Такие прямолинейные оценки разрушают образ. Их нет даже в хорошей сатире (у Гоголя, у Щедрина)" [1/]. В значительной мере, специфику авторского отношения, в рассматриваемом случае, способно, как нам кажется, продемонстрировать то поле "безобъектного" смеха, что служит эмотивным фоном изображенному: этот смех, утверждая аутотеличность свою, разрушает всякую реальность; отрицанье ставит он во главу угла, все позитивное интерпретируя как материал для негации. Тема вздора, тема сообщения, которому отказывается в ценности, тема отвергнутого обществом текста обретает плоть свою в цепи типичных произведений массовой культуры; устные рассказы вечно находящегося в подпитии майора, не тая никаких сомнений во внутренней правоте, уверенно строят свою поэтику на эффекте, предполагаемом природой используемого материала, без колебаний сочетая при этом знаки разных идеологических языков. Со свойственной китчу неразборчивостью объединяет мир этих историй "признанные жизненные ценности" [2/] как системы, ориентированной на эмпирический опыт читателя, так и системы мифопоэтического характера. Впечатление нелепости производит именно эта всеядность, тотальное отрицанье есть следствие механического всеутвержденья. Будучи фактом "хотя и эстетическим, но нехудожественным" [3/], произведенье массовой культуры не стремится избежать химерического союза разных типов семантико-аксиологического единства, единства, что является целым "продуктивного и осмысленного внутреннего напряже-

ния"[1]; действительность становится в искусстве предметом "конкретного интуитивного объединения, индивидуации, конкретизации, изоляции и завершения"[2], но массовая культура пренебрегает структурностью этого завершенья и, в своем стремлении к тому, чтобы "просто доставлять удовольствие"[3], чтобы материал сделать "возбудителем приятных ощущений и состояний психофизического организма"[4], в своей ориентации на любопытное, занимательное, привлекающее внимание, не только комбинирует все соответствующие этим критериям элементы, не задумываясь об их генезисе и приуроченности, о том, какие оценки и смыслы, какие виденья реальности, какие позиции влекут они за собой, но и определенный вкус находит в сочетании разнородного (ср. мысли Ходасевича о поэтике Брюсова), химеру используя как контраст (ср. соединение рыцарской героики с бюргерским морализированьем и откровенной порнографией в "Повести о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркграфини Фридерики Луизы, с присовокуплением к оной истории бывшего турецкого визиря Марцимириса и сардинской королевы Терезии" Матвея Комарова; ср. сочетание агиографической традиции с эксплицитной непристойностью, восходящей отчасти к языческой идеологии, в распространяемых "бывалыми людьми" житиях, где духовное превосходство интерпретируется как телесное - примером может послужить повествование отца Михаила о преподобном Макарии в рассказе Ремизова "Эмалиоль"; вариантом

такой ориентации одновременно на систему представлений о христианском благочестии и на поганизм, определяющий доминанту картины мира, являются истории странницы Феклуши, в "Грозе" Островского, о людях с песьими головами - "за неверность", о человеке, что, "лицом черен", с крыши плевелы сыплет, об огненном змие, которого "для-ради скорости" запрягают, и т.п.). Природой таких порождений массовой культуры обладают и рассказы майора Горбылева: они, в отличие от фольклорных бывальщин, не суть тексты, идеологической базой которых является однозначность непреодолимости разрыва между дневным миром забот человеческих и ночной реальностью нежити; в то же время, эти рассказы не принадлежат традиции использования элементов мифа в качестве условных масок, служащих обобщению действительности. Не относятся повествования эти и к какой-либо из промежуточных форм, принятых литературой, которая наметила целую серию жанровых моделей, расположенных между полюсами народно-поэтического истолкования демонологической сюжетной схемы и той игры в миф, что ведет аллегориями художественная словесность эпохи, для которой "перефлективное" сознание "холодного" (Леви-Стросс) общества, близкого к природе и, в определенной степени, внеисторического, не является релевантным. Рассказы майора нельзя отнести к простым стилизациям фольклора или к близкой его идеологии группе произведений, в которых контакт с миром демонов не только фатален для человека, но и,

что глубоко характерно, целиком принадлежит сфере иррационального (в мир людей являющегося в облике безумия - ср. "Рассказ отца Алексея" Тургенева); не сопоставимы истории бравого вояки и с такими вещами, как "Нос": для Салтыкова принципиально важна жесткая ориентация фантастического начала (при всей его ирреальности) на фольклорную традицию, выступающую в образе игры двух аватар - одна из них характеризуется предикатом самоценности и внутренней завершенности (мифопоэтическое сознание как равноправное и противостоящее сознанию "историческому", "профанному" - в терминах М.Элиаде), другая обладает функцией заданной идеологии, оцениваемой (и отвергаемой) с позиций иной идеологии (рассказы о нечистой силе нелепы в век "богини разума"). Вообще, направленность картины мира, явленного в рассказах "Вечера первого", с одной стороны, на образ, предопределенный фольклором, т.е. стремление ограничить фантастическое теми его проявленьями, что заданы народной традицией, с другой же стороны, направленность на будни современности, обращенье к повседневному опыту социальной действительности, эти два аспекта ориентации поэтики существенно важны для первого "Пошехонского рассказа": они являются как бы свидетельством подлинности (предрешенности) изображаемого, говорят о невыдуманности, об отсутствии авторского произвола - и в этом существенное отличие их от литературных сказок, где реальность представлена как материализация некой системы аксиоматических

(с точки зрения современной их автору этики, обычно) идей, а фантастическое, "волшебное", если и ориентировано на фольклор, то несравнимо более разработано (что взрывает структурность его функционального детерминизма), причем свою мифологическую специфику (которая нередко сохраняется - мы привели ряд примеров, когда говорили о судьбе демонического персонажа в литературном произведении, о кикиморах и русалках в творчестве писателей XIX-XX веков) эксплицитно подчиняет интересам конфликта, вполне чуждого изначальной, архаичной природе этой специфики (ср., к примеру, "Холодное сердце" Гауфа).

Но если даже продолжать говорить лишь о тех произведениях, где фантастическое уходит корнями в сохраненный фольклором миф и помнит об этом, а реальность сиюминутна и мелочно-обыденна, то и в них аналог "Вечеру первому" найти весьма нелегко. Мы отметили уже, что рассказы майора далеки от ориентированной на мироощущение былички литературной традиции, в которой контакт с миром иным губителен для человека. В то же время, истории Горбылева не сравнить с произведениями, в которых этот мир, будучи сокрыт от пошлой повседневности и самодовольной рутины современного писателю общества, открывается избранным натурам - мечтателям и художникам (ситуация, постоянно встречающаяся, к примеру, у Гофмана - ср. "Золотой горшок", "Крошку Цахеса", "Повелителя блох", "Принцессу Брамбиллу"). В рассказах "Вечера первого", как и у Гофмана, мир мифопоэтической традиции не утрачивает своей специфики, не

становится обобщеньем реальности, построенным по ею продиктованным правилам, но контакт с ним отнюдь не является знаком предельного духовного напряженья или предельной открытости, детской доверчивости и детского "причастного тайнам" изначального знания; этот контакт, в "Вечере первом", предстает в качестве факта будничной реальности, и его специфика как раз не в исключительности, но в заурядности.

Если унылое убожество повседневности есть у Гофмана бытие неистинное, своего рода мо́рок, ослепленье, обман чувств (ср. разговор Ансельма с переписчиками, которые уверены, что все участники этой беседы стоят на Эльбском мосту, в то время как романтический юноша видит их и себя заключенными в склянки на столе могучего саламандра), а прозренье открывает реальность мира духов, утверждает подлинность мистической действительности и случайность данного в эмпирическом опыте, предполагает обрести во вселенной мифа разгадку всех тайн дольнего бытия, то следующим шагом по направленью к примиренью правды дня и правды ночи следует считать художественную идеологию тех произведений, в которых миф являет себя законом повседневного, историческое время несущественно, архетипы суть единственные принципы действительности, суть схемы, служащие точками отсчета (ср. "Улисса" Джойса, "Легенды Гватемалы" Астуриаса, многие другие книги, в которых универсальные структуры, своего рода платоновские идеи, видятся

воплощенными в ритуалах и мифологических рассказах, в то время как профанное бытие или индивидуальное сознание является бесконечным этих структур варьированием). Здесь мы, собственно, рассуждаем о творчестве, что сознательно ориентируется в пределах системы, детерминирующей, по мнению многих литературоведов (ср. работы Фрая), общую специфику художественной словесности (которая самой природой своей, типологической и жанровой, утверждает мифологическое виденье), не отдающей себе, в большинстве случаев, в этом отчета. Но если отвлечься от этой "новокритической"("ритуально-мифологической",вернее) проблематики и не пытаться покинуть уровень мировосприятия, релевантный для артистического сознания писателя-творца, разница между таким творчеством и эстетикой "Вечера первого" не может не предстать очевидной; одной из наиболее характерных тенденций отношения к мифу в мире майора Горбылева является не столько понимание его как закона и модели действительности, сколько осознание его ошеломляющей чужеродности этой действительности, выступающей по отношению к нему как "свое" к "чужому": леший ни в коей мере не есть полковник, он лишь притворяется им и, разоблаченный, исчезает.

Следующим шагом по направленью к снятию фундаментальных противоречий между мифом и обобщеньем повседневной реальности служит поэтика произведений, в которых и миф, и реальность выступают как сферы действия одного и того же, превосходящего их

несходство, закона. Такая концепция известна не только литературе, но и фольклору: в качестве примера можно привести известное деление джиннов на праведных (мусульман) и неверных в сказках "Тысячи и одной ночи", равно как и их подвластность молитве в два раката, совершаемой халифом, или даже (и довольно часто) - непосредственно халифу, "повелителю правоверных". Трансцендентное здесь выступает в качестве той первоосновы, по отношению к которой миф и реальность суть производные - непосвященному кажущиеся различными, но в высшей сущности своей единые; это не изначальные архетипы, но варианты единой модели. Родственную концепцию находим мы в классической китайской литературе, где чувство долга, присущее истинному конфуцианцу, оказывается основной ценностью в мире божеств и духов не в меньшей степени, чем в мире людей (мотив, распространенный чрезвычайно, - ср., к примеру, сцену из одной из наиболее прославленных новелл танской эпохи, из "Дочери дракона(Лю И)" Ли Чао-вэя, в которой скромному студенту-неудачнику исполненной достоинства и пониманья природы "отношений" речью удается смирить неистового князя драконов. Другим примером могут послужить многочисленные истории о "настоящих" чиновниках, мудрых, бескорыстных и преданных Сыну Неба - верней, олицетворяемому им порядку вещей, - носителях идеи универсального закона гармонии, от проницательного взора которых не могут укрыться ни скрывающиеся преступники, ни пря-

чущиеся за множеством личин оборотни: ср. рассказы о судье Бао и т.п.). В европейской литературной традиции родственная проблематика свойственна повествованьям о пустынниках и монахах, вступающих в борьбу с демоническим началом и побеждающих его - но не своей силой, а той высшей мощью, на которую не перестают уповать они как на последнюю и величайшую истину; пораженье же суждено человеку в том случае, когда свой уровень постиженья действительности, ее правды и ценности, уровень, к которому приспосабливается "отец лжи" (собственно, будучи отрешен от небесной благодати, являясь духом чистого отрицанья и неизбывного сомненья, лишь на этом уровне воплощающий зло может реализовать что-либо позитивное - поскольку всякая такая реализация, "мысль изреченная", трансформирующее земную действительность деянье или некая материальная ценность, является принципиально несовершенной и представляется абсолютной, предельной, стоящей вечного блаженства - мотив "проданной души" - и, стало быть, изоморфной вечности, лишь ослепленному видимостью дольнего мира, падшему и изгнанному человеку; ср. тему пелены, закрывающей взор того, кто не в силах отринуть суету пошлого земного бытия, не может прервать цепь перерождений, покинуть сансару, в религиозно-философских системах типа буддизма, даосизма и т.п.), когда этот уровень интерпретирует человек как "последний" и как значащий больше, чем какая-либо иная реальность, самое существованье коей подвергается сомненью. Тема

одержания верха над персонификацией зла раскрывается как непосредственно связанная с темой сакрального знания, надчеловеческой правоты. Обладанье метафизически-истинными представлениями о мире выступает в образе превосходства праведника над извечным врагом, превосходства, которое мифопоэтическим сознанием нередко понимается как подчиненье гордыни и силы демона благостной воле: ср. интерпретацию Сулеймана как повелителя ифритов в арабской традиции, ср. также разработку этой темы в восходящих к ближневосточным повествованьям и имеющих ряд западноевропейских параллелей славянских сказаньях о Соломоне и Китоврасе, исследованных в классической работе Веселовского. В сфере ориентированной на фольклор агиографической традиции такая тема порой раскрывается как вынужденное служенье нечистой силы космической правоте абсолютного добра, выраженьем которой является растворенная в этом добре, лишенная (добровольно лишившаяся) своей земной завершенности, личность подвижника: ср. произведения типа "Повести о путешествии Иоанна Новгородского на бесе". Сниженный вариант такого решения темы предлагают истории о могучих магах, которые подчиняют себе демонов с помощью обретенного ими знания, кое вовсе не обязательно интерпретируется в качестве проистекающего от трансцендентного совершенства: ср. образ Агриппы Нетесгеймского, характерно колеблющийся в литературной традиции меж полосами белой и черной магии, меж дозволенным и не-

дозволенным, должным и недолжным в сфере эзотерической компетенции. Дальнейшее снижение темы нередко выражение свое находит в персонаже, которого следует определить как невежду, случайно овладевшего неким элементом магического искусства (формулой, подчиняющей духов, к примеру) и применяющего это знание порою более (Каспер из кукольной комедии о докторе Фаусте или Абрагам Тонелли Виланда, например), а порою и менее (мотив "ученика чародея") удачно. Этот сниженный вариант, несомненно, также восходит к фольклорной традиции: ср., к примеру, сказку "Отчего в море вода соленая" и ей подобные - о людях, не умеющих обращаться с волшебными предметами. Характерно, что это "неумение" - перевод на язык оппозиции "сакральное/профанное" социального "неумения", некоей неумеренности, характеризующей отношения персонажа с другими членами общества, представленного в произведении; обычно речь идет о скупости или жадности, причем иметься в виду может не только ее наиболее элементарная, "материальная", форма, но и, предположим, стремление к излишку силы (мотив, что встречается в русских былинах), продолжительности жизни (судьба куманской сивиллы, о которой рассказывает Овидий, судьба Титона, описанная в Гомеровом гимне, т.п.), молодости (японская сказка о старухе, неумеренным употребленьем магической ветви лунного дерева, обладающего свойством омоложения, сделавшей себя грудным младенцем; легенды о людях, вернувшихся к эмбриональному состоянию, окружающие элексир моло-

дости, открытый д'Аймаром; "Опыт доктора Хейдеггера" Н.Готорна, мн.др.), открытого человеку знания (тема божества, гневающегося на прорицателя, в античности; "все ворожки несчастные" - слова героини повести Куприна "Олеся", действие которой происходит в глухой деревушке Полесья в начале нашего века), т.п. Своеобразная асоциальность такого героя, превышенье им какой-либо принятой коллективным сознанием нормы выступает в образе неверного использования сверхчеловеческой способности: ср., в этом плане, историю Гига и его магического кольца - причем скорей не в классических интерпретациях Геродота и Платона, но в той, что определила проблематику трагедии Фр. Геббеля. Магическое, в этом плане, подчинено тем же законам, что определяют "общественный договор"; это, собственно, не может вызвать удивленья, если вспомнить традиционное понимание магии как средства восстановления связей между вещами, как средства установления пути, которым предметы влияют друг на друга, как средства универсальной гармонизации, видения "всего во всем". И здесь - точка совпадения рассказов о праведниках и рассказов об обращающихся к волхвованию. В обоих случаях речь идет о следовании космогоническим законам - или же о попытке (заведомо обреченной на неудачу - ср. тему "восстания ангелов") выйти из подчиненья им. Существование абсолютной силы, преодолевающей хаос, лишает остроты оппозицию

"человеческое/демоническое", "естественное/сверхъестественное", "сиюминутное/мифическое"; нет места противостоянью двух архетипических начал в мире, пронизанном светом Единого (ср. постановку этой проблемы в платонизме и неоплатонизме - например, у Прокла). Комплекс соответствующих идей находит свое отраженье в произведениях, где деструктивной для миропорядка, для области числа и формы, мощи дьявола противостоит выражающаяся через человека правота, что чаще всего выступает в облике знания некой системы метафизических аксиом: ср. "Удивительную историю Петера Шлемиля" Шамиссо, в которой юношеская неопытность главного героя есть объяснение того, что такое знание укоренилось в нем не слишком глубоко; не отдавая себе отчета в прихотливости трансформационной игры "допустимого/недопустимого", "естественного/сверхъестественного" ("противоестественного" - ср. представленье о чудесах, лишенных высшего смысла, как о результате чародейства темных сил; такие чудеса - атрибут эсхатологических мифов, знак приближенья "последних времен", когда рвется ткань реальности: вспомним слова старого художника о нарождении антихриста и гибели мира, перед которой "с каждым днем законы природы будут становиться слабее, и оттого границы, удерживающие сверхъестественное, приступнее"[1/], в первой редакции "Портрета" Гоголя), протагонист повести Шамиссо делает опрометчивый шаг, который не ведет к окончательной гибели лишь потому, что в определенный момент

расстановка сил добра и зла реализует себя в форме, близкой к архетипической, и здесь герой уже не затрудняется принять решенье, заведомо чреватое конечной победой, победой, что есть аватара аксиоматически заданной победы над силами ада; таким образом, не центральный персонаж сам сокрушает персонификацию идеи зла, как это было бы в фольклоре, но адекватное понимание им той вселенской коллизии, что инвариантна по отношенью к конфликту, в котором он является действующим лицом, и вытекающее из этого понимания "самоотреченье" субъекта в солидаризации со стороной неизбывно победоносной.

Другим образом, который принимает в литературной традиции эта правота миропорядка, является производное от концепта системного динамизма развития культуры, от проблематики закономерного в истории (в "биографии") мирового духа: классическим примером является тут "Фауст" Гете (специфика коего в этом плане изучена, в частности, Шпенглером). В статическом аспекте (в определенной степени игнорирующем ее природу) эта правота более локальна, чем метафизическая априорность, на которую ориентирована позиция Петера Шлемиля или того доброго старца, что пытался уговорить Фауста расторгнуть союз с нечистым в народной "Истории о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике" (гл. 52). Еще более локальный характер имеют различные реализации историко-национального образа, который порой принимает эта правота (любопытным примером является "Сметсе Смее", фламандская легенда, изложенная

Ш.де Костером таким образом, что оппозиция добра и зла воплотилась не только в дихотомиях "гуманность/жестокость", "терпимость/фанатизм" и т.п., но и в противопоставлении Фландрии и Испании).

Всем этим случаям, восходящим к инварианту объективного, реализующегося в субъективном, к инварианту выбора человеком порядка вещей, то есть, в пределе, к теме благочестивого самоотреченья (при том, что благочестие это может не только не быть эксплицитным, но, напротив того, порою кажется грехом или пороком: ср. проблематику оправданья не в одном лишь "Фаусте", представляющем, с этой точки зрения, классическую модель, но и, к примеру, в фольклорных или фольклорно ориентированных произведениях типа "Слова о бражнике, како вниде в рай" - при том, что благостная функция опьянения, не говоря уже о его роли посредника между профанным и сакральным в различных мифологиях, утверждалась, с точки зрения социальной, эстетической, моральной и философской, еще Платоном - см., например, "Законы", I 649-650; II 671-674; ср. также финал "Похвалы глупости" Эразма Роттердамского - о блаженной глупости, о помешательстве как награде, обещанной отказавшимся от себя ради верховного блага), соответствуют мотивы, тот же комплекс идей представляющие в обратной перспективе: речь идет, в частности, о тщете человеческих усилий противопоставить олицетворенью зла (в котором нет ни грана личности; дьявол лишен права на выбор, его позиция ущербна по отношенью к творящему и не сотворенному благу,

к добру, с которым он враждует, но она сильней позиции человека, претендующего на собственную изначальность, субъективную аксиоматичность, на то, чтобы справиться с извечным врагом самостоятельно и "во имя свое"; идеал индивидуальной самодостаточности отсылает к давней традиции интерпретации его как сигнала языческого мировоззренья, выступающего в перспективе христианской концепции гордыни в качестве смертного греха; таким образом, этот идеал абсолютизации личной воли уподобляет стремящегося к нему борца со злом тому, с чем он борется, Люциферу как "силе замыкающей". Дьявол, в отличие от того, кто сознает себя вовсе покинувшим структуру, где все роли участников предопределены архетипически и самостоятельность, таким образом, невозможна, дьявол, стало быть, объективнее, подлиннее возомнившего себя его противником и не апеллирующего при этом к высшему авторитету; корни зла - в отрицании им того, что, в совершенстве своем, предполагает, в частности, факт изначального существованья), итак, противопоставить олицетворенью зла лишь себя, свое миропониманье, свою духовную силу, которая отказывается от опоры на вне нее находящееся, независимо от нее существующее (в этом плане позиция противника зла параллельна позиции соперника или противника добра; среди произведений, в которых воплощен в своей классической форме диспута-борьбы человека и беса этот круг идей, назовем, кроме "Братьев Карамазовых", "Доктора Фаустуса"

Т.Манна). Другой стороной этой обратной перспективы, в которой является тема подчинения индивидуума Абсолюту объективного, служит конструкция, в рамках которой человек просто-напросто отказывается от диалога с неистинным, подчеркивая тем самым несущественность обмана и зла перед лицом абсолютной Истины, абсолютного Добра (ср. западноевропейские народные рассказы о дьяволе, не выносящем смеха над ним и напоминанья ему о падении; ср. историю о Лютере, швырнувшем в беса чернильницей. Эти мотивы любопытно сопоставить с китайскими повествованиями об умных, образованных и тонких оборотнях, с которыми положительный герой произведенья, т.е. тот, кто понимает природу универсальных "отношений", осознав сущность своих собеседников, разговора не продолжает, но, отринув все аргументы на уровне человеческого разуменья, немедленно пытается этих оборотней уничтожить, таким жестом утверждая непреложность не терпящего отрыва сущности от проявленья миропорядка - ср., например, одну из известнейших новелл классического сборника дотанской эпохи "Рассказы о явлении духов", составленного Гань Бао, новеллу "Пятнистый лис, живущий у древней могилы". И в Западной Европе, и в Древнем Китае литература предлагала концепцию, согласно которой мудрость отказавшегося от опоры на абсолютную, высшую мудрость, на мудрость космического значенья, иллюзорна). Аксиологическая проблематика реализована здесь конструкцией, инвертированной

по отношенью к предыдущей, но параллельной ей с точки зрения утверждаемого смысла.

Нет никакого сомненья в том, что эта концепция существованья некоего единства, природа которого определяет сущность одновременно эмпирической реальности повседневного и фантастической действительности мифа, концепция эта не находит подтвержденья в модели мира, нарисованного в "Вечере первом". В этом мире сосуществуют два универсума, которые не только не могут быть приведены к какой-либо позитивности общего знаменателя, но, являя и подчеркивая именно это свое свойство, каждый из представленных универсумов стремится увидеть тот, что ему противоположен, сквозь призму собственной идеологии, т.е. предлагает интерпретировать целостность химерического мира в качестве конструкта, основанного лишь на своих принципах (не смущаясь тем, что противопоставленная ему система построена на основании аксиом, антиномичных по отношенью к его собственным), гротеск "корпускулярный" (объектный), таким образом, добавляя к гротеску "волновому" (композиционному). При этом описанная нами выше концепция аппозитивных отношений, существующих меж будничной повседневностью и мифопоэтической вселенной, отнюдь не игнорируется; напротив, она является объектом пристальнейшего внимания, реализующегося в форме утверждения бесплодности поисков того инварианта, что мог бы наполнить смыслом химерический мир.

Такого инварианта обитатели этого мира лишены изначально; теория, что могла бы дать возможность ориентироваться в построенном по принципу оксюморона бытии, не дана им: фольклорный мотив недостачи объекта, придающего внутреннюю завершенность, смысл и цельность реальности (ср. мотив "похищенного солнца" и, соответственно, образ темноты, слепоты, на которую обречены жители обобранного мира; ср. повествованья о Граале, лишь обладанье которым может спасти от губительного бесплодия страну Короля-Рыбака, т.п.), реализуется в облике отсутствующего знания - "Возьмешь газету - везде словно концы рассказывают, а начала не знаешь. Воспитание-то я "домашнее" получил, а потом - прямо в полк" (стр.25); любопытно, что тема отсутствующего знания, равно как и борьбы за обретенье его, принадлежит также к классическим для мифопоэтической традиции: ср. значенье, придаваемое в "пререфлективной" культуре инициации, ср. функцию эзотеризма сведений, представляющихся аксиоматически важными и передающихся лишь оказавшимся достойными их, т.п./, тогда как попытка вырваться из "темного царства" (метафора Добролюбова ведет прямо к фольклору) оказывается тщетной, предлагая предпринявшему ее вместо искомой сущности призрак, мираж, одно из этой сущности проявлений (так желанье майора изучить русскую историю привело к созданию им культа Святополка Окаянного), часть, претендующую на сан целого.
И специфика этой идеоструктуры - в повсеместной распространен-

ности социо-культурной ситуации, которой она соответствует на денотативном уровне, будничности этой ситуации, являющейся традиционным материалом для художественной конструкции, эстетический объект коей отсылает к той же семантике заурядности (ср. у Герцена об офицерах, ощущавших неуместность своих действий, обусловленную фатальным противоречием меж долгом служебным и долгом моральным, офицерах, с которыми пришлось ему встретиться во время заключенья: "Молодые люди, мало или ничему не учившиеся /.../")[1/]; речь идет, конечно, о конструкции, обладающей жанровой спецификой очерка, об этологическом произведении, ориентированном на принцип документальности, т.п. Интертекстуальная перспектива, в которой эта идеоструктура была явлена Щедриным, демонстрирует архетипическую природу ее, пользуясь фольклорным образом мира, лишенного (взыскующего) осмысленной целостности.

Следующим шагом по направлению к примирению мифа и "объективного" отраженья эмпирической действительности, шагом, сыгравшем существенную роль в развитии литературы, является тенденция представить две эти мировоззренческие реальности в виде единства, построенного на основании законов определенного эстетического видения. Тенденция эта чрезвычайно существенную роль сыграла, к примеру, в период формирования новеллы эпохи Возрождения. Чудеса, служащие выраженьем идеи высшей ценности в аксиологической перспекти-

ве рыцарского концепта бытия или в свете учения церкви (традиция, доминирующая в средневековой словесности), в годы Ренессанса оказались в одном ряду с претендующим на единственность не в меньшей степени, чем то, что канонически считается чудом, событием из жизни частного лица. "Нувелла", новость стала общим кратным как для чудесного, так и для удивительного, необычного, из ряда вон выходящего, уникального, частного. Феномен чуда не потерял своего центрального места, но центр безгранично расширился - постепенно утратив, впрочем, при этом свою идеологическую универсальность, принеся этическое и познавательное измеренья в жертву эстетическому. Дьявол, терпящий пораженье от праведного рыцаря в рассказе о сэре Борсе (XVI книга "Смерти Артура" Мэлори), и дьявол, терпящий пораженье от сварливой женщины ("Сказка. Черт, который женился" Макьявелли), суть производные от разных архетипов, в разное время выдвигавшихся на роль существенных для динамики культуры /если один из них воплощает могучую традицию представлений о метафизической заданности борьбы Добра со Злом и о неизбывности преимуществ Добра, то другой, реализуясь и в шванке Сакса, и в русской байке, и в балладе о пани Твардовской, напоминает о так называемом "основном мифе" индоевропейской системы, характерным элементом которого является бегство и попытка спрятаться божества низа после (по причине - так или иначе оформленной) похищения им женщины из сферы верха/;

но для нас принципиально важно не различие исходных мифологем, а обращение рыцарского романа и остросюжетной новеллы к идео-художественным принципам, далеким от совпаденья: если в первом случае чудо актуализирует основной закон универсума, то во втором оно есть необыкновенное среди необыкновенного, удивительное происшествие в удивительном мире. Очерковость, физиологизм "Вечера первого" в пределах новеллистической эстетики Ренессанса совершенно неуместны; так же неуместна там глубочайшая традиционность мифологических персонажей, которые принесли в реальность рассказов майора Горбылева традиционную незатейливость былички, что никогда не разрабатывает мифологическое начало, не пытается подчинить его запросам художественности, но довольствуется тем, что атрибутирует его, дает возможность осознать объективную истинность существованья демонической области бытия - со всеми вытекающими отсюда деструктивными для уютного космоса будней последствиями.

Если Ренессанс предполагал в своих новеллах, отражающих неоплатоническую идеологию, глубочайшую осмысленность всякого феномена реальности, который уходил в перспективе семантико-аксиологической иерархии в область априорных идей и Высшего смысла, в область Единого, если Ренессанс, таким образом, получал реальную возможность в эмпирической действительности узнавать чудесное, то в последующей традиции

такое виденье, потеряв философскую глубину, перешло в сферу эстетики. Панэстетизм предполагает отношенье как к удивительному и забавному к миру крестьян и к миру духов в "Легендах о Рюбецале", рассказанных Музеусом; повседневность становится в этом изложении традиционных фольклорных сюжетов не более реальна, чем то начало, что ориентировано на область мифопоэтических воззрений. Изящное, заигрывающее с гротеском, определяет природу художественного универсума, в коем сфера будничной эмпирии изоморфна сфере чудесного; ирои-комическая поэма, расцвет которой приходится на тот же период, доводит до предела эту тенденцию, представляя объединяющий богов и пьяниц, высокое и низкое мир в субстанции "необычайных, крайне грубых, иногда каких-то вычурных выражений", общий признак которых - "именно их назойливость, то, что они необычны, выисканы /.../"[1/].

Понимание артистизма как универсального принципа свойственно и более поздней эпохе, в которой искусство играет роль начала, условно нейтрализующего фактор самодостаточной замкнутости культур: восстановить распавшуюся связь времен есть дело того, кто не колеблется узнать Египет фараонов в прозаическом "здесь" и "сейчас" (Т.Готье, "Ножка мумии"). Эстетический мессианизм романтического периода сменился тут игрой в красоту, что если не "спасет", то уж во всяком случае пересочинит мир, игрой, которая предполагает строительство

возможной действительности на основании данных, лишенных собственного содержанья и представляющих ценность лишь как материал для этой игры. Но коллекционерский пафос Дориана Грея разбивается о свойственное "доброму майору" невинное отсутствие фантазии, которое элементы, выполняющие функцию удивительного и необычного, представляет в виде канонически предрешенного и общеизвестного. Реальность "Вечера первого" в качестве порождающей модели предполагает не вселенную панэстетизма, творящую действительность как шедевр, но гротескную симфонию солипсизмов, мир которой чужд представленью о том, что он обречен диссонансу; гармонию этот мир стремится обрести в аппозитивном равновесии полицентрализации.

Но если универсум начального "Пошехонского рассказа" отказывается от ориентации на основные типы структур, предполагающих сочетание элементов эмпирической действительности и мира "времени сновидений", мышления рационалистического и мышления "перефлективного", идеологии, ушедшей от принципа партиципации, и идеологии мифопоэтического характера, итак, если эти основные типы сочетающих такие элементы структур, известные истории литературы, оказались непригодны для "установки" (Тынянов), определившей специфику поэтики "Вечера первого", то каким же образом построены там отношения между реальностью майоров и реальностью чертей? Принцип тотальности, о котором говорили мы ранее, играет ведущую роль и здесь, реализуясь то в облике абсолютного утверждения (безоглядного утверждения себя

в качестве эпифании базисного творческого принципа одним из составляющих оппозицию элементов, игнорирующим идентичные притязания противопоставленного элемента), то в виде абсолютного отрицания (отрицания возможностей возведения того или иного явления к какой бы то ни было культурно-идеологической аксиоме, кроме утверждаемой здесь и сейчас). Не чреватая диалогом полифония (Бахтин, "Проблемы поэтики Достоевского"), но "катенотеистическая" кумуляция семантико-аксиологических единств определяет оксюморонность архитектоники "Вечера первого". Атрибуты эмпирической реальности и индексы мифопоэтического видения вступают в отношения, одной из наиболее характерных разновидностей которых является бескомпромиссная негация. Рациональное отрицает "перефлективное" ("Не верю!" - стр. 22-23), а миф отвергает претензии сторонников естественно-научной интерпретации реальности ("Такая у нас жизнь волшебная" - стр.17). Инверсией этого типа отношений следует считать многообразие форм тотального приятия, которое ведет к своеобразной идеологии отрицания выбора ("Что такое эта чертовщина и в каком смысле ее понимать надлежит - на это я определительного ответа дать не могу. Но ведь, с другой стороны, ежели сказать наотрез: "Нет чертовщины" - а вдруг она есть? Кто тогда в дураках будет?" - стр.17). Такая ситуация чревата обилием гротескных компромиссов. Характерный вид их - установление своеобразной симметрии между мифологическим, принимающим законы и соответствующие институции действитель-

ности (чтобы избавиться от русалки, майору приходится нанять адвоката, дабы "брак-то этот недействительным признать!" - стр.20), и повседневным, объявляющимся иррационально организованным (ротмистр "часы в лотерею выиграл, а когда пришел получать, оказалось, что и лотереи такой никогда не бывало. Как вы это объясните?" - стр.15). Миф интерпретируется как социальная реальность (классическое для мифопоэтической традиции повествованье об оборотничестве влюбленных, ставших быком и коровой, то есть тоже глубоко характерными для зоологического кода рассказов о союзе мужского начала с женским началом существами - ср. Зевса и Геру Аргосскую, ср. египетские мифы о Нут, о Хатер и т.п. -это повествованье приобретает окраску общественной злободневности: "Надо вам сказать, что в наших деревнях бык - вроде как должность общественная. Староста, сотский, десятский и бык" - и далее, стр. 12-13), а аксиология социальной реальности видится сквозь призму мифопоэтического интертекста ("Но паче всего помни, что жизни сей обстоятельства не нами устанавливаются, а нам надлежит только смотреть в оба. /.../ И первое в этой науке правило - во все верить. Спросят тебя: "В настоящих русалок веришь?" - "Верю". - "А в ненастоящих русалок веришь?" - "Верю". - "Ну, живи..." - стр. 23).

Реальность и миф, в рамках этого концепта, пытаются установить отношения субординации, причем то эмпиризм социальной действительности подчиняет себе "волшебную жизнь" (в рас-

сказе о "нечисти под видом сладости": "И распорядилось начальство, чтобы впредь на каждом прянике (на той стороне, где картина) было оттиснуто: "Печатать дозволяется. Цензор Бируков." С тех пор тайность как рукой сняло, но зато и сладости прежней нет" - стр.16), то нечистая сила выполняет функцию руководства обществом (после того, как майор "два года служил" под командой лешего, на место полкового командира "Домового прислали. Да так всю чертовщину постепенно и перебрали" - стр. 14-15; в рассказе о том, как два губернатора явили вдруг свою природу оборотней, - заключение: "А может быть, впрочем, и не раз такие управляли" - стр.17).

Любопытной конструкцией иного типа является отрицание знакового характера одной из двух противопоставленных систем (через отрицанье знакового характера какого-либо элемента такой системы), служащее имплицитным утверждением универсальности второй системы - так, к примеру, хвост интерпретируется как биологическая особенность этнического характера (" /.../ В Киевской губернии каждой дивчине, в числе прочих даров природы, присвояется хвост!" - стр. 11; характерно тут слово "присвояется", как бы продолжающее движение в направлении рациональной повседневности: от мифа - к природной реальности, от этой реальности - к условности социальных установлений), а требование конституции характеризуется как "самое удивительное" во всей исполненной чудесами жизни майора (стр. 27-28), причем вежливость генерала, ведущего по поводу этого требования допрос, объясняется так: "Вот время какое волшебное было!" (стр. 28),

в то время как сам генерал видит причину странного в устах майора пожеланья в том, что его "враг рода человеческого смутил!" (там же); чудесное кажется обыкновенным, действительность-мифом. Здесь предметы тотального приятия и тотального отверженья оказываются подменены, в медиативном процессе, явлениями еще менее антагонистичными, чем на ступени, отмеченной выше: их природа апеллирует к находящей свое место в быту практике, предполагающей возможность объяснить что бы то ни было с позиций здравого смысла (независимо от того, "рефлективен" он или "пререфлективен") и с помощью подручного материала (той информации, что здесь и сейчас находится в запасе самозванного толкователя; тут следует, в частности, вспомнить мотив объяснения сверхъестественного естественными причинами, весьма распространенный в литературе, - ср. реализацию его в "Верной любви" Музеуса, "Крошке Цахесе" Гофмана, "Снежимочке" Хлебникова, "Мастере и Маргарите" Булгакова; отметим и интерпретацию естественного в качестве сверхъестественного - в "Запятой" Лескова, например.); и если чудеса кажутся периферией реальности, то реальность предполагает возможность дискурсивной концептуализации, деривационная значимость которой отсылает к идеологии мифа (ср. характерное в этом плане отношение социума к божбе и другим формам вербальной детабуизации).

Логическим завершением процесса нейтрализации является своего рода непосредственная манифестация релятивизма, в пределах которой отрицание и утверждение, зависящие от выбранной в рамках противопоставления "волшебного" "действительному" позиции, теряют свой смысл ("Кто из нас прав? кто не прав? По-моему, оба правы", стр. 21). Медиация разрушает специфику состав-

ляющих дихотомию элементов; субъективное видится объективным (состояние опьянения ведет к реальности "времени сновидений"; ср. роль ритуального опьянения и связанного с ним транса в мифологиях; ср. также характеристику четвертого момента "мистического состояния" по Джемсу, т.е. "бездеятельности воли"), эмотивная функция претендует на референтный характер /сопоставление купца с цепной собакой, отсылающее восприятие читателя к свойственной сатирическому видению гиперболизации, к миру предрешенных оценок, миру моральной аксиоматики, предполагаемому, на уровне риторики, использованием петрифицированного образа, аллегорической характеристики, это сопоставление раскрывается, в рассказе майора, не в метафорическом, но в метонимическом аспекте: купец по ночам оборачивается псом и "собственную лавку стережет" (стр.21); парадигматическое измерение подменяется синтагматическим, выглядящее коннотатором требует отношенья к себе как к означающему денотации/, волюнтаризм представляется детерминизмом /в этой же истории о купце можно увидеть как характеристику культурного уровня тех, кто верит в подобные байки (ср. рассказ Одоевского, в финале очерка "Ворожеи и гадальщики", о купце, который своего недруга, другого московского купца, хотел, с помощью знахаря, обратить в собаку ; рассказ этот призван продемонстрировать чудовищное невежество среды, в коей бытуют соответствующие представления), так и мифологическую концепцию оборотничества, на которую сознание читателя

ориентировано утверждением повседневной реальности этой метаморфозы: мифологическая риторика предполагает соответствующую идеологию. Ориентация метафоры на метонимию, о чем мы говорили раньше, также есть признак мифологического мышления - ср. работы О. Фрейденберг, посвященные истории метафоры [1].

Существование противопоставленных начал в рамках единства, претендующего на структурный характер, самозамкнутая неизменность этих начал находит композиционное выражение в той технике повествования, к которой обращается Салтыков в "Вечере первом". Кумулятивная природа вербализации произведения обладает тем же значением, что и факт сосуществования, в пределах аксиологического единства художественной конструкции, идеологий, относящихся к разным эпохам культуры, или же факт внутренней "эксплозии", в состоянии которой находятся миры, соответствующие каждой из таких идеологий /жесткий детерминизм фантастического, т.е. феномена, интертекстуальная "репутация" которого исключает эту жесткость, отражается в анархической природе социальной повседневности, претендующей, с точки зрения "горизонта ожидания" (Яусс), на организацию, основанную на адекватном отражении естественной заданности "общественного договора", полностью предопределяющей, в теории, эту повседневность; "эксплозия" в каждой из идеологических пресуппозиций подчинена тем же законам зеркальной симметрии, что организуют общую структуру эстетического организма, образованного сопоставлением этих пресуппозиций/,

или же оппозиция типов отношения (тотальное утверждение/тотальное отрицание), существующего между такими концептуальными моделями. Общим семантическим знаменателем является потенция абсолютной свободы части по отношению к целому, непреодолимая гетерогенность этих составляющих целое частей. Признак, представляющийся чисто внешним с точки зрения актуальной для эпохи произведения аксиологии, выполняет роль единственного критерия селекции элементов текста: для "Вечера первого" - это удивительное событие, происшедшее с самим майором или поведанное ему. Все, подходящее под эту рубрику, механически включается в текст; по причине такой механистичности, различные истории, составляющие корпус "Вечера первого", кажутся то не вяжущимися друг с другом, то поразительно однообразными. Эклектический хаос выполняет функцию пафоса такой композиции, в пределах которой "каждый за себя"; доминанта отказывается от жесткой целесообразности (с точки зрения интенсивного целого) и центростремительность заменяет на центробежность, делая таким образом шаг как в прошлое, к "цепочной" композиции авантюрного романа и т.п., так и в будущее, к литературе абсурда, к искусству "автоматического письма" и т.п. - тема, к которой мы вернемся. Пока отметим лишь органичность соединения в нарративной структуре, построенной как серия самостоятельных рассказов, объединенных по формальному признаку, по сюжетной схеме, например, органичность соединения в такой структуре черт, дающих возможность интерпретировать ее как в качестве тяготеющей к виденью, что претендует на роль деривата от эзотерической идеологии, тяготеющей к поэтике абсурда (несомненно обладающей определен-

ной познавательной значимостью - ср. у Ревзина об "абсурдных фразах" у Ионеско: "Анализ соответствующих фраз, являющихся вполне грамматичными, но нарушающими определенные постулаты здравого смысла, показывает их ценность для исследования проблем правильности /.../. В свою очередь, семиотический анализ постулатов здравого смысла и той последовательности, в которой они нарушаются /.../, позволяет увидеть некоторые принципы организации сумасшедшего универсума, каким предстает мир в ранних пьесах Ионеско"[1/]; в связи с этим можно вспомнить произведения вроде "Вываливающихся старух" Хармса), так и в качестве ориентированной на откровенную глупость, на рассчитанную на низменность интеллектуальных и эстетических запросов забаву, принимающую облик одной и той же примитивной ситуации, предполагающей восприятие с позиций "игровой активности" (термин Лотмана) [2/], примером чего может послужить повествование шута в "Голом короле" Е.Шварца (напомним, кстати, что Шварц был весьма близок к "Обериу", в котором одной из наиболее значительных фигур являлся Хармс). Потенциально безграничная множественность элементов, открытость линейной композиции, несомненная каждого элемента самостоятельность делают такой тип повествования малопригодным для концепта, предполагаемого интенсивной и центростремительной конструкцией. В этом плане отношение критики, ожидавшей от Щедрина произведения значительной когнитивной ценности, к "Вечеру первому" как к "вздору" очень характерно.

В русской критике девятнадцатого века идею "вздора"

варьировали довольно основательно в применении ко многим произведениям, идейный смысл которых представлялся не вполне понятным. Можно, в этом плане, вспомнить хотя бы переполох, вызванный появлением "Повестей Белкина". Чрезвычайно любопытно причем обратить внимание на реакцию не только такого блестящего критика-идеолога, как Белинский ("Действительно, хотя и нельзя сказать, чтоб в них уже вовсе не было ничего хорошего, все-таки эти повести были недостойны ни таланта, ни имени Пушкина"[1]), но и тонкого эстета, подлинного эрудита Сенковского, выпустившего под псевдонимом А.Белкин "Потерянную для света повесть", в которой пародировалось "как бы отсутствие сюжета и незначительность содержания в "Повестях Белкина""[2].

Тут мы подходим к одной из самых сложных и давних проблем, стоящих перед литературоведением. Это - проблема эстетической роли "самоценного" рассказывания. "Повести Белкина" были ответом литературы на вопрос, поставленный самой логикой повествовательного творчества. От своего эпиграфа ("Г-жа Простакова: То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник. Скотинин: Митрофан по мне.") до сложнейших и тончайших особенностей композиции (с ее эксплицитно или имплицитно меняющейся непрестанно позицией повествователя) повести являются утверждением торжества самого принципа рассказывания. "Постепенным рассказыванием простая фабула перерастает в "Повести Белкина". Это простое происхождение пушкинской прозы из материала повествовательного предания, из цепочки подхватывающих друг за другом скромных рассказчиков - прямо показано

в композиции прозы. Поэтому и недаром Пушкин "отказывался" от авторства в пользу покойника Белкина: житейская проза рассказывает себя "сама", она есть проза и в одном, и в другом смысле - как действительность и как рассказ; как объект простого повествования и его же множественный, из уст в уста говорящий субъект."[1/]

Ценность самого по себе приема "рассказывания" (вне прямой зависимости от содержания рассказа) была осознана литературой давно. Причем вряд ли свести ее можно лишь к чистой радости от игры сказовыми формами - для повествования "Вечера первого", в частности, релевантным представляется не столько понимание сказа Эйхенбаумом, ориентированное на феноменологическое осознание специфики устной речи в качестве неиссякающего источника художественности, которая противопоставляет себя референтной функции, потенциально угрожающей письменной литературе растворением в утилитаризме собственно "учительного"[2/] творчества[3/], сколько интерпретация Виноградова: он в сказе видел сложную игру общего и частного, видел точку зрения профессиональной словесности, т.е. на протяжении столетий сформировавшегося "общественного мнения" культуры, на монологически-индивидуальное, выполняющее функцию отступления от нормы (в этом плане речь может идти об индивидуально-групповом - о социодиалекте, к примеру), отдающее себе в этой функции отчет и пытающееся такую дискурсивно-идеологическую

специфику преодолеть - причем преодолеть с помощью ориентации на общепризнанное, сверхиндивидуальное, апробированное коллективным опытом[1/]; наряду с позицией Виноградова, отметим мнение Бахтина, согласно которому "Сказ есть прежде всего установка на ч у ж у ю р е ч ь , а уж отсюда, как следствие, на устную речь".[2/]

В равной степени недопустимой представляется попытка свести эту ценность рассказывания к абсолютизации приема речевой характеристики рассказчика - в случае "Вечера первого" четкость такого портрета, психологический план представляющего производным от плана социально-идеологического, максимальна во введении к рассказам майора, словесная специфика самих историй Горбылева ничего существенного к сложившемуся в восприятии читателя образу повествователя добавить не в силах; это вполне в традиции рассказа: у Тынянова, в статье "О литературной эволюции", говорится, что нередко "рассказчик" - это "ярлык жанра, сигнал жанра "рассказ" - в известной литературной системе"[3/]. Сюжету рассказа он зачастую вовсе не нужен, "рассказчик" порой есть лишь "жанровый рудимент старого жанра"[4/]. Словесный облик майора Горбылева является куда менее резким, менее завершенным, чем образы градоначальников в "Истории одного города", где персонализированная дискурсивизация служит тем же целям, что и другие элементы поэтики; мир объектный и мир вербальный художественно изоморфны: к примеру, изоморфен феномен речевой реализации той модели мира, что предполагается существованием градоначальника Брудастого

(реализации, находящей свое выражение в двух "пьесах": "Разорю!" и "Не потерплю!"), итак, изоморфен вполне этот феномен биологической природе Брудастого, обладавшего не мозгом, но "небольшим органчиком"(т. VIII, стр. 288).

Возможно, что традиция обращения к рассказчику, с точки зрения коммуникативной идеологии, связана с идеей "разговора на равных", представлением о прямой апелляции индивидуума к индивидууму, идеей непосредственного приятия собеседника, кто бы он ни был и каков бы он ни был (ср. у Достоевского:""Не люби ты меня, а полюби ты мое", - вот что вам скажет всегда народ, если захочет уверится в искренности вашей любви к нему."[1]), приятия неизбежной ограниченности его способности воспринимать и анализировать действительность. Выражением этой ограниченности является выдвижение на первый план момента оформленности концептуализации, завершенности этой концептуализации, лимитации ее пределами некоего облика; в этом можно видеть причину высокой колоритности сказа, эксплицитно "чужого слова". Следствие приятия такой ограниченности есть косвенное признание недостижимости, утопичности абсолютно адекватного постижения законов реальности, что принципиально важно для эстетического объекта "Вечера первого", произведения, поэтика которого построена на основании архитектонического принципа, восходящего к идеологии "катенотеизма", к воинствующей философии относительности (в архети-

пическом ее варианте).

Впрочем, такое коммуникативно-ориентированное понимание значимости сказа в структуре анализируемого текста не должно заставить полностью отказаться от интерпретации этого стилистического феномена в духе Эйхенбаума. Тот факт, что сказ есть речь, заявляющая свою художественную природу и противопоставляющая ее референтному началу, письменную словесность угрожающему вывести за пределы искусства, также весьма важен для Салтыкова: оппозиция "художественного" и "нехудожественного" очень актуальна в произведении , где сказ служит формальным принципом для плана выражения, соотнесенного с планом содержания, подчиненным жанровым законам физиологического очерка. Структура выражения и структура содержания оказываются, таким образом, ориентированы на полюса противопоставления, обладающего архетипической важностью. "Поэзия и правда", как формулировал эту дихотомию Гете, являясь отправными точками доминант, соответственно, сказовой стихии и "физиологического" (в духе традиций "натуральной школы", доведенных до логического экстремизма) начала, служат тем же целям, что и полюса рассмотренных выше оппозиций "миф и действительность", "приятие и отвержение" и т.п. Поэтика "Вечера первого" эксплицитно направлена на диаметрально противоположные системы ценностей, предсказывая тем самым деструктивный динамизм постреалистического творчества.

Но если даже отойти от такого понимания сказа, ведущего анализ "Вечера первого" к проблематике жанрового гротеска (о чем речь пойдет ниже), понимания, способного эстетический смысл устного повествования (вспомним, что для Эйхенбаума слово "сказ" - производное от слов "сказитель" и "сказительство") явить в историко-литературной перспективе, пониманья, в природе сказа находящего причину органичности перехода от фантасмагорического натурализма Левитова к натуралистическим фантасмагориям Пильняка, итак, если даже отойти от такой интерпретации и стараться не покидать поля коммуникативности, принципиальная важность сказа для поэтики, ориентированной на традицию "катенотеизма", не сможет быть подвергнута сомненью. В понимании Бахтиным сказа как разновидности "двуголосого слова"[1/] особую важность для нас имеет заложенное в специфике этого типа повествования представление о явной его объективной ограниченности и субъективной безграничности; семантикой сказа является, с этой точки зрения, манифестативный отказ от претензии на обладание всей истиной (рассказ возможен лишь при условии наличия собеседника; без ситуации предполагаемого диалога, чреватой утвержденьем незавершенности представления о мире, он немыслим). При минимуме стилистической окрашенности, сказ, будучи, по Виноградову, формой монолога повествующего типа, эту свою повествовательную монологичность демонстрирует как растворение индивидуально-речевой позиции в потен-

циальной безграничности эмпирического опыта (эксплицитный индивидуализм сказа актуализует те отношения оппозиции, в которых находится сказ со всякой сверхличной точкой зрения; любая риторическая конструкция, построенная по определенному канону, чревата заданной идеологией. Сказ свободен от этой заданности, что, в нашем случае, и дает возможность явить на материале поэтики "Вечера первого" одновременную ориентацию во взаимно противоположных направленьях: роскошь идеологической непоследовательности,которую может позволить себе сказ, ничего не знающий о том, как осознавали, дискурсивно оформляли мир до него, эта роскошь не замечает эклектизма своей вселенной, верней - видит в этом эклектизме новую, доселе невиданную семантико-аксиологическую стройность. Сказ есть провозглашение свободы от предзаданных мнений и предрешенных позиций, сколь бы аксиоматичными они не казались); сказ наглядно являет свою экзотичность, несводимость ко вне его находящейся точке зрения. Это - предел индивидуального, демонстрирующего себя в обликах нестандартного, странного, периферийного, ни на что не похожего. Это "чужое слово", предполагающее существование мира "чужих слов", бесконечности объектно-завершенных, в предельной своей колоритности замкнутых позиций. Риторическая экстраординарность сказа отсылает сознанье читателя к представлению о безграничности возможных концепций реальности, возможных моделей мира. В этом ценность сказа для

поэтики, ориентированной на релятивизм "катенотеистической" художественной традиции, здесь причина того, что повествование стремится "стать живым человеческим словом, ведущим непринужденную беседу."[1/]

Итак, повествованье, не ориентированное на форму, предполагающую какую-либо разновидность целостного миросозерцания кроме той, что последовательно центробежна и экстенсивна, так же имплицирует релятивистский хаос картины мира, как и те идеологические позиции, отношения меж которыми мы пытались охарактеризовать выше. Аллюзии на современную действительность, что дали бы нам возможность говорить о традиционном сатирическом разоблачении, неотделимы от аллюзий на мифологическое "время сновидений", в то время как фантастическое начало не выступает на фоне, который мог бы хоть в какой-либо степени "остранить" его, представить экзотическим и неестественным (а следовательно, по обычной у Щедрина логике, и недолжным). Впрочем, строго говоря, намек на такой фон в произведении имеется, но обладает он совершенно иной функцией, чем, предположим, порождение долженствующего выразить идею органической определенности, противопоставленной вольному "бреду" произвольных решений, начала - река в финале "Истории одного города". Такой намек - неуверенные попытки возразить майору, сделанные штабс-ротмистром Возницыным, "который внутренне хотя и верил в чертей, но по временам

любил хвастнуть скептицизмом" (стр.14). Этот персонаж, тупо объясняющий все чудеса, о которых рассказывает майор, тем, что "выпито было", выполняет функцию сигнала жанра: он, с точки зрения жанрового канона, необходим для создания обязательного в быличке (а большинство рассказов майора по природе своего конфликта - сводящегося, в основном, к типу "имевшая место в действительности встреча человека с мифологическим персонажем фольклора" - типичные былички) ощущения несовместимости "дневного" мира разума (гротескная природа архитектоники произведения реализует себя и здесь: тема "разума" находит выраженье свое в образе миросозерцания штабс-ротмистра Возницына) и ночного мира "творимой легенды". В устном народном творчестве роль такого персонажа играют предполагаемые условиями бытования былички слушатели ее (выполняющие этим лишь одну из двух диаметрально противоположных функций своих; такая оппозиция функций соответствует дихотомии идеологических пресуппозиций, находящихся в центре проблематики былички) которые, как это задано спецификой прагматики жанра, воспринимают произведение в качестве повествования о реальности, - и, следовательно, соотносят с материалом этого повествования свой повседневный жизненный опыт, в ориентированной на утилитаризм идеологии которого мифу места нет. Такой персонаж, как правило, оттеняет своим скептицизмом обычную в быличке крайнюю эмоциональность главного героя, т.е. свидетеля поразительного случая, являющегося содержанием былички: " /.../ Образ этого свидетеля, его вера в достоверность рассказываемого, его потрясенность встречей с существами потустороннего мира всегда в ней наличествует независимо от того, рассказывается

ли она от первого лица или является переложением рассказа соседа, отца, деда"[1/].

"Катенотеизм" поэтики "Вечера первого" демонстрирует неизбежность перевоплощения универсальной центростремительности (аппозитивной центростремительности солипсизмов, т.е. оксюморонной полицентрализации) в тотальную центробежность (о чем не раз велась речь в ходе атак, направленных сторонниками мототеистической доктрины против "относительности" поганистической системы верований). Мир эклектической неопределенности, где все в равной степени реально и в равной степени невозможно, выполняет функцию пресуппозиции по отношению к той действительности, что явлена в бесхитростных рассказах майора. С концепцией такого рода приходилось встречаться и в более ранних произведениях Салтыкова, но только здесь, в пьяных рассказах Горбылева, предстает она как целостное единство, которому практически ничего не противопоставлено (если не считать замечаний вольнодумца штабс-ротмистра, роль которых лишь в том, чтобы продемонстрировать, что контр-аргумент оказался слабей аргумента; армейский скептицизм на поверку вышел еще глупей армейского индетерминизма). Можно, конечно, говорить о том, что подлинный антитезис (мир, предполагаемый законами уверенного рационализма) находится за текстом, в сознании читателя, к которому обращено произведение, но мысль эта сомнительна, поскольку в "Вечере первом", в противоположность подавляющему большинству предшествующих произведений, такой "положитель-

ный идеал" непосредственно в тексте произведения даже не "задан", а ориентироваться на суждения типа "Ну не мог же Щедрин такое всерьез..." чрезвычайно рискованно, так как подобная ориентация способна завести в дебри абсолютно произвольных, не детерминированных художественной спецификой анализируемого произведения оценок (напомним споры о том, героика или сатира характеризуют пафос произведений раннего Заболоцкого). Уж лучше оставаться на уровне индетерминизма майора Горбылева: у него есть то преимущество, что он последователен.

Итак, пытаясь определить специфику эстетического объекта "Вечера первого", мы постоянно должны были варьировать термины типа "релятивизм", "эклектика" и т.п.; центробежный характер архитектоники произведенья, экстенсивность ее, принцип "катенотеистической" полицентрализации, представляющийся доминирующим в поэтике начального "Пошехонского рассказа", дают возможность увидеть в художественной проблематике анализируемого текста предвестие идей, что определяют в конце девятнадцатого - начале двадцатого века общую логику развития эстетики словесного творчества в России (ср. слова критика: "Все смешивается. Повествование превращается в "серию небывших событий". /.../ Действительность /.../ обросла невнятицей. В хоровод призраков, увеличивая фантасмагорию, врываются имена исторические" и т.д. Это - не о "Вечере первом". Это Ходасевич

пишет о романах Андрея Белого.[1/]).

Если интертекстуальный анализ семантико-аксиологических полей, что предполагаются различными элементами произведения, теоретически (т.е. с точки зрения "горизонта ожидания") образующими системное единство, итак, если этот анализ предоставил нам возможность утверждать, что художественная парадоксальность "Вечера первого" объясняется адекватностью его архитектонической конструкции риторической специфике гротеска (явленного цепью пресуппозиций, где солипсизм всякого звена принципиально непреодолим), которая, в рассматриваемом произведении, представлена чреватой идеей оксюморонной относительности, идеей механистического полицентризма, то более полное и четкое представление о своеобразии такого гротеска, о характере его пафоса способно дать изучение отношений между жанровыми традициями, направленность на которые актуальна для изучаемого текста. Таким образом, толкование от уровня, на коем читателю (интерпретатору) следует ориентироваться на эпохи развития культуры (причем термин "эпохи" пониматься при этом должен в плане не столько историческом, сколько феноменологическом - "эпохе́", редукция; протипоставляются в "Вечере первом" типы мышления, интенциональные системы, миры как концепты), переходит к уровню "литературности" (в терминологии Р.Якобсона).

ГЛАВА ВТОРАЯ

КОНСТРУКТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ЖАНРОВОЙ ПОЛИИЗОТОПИЧНОСТИ /К ВОПРОСУ О ДИАЛЕКТИЧЕСКОЙ ЗНАЧИМОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ/.

В ходе анализа нам уже пришлось несколько раз упомянуть жанр былички, жанр, что, претендуя на выполнение функции не столько эстетической, сколько мировоззренческой, эксплицитно связывает массовую культуру нового времени с идеологией, выражением которой, в значительной мере, является фольклор (откуда, собственно, и пришла быличка в мир офицерского кружка девятнадцатого столетия),

Само по себе обращение Салтыкова к фольклорной традиции не может вызвать удивления: оно весьма характерно для писателя. Народно-поэтическое творчество играет значительную роль в художественном мире многих произведений сатирика, в стиле его произведений, предполагающем определенный тип миро-

созерцания. Ср.: "В салтыковских "глуповцах" или "пошехонцах" много от языкового опыта народа, который был неистощим в создании метких, экспрессивных и своего рода тоже собирательных прозвищ /.../"[1]. Куда важнее то, что теперь Щедрин использует не отдельные элементы стилевой традиции, а целый жанр, имеющий, разумеется, свою логику и философию, свой "взгляд на мир".[2] И этот взгляд страшен, почти невыносим для рефлективного сознания. Ибо сама суть былички - в страхе, в раздирающем гармонию сомнении, в допустимости недопустимого. Потому что два мира не на шутку исключают друг друга, и признать реальность одного из них значит автоматически отказаться от второго. Или - от себя, от своего сознания, которое возможности сосуществования этих миров допустить не может. Надо выбирать, и выбор такой чреват безысходностью отчаянья, потому что он - выбор между правдой (правдой жанра, т.е. утверждаемой быличкой реальностью мира мифа) и благополучием (игрой в слепоту, которую ведет слабый человеческий рассудок). Ощущение того катастрофического впечатления, которое производит вторжение в повседневную действительность ночного мира демонов передано в словах М.Цветаевой о "Лесном царе" Гете: "Странная сказка совсем не дедушки. После гетевской не-сказки жить нельзя - так, как жили (в тот лес! Домой!)"[3]. Индетерминизм - вот та философская система, которая ближе всего быличке.

Такое понимание идеологии произведения не нуждается в объяснении особенностей "Вечера первого" сатирой на убожество духовного и интеллектуального уровня офицеров (одна из тем, бесконечно варьируемых в литературах разных времен и народов. Ср.: "Правда, что эти военные - придурковаты, но неужели ж можно подделать для них даже государя и дворец?", Пу Сун-лин. "Шантаж"[1/]; "Позднее выяснилось, что этот тип был, собственно, сумасшедший, но, знаете, армия есть армия, нацепите погоны на дикую свинью и она будет командиром", Карел Чапек. "Рассказ об утерянной ноге"[2/]. Тут можно вспомнить также красавца Феба из романа Гюго и генералов из русских анекдотов) - эта тема Щедриным неоднократно разрабатывалась куда более обобщенно, она вовсе не требует пунктуальной фиксации всех глупостей пьяной беседы; не нуждается такое понимание и в признании "Вечера первого" пародией на литературу низкого уровня и, собственно, на неразвитость читателя: в "Вечере первом", как мы показали выше, нет диалектического "снятия" аппозиции солипсизмов, и быличка исполняет функцию отнюдь не сигнала концепта "примитивность", "неразвитость" и т.п. (отношение к этому жанру, сложившееся в "образованных кругах"), но выступает в роли наиболее адекватной для специфики социо-культурной ситуации (в интерпретации ее Салтыковым) художественной модели, используемой как микрокосм актуализируемого произведением идеологического универсума, выступает в роли жанрового канона, ориентация которого на принцип индетерминизма служит исторически сложившимся

в рамках "диалога идеологий", т.е. естественным, символом той проблематики, что тему неопределенности варьирует в разных измерениях, релевантных для поэтики "Вечера первого". Таким образом, выдвижение на первый план (на уровне "материала", который мы понимаем не в формалистической традиции, ориентированной на оппозицию "материал/стиль", но в духе доктрины Бахтина, согласно которой материал никогда не нейтрален, но, напротив, неизбежно чреват сложным комплексом смыслов, разную значимость имеющих в разных художественных системах, пользующихся этим материалом) былички - в функции жанра-объекта - есть манифестация тех историко-идеологических корней, которыми в почву искусства уходит проблематика анализируемого произведения.

Хотя в "Вечере первом" "потрясенность" главного героя поглощается спокойным (лишь слегка недоуменным) приятием, а "волшебное" представляется заурядным (профаническое вытесняет сакральное), для читателя, не столь привыкшего к чудесам, как бывалый майор, рассказы Горбылева суть несомненные былички. Эти рассказы отличаются от обычных историй об удивительном (типа рассказов "Римских деяний", "Сказания об Индийском царстве" или произведений Юань Мэя, продолжающих традицию, восходящую ко временам еще дотанской новеллы), тем,

что в них описания как внешности мифологических персонажей (гусиные лапы, копыта, "мохнатые рыла" у чертей, хвосты у ведьм, т.д.), так и поступков их (черт обыгрывает человека в карты, пытается "утащить" его, расточается при крике петуха; леший "водит" людей по лесу, уносит в лес женщин, оборачивается, как и черт, человеком, т.д.) полностью (принципиально!) соответствуют "творимой легенды" канону. В историях же о необыкновенном самое главное - это новизна удивительного. В таких рассказах и облик, и действие персонажа должны поразить воображение; соответствие отложившейся в фольклоре мифологической традиции - вопрос не столь уж важный. Индивидуализация действующих лиц, нередкая в этих историях, есть следствие общей ориентации на экзотическое. Характерно, что такие повествования, наряду с элементами, связанными с архаическими представлениями, содержат нередко информацию, к примеру, о странных привычках или об удивительной технике иностранцев, о редких растениях, животных и природных явлениях. Место сакрального занимает курьезное, пантеон превращается в кунсткамеру. Отдельные эстетически переосмысленные элементы былички могут быть материалом "удивительной истории", но преодолеть овеществление в рамках жанра, чуждого быличке с точки зрения отношения к предмету повествования, они не способны.

Существенны отличия былички и от сказки - сказки, в которой действуют порой те же мифологические персонажи, что и в быличке (лешие, ведьмы, черти)[1/]. Объяснить такое положение вещей можно тем, что сказка воплощает, на уровне вербальном, процесс изменения, перехода (ср. мысли Проппа о том, что волшебная сказка восходит к ритуалам инициации; ср. также попытку Леви-Стросса представить сказку в виде синтагматической реализации медиативного процесса), тогда как быличка являет мир в виде оппозиции непреодоленной. Быличка принципиально парадигматична; даже в наиболее разработанном, с точки зрения сюжета, варианте своем, бывальщине, жанр этот разворачивается скорее в пространстве, чем во времени. В сущности, действующие лица былички в контакте лишь реализуют (демонстрируют) свою природу - человеческую или демоническую. Структура же народной сказки определяется законами поэтики синтагматической.[2/] Авторские стилизации народных сказок о мифологических персонажах фольклора, если в них наличествует тендения остаться в пределах идеологии народной сказки, но одновременно "улучшить", "развить" сказочную поэтику, неминуемо приходят к авантюрному сюжету, предполагающему не столько демонстрацию природных свойств действующих лиц, сколько осмысление этих свойств (с позиций деятельного рационализма) и разработку

своеобразной типологии сюжетной реализации этих свойств (вспомним тут народные сказки в пересказе Даля, "Солдатские сказки" Саши Черного, сказки Гауфа о корабле мертвых и о духах-покровителях, сказки Чапека, чрезвычайно характерную сказку Пино "Атаназ и лягушка"). Синтагматизм сказки демонстрирует в этих стилизациях свою непреодолимость.

Говоря о специфике былички, необходимо упомянуть и произведения, в которых существенную роль играют мифологические персонажи фольклора, но которые, тем не менее, не имеют ничего общего с быличкой с точки зрения проблематики своей. Проблематика эта может быть какой угодно - психологической, моральной, социально-этологической, собственно эстетической (упомянем, соответственно, "Иное царство" Форстера, "Рождественский гимн в прозе" Диккенса, "Господина Янулю" Караджале, "Оруженосцев Роланда" Музеуса); ощущения катастрофической противоречивости мира, которое определяет архитектоническую природу былички, в таких произведениях нет (или играет оно роль вполне подчиненную). При этом надо подчеркнуть, что сам по себе факт реализации конфликта, характерного для былички, на материале, специально отмеченном как современность (причем не абстрактная современность фольклорной былички, а современность, полная политической или бытовой злободневности), совершенно не противоречит идеологии былички; укажем, к примеру, "Пропавший легион" Киплинга, любопытную "бывальщину" эпохи колониальных войн.

Следует отметить, что художественная проблематика былички может не только переосмысляться, но и преодолеваться - в рамках мировоззрения, вводящего ее в трансцендентально-диалектический процесс осознания философской (или религиозной) аксиоматики: вспомним роль трикстеров из свиты князя тьмы в романе "Мастер и Маргарита" Булгакова; вспомним о функции дьявольщины в произведениях Башевиса-Зингера.

Но одним индетерминизмом былички философская природа эстетического объекта произведения не исчерпывается. Индетерминизм характеризует лишь быличку, т.е. является свойством "сырья", из которого, в значительной степени, "сделано" произведение. Но с точки зрения мотивировки обращения к этому сырью, истории майора Горбылева, пожалуй, не былички, а фацеции (или новеллы). Ведь для майора ощущение "противоестественности" сосуществования двух миров вовсе не является основным эстетическим стимулом рассказывания историй. Для Горбылева эти истории - описания "удивительных происшествий", то есть именно то, что вызвало к жизни жанр фацеции как таковой. Тут весь интерес сконцентрирован на необычайном событии, на фабуле; рефлективное, мифопоэтическое - все это растворяется в едином принципе любопытного, привлекающего внимание. Такой принцип существенно отличает фацецию от былички, в логике структурированья которой он хотя и присутствует, но отнюдь не доминирует.

Можно вспомнить тут слова Проппа: "Отличительная черта тех новелл, которые из фольклора переходят в литературу, состоит в том, что рассказываются необыкновенные, необычайные и невероятные истории, происшедшие в действительности. Это-та невероятность, неслыханность и нравится. Но это уже не фольклор".[1/]

Эстетический объект рассказов об удивительном, об уникальном, о принципиально частном обладает функцией весьма существенной в диалоге культурно-идеологических позиций, реализующемся на материале как устной, так и письменной словесности; собственно, роль обращения к традиции устного рассказыванья, выполняющего функцию приема, что обладает собственной, неотъемлемо-присущей, семантикой, которую мы характеризовали выше (свобода от необходимости жесткой ориентации на какую-либо из заданных, предрешенных аксиологических систем; потенциальное право на эклектизм и т.п.), тут особенно важна (ср.: "Литературная новелла обязана своим происхождением устному повествованию. Факт этот настолько общеизвестен, настолько привычно вошел в обиход историко-литературных и теоретических работ о рассказе, что истинное значение и смысл его часто ускользает от внимания исследователей. Дело в том, что рассказ как жанр не только генетически восходит к таким типам устного повествования, как фабльо, новеллино, шванк, анекдот, сказка и т.д., но и постоянно на всем пути развития сохраняет непосредственную связь с различными бытующими формами устного по-

вествования /.../. Речь идет не только о словарном и стилевом влиянии, но и об идейном, тематическом и, главное, о жанрово-типологическом, что для нас особенно важно подчеркнуть". Далее автор цитируемой статьи отмечает, что существенное влияние на формирование поэтики новеллы оказали "всякого рода "странные случаи" из жизни разных сословий"[1/]. Стихия рассказывания дает возможность органично ввести "катенотеистическую" проблематику в русло художественной традиции, особо акцентируя при этом специфику того явления, что как "вздор" было осознано Михайловским и многими другими читателями и критиками. Роль претендующего на аутотелизм рассказыванья ведет, в пределах интертекстуальной перспективы, читательское восприятие к текстам, в которых "вздорное" (с точки зрения "обязанностей" и "ответственности" литературы, о которых говорит Михайловский в цитированной выше работе) содержание (денотативное, конечно) как бы эксплицитно утверждает самостоятельную ценность плана выражения, его структурных особенностей; вспомним тут некоторые традиции, что явно ориентированы на представление обозначаемого материала (т.е. референта, экстенсионала) не заслуживающим внимания, случайным и мелочным (мы невольно вторгаемся в область важнейших для Щедрина категорий), традиции, которые прочно вошли в историю формирования культуры человечества. Приведем несколько примеров. Так, в истории античной эстетики огромную роль сыграло

направление мысли, для которого характерны были самоценная риторика и беспринципное коллекционерство. Классического выражения это направление достигло в творчестве Атенея, о котором один из крупнейших русских специалистов в области эстетики античного мира пишет: "Мы не ошибемся, если скажем, что Атеней является для нас символом полного разрушения и гибели античной эстетики. Вся его философия и эстетика сведены к бесчисленным пустякам и, в полном смысле слова, к бесцельной болтовне. /.../ Эстетика Атенея как раз и была такой издевательской эстетикой, которая доводила тогдашний нигилизм до его логического конца, но зато это было гибелью и самого античного нигилизма, и античного слабосильного эклектизма".[1/] Таким образом, "бесцельная болтовня", в данном случае, предстает перед нами как имеющая значительную диалектическую ценность - ценность доведенного до логического предела универсального антитезиса. Близка (в пределе) к этому пониманию роли забавного множества (вариант структурно-содержательной характеристики "болтовни") и О.Фишман, специалистка в области традиционной китайской новеллистики: "/.../ Юань Мэй использует ее (фантастику - А.С.) в развлекательных целях. Он сам забавляется, повествуя о чудесах, необычайных случаях, встречах людей с бесами и духами мертвых и эпатируя серьезного читателя, искавшего в его рассказах скрытый смысл или поучение"[2/]. В данном случае "болтовня" (характерно употребленное исследовательницей слово "забавляется") выступает,

в частности, в функции эпатажа, который, разумеется, является вариантом "разрушения" (здесь - разрушения традиционных представлений о том, что́ может и что́ не может быть предметом изображения в литературном произведении, то есть, в конечном счете, о том, что́ "важно" и что́ "не важно"). В одном из вариантов своей работы о Юань Мэе[1/] О.Л.Фишман справедливо обратила внимание на некоторые аналогии, которые можно провести между предметом ее исследования и предметом исследования А.А. Морозова, специалиста в области истории немецкой культуры XVII-XIX веков. Она совершенно права в утверждении типологического сходства характерных черт стиля китайского "рассказчика забавных историй"[2/] и отмеченных Морозовым важных особенностей поэтики Виланда, позволяющих говорить о факте пародийной ориентации на художественный мир культуры рококо; речь идет о соответствии характерной изотопии ряда произведений Виланда "стилевым устремлениям рококо, отмеченным любовью ко всему "забавному", легкому гротеску и карикатуре"[3/]. Но и А.А. Морозов отмечает то нигилистическое начало, которое разрешает нам осознавать параллелизм эстетик коллекционера экзотических сведений в эпоху античности, рассказчика забавных историй в старом Китае и немецкого насмешника XVIII века: "Рококо претендует лишь на иллюзию наивности и нежности - шаловливая невинность только одно из условий любовной игры. Галантная любовь предполагает кокетливое остроумие, флирт с самой

смертью. Рококо создает нейтральную иллюзию вечной юности, под белоснежными париками, фижмами и мушками. Оно утонченно, женственно и бессердечно"[1/]. Немаловажную функцию в создании ощущения трагической разделенности человеческого существования, взаимоотрицания "вещественного и духовного", выполняет игра в "редкостные курьезы из области, как говорили тогда, "антикварных" знаний", развитие "цепочки нелепостей"[2/] и у такого не связанного непосредственно с культурой рококо писателя, как Жан Поль. Типология эта не умирает. Характерным реалистическим продолжением ее было (уже в нашем веке) описание чудовищного в своей подробной бессмысленности и жестокой игре в жизнь циркового представления Свинтуса Лоугена (роман Томаса Вульфа "Домой возврата нет"). И характерный признак этой типологии - наличие как бы берущего на себя ответственность "за все" акта рассказывания (независимо от того, выражается это рассказывание в словах или - как в последнем случае - в игре изображениями).

Таким образом, сама по себе апелляция к "вздору" как материалу художественного творчества еще не говорит о вздорности произведения. Наоборот, она, нередко находящая себе убежище на периферии вербального искусства, вынужденная бежать гонений "профессиональной" литературы, характеризующейся пафосом "учительного" (в терминологии Эйхенбаума) созидания, пафосом конструктивности, эта апелляция, проявляющаяся зачастую в сфере "массовой" художественной словесности, в сфере

бывальщин, анекдотов и "удивительных историй", порою служит наиболее адекватным выраженьем определенных тенденций, характерных для динамики культурного развития. Не претендуя на индивидуальную оригинальность, произведение такой "непрофессиональной", "отверженной" литературы, тем не менее, прекрасно выполняет свою функцию представления вполне определенной позиции, релевантной для этой динамики. Недаром Ю.Н.Тынянов, анализируя специфическую роль "массовой литературы 20-х и 30-х годов"[1/] XIX века, отмечал: "Ясно, что эволюционное значение таких явлений, как "дилетантизм", "эпигонство" и т.д. от эпохи к эпохе разное, и высокомерное, оценочное отношение к этим явлениям - наследство старой истории литературы".[2/] Так что вполне возможно, что перед нами, вопреки Михайловскому и его последователям, отнюдь не характеризующаяся пародийными обертонами сатирическая гиперболизация тех свойств современной Салтыкову литературы, что казались наиболее нежелательными с точки зрения развития общественного сознания ("Разгневанный и оскорбленный тогдашним состоянием русского общества, сатирик бросал ему шапку по Сеньке: серьезное слово убеждения и призыва отскакивает от вас, как от стены горох, вам вздору нужно, - нате, получайте!", Михайловский , цит.соч.); индетерминизм былички и потенциальное всеотрицанье фацеции характеризуют специфику рожденного в пределах диалога культу-

ры (культур) художественного мимесиса, который, будучи в сатире Щедрина заявлен обладающим нулевым значением (этот важный для изучения словесности концепт свойственен не только ряду современных лингвистических теорий, но существенную роль играет и во многих теоретико-литературных доктринах: ср. у формалистов, затем у структуралистов понятия, соответствующие терминам "минус-прием" и "нулевой прием"), что предопределяется его эксплицитной ролью основного закона текста, построенного как "воспоминания", и его имплицитной ролью основного закона текста, обладающего когнитивной природой, текста, ориентированного не столько на демонстрацию своеобразия артистической перцепции, сколько на демонстрацию своеобразия того историко-социального явления, которое выполняет денотативную функцию в структуре этого текста, итак, мы говорили о мимесисе, который именно в силу этой заявленной невыраженности своего значенья, претендует на то, что свойства материала произведения /жанрового материала, в нашем случае; речь идет об имманентно-присущей материалу семантике, семантике, характеризующей "апперцепционную массу" (Гербарт), актуализуемую обращеньем к тому или иному жанру/ являются объективными свойствами реальности, используемой в произведении в качестве референта. Здесь - опасность, которая заключается для конструктивной деятельности, для идеологии созидания, в фацеции, открытой фантастике; отказы-

ваясь от выбора, ориентируясь на имитацию эмпирически данной действительности и размывая пределы этой действительности такой открытостью, новелла и анекдот не столько предлагают воспринимающему свою систему ценностей, сколько создают впечатление возможности отказа от какой бы то ни было универсальной аксиологии в целом. Характерно, в этом плане, не только историко-диалектическое противостоянье европейской новеллы Возрожденья задающим жесткие схемы аксиом произведеньям литературы агиографической или воплощающей систему идеалов рыцарства, но и то отношенье, что сложилось в мире "центростремительной" идеологии к абсолютизации периферийного, свойственной новелле (вспомним, что вскоре после своей публикации сборник Саккетти "Триста новелл" и сборник Мазуччо "Новеллино" были включены церковью в "Индекс запрещенных книг", а сборник "Беззаботные беседы в часы досуга, или Кастильский карнавал", несмотря на переделки, которыми автор, Гаспар Лукас Идальго, пытался спасти его от цензуры, был внесен инквизицией в список книг, подлежащих уничтожению; продолжать это перечисленье можно еще долго).

Итак, принцип ориентации на эстетику забавного вздора, если претворяется он в текстовую реальность со значительной степенью последовательности (как в "Вечере первом"), отнюдь не так уж невинен: взятый в своей архетипической

чистоте этот принцип являет вполне нигилистический отказ от какой бы то ни было системы априорных идей. В этих идеях, архетипах культурного созидания, он просто-напросто не нуждается, являясь вполне самодостаточным в своих - независимо от степени усложненности - очень элементарных требованиях. Эстетическое своеобразие "болтовни", "вздора" (как материала художественного произведения) заключается в прямом или косвенном тяготении ко всеотрицанью, к представлению о бесконечной противоречивости мира, в котором нет ничего позитивно-существенного. Это всеотрицание у Щедрина явлено в форме набора типичных произведений массовой культуры: устных рассказов не выходящего из состояния опьянения майора (и характеристика жанра этих произведений, и характеристика "заявленного" их автора-персонажа, чреваты смыслом неприятия, неприятия с позиций традиционной литературно-идеологической системы ценностей; такое неприятие - одна из реализаций инварианта "всеотрицанья"). Аналогичной проблематикой чревато обращенье литературы к речевому жанру (понятие, играющее существенно важную роль в учении Бахтина[1/]) светской болтовни, традиционно характеризуемой в качестве бездушной до жестокости - именно в силу свойственной этому жанру пресуппозиции мира как суммы забавных пустяков. Характерен, в этом плане, параллелизм между пониманиями специфики жанра развлечения как такового у Салтыкова /последние

слова введения к историям Горбылева: "Смотришь, время-то и пройдет" (стр.9)/ и у Пушкина (финал одного из набросков, рассказывающих о Фаусте в аду, кончается строками:

"Ведь мы играем не из денег,
А лишь бы вечность проводить!"[1/]

Показательно, что слова эти, близкие словам "издателя" рассказов "доброго старого майора" (стр.9), произносит "смерть". Принцип отсутствия содержания вновь оказался связанным с принципом тотального отрицания - в абсолютной его форме). Таким образом, если жанр былички насытил "Вечер первый" своей философией, философией индетерминизма, то фацеция связала индетерминизм с отнюдь не чуждым ему принципом нигилизма.

Любопытно отметить, что жанровый гибрид в "Вечере первом" основан на своеобразном релятивизме видения мира - один жанр вроде бы и не подозревает о существовании другого, открытого конфликта (который, к примеру, имеет место в цикле "Сказки" - там он основан на выраженном столкновении двух художественных принципов, один из которых ориентирует произведения искусства на канон, другой - на нарушение нормы и получение новой информации[2/]) не происходит. Поэтому пафосы "катенотеистически" соседствующих жанров не "деформируются" (Тынянов). Но это не мешает возникновению специфики нового

рода - специфики, детерминированной фактом сосуществования как такового. Причем всеядность, "всетерпимость" (слово О.Э.Мандельштама), характеризующая поэтику "Вечера первого", предопределяет легкое, безболезненное усваиванье и этой специфики. В значительной мере такая всеядность (такое восприятие, архетипически связанное с темой всеразрушения, что вполне закономерно с точки зрения мифологического принципа контрастной комплексности; ср. миф о Пуломе в "Махабхарате": всеядность стала там наказаньем для безудержного Агни, бога огня) является причиной эстетического неприятия (или, в какой-то мере, приятия вопреки себе, вопреки привычной традиции хорошего вкуса, не терпящего эклектики) рассматриваемого произведения широкой читательской аудиторией.

Нельзя, рассуждая о природе материала как такового (быличке) и о природе интерпретации этого материала повествователем (фацеции), забывать о том, что быличка и фацеция входят в план обозначаемого, являются объектами изображения, находятся в скобках, но не за скобками; и "правда", имманентная объективированному рассказу (изображенному произведению) или объективированному рассказчику (изображенному повествователю), не есть еще "правда" читателя (ср.: в финале рассказа Бабеля "Фроим Грач" пафос разговора красноармейцев-палачей для самих собеседников является сугубо деловым, для

слушающего их следователя - трагическим, для автора рассказа и его читателей - близким к эпическому). И в этом смысле отношение Михайловского и его последователей к собранию "частью скабрезных, частью просто смехотворных анекдотов"[1], составляющих "крайне сбивчивые, почти бредовые воспоминания майора Горбылева о встречах с "нечистой силой", о требовании "конституции", о волшебных призрачных "воинах", о своих скоротечных романах, о "гулянии" в Петербурге, о "шалостях" в провинции"[2], отношение к коллекции рассказов, где "элементарная эротика перемешана с самой немотивированной фантастикой"[3], как к произведению, в котором "нелепо анекдотическим, бессмысленным в своей основе является само содержание"[4], глубоко характерно. Читателю сочетание в одном произведении точек зрения двух жанров, одного - фольклорного, ведущего к мифологической архаике, другого - литературного (ср. слова Проппа о фацеции), представляется, в случае выбранного Щедриным состава комбинации, чреватым семантикой идеологического отверженья.

В определенной перспективе быличка и фацеция суть жанры полярно противоположные. В быличке на материале личного опыта утверждается реальность мира, исключенного из действительности согласно концепции, которая играет космогоническую роль для этого эмпирического личного опыта. Коллизия двух аксиоматик (мифа и повседневной практики, имплицирующей

"рефлективное" мировоззрение, что актуализируется на материале как природного, так и социального "рядов"), утверждаемых быличкой, ведет к представлению мира, предполагаемого этим жанром, находящимся в состоянии взрыва. В этом плане, свойственная быличке специфика созерцания универсума катастрофична для стремящегося к систематизации данных рассудка. В фацеции всякая аксиоматика подлежит разрушению (за исключением архетипического для этого жанра утверждения относительной истинности любой модели мира; чем необычней такая модель, тем интересней, чем больше этих моделей, тем лучше) в силу свойственной природе жанра тенденции ориентироваться на отдельное, на уникальное, в пределе - на экстраординарное. Конституирующая мир былички оппозиция - "мировоззрение стихийно-материалистическое/мировоззрение мифопоэтическое"; для фацеции или новеллы скорее характерна дихотомия "обычное/необычное". Тут отсутствует сама идея генерализации, отсутствует центростремительное начало. Быличка всегда - перед неизбежностью выбора; фацеция всегда выбирает, выбирает все подряд, все поочередно, бодро и неустанно. Ей - "лишь бы вечность проводить". Как много на свете занимательного! "Сколько игрушек! Сколько хлопушек!"[1/] Все обязательно и необязательно в равной степени. Универсализация заменяет абсолютизацию. Выбрать все - все равно что ничего не выбрать. Чистая экзотика чревата чистым отрицаньем. Момент сомненья и момент прозренья (осознанья) в быличке имеют характер творческий, в рамках же мировоззрения фацеции - чисто технический, они отодвинуты

там на задний план, лишены остроты, они становятся материалом, реализуются на уровне денотации (мотив узнавания, угадывания в новелле). В быличке, сталкивающей "время сновидений"("the dreamtime") со временем ориентированной на принципы рационализма действительности, непознаваемость мира имеет характер качественный; в фацеции эта непознаваемость чисто количественна: странностей в мире бесконечно много, но каждая существует сама по себе и не может стать элементом какой бы то ни было системы - за исключением простой (хотя, в принципе, и незавершимой) кумуляции курьезов. Динамика индетерминизма былички представлена как состояние, эксплицитно тяготеющее к реализации в облике взрыва, как миг неустойчивого равновесия, как напряжение меж полюсами двух архетипически-враждебных начал; статика нигилизма фацеции является в образе вечного движения, движения, лишенного телеологического характера, движения, чуждого принципу векториальности, движения, обладающего имманентной ценностью, замкнутого, самодостаточного, движения, которое есть состоянье. Гетевский закон "затребованного разнообразия" правит, в пределе, миром фацеции (заметим, что у самого Гете одной из наиболее последовательных форм реализации этого закона является произведение, носящее название "Новелла", т.е. "свершившееся неслыханное событие"[1/]) как абсолютный повелитель, как мифи-

ческий суверен, как Король-чума - незримо, действенно и безусловно; если в быличке неизбежность выбора фокализована, то в фацеции автоматизация выбора предполагается тяготением к единичному, последовательной центробежностью поэтики. Если в быличке явлен распад мира, то в фацеции мир задан как распавшийся и вниманье сосредоточено не на моменте распада, но на буднях результата этого события. "Плотное"("opaque") в быличке понято в фацеции как "прозрачное" ("transparent"), корпускулярное интерпретируется как волновое; проблематика переакцентирована, эстетические объекты существенно различны.

С точки зрения фацеции, быличка примитивна и элементарна, она есть не столько художественное произведение, сколько его схема или просто - не претендующая на принадлежность к искусству фиксация данных реальности, т.е. необработанного материала; с точки зрения былички, фацеция за побрякушки занимательности предпочла частное общему, проявление предпочла сущности. Катастрофическое ощущение вторжения в полную условностей, компромиссов и недомыслия жизнь абсолютной непреложности, разрушающей ее самодовлеющую гармонию(ощущение, сравнимое с чувством, испытанным тем, на теле кого писала резцами свои моральные аксиомы машина из рассказа Кафки "В исправительной колонии"), ощущение, принципиально важное для былички, фацеция заменила постоянством приятного удивления, вызванного многообразием и пестротой исключений,- удивления, особую

пикантность которому придает игра (иногда довольно серьезная, иногда совсем поверхностная) в эмпирическую достоверность предмета рассказа, в реальность изображаемого: в этом специфика остроты конфликта между новеллой и литературой эксплицитной условности. Так что абсурдность созданного в "Вечере первом" конгломерата (претендующего на свойственную органическому единству внутреннюю гармонию) двух жанров есть идеологический феномен, предполагаемый художественной структурой произведения, построенного как интертекстуальный гротеск. Да рассказчик еще, как нарочно, постоянно сопоставляет, заставляет отражаться друг в друге былички и фацеции, находя в игре в неразличенье архетипического и привлекающего внимание своей забавной необычностью (т.е. экзотического, удивительного, периферийного - и, стало быть, противоположного архетипическому) аналог той противоестественной равновеликости идеологизированной демонологии фольклора и чреватого анекдотом быта, которая, как мы пытались показать в первой части исследования, открывает путь в мир абсурда /"У нас к одному полковому командиру целый месяц каждый день нечистая сила, в образе блудницы, являлась. Только что, бывало, отпустит вечером вестового, а она уж тут как тут. Головою кивает, плечами помавает, бедрами потрясает... И что же потом оказалось? - что это тетка юнкера Растопырьева за племянника ходатайствовать приходила! А полковник между тем думал, что

она чертовка, - и пальцем не прикоснулся к ней!

А в это же самое время к поручику Клятвину настоящая чертовка ходила, но он перед ней не сробел.

Как это объяснить?" (стр. 21-22)

"Знал я одну помещицу, которая к вахмистру на свидание ходила, а об ней говорили, что леший ее по ночам в лес уносит. А про другую помещицу говорили, что она к вахмистру бегает, а на самом-то деле ее леший в лес уносил. И сделалась она по времени как щепка худая, глаза большущие, в лице ни кровинки, а губы красные-раскрасные. Чрез девять месяцев она лешонка принесла... да кудрявый какой!

Вот как наружность иногда бывает обманчива" (стр.22); здесь же можно вспомнить истории о "настоящих" и "ненастоящих" русалках (стр.19-20), статских советниках, оказавшихся быками (стр. 21) и т.п./. Характерно тут и то, что конгломерат тем и образов, относящихся как к фольклору, так и к искусству, не ориентированному эксплицитно на канон, реализуется с помощью химерического сочетания стилей, варьируемых порой в пределах одного абзаца. Ср. в приведенном примере: "Знал я одну помещицу, которая..." - тон свидетельского показания, отсутствие эмоциональности коего, направленность на прямое сообщение более свойственны принципиальной единичности фацеции ("/.../ невероятной истории, происшедшей в действительности" - Пропп), чем быличке. Затем: "И

сделалась она как щепка худая, глаза большущие, в лице ни кровинки, а губы красные-раскрасные." Здесь глагольность анекдота сменяется обычным для былички-фабулата описательством, чья принадлежность к фольклору подчеркнута характерными языковыми признаками: использованием в целях усиления экспрессивности специфических суффиксально-префиксальных словообразовательных средств наряду с чрезвычайно выразительным в своей элементарной непосредственности удвоением ("большущие", "красные-раскрасные"), равно как и обращением к идиомам-тропам, свойственным народной речи ("как щепка худая"; "в лице ни кровинки"). Завершается образ своего рода песенной реминесценцией - ведь слова "Через девять месяцев она лешонка принесла...да кудрявый какой!" немедленно вызывают в памяти строки чрезвычайно популярной народной песни (текст которой является довольно сильно измененным, сокращенным и основательно, в духе фольклорной идеологии, переосмысленным стихотворением Никитина): "Через девять месяцев сына родила, Такого же кудрявого, как ухаря купца!" Так совершается переход от культуры "городской" к культуре народно-поэтической, от начала повествовательного к лирическому, от "рацио" к "эмоцио": от анекдота - через быличку - к песне. Цели разрушающего структурные единства жанров (структурные единства миров, свойственных "видению" каждого из этих жанров) контаминирования служат и характерные объяснения фактов повседневной реальности принципом непознаваемости (в рамках системы рефлективного

рационализма) действительности, в облике которой реализуется одна из сторон конфликта между абсолютизированными "грамматикой" и "речью" бытия, к которому можно свести идеологию былички /"Однако, когда с полковником это происшествие случилось, и он должен был сознаться, что на свете есть много такого, что разум человеческий постигнуть не в состоянии. Иной всего только в кадетском корпусе воспитание получил, а потом, смотришь, из него министр вышел - как это объяснить?" (стр.21)/ . Любопытно, что происходит контаминация не только разных типов мышления, но и разных видов пафоса: в вышеприведенном отрывке он, традиционно по-щедрински, ироничен, а в следующих непосредственно за этим абзацем строках /"Лежишь иногда ночью в кровати - вдруг шорох! или идешь по лесу - хохот! с ружьем по болоту пробираешься - лязг! Кто? что? как? почему?

А главное: сейчас видишь и слышишь, а сейчас - нет ничего" (стр.21)/ он чрезвычайно близок к классическому пафосу народной былички. Эта-то ориентация на смешение и породила у критиков тенденцию восприятия своеобразной поэтики "Вечера первого" как абсурда (весьма характерны эпитеты "смехотворный", "бредовый", "анекдотический", "бессмысленный" в приведенных выше высказываниях исследователей). Специалисты совершенно правы. Читательская интуиция со всей

несомненностью подсказывает нам, что перед нами абсурд. Доминация принципа полиизотопичности проявляется и в том, что даже этот абсурд можно понимать двояко: как довольно традиционное для Салтыкова сатирическое изображение бессознательности (она, как известно, является одним из наиболее важных для художественного творчества Салтыкова понятий) или - такое восприятие облегчено ориентацией на поэтику фольклора, а также универсальным характером игры в отсутствие "объединяющей идеи", которую ведет автор "Вечера первого", - как развитие тех тенденций устного народного творчества, что породили жанр небылицы (небылица, по словам В.Я.Проппа, есть "несомненно особый вид сказочного творчества"[1/]). Эти две разновидности абсурда (одна из которых является средством выражения сатирической семантики, другая же ценна сама по себе, своим собственным эстетическим эффектом) так же легко сочетаются в сознании читателя "Вечера первого", как в самих рассказах майора Горбылева незаметен переход от историй о лешах к историям о генералах. Такое положение не может вызвать особого удивления, если вспомнить, что, независимо от своих служебных функций, любая разновидность абсурда обладает определенным эстетическим атрибутом, который является не видовым, но родовым ее признаком - он принадлежит ей как разновидности именно абсурда, в то время как ее собственная специфика, специфика разновидности, есть не

атрибут абсурда, но модус. Этот атрибут - связанное с принципом абсурда как таковым качество художественного пафоса. Позволяя себе некоторую генерализацию, можно сказать, что апелляция к абсурду, с точки зрения его "объективной памяти", с точки зрения "большого времени" диалога культуры (понятия теории Бахтина), определяется утверждением двух архетипов художественного пафоса: это "истина" и "трагедия".

Архетип "истина" связан с эстетическим принципом абсурда логикой антитетической презумпции. Пытаясь выяснить природу той первичной интенции, что в истории художественного мышления играет инвариантную роль по отношению к феноменам, в которых абсурд чреват смыслом "истина", можно указать на элементарно-гедонистическую радость восприятия множества, элементы которого утратили свойство соединяться в единое целое по принципу тривиальной утилитарности и пытаются найти некие новые, не являющиеся производными от предзаданной, чуждой им, вне и до них существующей цели, основы для братского союза, основы, детерминированные собственной этих элементов натурой (основы, например, эвфонические - в зауми детских считалок). Тут абсурд ломает навязанные действительности схемы и возвращает к непосредственной, чувственно-ощутимой реальности (истинности!) объекта (недаром живущий в мире переворачиваемых отношений смех небылицы принципиально близок смеху карнавала[1/], этот смех есть абсолютно свободное и потому абсолютно правдивое состояние, изначально соприродное творческому духу - "смех богов"[2/]). Именно это

свойство абсурда было предельно важно для русского футуризма (идея "самовитого слова"). Тут же нужно упомянуть и возвращение к реальности, не искаженной произволом концептуализации, возвращение, которого жаждал младенчески-невинный универсум сюрреализма (принцип "автоматического письма" и т.п.).

По-видимому, здесь мы встречаемся с поразительным в своей простоте и последовательности свойством чисто "корпускулярного" мышления, мышления, которое признает аксиоматически-наличным существование лишь объектов, но не связей между ними (ср. у Платонова: "- Ты, Пухов, настоящий очковтиратель! - кончал беседу комиссар и опускал глаза в текущие дела.

- Это вы очковтиратели, товарищ комиссар!

- Почему? - уже занятый делом рассеянно спрашивал комиссар.

- Потому что вы делаете не вещь, а отношение! - говорил Пухов, смутно припоминая плакаты, где говорилось, что капитал не вещь, а отношение; отношение же Пухов понимал, как ничто" [1/].

Характерно, что героя своего, понимающего отношение "как ничто", Платонов называет "сокровенным человеком"). Вершиной подобного понимания роли абсурда была, очевидно, мысль "Credo, quia absurdum" (ср. ее современные варианты в

экзистенциализме); имплицитное признание конвенционального характера всякой систематизации ведет к отказу от принципа систематизации, принципа организации в целом.

Архетип "трагедия" тоже находит свое выраженье в специфике пафоса феномена, носящего имя "абсурд". Абсурдность бытия становится "тошнотой", преследующей героя Сартра, героя, живущего в трагическом мире, где человек оставлен на произвол абсолютизированной случайности; этот мир - универсум, где распад, разрозненность непреодолимы, универсум невозможной универсализации. Здесь - ключ к пониманию единой природы "истины" и "трагедии", определяющих специфику пафоса абсурда. Обе семантики связаны с представлением об отсутствии детерминизма в области мировоззрения, о потенциальном несоответствии сознания внешнему миру. Образ мира, распадающегося на отдельные свои проявления, отсылает, стало быть, воспринимающего не только к теме поиска "оси смысла", поиска истины, но и к теме трагической невозможности достичь полноценности существования, достичь гармонии его в условиях последовательного отверженья каких бы то ни было обобщений, верней - в условиях актуализации понимания неизбежно произвольного характера всякого обобщенья, являющегося дериватом от неизбежно произвольной картины мира, одной среди множества возможных. В этом плане семантика абсурда

обладает принципиальной важностью для художественной проблематики "Вечера первого", ориентирванного на традицию "катенотеизма". Не обращаясь к материалу философии и теоретической эстетики, укажем лишь, что идея абсурда абсолютно неотделима от истории трагедии как драматического жанра (Эдип, Ипполит и Гамлет - жертвы одного и того же принципа, формулировку которого можно интерпретировать как частное определение понятия "абсурд": "Распалась связь времен!"), равно как и трагическое - постоянный атрибут произведений, относимых к "театру абсурда" (пусть они подчас и называются комедиями, как у Ионеско). Впрочем, связь между категориями "абсурд" и "трагическое" актуальна вовсе не только для драматического (театрального) рода: она, к примеру, характерна в равной степени для пьесы Введенского "Елка у Ивановах" и для его стихотворенья "Суд ушел". Так что термин "трагедия" мы используем для характеристики скорее специфики пафоса, чем специфики жанра (что и позволило нам говорить о трагическом в комедиях Ионеско).

Идея абсурда вообще восстанавливает утраченную в значительной мере современной культурой связь между трагедией и смехом (в русле чисто смеховым пафосом характеризуемых народных небылиц лежат и произведения т.н. "черного юмора", в которых комический эффект вызывается ситуацией, в иной интерпретации способной предстать вполне трагичес-

кой). В этом плане очень интересен вывод, к которому приходит О.М.Фрейденберг в работе, посвященной исследованию природы пародии (с точки зрения своего конструктивного принципа, определяемого Фрейденберг как "отсутствие содержания", пародия есть чрезвычайно характерная художественная реализация принципа "абсурд"): "/.../Единство двух основ, трагической и комической, абсолютная общность этих двух форм мышления, - а отсюда и слова и литературного произведения, - внутренняя тождественность - вот природа всякой пародии в чистом ее виде"[1/]. Важно для нас и замечание исследовательницы о изначальной жанровой специфике пародии: "/.../ Не комедия область ее, а трагедия, оттого эпос, теогония - формы, к которым она тяготеет в период сознательного применения"[2/].

В русской идейно-эстетической традиции органическая связь трагедии и народной смеховой культуры (одной из реализаций которой, является, в частности, жанр небылицы) находила свое выражение в манифестативной нелепости шутовских деяний юродивых ("Юродивый балансирует на грани между смешным и и серьезным, олицетворяя собой трагический вариант "смехового мира""[3/]); слова и поступки этих "нищих духом" праведников должны были сквозь призму абсурда явить опутанному ложью и погрязшему в грехе миру трагизм его положения, должны были свою эксплицитную бессмыслицу соотнести с его претензией на обладанье смыслом, должны были свою "правду", эзотерически выраженную, но несомненную, предельную, восходящую

к высшей правде, к абсолютной истине (ср. фольклорные повествования о юродивых-ясновидящих, юродивых-чудотворцах), соотнести с его "ложью", кажущейся разумной и представляющейся объективно детерминированной, ложью, идущей от "отца лжи", от "князя мира сего". Гармония дольнего в культурной традиции юродства осмыслялась как трагически противопоставленная горнему, видящемуся хаосом последовательно профаническому (и, следовательно, заблуждающемуся, ориентированному принципиально неверно) рассудку (эстетическое понято как светское и противопоставлено духовно-этическому, анагогическому; ср.: "Рыдать над смешным - вот благой эффект, к которому стремится юродивый"[1]). Комплекс идей, связывающих представления об абсурде с трагедийным началом и с ценностью "истина" весьма актуален и для художественной проблематики произведений русской литературы - вспомним хотя бы повесть Гоголя "Нос", в которой чреватый нелепостью мир противостоит снисходительной уверенности в однозначности факта, его уместности, т.е. включенности в причинно-следственную цепь, уверенности, свойственной утилитаризму рассудка. Бессмыслица в "Носе" колеблется от абсолютной зрительной непредставимости (встреча и разговор Ковалева - который, кстати, как и созвучный ему Горбылев, рассказчик и герой историй "Вечера первого", является майором - с собственным носом на улице и в соборе; нос "в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые

панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считается в ранге статского советника. По всему заметно было, что он ехал куда-нибудь с визитом. Он поглядел на обе стороны, закричал кучеру: "Подавай!" - сел и уехал"; "нос посмотрел на майора и брови его несколько нахмурились"[1/] и т.п.) до прямой тавтологии, усиленной плеоназмами (квартальный в пятиминутной беседе с Ковалевым успевает дважды отметить, что его теща - это мать его жены), т.е. от имплицитного признания бесконечного многообразия, "всевозможности" бытия (за которой не может угнаться способность к восприятию его), от манифестации бессилия субъективной перцепции, от отверженья тех пределов, что предлагает рассудок для понятия "реальность", от принципа всеутвержденья, отказа от выбора, до своеобразной диалектики статического (которая ~~движенье интер~~претирует как повторенье, эволюцию как уподобление), до признания аутотеличности всякой части в ущерб целому, до потенциального всеотрицанья, готовности принести мир в жертву любому отдельно взятому феномену, чреватому, в таком понимании, абсолютизацией; противопоставлен этому полю абсурда, полюсами которого служат универсализованный протеизм и универсализованная петрификация, полю, в котором отсутствует динамическая напряженность меж центробежной и центростремительной тенденциями, в котором обе эти тенденции доведены до архетипической самодостаточности, итак, противопоставлен этому полю абсурда

непоколебимо-спокойный в своей торжествующей слепоте рационализм персонажей /к числу коих относится и повествователь, который, впрочем, в непогрешимости одномерного представления о мире может себе порой позволить усомниться, что объясняется выполняемой им функцией разрушения какой бы то ни было последовательности , хотя бы последовательности в непоследовательности; парадоксальность конфликта приобретает тут характер универсальный, ср.: "Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете - редко, но бывают"[1/], где качественное ("небывалое", "невозможное") представлено как количественное ("редкое"), т.п./ и мерный ход общественной жизни (идеология которой предопределяет отношение к невероятным событиям, происшедшим с Ковалевым и его носом, отношение, ориентированное на позитивизм традиционных критериев: любопытно, поучительно - или "пользы отечеству решительно никакой"[2/]). Доминирующая в пафосе трагедии идея распада, разделенности, несовместимости выполняет функцию конструктивного принципа для мира повести, где "генотеизм" ориентаций на множественность и на единственность, ориентаций, каждая из которых представлена автономной и самодовлеющей, преодолим лишь в смехе, пробуждающем (ср. тему сна и пробужденья в "Носе", события которого вообще могут быть поняты как происшедшие в одно сновиденье, в одну ночь - на двадцать пятое

марта по Юлианскому календарю или на седьмое апреля по Григорианскому: даты, отмечающие начало и конец бурной истории майорова носа) от иллюзий (смех - "честное лицо"[1/]), от "сна разума"(Гойа),пробуждающем к действительности, к истине; абсурд являет это пробужденье состоянием, духовным процессом: пока актуальна интерпретация абсурда именно как абсурда, актуально стремление к истине.

Трагической истиной предстает и пафос страшной небылицы Щедрина. Об открытой трагедийности "Пошехонских рассказов" исследователи говорили не раз. Напр.: "По временам Салтыков был близок к отчаянию, и тогда эти настроения выливались в драматическую патетику (например, последние две главы "Пошехонских рассказов")" [2/]. Близок к такой точке зрения и Кропоткин, отмечавший, что в начале восьмидесятых годов "сатира Щедрина превратилась в крик отчаяния"[3/]. Эта почти публицистическая эксплицитность информации, что получается читателем за счет реализации эмотивной функции сообщения, изоморфна, в определенной мере, специфике "отсутствия содержания": в обоих случаях смысловая "правда" автора не может быть понята как прямое производное от той модели мира, что непосредственно представлена текстом; речь не идет о сатирическом синтезе сущего, предложенном в произведении, или о заданном синтезе должного, которое понимается как антитезис данному, изображенному - и подлежащему осужденью

с точки зрения общепризнанной (верней, релевантной для социо-идеологической позиции "читателя-друга") аксиологии; такая "правда" либо явлена непосредственно (публицистический вариант), либо (и это - в рассматриваемом сейчас "Вечере первом") может быть восстановлена на основании обращения к эстетическим объектам тех интертекстуальных единств, обращения к философиям тех жанров, чьи тени встают за художественным целым произведенья. Диалектическое сходство противоположностей (равно удаленных от традиции литературной сатиры) сомнений тут вызывать не может.

Итак, учитывая все сказанное выше, общую формулу пафоса "Вечера первого" цикла "Пошехонские рассказы" можно, на данном этапе исследования, свести к следующему определению: "трагическая истина нигилистического индетерминизма". Дополняя друг друга как разные ракурсы объекта, разные версии происшедшего (ср. рассказ Акутагавы "В чаще"), "правды" жанров ведут к постижению "правды" произведения. Диалектическая ценность "почти бредовых" рассказов вечно пьяного майора заключается именно в их "случайности", "необязательности", позволяющей связать их с различными жанровыми системами мышления, - в силу того, что сами эти рассказы никакой, кроме своей собственной, реальности не требуют (они - повествованья о действительно случившемся, они манифестативно отвергают заданную, предрешенную модель концептуализации опыта)

и претендуют на положение, внешнее по отношению к диалогу культуры. Но в том-то и дело, что вырваться за пределы идеологического общения, за пределы коммуникативной природы мышления, они не могут, оказываясь самой своей заявленной "вырванностью" диалогически-ценными и, таким образом, вступая в диалог в качестве реплики, предметом которой является как раз эта их (утверждаемая, "обозначаемая") изоляция, ирреле-вантность для динамики смысла.

Онтологическая природа уверенной завершенности майорова мира подчеркнута фактом заурядной будничности, в атмосфере которой разворачиваются события невероятных рассказов Горбылева. Перед нами, в сущности, традиционно представленный в виде мемуаров "физиологический очерк" офицерской жизни. Бесконечно тянущаяся цепь поразительных историй явлена фигурой дробной множественности, семантическая специфика которой раскрывается не только в интертекстуальной перспективе композиционного канона коллекции рассказов об удивительном (фацеции, новеллы, анекдоты легко и гармонично сочетаются в группы, независимо от тематики своей, от времени возникновенья и т.п.: ср. гетерогенность "Римских деяний"; сама идея сборника соответствует принципу кумуляции, как основывающемуся на представлении мира в качестве последовательности внутренне завершенных явлений; такое представление глубоко сопри-родно жанру фацеции, новеллы или анекдота), но и, в равной

степени, при соотнесении с литературной моделью, предполагающей объединение элементов художественной структуры с помощью мотивировки, согласно которой все они восходят к составным частям индивидуального опыта повествователя, выступающего в роли свидетеля или героя тех происшествий, о коих рассказывается в его историях. При этом перед нами отнюдь не стандартные варианты жанровой конструкции типа "Не любо - не слушай": в отличие от эксплицитно вынесших за скобки повествованья знак "обман" барона Мюнхгаузена или героя-рассказчика "Бухтин вологодских завиральных" (произведение В.Белова), майор не стремится подчеркнуть момент единственности (мотив "небывалого") в своих действиях или в самом происшествии - наоборот, в его речах чудесное подается как привычное, а собственное поведенье изображается, в общем, с иронической усмешкой, усмешкой опыта над незрелостью представлений, свойственных зеленой юности (глубоко традиционная позиция для бывальщин, ориентированных на архетип "рассказа о пережитом": ср. стихотворение "Гусар" Пушкина). Скорее волшебный мир, о котором рассказывает Горбылев, напоминает своей неизбывностью мир безумной Греты - но, в отличие от несчастной воительницы с картины Брейгеля, майор с этим миром в борьбу не вступает, не отвергает его ни как сверхъ- (т.е. противо-) естественный, ни как исполненный зла, недолжный; наоборот,

он безмятежно принимает его и добросовестно описывает, не особенно удивляясь или переживая. Черты физиологического очерка, как и в случае сосуществованья в рамках одного произведенья элементов былички и фацеции, поставлены на службу семантике жанрового гротеска, предполагающего гротеск мировоззрений. Подобно рифме быличке и фацеции (обращающихся, в определенной степени, к одному и тому же материалу, к миру необыкновенного, к эстетике фантастического; представляющих универсум в образе антитетического единства, ориентирующихся на технику оппозиции), созвучие между физиологическим очерком и обоими этими жанрами несомненно: все три вида художественного созерцания, все три артистические концепции, построены на игре с эмпирической реальностью, отраженной в произведении, реальностью, которая предполагается (с разной степенью условности в, например, новелле Р.Грейвза "Крик" и быличках о хохоте лешего) непосредственно данной, не подлежащей переосмысленью, не включенной в сферу индивидуального творчества, авторского произвола. В этом - отличие былички и фацеции, скажем, от сказки (фольклорной или литературной), в этом - отличие физиологического очерка, к примеру, от повести или рассказа. В то же время, содержательно существенны отличия идеологии одного жанра от идеологии другого. Если былички построена на колебании между двумя возможными центрами, то фацеция абстрагируется от идеи центра в своей ориентации на периферию, выбирает не "одно или другое", но "одно и другое". Физиологический очерк близок быличке своей от-

ветственностью, ему не свойственна болтовня об экзотических пустяках, он, как и быличка, жестко ограничен гарантией аутентичности личного опыта; в то же время, в нем нет принципиальной единственности былички, нет пафоса "момента истины", пафоса иллюминации, пафоса переосмысленья всей системы жизненных аксиом / вспомним вновь слова Цветаевой: "Ибо допустить хотя бы на секунду, что Лесной Царь есть - сместить нас со всех наших мест. /.../ После странной гетевской не-сказки жить нельзя - так, как жили (в тот лес! Домой!)"[1]/. Физиологический очерк рассказывает не о поворотном пункте жизненного пути, не о миге прозрения тайного смысла, требующего роли краеугольного камня виденья мира; в очерке речь идет об обычном, повторяющемся, заурядном (этот мотив повторенья в пределах индивидуального опыта существенно важен для специфики очерка, поскольку сама по себе форма мемуаров характерна и для былички, тогда как введение события, чреватого для повествователя состоянием "инсайта", в сравнительно разработанную социопсихологическую перспективу, пусть оно и не свойственно фольклорному рассказу о встрече человека с мифологическим персонажем, является частым признаком литературного произведения, восходящего к идеологии этого жанра, - ср. "Упырь" А.К.Толстого, "Железную шерсть" Бунина). В "Вечере первом" события былички, героем которых является майор, составляют повседневность его существования. Истории Горбылева не

суть рассказы об ином мире, очертанья которого на миг проглянули в привычной суете будней, но рассказы о мире именно нашем, посюстороннем, реальном здесь и сейчас, рассказы о неком элементе субстанции этого мира, об эмпирически познанной специфике такого элемента, такой частности бытия (основное задание физиологического очерка). В этом плане, "Вечер первый" построен как гротескное сочетанье феноменов, соответствующих полюсам оппозиции "историческое (необратимое, новое, т.п.)/ архетипическое (циклически возрождающееся, вечное, т.п.)", полюсам оппозиции профанного и сакрального[1/]; таким образом, идеожанровые основанья для противопоставленья физиологического очерка и былички не менее серьезны, чем для противопоставленья былички и фацеции. Антитетическая природа тех начал, отношения меж которыми устанавливаются по законам "катенотеистической" архитектоники, определяет (подобно общности тех свойств, что присущи обоим началам) изоморфизм жанровых дихотомий; интенсивный характер структуры, заданный "горизонтом ожидания", свойственным восприятию сатирического произведения, противоречит специфике этих отношений, что обеспечивает актуализацию нового аспекта содержательной изотопии "абсурд", релевантной для поэтики "Вечера первого"; семантико-аксиологическое напряженье, устанавливающееся между полюсами очерка о былом и былички, детерминирует, таким образом, одно из измерений эстетического объекта "Вечера первого".

В равной степени, динамика тождества и отличия характеризует отношения меж пресуппозициями жанров очерка и новеллы. Физиологический очерк, как и новелла, выполняет функцию демократизации словесного искусства, он разрушает каноны, кладет конец тематико-проблематическому элитаризму (свойственному, в частности, быличке), принося этот принцип в жертву тенденции отражения эмпирической действительности. Но отказ от ориентации на заданный комплекс идей (предполагающий и определенное риторическое воплощение) в новелле понимается как актуализация смысла "периферия", как выдвиженье на первый план десигната, определить который можно словами "неизбывный плюрализм"; часть тут утверждается в ущерб целому, номинализм поэтики отвергает (в пределе) идею обобщения, идею типизации. Эту тенденцию можно, конечно, обнаружить и в эстетической традиции русского физиологического очерка (ср., например, "Артемия Семеновича Бервенковского" А.К.Толстого), но тут же необходимо отметить, что тенденция эта в ней далеко не доминирует: путь "натуральной школы" был путем к критическому и к психологическому реализму, развитие жанра "физиологии" шло по направлению от "ползучего эмпиризма" (термин, популярный в советской критике двадцатых годов) фактографии к искусству широких обобщений.[1/] Следы поэтики курьезов сохранились в мотиве непредсказуемости действительности, в которой особенное не отменяется общим. Но такое собственно-натуралистическое начало было подчинено принципам типизации - и чрезвычайно характерно, в этом

плане, что герой-повествователь "Вечера первого" постоянно стремится на основании своего опыта общения с нежитью сделать широкие мировоззренческие выводы, постоянно стремится этот опыт генерализовать, придать вербальной реализации его функцию, в первую очередь, когнитивную. И здесь - суть противоречий между физиологическим очерком и фацецией; конструктивное, "космогоническое" обобщение, сделанное на материале осмысления необыкновенного происшествия, т.е. референта "удивительной истории" (жанровый пафос которой, в значительной мере, ориентирован на принцип деструкции, на аксиологию хаоса), не менее абсурдно, чем интерпретация явления предельно тривиального в качестве уникума; такая интерпретация, являющаяся инверсией приема демонстрации мира новеллы сквозь призму очерка, есть элемент многих произведений, относящихся к классике литературного "нонсенса" /ср. знаменитое английское стихотворение, на русском языке известное в переводе Маршака:"Даю вам честное слово:

Вчера, в половине шестого
Я видел двух свинок
Без шляп и ботинок.
Даю вам честное слово!"[1/];

тут же можно вспомнить и творчество Хармса, скажем, его стихотворение "Что это было?". В "Вечере первом" такое использование гиперболизированного "остранения" (Шкловский) в роли темы произведения встречается, к примеру, в случае включения в один ряд

событий как повседневной действительности, так и "времени сновидений", в случае объяснения первых с помощью вторых; о различных видах этой идеоконструкции речь шла в начальной части настоящего исследования/. Неинвертированный порядок (уникальное, воспринимаемое в качестве типичного) тоже хорошо известен литературе - вспомним тут сцену с кондукторшей трамвая, прогнавшей как нарушителя правил о провозе животных пытавшегося заплатить за билет кота, в "Мастере и Маргарите"; вспомним летающую циновку, на которой катают цыгане деревенских ребятишек в романе Маркеса "Сто лет одиночества". Попытки рассказчика историй "Вечера первого" осмыслить действительность с помощью обобщения своего опыта, в коем реальное неотличимо от фантастического, ведет к универсализации абсурда, обеспечивающего семантический изоморфизм жанровых сочетаний, состоящих из разных элементов (быличка/фацеция, быличка/физиологический очерк, фацеция/очерк). Что же касается небылицы, то эстетический объект этого жанра в значительной мере определяется пресуппозицией, согласно которой бессмыслица универсальна и доминирует во всех сферах бытия. Своей абсолютной противопоставленностью реальности мира рассказчика и слушателей небылица претендует на праздничный, противоположный будням повседневности характер. Смех небылицы - радостный смех, вызванный перевертыванием привычных отношений, в нем живут отголоски карнавала;

в небылице нет и тени добросовестной объективности рассказов Горбылева, в очерковом видении которых, в ориентации коих на традицию "физиологизма", невероятное становится заурядным, удивительное - утомительным. Процессу этому соответствует соединенье фантастики и быта, рассмотренное выше. У читателя создается впечатление, будто бравый майор происшедшее с ним определяет как удивительное событие лишь потому, что со стороны усвоил он представление, согласно которому леший, русалка и ведьма суть герои рассказов о необыкновенном: сам Горбылев этого почти не ощущает, поскольку для него нежить является частью привычной повседневности. Именно в силу этого так органично заменяются в его сознании представления о необъяснимости мифа представлениями о не подлежащей суду интеллекта природе общественного устройства /после рассказа о чертовке, которая, мирится с ее существованием рассудок или нет, несомненно была, реально существовала, - что утверждает непосредственный опыт - итак, после этого рассказа: "/.../ На свете много есть такого, чего разум человеческий постигнуть не в состоянии. Иной всего только в кадетском корпусе воспитание получил, а потом, смотришь, из него министр вышел - как это объяснить?" (стр. 21); в этом примере, выше уже рассмотренном, очень характерна специфика медиативной редукции в пределах оппозиции "чужое/свое": невероятное подменяется неслыханным, понимаемым как непринятое, в пределе - как недолжное, ненормальное, несправедливое/. Для притерпевшегося к чудесам майора история с "волшебными рейтузами" не более небылица, чем история со

спрятанной во время майорова купанья "каким-то озорником" амуницией (стр. 27); о чиновниках ли тайной канцелярии идет речь в другом его рассказе, в рассказе о "неверии", о звереглавых ли призраках этих чиновников - в речевом сознании майора равно уместно обозначение действия их словом "подсидели" (стр. 23); миксантропический облик персонажа, карнавальный характер гротескного сочетанья человеческого тела с головой животного суть, в этой модели, явления не более существенные, чем функция, определяемая спецификой социального положения, профессии (в прошлом или в настоящем - значения не имеет; оппозиция времен несущественна, как и все остальные оппозиции - мировоззрений, свойственных эпохам, жанровых идеологий, т.п.) этого персонажа.

Впрочем, уточнением формулировки пафоса "Вечера первого" с помощью тех свойств, что контрастно характеризуют физиологический очерк в рамках сопоставления с иными жанрами (речь идет об ориентации на заурядное, о стремлении к типичности, о трезвом здравомыслии, невозмутивной объективности) уточнением природы изоморфизма межжанровых отношений, отношений, которые актуализуют тему абсурда как атрибута "катенотеистической" архитектоники(в том случае, когда эта архитектоника определяет структурные законы единства, что претендует на интенсивный характер), итак, таким уточнением, при попытке понять особенности эстетического объекта произведения, ограничиться не следует; дело в том, что тень еще одного жанра ложится

за "Вечером первым": мы говорим об аллюзорном, "басенном"; это-логическом понимании произведения. Оно вполне возможно: в этом убеждают попытки некоторых критиков интерпретировать произведенье как серию более или менее успешных (причем количественный перевес не успешных вовсе повергает в изумление и заставляет говорить о "творческой неудаче", "закате таланта", т.п.) карикатур, сатирических отражений современной писателю реальности. Основной целью писателя является, в такой интерпретации, осмеянье дикости нравов и интеллектуального убожества социальной элиты (изображенных в рассказе офицеров, помещиков, высокопоставленных бюрократов); все это так, и все это понятно, неясно иное: зачем, в таком случае, столь значительное количество материала, не служащего подобной цели? Зачем все эти истории о ведьмах, чертях и лешних? Чтобы показать, что офицеры так же суеверны, как безграмотные рассказчики фольклорных историй о нежити? Трудно с этим согласиться, поскольку мотивированы рассказы о встречах с нечистой силой как идеологически незаинтересованные дискурсивизации личного опыта; эмпирическое начало манифестативно преобладает в них, попытки концептуализации вторичны и эксплицитно сомнительны. Уверенная в своей наличности данность объекта противостоит необязательности той или иной интерпретации (о широте диапазона таких интерпретаций мы говорили выше, когда речь шла о разновидностях попытки примирить миф и действительность), экстенсионал варьирует интенсионалы, объем примеряет смыслы. В этом заключается коренное

отличие от понимания роли мифа в сфере социальной эмпирии, что характерно для "Истории одного города": там мифологическое мышление оказывалось подлинным означаемым изображенного мира, оно вело игру с заявленно-релевантной этому миру идеологией, идеологией, претендующей на роль гносеологического атрибута эпохи, в которую реализуется акт повествованья; знакомство с принципом мистической партиципации обеспечивает более адекватное понимание событий истории Глупова, чем ориентация на начало рациональное. В "Вечере первом" этот принцип не выполняет функции существованья, противоречащего заявленной природе духа времени; неуместный в мире градоначальников и предводителей дворянства, он уместен в мире русалок, оборотней и ведьм. Так что безоговорочное обвинение офицеров "Вечера первого" в том, что они видят мир так же, как безграмотный "двоеверец" (в глазах образованного общества - суеверный дикарь), обвиненье их в этом родственно хорошо известному обвинению народной сказки в идеализме. С этой точки зрения, рассужденья об избыточности мира "Вечера первого", сожаленья о том, что его не свести к модели, предполагающей сатирическое обобщенье отраженной реальности, напоминают мысли исследователей фольклора, которые, ориентируясь на традицию "социологизма", приходили, по словам В.Я.Проппа, к выводам такого рода: "/.../ Волшебная сказка реалистична, но она обладает одним недостатком: в ней есть вымысел, и это снижает, ограничивает ее реализм. Логическим следствием такого

мнения будет утверждение, что, если бы в сказке не было вымысла, это было бы лучше. /.../Сказка как таковая народу не нужна. Нужен только аллегорический социальный смысл".[1/] Вторжение фантастики в мир произведения, что, по мнению такого рода критики, в целом ориентировано (или невольно тяготеет - как к несомненному, согласно воззрениям этой критики, идеалу, который сознательно или бессознательно признает для себя всякий подлинный талант) на эстетику реализма, губительно для его художественных достоинств; такое вторженье лишает читателя возможности ясно представить себе историко-социальную позицию писателя, систему симпатий и антипатий его в применении к очередному этапу общественного развития (укажем, в качестве примера, чрезвычайно характерный в своей уничижительности отзыв Белинского о фантастическом начале в творчестве В.Ф.Одоевского, относительно которого критик говорит: "/.../ Как скоро впадает он в фантастическое, изумленный читатель поневоле задает себе вопрос: шутит с ним автор или говорит серьезно?"[2/]; весьма интересно, с этой точки зрения, замечание по поводу "Необойденного дома", художественно-идеологическая структура которого ориентирована на существенные для мифо-поэтического творчества традиции народного мистицизма: в этом произведении, по мнению Белинского, "едва ли что-нибудь поймут как образованные люди, не для которых писана эта странно-фантастическая повесть, так и простолюдины, для которых она писана и которые,

вероятно, никогда не узнают о ее существовании!.."[1/] Тут можно вспомнить и отрицательную реакцию критика на факт включения в сборник "Пестрые сказки" истории "Игоша", "в которой все непонятно, от первого до последнего слова, и которая поэтому вполне заслуживает названия фантастической"[2/], истории, возникшей в результате обращения писателя к миру низшей мифологии).

Итак, если не следовать по стопам критики, воспринимающей художественное произведение как структуру, отражающую действительность сквозь призму социологической концепции, если не признавать собственно-фантастическое начало (аутентичность которого подчеркнута у Салтыкова ориентацией этого начала на канонические образы мифопоэтического творчества) лишенным имманентно ему присущего смысла и не выводить значения его исключительно из функции гиперболизации тех образных "выводов", что делает наблюдающий и обобщающий историко-социальную реальность автор, если отказаться от жесткости политико-экономического детерминизма исследователей, интересующихся "типами личности, изображенными в произведении", то понять "Вечер первый" как, в первую очередь, сатирическое осмысление того круга идей, что релевантен для сознания армейского офицерства в России середины - второй половины XIX века, весьма непросто. Конечно, сатирическая стихия, стихия сатирико-этологическая, в произведении сильна, но утверждать, что целью писателя было исключительно "оценивающее" описанье нравов, реализующееся в облике осме-

янья невежества и суеверия военных, утверждать нелепость "пре-рефлективного" мышления героев рассказа, игнорируя при этом факт представления, в качестве эмпирической данности, бытия, соответствующего сознанию "времени сновидений", утверждать это можно лишь с позиций абсолютного знания, с позиций снисходительного превосходства, в пренебрежении своем к объекту интерпретации не замечающего собственной ограниченности, ограниченности, Салтыковым манифестированной соотнесеньем точки зрения рациональной с миром иррационального; персонификацией "разумного" начала, издевательски отвергающего хаос майорского опыта, является образ помещика, "молодого и холостого", который "коротенько всяким наукам учил" Горбылева, рассказывая ему все "в насмешку"(стр. 26).

Итак, не мир идей героя-повествователя, выполняющий функцию представления некоего типа социо-культурной позиции, есть центральное обозначаемое, объект осмысления в произведении. "Правда" повествователя явлена как производное от "правды" порядка вещей, причем этот порядок вещей претендует на самоочевидность - относясь к мифологической традиции, он в равной степени релевантен для бытия природного и бытия социального, он снимает оппозицию меж объектом и субъектом, вещью и образом, реальным и идеальным[1/]. Горбылеву нечего говорить самому: за него говорит традиция, претендующая на роль языка реальности. Там же,

где миф уступает место эмпирике современной рассказчику действительности, фактографическое начало явно преобладает над началом эксплицитной концептуализации. Это дает нам право утверждать принадлежность мира повествователя, принадлежность идеоконструктивных оснований, культурной компетенции этого мира, сфере составных элементов области денотации. Несмотря на то, что содержанием "Вечера первого" является пропущенная сквозь призму речевого сознания героя сумма избранных им для вербализации (т.е. считающихся им существенно-важными, заслуживающими внимания аудитории, обладающими сверхличным значением) событий, свидетелем коих он являлся, и поступков, которые он совершил, несмотря, таким образом, на то, что "тела" и "свойства" изложенных в рассказе происшествий взаимно изоморфны (будучи продуктами одного семантико-аксиологического концепта; субъект фокализации совпадает с субъектом дискурсивизации), "Вечер первый" существенно далек от произведений, что на первый план выдвигают фигуру повествователя, верней - замещаемой им социо-культурной позиции (вспомним, к примеру, "Заячий ремиз" Лескова или "Поярков" П.И.Мельникова - кстати, в связи с этим последним рассказом имя Щедрина упомянул Н.Г.Чернышевский[1/]; наряду с этими двумя произведениями, подобно "Вечеру первому" относимыми историками литературы к традиции критического реализма, отметим такие вещи самого Салтыкова, как "Завещание моим детям" из "Признаков времени" или "Дневник провинциала в Петербурге"). Духовный мир героя "Вечера первого" характеризуется некоторой

аморфностью (на службу коей поставлена и техника дискурсивизации - мы говорили уже о своеобразии "ослабленной" сказовости повествования в изучаемом произведении; вспомним здесь мысли Бахтина о "слове" героя полифонического романа Достоевского, "слове", в котором отсутствие такой формальной выраженности есть следствие отсутствия ориентации на законченность, завершенность: характерно,в этом плане, противопоставление речевой характеристики персонажей Достоевского языковому стилю действующих лиц произведений Толстого, Лескова и Писемского, противопоставление однообразия "объектной" дифференциации[1/]), дающей возможность нейтрализовать оппозицию внешнего и внутреннего, чужого и своего, недопустимого и допустимого, дающей возможность пассивно признать гетерогенность реальности, заменить динамику эклектизмом, принять всё. С этой точки зрения, позиция главного героя как культурно-историческая аксиома, как "столп" ("крушение столпов" - важнейшая для позднего творчества Салтыкова тема), не существует - если не считать ее формальную невыраженность, ее всевозможность, ее аморфность, т.е. те свойства, что дают возможность характеризовать ее как сырье, как субстанцию, находящуюся на стадии, которая предшествует концептуализации, итак, если не считать эти признаки необходимыми и достаточными для определения природы этой позиции.

Но если универсального характера "аллюзорное" толкование не может найти себе места ни на уровне отсылки к совре-

менной писателю социальной действительности, выполняющей в произведении функцию референта, ни на уровне отсылки к общественно-психологической характерности позиции героя-повествователя (служащей обобщеньем соответствующих мировоззренческих систем, релевантых для эпохи), то, может быть, оно способно продемонстрировать связь меж тем рецептом интерпретации реальности, что утверждается эксплицитно в произведении, и той концепцией, что в период создания произведения являлась официально одобренной? Как и в выше рассмотренных случаях, т.е. в случае сатирического воспроизведения неких явлений исторической действительности /дикость офицерства, ерничество его, снисходительно именуемое светским лицемерием "шалостями молодых людей" (стр. 27), внешний блеск и внутренняя пустота (рассказ о "волшебной" амуниции, стр. 22) мира тех, кто в любых, даже самых неприглядных и непристойных, обстоятельствах, именуются "героями" (стр. 18-19), разврат столичной пресыщенности и разврат провинциального застоя, пьянство и мракобесие, подсиживанье и доносы, невежество и заносчивость, т.д./, а также в случае сатирического воспроизведения в образе рассказчика некоей идеологической позиции, детерминированной спецификой социо-культурной ситуации, итак, как и в этих случаях, такая трактовка, трактовка концептуализации бытия, имплицируемой миром "Вечера первого", как отраженья того видения, что предполагается соотвествующим интересам сторонников консервации наличной структуры политико-экономического характера, такая трактовка имеет определенные права на существование. Реальность майора Горбылева не поддается рассудочному познанию, она требует веры. Неверие в леших и домовых

чревато неверием в незыблимость системы прав и обязанностей различных общественных слоев; ущемление прав разума в сфере социальной действительности осмысляется сатириком на материале действительности, релевантна для которой не оппозиция между разными концептами классовых отношений, между демократией и тоталитаризмом, но оппозиция между "естественным" и "сверхъестественным". Такая постановка вопроса продолжает, в значительной мере, традиции, восходящие к идеологии русского движения нигилистов, отвергавших безоговорочно все, что лежало вне сферы разума, все, казавшееся предрассудком, суеверием, не оправданной рационально традицией. Мрачному призраку позитивистского утилитаризма, увиденному многими за спиною Базарова, кривляющейся бесовщине неверия, противопоставил Салтыков тягостный застой беспомощного невежества, апологию слепоты, покорное всеприятие пьяного майора, плутающего по "проклятому лесу" (стр.13) и спасение обретающего в неразборчивой вере, что последовательностью своего генотеизма отвергает благоразумное предостережение Пруткова: "Благочестие и суеверие - две разницы!"[1/]. В перспективе такого понимания, восходящие к мыслям Михайловского представленья о том, что "Вечер первый" призван продемонстрировать презрительное отверженье писателем убожества духовной жизни общества, ничтожества его моральных критериев и интеллектуальных запросов, отверженье, выражающееся в предложении этому обществу в качестве "духовной пищи", в качестве

изящной словесности, сальных историй и казарменных побасенок, итак, эти представления могут быть сопоставлены с логикой неистового беснованья Мефистофеля в яростном хаосе кухни ведьмы ("И мы содом‖ Произведем -‖ И поделом!‖ Имей в виду!‖ Все в прах, все вдрызг‖ У, василиск!‖ Подымешь визг!‖ Я не твою‖ Посуду бью,-‖ Я под твою‖ Пляшу дуду!"[1/]). Отвергнувший интеллект мир увенчан короной безумия. Шокировавшая критику нелепость "Вечера первого" есть порожденье идеологии, основанной на борьбе против культа богини Разума.

Впрочем, как и в ранее рассмотренных случаях, такое толкование представляется нам довольно односторонним. Ведь если бессмыслица рассказа воплощает необходимость верить слепо (подобно тому, как в "Современной идиллии" благонадежность политическая, предполагающая разрушение этических аксиом, определяющих поведение порядочного человека, органически связана с неблагонадежностью уголовной), заданную господствующей идеологией, то почему Салтыков находит материал для этой бессмыслицы в мире народной демонологии? Система восходящих к эпохе язычества верований не есть хаос субъективного произвола, эта система предполагает определенную культуру, определенную семантико-аксиологическую специфику. Тот факт, что специфика эта отлична от специфики, характеризующей сознание эпохи "Нового времени", еще не говорит о необходимости признать ее нелепой. Жесткий рационализм, таким образом, имплицитно отвергается как

абсолютный критерий в силу того, что ему противостоит не выдуманная, искусственная идеологическая модель, модель, несущая смысл "волюнтаризм", но феномен, обладающий свойством реальной наличности, феномен, играющий существенную роль в динамике культурного поля, феномен не только прошлого культуры, но и современности ее, воздействующий на виденье современности, на структуру этого виденья тем, что играет по отношенью к нему роль антитезиса. Утвержденье ошибочности пререфлективного мировоззрения актуализуется, с этой точки зрения, в качестве идеологического догматизма. Однозначность плоского рационализма, самоуверенный позитивизм отвергают представления, сформулированные в свое время как "Гораций, в мире много кой-чего,

Что нашей философии не снилось"

(пер. Б.Пастернака),

представления о непостигаемости бытия. Для позднего творчества Салтыкова глубоко характерна проблематика, связанная с мыслью об условности какой бы то ни было идеологической аксиоматики; так, в сказке "Бедный волк", опубликованной, подобно "Вечеру первому", в 1883 году, абсолютная обреченность зверя-хищника на совершение убийств противоречит абсолютной невозможности этического оправдания убийства: одна "правда" не может преодолеть другую, обе равно объективны - и этим существенно отличают анализируемую ситуацию от описанного в "Истории одного города" столкновения реального наличия факта существования реки

с реальным наличием уверенности последнего глуповского градоначальника в том, что этой реки быть не должно. С этой точки зрения, обращение Салтыкова к идеологии мифа, к исторической реальности демонологических представлений, адекватно воспроизведенных на страницах "Вечера первого", есть феномен первостепенной важности - это такой же сигнал объективности, причем объективности бесспорной, общеизвестной (апелляция к элементарному в своей изначальности опыту детских лет, лет знакомства с фольклором; апелляция к наиболее "естественной" - ср. представленья психоаналитиков об органической заданности мифологических архетипов: ученье Юнга и пр. - индивидуальной форме концептуализации бытия), объективности аксиоматической и самодостаточной, как присущее волку ("бедному волку") свойство питаться мясом убитых животных.

Эта ориентация на своеобразный идеологический релятивизм реализуется еще в двух аспектах. С одной стороны, безоговорочное признание всех мифологических элементов в рассказах Горбылева нелепостью есть отверженье того, что представлено в "Вечере первом" как несомненная эмпирическая действительность. Нерасчлененность повествований Горбылева о нечистой силе и об армейских знакомых имеет, в этом плане, значение первостепенное - так же, как отсутствие централизующей концепции, о котором мы уже говорили (касаясь аморфности позитивно-идеологического само-

представления рассказчика, низкой степени сказовой оформленности его образа и т.п.). Отверженье мифологического начала есть, с этой точки зрения, хорошо известный феномен отверженья тех фактов эмпирической реальности, что остаются за пределами заданной мировоззренческой схемы (ср., в "Истории одного города", рассказ о градоначальнике, отказавшемся признать реальность болота по причине того, что оно не было обозначено на карте). В применении к действительности мифа эта художественная структура хорошо известна истории литературы; ср. обобщающую формулировку ее, данную Гете в высказывании "Реалиста", присутствующего на Вальпургиевой ночи: "Реальность жизни - мой кумир.// Что может быть бесспорней? Сегодня, впрочем, внешний мир// Мне неприемлем в корне."[1/]. В русской литературе нашего века самый известный пример - точка зрения "образованных людей" на чертовщину, сопровождающую пребывание в Москве Воланда и его свиты ("Мастер и Маргарита").

С другой стороны, полное отрицание релевантности мифологического видения для "просвещенных времен" нередко приобретало в литературе образ отвержения поэзии. В самом деле, восходящая к эпохе язычества система представлений выполняет существеннейшую роль в компетенции словесного фольклорного творчества. Мифопоэтическое сознание определяет, таким образом, специфику того ряда, которому своим происхождением обязана литература. Кроме того, именно в области эстетической

деятельности роль мифа важна, поскольку определенные принципы архаического мышления сохраняются преимущественно искусством, тогда как для искусства миф есть вечный исток, неистощимая почва (о чем писали многие - напомним классические работы Гердера, Шеллинга, Новалиса, Ницше, Вагнера, Веселовского, Фрейзера, Фрая). Поэтому глубоко традиционно представление о том, что, изгоняя миф, позитивистское сознание изгоняет поэзию, - ср. в "Фаусте" Гете слова "Проктофантасмиста" (Задопровидца): "Не пощажу ни сил своих, ни дней, // Чтоб извести поэтов и чертей"[1]; ситуацию, близкую нашему случаю интерпретации фантастического мира в качестве обмана, призванного заставить людей отказаться от разума и начать слепо верить, обнаружить можно в "Снежимочке" Хлебникова, где духовная глухота и слепота представлены в образе "сознательных" рассуждений о том, что мир природных демонов выдуман для обморачиванья трудящихся).

Таким образом, и здесь, на уровне оппозиции "разум/вера", мы не можем обнаружить абсолютизации сатирически-"аллюзорного" начала. Читательское восприятие вновь, как и в случаях с быличкой, фацецией, физиологическим очерком, небылицей, вынуждено отказаться от понимания произведения в качестве реализации того или иного жанрового канона; модель не соответствует реальности. В то же время, сомненья нет в том, что критики, увидевшие в поэтике "Вечера первого" характерные признаки

принадлежности к роду критико-реалистических гиперболизаций, были правы. Нельзя игнорировать "басенное" начало в "Вечере первом", стремленье автора его явить в карикатурных образах некий синтез реальности, преувеличенье использовать для большей наглядности при анализе того или иного явления служащей референтом социальной действительности; факт манифестативной деформации феномена, выполняющего денотативную функцию, играет роль сигнала ценностной акцентуации означаемого начала и вторичности (случайности, необязательности, заменимости) означающего. В этом плане, гротески воспринимаются как своего рода аллегории ("общее изображается через особенное"[1/]), план выражения понимается как эксплицитно условный; своей абсолютной подчиненностью плану содержания, механицизмом этой подчиненности он напоминает систему образов агрессивно-классицистической басни, отрицающей поэтичность Лафонтена и ограничивающей себя пределами сообщения морального тезиса (ср. мысли Лессинга о функции басни, близкие этой интерпретации): простота басни манифестативна, она служит заданию предельной концентрации на утверждаемой этической истине, и всё постороннее этому заданию в басне неуместно, избыточно - ср.,в этой перспективе, поэтику басен Хвостова, персонажи которых (зубастые голуби, когтистые ослы, ходячие змеи и т.п.), по мнению автора, были, при всей причудливости своей, вполне уместны, поскольку странным обликом, явным отступлением от денотативного образца, подчеркивали, что

цель баснописца - верность не натуральной истории, но естественной нравственности (см. работы Хвостова "О притчах" и "Некоторые мысли о сущности басни").

С этой точки зрения, аллегорическое начало (принципиально важное, доминирующее, по мнению некоторых исследователей Салтыкова, в его поэтике), определяя жанровый канон басни, противоречит эстетическим объектам других жанровых традиций, релевантных для художественного мира "Вечера первого". Ведь эти традиции ориентированы на представление денотативного уровня текста в качестве непосредственного отражения объективной реальности. Быличка построена на соотнесении двух типов действительности, двух концепций универсума; она готова поступиться своей литературной спецификой (ср. у Цветаевой о "Лесном царе": "Страшнее, чем искусство"[1/]), лишь бы не утратить характеристики "были", лишь бы не перестать восприниматься (это - главный закон ее жанровой природы) как правдивое повествованье о случившемся, о невыдуманном. Эксплицитная игра в эмпирическую реальность, свойственная басне, лишила бы быличку основной ее ценности. Фацеция направленность свою на экзотическое представляет как аналог свойства, характеризующего саму реальность, в верности коей она не позволяет усомниться никому: такое сомненье разрушило бы ее жанровую специфику, увело бы новеллу в условность рыцарского романа или агиографического повествованья, лишило бы ее роли, играемой в художественной динамике. Причуд-

ливость действительности, являемая фацецией, есть следствие последовательной ориентации на эмпирическое начало, на мир, что не сводим к "общим понятиям"; чем удивительней этот мир, тем выше заслуга новеллы в адекватности восприятия: лишь лень и привычка заставляют видеть все то же; тому, кто отбросил каноны вчерашнего дня, кто не стремится к узнаванию загодя известного, кто отказался от отверженья отдельного во имя общего, тому мир является в бесконечном многообразии, неизбежно чреватом редким, экзотическим, странным. Это странное - наиболее последовательное выражение верности эмпирической реальности: словами Байрона (часто цитировавшимися Эдгаром По): "Truth is strange, stranger than fiction" ("Дон Жуан", "Как писать рассказ для "Блэквуда"", "Повесть Скалистых гор", т.д.); вниманье к частному становится любовью к удивительному. Подобно фацеции и быличке, народно-поэтическая небылица не может отказаться от реальности; действительность есть фон для всех ее чудес. Повседневность крестьянского быта присутствует в небылице постоянно, что и придает всем событиям, о которых она повествует, ценность невероятных. Хронотоп небылицы далек от пространственно-временной условности сказки (любопытно, в этом плане, сравнить рассказы о полетах на журавлях или на утке, что содержатся в небылицах серии "Не любо - не слушай" из "Народных русских сказок" Афанасьева, с историей похищения ребенка птицами в сказке

"Гуси-лебеди" или с историей полета на жар-птице героя сказки "Царь-девица", - оба произведения также включены в собрание Афанасьева); то, что в мире сказки вполне уместно, оправдано законами поэтики жанра, в небылице предстает нелепым именно благодаря пресуппозиции повседневности, привычного быта в качестве фона для всех происходящих с героем событий. Без этого фона веселый абсурд небылицы был бы растворен в заурядности условной действительности; так, в недавно (в начале семидесятых годов) записанной байке "Доктор и машинист"[1/], рассказ врача о том, как вместо больной головы была пришита им пациенту здоровая, воспринимается как эксплицитная нелепость, ориентированная на карнавальные смеховые традиции переворачиванья привычных отношений, на принципы гротескной концепции тела, в то время как мифы о Ганеше, голова которого была заменена головой слона (см., например, "Ганеша-пурану"; история эта вообще принадлежит к одной из наиболее популярных в индийской мифологии), преданья о том,как и почему произошла эта замена, отнюдь не связаны с эстетикой забавной бессмыслицы. Без заднего плана эмпирической повседневности небылица утратила бы свою жанровую специфику, перестала бы быть небылицей. В равной степени, без ориентации на будничность быта не мог бы существовать и физиологический очерк, в котором принцип заурядности выбранного для изображенья материала реальности играет роль конструктивную. В стремлении к объективному отражению действительности физиологический очерк не может позволить себе роскоши аллегории; в

отличие от басни, он не предлагает читателю готовых моральных выводов, но дает возможность сделать их самостоятельно, выполняя при этом функцию снабжения сырьем, необходимым для такой операции. Фактографичность физиологического очерка (при том, что отсутствие тенденциозности - лишь фикция, условие жанровой игры; в подборе фактов кроется тенденция, даже если осмысление их не манифестировано) есть необходимое условие его существования; оторвавшись от почвы эмпирической реальности, этот Антей словесности неминуемо погибнет.

Таким образом, заданность аллегорического прочтения "Вечера первого" есть одно из измерений жанрового гротеска, предполагаемого архитектоникой произведения. Полицентризм поэтики обеспечивает возможность концептуализации всякого элемента текста в чуждых друг другу перспективах. Так, вскользь затронутый выше вопрос "апперцепционной массы" образа самостоятельно действующей униформы требует, для решения своего, обращения, в мире былички, к мифологической традиции противопоставления пустого полному: ср. в этом плане интерпретацию живописной "риторики" Босха, в творчестве которого такая оппозиция реализуется во многих обличьях, в свете традиционной идеологии видения в пустом и полном истинного и ложного, добра и зла /Г.И.Фомин, специалист в области эстетики средневековья и Возрождения, анализируя символику образов "Алтаря отшельников" Босха, пишет: "В этой связи уместно привести выдержку из одной

неопубликованной работы П.Флоренского: "Замечательно, что в учениях самых различных даже терминологически выражается вполне единообразно основной признак, *лжереальность* этих астральных останков [имеется в виду одна из разновидностей символизирующей зло нечистой силы]; в частности, в каббале они называются "клипот" - шелуха, а в теософии "скорлупами". Достойно внимания и то, что такая безъядерность скорлуп, пустота лжереальности всегда почиталась народной мудростью свойством нечистого и злого. Вот почему как немецкие предания, так и русские сказки признают нечистую силу пустою изнутри, корытообразной или дуплообразной, без станового хребта, лжетелами и, следовательно, лжесуществами; ...злое и нечистое лишено хребта, то есть субстанциональности, а добро реально, и хребет его есть сама основа его бытия". Уподобление дьявола и вообще нечистой силы дуплистому дереву, квашне, кувшину и тому подобным предметам (чьи трансформированные изображения преобладают в данном алтаре) мы находим в "Dialogus Miraculorum" Цезаря Гейстербахского и в сочинениях многих ученых-схоластов средневековья"[1/]. В то же время, самостоятельно действующие мундиры из "Вечера первого" могут быть сопоставлены со встречающимися в быличках разных народов оживающими предметами, предметами, ценность которых в той или иной форме выходит за пределы нормы (несоответствие норме является одной из наиболее распространенных причин конфликта в самозавершенной гармонии мифа - об этом писали мно-

гие, в том числе Леви-Стросс: ср., например, его мысли о "нарушении меры" в истории Эдипа): это может быть норма темпоральная (упомянутые нами рассказы о слишком старых вещах, становящихся оборотнями, - у китайцев, немцев, например), а может быть и норма, позволяющая сохранить определенность в противопоставлении живого неживому, человеческого нечеловеческому /особенно характерны тут рассказы о псевдолюдях: тема искусственного врага, неживого разрушителя, "чертовой куклы" (ср. названье известного фильма о "невинных убийцах", о слепо подчиняющихся чужой воле искусственно уменьшенных людях, сделанного Т.Браунингом в 1936 г.:"The Devil Doll") встречается у греков (медный исполин Талос), у скандинавов (глиняный великан Меккуркальви), у маори (деревянная голова-убийца с холма Маунгатаку) и у многих других народов. В европейской литературе XIX-XX веков к самым известным реализациям этой темы относятся персонажи "Изабеллы Египетской" Арнима (в которых выраженье свое находят разные аспекты темы - наряду с мотивом живой куклы, звучат мотивы заложного покойника и человека-растения), монстр, созданный Франкенштейном (М.Шелли и многочисленные ее подражатели и последователи), механическая красавица Олимпия, сконструированная демоническими профанаторами природы ("Песочный человек" Гофмана), восставшие против людей и заменившие их роботы в пьесе Чапека "R.U.R."/ . Стоит отметить, что тема неодушевленного человекоподобного объекта, объекта, так или иначе выполняющего роль венца творения, предполагает тип образности, который следовало бы определить (по Фраю) как "демонический"[1/]:

речь при этом может идти и о предмете, метонимически отсылающем к человеку (ср. мрачный рассказ Фолкнера "Нога"), и о метафоре человека, о вещи, похожей на него: тут мы имеем в виду не только внешнее сходство с человеком куклы или корня мандрагоры, но и развивающее тему псевдожизни сочетание внешнего подобия с принадлежностью предмета к овеществляющему универсуму социальной реальности. Одежда, с этой точки зрения, мифологизируется: в истории культуры она постоянно интерпретировалась (и интерпретируется) как обладающая повышенной семиотичностью - так, к примеру, понятие верховной власти предполагалось красными и желтыми одеяньями в Китае (ношенье их подданными императора "читалось" как узурпация власти и каралось истреблением рода), короной в Европе; степень соответствия одежды специфике той или иной ситуации - традиционная проблема культуры, разрешаемая как в сфере юридической (жесткая нормативность), так и в сфере арбитража элегантности (динамика нормы); одежда демонстрирует общественный характер человека, выражает связь меж ним и социумом на языке мистического сопричастия, являет в человеке эпифанию архетипа. Одежда - воплощенье позиции личности; описанье одежды персонажа является одним из основных способов характеристики его, одним из наиболее традиционных в литературе. Одежда, в этом плане, как бы заменяет человека - представленье, что уходит своими корнями в миф, в мир отношений между личностью и одеждой, построенных по принципу комплексности (ср. идиологему "избранничество", выражаемую в коде одежды, в "Иосифе и его братьях" Т.Манна: мы

говорим об одеянии Иосифа, доставшемся ему от Рахили, и об одежде, которая была на фараоне в его пророческом сне), т.е. в сферу фетишизации одежды; это ведет к концепции самостоятельного ее существованья, самостоятельного выполнения ею изначальной своей предназначенности /ср. образ рыцарского панциря во "Мщении" Жуковского (пер. баллады Уланда), в рассказах о Ермаке, символика которых (панцирь, подаренный Иваном Грозным, тянет на дно вольного атамана) отразилось и у Карамзина, и у Артема Веселого/. В этой перспективе реализуется и мотив одежды, замещающей человека: самостоятельный костюм бюрократа в "Мастере и Маргарите" и роскошный (бывший когда-то роскошным) камзол с орденом (с бывшим орденом - дьявольская иллюзия восстанавливает субъект по атрибуту, тело по одежде, орден по дырке в материи), заменяющий туловище оживленному ведьмой пугалу, в рассказе Готорна "Хохолок" восходят к одному архетипу. Мифологичность того материала, что пошел на мундиры "волшебного полка" (стр.22) из рассказа Горбылева, не вызывает сомнений.

В равной степени, история о самостоятельно передвигающихся рейтузах, колете и ментике может быть соотнесена с традиционной для рассказов об удивительном (удивительном в бытовой повседневности) моделью "оживший предмет". В фацециях шумная пестрота будничной реальности нередко взрывается событием, перенесенным в сферу исторического профанизма из области

панхронической сакральности мифа. "Пререфлективная" концепция события утратила свою релевантность, новелла сохраняет лишь характерную для мифа ориентацию на стихию чудесного (глубоко для него закономерную, по причине нераздельного слиянья в мифе вещественного и идеального - ср. мысли на сей счет Кассирера и Леви-Брюля). Невероятное событие в новелле ведет не к мифологическому мировоззрению, не к утверждению правды мифа (как в былинке), но к концепции безграничной действительности, в которой все возможно и ни от чего нельзя зарекаться. Именно в этой перспективе воспринимаются рассказы об оживающих предметах сознанием Нового времени: ср. в "Носе" Гоголя специфику понимания столичной публикой ("настроенной к чрезвычайному") "историй о танцующих стульях" и самой истории сбежавшего майорского носа, специфику, выражаемую родовыми определениями "необыкновенное происшествие", "странная игра природы", "редкий феномен"[1/]. Именно так воспринимает и Горбылев тот факт, что "амуниция налицо, а воинов нет!" (стр.22); офицерские рейтузы, которые сами "и сидят, и стоят, и ходят" (там же), мыслью современной эпохи соотносятся с концептом непредсказуемости бытия, фатальной ограниченности наших представлений о реальности ("Как это объяснить?" - стр.22), но не с мифологической семантикой одушевленной вещи.

Механическое преодоление оппозиции "живое/неживое" характерно и для той реальности, что является пресуппозицией мира небылицы. В частности, ситуация такого рода хорошо известна русскому смеховому фольклору: в скоморошине из сборника Кирши

Данилова, например,: "Когда Москва женилась, Казань понела, /.../ Кострома-город хохочет" и т.д.[1]; в другой небылице - "Озеро полетело // Да на сухой лес село"[2]. Встречается в русском фольклоре и непосредственно близкий использованному Щедриным образ ожившей одежды - ср., например,: "И вижу я, что сапог-то мой один пляшет. Сапог меня узнал, я его узнал. Оба мы друг друга признали"[3] (характерно тут параллельное описанному в "Вечере первом" уравнивание человека и одежды с точки зрения совершаемого действия) и т.д. В то же время, история о том, как мундиры заменили воинов, сопоставима с рассказами, представляющими мир инвертированным (ср.: "Лыко мужиком подпоясано"[4]). Любопытно в этой связи отметить, что образ мундира без воина есть прямая инверсия образа воина без мундира, также фигурирующего в повествовании Горбылева (стр. 27). Небылица переворачивает реальность, она не претендует на обобщенье данных эмпирической действительности, не предлагает, в противоположность быличке или новелле, никакой концепции бытия, никакого мировоззрения - кроме утверждения ограниченности всякого "серьезного" мировоззрения, утверждения, находящего выраженье в карнавальной игре с общепринятыми концептуальными моделями, с кажущимся очевидным и претендующим на абсолютную истинность. Смех небылицы основан на отражении такой модели, находящейся в состоянии утилитарно-когнитивной статики, в себе же, пребывающей в состоянии игровой динамики; так можно подвести рассказы Мюнхгаузена (в

частности, историю его о взбесившейся шубе) под формулу Шопенгауэра, согласно которой смех вызывается явным отсутствием соответствия видимого мыслимому. Но если идеология небылицы предлагает истолкованье, противоречащее тем, что релевантны для былички и фацеции, если для прочтения в ее ключе слишком жестки виденья всеутверждения и всеотрицанья, если всякую семантико-аксиологическую предрешенность растворяет небылица в игре данного и предполагаемого, в гиперболизации несоответствия сущего и должного, в конструировании реальности, основанном на этом исключительно принципе, на универсализации и абсолютизации его, если всякую иную мировоззренческую специфику небылица игнорирует (что ей до мифа или же до непостигаемости безграничной действительности!), понимая должное как непосредственное соответствие манифестативно повседневному опыту (не генерализации опыта какой бы то ни было, не осмыслению имевшего место и не использованию плодов этого осмысления в трансцендентальном процессе - что характерно для былички и фацеции; утверждаемый антитетически "мыслимый" фон небылица формулирует не в образе предположения "это должно быть так", но в образе заявления "это так". Утверждаемое должное принципиально однозначно, буднично и общеизвестно), а сущее как демонстративное и самодостаточное в своем негативизме отверженье этого опыта (построенное на основе инвертирования двоичных противопоставлений, организующих модель реальности и, в силу своей универсальности, характерных для эстетики принципиально всеобъемлющего мира карнавала, противопоставлений, один из полюсов каж-

дого из которых используется как инвариант очередного объекта игры в сфере должного, в сфере заданного опытом тезиса - неявленного, но несомненного), итак, если небылица о ходячих рейтузах обладает смыслом существенно отличным от смысла былички и фацеции о том же предмете, то еще один жанр потихоньку кончает самоубийством в пределах этой истории: он не гибнет в поле аутотелического виденья другого жанра, но отрицает себя сам, ориентируясь при этом на художественную структуру, предложенную небылицей.

Этот жанр - сказка. В самом деле, произнеся слово "невидим" (стр.22) в рассказе о человеке, одевшем "волшебные рейтузы", Горбылев вызвал к жизни всю систему интертекстуальных ассоциаций, в пределах которой наделяющие свойством невидимости рейтузы (а чуть ниже - колет, ментик, амуниция вообще) воспринимаются как член парадигмы, элементами коей являются другие предметы одежды, делающие носящих их незримыми (в русском фольклоре это, в первую очередь, шапка-невидимка). Так задается должное, мыслимое. В то же время, рассказ Горбылева уничтожает образ сказочной традиции, поскольку не только вырывает волшебный предмет из его контекста, обладающего как глубоким своеобразием, так и приниципиальной ригидностью, не только наделяет чудесным качеством предмет, отсылающий к представлению о современности в жесткой дифференцированности (противоречащей сказочной суммарности в области изображения реализаций заданных жанром инвариантов) ее социальной специфики, одним из атрибутов

которой является обладающий строго регламентированными особенностями мундир (так сказочные "давным-давно" и "в тридевятом царстве" заменяются определенными "сейчас" и "здесь"), но и разрушает канон изображения того, как выполняет волшебный предмет свои функции: делая ротмистра Коробейникова невидимым, рейтузы невидимыми не становятся. Это не просто противоречит сказочной традиции образа, но сам факт использования предмета героем сказки интерпретирует как невозможный; такой предмет не может играть предназначенную ему роль в фабуле произведения. Абсурд рождается при сопоставлении данного слушателю Горбылева образа самостоятельных рейтуз и попыткой представить их на месте скрытого шапкой-невидимкой героя волшебной сказки. Усилению карнавального характера этого абсурда (соответствующего принципу саморазрушения сказки по рецепту, подсказанному небылицей) способствует сопоставленье героики мыслимого (героики, отвечающей жанровому канону волшебной сказки) и пародийной сниженности видимого ("/.../ порожние рейтузы идут!" - не шапка дарует невидимость; но предмет одежды, реализующий вторую, "хаотическую", часть оппозиции "верх/низ"; замена шапки рейтузами подобна карнавальному образу штанов, одетых на голову, - ср. мотивировку этого образа в "Капричос" Гойи: "Есть люди, у которых самая непристойная часть тела - это лицо, и было бы не худо, если бы обладатели таких смешных и злополучных

физиономий прятали их в штаны"[1/]).

Фантасмагория у Щедрина переходит в сатиру не менее естественно, чем в "Капричос"; самоотрицанью жанра сказки сопутствует мотив осмеянья служащего референтом явления исторической действительности. В изотопии такого мотива, история о рейтузах-невидимках актуализирует "апперцепционную массу" физиологического очерка. Для традиции этого жанра глубоко характерна модель "остраннения" батально-героической тематики с помощью изображения заунывных будней армейской среды. Одним из аспектов этой модели является мотив демистификации экзотических "реалий" быта военных, в частности, мотив демистификации униформы.

Такой вид разрушения восприятия извне сам настолько "автоматизировался", что подвергался не раз пародизации (физиологический очерк невероятного происшествия - ср., например, у Ильфа, в записках о вступлении в Одессу двадцатых годов древнеримских воинов, про Гнея Фульвия Криспина, "немолодого римского офицера", который, "когда вместе со своим легионом он прибыл в Одессу и увидел улицы, освещенные электрическими фонарями, /.../ нисколько не удивился. В персидском походе он видел и не такие чудеса": "/.../ Это был пожилой человек, грубоватый, может быть даже неприятный. Он участвовал в нескольких тяжелых, нудных походах против каких-то голых и смуглых идиотов. Он уже знает, что одной

доблести мало, что многое зависит от интендантства. Например, доставили такие подбородные ремни, что солдаты отказываются их носить. Они раздирают подбородки в кровь, такие они жесткие"[1/]).

В очерке Горбылева о волшебных мундирах кроме пародийного обертона (коий можно понять и как осмысление ограниченности возможностей физиологического очерка, жанра, всерьез творчески изученного Щедриным, к первым крупным удачам которого относятся "Губернские очерки"[2/], и как элемент, служащий целям социо-культурной характеристики: в поле "волшебного" безумия, определяющем идеологию рассказа, нет места гносео-онтологической гармонии; формы интерпретации не соответствуют специфике материала, выступающего в роли интерпретируемого; явление, метонимически отсылающее к сфере фантастического, "читается" в гиперреалистической манере физиологического очерка; неуместное использование жанрового канона пародирует "бессознательность" отношения к действительности в той среде, которая невозмутимо принимает истории майора) звучит, несомненно, начало дисгармонии, тема разрушения определенности, тема хаоса - здесь вновь мы можем вспомнить слова старого художника ("Портрет", редакция "Арабесок") о гибели мира, которая начинается с ослабления законов природы, с прорыва в действительность сверхъестественного. Мемуарного толка физиологический очерк может при этом преодолеть эзотери-

ческую притчу, традиция которой явно присутствует в поэтике многих произведений такого рода; ср., например, эксплицитно ориентированный на эстетику физиологического очерка, построенный в форме воспоминаний (даже соотносящийся с эмпирической реальностью: с жизнью Пензы середины XIX века, с прогремевшими на всю Россию поступками губернатора Пензенской губернии Панчулидзева; непосредственным поводом к написанию произведения были, по мнению исследователей, "Записки дворянина-помещика, бывшего в должности предводителя, судьи и председателя палаты" И.В.Селиванова, т.е. текст, вполне уместный в качестве основы для очерка) "фантастический рассказ" Лескова (жанровое определение автора) "Белый орел", где мистицизм, в виде то скрытой истины, то грубого суеверия, неразрывно связан с конкретностью социального бытия: манифестативная этой связи элементарность, незамысловатость, делает ее лишь более необъяснимой и неизбежной. Орден, оказывающийся чиновником, мундир, делающий невидимым, странный мир чиновничьей лжи и несомненности призраков явлены Лесковым и Салтыковым сквозь призму жанра, апеллирующего к фактографичности очерка, к "дагерротипности" (как говорили в эпоху его расцвета) метода представления действительности в "физиологиях". Фантастическое, с этой точки зрения, подобно "натуралистическому" (табуированному; физиологический очерк нередко упрекали в антиэстетизме, в нарушении приличий и пристойности - ср. отзывы о "Петербургских углах" Некрасова

в "Северной пчеле"), уместно в произведении, ежели оно наличествует в изображаемой действительности; нетипичное как бы гарантирует независимость "физиологии" от заданности мировоззрения, от предрешенности концепции реальности, от догматизма априорной уверенности в том, что может быть и чего не может.

Но физиологический очерк, даже будучи открыт для необыкновенного и, подобно быличке и фацеции, претендуя на не искаженное идеологическим произволом представление сущего, в корне отличается от этих двух жанров тем, что не предполагает обязательного обращения к миру мифа или к стихии удивительного. Игры во всеприятие и во всеотрицание не способны заинтересовать физиологический очерк, который, наряду со стремлением к достоверности (достоверности, во что бы то ни стало!), характеризуется тягой к типичному, заурядному, тривиальному. С этой точки зрения, история о мундирах-невидимках /отметим, что случай с рейтузами представлен Салтыковым не как единичный: "Теперь сообразите-ка: у одного рейтузы волшебные, у другого - ментик, у третьего - колет... весь полк волшебный! Амуниция налицо, а воинов нет!" (стр.22) / приобретает особый смысл, смысл, чуждый быличке и фацеции: армейская жизнь представлена как мир, в котором стерта граница между повседневностью и мифом, между реальным и фантастическим. Фантастическое заурядно, удивительное привычно, необыкновенное обыкновенно. Оппозиция, выполняющая доминирую-

щую роль в пафосе новеллы и бывальщины, релевантной для очерка не является. История о мундирах-невидимках, в этом плане, сопоставима с "физиологией" зловещей экзотики Двора чудес у Сервантеса и у Гюго. Мир, в котором "порожние рейтузы идут" по реальному коридору реальной казармы, отвергается целиком в качестве недолжного; одним из наиболее ярких примеров такого отверженья мира, в котором завелось невозможное, является созданный Сологубом очерк страшного универсума учителя Передонова, универсума, где среди тошнотворно-привычных лиц и предметов обитает недотыкомка.

Это отверженье, свойственное позиции физиологического очерка, имеет в "Вечере первом" характер сатирический: смех вызывает замещение предметами людей (ср. мысль Бергсона о том, что человек смеется каждый раз, как личность производит на него впечатление вещи); так, читателю надо улыбнуться, а Алисе - проснуться, чтобы избавиться от реальности умничающих шахматных фигур и важничающих карт. Но у Салтыкова сатирическое осмысление имеет еще одну грань: история о видимых мундирах невидимых воинов может быть понята как аллегория (грибоедовская реминесценция делает такое прочтение особенно вероятным). Предмет одежды, являющийся атрибутом той или иной социальной функции, служит манифестации отчуждения индивидуальных свойств личности, выполняющей эту функцию. Такой прием глубоко традиционен. Использование

его знаменует демонстративный отказ от идеологии фетишизма, согласно которой одеянье понималось как аватара общественного положения (позиции в системе мифологического космоса, т.п.); разрушение этой реализации фетишистского мышления чревато отвержением понимания социальной структуры в качестве своего рода аксиомы - человек более не видится в образе производного от своей роли. Несомненен, с этой точки зрения, гуманистический характер сцены облачения папы Урбана в "Жизни Галилея" Б.Брехта, сцены, где в начале мы слышим голос человека, а в конце, когда процесс одевания завершен, - голос церкви. Одежда обязывает; выполняя функцию силы большей, чем сила индивидуальной воли, вступая в победоносное (как правило. Литература знает и мотив поражения, нанесенного одежде, т.е. одному из вариантов того уровня сознания, что Юнгом был назван "маской", итак, поражения, нанесенного с позиций иного уровня, понимаемого в качестве находящегося на большей глубине: ср. "Фигуру" Лескова, рассказ, конфликт которого построен на столкновении меж честью мундира и честью носящего его, воинским долгом и долгом религиозно-индивидуальным) сраженье с тем, чье тело она облекает, одежда вытесняет человека, эксплицирует ничтожество его (ср. фабулу "Голого короля").

В аллегории это отчужденье человеческих свойств, замена человека его социальной функцией, естественно принимает

образ самостоятельной одежды. Но, будучи поэтому вполне уместным в роли интерпретации волшебной амуниции, о которой рассказал Горбылев, такое жанровое толкование существенно противоречит тем, что были приведены выше. В аллегории нет реальности, денотативный уровень этого "способа изображения" (Шеллинг) не претендует на то, чтобы быть отраженьем действительности; аллегорический образ самостоятельно движущегося мундира не вызывает удивленья, поскольку басня и притча не ведут игры с повседневным индивидуальным опытом адресата их сообщений, - в отличие от былички, фацеции, небылицы, очерка. Идеология интертекстуальной полиизотопичности определяет природу жанровой архитектоники "Вечера первого", пример рассмотренного нами образа весьма, в этом плане, характерен.

Эта специфика художественного мировоззрения находит выраженье свое отнюдь не в только в поэтике "Вечера первого"; она характеризует существенно важный для Салтыкова принцип "цитатности", определяющий многие особенности его творческого метода. Демонстративная, почти назойливая игра литературными реминисценциями, именами известных персонажей, характерными приметами стилей и атрибутами жанров, каноническими для словесного искусства фабульными схемами, заданными вербальными блоками (имеющими облик то крылатого выраженья, то строки популярного романса, то потерявшего память эвфемизма) создает впечатление хаотического протеизма, бесконечной

смены возможных интерпретаций; художественная структура актуализирует архетип не то Тифона, каждая из ста глоток которого издавала рев быка, рычанье льва, собачий лай, не то Химеры, соединившей черты льва, козы и дракона. Но это Тифон в мире, где нет победителя его Зевса, Химера без Беллерофонта. "Демонический" (Фрай) характер образов очевиден, но демоны распадающегося мира "Вечера первого" - древние демоны, демоны преанимистической эпохи, это роковая сила, абсолютно автономная и самодостаточная, сила, которую нельзя объяснить, которой невозможно противиться; ее смысл в том, что она есть и не нуждается в оправданиях; по мысли Узенера, демон - божество данного мгновенья, он беспричинен и аутотеличен. Мир этих внезапных демонов является далеким миром катенотеиста, предшествующим (как считал Мюллер) не только системе идеалистического монизма, но и языческому (политеистическому) универсуму. Всякий архетип (жанровый архетип, в нашем случае) утверждает себя в качестве единственного идеологического инварианта той вселенной, что представлена художественной целостностью произведения. Такой принцип, давший Мюллеру возможность объяснить способ функционирования внутренне противоречивой системы мифов "Ригведы", не остался в прошлом вместе с собранием гимнов, заявляющих в качестве центрального чуть ли не всякое поочередно божество пантеона (каждый гимн - то божество, ко-

торому он посвящен). У Щедрина любая "цитата" выступает отнюдь не в функции создания эффекта "déjà vu" - в силу того, что в рамках органического единства произведения дисгармоническое множество этих "цитат" создает пеструю гетерофонию, чреватую коллизией компетенций; не тема вечного повторенья, вечного варьирования все тех же смыслов, не тема неизменности сакрального и случайности, иллюзорности профанного, не тема заданности единственной истинной интерпретации звучит у Щедрина, но диаметрально противоположная ей тема реальности, предстающей хаосом стремящемуся понять ее как интенсивную структуру. Любая "цитата" влечет за собой свой контекст, т.е., в принципе, ту семантико-аксиологическую целостность, к которой отсылает художественное высказыванье, интегральной частью коего она, эта "цитата", является.

Слово, в такой ситуации, указывает, в первую очередь, на свое происхождение, оно гордо и неподвижно, оно демонстративно закрыто, оно и знать ничего (никого) не желает; образ полон родовой спеси. "Разделившимся царством" явлен этот мир, судьба его предсказана и, в коде системы ценностей, параллельна "демоническому" характеру творческого видения. Рассудок ищет спасения во вселенской гармонии центростремительности - и не обретает его; одинокий пловец не видит берега; проблематика Шопенгауера и Ницше, эксплицитно ориентирован-

ная на мировоззренческую архаику (что должно было доказать — или, скорее, показать, явить непосредственно с помощью образов, утвердить самой их архетипической природой; рассудок дискредитирован, стало быть, дискредитирована и необходимость доказывать - итак, показать универсальный характер этой проблематики, вневременную ее специфику), служит аналогом тех конфликтов, что запечатлела художественная мысль: ср. у Музиля о мире, который "распадается на бессмысленные частности": "Стоило ему взглянуть на улицу из окна, и внезапно на мир извозчика, ждавшего внизу, наезжал и врезывался другой мир - мир проходившего мимо чиновника, и возникало что-то перекромсанное, какая-то мерзкая несусветная путаница и мешанина, хаос суетливых единичностей, окруженных каждая ореолом благодушия и самодовольства и с целеустремленно поднятой головой уверенно шагавших по этому опрокинутому, перевернутому миру. Хочу, знаю, чувствую - все это переплетено у нас в неразделимый клубок, и мы замечаем это, только когда теряем нить; но, может быть, можно вообще идти по жизни иначе - не держась за нить истины?"[1/]; ср. также у Элиота (в переводе А.Сергеева): "Он не понимал жив ли он || а она мертва || Он не понимал мертв ли он || а она жива || Он не понимал оба живы они || или нет Если он жив то молочник нет || и хозяин нет || А если живы они, то он мертв || Связи распадаются || Связи распадаются || Ибо когда ты один || Так один как он был один || Ты либо-либо или ничто"[2/].

Особенно любопытны для нас предшествующие приведенному фрагменту строки, где проблема переносится в план выражения, в область дискурсивизации: "Ну вот опять ведь не в этом дело || Когда я говорю, я говорю словами. || И вот что я вам хотел сказать"[1/] - слова замкнуты, непроницаемы, так же закрыты и аутотеличны, как "суетливые единичности" хаотического мира, они значат для других не то же, что для себя, они не способны помочь преодолению разобщенности, поскольку сами безнадежно разобщены. Жанровый абсолютизм, претензия жанра на общее определение специфики художественного видения, определение диалогической позиции в пределах потока вербализующейся культуры, делает категорию литературного жанра особенно пригодной для передачи сообщенья такого рода; коллизия универсумов, предполагаемых особенностями различных жанровых мировоззрений, разрушая чреватую катарсисом гармонию, выражает эту проблематику не менее адекватно, чем исследованный в первой части нашей работы конфликт рефлективного и пререфлективного типов мышления, конфликт исторического и мифологического.

Мрачный колорит созданной Салтыковым картины, "демоническая" образность, ориентация на чреватую идеей гибели вселенную распадающихся связей отсылают к концепции, актуализированной в "Истории одного города", - лишенный смысловой оси мир неопределенности, мир, где все возможно, отвергается.

В то же время, в "Вечере первом", в отличие от романа о Глупове, этому миру ничто не противостоит; кроме того, он представлен как состоящий из элементов, порожденных исторической реальностью социо-культурной динамики (это как образы отразившейся в фольклоре низшей мифологии, так и подлинные литературные жанры - но не фаршированные головы, летающие градоначальники, Византия, граничащая с выгонами Глупова восемнадцатого столетия и т.п.), и, что весьма существенно, мир "Вечера первого" сам выступает в роли реализации некоего архетипа, архетипа "разделившегося царства", который не только заявляет гибельность для целого разрушения связи меж отдельными его частями, но и, тем самым, имплицитно утверждает этих частей отделимость, их потенциальную самостоятельность; будучи архетипом, он предполагает не только нежелательность разделения, но и неизбежность его.

В этом плане, глубоко характерно обращение Щедрина к технике коллажа, к установлению ориентированных на идеологию полицентрализации отношений меж реально существующими и реально независимыми феноменами. Произведение построено как универсальная аппозиция: этот принцип доминирует и в синтагматическом (кумуляция автономных историй) и в парадигматическом ("катенотеизм" эпох культуры, т.е. "рефлективного" и "пререфлективного" мышления; возможность различных жанровых интерпретаций одного и того же явления) планах; идеология присоединения (ср. мысль Проппа: "Нанизыванье есть не только художественный прием, но и форма мышления вообще, сказывающаяся не только в фольк-

лоре, но и на явлениях языка"[1/]) определяет и специфику используемых в качестве материала (в качестве чреватых сопоставленными семантико-аксиологическими концептами) литературных жанров. Все эти жанры суть различные варианты идеи аксиоматизма разнородности, утверждения непреодолимости гетерогенного характера мира: быличка построена на сочетании двух полярно противоположных мировоззрений, архитектоника ее предполагает актуализацию темы неустойчивости того равновесия, что устанавливается между ними; фацеция, в центробежности своего эмпиризма, акцентирует не общее, но особенное,что приводит (в пределе) к ориентации на экзотическое, экстраординарное, уникальное, принципиально не могущее быть сведенным к чему-либо вне его пределов находящемуся; небылица основана на инверсии оппозиций, которые претендует на роль соответствующих основным структурным законам космоса, т.е. реальность небылицы, в принципе, чревата карнавальным универсализмом, что делает мир ее неограниченным, незавершимым - причем особо важную роль играет тут сама идеология инверсии, снимающая абсолютизированную замкнутость тезиса и антитезиса, но и манифестирующая ее актом "остраннивающего" смещенья (ср. мысли Леви-Стросса об инверсии как медиации); физиологический очерк принципиально открыт в силу пафоса спецификации, он стремится к отражению бытия во всей его многоликости, редукционизм противен природе этого жанра, в эстетическом объекте которого противоборствует тенденция реалистической типизации с тенденцией "правдивого", т.е. непосредственного, не предопределенного какой-либо мировоззренческой догмой, скрупулезного,

"дагерротипного" изображения; басенного толка аллегория предполагает свободу выбора элементов означающего; этот жанр характеризуется значительной жесткостью на уровне десигнативном, манифестативной ориентацией на однозначность истолкования, равно как и эксплицитным индетерминизмом плана выражения, утвержденьем возможности соответствия некоего содержания различным формам, отказом от концепции заданности формы, обращеньем к предметному бытию, в котором не действуют никакие ограниченья, кроме предрешенных здесь и сейчас, т.е. моралью именно данной басни, - этот жанр предполагает вселенную, где текст есть демиург, в первый раз из хаоса инертного, никакого, не обладающего свойствами материала творящий осмысленную форму, причем отсутствие стабильной связи меж предметом и его значением является энтимемой фантастического бытия, механически изменяющегося согласно требованиям той или иной провозглашаемой истины и не имеющего своих, объективных, противостоящих произволу утверждаемой максимы законов, бытия протеического, бытия, метаморфозы которого суть бесконечны и "прозрачны", т.е. выступают в роли служебной, не выполняют функции "сообщения", подразумеваются.

Эта открытость каждого из серии жанров, используемых Щедриным в "Вечере первом", служит характерным аналогом открытости самой этой серии, отношенья меж элементами которой построены как на принципе параллелизма, так и на противопо-

ложной такому принципу безусловной антагонистического характера несовместимости (что было продемонстрировано выше). Идеология аппозитивности разрушает определенность мира, определенность гармонической целостности произведения, его органического единства. Обращение писателя к этому типу мировоззрения, прочно забытому "Фаустовской" (Шпенглер) культурной традицией, было, по-видимому, одной из причин неприятия его публикой (от литератора, и в особенности от сатирика, ожидающей цельности, интенсивности концепции социального бытия, которая дает возможность однозначно отделить приемлемое от отвергаемого, оправдать абсолютизм этого отверженья, его бескомпромиссную однозначность).

Для эволюции эстетического объекта творчества Щедрина тема непреоборимой контрастности открытой, принципиально незавершимой, действительности, художественная модель мира, в котором не найти "точку опоры", далеко не случайна. Сама сложившаяся в его творчестве тенденция к гиперболизации в сатирическом отрицании была не только внешней, но и внутренней. Отрицание, постепенно набиравшее силу, от литературной игры в безумие, от многоликости индетерминизма "Истории одного города" (в поэтике которой, хотя гротеск и доминирует на всех уровнях, остается место для художественного утверждения некоего "фона" естественной определенности) доросло до темы разрушения основ наличной социальной действи-

тельности (многократно варьируемое в творчестве Салтыкова положение "ничего этого уже нет"), а затем - вполне закономерно - и до неизбежности отступления перед тотальным отвержением, выступающим в облике универсального приятия ("Современная идиллия"). "Вечер первый" "Пошехонских рассказов" ценен для истории идейной эволюции творческой деятельности Салтыкова именно тем, что в нем писатель создает универсум, "читаемый" как потенциально незавершимая синтагма, не смущающаяся гетерогенностью кумуляция, и одновременно "читаемый" как парадигма, в которой каждый элемент не только соприроден чем-то другим элементам, обеспечивая тем самым системность группы, но и, в ином идеологическом измерении, противоположен им, будучи, в свою очередь, и сам построен на основании того же принципа, то есть обладая натурой экстенсивной и гетерогенной до контрастности.

Таким образом, речь идет тут отнюдь не о низком духовном и интеллектуальном уровне читающей публики, но о вещах, значительно более важных, - о прозревании распадающейся реальности и об абсолютном характере этого распада. Старый майор, рассказы которого являются, как видим, выражением вполне цельной культурно-диалогической позиции, нашел и для того, чтобы сформулировать ее, место в своем застольном трактате: "Потому что на свете все так: здесь настоящее, а рядом не настоящее... как тут отличить!" (стр.29) - идиологема, раскрывающаяся ниже на материале следующей интерпретации национально-

исторической действительности: "Поэтому я не рассуждаю. Что знаю - того не скрываю, а чего не знаю, об этом так и говорю: "Не знаю!"

И всегда вспоминаю при этом слова мудрого статского советника: "Коли время стоит для чертей благоприятное - значит, хоть верь, хоть не верь, а все-таки говори: "Есть!" А когда же оно у нас, позвольте спросить, неблагоприятно?"" (стр. 22).

Эксплицитно "демонический" (Фрай) характер образности здесь дает представление о специфике отношения писателя к этой утверждаемой им реальности, в которой не отличить "настоящее" от "не настоящего", в которой всё в равной степени подлинно и в равной степени фиктивно. Тема отчаянья как эмотивного атрибута образа симультанной актуализации возможных миров стала, как известно, характерным признаком произведений эпохи модернизма (ср. пафос сосуществования предполагаемых различными "прочтениями" ситуации универсумов в "Превращении" Кафки), что служит еще одним доказательством близости Салтыкова современной культуре.

"Вечер первый" - важнейший этап на пути перехода от однозначного представления царящей в мире неопределенности в качестве следствия произвола и волонтаризма, искажающих нормальный порядок вещей, к представлению индетерминизма как свойства, имманентно присущего динамике универсума. Завершением этого перехода стали последние произведения

Щедрина, в которых принцип "в основе современной жизни лежит почти исключительно мелочь" (и всевозможные его варианты, вплоть до предельной абсолютизации в "Сказках") является доминирующим.

Чрезвычайно интересен "Вечер первый" "Пошехонских рассказов" и с точки зрения специфики того периода истории русской литературы, который связан с именами Толстого, Достоевского и Чехова. Для поэтики этих писателей (и не только их, разумеется. Три имени названы здесь по принципу почти символическому , как "кормчие звезды") равно характерно признание "множественности" мира - независимо от того, понимается ли она как залог личностного и, следовательно, полноценно-диалогического существования ("полифония" Достоевского, по определению М.М.Бахтина), как "сутолка", "суета", "бред", которому должно наконец противопоставить спасительное единство универсального этического учения - но мучительно (сопри-родно мучительно; синхрония изоморфна диахронии - в измерении идеологической проблематики) то, что само учение это, казавшееся еще так недавно почти эликсиром спасения, сегодня уже видится суетным, а затем и уступает место новой теории ("противоречия" Толстого, по определению Б.М.Эйхенбаума), или как нечто настолько реальное, настолько прозаическое, повседневное, что к нему и относиться как-либо лично, ценностно (эмоционально, рационально ли) немного странно ("случайностность" Чехова, по определению А.П.Чудакова).

Типологическая близость характерной для произведений Щедрина "поэтики неопределенности" этому ряду художественных мировоззрений вряд ли может вызывать особые сомнения.[1/] Для того, чтобы наметить путь развития соответствующей проблематики в XX веке, напомним пьесу Ионеско "Урок", где бессмысленное словесное множество завершается вполне реальным трупом - так же, как и у Щедрина, который в финале "Пошехонских рассказов" приходит к такому рещению пошехонской проблемы:"И чудо совершилось: незаметное существование пошехонского обывателя нашло для себя апофеоз - в форме трупа" (стр. 147).

Наполнив аксиоматическую скуку дурной бесконечности "циклического бытового времени"[2/] русалками, чертями и лешими рассказов подвыпившего майора, Щедрин вызвал к жизни соединение столь могучей силы, что появилась возможность говорить о своеобразном "катарсисе болтовни"[3/], порожденном причудливой диалектикой закономерного и случайного, центростремительного и центробежного, определенного и неопределенного. Непритязательность историй оказалась залогом их протеизма; своеобразный жанровый синкретизм, свойственный раннему периоду развития искусства (ср. мысли Александра Веселовского о происхождении разных типов художественного творчества из некоей слитности) и чреватый идеологией "катенотеизма" (ср. представления Леви-Стросса о технике "бриколажа" в мифе; мы имеем в виду отмечавшуюся неоднократно исследователем спо-

собность к реанжировке, смещению доминант, акцентуации новых элементов в пределах системы, с точки зрения используемого "сырья" неизменной), консервируется на периферии артистического "ряда" культуры, находя естественное выражение в законах массовой эстетики, значительно более архаичной (и, в силу этого, более "комплексной", идеологически "смутной" - ср. раздумья Барта о специфике мифологических идей, об их функционировании в современности), более подверженной болезни эклектизма (с точки зрения "рефлективного" мышления; ср. разрабатывавшуюся Фрейденберг на материале древних стадий мышления теорию семантического тождества, объясняющую разные типы симбиоза, слитности ориентацией соответствующего мировоззрения на интерпретацию мира в качестве системы "метафор", являющих различные образы одного и того же феномена), чем "профессиональная" концепция прекрасного. В "Вечере первом" такая литературная периферия выдвигается на первый план, играет роль центральную. Имеет место явление, абсолютно неизбежное в истории поэтики (ср. ученье Тынянова о принципах эволюции искусства слова). В этом плане, казарменные побасенки в рассказе Щедрина открывают дорогу, к примеру, бульварным авантюрам, выполняющим существенную функцию в романах Белого, в прозе которого, как и у Салтыкова, полиизотопический характер того или иного феномена весьма часто реализуется в пределах жанровой парадигмы.

Своеобразная аморфность повествований Горбылева дает

возможность "читать" их то как бывальщины, то как небылицы, порой - в качестве "рассказов из жизни", порой - в качестве "историй с моралью", порой же оборачиваются они описаньями удивительного; все эти жанры обладают спецификой, исключающей возможность возведения их к одному инварианту, но, в то же время, изоморфны друг другу своей открытостью, актуализирующей тему потенциальной трансформации. Такая же открытость явлена как общий атрибут противопоставленных друг другу эмпирической реальности (цепочно-бесконечной в своей гетерогенной пестроте и принципиальной "несводимости"), с одной стороны, и, с другой, сферы мифологических архетипов, каждый из которых предполагает парадигматическую бесконечность реализаций и синтагматическую (типично "генотеистическую") бесконечность других архетипов ("божеств"), всякий из которых находится, в свой черед, в центре универсума и - метафорически или метонимически - определяет природу (высшую ценностную природу, природу "с точки зрения вечности") всех наличных реализаций, всей наличной реальности. Так что жанровая модель развивает ту же проблематику, что и уровень, пользующийся кодом "эпох культуры".

В "Вечере первом" литература признает значимость произведений массового искусства и принимает их в свое русло. Уподобив отношения между эпохами отношеньям меж "низкими" жанрами, актуализовав ситуацию своего рода аксиологического релятивизма, Щедрин еще в одном измерении явил содержатель-

ную специфику гротескной полицентрализации.

СЕМАНТИКА СОЛИПСИЗМА
В АППОЗИТИВНОЙ СТРУКТУРЕ САТУРЫ
(ПРОБЛЕМЫ КОМПЕТЕНЦИИ)

Трещат, стучат, шумят, звенят, -
Разноголосица, разлад.

И.-В.Гете. Фауст.

Анализ поэтики "Вечера первого" цикла "Пошехонские рассказы" приводит нас к убеждению в том, что весьма существенными являются отличия художественной идеологии этого произведения от идеологии "Истории одного города" и других творений, ориентированных на ту же семантико-аксиологическую систему, что и роман о Глупове. "Вечер первый" знаменует в творчестве Салтыкова эпоху, что отнюдь не характеризуется доминацией принципа однозначного отверженья экстенсивности плюрализма, противопоставленного монизму, единству истины, доминацией принципа осознанья этого плюрализма в качестве недолжного, противоестественного, чреватого разделеньем (то есть распадом, то есть гибелью); в "Вечере первом" такой плюрализм не концептуализируется как не обладающий глубинной действительностью по причине внутренней своей гетерогенности, своей неизбывной химеричности: нельзя сказать, что начальный "Пошехонский рассказ" попросту утверждает непригодность такой "пестроты" для роли космоса, утверждает ее "преодолимость", заявляет этой "пестроты" историческую нежизнеспособность (нежизнеспособность, явленную, к примеру, романом о Глупове). В "Вечере первом" множественность интерпретируется в качестве атрибута сущего, трагически отличного от должного.

Если в "Истории одного города" и построенных на основании того же типа художественного виденья произведеньях историческое понималось как соответствующее логическому, действительное осознавалось как разумное и оправданное этически (в идеале),

реальное же отступленье от этого соответствия интерпретировалось в качестве столкновенья заданного объективно закона (мира природного и мира социального) с индивидуальной волей, волей эгоцентриста, волей, полагающей себя столь же объективной, сколь объективны эти законы ("бред" Угрюм-Бурчеева противопоставлен "бреду" существованья реки), то в "Вечере первом" под сомненье берется факт необязательности, субъективности, случайности такой воли. Химеричность реальности Глупова, противопоставленная фону аксиоматически-истинного, понималась как следствие произвольности утверждаемой идеи, ее потенциальной неоправданности "порядком вещей", как следствие ее принадлежности миру одного, миру личности, переставшей сознавать себя частью социума, частью творенья, и присвоившей прерогативы творца.

Такой элемент химеры (составные части коей суть идея и материя), будучи насквозь случайным и выдуманным, по себе стремится переделать вселенную, себя ставит в центр мироздания, сообразно своей природе трансформируя, согласно закону "мистической партиципации", заданную и неумолимую (что известно в мире читателя, но не в мире Глупова) в собственной определенности действительность, которую весь эмпирический опыт адресата романа отказывается признать трансформабельной. Столкновение "апперцепционной массы" с актуализированным на основании требований некоего утвержденья, вырванного из контекста реаль-

ности (утверждения, что само имплицирует собственный контекст - как природный, так и социальный), "новым", это столкновенье заставляет сомневаться как в объективной действительности такого "нового" (где идея механически воплощается в предстающем абсолютно инертным материале жизненной эмпирии), так и в оправданности (спецификой диалога культуры) этой идеи, в ее историчности, ее соответствии природе - некоего этапа развития производительных сил или же некоего этапа саморазвития "мирового духа" (острота противопоставления не релевантна для просветительского мировоззрения).

Индетерминизм, таким образом, доминирует и в идейной, и в материальной сферах той модели мира, что имплицирована фактом существования города Глупова. Попытаемся дать краткую характеристику этой модели, подчиненную целям сопоставительного анализа ценностно-смыслового единства, энтимемой которого является текст "Вечера первого".

Определенность, в художественном универсуме "Истории одного города", противопоставлена глуповской повседневности в качестве правды, противопоставленной вымыслу. В иерархии такой правды, выполняющей функцию антитезиса в архитектонической гармонии "Истории одного города", можно выделить три основных уровня. Первый из них - это эмпирическая реальность, являющаяся референтом и играющая роль своего рода антиматерии по отношению к фантастическому быту глуповцев. Эта реальность, составляющая субстанцию индивидуального опыта читателя романа, открыто предполагается текстом произведения, построенным по

модели исторического повествованья и манифестативно отражающим вполне конкретную действительность, определенную во времени и в пространстве; хроника глуповских будней полна имен подлинных лиц (имен, несомненно известных читателю), полна аллюзий на события, выполняющие функции ориентиров в "апперцепционной массе" историко-социальных представлений адресата произведенья. "Быль" национальной истории, "быль" общепринятой концепции действительности (концепции, что задает жесткие "возможно" и "невозможно") предполагает осознание мира Глупова в качестве пронизанного универсальной неопределенностью, произвольного, демонстративно вымышленного, "выдуманного" и это свое свойство сознательно афиширующего; с точки зрения такой "были", реальность Глупова - нелепая "байка".

Заметим тут, кстати, что историческая реальность - лишь наиболее яркое проявление рассматриваемого аспекта противостоящей миру Глупова определенности. Речь, строго говоря, следовало бы вести о референциальном правдоподобии, своеобразие которого предопределено спецификой законов жанра произведения (т.е. спецификой правдоподобия логического). Будучи заявленным в качестве текста, жанровый канон коего требует последовательного документализма и отказа от вымысла, "История одного города" демонстрирует феномен коллизии воплощения презумпции (презумпции того, что реальность хроники есть реальность, структурированная на основании принципов, организующих эмпири-

ческую реальность опыта читателя) и актуализации универсума, представленного произведеньем. В предыдущей части работы мы подробно показали различные грани этой коллизии, "горизонт ожидания" адресата "Истории" соотносящей, в чреватой отвержением идеологической реакции, со вселенной последовательного волюнтаризма.

Следующим уровнем определенности, противостоящей глуповской действительности, служит метод организации вселенной, ориентированный на специфику "мистической партиципации". Этот уровень занимает срединное положенье по отношению к вынесенной за пределы текста вполне "рефлективной" концепции бытия, характеризующей сознание читателя (концепции, согласно которой мир Глупова есть мир невозможный), и того детерминизма, что находит свое выражение в тексте произведения. Логика "мистической партиципации" является доминантой мира Глупова; не будучи манифестирована в качестве "вещного" антитезиса по отношенью к тотальному произволу глуповской повседневности (подобно "реке", с фактом существования которой вел борьбу последний градоначальник Глупова, или таинственному "Оно"), эта логика, в отличие от мира рефлексии, не только "задана", но и присутствует непосредственно, характеризует природу имплицируемого такой повседневностью универсума. И если структуру бытия, организованного по законам "мистической партиципации", можно, с позиций "рефлективного" мышления, назвать подчиненной принципу неопределенности (напомним,

что характерной чертой построенного на основах "мистической партиципации" сознания является систематическое игнорированье правила "исключенного третьего", о чем неоднократно писал Леви-Брюль), то сам по себе метод интерпретации действительности в качестве последовательно реализующей идею сопричастности глубоко объективен и доминирует в эпоху, в которую корнями своими уходит культура нового времени. Данные опыта избыточны по отношенью к миру, где синтез не предполагает анализа, где диффузность мышления имплицирует нерасчлененность бытия. Второй уровень поля определенности противостоит, в такой перспективе, первому подобно идее, диалектически противостоящей материи. При этом факт непосредственного наличия предполагает известную "правомочность" обоих уровней (тезис о разумном характере действительного), что, в случае отвергающего "ложь" Глупова зеркала референтной реальности, вытекает из однозначности допустимого и недопустимого, возможного и невозможного (продиктованной ориентированным на критерии здравого смысла, пусть и усредненным, но несомненно личным, опытом), в случае же обращения к концепции мистического сопричастия, является следствием оправданности этой концепции логикой культурно-исторического развития, следствием уместности ее в динамике мышления, в эволюции интерперсонального мира идей. Неопределенности Глупова мифологический принцип партиципации противоположен не только потому, что неопределенность эта явно сопоставлена с миром эмпирической действительности (по отношенью к которой играет роль отраженья в кривом зеркале;

доминирующий в сфере неопределенности закон сопричастия, таким образом, увиден сквозь призму чуждого ему мышления, явлен не сувереном, но узурпатором, не творящим, но отторгаемым), но и потому, что законы сопричастия в мифе чреваты своеобразным детерминизмом (ср. мысли Леви-Стросса о взаимной зависимости "синтаксиса" и "словаря" в архаическом мышлении[1/], о принципиальной их неразделимости), тогда как в мире Глупова грамматика партиципации реализуется на материале дискурсивной деятельности, характеризуемой состоянием полного произвола в области лексики. Если для мистической сопричастности ничего случайного нет, то вселенная Глупова построена на принципе волюнтаризма, согласно которому действительность есть система дериватов от изначально свободного, не предопределенного космичностью "порядка вещей", волеизъявления. В этом смысле, глуповский индетерминизм противостоит закону мифологического мышления, который сам же широко использует. Сопричастными оказываются сигналы мира, являющегося "порождающим полем" для этого закона мышления (мира "времени сновидений"), и находящейся в оппозиции к этому миру реальности, для которой релевантно замещение архетипической необходимости концептом откровенно-конвенциональным.

В равной степени противостоит такой индетерминизм и научно-логическому, "рефлективному", мышлению, тема которого актуализирована как самим фактом обращения писателя к объекту изображения, исторически принадлежащему "эпохе разума", так и постоянным использованием разных форм причинно-следственной связи, всевозможных моральных и рациональных обоснований и т.п. Неопределенность Глупова находится в оппозиции к структурной целостности культурной эпохи, к целостности типа мышления.

Третьим уровнем выполняющей (по отношенью к глуповской модели мира) функцию антитезиса определенности является совокупность тех ее реализаций, что непосредственно наличествуют в тексте произведенья. Мы говорили уже о том, что их можно разделить на три группы (по степени интенсивности "овеществления" инвариантного свойства). К первой группе относятся различные манифестации оценочной характеристики происходящих событий. Мы говорим тут не столько о предполагаемой, подразумеваемой характеристике, о характеристике "нормальной" для ситуации, характеристике, метонимически имплицированной изображенным феноменом (такая характеристика относится скорее к первому уровню архитектонической модели определенности, к заданному, соотносимому с данным, к подсказанному социо-культурным опытом мыслимому, что противостоит видимому), сколько о характеристике, непосредственно наличествующей в тексте /речь идет о тех ситуациях, когда адресат произведенья явно слышит голос автора, когда глуповская действительность комментируется повествователем с позиции, что, с точки зрения актуальной для предполагаемого единомышленника ("читателя-друга") коммуникативно-аксиологической практики, является достойной, разумной - и, стало быть, естественной, должной/ . Подобная характеристика противоположна той оценке происходящего, что релевантна для глуповской действительности; в пределах этой оценки индетерминистически сопоставлены черты культуры, которой свойственно признание имманентной ценности жизни индивидуума (человек,

но не этнос или космический идеал, является точкой отсчета и универсальным мерилом), и культуры, не знающей субъекта, культуры, для которой отдельный человек есть производное от общности, персонификация роли своей в социуме, культуры глубоко архаической. Если принцип мистической партиципации, доминирующий в мире глуповцев, чреват химерическим совмещеньем атрибутов Нового времени (имплицирующего отношенье к отдельному человеку как к ценности в себе) и эпохи мифа, то гуманистическая стихия, выраженье свое находящая в словах, непосредственно отражающих социо-этические воззрения автора (что осознается читателем в силу "угадыванья" ориентации на общеизвестный, исторически заданный, комплекс идей, "угадыванья" этой ориентации в предполагаемом образе чаемого должного, противостоящего данному недолжному), бескомпромиссна и звучанье темы однозначности моральной усиливает за счет актуализации изоморфной темы однозначности интеллектуальной (глуповская действительность, в этой перспективе, предстает столь же неприемлемой этически, сколь недопустимой с точки зрения разума).

Ко второй группе третьего уровня противостоящей глуповскому миру определенности относятся феномены природной действительности, выступающей в роли не только традиционного символа органической естественности, что антитетична по-

строенному на основании произвола универсуму человеческой культуры, но и в роли прямого препятствия для бесконтрольной, чисто механической и полной реализации индивидуального волеизъявления. Материал первого уровня сферы определенности, т.е. апперцепционное "сырье", не соответствующее природе логического правдоподобия, релевантного для мифа о Глупове, этот материал актуализируется здесь, как и в случае с манифестацией ценностного отношения, в области не имплицитного, но эксплицитного. Рассмотренные выше примеры болота (не нарисованного на карте, т.е. не существующего в мире культуры, но в мире природы вполне реального и непосредственным вторженьем в глуповскую цивилизацию, принявшую облик карательной экспедиции, свою реальность доказавшего) и реки /заставившей последовательного волюнтариста, отказавшегося смириться с фактом ее существования и терпящего пораженье в сражении с реальностью ее бытия, уйти от нее и увести с собою город (что то же; в мире мистической партиципации градоначальник - персонификация города) - дабы воссоздать его на новом месте, свободном от природы, т.е. от начала, упрямо не желающего подчиниться логике сопричастности, что, в данном случае, означало бы подчиниться власти облеченного властью/ суть характерные проявленья этого аспекта темы определенности.

Третьей и последней группой третьего уровня определенности, выполняющей функцию антитетического начала по отношенью к законам глуповской реальности, является непосредственное воплощение того пафоса отверженья, что характеризует восприятие

действительности Глупова с позиций, предполагающих (в соответствии с требованиями жанровой традиции) изоморфизм референциального правдоподобия исторического сочиненья и референциального правдоподобия, характеризующего картину мира, релевантную для читателя. Такое воплощенье, в отличие от рассмотренных выше случаев, само не оправдано с точки зрения референциального правдоподобия, т.е. разрушает мир Глупова тем же методом, каким этот мир созидался, разрушает этот мир с помощью прямой реализации идеи в поле материальной эмпирии. Содержательная разница заключается в том, что в анализируемом случае речь идет не о воплощении индивидуального волеизъявления, корнями своими уходящего в стихию принципиально эгоистического утилитаризма, но о воплощении историко-логической необходимости, о материализации должного, последовательно игнорируемого сущим и с этим сущим могущего вступить в контакт лишь в образе, такому игнорированью соответствующем. Гротескному овеществленью систематического субъективизма в материале действительности (творимому Угрюм-Бурчеевым универсуму Глупова) противостоит столь же гротескное (в плане совмещенья реальности идеи и реальности материи, воплощенья идеи непосредственного и полного, воплощенья, не учитывающего специфики воплощающего материала, материала эмпирической действительности) овеществленье систематического объективизма. Определенность материализовавшейся необходимости, воплотившегося закона, служит отрицающим фоном глуповскому индетерминизму.

Итак, во всех рассмотренных случаях нам пришлось говорить о противостоянии действительного и химерически-искусственного, невозможного, противоестественного. Апелляция к архитектонике "Истории

одного города" продиктована была стремленьем в сравнении с нею яснее осознать специфику "Вечера первого", представляющего тип художественного виденья, содержательно отличный от релевантного для повествования о Глупове. В рассказах майора Горбылева не "настоящее" противостоит "выдуманному", но сталкиваются во взаимном отрицании разные виды "настоящего". Один тип мышления (тип культуры) противоречит другому, один жанр отрицает другой. Салтыков говорит тут не об искаженной вторженьем злой воли реальности, не о подлинном, соотнесенном с ложным, но о реальности принципиально гетерогенной, о рельности, предстающей суммой концептов, равно ложных в восприятии друг друга. Множественность противостоит тут единству, но, в отличие от "Истории одного города", "Вечер первый" эту множественность являет в образе сосуществованья миметических "космосов", а не невозможного совмещенья идей одной культурной эпохи с материей другой. В "Вечере первом" комплексное мышление мифа находит выраженье в образах, относящихся к фольклорной модели мира, тогда как атрибуты современной писателю повседневности оправдывают актуализацию обертонов тех идиологем, что предполагают "рефлективный" характер мышления. Фантастическое предстает не в облике столкновенья ряда материального, имплицирующего (своею явной принадлежностью к современной эпохе) доминацию "естественнонаучного" понимания, с рядом идео-креативным, воплощающим принципы мистической партиципации, но в облике суммы мифопоэтических конструктов, предрешенных историческим развитием культуры, в облике набора явлений, с этой точки зрения, вполне гармонических.

Своеобразие гротеска "Вечера первого" заключается в его безнадежной реалистичности - в частности, в реалистичности его фантастики, которая, будучи детерминирована традицией, есть реальность социокультурной динамики, реальность мира идей.

Химеризм мира первого из "Пошехонских рассказов", в этом плане, существенно отличен от химеризма Глупова; это химеризм, релевантный для действительности, химеризм, с которым считаться приходиться сознанью, не могущему абстрагироваться от гетерогенного характера этой действительности. Щедрин в "Вечере первом" предсказал развитие такой темы (темы мира, где каждый элемент полизотопичен и распадается на множество смыслов во вселенной множества сознаний; ср. постановку этой проблемы в феноменологии) в нашем столетии: мы привели характерные примеры из Элиота и Музиля, примеры, число которых легко увеличить. С гетерогенностью этой связана сама специфика пафоса трагедии (ср. генетическую связь трагедии с дионисийскими играми, варьирующими тему разрывания Вакха-Загрея), мир являющей разорванным, разъединенным. Трагизм "Вечера первого" характеризуется специфическим отсутствием катарсиса, непреодолимостью множественности; это множественность, не чреватая единством (ср. мысли Ницше о своеобразии поэтики Клейста). Одной из наиболее ранних типологических параллелей к "Вечеру первому" является, в этом плане, трагедия Еврипида "Вакханки", где оппозиция

единства и множества, в разных обликах реализующаяся в тексте на предметном уровне (ср. образ разрываемого менадами Пенфея), есть олицетворенье пафоса произведенья. Об этой трагедии, где, как и в "Вечере первом", пререфлективное сосуществует с рефлективным и реальность естественно прочитывается в разных кодах, в разных мыслительных системах, рационалистической и мифологической, О.М.Фрейденберг писала: "Конфликт трагедии, в сущности, произошел от пересечения этих двух несоизмеримых линий. Вот почему никто не может сказать, является ли эта трагедия богоутверждающей или безбожной. Она - никакая, потому что в ее основе лежит неснятый диссонанс."[1/]

Таким образом, противостоящее цельности множество явлено множеством солипсизмов; дисгармония, оттолкнувшая читателей от "Вечера первого", объясняется до степени патологии доведенной завершенностью пересекающихся концептов (ср. мысль Шопенгауэра о том, что до конца последовательных солипсистов встретить можно лишь среди умалишенных). Целям абсолютизации соответствующей проблематики служит использование глобальных мировоззренческих структур, в области которых мы выделили два уровня: во-первых, уровень семантико-аксиологических единств, типов мышления, стадий культуры, во-вторых же - уровень жанровый (о жанрах как единицах динамической аксиоматики не только литературы, но и социо-культурной коммуникации в целом, писал, в частности, М.Бахтин, ср.: "По существу, языковые, или функциональные, стили есть не что иное, как жанровые стили определенных

сфер человеческой деятельности и общения. /.../ Высказывания и их типы, то есть речевые жанры, - это приводные ремни от истории общества к истории языка"[1/] Рассуждая о "больших и существенных судьбах литературы и языка", Бахтин отмечал, что "ведущими героями" их "являются прежде всего жанры, а направления и школы - героями только второго и третьего порядка".[2/] В подписанной именем Медведева книге "Формальный метод в литературоведении" жанр характеризуется как "совокупность способов коллективной ориентации в действительности, с установкой на завершение. Эта ориентация способна овладеть новыми сторонами действительности"[3/]. Чрезвычайно важна для нашего анализа, который призван был явить конструктивные элементы произведения в перспективе интертекстуальной, и следующая мысль Бахтина: "Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, "вековечные" тенденции развития литературы. /.../ Архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда п о м н и т свое прошлое, свое начало. Жанр - представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить е д и н с т в о и н е п р е р ы в н о с т ь этого развития"[4/]).

Такое соседство принципиально архетипических феноме-

нов, феноменов, отбрасывающих тени мирозданий, представлено в образе, напоминающем сказочную кумуляцию. Синтагматическая фигура, определяющая композицию собрания историй (речь идет о непреодолимой экстенсивности конструкции, образованной принципиально независимыми, в силу присущей им жанровой семантики периферийности, фацециями), есть образ идеологемы, нашедшей максимально адекватное выраженье свое в аппозиции, простом присоединении, приложении, что произведенье, построенное на основании присущего ей виденья мира, являет совокупностью отступлений. Аппозитивная архитектоника предполагает своеобразную "открытость" текста, что, в наиболее архаических формах, проявляется "не только в отсутствии рамки как формального приема, но и в неспособности изображенного указывать границы изображения, его центр, верх, низ, направление действия и т.д."[1/] Характерная черта аппозитивной конструкции есть ее последовательная центробежность, ее тяготение к синтагматической структуре, по словам Фрейденберг, "без конца и без начала . "По поводу" - это изложение, вытекающее само собою из аппозитивности; оно лишено сюжета /.../"[2/].

Щедрин в "Вечере первом" прибег к приему универсализации аппозитивной связи, явив ее в плане не только синтагматическом, но и парадигматическом; полиизотопический характер всякого элемента, составной частью являющегося потенциально бесконечной цепочки историй, образующих субстанцию произведенья, такой характер, обеспечивающий возможность прочтения

одного и того же момента текста как коннотатора разных типов солипсизма, демонстрирует реализацию принципа присоединительной организации в измерении систематики.

Мы показали выше, что Щедрин пользуется жанровыми интерпретациями отчасти соответствующими, отчасти противоречащими друг другу; показали и то, как утверждают и отрицают друг друга "рефлективное" и "перерефлективное" виденья, каждое из которых пришло в произведенье с соприродной себе реальностью. Речь, таким образом, нельзя, в случае "Вечера первого", вести о гротескном деструктивизме, параллельном релевантному для поэтики "Истории одного города". В рассказах Горбылева гротеск реализует скорее тему относительности, тему несоизмеримости различных интерпретаций, различных моделей мира. Внутренняя завершенность, аутотелизм сопоставленных концептов, их солипсизм дают возможность в риторике гротеска "Вечера первого" прозревать идеологию принципа, что не предполагает разрушенья находящихся в состоянии коллизии элементов, но не чреват и мыслью о полифоническом взаимодействии этих элементов. М.Бахтин, характеризуя специфику поэтики многоголосья, писал: "/.../ Полифонический подход не имеет ничего общего с релятивизмом (как и догматизмом). Нужно сказать, что и релятивизм и догматизм одинаково исключают всякий спор, всякий подлинный диалог, делая его либо ненужным (релятивизм), либо невозможным (догматизм)"[1/]. В "Вечере первом" сатирического догматизма, ведущего

к одномерности, нет, тогда как релятивизм стремится занять центральное место в идеологической структуре текста. И имплицитно отвергая диалог, "делая его ненужным", предстающий аппозицией гротеск реализует в качестве пафоса такого релятивизма солипсистически замкнутых позиций (позиций, явленных принципиально самодовлеющими и соответствующих, в этом плане, данным истории типов мимесиса, т.е. действительности социо-культурной динамики) семантику обреченности на плюрализм.

Противопоставление множественности единству является одним из наиболее существенных во всей истории европейской (не будем привлекать сейчас материал других традиций) философии и эстетики. К наиболее ранним учениям, где оппозиция эта находится в центре внимания, относится, к примеру, доктрина Зенона, в значительной мере ориентированная на идеи Парменида: абсолютное Единое, в этой доктрине, отвергает возможность какой-либо множественности, составляющие части которой обладают атрибутом абсолютной изоляции.[1/] Вообще, тема Единого наполняет звучаньем своим всю античную культуру, чтобы впоследствии быть принятой (от Плотина, в первую очередь; от его теории изначального Единого, принципиально самотождественного[2/]. Мы позволим себе абстрагироваться от роли, сыгранной тут иудейским монотеизмом, в силу необходимости совершенно особой постановки этого вопроса: ср. разработку Шестовым проблемы "Афины и Иерусалим") средневековьем - причем не только учением Августина, где высочайшее бытие обладает атрибутами уникальности, первоначальности, простоты,[3/] но, и, к примеру, теорией Татиана, монизм мира, единого и гомогенного (сотворенного из первоматерии), противопоставлявшего политеистическому

пафосу космологических теорий предшествующей эпохи.[1] Отметим здесь и восходящую к пифагореизму теорию Боэция, в которой единица, основа как чисел, так и мира, образ единства его, его жизни, противопоставлена диаде, предполагающей разделенье, т.е. гибель.[2] Имя Боэция упомянуто в этой связи в недавно вышедшей работе А.М.Панченко "Русская культура в канун петровских реформ", где автор приводит ряд чрезвычайно интересных русских параллелей к интерпретации множественности в качестве ценностного антитезиса единственности. Множественность понимается как "пестрота", что служит атрибутом "антихристовой прелести"; "пестрота" - это двуязычие, ложь, пестрота есть "нарушение единства, переход к разложению и раздвоению"[3].

Следует подчеркнуть, что в разные периоды творчества по-разному такого рода традиционный смысл "пестроты", то есть плюрализма, интерпретировался Салтыковым, который, отказавшись от догматизма однозначного отрицанья, пафосу сатирическому предпочел пафос сатуры, жанра, названье коего (буквально переводимое как "смесь") происходит от названья обрядового кушанья, божествам предназначенного; эллинистическая и римская сатура была жанром, "пестроту" содержанья являвшим в форме текста, где проза была перемешана со стихами (ср. специфику сатур Варрона, Сенеки, Петрония). И если в менипповой сатуре можно, вслед за Бахтиным, увидеть один из прообразов полифонии, то другой изотопией, актуализирующейся в сатуре, является та семантическая ориентация на осознание множественного (в противопоставлении единому) в качестве "пестрого", что предполагает инвариант

"неснятого диссонанса". В этом плане, гротескный полицентризм поэтики "Вечера первого" (произведения, где мотив "испытания идеи", "испытания правды"[1/] заменен мотивом пассивного сосуществованья "правд", мотивом растворенья идеи в непреодолимой гетеронимии мира) есть феномен, вполне изоморфный, с точки зрения пафоса своего, реализации принципа релятивизма в теме отрицания действительного существования явления, в теме призрачности и т.п. Важно не то, что одно отвергает другое, но то, что равновеликость одного и другого, сочетающаяся с их субстанциональной разнородностью, т.е. близость их в сочетании с несопоставимостью, чревата принципом тотального (не сатирического, не выборочного) отрицанья.

"Я обратился к семье, к собственности, к государству и дал понять, что в наличности ничего этого уже нет" (XIX, стр. 194), - отмечал Салтыков в упомянутом выше письме от второго января 1881 года; тема разрушения основ глубоко характерна для эпохи его творчества, в которую идеология релятивизма выраженье свое находит в риторике гротеска. Крушение столпов "собственности" является центральным мотивом "Благонамеренных речей", что же касается других двух "основ", названных в письме Утину, то о них Салтыков говорит там же: "На принцип семейственности написаны мною "Головлевы". На принцип государственности - "Круглый год"."

Утвержденье "ничего этого нет", впрочем, реализуется не только в плане тотального отрицания; антитетической формой инобытия той же мысли является характерная для релятивистской эпохи гротескного миросозерцанья панаффирмативность (на материале "Вечера первого" нам случилось уже отметить факт сосуществo-

ванья, в образах жанровых пафосов, этих диаметрально противоположных типов концептуализации). Отверженье глядится приятием, негация пропорциональна денотату акцептации: в "Благонамеренных речах" автор, в личине русского фрондера, заявляет готовность жать руки пустоплясам всех партий и лагерей ("К читателю"), готовность благие начинания прозревать в атмосфере обуздания. В той же почти форме всеутверждения ирония находит свое выражение, к примеру, и в "Вечере втором" "Пошехонских рассказов" ("Audiatur et altera pars"), где истории о "городничих-бессребренниках" (XV,кн. II, стр.30) соседствуют с повествованьями о "пытливости ума" (там же, стр.43) предводителей дворянства, о "добрых и сострадательных" (там же, стр.44) уездных судьях, о "блаженном" (там же, стр.48) становом приставе и т.п.

Тема универсального приятия реализуется в чрезвычайно характерной форме и в поле жанровой ориентации творчества Щедрина; писателю свойственна тенденция обращения к жанрам, не предполагающим жесткой определенности канона: так, среди излюбленных им литературных родов суть "письма" ("Письма о провинции", "Письма к тетеньке"), "горизонт ожидания" которых задает возможность относительно свободного варьирования тем и форм; наряду с "письмами" - "речи" ("Благонамеренные речи"), где также традиционно предполагается куда бóльшая вольность в выборе элементов как плана выражения, так и плана содержания, чем в жанрах литературы письменной - ср. характерную полисемию названия рода: "речи" как непритязательные "разговоры" ("вести речь" и т.п.) и как демонстративные завершения ценностно-смысловых позиций, вербализирующиеся (в условиях непосредственной коммуникации) в связи с тем

или иным событием социальной реальности; отметим тут характерную комплексность представлений, стоящих за семиологическим термином "дискурс".

Явная аморфность литературной периферии, не предполагающей сложившейся культурно-эстетической позиции, свойственна и другим жанрам устной словесности - "беседам" ("Недоконченные беседы"), подробно проанализированным выше "рассказам из жизни"[1/] ("Пошехонские рассказы"). Назовем тут же и "дневник" ("Дневник провинциала в Петербурге"), интертекстуальная репутация которого настаивает на том, что он представляет возможность максимально непосредственного изъявления помыслов и чувств. Как "дневник" претендует на роль "нулевого жанра", не литературного жанра вовсе, но простой фиксации внешней и внутренней реальности пишущего (ср. понятие "минус-приема" в формализме, у Тынянова, в частности), так и очерк, теоретически, есть лишь отраженье действительности - "Губернские очерки" отмечают начало сатирического пути Щедрина, впоследствии писатель неоднократно обращается к жанру, требующему осознания в качестве элементарного описания жизненной эмпирии. Такая "незаинтересованность" выражается, в частности, в факте использования в функции названия (что обычно задает специфику авторского виденья через выбор концептуального предмета, имплицитно признаваемого доминирующим в художественной структуре) "позитивного" определения того или иного аспекта служащей референтом объективной реальности: это определенье у Щедрина либо подчеркнуто "нейтрально" (т.е. "материально", безоценочно - ср. "Круглый год", "Признаки времени" и т.п.), либо "объективность" обора-

чивается утверждением, жизнерадостным приятием, заверением в отказе от чреватого возможностью отвержения анализа (ср. "Невинные рассказы", "Для детей"), заявлением готовности к выбору заданной (т.е. автоматизированной, гармонически-всеобщей, "никакой" в своей презумпции тождества предложенного сущего и должного) точки зрения ("Благонамеренные речи"), оборачивается предрешенным положительным отношением к предмету рассказа, выражаемым в его изначальной характеристике ("В среде умеренности и аккуратности", "Культурные люди") и т.д. Такой универсализм приятия уравнивает феномены несовместимые (ср. название второй главы "Культурых людей": "Продолжение тоски и появление Прокопа"), космосом заявляет хаос (ср. характерную систематизацию, что встречается и в "Господах ташкентцах", и в "Дневнике провинциала в Петербурге", и в "Культурных людях": "Чего-то хотелось: не то конституций, не то севрюжины с хреном, не то кого-нибудь ободрать" - цит. по XII, стр. 295). И следуя этим путем, выглядящая сатурой сатира естественно приобретает облик идиллии ("Современная идиллия"), где необходимость "бессознательности", неразличения благонадежности и преступности, выполняет функцию аксиомы.

В "Вечере первом" культура была противопоставлена культуре, жанр - жанру. Все они, в равной степени объективно существующие, "невыдуманные", образуют в аппозитивной совокупности своей гротеск, который нельзя интерпретировать в качестве химеры, принципиально невозможной, в качестве означаю-

щего плана сатирико-иронического образа, плана, что сам представлен как знак, область содержания коего есть, в структурной цельности произведения, денотативное означаемое, заведомо противоположное означаемому коннотации. Этот сатирический образ снабжен некими "индексами" иронии, сигналами ее, потому и воспринимается такой образ как карнавальная маска, манифестирующая свою природу карнавальной маски. При всей нелепости мира майора Горбылева, такая манифестация неистинности не является для "волшебной жизни", представленной в его рассказах, характерной. Всеприятие здесь если и не оправдывается (морально, интеллектуально ли), то уж во всяком случае предстает соприродным реальности, предстает позицией, уместной в диалоге культуры, позицией, предполагаемой этим диалогом. Любопытно, в этом плане, вспомнить фигуру Андрея Курзанова, персонажа четвертого "Пошехонского рассказа", в учении которого явно отразилась теория "непротивления злу насилием" в интерпретации ее Салтыковым в качестве теории своеобразного всеприятия; трагизм мира, обреченного на социо-идеологическую гетерогенность, обеспечивает своеобразную моральную непреодолимость такой теории - даже если она не удовлетворяет стремящегося к реформированью не себя (в целях достиженья ориентированной на абсолютный, общий для всех, идеал гармонической однородности), но общества, т.е. не удовлетворяет того, кто пути моральной эволюции предпочитает путь политико-экономической революции, того, кто чреватое внутренней трансформацией утверждение (виденье принципа "царство Божие внутри нас" в перспективе "соборности"),

кто космогонический универсализм "жадного искания цельности и гармонии духа"[1/], кто тотальное перерожденье мира, обеспечивающее уместность человека в обществе, человеческого общества в природе, духа в материи, считает исторически-ущербным в сопоставлении с утверждением воинствующе-выборочным, утверждением, неразрывно связанным с отвержением, причем в качестве материала для реализации этого отрицающего утвержденья избирает не трансформацию духовную, но динамику социальную. Идея "пестроты" выступает тут в роли принципа, признающегося нежелательным, но объективно заданным, соприродным чреватому неразрешимой коллизией солипсизмов порядку вещей (ср. любопытную интерпретацию-пересказ М.Е.Салтыковым-Щедриным басни Л.Н.Толстого "Ворон и воронята", пересказ, в котором мудрость ворона заменена беспощадностью коршуна, а награда за правду, за верность порядку вещей, за отказ от попытки нарушить естественность гармонии, становится наградой за жестокость, - XVI,кн.II, стр. 26. Непротивление злу понимается как приятие зла в качестве неизбывной реальности).

Внекатарсисный трагизм мира "суетливых единичностей", воплотившийся в демонической образности "Вечера первого", актуализируется в области непреодолимой омонимии исторического профанизма, когда осуществляется манифестация вселенной, предполагаемой творческими концептами "Пестрых писем" и "Мелочей жизни". Любопытно, что и здесь можно усмотреть определенный параллелизм между проблематическими комплексами, находившимися в центре внимания Салтыкова и Толстого. В "О жизни" Толстой пишет про сутолку существования, безумную толкотню, суету,

давку у дверей жизни, заменяющую саму жизнь.

Мысль Толстого о том, что призрак жизни выдается за саму жизнь, глубоко характерна и для Салтыкова, в книге "Круглый год" писавшего о мире призраков, в котором мы сами отчасти делаемся призраками. В "Мелочах жизни" освобождение от этого мира, где "мелочи управляют и будут управлять" (XVI, кн. II, стр. 35), связано с процессом "исчезновения призраков" (там же, стр. 39). Призрачность есть атрибут жизни, что, по словам автора "Пестрых писем", "утонула в массе подробностей, из которых каждая устраивается сама по себе, вне всякого соответствия с какой бы то ни было руководящей идеей"(XVI,кн.I, стр. 248). Эта призрачность принципиально гетерогенной, "пестрой" действительности есть свойство ее, являющееся, и по Толстому, ответом всех учений, созданных искавшими смысла (о приводящей в отчаяние бессмыслице жизни как о единственном доступном человеку знании, знании, к которому приходили мудрецы и философы разных времен и народов, пишет Толстой в "Исповеди")[1/].

"Пестрое время" (мы говорили выше о традиционной интерпретации пестроты в русской культуре, о "пестроте антихристовой прелести") есть аппозитивное время "пестрых людей", живущих по формуле "Спасай себя!" (XVI,кн.I, стр. 231). Разобщенность, разрозненность, разнородность суть законы этого мира; эксплицитность отсутствия идеала в нем вызвала к жизни (при появлении

первого из "Пестрых писем") реакцию критики, схожую с реакцией на первый из "Пошехонских рассказов": Щедрина упрекали "в смехе ради смеха", "зубоскальстве" и т.п.[1у] "Спасающий себя" солипсизм был, в этом плане, адекватно (в пределах оппозиции "детерминизм/индетерминизм") воспринят читателями, интуитивно осознавшими идеологическую природу превращенья сатиры в сатуру. "Федот, да не тот", ставший именно "тем" Федотом ("Письмо III"), несообразное (ср. тему самодостаточной "несвойственности" в главе третьей "Культурных людей"), ставшее закономерным и необходимым, преодоленье определенности, представленное соответствующим природе вещей, актуализируют последовательно релятивистскую концепцию гротеска.

Диалектическое "снятие" идеи должного, являющегося объективно заданной моделью для сущего, утверждает аппозитивный механицизм "катенотеистического" оксюморона в качестве этапа, неизбежного в своей закономерности для системной динамики поэтики индетерминизма. Архитектоника традиционной сатуры реализует специфику эстетической позиции, существенно отличную (своим жестоким объективизмом) от той, что дала нам в предыдущей части настоящей работы возможность говорить о манифестивной противоестественности миксантропического химеризма, о тератоморфизме поэтики, которому в ценностно-смысловой структуре произведенья антитетически противостоит начало определенности, заданное должное; в этом должном, как в классической мифологеме, закономерная действительность человека и зверя (гуманистичес-

кого и природного начала, о которых выше шла речь как об элементах контрастного фона для индетерминизма Глупова) соответствует одному полюсу бинарной оппозиции, тогда как чудовищное чудо ("терас" - "чудо" и "чудовище") человекозверя - другому. Аппозиции солипсизмов, эпифанирующие идеологию относительности, воплощают принцип плюрализма в его наиболее безнадежной форме, в форме абсолютизации гетерогенности, абсолютизации, чреватой индетерминизмом утраченной идентичности: механистическое приятие своеобразия, соотнесенного лишь с другим своеобразием, тождественно его отрицанью ("Путь вверх и путь вниз - один и тот же", по словам Гераклита).

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ИДЕОЛОГИЯ КОНСТРУКТИВИЗМА В РИТОРИКЕ ГРОТЕСКА.

Впрочем, священные книги с белыми листами, без письменных знаков, как раз и есть самые что ни на есть настоящие и верные книги!

У Чэн-энь. Путешествие на Запад.

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ.

Плоской вульгаризацией была бы попытка представить Гераклита, словами которого окончили мы предыдущую часть нашей работы, создателем учения о хаотической релятивности всего сущего, учения об ограниченности и случайности феноменов реальности. В центре его теории - представления о вечной борьбе противоположностей, о созидании и разрушении в огне мирового пожара, о войне, которая есть господин и отец всего. Убежденность Гераклита в том, что война имеет всеобщий характер, а правда является раздором, в том, что все возникает лишь путем борьбы, которая есть игра и хаос, гармония и пламя, эта убежденность соответствует интуиции Салтыкова, третью эпоху творчества которого следует, по нашему мнению, связать с пониманием неопределенности в качестве последней правды социо-культурной динамики.

Предрешенность, в эту эпоху, видится чем-то чуждым - природе если не горнего, то дольнего. Эта чуждость, заданность дает возможность охарактеризовать определенность как своего рода "идола" - самодовлеющего, "замыкающего" идола, разрушающего естественный порядок вещей. Такой идол, основательно в свое время изученный Фр.Бэконом ("Афоризмы об истолковании природы и царства человека"), идол, воплощающий призрачность статического концепта, предстает у Салтыкова (в частности,

в "Сказках" - произведении, что является принципиально важным для специфики художественной концептуализации мира в эту эпоху) во множестве разных обликов. На уровне "субстанциональном", на уровне выполняющих функцию референта воззрений Салтыкова, такой идол видится то идеалом, неуместным в эмпирической нашей реальности, отвергаемым несовершенством ее, то пережитком, нетерпимым в современности просветителя-демократа, отрицаемым ее моралью, ее интеллектом, эстетическими ее представлениями. Тема "подавления и изгнания" идолов материализуется в "указании" их (см. сороковой "Афоризм" Бэкона), и глубочайшая последовательность творческого мышления Салтыкова находит выражение свое в том, что архитектоническая роль, играемая аватарами принципа предрешенности, та же - в случае приятия такой предрешенности внехудожественным сознанием автора и в случае отверженья ее. Эта универсализация высказывания, релевантного для эстетического объекта, изоморфна другим видам универсализации, в частности - характерной универсализации, реализуемой в воплощении одного и того же художественного смысла в планах эксплицитном и имплицитном. Варьирование экстенсионалов, представленных полюсами оппозиций, служит утверждению глубинной правды общего для них интенсионала; десигнат манифестирован каждым из противоречащих друг другу денотатов, и это иерархию смысла и ценности представляет в образе структуры мимесиса. Мотив неопределенности явлен архетипическим, причем неопределенность архи-

тектоники "Сказок" есть не закон относительности "аппозитивного" универсума "Вечера первого", универсума, соотносимого читателем (верней, писателем; верней, позицией произведения) со "своей" действительностью в качестве "чужого". Индетерминизм "Сказок" - это не изолированный, овеществленный, т.е. остраняемый, отвергаемый в качестве истины, индетерминизм. Он представлен не в состоянии метафизической (экспериментальной) отдельности, но в качестве необходимого элемента дихотомии "определенность/неопределенность"; композиция воплощения семантики в материале серии оппозиций, относящихся к разным измерениям текста (предполагаемой им вселенной), изоморфна внутренней логике этой семантики. Принцип полярности выполняет в архитектонике функцию доминанты.

Приобретая сан космического закона, художественный индетерминизм не только утверждает вторичность "референтных" областей воплощения своего; он, кроме того, разрушает предрешенность, аксиоматическую заданность, определенность этих областей, демонстрируя симультанностью противопоставления их и утверждения их тождества, отраженной в оппозиции между составляющими всякую такую область элементами, диалектическую "преодолимость" выделения областей, дифференциации кодов. Цикл "Сказок" являет тему неопределенности в различных сферах, соответствующих ступеням трансцен-

дентального восхождения смысла (что попытались мы передать в конструкции нашего исследования, избрав путь от вещей к словам, от слов к идеям, от идей к первопринципу), и сущность определяющего изоморфизм уровней архитектонического закона последовательно ставит под вопрос возможность содержательной этих уровней характеристики (т.е. саму возможность признания этих уровней релевантными), то сталкивая их друг с другом и в то же время их уподобляя (ср. логику отрицания предрешенности в произведениях, где этот мотив воплощен на уровне мира идей и на уровне объективации самого принципа предрешенности), то демонстрируя, что состоят они из элементов гомогенных и, одновременно, взаимоотрицающих (ср. *логику отрицанья предрешенности в произведениях*, воплощающих этот мотив в области эксплицитной деканонизации овеществившегося топоса). Поэтика индетерминизма утверждает истинность книги "без письменных знаков"; свободною и самоценною игрой видится вечная борьба, бесконечною игрой царя-ребенка, о котором писал Гераклит. Обращение Салтыкова к "детскому" жанру сказки, к описанию мира, увиденного и понятого ребенком ("Пошехонская старина", второе наиболее характерное произведение изучаемой эпохи), есть любопытный сигнал релевантности для эстетического объекта творчества писателя в эту эпоху концепта конструк-

тивной природы такой самоценной игры, игры, ведущейся по правилам гротескного мира, упраздняющей всякую статическую заданность – во имя аутотелического динамизма освобождения от призрачной власти идола.

РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ОБ'ЕКТ "СКАЗОК": АРХИТЕКТОНИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ПОЛЯРНОСТИ.

Голос из трактира: Из ночи день делаем, Мендель?
Мендель: Конца нет.

И.Э.Бабель. Закат.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПОИСК ЖАНРОВОГО ИНТЕНСИОНАЛА.
(К ИСТОРИИ ВОПРОСА).

Причины обращения М.Е.Салтыкова-Щедрина к жанровой специфике сказки всегда вызывали некоторое недоумение у исследователей, изучавших творчество писателя в свете теории отражения. Толкователями высказывались порой удивительные предположения, которые А.С.Бушмин, в комментариях к циклу "Сказки", характеризует следующим образом: "Наиболее ранними по времени и совершенно наивными по содержанию являются попытки объяснить появление сказок частными фактами личной биографии писателя: или приступами мучительной болезни, мешавшими ему сосредоточить мысль на более сложной творческой работе; или тем, что, скучая по детям во время заграничных поездок, Салтыков писал им письма забавного, сказочного содержания и под влиянием этих обстоятельств набрел на сказочную литературную форму" (XVI,кн.I,стр. 414).

Большинство интерпретаторов, впрочем, не заметило своеобразия собственно-сказочного вообще; образы сказки были поняты как более или менее случайные элементы плана выражения в произведении, ориентированном на эстетику, родственную басенной. "То, что г. Щедрин называет сказками, вовсе не

отвечает своему названию, - с возмущением сообщал один из цензоров цензурному комитету, - его сказки - та же сатира, и сатира едкая, тенденциозная, более или менее направленная против общественного и политического нашего устройства"[1/].

В принципе, подобное понимание сохранилось в неприкосновенности до наших дней, и в своих рассуждениях относительно жанровой специфики "Сказок" Щедрина исследователи обычно исходят из этого положения, отводящего народно-поэтической традиции чисто служебную роль.

"Сигналы" фольклорной сказки видятся, в такой интерпретации, чем-то довольно случайным. Как правило, ориентация на народную сказку объясняется каким-либо из трех факторов, которые мы можем рассмотреть на материале комментария А.С.Бушмина к циклу "Сказки" в последнем собрании сочинений писателя; комментарий этот является поистине образцовым с точки зрения типичности выраженной в нем точки зрения, последовательности представления ее и широты охвата материала. Опорными пунктами являются, во-первых, мысли о сатирическом обобщении, естественную для себя материю выражения находящем в "звериной" образности ("Самое существо задач обличения психики представителей эксплуатирующих групп и классов закономерно подводило сатирика к зоологическим уподоблениям" - XVI,кн.I, стр. 416; "Сами задачи сатирической типизации диктовали привнесение в человеческие образы тех или иных зоологических оттенков" - XVI, кн.I,стр. 418), во-вторых, представления о

том, что обращенье к поэтике фольклора было средством демократизации творчества ("Приближение формы сатирических произведений к народной сказке открывало /.../ писателю путь к более широкой читательской аудитории. /.../ В эту форму, наиболее доступную народным массам и любимую ими, он как бы переливает все идейно-тематическое богатство своей сатиры /.../", там же), причем первый и второй факторы объединяются в неком синтезе ("Образы животного царства были издавна присущи басне и сатирической сказке о животных, являющейся, как правило, творчеством социальных низов. Под видом повествования о животных народ обретал некоторую свободу для нападения на своих притеснителей и возможность говорить в доходчивой, забавной, остроумной манере о серьезных вещах. Эта любимая народом форма художественного повествования нашла в сказках Салтыкова широкое применение", XVI,кн. I, стр. 433), третьим же тезисом служит традиционная ссылка на вынужденность эзоповского языка ("В обстановке правительственной реакции сказочная фантастика в какой-то мере служила средством художественной "конспирации" для идейно-политических замыслов писателя, формально затрудняла применение к ним буквы цензурного устава", XVI,кн. I,стр. 418). Имплицитное утверждение чисто внешнего характера жанра сказки по отношению к выражаемой в сказке сатирической идее в этом

последнем аргументе особенно характерно. Оно вполне соответствует и интерпретации народных сказок о животных (кстати, как отлично известно специалистам, самых древних, самых мифологических, - и, стало быть, самых "окаменевших", самых неподходящих для наполнения их чуждым им смыслом) в качестве "доходчивых" сатирических аллегорий, и снятию оппозиции меж сказкой и басней, и оправданию типа художественного ви́дения стремлением подладиться под широкого читателя (интересно, в самом ли деле речь можно всерьез вести о "доступности народным массам" сказок "Орел-меценат" и "Карась-идеалист" в том же смысле, что и в применении к фольклорным "Лисичке-сестричке и волку" или "Журавлю и цапле"), т.п. Народно-поэтическая специфика тут игнорируется. От сказки остается ее аудитория (нужная сатирику-просветителю), ее репутация (обманывающая преследователей просветительской сатиры), "переменность" ее образов (что обеспечивает возможность "перелить" в них сатирико-просветительское "идейно-тематическое богатство"; похоже на пытку водой). Подобный подход, предполагающий использование Салтыковым лишь элементов оболочки фольклорного жанра, весьма распространен.

Л.П.Гроссман, к примеру, усматривает формальную близость сказок Салтыкова-Щедрина сказкам народным. Эта близость приемов проявляется, по Гроссману, в зачинах повествования, в заключениях сказок или "прорывается в привычных

прибаутках и присловиях"[1/].

По мнению Гроссмана, кроме "внешнего рисунка" повествовательного склада щедринских сказок, который родствен сказкам народным, характерна и близость персонажей, выражающаяся в совпадении моральной наполненности образов народной сказки и "Сказок" Щедрина.

"Народная сказка всегда на стороне нравственной правды, - цитирует Л.П.Гроссман собирателя сказок Афанасьева, - и по ее твердому убеждению выигрыш постоянно должен оставаться за простодушием, незлобием, сострадательностью меньшого брата". По убеждению исследователя, "таков и салтыковский "дурачок", чистый сердцем, высокий помыслами, не умеющий понять, что такое "собственность", "порядок наследования" или накопление богатств ".

Главный герой сказки Щедрина "Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил" является для критика выразителем идеи "смышлености русского простолюдина (вроде сказки о поповом работнике, о русском и мордвине и проч.)"[2/]

Но, при всем этом, по Гроссману, насыщенность сказок Салтыкова фольклорными элементами не носит принципиального, содержательного характера: "Из обширного репертуара народной сказки он /Салтыков-Щедрин - А.С./ усвоил своим поздним сатирическим опытом некоторые приемы традиционного сказа, трафаретную роспись вековой "складки", несколько образов,

два-три положения. Русский фольклор послужил ему скорее обрамлением для основных тем его журнальной работы, чем непосредственным источником для нового повествовательного мастерства"[1/].

В.Я.Кирпотин полагает, что те или иные фольклорные элементы, отдельные "штрихи и детали попадали у него (Щедрина - А.С.) в совершенно иную систему и, естественно, перерабатывались и переосмысливались"[2/].

Согласно мнению В.Я.Кирпотина, сатирик "не пользовался готовыми сказочными схемами"[3/], он "подчинял образы и старые сюжеты поставленным им себе политическим и социальным целям"[4/]; элементы народной сказки являлись для Щедрина только организующей формой для принципиально нового, необычного для них содержания; "в результате получилось нечто невиданное по новизне и по смелости и в то же время органически законченное и выдержанное в духе национальных русских сказок"[5/] (как совместить "переосмысленные штрихи и детали" с этим "духом", не вполне понятно).

И.Т.Трофимов говорит о том, что сатирик вообще "не следовал строго внутренней логике сказочного сюжета и логике традиционных сказочных образов", "часто отступал от характерных для фольклорной сказочной поэтики форм и приемов изобразительности"[6/]. Согласно мнению исследователя, Салтыков вовсе не стремился сохранить в своем сказочном цикле народ-

ную образность и условность, под его пером "возникали необычные до парадоксальности видоизменения и трансформации сказочных образов"[1/]. Несмотря на то, что персонажи щедринских сказок пришли из фольклора, "привычная сказочная формула, традиционный тип народного эпоса используется совершенно по-новому, неожиданно приобретает совершенно иное сатирическое звучание, совершенно новую политическую тональность".[2/]

В.Эйгес в своей статье "К вопросу эволюции басни как жанра" утверждает, что сказки Щедрина вообще не могут быть рассмотрены в русле сказочной традиции; их содержание настолько отличается от содержания и идейной направленности народных сказок, что, относясь к ним как к сказкам, "мы не можем побороть в себе, как бы мы ни ценили их, некоторое чувство неудовлетворенности, досады, недоумения"[3/].

И.Эйгес предлагает изучать салтыковские сказки в качестве басен, поскольку лишь в этом случае они приобретают "истинную полноту значения"[4/].

Близок к этой точке зрения Н.Л.Степанов, полагающий, что образы салтыковских сказок (таких, например, как "Медведь на воеводстве", "Орел-меценат" и т.п.)лишь воскресили басенные образы Крылова, хотя и несли "более сложную идеологическую характеристику, чем та, которой были наделены персонажи крыловских басен"[5/].

В.Десницкий, анализируя сказку Щедрина как сказку революционно-пропагандистскую, созданную в атмосфере народнического движения, считает, что ее ориентация на народную традицию вызвана потребностью воздействия на определенный круг читателей и слушателей.[1/]

Н.Пиксанов ограничивается, в основном, констатацией факта принципиального отличия сказок Щедрина от сказок народных, не уделяя особого внимания значению элементов фольклорной поэтики в "Сказках" Щедрина.

Подчеркивая те вольности, которые позволяет себе Щедрин в использовании "народно-сказочного языка" и в применении "общей сказочной формы", Н.Пиксанов отмечает: "/.../ Сама эта сказка так оригинальна, так не похожа на сказки литературные и народные в своем существе, элементы традиции в ней так переработаны, что теряет остроту вопрос, откуда именно позаимствовал Салтыков те или иные элементы художественной формы для своих сказок".[2/]

Я.Лебедев считает, что все существенные отклонения сказок Щедрина от традиционных форм являются выражением "тех тенденций развития, которые свойственны народному сказочному творчеству"[3/], эти отклонения, по мнению исследователя, не имеют принципиального характера.

Согласно мнению Лебедева, целью Щедрина было осовременить

традиционную сказку, наполнить ее новым содержанием, поэтому и форма, даже в ее деталях, претерпевает у него соответствующее изменение.

Создание новых сюжетов, изменение традиционных сюжетов в духе нового мировоззрения, по Лебедеву, является общей тенденцией развития народной бытовой сказки (демонстративное несходство сказки Щедрина и сказки фольклорной, своеобразное отчуждение жанровой традиции тут не учитывается вовсе).

В.Базанова, также утверждая органическую связь сказочного цикла Щедрина с устным народным творчеством, находящую свое выражение в использовании сатириком традиционного сказочного стиля, говорит о том новом смысле, которым наполняет Щедрин традиционные сказочные формулы.

По Базановой, сказки Щедрина глубоко оригинальны, единственны в своем роде по своеобразию в "использовании традиционных фольклорных тем и мотивов"[1/], по наполнению "бытовых образов общественно-политическим содержанием"[2/].

Концепция А.С.Бушмина, материалом которой мы пользовались для демонстрации тех идей, что роли архетипов играют в поле изучения проблем связи меж сказками народными и сказками Щедрина, итак, эта концепция предполагает своеобразное примирение воззрений тех, кто считает сказки Салтыкова ничего (или почти ничего) общего не имеющими со сказками фольклора,

и тех, кто утверждает, что щедринская сказка знаменует собой новый этап в развитии сказочной прозы.

В комментариях к "Сказкам" Салтыкова-Щедрина А.С.Бушмин пишет: "Справедливо суждение В.Я.Кирпотина, выраженное в форме общего тезиса: "В фантазии народных сказок Щедрин чувствовал нечто родственное с собственными художественными приемами".

Изучение творческой истории "Сказок" Салтыкова убеждает, что они подготовлялись исподволь, как бы стихийно вызревали в недрах его сатиры в силу таких присущих его творческому методу приемов, как художественное преувеличение, фантастика, иносказание, сближение обличаемых социальных явлений с явлениями животного мира. Писатель не столько заставил служить своим целям уже выработанные фольклорные образцы, сколько шел навстречу им. Эта особенность творческого метода сатирика, в свою очередь, обусловила свободное вхождение в его художественную систему традиционных фольклорных элементов, которые впадали в мощный поток собственной творческой фантазии писателя и видоизменялись в нем до утраты всяких следов стороннего источника. Можно сказать, что салтыковская сказка самостоятельно возникла по типу фольклорных сказок, а последние лишь способствовали ее формированию." (т. XVI, кн.I , стр. 415-416).

Близкие взгляды изложены исследователем и в его книге

"Сказки Салтыкова-Щедрина": "Народные сатирические сказки и народные пословицы, прошедшие через гениальную обработку великого русского баснописца (Крылова - А.С.) и затем включившиеся в творческий процесс сатирика, - таким нам представляется в основном своем существе ответ на вопрос об отношении щедринских сказок к художественной традиции"[1/].

Общим в рассмотренных точках зрения является мотив преодоления оппозиции меж народно-поэтическим и критико-реалистическим, меж искусством и просветительством, меж традиционностью фольклора и злободневностью сатиры. Такое преодоленье характеризуется либо как неосуществимое (в связи с чем отвергается один из членов оппозиции - как не являющийся релевантным для другого), либо как осуществившееся (сказки Салтыкова интерпретируется в качестве воплощающих тот же инвариант, что и народные бытовые сказки, причем воплощающих его более адекватно). "Золотую середину" представляют попытки игнорировать глубочайшую содержательность этой оппозиции, попытки снять противоречие за счет довольно механического сращения формы одного из его полюсов с субстанцией другого.

Во всех этих случаях, преодоление оппозиции понимается вполне вещно, оно дано не как художественная реальность, но как внешний материал, не как природа творящаяся и творящая, но как сотворенное, заданное, готовое. Недооценивается сам факт творческой актуализации оппозиции, актуали-

зации мотива динамики, предполагаемой наличием оппозиции в стремящемся к гармонии, к цельности жанровой семантики, единстве. Недооценивается та идео-риторическая диалектика, что обеспечивается полярностью художественных мышлений. А ведь такая именно диалектика есть инкарнация интенсионала текста, тогда как два противоположных мировоззрения, в определенности своего историзма, своего прошлого "времени сновидений" (фольклор) и своего настоящего "злобы дня" (сатира), своего "везде и всегда" (миф) и своего "здесь и сейчас" (публицистика), два эти мировоззрения суть лишь своеобразные экстенсионалы, оппозиция которых является причиной возникновения поля реализации смысла.

В чем же резон обращения реалиста к поэтике мифа, почему сатирик играет в сказочника? Не о мифоискательстве же идет тут всерьез речь, не о растворении же современности в архаической логике сказочной ригидности, не о бегстве же в панэстетизм варьирующего эпохи Дориана Грея? Для чего писателю это чуждое ему виденье, эта призма далекой эпохи? Какова цель использования ее? Простая остраняющая "пародичность" (Тынянов)? Нам кажется, что для понимания жанровой архитектоники "Сказок" надо вспомнить следующие слова Бахтина: "Автор может использовать чужое слово для своих целей и тем путем, что он вкладывает новую смысловую направленность в слово, уже имеющее свою собственную направлен-

ность и сохраняющее ее. При этом такое слово, по заданию, должно ощущаться как чужое"[1/].

Нам представляется, что Салтыков-Щедрин в "Сказках" сознательно "пользуется чужим словом как чужим" и ему при этом "важна совокупность приемов чужой речи именно как выражение особой точки зрения. Он работает чужой точкой зрения".[2/]

Как раз в роли такого слова, по нашему мнению, и выступают элементы народной сказки в "Сказках" М.Е.Салтыкова-Щедрина. Функция этих элементов, прежде всего, содержательная. Они не являются лишь признаком типологической близости сказок Салтыкова бытовым или иным каким-нибудь сказкам народным, не являются они и сугубо внешними деталями салтыковских произведений, оправдываемыми лишь характером социо-эстетических симпатий автора (известная тема: "Салтыков - любитель и знаток фольклора"), или же предназначенностью сказочного цикла для определенной читательской аудитории, желанием уберечь "сказки" от нападок цензуры, т.п.

Итак, в "тексты" литературы нового времени, построенные по законам определенной "грамматики", автором сознательно вводятся элементы "текстов", построенных в соответствии с иной "грамматикой". Подчеркнем, что различие грамматик принципиально. "В исторической поэтике считается установленным, что есть два типа искусства. Мы исходим из этого как

из доказанного факта, поскольку эта мысль подтверждается обширным историческим материалом и рядом теоретических соображений. Один тип искусства ориентирован на канонические системы ("ритуализованное искусство", "искусство эстетики тождества"), другой - на нарушение канонов, на нарушение заранее предписанных норм. Во втором случае эстетические ценности возникают не в результате выполнения норматива, а как следствие его нарушений".[1/]

Безусловно, народная сказка, характернейшее произведение фольклора, относится к "искусству эстетики тождества", искусству, ориентированному на систему традиций. Вспомним, в связи с этим, четыре классические постулата В.Я.Проппа:

1. "Постоянными, устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц независимо от того, кем и как они выполняются. Они образуют основные части сказки.

2. Число функций, известных волшебной сказке, ограничено /.../

3. Последовательность функций всегда одинакова /.../

4. Все волшебные сказки однотипны по своему строению."[2/]

Итак, сказка представлена состоящей из элементов, сущность (предикативная) которых определена традицией; существование каких-либо иных (относящихся к иным инвариантам) элементов невозможно; порядок следования элементов также полностью определен традицией. "Поразительное однообразие сказки", ее "повторяемость", традиционность - сущность "грамматики" этого фольклорного жанра.

Однако, как отмечает Ю.М.Лотман в цитированной выше работе, ориентация на систему традиций - свойство, относящееся не только к собственно фольклорным жанрам: "существуют целые культурные эпохи (к ним относятся, например, века фольклора, средневековье, классицизм), когда акт художественного творчества заключался в выполнении, а не нарушении правил".[1/] Любопытно было бы рассмотреть, в этом плане, исследование М.М.Бахтиным сущности героя одной из разновидностей древнегреческого романа: "Каким может быть образ человека в условиях охарактеризованного нами авантюрного времени с его случайной одновременностью и случайной разновременностью, с его абсолютной бесследностью, с исключительной инициативностью случая в нем? Совершенно ясно, что в таком времени человек может быть только абсолютно п а с с и в н ы м и абсолютно н е и з м е н н ы м. С человеком здесь /.../ все только с л у ч а е т с я. Сам он лишен всякой инициативы. Он только физический субъект действия. Вполне понятно, что действия его будут носить по преимуществу элементарно-пространственный характер /.../

Но движется в пространстве все же ж и в о й ч е л о в е к, а не физическое тело в буквальном смысле слова. Он, правда, совершенно пассивен в своей жизни, - игру ведет "судьба", - но он п р е т е р п е в а е т эту игру судьбы. И не только претерпевает - он с о х р а н я е т себя и выносит из этой игры, из всех превратностей судьбы и случая неизменным свое абсолютное т о ж д е с т в о с с а м и м с о б о й.

Это своеобразное тождество с самим собой - организационный центр образа человека в греческом романе. И нельзя преуменьшать значение и особую идеологическую глубину этого момента человеческого тождества. В этом моменте греческий роман связан с глубинами доклассового фольклора и овладевает одним из существенных элементов народной идеи человека, живущей до сегодняшнего дня в разных видах фольклора, в особенности же в народных сказках".[1/]

Заданность традицией предикативной актуализации героя, способность его к выполнению лишь предписанных традицией действий, являющаяся, с одной стороны, основанием "пассивности" героя (герой способен выполнять только определенные функции, предрешенные его природой, иные действия для героя невозможны, он лишь "традиционно" реагирует на то, что с ним случается), с другой - основанием "неизменности" героя (традиционные функции героя с начала и до конца определяют сущность героя, они - единственные приметы, дающие возможность отличить одного "переменного" героя от другого), - атрибут не только сказки, не только собственно фольклора. Поэтому нам в нашем анализе придется говорить не столько о сказочных героях, сколько о традиционных литературных типах вообще.

Народную сказку (вообще фольклорное произведение) можно в этом плане рассмотреть как произведение, чреватое, прежде всего, семантикой каноничности (ср. описанье Лотмана). Народная сказка была использована Салтыковым как метонимичес-

кое означающее, она была индексом обращения к поэтике текста, построенного по законам "эстетики тождества".

Интересные рассуждения о литературных произведениях, ориентированных на логику "эстетики тождества", о традиционных литературных типах, равно как и о соотношении произведений, ориентированных на канон, и произведений, для жанровой отнесенности которых характерно "нарушение заранее предписанных норм", содержатся в статье Л.Я.Гинзбург "О структуре литературного персонажа". Автор пишет: "/.../ Есть черты, сближающие между собой самые разные этапы дореалистической литературы (при всех важнейших между ними различиях). В том числе отношение между экспозицией персонажа и дальнейшим его поведением, постепенно складывающейся, целостной структурой /.../

Логически расшифровывающееся, прямое, предвидимое соотношение между первичной формулой персонажа и дальнейшим его поведением - в принципе присуще литературе от архаических ее форм и до романтизма включительно.

Реализм XIX в. произвел в этом плане решающий переворот. Линейная обусловленность и двойственные противоречия сменились обусловленностью многосторонней, разнокачественной, одновременным действием разных исторических, социальных, биологических причин. Прямая, однозначная связь между свойствами персонажа, мотивами его поступков, самими поступками, их оценкой оказалась р а з м ы т о й , нередко парадоксальной (при внутренней строгой закономерности).

Отношение между литературной ролью и ее социальным источником исторически изменчиво. Оно представлено и как

идеальное, предлагающее высокую степень эстетической обобщенности жизненного материала, и как реальное, когда литература стремится к неопосредствованным, внестилевым контактам с действительностью. И в том, и в другом ключе возникли великие творения словесного искусства. Символическая идеализация неотъемлемо присуща архаическим видам литературы и фольклору, в частности, сказке, с ее предрешенным соотношением между ролью и функцией. Убыванием эстетической формализации отмечен исторический путь литературы. И, наконец, с реализмом XIX века социальный материал бурно прорвался сквозь стилевые плотины".[1/]

В нашем разборе мы хотим показать, что значимая для динамики эстетического объекта "плотность", "непрозрачность" определенного отношения к идее традиционности, заданности, характеризует весь сказочный цикл Салтыкова-Щедрина. "Символическая идеализация" выполняет конструктивную функцию.

"Сказки" Салтыкова не являются случайным набором басен, сатирических парабол и т.п., но составляют своеобразное целое, проникнутое духом одной идейно-художественной концепции.

Рассмотрение всех основных типов манифестации такого ценностно-смыслового отношения к канонической заданности будет поэтому проводиться на материале всего цикла, понимаемого как энтимема некой позиции в диалогическом поле культуры.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТЕМА ОППОЗИЦИИ В СФЕРЕ ОВЕЩЕСТВЛЕННОЙ ПРЕДРЕШЕННОСТИ ("ИДОЛ ПЕЩЕРЫ": ИМПЛИЦИТНАЯ ДЕКАНОНИЗАЦИЯ ТОПОСА)

Характерным образом заданной традициею предрешенности является фокализующая законы, регулирующие "социальные отношения" действующих лиц сказки, ситуация, сложившаяся в произведении, открывающем изучаемый цикл, т.е. в "Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил". Тут центральная роль отведена классической паре "господина и слуги". Генералы выполняют функции, подобающие сказочному властителю; это функции, определяемые, по Проппу, как относящиеся к области ощущения недостачи, отсылки героя в целях ликвидации недостачи, награждения героя и т.п.

Речь идет о персонификации гармонического состояния "тридевятого царства", характеризуемого статической самодостаточностью до акта "вредительства" (Пропп) и после ликвидации последствий этого акта. В мире, пострадавшем по причине такого "вредительства", эта гармония становится дисгармонией, ее самодостаточность разрушается, компенсацию ущербности своей обретая в динамизме поиска средства для возмещения утраченного аутотелизма, средства для восстановления космического равновесия, в динамизме борьбы за воссоздание

совершенства. Такое совершенство, эта космическая гармония, дает возможность возвести образ щедринских генералов к образу "сакрального царя" мифа . Мужик делает то, что подобает помощнику: в круг его функций в щедринской сказке входят (в определениях Проппа) ликвидация недостачи, пространственное перемещение, т.п. Тот факт, что мужик понят как "помощник" (т.е. помощник героя), на роль героя выдвигает выполняющего функцию "сакрального царя" - что, в принципе, вполне архетипично. Тема властителя-героя, князя как, в первую очередь, воина, поддерживается и формой реализации - обозначением с помощью слова "генералы" (при том, что речь, конечно, ведется о генералах штатских, генералах по "Табели о рангах", т.е. о действительных статских советниках, о генералах, которые служили "всю жизнь в какой-то регистратуре", стр. 7).

Тема традиционности, архаичности ситуации поддерживается и спецификой сказочного пространства - действие происходит на необитаемом острове, т.е. в мире, вырванном из профанной повседневности; перемещение на остров манифестативно лишено мотивировки, дано как прорыв в "давным-давно" "тридевятого царства" из историзма эмпирической реальности.

В то же время, сказка Щедрина не оставляет сомнений в принадлежности к современной эпохе. Регистратура, Петербург, Подьяческая улица, "Примите уверение в совершенном моем почтении" (стр. 7) - с первых же строк читатель вводится в мир, хорошо ему знакомый, в собственное свое "здесь" и "сей-

час". И с позиций современности дихотомия "генерал/мужик" вовсе не так уж однозначно читается как "господин/слуга". Комплексность, мифологическая диффузность иррелевантна для эпохи "рефлективного" мышления. Право на власть, в эту эпоху, должно быть на чем-то основано - даже когда речь идет о мужике и генерале; социальный код не задает автоматически отношений между отдельными феноменами, обозначенными его сигналами. Понятие "мужик" и понятие "генерал" не суть попросту аватары мифологических понятий "раб" и "властелин"; их конкретность - сигнал принадлежности к миру конкретности, единичности, к миру гетерогенной действительности. Сказочно-мифологическая традиция оказывается объектом игры; деканонизация грозит топосу; "идол пещеры", персонифицирующий "господство прошлого опыта"[1/], предстает в перспективе развенчания.

В этой перспективе все меняется. Генералы на необитаемом острове - это, в "профанном прочтении", вариант на тему "Робинзона Крузо"; проблематика ориентирована на образ "человека в пограничной ситуации", на тот его вариант, что человека социально-детерминированного, обладающего лишь некоторыми, принципиально специальными, умениями, знаниями, представлениями о мире, соотносит с условиями, не соответствующими этой специализации: в сознании современного читателя такой образ вызывает воспоминания о произведениях литераторов весьма различных -

Толстого и Киплинга, Вольтера и Джека Лондона, Гашека и Кобо Абэ. С точки зрения этой проблематики благоденствие генералов на острове и их чудесное спасенье благодаря мужику именно мужика делает главным героем (ср. тему "Пьер Безухов в плену", рассказ о переориентации всей системы духовных ценностей, выдвижении нового социального идеала, т.п.). Вторичность, подчиненность, периферийность мужика, в такой перспективе, нелепы. Обращение генералов к мужику со словами "лежебок", "тунеядец" нравственно и интеллектуально неправомочны - так же, как и вся логика восприятия ими его, обращения с ним, т.п.

В равной степени, не могут быть оправданы (морально или рационально) поступки самого мужика, который не просто на генералов работает, из "собственных волос" (стр. 11)силок делает, рыбу ловит да генералам суп "в пригоршне" (стр.12) варит, но и сам веревку вьет, чтобы себя к дереву привязать. Мужик, заботящийся лишь о том, чтоб генералы "довольны были" (стр.12), мужик, который генералов сперва от голода спасает, а потом в Петербург домой доставляет, дабы там получить в благодарность "рюмку водки да пятак серебра: веселись,мужичина!" (стр. 13), мужик этот , по стандартам современной литературной этики, явлен как персонификация слепой покорности, рабской преданности, тупого "начальстволюбия" и легендарного долготерпения. Обертон сатирического отрицания тут несомненен.

В качестве должных поступки персонажей "Повести" могут

быть поняты лишь с точки зрения традиционного комплексного концепта. Актуализация такого только виденья способна объяснить, отчего генерал всегда прав и всегда виноват мужик, отчего один вечно обязан работать на другого и искать его расположения. Вне мира архаической гармонии не ясно, почему факт существования на необитаемом острове генерала предполагает факт существования на этом же острове мужика (наличие одного элемента оппозиции "господин/слуга", "владыка/раб", задает наличие другого элемента; голодный генерал есть презумпция существования того, кто голод этот утолит). Характерным этой гармонии осознаньем является следующее замечание о генералах, радующихся на "мужицкие старания" : "Они уже забыли, что вчера чуть не умерли с голоду, а думали: "Вот оно как хорошо быть генералами - нигде не пропадешь!"" (стр.11). Генерал не может пропасть так же, как царь в мифе не может погибнуть смертью плебея: из двенадцати кораблей, плывущих в Итаку, одиннадцать гибнут под камнями лестригонов, и лишь корабль Одиссея спасается; из всех, находящихся на этом корабле, добирается до цели своей лишь хитроумный Лаэртид. Любопытен, в приведенной цитате из "Повести", и мотив забвения: он родствен мотиву забвения в "Колодце и маятнике" Э.А.По; там герой рассказа увидел настолько чудовищное орудие казни, что дух его, "словно помутившись , отказывался постигнуть значение"[1/] того, что открылось взору. Сущее вопиющим образом противоречит представлению о должном; два мира не в силах

признать, т.е. увидеть (чисто мифологическая трактовка; ср. образ слепого пришельца из другого мира), друг друга. По логике произведения, ориентированного на канон, генерал не может умереть с голоду: это было бы нелепым нарушением всех и всяческих традиций, законов, правил.

Единственной возможностью сохранить свободу от ограничений, накладываемых всеми этими законами, является бегство из мира предрешенности, мира комплексов, мира мифа. Так именно и пытается поступить в начале своего пребывания в "Повести" мужик. Обнаруженный генералами (обнаружить его было нетрудно - "мужик везде есть", стр. 11, он периферен и, потому, общераспространен; это генерал уникален в своей центральности, чреватой центростремительностью. Любопытно, что в играющей с каноном сказке Щедрина соответствие оппозиции "один/много" противопоставлению "центральный/периферийный", "главный/второстепенный" и т.п. инвертировано: мужик один, т.е. единствен, а генералов двое, т.е. несколько: ср. тему двоицы как начала "пестроты"), он пытается "дать от них стречка" (стр. 11), когда же стремление удрать из мира сказки (характерно, что до открытия генералами мужик спал, т.е. как бы не был актуализован вовсе) к желаемым результатам не приводит, когда генералам удается удержать мужика в поле диффузной заданности, тогда лишь - "зачал он перед ними действовать" (стр. 11).

Перспектива современного ("рефлективного") восприятия, заданная как стилем повествования (где собственно-фольклорные

элементы суть лишь экзотические вкрапления), так и предметным уровнем поэтики, эта перспектива разрушает однозначность овеществившейся (в образе культурно-социо-психологической сопричастности, определяющей некую абстрактную универсальность, архетипическую обобщенность, независимость от профанных истории и географии, - "жили да были", "необитаемый остров", т.п. - хронотопа; определяющей предикативный облик реализации действующих лиц; в частности, определяющей объективированную специфику идеологического виденья, присущего самим персонажам и персонажем, в основном, явленного повествователя) предрешенности.

Аксиология сказки видится "идолом пещеры", мировоззренческим штампом. В сознании читателя-современника, "читателя-друга", осуществляется деканонизация топоса мифологической нарасчлененности. "Рефлективное", на анализ ориентированное, мышление отказывается принять логику "мистической партиципации", метафорически отрицая идею архетипа восприятия (предсуществующего шаблона перцепции) отрицаньем восприятия, ориентированного на прозревание во множестве единого, в эмпирии - архетипа.

Повесть о генералах, явленных абсолютными властителями, и о мужике, за спиной которого - тени всех верных слуг, от Мо Лэ из новеллы Пэй Сина "Куньлуньский раб" до Василия Шибанова, память о котором живет в стихотворении А.К.Толстого, может

быть понята как своеобразная модель для того типа разрушения естественной (для "идола пещеры") предрешенности, что служит сейчас предметом рассмотрения. Остранение концептуализации демонстрацией ее в перспективе чуждой ей эпохи культуры, в чуждой ей системе смыслов и ценностей, заставляет усомниться в соприродности такой концептуализации "порядку вещей", в "прозрачной" адекватности ее миру. Тема противоречия воплощается в разрушении претензий (на роль канона завершающего видения) того типа мышления, что сам ориентирован на канон. Проблематика представлена гротескным образом "плотной" ("opaque") идеологии; отверженье традиционного литературного героя отражает отверженье традиции.

По этой модели построено несколько произведений, включенных в цикл "Сказки". Одно из них - повествованье о "Самоотверженном зайце". Протагонист истории, ориентированной на архетип рассказа о тиране Дионисии и о самоотверженных юношах (рассказа, ставшего общеизвестным по изложению в балладе Шиллера), ведет себя подобно классическому своему прототипу, т.е. не останавливается перед тем, чтобы пожертвовать жизнью во имя - другого? долга? чести? Во имя верности заячьему своему сословию, т.е. состоянию, обрекающему его на жертвенность? Вопросы тут не уместны, поскольку речь идет об архетипической заданности, где все интерпретации служат метафорическими друг друга вариантами. Заяц к самоотверженности при-

говорен, ее ждут от него ему подобные (ср. реакцию прочих зайцев на поступок героя: "/.../Никогда во всем нашем заячьем роду того не бывало, чтобы зайцы обманывали", стр. 37), ждет и тот, кто в современности играет роль тирана легенды, т.е. волк, на съеденье к которому мчится заяц. В то же время, надежда на милость владыки, заданную образцом повествовательной схемы, весьма эфемерна (оставляя у себя заложника, волк объявил зайцу: "Коли не воротишься через двое суток к шести часам утра /.../, я его вместо тебя съем, а коли воротишься - обоих съем, а может быть...ха-ха...и помилую!", стр.37). Здесь - актуализация темы иной культурной перспективы, перспективы, в которой предрешенность благородной самоотверженности кажется нелепостью, традиционная заданность теряет значенье непреложного закона. Тема этой перспективы, перспективы утилитарного позитивизма повседневности, поддержана всеми сигналами современности описываемых событий, сигналами, в изобилии присутствующими в тексте (ср.: "Снится ему, будто волк его при себе чиновником особых поручений сделал, а сам, покуда он по ревизиям бегает, к его зайчихе в гости ходит..." - стр. 35; "Жил он открыто, революций не пущал, с оружием в руках не выходил, бежал по своей надобности - неужто ж ему за это смерть?", стр. 35, т.д.). И в этой перспективе все меняется; "самоотверженность" зайца тут видится знаком рабской покорности, слепой преданности, бессильной трусости (сидит заяц напролет дни и ночи под кустом по приказу волка, ждет,

пока у волка с волчихой другая провизия выйдет, чтоб за него принялись). "Рефлективное" мышление ориентацию на канон позитивного отношения к стремлению выполнить приказ, не нарушить универсальный порядок, где ряд слов и ряд действий неразличимы в составе комплекса, эту ориентацию заменяет прямо противоположной. Страдания зайца представлены страданиями, жестокость волка - жестокостью, персонажи не явлены попросту традиционными фигурами, все состояния и поступки которых предзаданы той или иной позицией, занимаемой в пределах социума. В мире "научно-логического" сознания современности внешнее и внутреннее разделены; реальность диффузной нерасчлененности, верней - элементы этой нерасчлененности, попавшие в поле зрения эпохи позитивистского анализа, кажутся, с такой точки зрения, недолжными как этически, так и рационально. Предрешенность остраняется взглядом из чужой культуры; в восприятии читателя топос деканонизируется. Объект увиден с точек зрения двух "идолов пещеры". Овеществленная однозначность разрушена в противоречии.

С родственной ситуацией встречаемся мы и в сказке "Чижиково горе". Главный герой - мошенник, скряга, пошляк, распутник, существо неумное и достойное презренья. И, тем не менее, мучения (тоже - традиционно-"комические" мучения, мучения старого мужа молодой и легкомысленной жены) его, описанные так, чтобы представить мир персонажа изнутри ("До сих пор у него

хоть страдания были, страдания жгучие, острые, которые давали ему возможность метаться от боли, проклинать... и надеяться; теперь страдания остались, но приняли тупую форму, которая сковывала его движения, парализировала волю и наполняла будущее безрассветным мраком...", стр. 128), разрушают овеществляющую характеристику, заставляют воспринять героя не в качестве объективированной предрешенности (ср. тему Каренина), но в качестве индивида, принадлежащего эпохе, где отношения меж внешним и внутренним сложны и неоднозначны, где они далеки от логики партиципации поры всеопределяющей традиции. Плут, пошляк и рогоносец, вызывающий чувство жалости, басенный персонаж, становящийся персонажем семейного романа, "чижик-пыжик" в технике психологической прозы, - противоречие меж двумя типами концептуализации (один из которых ориентирован на пандетерминизм традиций, другой - на пафос уникальности реального) тут очевиден.

Не менее очевидным является такое противоречие и в сказке "Орел-меценат", где трезвая современность, не ограничивающаяся пением хвалебных гимнов властелителю, но анализирующая его поступки, беспощадно разрушает сопричастность представлений "владыка" и "покровитель наук и искусств" (комплекс глубоко традиционный; в русской классической прозе одним из

самых известных воплощений соответствующих представлений служат слова "великодушной государыни" в "Портрете" Гоголя: "Государыня заметила, что не под монархическим правлением угнетаются высокие, благородные движенья души, не там презираются и преследуются творенья ума, поэзии и художеств; что, напротив, одни монархи были их покровителями; что Шекспиры, Мольеры процветали под их великодушной защитой, между тем как Дант не мог найти угла в своей республиканской родине; что истинные гении возникают во время блеска и могущества государей и государств, а не во время безобразных политических явлений и терроризмов республиканских /.../"[1] и т.д.). Деятельность государя-орла на ниве просвещения и культуры была для этой нивы, как известно читателю сказки, вполне губительной. Систематическое уничтожение ученых и артистов явилось химерической инкарнацией той функции, что орла позволила именовать "меценатом". Гротескное разрушенье общего места путем противопоставления(что возможно лишь в эмпирии современности,но не в нерасчлененности архаики) "видимого" "мыслимому" тут очевидно.

Добавим, что в этой сказке намечается и несколько иной тип поляризации элементов комплексной предрешенности. Противоречие дано не только имплицитно, но и эксплицитно: мы говорим о введении к сказке, где, от лица повествователя, разрушается миф о великодушии орла-властителя ("С чего же, однако, орел "простил" мышь? Бежала она по своему делу через дорогу, а он увидел, налетел, скомкал и ...простил! Почему

он "простил" мышь, а не мышь "простила" его?" и т.д. - стр. 72), о величии орлов, признаваемых восторженно всеми птицами в качестве своих повелителей ("/.../ При появлении их, все пернатое царство спешит притаиться. И это происходит от страха, а не от восхищения, как уверяют поэты", стр. 73), об аксиоматическом совершенстве орла, о его пригодности на роль героического идеала и т.п. ("/.../Будь он хоть орел, хоть архиорел, все-таки он - птица. До такой степени птица, что сравнение с ним и для городового может быть лестно только по недоразумению" - стр. 72). Тема разрушения заданности звучит схожим образом в обоих ключах: имплицитном и эксплицитном. Как бы хорош ни был властитель-автократ (а по логике сопричастности, он хорош всегда, поскольку он властитель; в комплекс самодержца входят элементы "могущественный" и "милостивый"), анализирующее, ориентирующееся на опыт мышление видит в нем лишь насильника-узурпатора, лишившего изначально, самой природою власти своей, подданных свободы и счастья (производных от естественной гармонии - в частности, гармонии социума, разрушенной вторжением абсолютистского произвола), а затем, в зависимости от склада характера и минутного настроения, возвращающего им этих свободы и счастья большие или меньшие крохи.

Не совсем одинаково звучит эта тема в имплицитном и

в эксплицитном ключах в случае сказки "Верный Трезор". Каноническая предрешенность определяет интерпретацию главного героя в качестве беззаветно преданного слуги-помощника. Положительное отношение к такой деятельности, заданное каноном, разрушается в перспективе современной культуры. Имплицитный ряд разоблачает "идола пещеры"; верный слуга купца Воротилова не комплексно, но метафорически обозначен словом "собака" - у него душа собаки, душа раба, который счастлив счастьем владельца своего, который горд своей цепью, доволен получаемыми в качестве еды помоями, видит положительные стороны и в голоде, и в арапнике. Если для "пререфлективного" мышления все эти факторы суть лишь сигналы мотива "преданного помощника", то мышление "рефлективное", связанное с определенной системой этических воззрений, с определенным набором социокультурных ценностей, дает такому персонажу характеристику негативную (как изменившему себе, своей внутренней целостности; реальность оппозиции "внешнего" и "внутреннего" для современного сознания предопределяет отвержение полной экстериоризации субъекта - если, конечно, она не ориентирована на аксиологические категории более серьезные, чем "собачья преданность", "собачья верность": ср. образ жертвующего собой - ради любви к людям, к истине и т.д. - подвижника).

Эта имплицитно актуализованная отрицательная оценка

соответствует эксплицитно актуализованной – с тою лишь разницей, что в последнем случае персонификация предрешенности, "идол пещеры", уничтожается по причинам вполне утилитарным. Отношение к помощнику, представляющееся не достойным его, химерически соотнесенным (с точки зрения гармонии между трудом и компенсацией за труд) с деятельностью помощника (на языке сказки такое отношение соответствовало бы не выдержанному ложным героем "испытанию", устроенному "чудесным помощником" или "дарителем"), разрешается в акте убиения помощника. Канон демонстративно отвергается, показывается неуместным в современности. Отвержение предрешенности воспринимается тут как морально неправомочное, но факт остается фактом: оно изоморфно имплицитному отказу от "идола", отказу, маркированному в сознании читателя в качестве должного. Нравственно это или безнравственно, эстетично или антиэстетично – в современности места для овеществленной традиции нет. Однозначная определенность, заданность, отрицается; топос деканонизирован. Факт обращения к образу, предполагающему реализацию одной и той же семантики как со знаком "плюс", так и со знаком "минус", служит утверждению этой семантики, своеобразной универсализации ее. Гротеск выполняет функцию конструктивную.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТЕМА ОППОЗИЦИИ
В СФЕРЕ ОВЕЩЕСТВЛЕННОЙ ПРЕДРЕШЕННОСТИ
("ИДОЛ ПЕЩЕРЫ": ЭКСПЛИЦИТНАЯ ДЕКАНОНИЗАЦИЯ ТОПОСА)

В последних двух произведениях, рассмотренных в предыдущей главе, мы отметили факт наличия двух типов разрушения заданной определенности: имплицитный и эксплицитный. Прием сочетания обоих типов весьма характерен для поэтики многих сказок Салтыкова. Порой это сочетание предстает однонаправленным (как в сказке "Орел-меценат"), порой гротескный характер ансамбля резонов, служащих для отвержения канонической заданности, очевиден ("читатель-друг" признает его имплицитный вариант и отвергает его эксплицитный вариант). Рассмотрим сейчас несколько примеров такого сочетания - примеров, отличающихся от исследованных выше тем, что в них доминирующую роль играет изгнанье "идола пещеры" именно эксплицитное, но не имплицитное.

В сказке "Премудрый пискарь" главный герой представляет, согласно видению, ориентированному на "эстетику тождества", классический тип мудреца, живущего в гармонии с миром. Тема воды, т.е. той стихии, с которой неразрывно связано существование персонификации такого типа, персонификации, выполняющей функцию воплощения протагониста в рассматриваемой сказке, тоже глубоко характерна, ср. у Пушкина:

"Воды глубокие
Плавно текут,
Люди премудрые
Тихо живут"[1/].

Эта мудрость действующими лицами сказки осознается как глупость; оппозиция, первый элемент которой принадлежит миру канонов, в качестве второго выдвигает концепцию, манифестируемую следующим, к примеру, высказыванием: "Слыхали вы про остолопа, который не ест, не пьет, никого не видит, а все только распостылую свою жизнь бережет?" (стр.34). Даже сам центральный герой, абстрагируясь от своей функции традиционного типа, объективируясь в качестве "приватного лица", принадлежащего современной эпохе, отвергает предрешенность своей позиции, заданную архетипом социо-культурным: "Какие были у него радости? кого он утешил? кому добрый совет подал? кому доброе слово сказал? кого приютил, обогрел, защитил? кто слышал об нем? кто об его существовании вспомнит?

И на все эти вопросы ему пришлось отвечать: "Никому, никто". (стр. 33-34).

В типичном для произведений цикла "Сказки" акте остранения себя-литературного типа, главный герой (разделяющийся на "Я-эмпирическое", заданное и предрешенное внешними обстоятельствами, прошлым культуры, Я, принадлежащее полюсу "мир", и на "Я-трансцендентальное", "Я постигающее";

ср. постановку соответствующей проблемы в феноменологии) солидарен с остальными персонажами, обладает одной с ними функцией. Отвержение, моральное и интеллектуальное, жесткой определенности характеризует, в равной степени, и позицию "объективной реальности", позицию, представляющуюся "нормальной" для коллективного сознания современности, позицию, заданную спецификой идеологической фокализации. Имплицитное соответствует эксплицитному; предполагается отрицание "читателем-другом" заданности, параллельное отрицанию заданности персонажами.

С той же ситуацией встречаемся мы и при обращении к сказке "Медведь на воеводстве". В ней профанируется канон абсолютной власти, власти, манифестирующейся в образе серии "злодейств" (власть понимается в качестве насилия). Персонажи сказки последовательно отвергают (осмеивают, расценивают как караемые смертью преступления, т.п.) различные формы насилия ("злодейства блестящие" и "злодейства срамные", стр.57), отвергают и своеобразное "нулевое злодейство" властителя, властвующего чисто пассивно (властителя, который, в акте остранения себя-литературного типа, даже задается вопросом относительно оправданности существования материализуемого его собственным бытием социо-культурного архетипа: "Я даже не понимаю, зачем воевод посылают! ведь и без них...", стр.59). Разница между первым, вторым и третьим Топтыгиным, т.е. властителем,

совершившем (попервоначалу, впрочем, лишь - но так и не прощенным за это) злодеяние слишком малое, властителем, злодеяние которого было чересчур велико, и властителем, решившим сохранить гармонию самим порядком вещей заданных злодеяний, решившим не привносить в эту гармонию чуждых ей элементов, т.е. решившим злодеяний самостоятельно не совершать, разница между этими властителями снимается в эмпиризме исторического развития: все трое пришли к краху (первый - "поднят на смех", изгнан, второй - "поднят на рогатину", убит и ободран, третий - что ж, и его постигла "участь всех пушных зверей", стр. 59).

Теория абсолютной власти дискредитирована (десакрализована); персонажи сказки не видят в поступке властителя ничего, кроме чреватой общественным вредом попытки волюнтаристическим актом утвердить концепт космогонической ценности автократизма, концепт "священного царя"; всякий такой поступок, кроме "денотативного" своего смысла, есть утверждение самой идеи власти, идеи насилия; поэтому именно представляющееся бессмысленным злодеяние, зло ради зла, является, в архетипической перспективе, аватарой принципа произвола, принципа абсолютизированной начальственности. В коде профанном такое злодеяние воспринимается как реализация желанья властителя угодить своим властителям, высшим властям, активным приятием теории универсальной власти: "Ишь, анафема! перед начальством выслужиться захотел, а мы через это пропадать должны!" (стр. 56)- слова мужиков

о поступках Топтыгина второго.

Отношение персонажей соприродно тому отношению, что заданно позицией, понимаемой "читателем-другом" как авторская: если подход, предполагающий космогонически-ориентированную интерпретацию реальности, злодейства связывает со "скрижалями Истории" (стр. 50), с вечною славой (показательна тут роль пушкинской реминисценции: "И дикий тунгуз, и сын степей калмык - все будут говорить/.../", стр. 54; глубоко характерна для принципа гротескной цитатности эта прозаизация стихотворной строки, опредмечивающая мотив совмещения контекстов), то повествователю свойственно отношение к совершающему злодеянья, выражаемое в обозначениях "скотина"(стр.51), "сукин сын" (стр. 55), "негодяй"(стр. 56) и т.п. Такое отношение совпадает с отношением персонажей, для которых медведь-воевода тоже "скотина" (стр. 52), "дурак"(стр. 53), "анафема"(стр. 56) - и т.п.

Сакрализация абсолютной власти противоречит в сказке интерпретации ее в качестве явления, реализующегося в животной дикости, подлости и неразумии. Имплицитная и эксплицитная формы деканонизации топоса совпадают.

Особенно характерен облик такого совпадения в сказке "Христова ночь". Традиционная заданность, подлежащая разрушению в этой сказке, есть заданность христианского учения о всепрощении: "страшная месть", уготованная Иуде Искариоту,

исключение его из числа прощенных - в настоящем и в будущем, противоречит ряду существенных положений доктрины (из-за "нехристианского" конца сказка была даже не принята толстовским "Посредником" - XVI,кн.I,стр.427).

Позиция опровержения топоса здесь представлена абсолютной: она выражена словами Иисуса; в абсолюте разница меж эксплицитным и имплицитным нейтрализована.

Наряду с совпаденьем,в цикле "Сказки" нередко встречается случай гротескной комбинации резонов отрицать заданную традиционность ситуации (образа). В сказке "Карась-идеалист" эксплицитное отверженье идей протагониста, отверженье, что манифестировано в речах других персонажей произведения, построено на основании принципа, маркированного негативно: это противостоящая идеализму жестокая трезвость воззрений, единственным законам признающая право сильного. Такая позиция характерна и для друзей-противников центрального героя (выполняющего традиционные функции мирного борца за справедливость, смиренного проповедника добра, готового на любые жертвы), видящих его поступки нелепыми и дерзкими чудачествами; характерна она и для антагониста героя, Щуки, в расправе с карасем эту позицию, после недолгой дискуссии, материализующей.

В плане имплицитной деканонизации, комплекс идей, представленных воззрениями идеалиста, отрицается как недействен-

ный, ведущий к уничтожению не обличаемого дурного, но дурное обличающего, к гибели самого идеалиста (ср. рассказ об Андрее Курзанове и его проповеди - в "Четвертом вечере" "Пошехонских рассказов"; специфика позиции Щедрина по отношению к учениям такого рода рассматривалось выше). Сами идеи отрицанью не подлежат; демонстрируется лишь непригодность их для нашего времени, что понимается как беда этого времени.

Химерический характер сочетанья двух типов отвержения традиционной предрешенности очевиден: если тип эксплицитный солидаризуется со своей эпохой в разоблачении идеала, то тип имплицитный признает, что не идеал плох, но эпоха для него не годится. Гротеск предрешенного и непредрешенного продолжается в этом гротеске двух типов разрушения заданного.

Родственную ситуацию обнаруживаем мы и при обращении к сказке "Вяленая вобла". Традиционный литературный тип сторонника отказа от активной деятельности, сторонника покорности и терпения, отвергается имплицитно как инкарнация духовного бессилия, скудости мысли и всепобеждающего страха. Эксплицитное же отверженье имеет иной характер; пустота "воблушкиной доктрины" понята там в качестве недостаточно последовательной реакционности, недостаточно активного обскурантизма. Оппозиция деканонизаций несомненна.

Несомненна она и в случае сказки "Дурак", где демонстрируется непригодность для эмпиризма современности

идей праведного "дурака", которому весь мир кажется непонятным - своей прозаической жестокостью, повседневной несправедливостью, привычной нелепостью; непонятным, поскольку "подлых мыслей" (стр. 148) не хватает такому дураку, такому воплощению традиционного типа борца за добро и справедливость. Отверженье "рефлективностью" эпохи, отверженье исторической реальностью тут неизбежно (что, конечно, прямо разрушает сказочную традицию, ср.: "/.../ Народная сказка всегда на стороне нравственной правды, и, по ее твердому убеждению, выигрыш постоянно должен оставаться за простодушием, незлобием и состраданием" [1]. Отверженье имплицитное же в этой сказке вполне периферийно, говорить о разрушении в сознании "читателя-друга" соответствующего канона можно лишь применительно к некоторым его реализациям, кажущимся слишком последовательными в актуализации семантики праведности, праведности, что порой отдает юродством (пляска с сумасшедшим, чтобы тому не было скучно; история с кражами; с защитою петуха от повара и т.п.- обертон темы "блаженного" чудака звучит тут ясно, ориентация на проблематику, связывающуюся в сознании современного читателя с рядом представляющихся экзотическими идеологических платформ, от древних до совсем недавних, совершенно очевидна. Из многих имен, что можно было бы привести, упомянем лишь имя Толстого и - рассматривая эту традицию в нашем веке - имя Итало Кальвино, автора "Барона на дереве"). Полярность канонического

и направленного на отверженье заданного, т.е. на разрушение канона, отражена оппозицией обликов отказа от предрешенности. Воплощенье такого отказа в материале противопоставленных концепций, концепций, одна из которых (имплицитная) воспринимается "читателем-другом" как своя, другая же (эксплицитная) - как чужая, такое воплощенье своей антитетичностью утверждает (в традиции диалектики мифа, представляющей одно и то же божество самым "небесным" и самым "подземным", целителем и губителем, т.п.) универсальность принципа полярности.

В сказке "Кисель" архитектоника ориентирована на ту же, примерно, модель. Главный герой есть вариация на тему "чудесного помощника" (выступающего в образе "волшебного средства", что, по Проппу, вполне нормально для сказки[1/]), и это роднит его с героями сказок "Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил" и "Верный Трезор". Как и там, деятельность "чудесного помощника" не оценена по достоинству, причем если в "Повести" и "Трезоре" это объясняется тем, что воспринимается она другими персонажами как нечто должное, само собой разумеющееся, заданное, т.е. не заслуживающее благодарности (как воздух или солнечный свет), и именно это традиционное отношение к сущему как к должному, к возмещенью недостачи как к неизбежной реализации космогонического принципа, такое отношенье является объектом имплицитного отвержения в перспективе современной этики, то в сказке "Кисель" экс-

плицитно отвергается, отвергается персонажами произведения, сама эта деятельность, само предикативное воплощение традиционного героя ("что хорошего в этом киселе? разве это еда?" , стр. 176, и т.п.) , т.е. сам этот герой, тогда как деканонизация имплицитная родственна той, что актуальна для историй о мужике и о Трезоре: кисель, который на все согласен, согласен и на то, чтоб свиньи его ели, лишь бы кто-нибудь ел, видится олицетвореньем психологии раба, а господа, киселем питающиеся и к киселю относящиеся с презрением, персонификацией нетерпимого в эпоху морали Нового времени сопричастия принципов превосходства над помощником и неизбежности обращения к услугам помощника. Эксплицитное отверженье отвергается имплицитно.

Противоречат друг другу начала эксплицитное и имплицитное и в сказке "Дикий помещик". Протагонист сказки "Дикий помещик" - типичный литературный герой, принесший в жертву своему идеалу жизненные удобства, отказавшийся от профанных благ, с этим идеалом несовместимых, и вполне удовлетворенный своим состоянием, находящий радость в сознании того, что идеал проведен в жизнь; эта радость, в пределе, не может быть сведена на нет какими бы то ни было эмпирическими неудобствами, возникающими в повседневной суетности в связи с тем, что практическая реализация идеала осуществлена.

Герой "Дикого помещика" разрушил до основания привыч-

ный уклад своей жизни, изменил его в соответствии с тем, чего требовал "космогонический" идеал, в жертву этим требованиям принес реальность (профанную реальность) своего социального положения - в самом деле, что за помещик тот, у кого и мужиков-то нет. Отвергнув, таким образом, возможность определить себя по функциям, которые представляются актуальными для мира современного, герой сказки как бы заявляет, что не принадлежит бытию исторического эмпиризма, что он из тех, чья жизнь полностью, во всех мелочах, определена требованиями высшего порядка, что он из универсума непреходящих ценностей и вечных смыслов. Точнее, пожалуй, было бы сказать, что герой сказки не столько заявляет себя, сколько заявлен подобным образом. Сама логика фабулы сказки подтверждает, что протагонист - "человек идеи"; его бытие предрешено и задано его сознанием. На практике осуществляется не только центральный идеал героя, его главный духовный ориентир, но и те мечты, те надежды, которые, в общем, имеют проходной, второстепенный характер.

"И все ходит он по комнатам, потом сядет и посидит. И все думает. Думает, какие он машины из Англии выпишет, чтоб все паром да паром, а холопского духу чтоб нисколько не было. Думает, какой он плодовый сад разведет: "Вот тут будут груши, сливы; вот тут персики; тут - грецкий орех". Посмотрит в окошко - ан там все, как он задумал, все точно так и есть!

Ломятся, по щучьему велению, под грузом плодов деревья грушевые, персиковые, абрикосовые, а он только знай фрукты машинами собирает да в рот кладет!" (стр.26).

Помещик находится в мире, где нет оппозиции меж словом и вещью. Он, живущий по логике космогонической комплексности, логике канонических интерпретаций, как бы получает подарок от этой логики, подарок, необходимый для более последовательного выполнения им, традиционным литературным типом, своей функции.

Вполне естественно, что герой сказки верит в причинно-следственную связь между максимально последовательным выполнением соответствующей традиционной функции и наградой, которая воспринимается не столько как собственно награда, сколько как неизбежный (входящий в комплекс) результат выполнения традиционной функции. С описанием чисто партиципационного воплощения мечты помещика об удивительных машинах, о фруктовом саде соседствует следующий рассказ: "А во сне сны еще веселее, нежели наяву, снятся. Снится ему, что сам губернатор о такой его помещичьей непреклонности узнал и спрашивает у исправника: "Какой такой твердый курицин сын у вас в уезде завелся?" Потом снится, что его за эту самую непреклонность министром сделали, и ходит он в лентах, и пишет циркуляры: "Быть твердым и не взирать!"" (стр. 26-27).

А на деле? На деле все противоположно этим основанным

на каноническом осознании мира традиционным литературным типом мечтам. Гости помещика от него в негодовании (не накормил!) уехали, актер приглашенный над ним посмеялся, капитан-исправник помещика глупым назвал, даже медведь, новый друг помещика (мифологической диффузностью заданное преодоленье оппозиции природы и культуры актуализовано тут; путь к архетипической определенности явлен путем к архаическому варварству), действий его не одобрил (как разрушение космогонической гармонии в угоду индивидуальному произволу; проблематика, хорошо известная по "Истории одного города", - грамматика мифологемы реализуется на материале чуждого ей словаря); "губернское начальство" творящимся в имении помещика "обеспокоилось" и решило "глупому помещику, который всякой смуте зачинщик, наиделикатнейше внушить, дабы он фанфаронства свои прекратил /.../", (стр.29), так что кончилось все тем, что помещика "изловили . Изловили, сейчас же высморкали, вымыли и обстригли ногти. Затем капитан-исправник сделал ему надлежащее внушение, отобрал газету "Весть" и, поручив его надзору Сеньки, уехал"(стр.30).

Изменившимся представлено традиционное отношение к деятельности традиционного литературного типа. Изменение это коснулось и отношения самого протагониста к своей деятельности как деятельности традиционного литературного типа. Побыв немного в роли канонического персонажа,

главный герой сказки "по секрету от себя уж думает" (стр.28) о том, как хорошо было бы вернуть свое прежнее, "нетипическое" состояние. Герой сказки-современник глядит на себя (героя сказки-традиционного литературного персонажа) как бы со стороны и отвергает этого иного себя. Жить в современности по законам всеопределяющей предрешенности необычайно трудно; мифологическая дикость неуместна в XIX столетии, сопричастие противоестественным видится в перспективе культуры, ориентированной на анализ. На секунду отвлекся помещик, забыл о своем новом (типическом, заданном, идео-каноническом) состоянии, вновь почувствовал себя таким, каким он был до реализации своего идеала, до начала непосредственного выполнения соответствующей функции, но тут же опомнился - "и заплакал". (стр. 28).

Таким образом, "сакральный" ряд оторван от "профанного", канон не выполняет функции универсального закона в эмпирическом бытии, идеал отвергается повседневностью. Сказка "Дикий помещик" есть, по архитектонике своей, антитезис всякой истории, построенной по модели рассказа о блаженном Симеоне Столпнике, червь с гноящегося бедра которого в руке пришедшего к святому царю превращается в драгоценный камень. Перлы мира идеологической предрешенности видятся позитивизму современности червями.

Не совпадает с эксплицитным отказом от пандетерминизма деканонизация имплицитная, т.е. та, что "задана" в тексте, ориентирована на прочтение сказки "читателем-другом".

Негативную оценку получает тут, прежде всего, сам идеал помещика. То, что помещику представляется реализацией идеи универсальной чистоты (в сознании протагониста явно происходит контаминация - вполне закономерная для логики сопричастия - идея чистоты физической - "чистый-пречистый во всех владениях воздух сделался", стр. 24, - и чистоты духовной, вернее - ритуальной, чистоты, явленной в облике социального, классового, вернее - в перспективе преодоленья границы меж материей и идеей - кастового пуризма), "читатель-друг" не может не воспринимать (его сознание - продукт отвергающей принцип диффузного панканонизма эпохи) как явление демонстративно неразумное, принципиально негуманное, как какой-то варварский снобизм, деструктивная автаркия.

Наряду с таким отвержением самого идеала протагониста (идеала мифологизированного в своем пандетерминизме социального пуризма; презрение к толпе, ставшее жизненным credo героя, - позиция эта хорошо известна, глубоко традиционна. Одна из наиболее классических инкарнаций ее связана с именем Гераклита, не только систематически отзывавшегося пренебрежительно о народе, но и, по сообщению Диогена Лаэртского, вследствии ненависти к людям ушедшего в горы и жившего там, кормясь бульем и травами[1/], - характерно тут совпаденье с формой, в которой выражается классовая мизантропия главного героя сказки Щедрина; идеологически закономерна близость гротескного жеста протагониста сказки Салтыкова и деструктивного, с точки зрения профанной гармонии социума, жеста автора теории созидающего разрушенья), имеет место и имплицитное разоблачение

фанатической приверженности какому-то убеждению и принесения реальности этому убеждению в жертву. Помещик воспринимается "читателем-другом" именно как "дикий" не только потому, что он, и вправду, "одичал" (стр. 28), т.е. "оброс волосами , словно древний Исав, а ногти у него сделались как железные. Сморкаться уж он давно перестал, ходил же все больше на четвереньках и даже удивлялся, как он прежде не замечал, что такой способ прогулки есть самый приличный и самый удобный" (стр. 28), т.д., не только потому, что дика (нелепа и жестока) сама идея социальной мизантропии, основной архетип мира главного героя, но и потому, что диким представляется метод проведения в жизнь такого идеала, способ его существования на практике, т.е. фанатизм, чудовищная (всесокрушительная, губительная для эмпирической действительности, кажущейся необязательной) последовательность традиционного литературного типа в выполнении им своих функций.

Итак, подведем итоги. Идеал протагониста - социальная чистота, своеобразный классовый пуризм, понимаемый им как универсальное избавление от скверны; "благородное" отделено от "подлого", истинное от ложного, сакральное от профанное, архетипическое от случайного. Персонажами сказки (самим помещиком, в том числе; мы говорим о случае остранения себя канонического, о случае деления Я на "эмпирическое", заданное моделью миросозерцания, и на "трансцендентальное",

постигающее) этот идеал (и последовательность в реализации его) одобряется теоретически (как пример деятельности рыцаря идеи господства; космичность властителя предполагает его самодовление, своеобразную его изначальность; аутотелизм властителя выражается в том, что властитель может обойтись без тех, кто подвластны ему; герою не нужна толпа, чтобы быть героем) и отвергается по причине практических неудобств, связанных с воплощением такого идеала. "Читателем-другом" этот идеал отвергается, поскольку природа его противоречит этическим, эстетическим и интеллектуальным критериям "рефлективной" эпохи. Отвергается и сам метод однозначной ориентации на заданную предрешенность - как метод, чреватый упразднением реальности, гетерогенного характера ее.

Эксплицитная деканонизация, таким образом, утверждает не столько непригодность идеала, сколько неподготовленность нашего времени для этого идеала; имплицитная деканонизация топоса имеет характер принципиальный. Это противоречит архитектонической специфике сказок "Карась-идеалист" и "Дурак", где в обоих случаях эксплицитное отрицание идеала, отрицание его героями (всеми, кроме главного) произведения, бескомпромиссно, тогда как имплицитное отвержение такого идеала реализуется лишь на уровне исторической практики (теоретически идеал, в общем, признается), причем отсутствие места для воплощения этого идеала в современности представляется признаком ее несовершенства.

Такая оппозиция архитектоник есть один из приемов, что придают всей системе цикла "Сказки" динамический характер, привилегируя при этом сам принцип полярности. "Идол пещеры" предстает в цикле "Сказки" маркированным (в аксиологической перспективе) то положительно, то отрицательно; отвержение его - также; эксплицитная деканонизация семантически порой совпадает, порою же не совпадает с имплицитной; проекции оппозиции "эксплицитное разрушение топоса/имплицитное разрушение топоса" на оппозицию "горнее/дольнее" в разных сказках взаимно инвертированы (предрешенное то принимается как должное и отвергается как сущее, то оппозиция переворачивается). Тема оппозиции выполняет функцию инвариантную на разных уровнях архитектоники "Сказок"; противоречие представлено универсальным законом; чреватая движеньем антитетичность элементов придает художественному целому образ гротескного разрушения статики, образ неопределенности, интерпретируемой в качестве агона.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ТЕМА ОППОЗИЦИИ В СФЕРЕ ВЕРБАЛЬНОЙ ПРЕДРЕШЕННОСТИ (ИЗГНАНИЕ "ИДОЛОВ ПЛОЩАДИ")

"Но тягостнее всех идолы площади, которые проникают в разум вместе со словами и именами. Люди верят, что их разум повелевает словами. Но бывает и так, что слова обращают свою силу против разума".[1/] Эта мысль (которую мы привели в формулировке Бэкона) важна для Салтыкова; в творчестве его одной из наиболее постоянных является тема слова, гротеском являющего свой смысл, представляющего его через оппозицию значений. Характерною аватарой поэтики индетерминизма является потерявшее память слово.

Бэкон выделяет два рода "идолов, которые навязываются разуму словами"[2/]. Он говорит, с одной стороны, об "именах несуществующих вещей"[3/], с другой же, его "идолы площади" - это "имена существующих вещей, но неясные, плохо определенные и необдуманно и необъективно отвлеченные от вещей".[4/] В рассматриваемом сейчас цикле к первому типу можно отнести сказку "Богатырь", где прозвание главного героя, служащее характеристикой его, противоречит тем функциям, которые выполняются героем. Богатырь сказки Щедрина не ведет себя как, по традиции, подобает герою мифа или сказки. Он спит, спит непробудно, не приходит, неоднократно призываемый, на помощь народу, не покидает своего дупла; и в конце сказки выясняется,

что "у Богатыря гадюки туловище вплоть до самой шеи отъели" (стр. 194). Обозначение с помощью слова "богатырь", таким образом, не имеет права на существование - в понимании, ориентированном на позитивную точность. Разрушается предрешенность связи меж планом выражения и планом содержания. Традиционное, предполагаемое, заданное "горизонтом ожидания" значение слова и значение, актуальное для текста, находятся в отношениях оппозиции. Тема неопределенности звучит тут, неопределенности, манифестирующейся на уровне смысла слова. И воплощается эта неопределенность в образе полярности: свойства объекта (интенсионала, гротескно материализующегося в экстенсионалах данном и чаемом, сущем и должном) являются антисимметричными.

Своеобразным медиатором меж "идолами" первого и второго рода служит сказка "Либерал". Некоторая неясность для самого "либерала" его функций, заявленная в начале произведения, постепенно становится все сильней, проходя стадии "по возможности" (стр. 162) - "хоть что-нибудь" (стр.164) - "применительно к подлости"(стр.165). Содержание понятия выветривается, заменяется новым, противоположным. Слово "либерал" перестает означать, от словесного выражения остается лишь имя; оппозиция "автонимности/неавтонимности" выдвигается на первый план проблематики. От "плохо определенного" названия вещи слово изменяется до названия "несуществующей вещи".

Основной ценностью становится не обозначаемое, но обозначающее ("Что ж такое, что я свои идеалы по уши в подлости завязил? Зато я сам, яко столп, невредим стою!", стр. 166). Гротеск определяет синтагматический образ слова, колеблющийся меж наличием (в начале сказки) и отсутствием (в конце ее) референта.

Гротескным является и концепт "недреманного ока" (сочетание это служит названием сказки), предполагающий наличие ока "дреманного". Традиционная заданность понимания, как и в сказках "Либерал" и "Богатырь", вступает в химерический союз с тем понятием, что актуализовано в тексте. "Идол площади" преодолевается в индетерминизме интерпретации. Тема полярности овеществлена тут в вербальном антитезисе. Разрушение предрешенного содержания термина компенсируется в гротеске созидания формы парного (антонимического) термина.

Антонимия, чреватая синонимией, есть предмет сказки "Обманщик-газетчик и легковерный читатель". Предрешенная противоположность терминов "обман" и "истина" явлена мнимой ("/.../Чем ему напредки легковерного читателя обманывать: обманом или истиною?", стр. 62); и "обманом", и "истиной" можно обманывать, потому что в обоих случаях слова понимаются не так, как это задано традицией, но сообразно характерному идеологическому канону: все хорошие новости суть истина, все

плохие - обман. Тема полярности актуализована в химерическом сочетании привычного содержания слов и их содержания нового. Снятие отношения антонимии меж словами чревато установлением антонимических отношений на уровне субстанции каждого слова. Симметрия построена на антисимметрии.

Интересным примером изгнания "идола площади" является сказка "Добродетели и Пороки", целиком посвященная теме преодоления оппозиции. Такое преодоление показано чем-то весьма обычным - хотя и не вполне законным (законы логические воплощены тут законами общества; вспомним, к примеру, как реализуется тема отмены закона тождества применительно к Добродетелям: "Вот кабы и нам, подобно Порокам, удалось хорошенькое дельце обделать!" Да, признаться, сказать, под шумок и обделывали", стр.44). Эта заурядность, прозаичность (претензия на нормативный характер в области общепринятого) преодоления антонимических отношений соответствует натуре ценностной характеристики упразднения противоречия: подобная характеристика в сказке звучит в ключе как позитивном, так и негативном (мотив универсализации). Негативный принадлежит к области актуализованного, это отношенье к осуществившемуся объединенью, носящему имя "компромисс"("или,как по-русски зовется, фортель", стр.46), отношенье к союзу на основе условий, предложенных Лицемерием; позитивный принадлежит, скорее, к сфере виртуального, это понимание Добродетелей и

Пороков как "свойств" (стр.45), понимание, согласно которому от "идолов" можно будет избавиться лишь в случае возвращения к естественности контекста идеальной гармонии, в случае растворения Добродетелей и Пороков в мире, свободном от произвола цивилизации, от социального антагонизма, являющегося причиной ограниченности и несовершенства человека, "от безалаберности да от каверзы людской" (стр.45). Проблема, представленная в виде оппозиции, обретает решенье, также явленное оппозицией. Этот образ изоморфен инкарнации мотива разложения денотативной определенности термина, мотива, играющего роль доминанты в соответствующем измерении сказки ("/.../ Старую номенклатуру упразднять не решились - почем знать, может быть, и опять понадобится? - но положили употреблять ее с таким расчетом, чтобы всем было видимо, что она прикрывает собой один только прах", стр.50 . Тема слов, служащих именами "несуществующим вещам", приобретает тут материальную "плотность"). Принцип полярности универсализуется.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ТЕМА ОППОЗИЦИИ В СФЕРЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ ПРЕДРЕШЕННОСТИ (ОТВЕРЖЕНИЕ "ИДОЛОВ ТЕАТРА"/ОТВЕРЖЕНИЕ УНИВЕРСАЛИЙ)

Разложение обозначаемого, распад определенности той денотативной реальности, что представлена словом, в "Сказках" Щедрина, как мы видели, понимается в качестве явления нежелательного, недолжного - но сущего, имманентного действительности. Этим такие произведенья принципиально отличаются от многих рассмотренных выше сказок, где разрушенье заданности интерпретируется как феномен глубоко позитивный, как прекращенье сна разума, как избавленье от предрассудков, освобожденье живого от мертвой традиции. В настоящей главе мы обращаемся к проблематике, релевантной для воплощения темы деканонизации в материале, соответствующем уровню универсалий, абстрактных объектов, реальности "вторых сущностей".

Отметим сразу же, что здесь ситуация родственна, в значительной мере, той, что охарактеризована была в предыдущей главе. Современная реальность явлена полем, в котором существование целостности, некой заданной определенности, невозможно. Разрушение предрешенности отвергается имплицитно, такое неприятие "читателем-другом" в тексте задано предполагаемым соотнесеньем предметно представленной ситуации с

картиною мира, ориентирующей представления о действительности по оси "должного" и "недолжного". Эксплицитно же, т.е. "профанным" порядком вещей, это разрушение определенности утверждается. Определенность отторгается сущим.

Характерна, в этом плане, сказка "Пропала совесть", где совесть, некая аксиома морального мира, представлена нетерпимой в обществе современного разложения цельности. Чужеродность совести эмпиризму повседневности явлена в остранении ее. Персонаж, обретающий совесть, живущий по ее требованиям, есть аватара традиционного литературного типа, другими воплощениями которого служат такие канонические герои, как "подвижник", "рыцарь без страха и упрека", "идеалист", т.п. В постижении этим персонажем мира происходит отчуждение себя-литературного типа, себя-монолитного комплекса, заданного традицией. Я миросозерцающее отвергает Я, сформированное по предложенному образцу, Я, пришедшее из предсуществующего, из внешнего мира. Демифологизация манифестирована отрицаньем этического канона. В рассматриваемом сейчас случае этот канон актуализуется как феномен характера позитивного; в случае же, к примеру, "Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил", предрешенный традициею архетип маркирован негативно, он отвергается, прежде всего, имплицитно (единственный след эксплицитного его отвержения - попытка

мужика удрать из сказки; попытка эта успехом не увенчивается, сопротивление канону прекращается, он принимается как определяющий смысл ситуации). Эксплицитное отношение к такому архетипу, отношенье, детерминирующее природу как ряда слов, так и ряда действий персонажей, это отношение проникнуто смыслом приятия топоса. Таким образом, в "Повести" канон явлен в измерении имплицитном неким призраком, сбивающим с пути, - он представлен абсолютно искусственным, выдуманным, ложным; в плане же эксплицитном этот канон воспринимается как своего рода универсалия, т.е. понимается в качестве существующего до вещей - в вещах - после вещей (ср. постановку вопроса у Аристотеля, у Фомы Аквинского, в средневековом "реализме" вообще и т.п.). В сказке "Пропала совесть" ситуация инвертирована: эксплицитное отношение к предрешенности, отношение персонажей, ориентировано на интерпретацию предрешенности в качестве нетерпимой (в современную эпоху) комплексности "идола театра"; отношение имплицитное к этой этической предрешенности реализуется в признании ее вневременной аксиомой, вечною ценностью (отметим, кстати, что подобный концепт, настаивая на непреодолимости своей, прорывается в сферу эксплицитного: мы говорим о финале сказки, о выраженной в нем от лица повествователя надежде на будущее, в котором совесть будет уместна, - типичная для реализма мифологизация грядущего, являющаяся аватарой монисти-

ческого концепта; ср. мысли Элиаде о роли эсхатологии в христианстве, о сакральном времени нового начала - после конца света). Оппозиция неопределенного и определенного отражена оппозицией аксиологических "прочтений" ее.

Тема разрушения заданности абстрактного объекта, объекта идеологической реальности, примерно так же, как и в сказке "пропала совесть", реализуется в сказке "Гиена"; там эмпирическая действительность представлена в образе мира, где доминирует "гиенское" начало: "Кругом раздается дьявольский хохот и визг; из глубины мрака несутся возгласы, призывающие к ненависти, к сваре, к междоусобью. Все живое в безотчетном страхе падает ниц; все душевные отправления застывают под гнетом одной удручающей мысли: изгибло доброе, изгибло прекрасное, изгибло человеческое! Все, словно непроницаемым пологом, навсегда заслонено ненавистническим, клеветническим, гиенским!" (стр. 197). "Ненависть, свара, междоусобие" - три инкарнации разобщенности, "пестроты" мира. Такая эпифания принципа индетерминизма противостоит имплицитному утверждению неизбывности положительной предрешенности бытия. Подобно сказке "Пропала совесть", "Гиена" дает и эксплицитный вариант такого отвержения панхимеризма; мы говорим о характеристике повествователем абсолютизации "гиенского" облика универсума в качестве "громадного и пре-

ступного заблуждения" (стр. 197), "безумного и злого предрассудка" (там же), о надежде, выраженной повествователем, на приближенье времен, когда свершится "просветление" и "гиенство" исчезнет. Характерно, впрочем (с точки зрения оппозиции эксплицитного и имплицитного), что текстуальное это овеществление утверждения определенности, идеологической предрешенности, реализуется не на "языке образов" (Бахтин), но на языке публицистической одномерности. Сфера имплицитного - вот истинная область манифестации той формы видения, что связана с эстетикой тождества. Эксплицитное начало подчинено принципу разложения; в области не заданного, но данного "человеческое", "прекрасное", "доброе" суть сигналы чуждых времен, сигналы теорий, не находящих подтверждения в опыте, суть "идолы театра". Интерпретация их в качестве семантико-аксиологических универсалий "читателем-другом" являет оппозицию определенного/неопределенного, предрешенного/непредрешенного инвертированной - в сопоставлении с той интерпретацией, что релевантна для сказок типа "Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил", "Премудрого пискаря", "Самоотверженного зайца" и т.д.

С родственной картиной отрицания предрешенности порядком вещей нашей эпохи встречаемся мы и при обращении к архитектонике сказки "Ворон-челобитчик"; там плюралистический эмпиризм современности, чреватый поляризацией индетерминизм

настоящего, определяется следующим образом: "/.../ Везде рознь, везде свара; никто не может настоящим образом определить, куда и зачем он идет. Оттого каждый и ссылается на свою личную правду" (стр. 218); заданный абсолютизм универсальной правды относится к области не профанного, не исторического, но сакрального, мифологического (при том, что миф интерпретируется как чаемая реальность, образ должного; он иррелевантен для действительности, область его актуализации - эсхатологическое будущее): "Но придет время, когда всякому дыханию сделаются ясными пределы, в которых жизнь его совершаться должна, - тогда сами собой исчезнут распри, а вместе с ними рассеются как дым и все мелкие "личные правды". Объявится настоящая, единая и для всех обязательная Правда; придет и весь мир осияет" (там же). Здесь интерпретация дихотомии монизма/плюрализма, определенности/неопределенности в качестве дихотомии имплицитного/эксплицитного, заданного/данного, эта интерпретация несомненна. Архитектоника сказки изоморфна рассмотренным выше.

Изоморфна она и ценностно-смысловой структуре "Рождественской сказки", где правда, принесенная в мир Христом, не находит для себя места в профанной реальности; эта правда, по утверждению персонажей (в том числе и сельского священника, произнесшего о правде "прекрасную проповедь", стр. 218; речь вновь идет об остранении пер-

сонажем себя-литературного типа), уместна лишь в церкви. События сказки манифестируют деструктивность правды, воплощенной в материале эмпирической действительности; апофеоз этого мотива - смерть десятилетнего мальчика, душа которого открылась для правды (переосмысление темы кровожадности идола, затронутой выше). В какой-то мере, это завершение ("Рождественская сказка" заключает цикл) линии, начавшейся в сказке "Пропала совесть" (одной из первых в цикле); рассказ о дитяти, в "чистом сердце" (стр. 23) которого растет совесть, становится рассказом о том, как "неокрепшее сердце отрока не выдержало наплыва и разорвалось" (стр. 226). Тема полярности определяет сложную гармонию универсума "Сказок".

Демонстративно явлена современная реальность миром случайного и разнородного в сказке "Приключение с Крамольниковым". Эта случайность чревата абсолютным индетерминизмом; повседневность Пошехонья интерпретируется в качестве мира чудес. Главный герой (в образе которого воплотились многие черты самого автора - что отмечали неоднократно комментаторы) понимает будни своей действительности как проникнутые фантастикой: "Он верил в чудеса и ждал их. Воспитанный на лоне волшебств, он незаметно для самого себя подчинился действию волшебства и признал его решающим фактором пошехонской жизни. В какую сторону направит волшебство свое действие?

- вот в чем вопрос..." (стр. 200) В этой действительности все в равной степени закономерно, любая жестокость и преступление "нормальны" (стр. 201) и лишь камни не перестают "вопиять" (там же; ср. приведенную ранее цитату из рассказа Башевиса-Зингера - о камне, свободном от безумия, служащем нижней границей миру безумия). "Помаленьку да полегоньку" (стр. 202) повседневности любой архетип, любую аксиому мироустройства (ср. мысли о душе человеческой, что "источает из себя свет и добро", о том, что без этого "человеческое общество уподобилось бы кладбищу. Это было бы не общество, а склад трупов...", стр. 198) воспринимает в качестве "идола театра", вывода из одной из бесчисленных теорий - в равной степени произвольных. Отрицание определенности явлено "признаком времени", одним из многих примеров чуждости ему всякой предрешенности - идеологической в том числе. Поэтика индетерминизма в разных образах воплощается в такой оппозиции вечного/преходящего и в оппозиции ценностной интерпретации этой дихотомии в сказках, где универсалии обречены материализовываться в качестве идолов, с одной стороны, и в сказках, где идолы претендуют на роль универсалий, с другой.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ПРЕДРЕШЕННОСТЬ: ОБ'ЕКТИВАЦИЯ ПЕРВОПРИНЦИПА (ИДОЛ В МИРЕ ОППОЗИЦИЙ).

Если в последних двух главах исследования речь шла о профанной реальности, кажущейся чуть ли не недостойной архетипической предрешенности, то здесь мы будем говорить об отвержении предрешенности как осознанного принципа. Эта глава завершает процесс восхождения по ступеням трансцендентальной иерархии, релевантной для поэтики цикла "Сказки", ступеням, ведшим нас от вещей - к словам, от слов - к идеям.

Первопринцип определенности материализовавшимся представлен в ряде сказок, причем порою тема этой материализации звучит в произведении, кажущемся глубоко родственным тем, что были рассмотрены в предыдущей главе. Отметим тут сказку "Путем-дорогою", в которой, как и в "Вороне-челобитчике" или "Рождественской сказке", речь идет о неуместности Правды в профанной повседневности нашей эпохи. Наряду с утверждением, согласно которому Правда - на дне колодца, или же в церкви на стене, или в сердце человеческом, или на небе и т.п., наряду с таким высказыванием, характерным для сказок этого типа, для противопоставления идеологической аксиоматики эмпиризму, в "Путем-дорогою" развивается мотив обреченности, мотив невозможности вырваться за пределы опре-

деленного типа существования, невозможности изменить реальность. Природа действительности видится не просто неудовлетворительной (неизбывно неудовлетворительной: "Терпим и холод, и голод, каждый год все ждем: авось будет лучше...доколи же?", стр. 192), она видится принципиальной в этой неудовлетворительности, видится самодовлеющей в ней; такая действительность явлена предрешенностью, она предполагает существованье некоего универсума, в котором заданы все позиции (положительные или отрицательные: "Смотри, Федя, /.../ во все стороны сколько простору! Всем место есть, а нам...", стр. 192) и где сущее "читается" как закономерное. Эта предрешенность столь же актуальна для профанной реальности, сколь чужд такой реальности мир этических аксиом. Если, исходя из того, что конкретные, данные в опыте, вещи суть чрезвычайно несовершенные, искажающие истину, копии образов-идей, находящихся в сознании демиурга, можно добраться до противопоставления совершенства этих сакральных моделей разложению, "предательству" такого совершенства в мире реальном, добраться до оппозиции идеи и материи (ситуация, о которой речь шла в предыдущей главе), то интерпретация порядка вещей как необоримого идола, идола, в жертву которому приносятся все новые жизни, реальная невозможность иного порядка, иного структурного принципа, в области эмпирической повседневности, есть знак концептуализации такой действительности не в качестве "сырья", губящего, предающего идею, но в качестве обладающего

внутренней правдой единства; тут задается признание некой самодостаточности этой действительности, т.е. противопоставление ею чужим идолам - своих.

Эти-то идолы и являются инкарнациями принципа предрешенности; они не прощают никакой попытки вырваться за пределы извечной гармонии сущего, преодолеть архетипическую заданность: так, в сказке "Бедный волк" попытка протагониста этически (этика - разрушенье механистической "естественности") осознать собственные (абсолютно неизбежные, предполагаемые порядком вещей) действия ведет к его гибели. Волк обречен на то, чтобы быть "душегубом", своей природой - и в перспективе оппозиции двух начал (морального и биологического, идейного и материального) принцип предрешенности видится воплощением мертвой статики.

Заданная определенность представлена тут (в отличие от сказок, рассмотренных в предыдущей главе) не отторгаемой историко-культурным "сегодня" в силу несовершенства его, но проникающей плоть реальности, становящейся ее законом, - и признаваемой (как имплицитно, так и эксплицитно, т.е. самими персонажами сказки) явлением предельно нежелательным.

Объективирована тема предрешенности и в сказке "Игрушечного дела людишки"; мир кукол показан миром одномерной заданности, где функции, производные от социального положения, от природы темперамента, т.п., определяют имя (терм есть

инобытие предиката), где действительность вся наперед известна, где "все в какой-то отупелой безнадежности застыло и онемело"(стр.95). Этот мир служит образом сферы архетипической определенности, где "ни скуки, ни веселости - одна тишина"(стр.96). Жизнь изгнана из этого мира, в людях-куклах его нет ничего, кроме "тряпки и прочего кукольного естества" (стр.99), но такой-то предрешенною простотой они и страшны, совершая злодеяния "с помощью этой тряпки"(стр. 99), заданной своей однозначности. Мотив "живой куклы, попирающей своей пятой живого человека"(стр. 116), непосредственно отражает "идолопоклоннический" аспект проблематики "Сказок", что дает возможность интерпретировать образность "Игрушечного дела людишек" в качестве символики, принципиально важной для писателя; ср. риторический вопрос, которым завершается произведение: "Кто не согласится, что из всех тайн, раскрытие которых наиболее интересует человеческое существование, "тайна куклы" есть самая существенная, самая захватывающая?" (стр. 116).

Фокализована семантика предрешенности и в сказках, где речь идет о причинах того или иного состояния, которым тяготится, изменить которое желает герой. Заданность видится тут неумолимым предопределеньем. Обреченность протагониста "Коняги" на вечный, изнуряющий, мучительный труд, обреченность Ивана Бедного (сказка "Соседи") на нищету и голод, обреченность зайца ("Здравомысленный заяц") на то, чтобы

быть съеденным, - все это суть производные такого предопределенья, которое в "Коняге" именуется "юдолью" (стр. 175), в "Соседях" - "плантом" (стр. 154-155), в "Здравомысленном зайце" - "предоставленным житьем" (слова главного героя: "Всякому, говорит, зверю свое житье предоставлено", стр. 155; "Но я на это не ропщу, потому понимаю, что такова есть заячья жизнь", стр. 157, т.п.).

В основе этиологии "Сказок" - принцип фатальной предрешенности, неизбежности судьбы. Какие бы то ни было объяснения, какие бы то ни было аргументы (этические или интеллектуальные) излишни в области аксиоматики рока. Тюрьмой, из которой не вырваться, предстает тут объективированная предрешенность; обречен на то, чтоб быть убийцей, "бедный волк", обречен на пребывание в "бараньем сословии" центральный персонаж сказки "Баран-непомнящий". Идол эмпирической реальности (которым видится даже принадлежность к определенному биологическому виду) нетерпим в сфере духовной динамики; "чужим", не соприродным космосу, т.е. выдуманным, навязанным, "идолом театра", идолом, губящим, разрушающим природную заданность, предстает (в сфере материальной) и некая идеологическая модель, предполагающая освобождение от определенности, право на выбор ("вольный баран", которого видит во сне протагонист сказки), то есть именно духовной динамикой порожденное явление.

Определенность не нуждается в оправданьях, инкарнации

играющей для "Сказок" роль первопринципа предрешенности утверждают себя фактом существования; всякая попытка применить "понимание" там, где требуется "вера", чревата лишь "Праздным разговором" (стр. 177; название сказки, в которой овеществленная предрешенность представлена объектом, мешающим нормальному течению событий. Жесткою заданностью социо-административной системы порожденный феномен наиболее терпим в общественной гармонии тогда, когда он "благосклонно бездействует", стр. 179, и т.п.).

В сказке "Деревенский пожар" однообразие реакций на происходящее, предрешенность выполняемых функций (контрастно противопоставленные тому, что не имеет имени, тому, что не объективируется, - невыносимой боли матери, потерявшей в огне сына, боли, вырывающейся в крике "Господи! видишь ли?", стр. 187; естество человека отказывается признать предрешенным, заданным, модели какой-то соответствующим, страшный конец мальчика, страшный вид его трупа - "Вся сторона тела и лица, обращенная кверху, представляла безобразную черную массу, но та, которая прилегала к полу, осталась нетронутою", стр. 184; "Она устремила глаза на ту линию, которая разделяла уцелевшую часть Петькина лица от обуглившейся", стр. 185), ориентация на отыскание в частном общего, на установление аналогий (барыня, к примеру, уподобляет несчастье матери погибшего ребенка своим каким-то финансовым неприятностям),

на восстановление порядка, эти все инкарнации принципа детерминизма демонстрируют упразднение индивидуального, механицизм реализации личности в материале ряда действия. Принципиальная анормальность бедствия, невозместимость утраты - все это отступает перед стихией бесконечного повторенья, стихией энергичной предрешенности поступка; "исправно", "усердно", "с готовностью" (стр. 188) вращается колесо повседневности. Бодрое "Бог в помощь, робята!"(стр. 188), фраза, завершающая сказку "Деревенский пожар", ведет нас к началу разбора, к "Повести" о мужике и генералах, к лихому "Веселись, мужичина!". Неутомимая определенность видится бравым идолом, ответом на все вопросы, диктатом заданного; на гетерогенный мир ложится тень объективированной одномерности; оппозиция сущего и должного отменяется в акте провозглашения должным сущего. Коллизия динамики и статики материализуется.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

АНДРОГИН, СОЗИДАТЕЛЬ ДВИЖЕНИЯ (АПОРИЯ КАК ОБРАЗ СНЯТИЯ ПРЕДРЕШЕННОСТИ).

Итак, монизм предрешенности в цикле "Сказки" представлен сквозь призму отверженья. Предрешенность отвергается то эксплицитно, то имплицитно, отвергается порою как нравственно и интеллектуально неправомочная, порою же как неуместная в эмпиризме современности, где противоречия снятию не подлежат. Реализующиеся образы такого отверженья взаимно инвертированы, одну и ту же семантику являют они в различных аксиологических перспективах, являют маркированной то положительно, то отрицательно. Соответствующие оппозиции отражают основную для цикла оппозицию, оппозицию определенности/неопределенности. Представая когда в облике недолжного сущего, когда в облике отторгаемого несовершенством мира сего идеала, заданность демонстрирует полярность своей природы; центральная оппозиция универсализуется. По-разному звучит тема деканонизации в разных сказках, в разных сферах отрицания топоса: предметной, вербальной, идейной, в сфере, где первопринцип предрешенности явлен овеществленным. Но, отрицая друг друга, решенья проблемы определенности, релевантные для этих сфер, суть глубоко родственны:

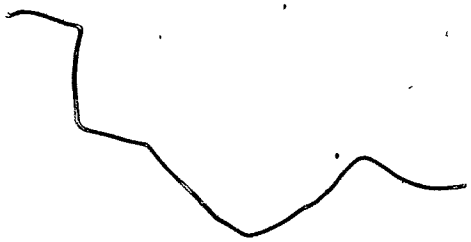
во всех них, как мы попытались показать, заданность вступает в конфликт с реальностью - горнего или дольнего, идеала или действительности.

Так, отрицанием в утверждении и утверждением в отрицании, вводится тема полярности. Силовым динамическим единством представлен мир, где взаимно инвертированные оппозиции детерминизма и индетерминизма - аватары самодвижения органической целостности. Половинами рассеченного надвое андрогина, о котором Аристофан рассказывает в платоновском "Пире", половинами, вечно ищущими друг друга, вечно друг к другу стремящимися, предстают в "Сказках" случайность и закономерность. Во множестве обликов явленный в цикле мотив разрушения детерминизма (как "последней", как "всей" правды) предоставляет неопределенности право гражданства среди архетипов универсума. Мир показан взаимозависимостью предрешенного и непредрешенного. Переворачиванье ее в разных семантико-аксиологических полях актуализует мотив апории, а равновесие в противоположности, с одной стороны, гармонической, самодовлеющей заданности и, с другой, гетерогенной непредсказуемости, такое равновесие отражает "пестроту" этой всевозможной разнородности. В акте уподобления волнового корпускулярному поэтика "Сказок" воплощает интерпретацию андрогина в качестве материализовавшегося движения; индетерминизм вы-

полняет функцию доминанты, изоморфными являя разные измерения архитектоники, придавая системе характер динамический.

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

ПРЕОДОЛЕНИЕ ГИБРИСТИКИ:
АГОН И КОСМОГОНИЯ
/ПРОБЛЕМЫ КОМПЕТЕНЦИИ/.



Да не бьют, не мучат нагих-босых
и из раю нагих-босых не выгонят,
а с того свету оды не вытепут,
да никто к нему не привяжется,
а нагому-босому шумить разбой.

Повесть о Горе и Злочастии,
как Горе-Злочастие довело
молотца в иноческий чин.

Тема неопределенности в "Сказках" реализуется существенно иным образом, чем в произведениях, рассмотренных выше. Если в "Истории одного города" предрешенность, заданность, понимается как принцип естественности существования, органичности развития, тогда как неопределенность видится вторженьем основанного на игнорировании закона исключенного третьего явления в этот чуждый ему природой своей универсум нормального (что, в свою очередь, приводит к упразднению закона исключенного третьего в этой вселенной : тема уподобления волнового корпускулярному звучит в деструктивной оранжировке), если в "Вечере первом" цикла "Пошехонские рассказы" определенность представлена действительной лишь на уровне мира объектов, тогда как мир отношений полагается построенным на основании воплотившегося в облике относительности индетерминизма, то в "Сказках" определенность снимается в обеих аватарах своих: идейной и материальной. Мы рассмотрели в предыдущем разделе все элементы цикла "Сказки", разделив их на группы (деление такое довольно условно, поскольку многие сказки могут быть отнесены к двум или трем группам; мы ориентировались на тот аспект реализации инвариантной семантики цикла, что представляется доминирующим), соответствующие ступеням "восхождения смысла" в мироздании, энтимемой которого служит совокупность текстов книги. И стоянно приходилось нам вести разговор о разрушении заданности,

об отрицании предрешенности – если не в измерении должного (мотив нравственной и интеллектуальной неправомочности детерминизма, обретающей, в перспективе канона "сказочной" гармонии, облик неправомочности эстетической), то в измерении сущего (определенность представлена не соответствующей "порядку вещей", представлена отторгаемой эмпиризмом действительности). Образ разбитой сказки является центральным "символом" (мы понимаем здесь этот термин в духе доктрины Виноградова) поэтики цикла. Концепция архетипического принципиально отличается от релевантной для "Истории одного города"; там мифологическая комплексность представлена утратившей внутреннюю закономерность в силу замены космогонической ориентации ориентацией индивидуально-волюнтаристической, логика центростремительности подчинена интересам центробежности. Архаизм диффузного начала глядится пародией, т.е. отрицаньем архетипичности. Истинно архетипична естественность природного и социального развития, гармония, явленная "фоном" для гротескного облика глуповской действительности. В "Вечере первом" архетипически заданным видится феномен, в абсолютной изначальности своей отторгающий другие феномены и субстанцию мира феноменов наделяющий свойством непреодолимой аппозитивности. В "Сказках" архетип видится предрешенностью отнюдь не противостоящей тератоморфизму "видимого" как в "Истории одного города" , отнюдь не существующей

попросту рядом с другими архетипами, другими предрешенностями (как в "Вечере первом"); он выполняет функцию модели по отношению к аморфной действительности - модели, заданной то историческим развитием, то биологическим законом, то моральным императивом. И в этом-то своем качестве, в качестве модели (универсализованной фактом реализации в плане как приятия, так и отвержения, в измерении как имплицитном, так и эксплицитном, т.п.), он противостоит действительности. Но противостояние такое вполне диалектично, оно чревато не коллизией, т.е. не внутренним химеризмом, и не снимающей возможность контакта, диалога, движения относительностью.

Полярностью явлена эта оппозиция предрешенного и непредрешенного (видящегося порой естественностью сущностно не подлежащего завершению в статической формуле, не подлежащего подгонке под размеры прокрустова ложа заданной определенности, порою же - беспринципным отвержением монизма, грозящим катастрофою утверждением частного в ущерб общему); в отличие от ранее рассмотренных случаев, сущности предполагают друг друга - и друг друга отвергают. Самодвижением чревато такое противостоянье, что, ориентированное, в общем, на модель апории, природу отношений, связывающих полюса оппозиции, диалектически уподобляет структуре одного из этих полюсов: неопределенность привилегирована этим "прочте-

нием" равновесия меж заданным и незаданным, предрешенным и непредрешенным. Разрушение канона сказки, снятие временем, преодоление (предполагающей жесткость традиции) логики ее противоречит утверждению вечных ценностей, дискурсивизация которого имеет облик конструкта, чья пресуппозиция - жанровое видение, близкое видению притчи; тема обреченности, воплощающаяся в образе героя, что "весь опутан пословицами" (т.XVI, кн. I, стр.175), противоречит теме моральной аксиоматики, персонифицируемой персонажем, уместным в сказании или легенде. Мифопоэтическое начало используется как для приятия, так и для отвержения семантики неизменности, манифестируемой мифом; архетипическая определенность дана как гомофонически, так и "остраненно" (ср. доктрину Бахтина об одноголосом и двуголосом слове[1/]). Структура отвержения неизменности отражена законами мира, предрешенность сталкивающего с принципом деканонизации, что лежит в основе такого отверженья.

Итак, лишенным гармонической самоуспокоенности явлен мир циклом "Сказки". Неопределенность, чреватая в произведениях предшествующих эпох творчества Салтыкова концептом, который лучше всего выразить термином "гибрис" (греческое слово, предающее идею дерзости, нарушения порядка вещей, "поругания божественных законов"[2/] и т.п.), в "Сказках" приобретает статус начала конструктивного. Конструктивного,

поскольку указывается способ потенциально осуществимого построения имплицируемого текстом мира (ср. понятие "конструктивного объекта" в логике) и такой способ основан на предполагаемом поэтикой "Сказок" "прочтении" гротеска в качестве противопоставления мира тождества миру противопоставлений. Андрогин, созидающий движенье, есть воплощенье мифологической, принципиально важной для жанра сказки, логики конструктивной оппозиции; в образе такой оппозиции материализуется архетип апорией предстающего универсума. Жанр агона является, в этом плане, наиболее аутентичной формой дискурсивизации построенного по закону полярности мира. Художественная диалектика, утверждающая соприродность неопределенности космосу (утверждающая актом уподобления индетерминизма волнового корпускулярному, уподобления отношения предмету), ведет от бесконечности агона ("конца нет" - Мендель Крик в "Закате") к трагедийному катарсису (ср. у Фрейденберг: "И каждая трагедия заложена в последнем счете на образе двух борющихся правд"[1/]).

Космогонический характер этого катарсиса (который один лишь возможен в мире, что не способен обрести гармонии в предрешенности, хотя бы и в предрешенности полярности: диалектическая стихия на горло наступает "старинной песне",

что поют в финале "Плотницких рассказов" Белова вечно враждующие Прометей и Эпиметей современной деревни; "Все в порядке" раввина Бен Зхарьи, монолог которого завершает "Закат" Бабеля, неуместно в мире Салтыкова, где конфликт не становится циклически неизбежным, не воплощает ту или иную извечную дихотомию, но видится всякий раз единственным, исключающим заданность разрешения, - в ценностной перспективе неопределенность то отвергается, то принимается; полярность не актуализуется как равновесие; образ андрогина необходим, но достаточным не является) овеществляется в облике вечного изменения, самодостаточной игры в созидание и разрушение. Трагедия обреченности на "снятие", на гибель, заложена в сущности любого явления, служит, в какой-то мере, причиною материализации этого явления. Катарсисной стихией в этой трагедии представлена сама борьба, бесцельная и совершенная динамика, преодолевающая любую предрешенность. Именно здесь звучит тема, родственная творчеству Гераклита. Образ ребенка принципиально важен тут, дитя-вечности, проводящего время в игре. Такой игрой явлен у Салтыкова мир, где любая заданность подлежит преодолению. И если, по Гераклиту, царская власть над миром принадлежит ребенку, то именно ребенка сделал творцом того образа действительности, что представлен в последнем его романе, Салтыков. Ребенок познает реальность и судит ее, принимает и

отвергает; детское сознание "остраняет" привычные концепты, видит мир в первый раз. "Пошехонская старина" предлагает, в качестве референта, универсум, в котором разрушена концептуальная заданность феномена. Жанр воспоминаний снимает предрешенность идеологической (художественно-идеологической) ориентации. Мотив сосуществованья, о роли которого в поэтике Салтыкова мы говорили в предыдущей части, актуализован обращением к этому жанру. Существенная разница между творческим видением "Жития Никанора Затрапезного" и тем восприятием, что предполагается текстами, относящимися к эпохе "Вечера первого", заключается в факте актуальности эклектического соединения "рефлективного" и "перерефлективного", "эмпирии" и "мифа", актуальности аппозиции различных типов реальности, разных способов концептуализации для таких текстов; для рассказа "пошехонского дворянина" это "катенотеизм" характерным не является:отсутствие предвзятых идей в сознании ребенка избавляет его от необходимости соотносить свой мир с системой полученных готовыми воззрений. Неопределенность социо-культурной позиции являет универсум разделенным на составные части. Включенность объекта в систему видится отчуждением его, действительность кажется изнемогающей под игом предрешенного и предписанного. Остранение разрушает детерминизм, ставит под сомнение гармоническую целостность всякого комплекса (пред-

мета и его функции, к примеру), представляет этот комплекс как гротеск - и, соответственно, включает его элементы в гротескный мир взаимно противопоставленных объектов, мир вещей, воспринятых в первый раз; этот мир не знает иерархий, не знает объединенья вообще, в нем все свободно и изначально. В одной предикативной перспективе явлены феномены, "горизонтом ожидания" взрослого члена социума заданные в качестве принципиально разнородных. Концепции противопоставлены, причем речь тут идет не просто о двух разных типах ориентации в действительности, но об оппозиции первичного (аутентичного) и одного из возможных (эклектического производного), несомненного и сомнительного. Такая первичность соприродна независимости объекта, игровой его деавтоматизации - явленной сквозь призму незаинтересованного постижения мира "детятей-вечностью".

В образе гротеска воплощен мир, где универсальное равноправие элементов, великая уравниловка, упраздняющая иерархии и структуры, наделяющая химеру реальности не тремя головами, но всеми головами, Бриарея бытия - не сотней рук, но всеми, сколько их на свете есть, руками, такое равноправие акцентировано не только в качестве имплицитно отвергающего определенность заданных концептов (ср. проблематику эту в "Холстомере"), но и в качестве чреватого новым видением, видением действительности, являющейся материализацией сво-

бодной игры царственного ребенка. В акте остранения, интерпретируемом тут как акт отрицания заданности мира, отрицания претензий такой заданности на соответствие истине (ср. сцену в опере в "Войне и мире"), творится иной мир; индетерминизм поэтики видится, в плане волновом, борьбой против в качестве идола воспринимаемой идеологической предрешенности, в плане же корпускулярном - овеществлением этой, сокрушающей любые упорядоченности, борьбы в образе незавершимой реальности освобожденных феноменов (ср. у Лосева о Гераклите, создателе учения о борьбе как основном законе универсума: "Для него достаточно было сознавать тот очевидный факт, что из космического хаоса вырастает также и гармония, вселенский ритм бытия, все оформленное, живое, поражающее резкостью своих очертаний и скульптурной формой своих проявлений"; и далее: "/.../ Мир появляется только тогда, когда первоогонь начинает испытывать ущерб, изнуряется и истощается, так что мир есть детище нужды и вечной неудовлетворенности; когда же мир гибнет в мировом пожаре, то первоогонь насыщается и возвращается к своей полной и бесконечной силе"[1/]).

Характерная для Щедрина художественная интерпретация разрушения однозначной предрешенности в качестве инобытия движения, жизни, инобытия "бесконечной силы", может послужить тут любопытным комментарием на тему "большого времени" - в терминах Бахтина - диалога культуры. Отметим, кстати, что,

с точки зрения такой "огненной" проблематики, особым образом звучит тема "невинного юмора" - как тема гибели в "мировом пожаре" историко-социальных (заданных; не созидаемых в художественном видении, но предрешенных; относящихся к области "субстанции") идеалов, тема отсутствия необходимости в них, тема "смеха ради смеха" в творчестве Салтыкова. Очевидно, речь здесь должна идти об интуитивном постижении теми, кто выдвигали эти обвинения, специфики мышления Щедрина-художника, о понимании ими того, что смысл поэтики его текстов слишком универсален, чтобы полностью быть сведенным к злободневности сатирического отрицания; гротеск выполняет функцию созиданья, в риторике его образности воплощается конструктивный принцип того универсума, элементы которого на разных языках (языках приятия и отвержения, данного и подразумеваемого, вербального и вещного, т.п.) говорят о свободе своей от всякой "заинтересованности" организации. Смех "Сказок" принадлежит миру "веселых нищих" (ср.: "А в горе жить - некручинну быть"[1/], слова русской народной песни), является инкарнацией основного закона этого мира. Гибристика, подчиненная смыслу агона, играет роль космогоническую.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ОТ ОСТРАНЕНИЯ НОРМАТИВНОГО К НОРМАТИВИЗАЦИИ ОСТРАНЕННОГО. /ПРОБЛЕМЫ ДИАЛЕКТИКИ ГРОТЕСКА В ТВОРЧЕСКОМ МИРЕ М.Е.САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА/.

> Все на свете взбунтовалось против себя: лужи подернулись льдом, лишайник превращался в камень, а камень в лишайник, палые листья становились землей, вязкая смола душила деревья. Человек, взяв в обе руки по шпаге, кинулся сам на себя.
>
> Итало Кальвино. Раздвоенный виконт.

Своеобразие художественного мышления М.Е.Салтыкова-Щедрина, воплотившееся в сложной системе феноменов, названной в этой работе "поэтикой индетерминизма", сказалось уже в ранних его произведениях. Если, к примеру, в "Запутанном деле" тема недолжного, тема разрушения, воплощена в классическом образе пирамиды общественного устройства, в образе чудовищной тяжести порядка вещей, тяжести губительной для человека (постановка проблемы, для критического реализма вполне традиционная: социальный пандетерминизм характеризует

художественную концепцию мира), то уже в "Губернских очерках" фантасмагории, достойные Двора чудес, представлены воплотившимися в материи будничной повседневности и чудовищной ирреальностью своей разрушающими саму основу этой повседневности; определенность, заданная "горизонтом ожидания", противостоит гротескному образу. Апогея такая структура достигает в "Помпадурах и помпадуршах" и в "Истории одного города", где гротескное сочетанье соотнесено с построенным на игнорировании принципа исключенного третьего мифологическим комплексом. Замена мистико-коллективного, космогонического, индивидуальным, ориентация идеологии "партиципации" на аксиоматику волюнтаризма, разрушает стройность "перефлективной" диффузности, и в этом разрушении отражается химерический характер сочетания универсума, построенного по правилам "логического правдоподобия" современной социо-этологической хроники, с универсумом эпохи сопричастия, эпохи игнорированья оппозиции меж индивидуальным и коллективным, внешним и внутренним, вещью и идеей. Деструктивность гротеска объективируется (как в микрокосме) в организации "партиципационного" комплекса, где произвол индивида заменил закон мифологической вселенной, и (как в макрокосме) в ансамбле произведения, где реальности "рефлективная" и "перефлективная", имплицируемые соответствующими типами концептуализации, явлены недолжными -

каждая в той идеологической перспективе, что задана особенностями мировоззренческой позиции, объединенной в химерическом сочетании с позицией, материализующейся в породившем ее саму, эту реальность, генотексте. Миксантропизм монстра, претендующего на роль воплощения мифологической нерасчлененности, миксантропизм сочетанья закона природы и закона тирана, сочетанья "священного царя" и безумного диктатора, этот миксантропизм явлен моделью для миксантропизма ансамбля концепций, свойственных разным культурам: произволом, в равной степени, кажутся друг другу "рефлективный" и "пре-рефлективный" миры, каждый из которых канонические для себя законы реализует в материале, релевантном для находящегося в оппозиции.

Своеобразной легитимацией неопределенности чреваты произведенья, относимые нами ко второй эпохе творчества писателя, эпохе, что тератологический деструктивизм заменила "катенотеистической" относительностью. Инкарнациями релятивизма служат "центробежное" сосуществование мышлений, соответствующих различным периодам развития культуры (мышлений, каждое из которых воплощается в предрешенно соприродной материально-вещественной субстанции, чем избегает эксплицитного химеризма), полиизотопическое сосуществованье жанровых концепций, кумулятивное сосуществованье "историй" (что

синтагматическую структуру являет изоморфной парадигматической) и т.п. Оксюмороны этой эпохи слепы, элементы их страдают горделивым безумием солипсизма; "Вечер первый" цикла "Пошехонские рассказы" кажется нам лучшим символом художественной вселенной, предполагаемой интерпретацией гротеска в качестве архетипа аппозитивной конструкции: даже неприятие произведения публикой глубоко, в этом плане, характерно - варварской пестротою сатуры представляется современному сознанию последовательная ориентация на полицентрализацию картины мира. Особую важность, с точки зрения динамики эстетического объекта, имеет тут факт признания гротеска уже не фигурой разрушения, но знаком "разделившегося царства". Семантика танцующего равновесия, стабильности гетерогенного целого, семантика динамики, чреватой статикой, семантика буйного релятивизма, эта семантика архаической сатуры, в монистической перспективе иной идеологии, актуализуется как тема гибели (чему соответствует и "демоническая" природа образов). Характерно, что такая ориентация не была "прочитана" большинством современников: плюрализм мира, энтимемой которого является изучаемый текст, акцентированной явил первую часть высказывания (известного по "Евангелию от Марка", 3.24). В реальности "Вечера первого" нет точки отсчета, не с чем сравнивать, немыслимо царство,

не разделившееся; индетерминизм, инкарнацией которого служит болтовня жанров массовой литературы об устройстве мирозданья, вселенную являет безнадежно несводимой к гомогенности единого знаменателя.

Эта тема гротеска как образа основного закона действительности продолжается в третью эпоху творчества писателя ("Сказки, "Пошехонская старина"). Предрешенность видится тут "идолом", "призраком", чуждым реальности; неопределенность представлена неизбежной, оправданной - порой в сфере должного, порою же в сфере сущего. Релевантность манифестируемого в гротескном образе индетерминизма для областей воплощения противопоставленных элементов различных оппозиций (денотативно-морально, интеллектуально, эстетически ли - приемлемого/денотативно неприемлемого, имплицитного/эксплицитного, т.д.), наряду с полярностью отношений меж ним и определенностью, отношений, представленных - в пределах всего цикла, где на один вопрос нередко даются разные ответы - в облике апории, говорит о своеобразной конструктивности гротеска - гротеска, что мир являет вечной и самоценной борьбой, подобной игре ребенка-царя, игре, равной себе в огненном преодолении заданного. Гибристика, нарушение гротеском порядка вещей, имеет тут облик агона, агона, чреватого установленьем закона, агона, чреватого

космогонией. Неопределенность выполняет функцию инобытия динамизма вселенной.

Такова инверсия темы. Гротеск, в первую эпоху творческого пути писателя используемый для разрушения воплощений принципа заданности, понимаемых в качестве носителей смысла естественной предрешенности, предрешенности порядка (порядком) вещей, такой гротеск, во вторую эпоху, предстал материализованным в варианте универсума, не нуждающемся в отталкивании от усредненного, общераспространенного, концепта, построенного на логике определенности, а в третью, последнюю, эпоху, от релятивизма предшествующего периода, от провозглашения равноценности солипсистически замкнутых миров, в образе суммы которых представлена художественная вселенная (при том, что мотив этой суммы реализуется в разных измерениях текста), перешел к открытой борьбе с заданностью, к агону, в котором усмотрел манифестацию собственной природы, перешел к актуализации смысла своего в аспекте космогоническом, в аспекте созидания вселенной, подобной той, что описана Гераклитом - вселенной, где всякая эмпирическая предрешенность гибнет в пламени мирового пожара.

Гротеск при этом Салтыковым понимается как архетип, способный воплотиться в материале всякого уровня художественной конструкции; диапазон его инкарнаций широк чрезвычайно -

от оксюморонного вербального сочетания, элементы которого отсылают к несопоставимым контекстам, до выдвижения в качестве решений одной и той же семантико-аксиологической проблемы двух прямо противоположных утверждений (каждое из которых, как это обычно у Салтыкова, актуализуется в протеистическом облике).

Наряду с универсализацией, происходит своеобразная идеологическая абсолютизация гротеска. Гротеск прозревается в наиболее существенных законах вселенной (природной и социальной, онтологической и гносеологической): писатель соотносит гротескный образ с комплексом, построенным по правилам "мистической партиципации", с воплощением "катенотеистического" мировоззрения, с полиизотопическим высказыванием, с продуктом дискурсивизации мышления, ориентированного на принцип кумуляции, с аватарою принципа "полярности" (о "полярности" в гротеске писал в свое время еще Шеллинг в лекциях по философии искусства; встречается эта тема и у Шлегелей, и у Гюго), с инкарнацией божественного, пламенного, динамизма, динамизма самодостаточной борьбы, игровой катартики созидания и разрушения.

Эти универсализации и абсолютизации гротеска происходят на фоне постепенного утверждения его в виде нормы. Если в ранних произведениях Щедрина функция гротеска является, в основном, собственно сатирической, гротескная техника дает возможность остранить какой-либо феномен, т.е. вырвать

его из ряда привычного, предрешенного, естественного, нормального, то в конце творческого пути именно лежащая в основе гротеска неопределенность видится Салтыкову основным законом действительности, именно в ней ищет он норму. Особенно характерен в этом плане повествователь "Пошехонской старины": это ребенок, познающий мир, знакомящийся с ним - и, стало быть, неизбежно его остраняющий (впервые увиденный предмет не включен ни в какие иерархии). Сквозь такую призму остранения явлена реальность произведения читателю; остранение тут - это язык рассказа, основной закон картины мира. Происходит нормативизация остраненного. Гротеск выполняет функцию конструктивного принципа художественной пресуппозиции, играет роль доминанты творческой компетенции (на уровне уже не столько дискурсивном, сколько семиотико-нарративном); он освобождается, становится "прозрачным", обретает сан архетипа.

Подобная динамика эстетического объекта представляет, нам кажется, определенный интерес, поскольку дает возможность яснее осознать некоторые особенности типологии русского реализма второй половины XIX века. Специфика индетерминизма в архитектонике текстов М.Е.Салтыкова-Щедрина должна, с этой точки зрения, рассматриваться в одном ряду с "полифонией" (Бахтин) Достоевского, "противоречиями" (Эйхенбаум) Толстого, "чрезмерностью" (Эйхенбаум) Лескова, "случайностностью" (Чудаков) Чехова и т.п. Впрочем, такое рассмотрение выходит, конечно, за пределы настоящего исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ.

К стр.1

1/
Мы пользуемся этим термином, в логике Аристотеля означающим силлогизм от вероятного или признака, ориентируясь на интерпретацию его, что выражение свое находит в произведениях, отражающих мысли М.М.Бахтина; ср., к примеру,: В.Н.ВОЛОШИНОВ, "Слово в жизни и слово в поэзии". - Звезда, 1926, № 6

2/
Термин понимается нами в духе традиции, восходящей к Гегелю: пафос - "оправданная в самой себе сила души, существенное содержание разумности и свободной воли. /.../ Пафос образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства; его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем". - Г.В.Ф.ГЕГЕЛЬ. "Лекции по эстетике". - В кн.: Г.В.Ф.ГЕГЕЛЬ. Эстетика в 4-х томах, т.1. Москва, 1968, стр. 240.

К стр.2

1/
Русская литература XIX века. Хрестоматия литературоведческих материалов. Москва, 1984

К стр.3

1/
А.С.БУШМИН. Салтыков-Щедрин. Искусство сатиры. Москва, 1976, стр. 250-251.

2/
А.С.БУШМИН. "Искусство великой сатиры". - В кн.: Салтыков-Щедрин. 1826-1976. Ленинград, 1976, стр. 39.

К стр.4

1/
См., например,: А.И.ЕФИМОВ. Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. Москва, 1953

2/
Ср. книгу Я.Е.ЭЛЬСБЕРГА Наследие Гоголя и Щедрина и вопросы советской сатиры. Москва, 1954

К стр.5

1/
Ср., например, широко известную работу В.Я.КИРПОТИНА Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина. Москва, 1957

2/
М.М.БАХТИН. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979, стр.299.

3/
Ср., к примеру, вторую часть упомянутого уже исследования БУШМИНА Салтыков-Щедрин. Искусство сатиры; ср., также книгу Е.И.ПОКУСАЕВА Революционная сатира Салтыкова Щедрина, Москва, 1983

4/
Е.И.ПОКУСАЕВ."О собирательных типах салтыковской сатиры". - В кн.:Поэтика и стилистика русской литературы. Ленинград, 1971, стр. 218.

К стр.6

1/
Ю.Н.ТЫНЯНОВ. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977, стр. 282-283.

2/
В.Б.ШКЛОВСКИЙ. О теории прозы. Москва, 1983, стр. 52-53.

К стр.7

1/
Русская литература и фольклор. Вторая половина XIX века. Ленинград, 1982

К стр.8

1/
Русская литература и фольклор. стр. 90.

2/
Там же, стр. 91.

3/ См.Д.П.НИКОЛАЕВ. ""История одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Три шедевра русской классики. Москва, 1971

К стр.9

1/ М.М.БАХТИН. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975, стр. 70.

2/ В кн.: В.В.ВИНОГРАДОВ. О языке художественной прозы. Москва, 1980, стр. 167-175.

3/ Д.С.ЛИХАЧЕВ. Поэтика древнерусской литературы. Ленинград, 1971, стр. 363-381.

К стр.10

1/ Д.С.ЛИЩИНЕР. "На грани противоположностей./Из наблюдений над сатирической поэтикой Щедрина 1870-х годов/". - В кн.: Салтыков-Щедрин. 1826-1976, стр.164-181.

2/ Там же, стр. 180.

3/ Там же, стр. 178.

4/ М.М.БАХТИН. Эстетика словесного творчества, стр. 241.

К стр.11

1/ Д.С.ЛИЩИНЕР. "На грани противоположностей", стр. 179.

2/ Там же

3/ Там же, стр. 180.

4/ Там же

К стр. 12

1/ Там же.

2/ Там же, стр. 181.

3/ Там же, стр. 179.

4/ Там же

5/ Там же, стр. 180.

6/ Там же

7/ Там же, стр. 181.

8/ Там же, стр. 180.

9/ Там же, стр. 178.

К стр. 13

1/ Там же, стр. 178.

К стр. 14

1/ Д.С.ЛИХАЧЕВ. Поэтика древнерусской литературы, стр. 381.

К стр. 15

1/ М.М.БАХТИН. Эстетика словесного творчества, стр. 299.

К стр. 16

1/ Э.АУЭРБАХ. Мимесис. Москва, 1976, стр. 539-540.

К стр.18

1/
M.MERLEAU-PONTY. Les signes. Paris, 1960

2/
Теория, которая разрабатывалась Леви-Брюлем. См., например,: L.LEVY-BRUHL. Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive. Paris, 1931; его же: La mentalité primitive. Paris, 1935 и другие работы.

К стр.22

1/
Из работ Леви-Брюля о "мистической партиципации" см., в первую очередь, книги La mentalité primitive; Les fonctions mentales dans les sociétés inferieures. Paris, 1951

2/
Наряду с идеями, высказанными в Мифологическом мышлении, отметим своеобразную абсолютизацию символической проблематики в "Эссе о человеке" (Essay on Man, New Haven, 1944).

К стр. 23

1/
Ср. представления о специфике "пререфлективного" мышления у Мерло-Понти, в Les signes.

К стр. 31

1/
Д.П.НИКОЛАЕВ. ""История одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина", стр. 208.

2/
М.С.ГОРЯЧКИНА. Сатира Салтыкова-Щедрина. Москва, 1965, стр. 51.

К стр. 33

1/
Я.Е.ЭЛЬСБЕРГ. Мировоззрение и творчество Щедрина. Москва-Ленинград, 1936, стр. 194.

2/
В.Я.КИРПОТИН. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. Москва, 1955 /см., например, стр. 665, 668, 670 и др./.

3/
А.С.БУШМИН. Сатира Салтыкова-Щедрина. Москва-Ленинград, 1959, стр. 477.

4/
В.В.МАЯКОВСКИЙ. Полн. собр. соч., т.XII. Ленинград, 1959, стр. 380. /прим. автора цитируемого фрагмента - А.С./.

К стр. 34

1/
Е.И.ПОКУСАЕВ. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 53.

2/
И.Т.ИЩЕНКО, "Гротеск и пародия в "Истории одного города"". - Вестник Белорусского университета, сер.4, № 1-3, 1972, стр. 25.

3/
Там же, стр. 23.

К стр. 35

1/
Там же

2/
Н.ЩЕДРИН. Избранные произведения в семи томах.т.II. Гослитиздат, 1950, стр. 392, 394 /курсив мой - Ю.М./. /примечание автора цитируемой работы - А.С./

3/
Ю.В.МАНН. О гротеске в литературе. Москва, 1966, стр. 57-58.

К стр. 36

1/
Д.П.НИКОЛАЕВ. ""История одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина", стр. 204.

2/
Там же

3/
Там же, стр. 243.

К стр. 38

1/
Ю.В.МАНН. О гротеске в литературе, стр. 70.

2/
См. об этом: М.М.БАХТИН. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1965, стр. 30.

3/

Там же, стр. 338.

К стр. 40

1/
"В пути нашего анализа художественной системы снизу вверх /от предметного мира к сюжету/ сфера идей - последний, завершающий уровень, который предстоит рассмотреть". А.П.ЧУДАКОВ. Поэтика Чехова. Москва, 1971, стр. 245. В настоящей работе использован сходный путь анализа.

К стр. 41

1/
Ср. уже приведенное нами замечание Д.П.Николаева.

К стр. 42

1/
Л.Е.ПИНСКИЙ. Реализм эпохи Возрождения. Москва, 1961, стр. 119-120.

2/
А.С.БУШМИН. Сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 478.

К стр. 44

1/
П.И.МЕДВЕДЕВ. Формальный метод в литературоведении. Ленинград, 1928, стр. 178.

2/
М.М.БАХТИН. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, стр.55 .
/в приведенном фрагменте автор излагает мысль Кайзера/.

К стр. 51

1/
Г.ГЕЙНЕ. "Духи стихий" - Собр.соч. в десяти томах , т.6 Ленинград, 1958, стр.302.

К стр. 52

1/
См. об этом концепте, например,: А.Ф.ЛОСЕВ. "Классическая калокагатия и ее типы". - В кн.: Вопросы эстетики, вып.3, Москва, 1960, стр. 411-475.

К стр. 56

1/
В.И.ДАЛЬ. Толковый словарь живого великорусского языка , т.4, Москва, 1955, стр. 114.

2/
Э.В.ПОМЕРАНЦЕВА. Мифологические персонажи в русском фольклоре. Москва, 1975, стр. 75.

3/
Там же, стр.84.

К стр. 64

1/
Характеристики племен, построенные на материале Сказаний русского народа Сахарова /Спб., 1841/, отсылают к денотату, являющемуся существенным элементом "смехового мира" русских; ср. обращение к этому референту в исследовании соответствующей культурной традиции: Д.С.ЛИХАЧЕВ, А.М.ПАНЧЕНКО, Н.В.ПОНЫРКО. Смех в древней Руси. Ленинград, 1984, стр. 281-285.

К стр. 75

1/
Мифологема, основательно изученная, в первую очередь, ФРЕЙЗЕРОМ: J.FRAZER, Golden Bough. London, 1907-1915

К стр. 77

1/
М.М.БАХТИН. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, стр. 336-339.

К стр. 79

1/
См., например,: Б.ТОМАШЕВСКИЙ. Теория литературы. Поэтика. Ленинград, 1925, стр. 137; Л.С.ВЫГОТСКИЙ. Психология искусства. Москва, 1968, стр. 188; В.Б. ШКЛОВСКИЙ. "Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля". - Поэтика, вып.3, Петроград, 1919, стр. 39.

К стр.80

1/
Г.Н.ПОСПЕЛОВ. "Сюжет". - Краткая литературная энциклопедия. т.7, столбец 306. Москва, 1972

К стр. 83

1/
Ср. оппозицию исторического /профанного/ времени и времени мифического /сакрального/ у М.ЭЛИАДЕ: Le mythe de l'éternel retour. Paris, 1949; Aspects du mythe. Paris, 1963

К стр. 84

1/
О.МАНДЕЛЬШТАМ. Стихотворения. Ленинград, 1978, стр. 171.

К стр. 90

1/
Д.С.ЛИХАЧЕВ. Поэтика древнерусской литературы, стр.367-368.

К стр. 101

1/ Д.С.ЛИХАЧЕВ. Поэтика древнерусской литературы, стр.374.

Б.М.ЭЙХЕНБАУМ. ""История одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина /Комментарий/". - В кн.: Б.М.ЭЙХЕНБАУМ. О прозе. Ленинград, 1969, стр. 495.

К стр. 125

1/ О том, историк какого именно направления имеется в виду, см.: Д.С.ЛИХАЧЕВ. Поэтика древнерусской литературы, стр. 371-377.

К стр. 130

1/ Г.В.ИВАНОВ. "История одного города". Примечания. - М.Е.САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН. Собрание сочинений в 20 томах, т.8., стр. 567.

2/ О совпадении позиции "издателя" и позиции собственно автора см., например,: Д.С.ЛИХАЧЕВ. Поэтика древнерусской литературы, стр. 371.

К стр. 132

1/ См., например, классическую работу Р.ЯКОБСОНА "Qu'est-ce que la poésie" - Poétique, 1971, N 7

2/ А.П.ЧУДАКОВ. Поэтика Чехова, стр. 222.

К стр. 136

1/ Г.В.ИВАНОВ. "История одного города". Примечания, стр. 557.

2/ Там же, стр. 546-548; 556-557.

К стр. 137

1/ Г.В.ИВАНОВ. "История одного города". Примечания, стр. 540.

2/ Д.П.НИКОЛАЕВ. ""История одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина ", стр.257 .

К стр. 141

1/ "Разумеется, эта категория относится к специальной области поэтики и никак не претендует на подмену наиболее общих теоретико-литературных понятий /понятий художественного метода и стиля/" /прим. автора/ - М.М.БАХТИН. "Время и пространство в романе". - Вопросы литературы, 1974, № 3, стр. 134.

К стр.142

1/ М.М.БАХТИН. Вопросы литературы и эстетики, стр. 235.

К стр. 143

1/ Р.Ф.ЗОБОВ, А.М.МОСТЕПАНЕНКО. "О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства". - В сб.: Ритм, пространство и время. Москва, 1974, стр. 21-22.

2/ Там же, стр. 24.

3/ Д.С.ЛИХАЧЕВ. Поэтика древнерусской литературы, стр. 237 .

К стр. 145

1/ Там же, стр. 235.

2/ Там же, стр. 237.

К стр. 146

1/ Г.И.ИВАНОВ. "История одного города". Примечания, стр.573.

К стр. 153

1/ См. о противостоянии двух типов времени, о борьбе мифологического сознания с концептом необратимости во времени, у Мирчи ЭЛИАДЕ, в, например, книге: Le mythe de l'éternel retour.

К стр. 160

1/ Д.С.ЛИХАЧЕВ. Поэтика древнерусской литературы, стр.235.

К стр. 163

1/ О.КОНТ. Дух позитивной философии. Санкт-Петербург, 1910, стр. 16.

К стр. 164

1/ Д.С.ЛИХАЧЕВ. Поэтика древнерусской литературы, стр. 235.

К стр. 170

1/ Д.П.НИКОЛАЕВ. ""История одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина", стр.305.

К стр. 171

1/ Д.П.НИКОЛАЕВ. Там же, стр. 305.

К стр. 172

1/ А.С.БУШМИН. Сатира Салтыкова-Щедрина, стр.78.

К стр. 173

1/ E.DURKHEIM. Les formes élementaires de la vie religieuse. Paris, 1912

2/ Среди многочисленных работ Дюмезиля укажем, в первую очередь, Mythe et épopée, I-III. Paris, 1968-1973.

К стр. 176

1/ Г.В.ИВАНОВ. "История одного города". Примечания, стр.558.

К стр. 206

1/ См., например,: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ. Миф и литература древности. Москва, 1978, стр. 180-205.

К стр. 210

1/ См., например, В.Н.ТОПОРОВ. "К реконструкции мифа о мировом яйце". - ТЗС, № 3, 1967, стр. 81-99.

К стр. 215

1/ Д.П.НИКОЛАЕВ.""История одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина", стр. 201.

2/ Там же, стр. 200.

К стр. 216

1/ В.В.ВИНОГРАДОВ. О теории художественной речи, Москва, 1971, стр. 193-194.

К стр. 217

1/ В.В.ВИНОГРАДОВ. Там же, стр. 194.

К стр. 222

1/ Е.Л.ШВАРЦ. Пьесы. Москва-Ленинград, 1962, стр. 160.

К стр.227

1/ Ю.В.МАНН. О гротеске в литературе,стр.70.

2/ Д.Н.ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ. "История русской интеллигенции" - Собр.соч., т.8, Спб., 1911, стр. 23.

К стр.228

1/ Г.ГЕЙНЕ. Собр.соч. в десяти томах. т.6. Москва, 1958, стр. 235.

2/ М.М.БАХТИН. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса , стр. 15.

3/ Д.Н.ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ. "История русской интеллигенции", стр. 21.

К стр. 229

1/ М.М.БАХТИН."Искусство слова и народная смеховая культура /Рабле и Гоголь/". Эта статья, оказавшая серьезное влияние на изучение смеха в русской литературе XIX века и, в частности, смеха самого Гоголя /см. книгу Ю.МАННА Поэтика Гоголя/, цитируется нами по книге БАХТИНА Вопросы литературы и эстетики, стр. 495.

К стр. 231

1/ М.М.БАХТИН. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1979, стр. 129, 154-155.

К стр. 232

1/ М.М.БАХТИН. "Искусство слова и народная смеховая культура. /Рабле и Гоголь/", стр. 490.

К стр. 233

1/ М.М.БАХТИН. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса ,стр. 337-338.

К стр. 246

1/ См. об этом, например,: В.В.ИВАНОВ. "Категория "видимого"

и "невидимого" в тексте: еще раз о восточнославянских фольклорных параллелях к гоголевскому "Вию"". - В кн.: Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague-Paris, 1973; А.П.РИФТИН. "Категория видимого и невидимого в языке." - Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук, 1946, вып.10.

К стр. 249

1/ М.М.БАХТИН. Эстетика словесного творчества, стр. 312.

К стр. 250

1/ Ср. учение Фрая о демонической образности, представленное в Анатомии критики /N.FRYE. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957/

К стр. 251

1/ См.Е.Б.ВАХТАНГОВ. Материалы и статьи. Москва, 1959 /особенно стр. 206-214/

2/ См. статью С.Ю.НЕКЛЮДОВА "О кривом оборотне" - в кн.: Проблемы славянской этнографии.Ленинград, 1979

К стр. 266

1/ И.БАШЕВИС-ЗИНГЕР. Рассказы. Тель-Авив,1980, стр.8.

К стр. 271

1/ М.М.БАХТИН. Эстетика словесного творчества, стр. 373.

2/ М.М.БАХТИН. Вопросы литературы и эстетики, стр. 70.

К стр. 276

1/
См. об этом работу М.М.БАХТИНА "Проблема содержания материала и формы в словесном художественном творчестве". - В кн.: Вопросы литературы и эстетики, стр.6-71.

2/
Ю.Н.ТЫНЯНОВ. "О литературной эволюции". - В кн.: Поэтика. История литературы.Кино, стр. 270-281.

3/
Я.МУКАРЖОВСКИЙ. "Эстетическая функция, норма и ценность как социальный факты". - ТЗС № 7, Тарту, 1975, стр. 291.

К стр. 277

1/
А.Ф.ЛОСЕВ. Диалектика художественной формы. Москва, 1927, стр. 117("Наконец мы приходим и к равновесию идеи и образа в осуществленном факте и личности. Кроющуюся здесь категорию я понимаю как к р а с и в о е, которое, таким образом, отличается мною и от прекрасного, и от изящного. /.../Красиво - то, что хорошо осуществляет свою идею как факт. В красивом я мыслю ж и з н е н н о -красивое, б и о л о г и ч е с к и-красивое /.../ Красивое предполагает добротность факта (не обязательно тела), совершенства ф а к т и ч е с к о г о , личностного осуществления".)

К стр. 278

1/
Специфика понимания нами этого термина восходит к традиции, начало которой положено, в первую очередь, работами Б.М.ЭЙХЕНБАУМА; см. статьи, вошедшие в его книгу Мой временник, 1929 . См. также: М.АРОНСОН, С.РЕЙСЕР. Литературные кружки и салоны. Ленинград, 1929; Г.ГРИЦ,В.ТРЕНИН, М. НИКИТИН. Словесность и коммерция. Москва, 1929.

2/
М.М.БАХТИН. Вопросы литературы и эстетики, стр. 31.

К стр. 280

1/
О высказываниях критиков см.: Г.В.ИВАНОВ. "Пошехонские рассказы". Примечания. - В кн.: М.Е.САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН. Соб.соч.в двадцати томах. Т.15.кн.2, стр. 305-306. См. также Г.В.ИВАНОВ. ""Пошехонские рассказы" и современная им действительность". В кн.: Салтыков-Щедрин. 1826-1976, стр. 183.

К стр. 281

1/
В.В.ГИППИУС. "Творческий путь М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: М.Е.Салтыков-Щедрин. К пятидесятилетию со дня смерти. Ленинград, 1939, стр.66.

2/
Г.И.ИВАНОВ. ""Пошехонские рассказы" и современная им действительность", стр.181.

3/
Г.В.ИВАНОВ. "Пошехонские рассказы". Примечания, стр. 307.

4/
А.С.ПУШКИН. "Опровержение на критики". - Полн.собр. соч., т.7. Ленинград, 1978, стр. 129.

К стр. 282

1/
P.G.HAMERTON. "The Salon of 1863". - Fine Quarterly Review, October 1863

2/
Последняя оговорка связана с наличием концепции, в которой гротеск представлен обладающим функцией несомненно созидательной - хотя и явно центробежного характера. Мы имеем в виду теорию гротескно-карнавальной культуры, разработанную М.М.БАХТИНЫМ. См.: М.М.БАХТИН. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.

К стр. 283

1/
Будучи элементом означающего на уровне коннотации, оно, конечно, не теряет и своих знаковых свойств, проявляющихся в денотативной системе /см. рассуждения БАРТА о природе денотации и коннотации в четвертом разделе его Elements de sémiologie/. "Мерцанье" коннотативного и

денотативного аспектов слова принципиально важно для поэтики Щедрина; денотативный план знака обеспечивает стабильность системы, наличие возможности /хотя бы формальной/ утверждать факт связности высказыванья, целостности универсума произведения /к чему молчаливо отсылает представление о связности и цельности референта, т.е. социального бытия/; план коннотативный выполняет функцию явно деструктивную - стилистически соотносит элементы художественного единства с различными жанровыми /мировоззренческими/ пресуппозициями, демонстрирует гротескность сочетания этих пресуппозиций /ср. рассуждения о соотношении основного, словарного смысла слова и его смысла, рождающегося в контексте фразы, в классических работах ЭМПСОНА: W.EMPSON. Seven Types of Ambiguity. London, 1930; W.EMPSON. The Structure of Complex Words. London, 1950/.

К стр. 284

1/ Лермонтов в воспоминаниях современников. Москва, 1972, стр. 394-395.

К стр. 285

1/ С.И.ОЖЕГОВ. Словарь русского языка. Москва, 1975, стр. 76.

2/ Толковый словарь русского языка. Под ред.Д.И.УШАКОВА. т.1, Москва, 1935, стлб. 289.

К стр. 286

1/ И.А.БУНИН. "Слезы". - Собр. соч. в девяти томах, т.2. Москва, 1976, стр. 183.

2/ Н.В.ГОГОЛЬ. "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", - Собр. соч. в семи томах, т.2. Москва, 1976, стр. 183.

К стр. 287

1/ И.В.ГЕТЕ. "Фауст". - Собр. соч. в десяти томах, т.2. Москва, 1976, стр. 236.

К стр. 288

1/
"Диво". - В кн.: Народные русские сказки. Москва, 1976, стр. 338-341.

2/
"Где свету конец?". - В кн.: Десять вечеров. Японские народные сказки. Москва, 1965, стр. 19-21.

3/
"Кто больше?" - В кн.: Сказки адыгейских народов. Москва, 1978, стр. 223-225.

4/
См. об этом, например,: В.Я.ПРОПП. "Кумулятивная сказка". - В кн.: В.Я.ПРОПП. Фольклор и действительность. Москва, 1976, стр. 241-257. О принципе кумуляции как форме мышления, которая "не знает обобщений" - стр. 248.

К стр. 290

1/
P.LUBBOCK. The Craft of Fiction. New-York, 1921

2/
Ср. образ рамки произведения живописи /отделяющий искусство от жизни/ как границы между двумя точками зрения в кн. Б.А.УСПЕНСКОГО Поэтика композиции. Москва, 1970

К стр. 291

1/
Следует отметить, что вторая часть фразы раздвигает перспективу гротескного виденья, поскольку носителем идеологии скептического рационализма /являющейся пресуппозицией высказывания, которое играет роль антитезиса по отношенью к принципу эпического осмысления эмпирической действительности - принципу, явленному началом фразы/ писатель делает собеседника, единомышленника и адепта майора /"Мы, молодежь, с увлечением внимали его бесконечным рассказам, почерпая в них полезные для себя указания на случай встречи с лешим или лешачихой". стр.9/, человека одного с ним круга мыслей, одного уровня развития. Если эпизация образа старого майора в сознании такого персонажа возможна, то демистификация с позиций разума непредставима совершенно.

Перед нами характерный для поэтики Салтыкова гротеск на уровне мира идеологий, фигура химеризации, разрушения однородности духовного универсума.

Впрочем, утверждая это, мы выходим за пределы анализируемой сейчас фразы - которая глубоко симптоматична для парадоксальной структуры художественного мира писателя сама по себе.

2/ Глобальный характер этих противоречий на уровне эстетическом отвергает формулировку закона художественного творчества, согласно которой следует понимать "форму как форму содержания и содержание как содержание формы" - М.М.БАХТИН."Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве", стр.70. Разумеется, речь может идти лишь о "фигуре" такого отвержения, собственно - об игре в отвержение, поскольку, разрушая традиционную однозначность выражения /заданного, но не рождающегося в произведении, обладающего значением, но не смыслом, деривата определенного культурно-исторического комплекса/, автор апеллирует к иной интертекстуальной системе ценностей - к архитектонике гротеска, к эстетическому объекту индетерминизма. Новая аксиология в произведении не дается, но созидается - и, соответственно, не узнается, но понимается.

3/ Вновь отметим, что этот термин логики Аристотеля мы используем в рамках той традиции словоупотребления, что восходит к учению Бахтина. См. В.ВОЛОШИНОВ. "Слово в жизни и слово в поэзии", стр. 251.

4/ Roman JAKOBSON. "Linguistics and Poetics". - in.: Style in Language. New York-London, 1960

К стр. 292

1/ В.ДАЛЬ. Толковый словарь живого великорусского языка. т.1. Москва, 1955, стр.202.

2/ Там же

К стр. 293

1/ Г.В.ПАДУЧЕВА. "Отрицательные слова". - В кн.: Русский язык. Энциклопедия. Москва, 1979, стр.186.

2/ В.И.ДАЛЬ. Толковый словарь, стр.202.

3/
В.Г.КОРОЛЕНКО. Собр.соч. в восьми томах, т.1. Москва, 1953, стр. 19. Почти такой же пример - там же, стр. 22.

К стр. 294

1/
А.С.ПУШКИН. "Гусар". - Полн.собр.соч. в десяти томах, т.3. Ленинград, 1977, стр. 236.

2/
I.CREANGA. Povestea lui Stan Păţitul. - în : Ion CREANGA. Opere. Bucureşti, 1970, p. 129 Любопытные для нашей темы /"видать" как "испытать", "перенести", т.п./ рассуждения о глаголе "a păţi" см. там же, в комментариях /стр. 299-300/.

3/
Ион КРЯНГЭ. "Сказка про Стана-виды видавшего". Пер. Г. Перова. - В кн.: Румынские сказки. Бухарест, 1973, стр. 359.

4/
Румынско-русский словарь. Под ред.Б.А.Андрианова и Д.Е. Михальчи. Москва, 1953, стр. 626.

К стр. 295

1/
E.L.THORNDIKE. Animal Intelligence (Animal Behavior). New York, 1911; его же: Man and his Works. Cambridge (Mass.), 1943

К стр.296

1/
J.B.WATSON. Psychology from the Standpoint of a Behaviorist. Philadelphia, 1919

2/
A.P.WEISS. A Theretical Basis of Human Behavior. Columbus, 1925

3/
E.C.TOLMAN. Purposive Behavior in Animals and Men. New York-London, 1932 Особенно характерны разделы 2,3 и 4 первой главы этого труда.

К стр. 299

1/
А.Н.ВЕСЕЛОВСКИЙ. "Из лекций по истории эпоса". - В кн.: А.Н.ВЕСЕЛОВСКИЙ. Историческая поэтика. Ленинград, 1940, стр. 459.

К стр. 300

1/
И.А.БУНИН. "Из воспоминаний. Третий Толстой". - Собр.соч. в девяти томах, т.9. Москва, 1967, стр.435.

К стр. 301

1/
Мы говорим о той главе романа, где войско инспектора Яна /воплощения Звездного князя Вэнь-чана/ своим построением, ориентированным на север /"север/юг" - эта оппозиция изоморфна дихотомии "вода/огонь"/, лишает силы Мару и его воинов-бесов. - В русском переводе см.: Сон в нефритовом павильоне. Москва, 1982, стр. 288.

2/
A.WAYMAN. "Studies in Yama and Mara". - Indo-Iranian Journal. Vol.III, pp. 44-73, 112-131.

3/
О кикиморе в "этимологическом" аспекте см., например, Н.С.ДЕРЖАВИН. Славяне в древности. Москва, 1945, стр. 156-157 /изложение ведется по книге: H.MACHAL. Nakres slovanskeho bajeslovi. Praha, 1891, стр.175-180/; Б.А.УСПЕНСКИЙ. Филологические разыскания в области славянских древностей. Москва, 1982, стр. 176. О Маре /Кикиморе/ как варианте жены громовержца в "основном мифе" см. В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ. Исследования в области славянских древностей. Москва, 1974, стр. 197 и далее. См. также: Б.А.УСПЕНСКИЙ, указ. соч., стр. 152 /кикимора как одна из женских ипостасей противника громовержца, т.е. как вариант его жены/, стр. 176 /Мара-кикимора и тема пряденья как атрибут образа богини низа/; о прядущей кикиморе см. также: Э.В.ПОМЕРАНЦЕВА. Мифологические персонажи в русском фольклоре, стр.112.

К стр. 302

1/
Н.И.ТОЛСТОЙ. "Из заметок по славянской демонологии. 2. Каков облик дьявольский?" - В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII-XIX в в. Материалы научной конференции. Москва, 1976, стр. 304.

2/
См. об этом, например,: Б.А.УСПЕНСКИЙ. Филологические разыскания в области славянских древностей, стр.86,171.

К стр. 303

1/
В.В.ИВАНОВ, В.Н.ТОПОРОВ. Исследования в области славянских древностей. Москва, 1974, стр. 6, 97.

2/
Б.А.УСПЕНСКИЙ. Филологические разыскания в области славянских древностей, стр. 56-80. Там же - обширный справочный аппарат.

К стр. 304

1/
Д.К.ЗЕЛЕНИН. Очерки русской мифологии. Вып.1. Умершие неестественной смертью и русалки. Петроград, 1916. Его же: "Древнерусский языческий культ "заложных" покойников". - Известия АН, 1917, т.11, № 7.

2/
Этой теме был посвящен наш доклад, тезисы которого см. в: ACFAS. 50e Congrés. Résumés des communications. Montréal, 1982, p. 106.

К стр. 306

1/
Н.ЗАБОЛОЦКИЙ. "Меркнут знаки Зодиака". - Избранные произведения в двух томах, т.1. Москва, 1972, стр. 94.

2/
См. об этом, например,: Б.А.РЫБАКОВ. "Русалки и бог Симаргл-Переплут". - Советская археология, 1967, № 2. См. также: В.К.СОКОЛОВА. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белоруссов. Москва, 1979, стр. 213-223.

К стр. 308

1/
См. об этом, например,: Ф.Ф.БОЛОНЕВ. Народный календарь семейских Забайкалья. Новосибирск, 1978, стр. 146.

К стр. 309

1/
Н.В.ГОГОЛЬ. "Страшная месть". - Собр.соч. в семи томах, т.1. Москва, 1976, стр.169.

2/
См. об этом: Д.К.ЗЕЛЕНИН. Очерки русской мифологии. Вып.1, стр. 140-159.

К стр. 310

1/
См. об этом, например; С.В.МАКСИМОВ. Нечистая, неведомая и крестная сила. Санкт-Петербург, 1903, стр. 461. См. также: В.К.СОКОЛОВА. Весенне-летние календарные обряды, стр.216-217.

2/
См. об этом: С.Ю.НЕКЛЮДОВ. "О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре". - В кн.: Семиотика и художественное творчество. Москва, 1977, стр. 211-221.

3/
М.Ю.ЛЕРМОНТОВ. "Русалка".- Собр.соч. в четырех томах, т.1. Москва, 1977, стр.455.

К стр. 311

1/
Н.В.ГОГОЛЬ. "Сорочинская ярмарка". - Собр.соч. в семи томах. т.1, стр.31.

2/
Н.В.ГОГОЛЬ. "Вий". - Собр.соч. в семи томах. т.2. Москва, 1976, стр. 153.

3/
Н.В.ГОГОЛЬ, там же

4/
Отметим, что проблематика эта изучена, в частности, В.Я.ПРОППОМ. Ср., например: Фольклор и действительность, стр.163, 181.

К стр. 312

1/
Н.В.ГОГОЛЬ. "Вий", стр. 152-153.

К стр. 316

1/
М.М.БАХТИН. Вопросы литературы и эстетики , стр.70 .

К стр. 318

1/
М.К.АЗАДОВСКИЙ. История русской фольклористики , Москва, 1958, стр. 67 .

2/
Там же

3/
М.П.АЛЕКСЕЕВ. Сравнительное литературоведение. Ленинград, 1983, стр. 308 .

К стр. 319

1/
Термин В.Я.ПРОППА. См. В.Я.ПРОПП. Фольклор и действительность, стр. 244 .

К стр. 320

1/
А.ТЕРЕЩЕНКО. Быт русского народа , ч.1. СПб., 1848, стр.VIII-X .

К стр. 321

1/
М.К.АЗАДОВСКИЙ , цит. соч., стр. 140.

К стр. 322

1/
Н.В.ГОГОЛЬ. "Портрет". - Собр.соч. в семи томах. Москва, 1977, стр. 71-72.

К стр. 332

1/
См., например, его статью "Le mythe d'aujourd'hui". -in: R.BARTHES. Mythologies. Paris, 1957

2/
См., например,: M.MERLEAU-PONTY. Les signes.

К стр.334

1/
Н.В.ГОГОЛЬ. "Вий", стр.168.

К стр. 337.

1/
Т.МАНН. Иосиф и его братья. т.1. Москва, 1968, стр.128.

К стр. 338

1/
К.И.ЛЬЮИС. "Виды значений". - В кн.: Семиотика. Москва, 1983, стр. 218.

К стр. 340

1/
В.В.ВИНОГРАДОВ. О теории художественной речи, стр. 193-194.

2/
А.С.БУШМИН. Салтыков-Щедрин. Искусство сатиры, стр. 192.

3/
См., например,: П.БОБОРЫКИН. "Балагурство и порнография". - Новости и биржевая газета, 1887, 27 августа, № 146.

К стр. 341

1/
В.В.ВИНОГРАДОВ. "О художественной прозе". - В кн.: В.В.ВИНОГРАДОВ. Избранные труды. О языке художественной прозы. Москва, 1980, стр. 168.

2/
Е.П.ТОЛСТОВ. Принципы и приемы создания сатирического образа./На материалах творчества Салтыкова-Щедрина и Маяковского/. Конспект лекций по спецкурсу. Ужгород, 1974, стр. 96-97.

3/
Г.И.ИВАНОВ. ""Пошехонские рассказы" и современная им действительность", стр. 183-185.

К стр. 342

1/
Там же, стр. 182.

2/
Об особом положении "Вечера первого" среди других "Пошехонских рассказов" см. В.В.ГИППИУС. "Творческий путь Салтыкова-Щедрина", стр.24; Г.В.ИВАНОВ. "Пошехонские рассказы". Примечания, стр. 302, 307; Н.К.МИХАЙЛОВСКИЙ. "Щедрин". - В кн.: М.Е.Салтыков-Щедрин в русской критике. Москва, 1959, стр. 447.

К стр. 343

1/
Г.В.ИВАНОВ. "Пошехонские рассказы". Примечания, стр. 305-306.

2/
Там же, стр. 305.

К стр. 344

1/
Н.К.МИХАЙЛОВСКИЙ. "Щедрин", стр. 447-448.

К стр. 345

1/
Там же

2/
Ю.Н.ТЫНЯНОВ."О литературной эволюции". - В кн.: Ю.Н. ТЫНЯНОВ. Поэтика. История литературы. Кино, стр. 278.

К стр.347

1/
Ch.BAUDELAIRE. Oeuvres complètes. Paris, 1961, p.653.

2/
См., например,: G.FLAUBERT. Madame Bovary. Paris, 1910, pp.629-653; H.d'AMFREVILLE. "Monsieur le Substitut Pinard". - Nouvelles littéraires, June 6, 1957, p.5; G.BONNET, R.FLORIOT. "Le Procès des Fleurs du Mal". - Historia, 1964,pp. 825-829.

К стр.348

1/
Р.МУЗИЛЬ. Человек без свойств. Москва, 1984, т.1, стр.182.

К стр. 351

1/
Ю.Н.ТЫНЯНОВ. Поэтика. История литературы. Кино, стр.26

К стр.352.

1/
Э.Т.А.ГОФМАН. Элексиры сатаны. Ленинград, 1984, стр. 38.

2/
А.С.ГРИБОЕДОВ. Горе от ума. Москва, 1969, стр. 46.

К стр. 358

1/
М.М.БАХТИН. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 461-462.

2/
Вспомним балладу Минаева "Две смерти":
"Покойник был автором "Бедных людей"
И "Мертвого дома"...Вам этого мало?"

В общем, если вспомнить "Записки из подполья", "Идиота" и "Братьев Карамазовых" - "этого" не очень много. Но зато "это" достаточно канонично, так что о Достоевском или о Чернышевском идет речь - для говорящего, в сущности, не важно.

К стр. 359

1/
В.В.ВИНОГРАДОВ. О художественной прозе, стр. 168.

2/
С.А.МАКАШИН."Салтыков-Щедрин". - В кн.: Русские писатели. Биобиблиографический словарь. Москва, 1971, стр.582.

К стр. 361

1/
С.ШАТАЛОВ, У.ГУРАЛЬНИК и др. "Социологическое течение в критическом реализме . /М.Е.Салтыков-Щедрин и развитие сатиры, народническая литература, писатели-демократы "щедринской школы", просветительский роман/." - В кн.: Развитие реализма в русской литературе, т.II, кн.2. Москва, 1973, стр. 305.

К стр. 362

1/
М.М.БАХТИН. "Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыь философского анализа." - В кн.: М.М.БАХТИН. Эстетика словесного творчества, стр. 294.

2/
Я.МУКАРЖОВСКИЙ. "Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы", стр. 291.

3/
Там же

К стр.363

1/
М.М.БАХТИН. "Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве", стр.68.

2/
Там же, стр.32.

3/
Я.МУКАРЖОВСКИЙ. "Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы", стр. 291

4/
М.М.БАХТИН. "Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве", стр. 14.

К стр. 374

1/
Н.В.ГОГОЛЬ. "Портрет". Редакция "Арабесок". - Собр. соч. в семи томах, т.3, стр.254.

К стр. 381

1/
А.И.ГЕРЦЕН. "Былое и думы". - Собр.соч. в восьми томах, т.4. Москва, 1975, стр. 195.

К стр. 384.

1/
См., например, главу вторую "Образа и понятия". - В кн.: О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ. Миф и литература древности, стр. 180-205.

К стр. 393.

1/
И.И.РЕВЗИН. Современная структурная лингвистика. Москва, 1977, стр. 226

2/
Ю.М.ЛОТМАН. "Художественная природа русских народных картинок". - В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII-XIX в в., стр.263.

К стр. 394

1/
В.Г.БЕЛИНСКИЙ. "Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя". - Собр. соч. в девяти томах, т.6.Москва, 1986, стр. 490.

2/
С.Г.БОЧАРОВ. "Пушкин и Белкин". - В кн.: С.Г.БОЧАРОВ. Поэтика Пушкина. Очерки. Москва, 1974, стр. 151.

К стр.395

1/
С.Г.БОЧАРОВ. "Пушкин и Белкин", стр. 157.

2/
Б.М.ЭЙХЕНБАУМ. О прозе. Ленинград, 1969, стр. 334.

3/
Мы говорим, в первую очередь, о таких посвященных проблеме сказа работах, как "Иллюзия сказа", "Как сделана "Шинель" Гоголя", "Чрезмерный писатель", "Лесков и современная проза".

К стр.396

1/
Речь идет, прежде всего, о статье "Проблема сказа в стилистике", а также о концепции сказа, разработанной в книгах О теории художественной речи и Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика.

2/
М.М.БАХТИН. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 222.

3/
Ю.Н.ТЫНЯНОВ. Поэтика. История литературы. Кино, стр. 275.

4/
Там же

К стр. 397

/
Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ. "Пушкин, Лермонтов и Некрасов". - В кн.: Ф.М.Достоевский об искусстве. Москва, 1973, стр. 337.

К стр. 399

1/
М.М.БАХТИН. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 231.

К стр. 401

1/
Г.Д.ГАЧЕВ. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. Москва, 1968, стр. 58.

К стр. 403

1/
Э.В.ПОМЕРАНЦЕВА, Мифологические персонажи в русском фольклоре, стр.22.

К стр. 405

1/
В.Ф.ХОДАСЕВИЧ, "Аблеуховы - Летаевы - Коробкины". - В кн.: Владимир ХОДАСЕВИЧ. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954, стр. 212, 216.

К стр. 407

1/
Е.И.ПОКУСАЕВ."О собирательных типах салтыковской сатиры", стр. 219.

2/
Ср.: "Жанр /.../есть совокупность способов коллективной ориентации в действительности, с установкой на завершение. Эта ориентация способна овладеть новыми сторонами действительности". - П.Н.МЕДВЕДЕВ. Формальный метод в литературоведении, стр. 183.

3/
М.ЦВЕТАЕВА. "Два "Лесных царя"". - В кн.: Просто сердце. Стихи зарубежных поэтов в переводе М.Цветаевой. Москва, 1967, стр. 95.

К стр. 408

1/ В кн.: ПУ СУН-ЛИН. Рассказы о людях необычайных. Москва, 1954, стр. 20.

2/ В кн.: К.ЧАПЕК. Собр.соч.в семи томах, т.1. Москва, 1974, стр. 538.

К стр. 411

1/ Как известно, обычные герои народной сказки /вроде бабы-яги или жар-птицы/ в "низшей мифологии" и связанной с ней быличке не фигурируют /см. об этом, например,: R.JACOBSON. Selected Writings. Vol.IV. (Epic Studies), The Hague-Paris, 1966/; в то же время, демонологические персонажи былички нередко встречаются и в сказках.

2/ См. В.Я.ПРОПП. Морфология сказки. Москва, 1969

К стр. 414

1/ В.Я.ПРОПП. Фольклор и действительность, стр. 89.

К стр. 415

1/ Э.А.ШУБИН. "О рассказе и устном повествовании". - В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы, Ленинград, 1971, стр. 312-313.

К стр. 416

1/ А.Ф.ЛОСЕВ. Эллинистически-римская эстетика. Москва, 1979, стр. 305-306.

2/ О.Л.ФИШМАН. Три китайских новвелиста XVII-XVIIIвв. Пу Сунлин, Цзи Юань, Юань Мэй. Москва, 1980, стр. 220.

К стр. 417

1/ О.Л.ФИШМАН. "Предисловие". - В кн.: ЮАНЬ МЭЙ. Новые записи Ци Се /Синь Ци Се/, или О чем не говорил

Конфуций /Цзы бу юй/. Москва, 1977, стр.44.

2/ О.Л.ФИШМАН. Три китайских новеллиста, стр. 220.

3/ А.А.МОРОЗОВ. "Немецкая волшебно-сатирическая сказка". - В кн.: Немецкие волшебно-сатирические сказки. Ленинград, 1972, стр. 170

К стр. 418

1/ А.А.МОРОЗОВ. Цит. соч., стр. 172.

2/ А.В.МИХАЙЛОВ."Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы". - В кн.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. Москва, 1976, стр. 468.

К стр. 419

1/ Ю.Н.ТЫНЯНОВ."О литературной эволюции", стр.271.

2/ Там же, стр. 272.

К стр. 422

1/ См., в первую очередь, его работу "Проблема речевых жанров". - В кн.: М.М.БАХТИН. Эстетика словесного творчества, стр. 237-280.

К стр. 423

1/ А.С.ПУШКИН. "Наброски к замыслу о Фаусте". - Полн. собр. соч. в десяти томах, т.2. Ленинград, 1977, стр. 275.

2/ Ю.М.ЛОТМАН. "Каноническое искусство как информационный парадокс". - В кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Москва, 1973

К стр. 425

1/ Н.К.МИХАЙЛОВСКИЙ. "Щедрин", стр. 147.

2/ Г.В.ИВАНОВ. "Пошехонские рассказы". Примечания, стр. 302.

3/ В.В.ГИППИУС."Творческий путь М.Е.Салтыкова-Щедрина", стр. 65.

4/ Г.В.ИВАНОВ. "Пошехонские рассказы". Примечания, стр. 301-302.

К стр. 426

1/ Н.А.ЗАБОЛОЦКИЙ. "Битва слонов". - Избранные произведения в двух томах, т.1. Москва, 1972, стр. 126.

К стр. 427

1/ И.П.ЭККЕРМАН. Разговоры с Гете. Москва, 1981, стр. 215.

К стр. 433

1/ В.Я.ПРОПП. "Жанровый состав русского фольклора". - В кн.: В.Я.ПРОПП. Фольклор и действительность, стр. 49.

К стр. 434

1/ См., наряду с классическим исследованием амбивалентной природы карнавального смеха в книге М.БАХТИНА Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, работу Вяч.Вс.ИВАНОВА "Из заметок о строении и функциях карнавального образа". - В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, стр. 37-53.

2/
См. о связи тем смеха и творенья, порожденья работу В.Я.ПРОППА "Ритуальный смех в фольклоре /По поводу сказки о Несмеяне/". - В кн.: В.Я.ПРОПП. Фольклор и действительность. Москва, 1976, стр. 174-204.

К стр. 435

1/
А.ПЛАТОНОВ. "Сокровенный человек". - В кн.: А.ПЛАТОНОВ. В прекрасном и яростном мире. Москва, 1965, стр. 152.

К стр. 438

1/
О.М ФРЕЙДЕНБЕРГ. "Происхождение пародии". - ТЗС № 6, Тарту, 1973, стр. 496.

2/
Там же, стр. 495.

3/
А.М.ПАНЧЕНКО. "Смеховой мир как зрелище". - В кн.: Д.С.ЛИХАЧЕВ, А.М.ПАНЧЕНКО. "Смеховой мир" Древней Руси. Ленинград, 1976, стр. 93.

К стр. 439

1/
Там же, стр. 104.

К стр. 440

1/
Н.В.ГОГОЛЬ. "Нос". - Собр. соч. в семи томах, т.3, стр. 45-46.

К стр. 441.

1/
Там же, стр. 63.

2/
Там же

К стр. 442

1/
Н.В.ГОГОЛЬ. "Театральный разъезд после представления новой комедии". - Собр.соч. в семи томах, т.4. Москва, 1977, стр. 253.

2/ С.А.МАКАШИН. "Салтыков". – В кн.: Краткая литературая энциклопедия, т.6. Москва, 1971, стлб. 625.

3/ П.КРОПОТКИН. Идеалы и действительность в русской литературе, Санкт-Петербург, 1907, стр. 311.

К стр.447

1/ М.ЦВЕТАЕВА. "Два "Лесных царя"", стр. 95.

К стр. 448

1/ См. разработку этой проблематики у М.ЭЛИАДЕ в таких, к примеру, работах, как: Le mythe de l'éternel retour; Aspects du mythe; Le sacré et le profane.

К стр. 449

1/ См. об этом, например, в известной работе А.Г.ЦЕЙТЛИНА Становление реализма в русской литературе /Русский физиологический очерк/. Москва, 1965, стр. 256-260.

К стр. 450

1/ С.МАРШАК. Сказки. Песни. Загадки. Москва, 1960, стр. 746.

К стр. 456

1/ В.Я. ПРОПП. Фольклор и действительность, стр. 84

2/ В.Г.БЕЛИНСКИЙ. Собр.соч. в девяти томах, т.7, стр. 117.

К стр. 457

1/ Там же, стр. 118.

2/ Там же

К стр. 458

1/ Вспомним тут не только воззрения Кассирера, изложенные им в "Мифологическом мышлении", но и мысли Лосева, лежащие в основании концепции таких его работ, как Очерки античного символизма и мифологии /Москва, 1930/ и Диалектика мифа /Москва, 1930/.

К стр. 459

1/ Н.Г.ЧЕРНЫШЕВСКИЙ. Полн.собр. соч., т.4, стр. 376.

К стр. 460

1/ М.М.БАХТИН. Проблемы поэтики Достоевского, стр.211.

К стр. 462

1/ Сочинения Козьмы Пруткова. Москва, 1976, стр. 135.

К стр. 463

1/ И.В.ГЕТЕ. "Фауст", стр. 93.

К стр. 466

1/ И.В.ГЕТЕ. "Фауст", стр. 168.

К стр. 467

1/ И.В.ГЕТЕ. "Фауст", стр. 160.

К стр. 468

1/ Ф.ШЕЛЛИНГ. Философия искусства. Москва, 1966, стр. 106.

К стр. 469

1/ М.ЦВЕТАЕВА. "Два "Лесных Царя"", стр. 95.

К стр. 471

1/ Сказки Ленинградской области. Ленинград, 1976, стр.168.

К стр. 473

1/ Г.И.ФОМИН /авт. текста и составитель/. Иероним Босх. Москва, 1974, стр. 151

К стр. 474

1/ Об "апокалиптической" и "демонической" образности см., в первую очередь, книгу: N.FRYE. The Anatomy of Criticizm.

К стр. 477

1/ Н.В.ГОГОЛЬ. "Нос". Все цитаты, приводимые в этой фразе, см. на стр. 60-61 упомянутого выше издания.

К стр. 478

1/ "Свинья хрю, поросята хрю". - В кн.: Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. Москва, 1977, стр. 221.

2/ "Небылица". - В кн.: Народно-поэтическая сатира. Москва, 1960, стр. 307.

3/
"Небылица". - В кн.: Русские народные сказки Пудожского края. Петрозаводск, 1982, стр. 271.

4/
"Прибаутки и небылицы". - В кн.: Живая вода. Москва, 1977, стр. 34.

К стр. 482

1/
Ф.ГОЙЯ. Капричос. /Офорт № 54, "Стыдливый"/. Москва, 1969

К стр. 483

1/
И.ИЛЬФ. "Записные книжки". - В кн.: И.ИЛЬФ, Е.ПЕТРОВ. Собр.соч. в пяти томах, т.5. Москва, 1961, стр. 226.

2/
О физиологическом очерке у Щедрина см., например,: А.Г.Цейтлин. Становление реализма в русской литературе /Русский физиологический очерк/, стр. 294-301.

К стр. 491

1/
Р.МУЗИЛЬ. "Тонка". - Иностранная литература, 1970, № 3, стр. 189.

2/
Т.С.ЭЛИОТ. "Суини-агонист", - В кн.: Т.С.ЭЛИОТ. Бесплодная земля. Москва, 1971, стр. 96.

К стр. 492

1/
Там же

К стр. 494

1/
В.Я.ПРОПП. "Кумулятивная сказка", стр. 248.

К стр. 500

1/
Из произведений, в которых исследуются различные аспекты творческой близости Салтыкова и других писателей, для нашей концепции, в первую очередь, интересна работа А.А.БЕЛКИНА "Щедрин и Достоевский", особенно - интерпретация автором нескольких высказываний Достоевского по поводу "новейшей сатиры", в которых Щедрин обвиняется /без употребления этих терминов/ в нигилизме и индетерминизме /см. А.БЕЛКИН. Читая Достоевского и Чехова. Статьи и разборы. Москва, 1973, стр. 150/. Очень интересна также статья Л.И.КУЗЬМИНОЙ и К.И.ТЮНЬКИНА "Интерпретация "мелочного" и "призрачного" в творчестве Толстого и Салтыкова-Щедрина", в которой намечен ряд мотивов, игравших существенную роль в творчестве обоих литераторов. - См. Салтыков-Щедрин. 1826-1976, стр. 126-142.

2/
М.М.БАХТИН. "Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике". - В кн.: М.М.БАХТИН. Вопросы литературы и эстетики, стр. 396.

3/
Ср. понятие "катарсис пошлости" в работе М.М.БАХТИНА, посвященной специфике смеха Гоголя: М.М.БАХТИН. Вопросы литературы и эстетики, стр. 495.

К стр. 511

1/
В качестве характерного примера можно напомнить полемическую по отношению к "пансинтагматизму" работы ПРОППА Морфология сказки статью "La structure et la forme. Réflections sur un ouvrage de Vladimir Propp". - Claude LEVY-STRAUSS. Anthropologie structurale Deux. Paris, 1970, p. 139-173.

К стр. 518

1/
О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ. Миф и литература древности, стр. 485.

К стр. 519

1/
"Проблема речевых жанров". - В кн.: М.М.БАХТИН. Эстетика словесного творчества, стр. 241, 243.

2/ "Эпос и роман /О методологии исследования романа/". - В кн.: М.М.БАХТИН. Вопросы литературы и эстетики, стр. 451.

3/ П.Н.МЕДВЕДЕВ. Формальный метод в литературоведении, стр. 451.

4/ М.М.БАХТИН. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 121-122.

К стр. 520

1/ В.Н.ТОПОРОВ. "К происхождению некоторых поэтических символов /Палеолитическая эпоха/". - В кн.: Ранние формы искусства. Москва, 1972, стр. 81.

2/ О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ. Миф и литература древности, стр. 369.

К стр. 521

1/ М.М.БАХТИН. Проблемы поэтики Достоевского, стр.81.

К стр. 522

1/ О Зеноне и вообще об учении элеатов о единстве и множественности см., например,: G.FRONTERA. Etude sur les arguments de Zenon d'Elée contre le mouvement. Paris, 1891; A.DIEZ. "Le problème de l'un et du multiple avant Platon". - Revue de l'Histoire de la Philosophie, 1927, p.5-22; А.ВАРЬЯШ. Логика и диалектика. Москва-Ленинград, 1928; E.A.HEVENLOCK, "The one and tne many". - in.Transaction and Proceedings of the American Philosophical Association. Middetown, Conn. Wesleyan University, 47, 1935; А.ЛОСЕВ. История античной эстетики /ранняя классика/. Москва, 1963, стр. 327-338.

2/ См. об этом, к примеру, работу А.ЛОСЕВА Античный космос и современная наука. Москва, 1927, стр. 292-295. Относительно проблем унаследования учения Плотина о Едином мыслью европейского средневековья, Ренессанса и идеализма Нового времени - см. выделяющуюся четкостью постановки

вопроса в безбрежном море работ /где мы отметим, кроме того, замечательные общие труды ЛОСЕВА История античной эстетики. Поздний эллинизм. Москва, 1980, особенно - стр. 587-621; Эстетика Возрождения, Москва, 1978, особ. стр. 83-110, 289-377/ книгу P.HENRY. Plotin et Occident. Louvain, 1934

3/ См., например, посвященные проблемам зависимости идей блаженного Августина от предшествующей традиции /в частности, от специфики разработки интересующей нас проблематики Единства/ книги C.BOYER. Christianisme et néo-Platonisme dans la formation de Saint Augustin. Paris, 1920; H.I.MAROU. Saint Augustin et la fin de la culture antique. Paris, 1938

К стр.523

1/ См. историю и анализ соответствующей постановки вопроса в кн.: R.JOLY. Christianisme et Philosophie. Bruxelles, 1973

2/ См. о специфике взглядов Боэция, например: H.PATCH. The Tradition of Boethius. New York, 1935; A.FREMANTE. The Age of Belief. Boston-Camb., 1957

3/ А.М.ПАНЧЕНКО. Русская культура в канун петровских реформ. Ленинград, 1984, стр. 157.

К стр. 524

1/ М.М.БАХТИН. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 131-132. О менниппее вообще - стр. 129-140.

К стр. 526

1/ Термин, встречающийся в классификации жанров русского фольклора, предложенный В.Я.ПРОППОМ. См.: В.Я.ПРОПП. Фольклор и действительность, стр. 52. Любопытно, что Пропп пользуется определениями "рассказы из жизни", "рассказы о необычайных встречах", "рассказы о необычайных событиях" как взаимозаменяющими, как характеристиками различных вариантов одного устно-поэтического рода /там же/.

К стр. 529

1/
Высказывание В.Г.Короленко о Толстом. – см.В.Г.КОРОЛЕНКО. Собр.соч., т.8. Москва, 1955, стр. 104.

К стр. 530

1/
Ср. проблематику статьи Л.Н.КУЗИНОЙ и К.И.ТЮНЬКИНА "Интерпретация "мелочного" и "призрачного" в творчестве Толстого и Салтыкова-Щедрина /1880-годы/", равно как и исследование Г.В.ИВАНОВА "Тема "бескровного преуспеянья" в творчестве Толстого и Щедрина 80-х годов". / в кн.: Л.Н.Толстой и русская литературно-общественная мысль.Ленинград, 1979, стр. 218-238/.
Некоторые мысли авторов этих работ были использованы нами как материал для интерпретации /отчасти полемической/ в свете того комплекса вопросов, что находится в центре настоящего исследования.

К стр. 531

1/
См., например, "Заметку" Л.Е.ОБОЛЕНСКОГО /"Созерцателя"/, появившуюся в "Русском богатстве", 1884, № 11.

К стр. 541

1/
В.И.БАЗАНОВА. "Сказки" М.Е.Салтыкова-Щедрина. Москва-Ленинград, 1966, стр. 6.

К стр. 544

1/
Л.ГРОССМАН. Собр. соч. в пяти томах, т.4. Москва, 1928, стр. 114.

2/
Там же, стр. 115.

К стр.545

1/
Л.ГРОССМАН. Там же, стр. 116.

2/
В.Я.КИРПОТИН. М.Е.Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. Москва, 1955, стр. 489 .

3/
Там же

4/
Там же

5/
Там же

6/
И.Т.ТРОФИМОВ. "Сказки" Салтыкова-Щедрина. Москва, 1964, стр. 26.

К стр. 546

1/
И.Т.ТРОФИМОВ. Там же, стр. 27.

2/
Там же

3/
И.ЭЙГЕС. "К вопросу об эволюции басни как жанра". - Русский язык в советской школе, 1931, № 1, стр. 26.

4/
Там же

5/
Н.Л.СТЕПАНОВ. Мастерство Крылова-баснописца. Москва, 1956

К стр. 547

1/
В.ДЕСНИЦКИЙ. На литературные темы, кн.2. Москва, 1936, стр. 479 и след.

3/
Н.ПИКСАНОВ. О классиках. Москва, 1933, стр. 181.

3/
Я.ЛЕБЕДЕВ. "Щедрин - автор сказок". - В сб.: Труды МИФЛИ, 1939, стр. 144.

К стр.548

1/
В.И.БАЗАНОВА. "Сказки" М.Е.Салтыкова-Щедрина, стр. 30.

2/
Там же

К стр. 550

1/
А.С.БУШМИН. Сказки Салтыкова-Щедрина. Москва-Ленинград, 1960, стр. 13-14.

К стр. 552

1/
М.М.БАХТИН. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 219.

2/
Там же

К стр. 553

1/
Ю.М.ЛОТМАН. "Каноническое искусство как информационный парадокс". - В кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки, стр. 16.

2/
В.Я.ПРОПП. Морфология сказки, стр. 25-26.

К стр.554

1/
Ю.М.ЛОТМАН. "Каноническое искусство как информационный парадокс", стр. 16.

К стр. 555

1/ М.М.БАХТИН. Вопросы литературы и эстетики, стр. 255.

К стр. 557

1/ Л.Я.ГИНЗБУРГ. "О структуре литературного персонажа". В кн.: Искусство слова, Москва, 1973, стр. 378-383.

К стр. 560

1/ Ф.БЭКОН. Сочинения в двух томах, т.2. Москва, 1978, стр. 24-25.

К стр. 562

1/ Э.А.ПО. Полн. собр.рассказов. Москва, 1970. стр. 420.

К стр. 569

1/ Н.В.ГОГОЛЬ. Собр. соч.в семи томах, т. 3, стр. 103

К стр. 574

1/ А.С.ПУШКИН. Полн.собр.соч. в десяти томах, т.3. Ленинград, 1977, стр. 359.

К стр. 580

1/ М.АЗАДОВСКИЙ. Литература и фольклор. Москва, 1938, стр. 221.

К стр. 581

1/ В.Я.ПРОПП. Морфология сказки, стр. 75.

К стр. 587

1/
См. об этом: ДИОГЕН ЛАЭРТСКИЙ. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. Москва, 1979, стр. 359.

К стр. 591

1/
Ф.БЭКОН. Сочинения в двух томах, т.2, стр. 25

2/
Там же.

3/
Там же

4/
Там же

К стр. 618

1/
М.М.БАХТИН. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 210-236.

2/
О.М.ФРЕЙДЕНБЕРГ. Миф и литература древности, стр. 321.

К стр. 619

1/
Там же, стр. 322.

К стр. 623

1/
А.Ф.ЛОСЕВ. История античной эстетики, т.1, стр. 378, 390.

К стр. 624

1/ Повесть о Горе-Злочастии. Ленинград, 1985, стр. 41

БИБЛИОГРАФИЯ

I. ИСТОЧНИКИ

САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е. Собрание сочинений в 20-ти томах, под ред. С.А.Макашина и др. Москва, 1965-1977

II. БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ УКАЗАТЕЛИ. ОБЗОРЫ.

БАЗИЛЕВСКАЯ А.К. М.Е.Салтыков-Щедрин и литература его времени. Семинарий. Методические указания, тематика и библиография для студентов-заочников филологических факультетов и факультетов журналистики государственных университетов. Москва, 1966

БАСКАКОВ В.Н. Библиография литературы о М.Е.Салтыкове-Щедрине. 1918-1965. Москва-Ленинград, 1966

БАСКАКОВ В.Н."Библиография литературы о М.Е.Салтыкове-Щедрине. 1965-1974".- В кн.: Салтыков-Щедрин 1826-1976. Ленинград, 1961

ДОБРОВОЛЬСКИЙ Л.М. Библиография литературы о М.Е.Салтыкове-Щедрине. 1848-1917. Под ред. А.С.Бушмина. Москва-Ленинград, 1961

КАНДЕЛЬ Б.Л. М.Е.Салтыков-Щедрин. Рекомендательный указатель литературы. Ленинград, 1951

НАЙДИЧ Э.Э. Рукописи М.Е.Салтыкова-Щедрина. Описание. Ленинград, 1954 (Гос.публ. б-ка им. М.Е.Салтыкова-Щедрина. Труды Отдела рукописей).

ШИЛОВ А.А."Библиография произведений Салтыкова и отзывы о них".- В кн.: АРСЕНЬЕВ К.К. Салтыков-Щедрин. Санкт-Петербург, 1906

III. ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА М.Е.САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА, ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ПРИ ПОДГОТОВКЕ НАСТОЯЩЕЙ РАБОТЫ.

АНТОНОВА Г.Н., БАСКАКОВ В.Н. ЛИВШИЦ Л.Я. и др. "Примечания". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е. Собрание сочинений, т.4. Москва, 1966

АРСЕНЬЕВ К.К. Салтыков-Щедрин (литературно-общественная характеристика). Санкт-Петербург, 1906

БАЗАНОВА В.И. Сказки М.Е.Салтыкова-Щедрина. Москва-Ленинград, 1966

БАЗИЛЕВСКАЯ А.К. "Трагедия "встревоженной бессознательности" в творчестве М.Е.Салтыкова-Щедрина восьмидесятых годов."- В кн.: Русская литераутра семидесятых-девяностых годов. Сб.1. Свердловск, 1966 (Ученые записки Уральского гос.ун-та им. А.М.Горького, № 45, Серия филологическая, вып.3)

БАРАНОВ С.Ф. Великий русский сатирик Салтыков-Щедрин. Иркутск, 1950

БАСКАКОВ В.П."Щедринская сатира в чешской литературной науке." - Русская литература, 1976, № 4

БАСКАКОВ В.Н., БЕОГРАД В.Э.,БУШМИН А.С. и др. "Примечания".- В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е., Собрание сочинений, т,16, кн.1. Москва, 1974

БАСКАКОВ В.Н., БУШМИН А.С., МАКАШИН С.А. "Примечания". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е., Собрание сочинений, т.3. Москва, 1965

БАСКАКОВ В.Н., КАСЬЯНОВА Д.М., ЛАНСКОЙ Л.Р. и др. "Примечания". - в кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е., Собрание сочинений .Москва, 1970, т.10

БЕЛКИН А.П. "Щедрин и Достоевский". - В кн.: БЕЛКИН А.П. Читая Достоевского и Чехова. Москва, 1973

БЕЛЯЕВСКАЯ И.М., ЗОЛОТНИЦКИЙ Д.И., КИРПОТИН В.Я. и др. "Примечания". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е., Собрание сочинений, т.5. Москва, 1966

БЕРДНИКОВ Г.П. А.П.Чехов. Идейные и творческие искания. Ленинград, 1970

БЕРКОВСКИЙ Н.Я. "Царство теней и лирическая тема". - В кн.: БЕРКОВСКИЙ Н.Я. Литература и театр. Москва, 1969

БОРЩЕВСКИЙ С.С."Новое о Салтыкове-Щедрине". - Новый мир, 1938, № 7

БОРЩЕВСКИЙ С.С.Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. Москва, 1956

БОЧАРОВА А.К. "О гротеске в сказке Салтыкова-Щедрина ("Сказка о ретивом начальнике")".- В кн.: Вопросы стиля и метода в русской и зарубежной литературе. Пенза, 1970 (Ученые записки Рязанского и Пензенского гос. пед. ин-тов, т.81, Серия филологическая)

БОЧАРОВА А.К. "Парадоксализм в системе образов Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Научные доклады и сообщения литературоведов Поволжья. Материалы V зональной научной конференции литературоведческих кафедр педагогических институтов и университетов, Ульяновск, 1968

БОЧАРОВА А.К. Салтыков-Щедрин. Полемический аспект сатиры. Саратов-Пенза, 1967

БУТЕНКО Ф.Х."М.Е.Салтыков-Щедрин о реализме". - Звезда, 1933, № 8

БУЛЫМИН А.С."Из истории взаимоотношений М.Е.Салтыкова-Щедрина и Эмиля Золя". - В кн.: Русско-европейские литературные связи. Москва-Ленинград, 1966

БУШМИН А.С. "Искусство великой сатиры". - В кн.: Салтыков-Щедрин. 1826-1976. Ленинград, 1976

БУШМИН А.С. М.Е.Салтыков-Щедрин. Ленинград, 1970

БУШМИН А.С. "М.Е.Салтыков-Щедрин". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е. История одного города. Господа Головлевы. Сказки. Ленинград, 1974

БУШМИН А.С. "Научный вклад в щедриноведение". - Русская литература, 1958, № 3

БУШМИН А.С. "Оружием сатиры". - Русская литература, 1975, № 4

БУШМИН А.С. Салтыков-Щедрин. Искусство сатиры. Москва, 1976

БУШМИН А.С. Сатира Салтыкова-Щедрина. Москва-Ленинград, 1959

БУШМИН А.С. Сказки Салтыкова-Щедрина. Москва-Ленинград, 1960

БУШМИН А.С. "Социалистические идеалы Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Ленинград, 1969

БУШМИН А.С. "Этюд к психологии творчества сатирика (о "Культурных людях" Салтыкова-Щедрина)". - В кн.: От "Слова о полку Игореве" до "Тихого Дона". Сборник к 90-летию Н.К.Пиксанова. Ленинград, 1969

БУХШТАБ Б.Я. "История одного замысла Щедрина". - В кн.: БУХШТАБ Б.Я. Литературоведческие расследования. Москва, 1982

БУХШТАБ Б.Я. "Сказка Щедрина "Верный Трезор"". - В кн.: БУХШТАБ Б.Я. Литературоведческие расследования. Москва, 1982

ВИДУЭЦКАЯ И.П. "Пошехонская старина" в ряду семейных хроник русской литературы". - В кн.: Салтыков-Щедрин. 1826-1976. Ленинград, 1976

ВИНОГРАДОВ В.В. О теории художественной речи. Москва, 1971

ВИНОГРАДОВ В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Москва, 1963

Г.С. /ГАНЦЕВИЧ С.М./ "Салтыков-Щедрин". - В кн.: Театральная энциклопедия, т.4. Москва, 1965

ГЕРАСИМОВИЧ М.М."Салтыков-Щедрин об искусстве", - Художник, 1965, № 8

ГИППИУС В.В. "Литературное окружение М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.:Родной язык в школе, кн.2. Москва, 1927

ГИППИУС В.В. Люди и куклы в сатире Салтыкова. Пермь, 1927

ГИППИУС В.В."М.Е.Салтыков-Щедрин и реакция начала 80-х годов (По неизданным материалам)". - В кн.: Сборник общества исторических, философских и социальных наук при Пермском университете, вып.III. Пермь, 1929

ГИППИУС В.В."Неосуществленный сатирический цикл Щедрина "Дополнительные письма к тетеньке"".- Звенья, Сб.III-IV. Москва, 1934

ГИППИУС В.В."Сказки Салтыкова в школе". - Русский язык в советской школе, 1929, № 2

ГИППИУС В.В., ГУРВИЧ-ЛИЩИНЕР С.Д. и др. "Примечания". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е. Собрание сочинений, т.7. Москва, 1969

ГОРЕЛОВ А.Е. "Призраки. М.Е.Салтыков-Щедрин". - В кн.: ГОРЕЛОВ А.Е. Очерки о русских писателях. Ленинград, 1968

ГОРЯЧКИНА М.С. "Некоторые особенности психологизма Достоевского и Щедрина". - Русская литература, 1972, № 3

ГОРЯЧКИНА М.С. "Салтыков-Щедрин и демократическая литература 1870-1880-х годов". - В кн.: Салтыков-Щедрин 1826-1976. Ленинград, 1976

ГОРЯЧКИНА М.С. Сатира Салтыкова-Щедрина. Москва, 1965

ГРИГОРЬЯН К.Н."Из литературной борьбы Щедрина". - Русская литература, 1976, № 3

ГРИГОРЬЯН К.Н. Роман М.Е.Салтыкова-Щедрина "Господа Головлевы". Москва-Ленинград, 1962

ГРИЦАЙ Ю.Ф.""История села Горюхина" А.С.Пушкина - литературный прототип "Истории одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Вопросы русской литературы, вып.1 (21). Львов, 1973

ГРОССМАН Л.Я. Борьба за стиль . Москва, 1929

ГУРАЛЬНИК У.А.""Господа Головлевы" Щедрина и "Иудушка Головлев". Наследие русской сатирической классики и эстетическая природа искусства кино". - В кн.: ГУРАЛЬНИК У.А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема. Москва, 1968 (Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького АН СССР).

ГУРАЛЬНИК У.А. "Салтыков-Щедрин в советском литературоведении (проблемы и книги)". - В кн.: Салтыков-Щедрин 1826-1976. Ленинград, 1976

ДЕМЕНТЬЕВ А.Г. "Типы классической литературы в произведениях Щедрина". - Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук, 1941, вып. II

ДЕСНИЦКИЙ В.П. На литературные темы, кн.II. Ленинград, 1936

ДЕСНИЦКИЙ В.П. "Сказки М.Е.Салтыкова-Щедрина". - Литературная учеба, 1932, № 9-10.

ДЛУГОВСКАЯ С. Психологизм сатиры М.Е.Салтыкова-Щедрина . Автореф. диссертации на соискание уч. степени кандидата филологических наук. Вильнюс, 1969

ДЛУГОВСКАЯ С."Психологический анализ в сатире Салтыкова-Щедрина /"Господа Головлевы", "В среде умеренности и аккуратности", "Больное место"/". - Научные труды высших учебных заведений Литовской ССР. Литература, т.9. Вильнюс, 1966

ДМИТРИЕВ В.Н."Эзоповский язык". - Русская речь, 1971, № 5

ДОБРОЛЮБОВ Н.А. Полное собрание сочинений, под общ. ред. П.И.Лебедева-Полянского, т.I. Литературная критика. Статьи и рецензии 1856-1858 гг. Москва, 1934

ДРЯХЛУШИН А.М."Взаимодействие старославянской и русской лексики и фразеологии в произведениях М.Е.Салтыкова-Щедрина сказочного жанра". - В кн.: Исследования и статьи по русскому языку. Волгоград, 1967

ЕВГЕНЬЕВ-МАКСИМОВ В.Е. В тисках реакции (к столетию со дня рождения М.Е.Салтыкова-Щедрина). Москва-Ленинград, 1926

ЕВГЕНЬЕВ-МАКСИМОВ В.Е. "К характеристике журнальной деятельности М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Из прошлого русской журналистики. Статьи и материалы. Ленинград, 1930

ЕВГЕНЬЕВ-МАКСИМОВ В.Е. Очерки по истории социалистической журналистики XIX века. Москва, 1927

ЕВГЕНЬЕВ-МАКСИМОВ В.Е. "Салтыков-Щедрин и реакционная беллетристика 60-х годов". - Звезда, 1929

ЕЛИЗАРОВА Л.В. "К вопросу о трагическом в сатире М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Вопросы русской и зарубежной литературы. Хабаровск, 1966

ЕЛИЗАРОВА Л.В."Страницы к комментарию романа М.Е.Салтыкова-Щедрина "Господа Головлевы" (о смысле авторского сопоставления Иудушки с Тартюфом)". - Ученые записки Дальневосточного гос.ун-та, т. XXII, Владивосток, 1968

ЕФИМОВ А.И. Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. Москва, 1953

ЖУК А.А. "От Гоголя к Щедрину (эволюция поэтики русской сатиры)". - В кн.: Салтыков-Щедрин. 1826-1976. Ленинград, 1976

ЖУК А.А. Сатирический роман М.Е.Салтыкова-Щедрина "Современная идиллия". Саратов, 1958

ЖУК А.А., ПРОЗОРОВ В.В. "Парадокс о сатире". - Русская литература, 1968, № 4

ЖУК А.А., СОКОЛОВА К.И. "Примечания". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е., Собрание сочинений, т.15, кн. 1. Москва, 1973

ЗАХАРОВА Л.Г. "Россия на рубеже 50-60 годов 19 века и биография М.Е.Салтыкова-Щедрина". - Русская литература, 1977, № 1

ЗЕЛЬДОВИЧ М.Г."Статьи Н.Г.Чернышевского и Н.А.Добролюбова о Щедрине и вопросы теории критики". - В кн.: Н.Г.Чернышевский. Статьи, исследования и материалы, т.5. Саратов, 1968

ИВАНОВ Г.В. "История и современность в "Истории одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина". - Ученые записки Ленинградского гос.ун-та, 1968, № 339,Серия филологических наук, вып.72, Русская литература.

ИВАНОВ Г.В. ""Пошехонские рассказы" и современная им действительность". - В кн.: Салтыков-Щедрин 1826-1976, Ленинград, 1976

ИВАНОВ Г.В., МАКАШИН С.А., НИКИТИНА Н.С. "Примечания". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е., Собрание сочинений, т.8, Москва, 1969

ИЩЕНКО И.Т. Пародии Салтыкова-Щедрина. Минск, 1973

КЕЛЕЙНИКОВА Н.М. ""Господа Головлевы" в откликах зарубежной критики". - Русская литература, 1981, № 2

КЕЛЕЙНИКОВА Н.М."Салтыков-Щедрин в Польше". - Вопросы литературы, 1968, № 1

КЕЛЕЙНИКОВА Н.К "Хроника города Глупова по-английски". - Русская литература, 1982, № 2

КИРПОТИН В.Я. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. Москва, 1955

КИРПОТИН В.Я."Салтыков и театр". - В кн.: Писатель и жизнь. Сб. историко-литературных, теоретических и критических статей. Вып.IV. Москва, 1967 (Литературный ин-т им. А.М.Горького)

КИРПОТИН В.Я. "Салтыков-Щедрин". - Октябрь, 1939, № 2

КИРПОТИН В.Я. "Сатира Щедрина и современность". -Октябрь, 1953, № 1

КИРПОТИН В.Я. Философские и эстетические взгляды Салтыкова Щедрина. Москва, 1957

КИСЛИЦЫНА Е.Г. "Салтыков-Щедрин и Сен-Симон". - Известия Академии Наук СССР, отделение общественных наук, 1937, № 4

КОЖЕВНИКОВА Н.А.""Сказки" М.Е.Салтыкова-Щедрина". - Русский язык в национальной школе, 1970, № 5

КОЗЬМИН В.Ф. "Автор и образ повествователя в романах и циклах М.Е.Салтыкова-Щедрина". - Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1967, № 4 (40)

КОЗЬМИН В.Ф. "Классификация романов и циклов М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Вопросы русской литературы . Москва, 1968 (Ученые записки Московского гос. пед. ин-та, № 288)

КОЗЬМИН В.Ф. "О жанре романа "Господа Головлевы". - Литература в школе, 1967, № 6.

КОЗЬМИН В.Ф. "Система образов в произведениях М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Проблемы стиля, метода и направления в изучении художественной литературы. Материалы докладов XII научно-теоретической конференции, организуемой кафедрой русской литературы Московского гос. пед. ин-та. Москва, 1969

КОЗЬМИН В.Ф. "Художественный очерк как первооснова романов М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Проблема мастерства в изучении и преподавании художественной литературы. Москва, 1967

КОРЖЕВА П.Б. "Язык сатиры в "Пошехонских рассказах" М.Е. Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Русское языкознание, вып. 1. Алма-Ата, 1971

КРАНИХФЕЛЬД В. "Михаил Евграфович Салтыков".- В кн.: История русской литературы, под ред. Д.Н. Овсяннико-Куликовского. т.4. Москва, 1910

КРИВЕНКО С.Н. М.Е.Салтыков-Щедрин. Его жизнь и литературная деятельность. Санкт-Петербург, 1891

КУДРЯВЦЕВА З.И. "Документы к биографии М.Е.Салтыкова-Щедрина". - Русская литература, 1979, № 2

КУЗИНА Л.Н., ТОНЬКИН К.И."Интерпретация "мелочного" и "призрачного" в творчестве Толстого и Салтыкова-Щедрина (1880-е годы)". - В кн.: Салтыков-Щедрин 1826-1976. Ленинград, 1976

КУЗНЕЦОВ Ф. Нигилисты? Д.И.Писарев и журнал "Русское слово". Москва, 1983

КУРИЛОВ А.С."Теория реализма в эстетике М.Е.Салтыкова-Щедрина". - Известия Академии Наук СССР. Отделение литературы и языка, 1976, № 1

ЛАВРЕЦКИЙ А. "Стиль революционно-просветительской сатиры.

К постановке вопроса". - Литературный критик,1939, № 5-6

ЛАВРЕЦКИЙ А. Щедрин - литературный критик. Москва, 1935

ЛЕБЕДЕВ Ю.В. "О проблематике и поэтике литературно-критических работ М.Е.Салтыкова-Щедрина". - Русская литература, 1983, № 3

ЛЕБЕДЕВ Я.М. Атеизм М.Е.Салтыкова-Щедрина. Москва, 1961

ЛЕВИТА Р.Я. Общественно-экономические взгляды М.Е.Салтыкова-Щедрина. Калуга, 1961

ЛЕОНОВА Т.Г. "Фольклорные традиции в сказках М.Е.Салтыкова-Щедрина (К вопросу о "низком" герое)". - В кн.: Вопросы русской литературы. Омск, 1970 (Ученые записки Омского гос. пед. ин-та им. Горького, вып.56)

ЛИХАЧЕВ Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Москва, 1971

ЛИЩИНЕР С.Д. "На грани противоположностей (из наблюдений над сатирической поэтикой Щедрина 1870-х годов)". - В кн.: Салтыков-Щедрин 1826-1976. Ленинград, 1976

ЛУНАЧАРСКИЙ А.В. Классики русской литературы. Ленинград, 1937

МАКАШИН С.А. "Новая биография Щедрина". - Вопросы литературы, 1965, № 9

МАКАШИН С.А. "Писатель горечи и гнева (набросок портрета Салтыкова-Щедрина)". - В кн.: Салтыков-Щедрин 1826-1976. Ленинград, 1976

МАКАШИН С.А. Салтыков-Щедрин. 1826-1856. Биография. Москва, 1949

МАКАШИН С.А. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850-1860-х годов. Биография. Москва, 1972

МАКАШИН С.А. Салтыков-Щедрин. Середина пути. 1860-е - 1870-е годы. Биография. Москва, 1984

МАКАШИН С.А. "Примечания". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е. Собрание сочинений, т.2. Москва, 1965

МАКАШИН С.А. "Примечания". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е. Собрание сочинений. т.17. Москва, 1975

МАКАШИН А.С. "Судьба литературного наследства М.Е.Салтыкова-Щедрина". - Литературное наследство, кн.III. Москва, 1932

МЕДЯНЦЕВ И.П. "Сатирический очерк Теккерея и Щедрина".- В кн.: Проблемы русской и зарубежной литературы, вып.4. Метод, стиль, мастерство. Ярославль, 1970

МЕЖЕВСКАЯ М.Н. "Жанровая природа "Пестрых писем" Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Вопросы истории и теории литературы, вып.4. Челябинск, 1968

МЕЖЕВСКАЯ М. "О полемическом в сатире Щедрина". - Ученые записки Башкирского гос. пед. ин-та, вып. 1. Филологические науки. Уфа, 1971

МЕЩЕРЯКОВ Н.Л. М.Е.Салтыков-Щедрин. Москва, 1939

МУРЬЯНОВ М.Ф."Об идейной функции церковнославянизмов в ранних произведениях М.Е.Салтыкова-Щедрина". - Русская литература, 1975, № 4

МЫСЛЯКОВ В.А. Искусство сатирического повествования. (Проблема рассказчика у Салтыкова-Щедрина). Саратов, 1966

МЫСЛЯКОВ В.А.""Критическая мысль" в социологических концепциях Салтыкова-Щедрина (Щедрин и Лавров)". - Русская литература, 1983, № 1

МЫСЛЯКОВ В.А. "Мысль и слово художника. Соображения об одном аспекте изучения Щедринского наследия". - Русская литература, 1975, № 4

МЫСЛЯКОВ В.А. "Тема "стыда" в творчестве Салтыкова-Щедрина".- Русская литература, 1973, № 3

НИКИТИНА Н.С. "К вопросу о гоголевских традициях в творчестве Салтыкова-Щедрина". - Русская литература, 1978, № 1

НИКИТИНА Н.С. "К вопросу о трактовке финала "Истории одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина." - Studia slavica, 1981, t.27

НИКИФОРОВА В.Ф. "Литературно-критические проблемы в сатире Щедрина 50-х годов". - В кн.: XIX Герценовские чтения. Филологические науки. Программа конференции, тезисы докладов. Ленинград, 1966

НИКИФОРОВА В.Ф."М.Е.Салтыков-Щедрин о сатире в период создания "Истории одного города" (1863-1870г.г.)". - Проблема жанра в истории русской литературы. Ленинград, 1969 (Ученые записки Ленинградского гос. пед.ин-та им. А.И.Герцена, т. 30)

НИКИФОРОВА В.Ф. "Современники М.Е.Салтыкова-Щедрина о литературных проблемах в его сатире". - В кн.: XXIV Герценовские чтения. Ленинград, 1971

НИКОЛАЕВ Д.П. "Границы гротеска". - Вопросы литературы, 1968, № 4

НИКОЛАЕВ Д.П. ""История одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е. История одного города. Москва, 1970

НИКОЛАЕВ Д.П.""История одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.:Три шедевра русской классики. Москва, 1971

НИКОЛАЕВ Д.П. ""История одного города" и проблема сатирического гротеска."- Вопросы литературы, 1971

НИКОЛАЕВ Д.П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. Москва, 1977

НИКОЛАЕВА В.В."Стиль сказки "Коняга"". - Русская речь, 1972, № 5

НОЛЬМАН М. "Щедрин-полемист". - Вопросы литературы, 1968, № 10

ОЗМИТЕЛЬ Е.К. О сатире и юморе. Ленинград, 1973

ОЛЬМИНСКИЙ М.С. Статьи о Щедрине 1906-1929. Москва-Ленинград, 1930

ОЛЬМИНСКИЙ М.С. Щедринский словарь. Москва, 1937

ОРФАНОВА А.Н. "К вопросу о жанре "Пестрых писем" М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Проблемы стиля, метода и направления в изучении и преподавании художественной литературы. Москва, 1969

ОРФАНОВА А.Н."Проблема положительного идеала в эпистолярном наследии М.Е.Салтыкова-Щедрина 80-х годов". - В кн.: Материалы IX научной конференции литературоведов Поволжья. Пенза, 1969 (Рязанский гос. пед. ин-т им. В.Г.Белинского).

ОХОТИНА Г.А. "Салтыков-Щедрин и Чехов (проблема "мелочей жизни")". - Русская литература, 1979, № 2

ПАВЛОВА И.Б. "Проблема воплощения идеала в романе Салтыкова-Щедрина "Господа-Головлевы"." - Известия Академии Наук СССР, Серия литературы и языка, 1976, № 1

ПАКЛИНА Л.Я. Искусство иносказательной речи. Эзоповское слово в художественной литературе и публицистике. Саратов, 1971

ПЕТРОВА Н.К. "Речевая характеристика Иудушки Головлева". - Русская речь, 1969, № 6

ПИКСАНОВ Н.К. "Сказки Салтыкова". - В кн. ПИКСАНОВ Н.К. О классиках. Москва, 1933

ПИЩУЛИН Ю.П. "М.Е.Салтыков-Щедрин и демократическая общественность после 1 марта 1881 года". - Русская литература, 1969, № 3

ПОГОРЕЛЬЦЕВ В. "Проблема "лишних людей" в творчестве Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Проблемы стиля, метода и направления в изучении и преподавании художественной литературы. Москва, 1969

ПОКУСАЕВ Е.И. "О собирательных типах салтыковской сатиры".- В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Ленинград, 1971

ПОКУСАЕВ Е.И."Особый литературоведческий жанр". - Вопросы литературы, 1973, № 10

ПОКУСАЕВ Е.И. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. Москва, 1963

ПОКУСАЕВ Е.И."Салтыков-Щедрин в советском литературоведении". - Русская литература, 1975, № 4

ПОКУСАЕВ Е.И. Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1957

ПОКУСАЕВ Е.М."Салтыков-Щедрин. (Очерк творчества)". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е., Собрание сочинений, т. 1. Москва, 1965

ПОКУСАЕВ Е.И. "Шедевр социальной сатиры". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН М.Е. Господа Головлевы. Москва, 1970

ПРИВАЛОВА М.И. "От Курочкина или от Щедрина? (Об истоках одного сатирического приема)". - Русская литература, 1968, № 3

ПРОЗОРОВ В.В. "Народно-поэтические афоризмы в творчестве Салтыкова-Щедрина". - Русская литература, 1975 № 4

ПРОЗОРОВ В.В. О художественном мышлении писателя сатирика (наблюдения над творческим процессом М.Е.Салтыкова-Щедрина). Саратов, 1965

ПРОКОПЕНКО З.Т. "Проблема воплощения положительного идеала средствами сатирического метода в творчестве Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Проблемы реализма в русской и зарубежной литературах.Метод и мастерство. Вологда, 1969

ПРОКОПЕНКО З.Т. "Своеобразие сатирической типизации в творчестве Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Вопросы истории литературы и фольклора. Орел, 1966 (Ученые записки Орловского государственного педагогического ин-та, т.30)

ПРОКОПЕНКО З.Т. "Чацкий в русской критике XIX века и в сатире Салтыкова-Щедрина". - Русская литература, 1972, № 3

ПЫПИН А.Н. М.Е.Салтыков-Щедрин. Санкт-Петербург, 1899

РАКИТИНА Л.М. "Повесть М.Е.Салтыкова "Противоречия" как выражение лермонтовской традиции в русской прозе 1840-х годов." - В кн.: Вопросы русской литературы. Москва, 1970 (Ученые записки Московского государственного пед. ин-та, № 389)

РЕВ М. "Образ Иудушки и некоторые вопросы сатирического и психологического изображения". - Studia Slavica, 1967, t.I3, fasc.I-2

РЕВ М."Сказки Щедрина: сатира и нравственная позиция писателя". - Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка, 1983, т.42, № 2

РЕЙФМАН П.М. Салтыков-Щедрин. Творческий путь. Тарту, 1967

РЫЖОВ В.В. "Инновация как средство сатирической типизации в творчестве М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Сатира М.Е.Салтыкова-Щедрина. 1826-1976. Калинин, 1977

САКУЛИН П.Н. Русская литература и социализм, ч.1. Москва, 1922

М.Е.Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. В 2-х томах. Изд.2, дополн. Москва, 1975 (Серия литературных мемуаров)

М.Е.Салтыков-Щедрин. К пятидесятилетию со дня смерти. Статьи и материалы. Ленинград, 1939

СИЛКИН Н.К. "Анализ главы "Расчет" из романа Салтыкова-Щедрина "Господа Головлевы"". - Литература в школе, 1969, № 2

СМИРНОВ В.Б. Глеб Успенский и Салтыков-Щедрин. Саратов, 1964

СМИРНОВА З.В. "Общественно-политические и философские взгляды Н.А.Некрасова и М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Очерки по истории философской и общественно-политической мысли народов СССР, т.2. Москва, 1956

СОКОЛОВ Н.И. "О народничестве в литературе". - Русская литература, 1965, № 3

СОКОЛОВ Ю."Из фольклорных материалов Щедрина". - Литературное наследство, кн.13-14. Москва, 1934

СОКОЛОВА К.И. "От "Мелочей жизни" к "Пошехонской старине" (последние произведения М.Е.Салтыкова-Щедрина)". - В кн.: XIX Герценовские чтения. Программа конференции, тезисы докладов, Ленинград, 1966

СОКОЛОВА К.И. "Пошехонская старина" М.Е.Салтыкова-Щедрина и "Встревоженные тени" С.И.Терпигорева". - В кн.: Очерки по истории русской литературы. Ленинград, 1966 (Ученые записки Ленинградского государственного педагогического ин-та им. А.И.Герцена, т.309)

СОЛОВЬЕВ В.С. "Порфирий Головлев о свободе и вере".- Вестник Европы", 1894, № 2

СОЛОВЬЕВ Е."Семидесятые годы". - Жизнь, 1899, №№ 2,3,6

СТАРИКОВА Е. "Идейная драма сатирика". - Новый мир, 1965, № 2

СТЕПАНОВА М.Б. "Заимствованные образы в творчестве М.Е.Салтыкова-Щедрина". -"Известия Академии Наук СССР, Серия литературы и языка, 1985, т.44, № 4

СУВОРИН А.С. ""Признаки времени" и "Письма о провинции" М.Салтыкова (Щедрина)." - Вестник Европы, 1869, № 4

ТАИЧ Р.У. Антропонимия "Господ Головлевых" М.Е.Салтыкова-Щедрина. Черновцы, 1969

ТАИЧ Р.У. "Прием гротеска и ономастика текста (на материале "Истории одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина)". - В кн.: Тези доповідей XXII наукової сесії. Секція філологічних наук, Чернівці , 1966

ТЕТЕНИ М. ""Дело Артамоновых" М.Горького и "Господа Головлевы" М.Щедрина (к вопросу о щедринских традициях в творчестве Горького)." - Studia Slavica, I969, t.I5, fasc.I-2

ТОЛСТОВ Е.П. Принципы и приемы создания сатирического образа (на материалах творчества Салтыкова-Щедрина и Маяковского). Ужгород, 1974

ТРОФИМОВ И.Т. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина и русская литература. Москва, 1967

ТРОФИМОВ И.Т. "Слово и образ в сатире Щедрина". - В кн.: Язык и стиль художественного произведения. Тезисы докладов IX научно-теоретической и методической конференции. Москва, 1966 (Московский педагогический ин-т)

ТРУБАЧЕВ С.С. "Литературная деятельность М.Е.Салтыкова (Щедрина)". - Исторический вестник, 1889, № 7

ТУРГЕНЕВ И.С. "История одного города". Сочинение М.Е.Салтыкова. Санкт-Петербург, 1870

ТУРКОВ А. Салтыков-Щедрин. Изд.2-е, испр. и доп. Москва, 1965 (Жизнь замечательных людей)

УСАКИНА Т.И. "Беллетристика Салтыкова-Петрашевца. Салтыков - критик Прудона". - В кн.: История. Философия. Литература. Саратов, 1968

УСАКИНА Т.И. Петрашевцы и литературно-общественное движение сороковых годов XIX века. Саратов, 1965

УСАКИНА Т.И. "Примечания". - В кн.: САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН, Собрание сочинений, т.1.Москва, 1965

ЦЕЙТЛИН А.Г. Становление реализма в русской литературе. (Русский физиологический очерк). Москва, 1965

"Цензурные материалы о Щедрине". Под ред.В.Е.Евгеньева-Максимова. Литературное наследство, кн.13-14. Москва, 1934

ЦЫКУРОВ Я.П."Использование образов русской классической литературы как элемент стиля М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Материалы XVII Научной конференции профессорско-преподавательского состава Усть-Каменогорского государственного педагогического института. Тезисы докладов. Усть-Каменогорск, 1966

ЦЫКУРОВ Я.П. "Использование пословиц и поговорок для создания эзоповской речи в очерках "За рубежом" М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Филологический сборник. Вып. VI-VII. Алма-Ата, 1967

ЦЫКУРОВ Я.П. "Стилистические функции фразеологизмов в очерках "За рубежом" М.Е.Салтыкова-Щедрина". - В кн.: Русское языкознание. Сб.статей. Вып.2. Алма-Ата, 1970

ЧЕРЕПНИН Л.В. Исторические взгляды классиков русской литературы. Москва, 1968

ЧИСТЯКОВА М. Л.Н.Толстой и Салтыков. - Литературное наследство, т. 13-14. Москва, 1934

ЭЙХЕНБАУМ Б.М.""История одного города" М.Е.Салтыкова-Щедрина (комментарий)". - В кн.: ЭЙХЕНБАУМ Б.М. О прозе. Ленинград, 1969

ЭЙХЕНБАУМ Б.М. "Литература и писатель. ("Литературные обыватели")". - Звезда, 1927, т. 5

ЭЛЬСБЕРГ Я.Е."Историческая роль Щедрина". - Красная новь, 1939, № 5-6

ЭЛЬСБЕРГ Я.Е. Мировоззрение и творчество Щедрина. Москва-Ленинград, 1936

ЭЛЬСБЕРГ Я.Е. Наследие Гоголя и Щедрина и вопросы советской сатиры. Москва, 1954

ЭЛЬСБЕРГ Я.Е."Салтыков-Щедрин, Достоевский и Глеб Успенский об уроках Парижской коммуны". - На литературном посту, 1931, № 3

ЭЛЬСБЕРГ Я.Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. Москва, 1953

ЭЛЬСБЕРГ Я.Е. Стиль Щедрина. Москва, 1940

ЯКОВЛЕВ Н.В. "Петрашевцы в изображении Салтыкова". - Звезда, 1929, № 8

ЯКОВЛЕВ Н.В. "Пошехонская старина"М.Е.Салтыкова-Щедрина (Из наблюдений над работой писателя). Москва, 1958

ЯКОВЛЕВ Н.В."Салтыков-Щедрин в оценке современников". - Сибирские огни, 1939, № 2

ЯКОВЛЕВ Н.В., УНКОВСКИЙ М.А. "Судьба рукописей Щедрина". - Литературное наследство, кн.13-14. Москва, 1934

BERG, Eugénie Histoire de la littérature russe au XIX ème siècle. Paris, I978 (Publications orientalistes de France)

BLANKOFF J. La société russe de la seconde moitié du XIXe siècle. (Trois témoignages littéraires: M.E.Saltykov-Scedrin. Gleb Uspenskij. A.F.Pisemskij). Bruxelles, I972

BROOKS, Jeffrey "Readers and Reading at the End of the Tsarist Era". - Literature and Society in Imperial Russia, I800-I9I4. Ed. by W.Mills Todd. California, I978

BRUCKNER A. A Literary History of Russia. Transl. by H.Havelock. London and Leipzig, I908

CIZEVSKIJ D. History of nineteenth Century Russian Literature. Vol.II. The Age of Realism. Nashville, I974

COMTET M. "Le roman "Les Golovlev" dans l'oeuvre de l'écrivain russe Chtchédrine (I826-I889)". - Littératures, I980, № 2

EHRE M. "A Classic of Russian Realism: Form and Meaning in "The Golovlyovs". - Studies in the Novel, I976/77, Vol.IX, № I

FISCHER G. Russian Liberalism from gentry to intelligentsia. Cambridge, Mass., I958

FOOTE I.P."M.E.Saltykov-Shchedrin. The Golovlyov Family". - Forum for Modern Language Studies, I968, Vol.IV, № I

FOOTE I.P." Reaction or Revolution: the Ending of Saltykov's "History of a Town"." - Oxford Slavonic Papers, I968, № I

FOOTE I.P. "Quintessential Saltykov: "Ubezhishche Monrepo"".- Oxford Slavonic Papers, I979, № 12

GIFFORD, Henry The Novel in Russia: from Pushkin to Pasternak. New York, I965

GRANJARD H. Ivan Tourgenev et les courants politiques et sociaux de son temps. Paris, I954

HARKINS W.E. Dictionary of Russian Literature. New York, I956

KROPOTKIN P. Ideals and Realities in Russian Literature. New York, I9I9

KRAMER K. "Satiric form in Saltykov's "The Golovlyov Family"". - The Slavonic and East European Journal, I970, Vol.XIV, № 4

KULESOV C. Saltykov-Scedrin. "Istoria odnogo goroda". Indiana, I969

LEDNICKI W. "Saltykov and the Russian Squire". - The American Slavic and East European Review, I94I, № I

LO GATTO E. Histoire de la littérature russe des origines à nos jours. Trad. de l'italien par M. et A.-M. Cabrini. Bruges, I965 (Bibliothèque Européene)

MARTINEZ I. "L'enfant-Judas (Gospoda Golovlevy)".- Revue des études slaves, I982, t.54, fasc.I-2

MIRSKY D.S. A History of Russian Literature. Ed. Francis Y.Whitfield. New York, I949

NEUHAUSER R. "The Early Prose of Saltykov-Schchedrin and Dostoevskii: Parallels and Echoes". - Canadian Slavonic Papers, I980, Vol.XXII, No 1

POGGIOLI R. The Phoenix and the Spider. Cambridge, I957

SANINA K. Saltykov-Chtchédrine. Sa vie et ses oeuvres. Paris, I955

SICHLER L. Histoire de la littérature russe. Paris, I887

STRELSKY N. "A new light on Saltykov's Philosophy". - Slavic Studies, New York, I943

STRELSKY N. Saltykov and the Russian Squire. New York, I940

VAN REGEMORTER J.-L. "Pouvoir et profit: la gestion d'un domaine moyen à la fin du servage d'après Saltykov-Scedrin". - Revue des études slaves, I977 № 4

VENTURI F. Roots of Revolution: a History of the Populist and Socialist Movements in Ninetheenth Century Russia. London, I960

VOGUE M. Le développement intellectuel de la Russie. Paris, I89I

WALISZEWSKI K. A History of Russian Literature. London, I900

IV. ИССЛЕДОВАНИЯ ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА.

АВЕРИНЦЕВ С.С. "Аналитическая психология К.Г.Юнга и закономерности творческой фантазии". - Вопросы литературы, 1970, № 3

АВЕРИНЦЕВ С.С. "К истолкованию символики мифа об Эдипе". - В кн.: Античность и современность. Москва, 1972

АВЕРИНЦЕВ С.С. "Мифы". - В кн.: Краткая литературная энциклопедия, т.4. Москва, 1967

АДРИАНОВА-ПЕРЕТЦ В.П. Древнерусская литература и фольклор. Ленинград, 1974

АДРИАНОВА-ПЕРЕТЦ В.П. Очерки поэтического стиля древней Руси. Москва-Ленинград, 1947

АЛЕКСЕЕВ М.П. Сравнительное литературоведение. Ленинград, 1983

АНИКСТ А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. Москва, 1972

АРВАТОВ Б. Социологическая поэтика. Москва, 1928

АРУТЮНОВА Н.Д."Понятие пресуппозиции в лингвистике". - Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка, 1973, № 1

БАХТИН М.М. Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975

БАХТИН М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1979

БАХТИН М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1965

БАХТИН М.М. Эстетика словесного творчества. Москва, 1979

БЕЛЫЙ А. Поэзия слова. Петроград, 1922

БЕНВЕНИСТ Э. Общая лингвистика. Москва, 1974

БЕРКОВ П.Н. История русской комедии XVIII века. Ленинград, 1977

БЕРКОВСКИЙ Н.Я. О русской литературе. Ленинград, 1985

БОГАТЫРЕВ П.Г. Вопросы теории народного искусства. Москва, 1971

БОГАТЫРЕВ П.Г. "О взаимосвязи двух близких семиотических систем (кукольный театр и театр живых актеров)". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, № 6

БОЧАРОВ С.П. Поэтика Пушкина. Москва, 1974

ВАХТАНГОВ Е. Материалы и статьи. Москва, 1959

ВЕСЕЛОВСКИЙ А.Н. Историческая поэтика. Ленинград, 1940

ВИНОГРАДОВ В.В. История русского литературного языка. Москва, 1978

ВИНОГРАДОВ В.В. Поэтика русской литературы. Москва, 1976

ВИНОГРАДОВ И.В. Борьба за стиль. Ленинград, 1937

ВИНОГРАДОВ И.В. Вопросы марксистской поэтики. Ленинград, 1936

ВОЛОШИНОВ В.Н. Фрейдизм. Москва-Ленинград, 1927

ВОЛОШИНОВ В.Н. Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Ленинград, 1929

ВОЛОШИНОВ В.Н. "Слово в жизни и слово в поэзии". - Звезда, 1926, № 6

ВЫГОТСКИЙ Л.С. Избранные психологические исследования. Москва, 1956

ВЫГОТСКИЙ Л.С. Психология искусства. Москва, 1968

ВЫГОТСКИЙ Л.С. Развитие высших психических функций. Москва, 1960

ГОРНУНГ Б.В."Несколько соображений о понятии стиля и задачах стилистики". - Проблемы современной филологии. Москва, 1965

ГЕТЕ И.В. "Об арабесках". - В кн.: ГЕТЕ И.В. Об искусстве. Москва, 1975

ГИНЗБУРГ Л. О литературном герое. Ленинград, 1979

ГИНЗБУРГ Л. О психологической прозе. Ленинград, 1977

ГИНЗБУРГ Л. О старом и новом. Ленинград, 1982

ГРИГОРЬЕВ В.П. Поэтика слова. Москва, 1979

ГУКОВСКИЙ Г.А. Реализм Гоголя. Москва-Ленинград, 1959

ГУКОВСКИЙ Г.А. Русская литература XVIII века. Москва, 1939

ГУРЕВИЧ А.Я. "К истории гротеска. "Верх" и "низ" в средневековой латинской литературе". - Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка, 1975, № 4

ГУРЕВИЧ А.Я. Категории средневековой культуры. Москва, 1972

ГУРЕВИЧ А.Я. "Что есть время?" - Вопросы литературы, 1968, № 11

ЕГОРОВ Б.Ф. "Славянофильство, западничество и культурология". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, № 6

ЖИРМУНСКИЙ В.М. Вопросы теории литературы. Ленинград, 1928

ЖИРМУНСКИЙ В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Ленинград, 1979

ЖИРМУНСКИЙ В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград, 1977

ИВАНОВ В.В."Дуальная организация первобытных народов и происхождение дуалистических космогоний". - Советская археология , 1968, № 4

ИВАНОВ В.В."Единство предмета науки о языке". - Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка, 1973, № 3

ИВАНОВ В.В. "Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1969, № 4

ИВАНОВ В.В. "Значение идей М.М.Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, № 6

ИВАНОВ В.В. "Категория "видимого" и "невидимого". Еще раз о восточно-славянских фольклорных параллелях к гоголевскому "Вию"." - Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague-Paris, 1973

ИВАНОВ В.В. "Категория времени в искусстве и культуре XX века". - В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 1974

ИВАНОВ В.В. "Лингвистика и исследование афазии". - Структурно-типологические исследования. Москва, 1962

ИВАНОВ В.В. "Об одной параллели к гоголевскому "Вию"". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1971, № 5

ИВАНОВ В.В. "Об одном типе архаичных законов искусства и пиктографии". - В кн.: Ранние формы искусства, Москва, 1972

ИВАНОВ В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. Москва, 1976

ИВАНОВ В.В. "Структура стихотворения Хлебникова "Меня проносят на слоновых..."". - Труды по знаковым системам, Тарту, 1967, № 3

ИВАНОВ В.В. Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. Москва, 1978

ИВАНОВ В.В., ЛОТМАН Ю.М., и др."Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам)". - Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1973

ИВАНОВ В.В., ТОПОРОВ В.Н. "Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах". - Типологические исследования по фольклору. Москва, 1975

ИВАНОВ В.В., ТОПОРОВ В.Н. Исследования в области славянских древностей. Москва, 1974

ИВАНОВ В.В., ТОПОРОВ В.Н. "К описанию некоторых кетских семиотических систем." - Труды по знаковым системам. Тарту, 1965, № 2

ИВАНОВ В.В., ТОПОРОВ В.Н. "К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, № 6

ИВАНОВ В.В., ТОПОРОВ В.Н. "К реконструкции праславянского текста." - Славянское языкознание. Доклады советской делегации. V Международный съезд славистов. Москва, 1963

ИВАНОВ В.В., ТОПОРОВ В.Н. Славянские моделирующие системы. Москва, 1965

ИНГАРДЕН Р. Исследования по эстетике. Москва, 1962

КАМЕНСКИЙ В. Книга о Евреинове. Петроград, 1917

КЕССИДИ Ф.Х. От мифа к логосу (становление греческой философии). Москва, 1972

ЛАРИН Б.А. История русского языка и общее языкознание. Москва, 1977

ЛАРИН Б.А. Лекции по истории русского литературного языка. Москва, 1975

ЛАРИН Б.А. "О лирике, как разновидности художественной речи (семантические этюды)". - Русская речь. Новая серия, 1. Ленинград, 1927

ЛИХАЧЕВ Д.С. Возникновение русской литературы. Москва-Ленинград, 1952

ЛИХАЧЕВ Д.С. Литература - Реальность - Литература. Ленинград, 1981

ЛИХАЧЕВ Д.С. "Кромешный мир". - Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, т.1, вып.5. Тарту, 1974

ЛИХАЧЕВ Д.С. Развитие русской литературы X-XVII веков. Ленинград, 1973

ЛИХАЧЕВ Д.С."Смех в Древней Руси". - Вопросы поэтики и истории литературы. Сборник к 75-летию М.М.Бахтина. Саранск, 1972

ЛИХАЧЕВ Д.С., ПАНЧЕНКО Н.А. "Смеховой мир" Древней Руси. Москва, 1976

ЛИХАЧЕВА В.Д., ЛИХАЧЕВ Д.С. Художественное наследие древней Руси и современность. Москва, 1971

ЛОСЕВ А.Ф. Знак. Символ. Миф. Москва, 1982

ЛОСЕВ А.Ф. История античной эстетики. т.1 -6. Москва, 1963-1980

ЛОСЕВ А.Ф. "О понятии художественного канона". - В кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Москва, 1973

ЛОСЕВ А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва, 1976

ЛОСЕВ А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II в.в. н.э. Москва, 1979 (История философии).

ЛОСЕВ А.Ф. Эстетика Возрождения. Москва, 1978

ЛОСЕВ А.Ф. Языковая структура. Москва, 1983

ЛОТМАН Ю.М. Анализ поэтического текста. Ленинград, 1972

ЛОТМАН Ю.М. "Замечания о структуре повествовательного текста". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, № 6

ЛОТМАН Ю.М. "Каноническое искусство как информационный парадокс". - В кн.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Москва, 1973

ЛОТМАН Ю.М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970

ЛОТМАН Ю.М. Структура художественного текста. Москва, 1970

ЛОТМАН Ю.М. "Тезисы к проблеме "Искусство в ряду моделирующих систем"". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1967, № 3

ЛОТМАН Ю.М. "Художественная природа русских народных картинок". - В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII - XIX в.в. Материалы научной конференции. Москва, 1976

ЛОТМАН Ю.М., УСПЕНСКИЙ Б.А. "Миф - имя - культура." - Труды по знаковым системам. Тарту,1973, № 6

МАЙОРОВ Г.Г. Формирование средневековой философии. Москва, 1979

МАНДЕЛЬШТАМ О.Э. О поэзии. Ленинград, 1928

МАНН Ю.М. О гротеске в литературе. Москва, 1966

МАНН Ю.М. Поэтика Гоголя. Москва, 1978

МАНН Ю.М. Поэтика русского романтизма. Москва, 1976

МАНН Ю.М. Русская философская эстетика. Москва, 1969

МЕДВЕДЕВ П.К. Формальный метод в литературоведении. Ленинград, 1928

МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М. "Клод Леви Стросс и структурная типология мифа". - Вопросы философии, 1970, № 7

МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М. "Клод Леви-Стросс. Только этнология?". - Вопросы литературы. 1971, № 4

МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М. "Миф и сказка". - В кн.: Фольклор и этнография. Москва-Ленинград, 1970

МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М. "Первобытные истоки словесного искусства". - В кн.: Ранние формы искусства. Москва, 1972

МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М. Поэтика мифа. Москва, 1976 (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М. "Сравнительная типология фольклора (историческая и структурная)". -В кн.:Philologica. Исследования по языку и литературе. Ленинград, 1973

МЕЛЕТИНСКИЙ Е.М. "Структурная типология и фольклор". - В кн.: Контекст 1973. Москва, 1974

НЕКЛЮДОВ С.Ю. "Душа убивающая и мстящая". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1975, № 7

НЕКЛЮДОВ С.Ю. "Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве." - В кн.:Ранние формы искусства. Москва, 1972

ПАНЧЕНКО А.М. Русская культура в канун петровских реформ. Ленинград, 1984

ПАНЧЕНКО А.М. Русская стихотворная культура XVII века. Ленинград, 1973

ПАНЧЕНКО А.М., СМИРНОВ И.П. "Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века". - Труды отдела древнерусской литературы, том. 26. Ленинград, 1972

ПЕРЕВЕРЗЕВ В.Ф. "Необходимые предпосылки марксистского литературоведения". - Литературоведение. Москва, 1928

ПОСПЕЛОВ Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. Москва, 1971

ПОСПЕЛОВ Г.Н. Проблемы литературного стиля. Москва,1970

ПОТЕБНЯ А.А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905

ПОТЕБНЯ А.А. "О мифическом значении некоторых обрядов и поверий". - Чтение в императорском Обществе истории и древностей российских. кн.2-3. Москва, 1865

ПОТЕБНЯ А.А. Эстетика и поэтика. Москва, 1976

ПРОПП В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград, 1946

ПРОПП В.Я. Морфология сказки. изд.2-е. Москва, 1969

ПРОПП В.Я. Проблемы комизма и смеха. Москва, 1976

ПРОПП В.Я. Русская сказка. Ленинград, 1984

ПРОПП В.Я. Русский героический эпос, изд.2-е. Москва-Ленинград, 1958

ПРОПП В.Я. Фольклор и действительность. Москва, 1976

РЕФОРМАТСКИЙ А.А. "Опыт анализа новеллистической композиции". - Московский кружок "ОПОЯЗ", вып.1. Москва, 1922

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 1974

Русская литература и фольклор.(Вторая половина XIX века). Ленинград, 1982

САКУЛИН П.Н. "К вопросу о построении поэтики". - Искусство, 1923, № 1

СКАФТЫМОВ А. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958

СМИРНОВ И.П. "От сказки к роману". - Труды отдела древнерусской литературы. том 26. Ленинград, 1972

СМИРНОВ И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Москва, 1977

ТОЛСТОЙ И.И. Статьи о фольклоре. Под ред.В.Я.Проппа. Москва, 1966

ТОМАШЕВСКИЙ Б.В. Стилистика. Ленинград, 1983

ТОМАШЕВСКИЙ Б.В. Теория литературы. (Поэтика). Ленинград, 1925

ТОПОРОВ В.Н. "К истории связей мифологической и научной традиции. Гераклит." - In.: To Honor Roman Jakobson. Vol.III. The Hague-Paris, 1967

ТОПОРОВ В.Н. "К происхождению некоторых поэтических символов." - В кн.: Ранние формы искусства. Москва, 1972

ТОПОРОВ В.Н. "К реконструкции мифа о мировом яйце". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1967, № 3

ТОПОРОВ В.Н. "О космогонических источниках раннеисторических описаний". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, № 6

ТОПОРОВ В.Н. "О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1971, № 5

ТОПОРОВ В.Н. "О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления." - In.: Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague-Paris, 1975

ТЫНЯНОВ Ю.Н. Архаисты и новаторы. Ленинград, 1929

ТЫНЯНОВ Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. Москва, 1965

ТЫНЯНОВ Ю.Н. Пушкин и его современники. Москва, 1969

УСПЕНСКИЙ Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. Москва, 1982

ФЕДОРОВ Н.Ф. Философия общего дела. т.2.Москва, 1913

ФИЛИППОВ Л.И."Структурализм и фрейдизм." -Вопросы философии, 1976, № 3

ФРЕЙД З. Тотем и табу. Москва, 1923

ФРЕЙДЕНБЕРГ О.М. Миф и литература древности. Москва, 1978

ФРЕЙДЕНБЕРГ О.М. "Миф о Иосифе Прекрасном". - Язык и литература: том.8. Ленинград, 1932

ФРЕЙДЕНБЕРГ О.М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Ленинград, 1936

ФРЕЙДЕНБЕРГ О.М. "Происхождение греческой лирики". - Вопросы литературы, 1973, № 11

ФРЕЙДЕНБЕРГ О.М. "Происхождение литературной интриги". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, № 6

ФРЕЙДЕНБЕРГ О.М. "Происхождение пародии". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, № 6

ФРЕЙДЕНБЕРГ О.М. "Что такое эсхатология?". - Труды по знаковым системам. Тарту, 1973, № 6

ЧУДАКОВ А.П. Поэтика Чехова. Москва, 1971

ШКЛОВСКИЙ В.Б. О теории прозы. Москва, 1983

ШКЛОВСКИЙ В.Б. Жили-были. Москва, 1966

ШКЛОВСКИЙ В.Б. Энергия заблуждения. Москва, 1981

ШПЕТ Г.Г. Эстетические фрагменты. Петроград, 1923

ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Ленинград, 1974

ЭЙХЕНБАУМ Б.М. О поэзии. Ленинград, 1969

ЭЙХЕНБАУМ Б.М. "О трагедии и трагическом". - В кн.: ЭЙХЕНБАУМ Б.М. Сквозь литературу. Сборник статей. Ленинград, 1924

ЭККЕРМАН И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Москва, 1981

ЯКОБСОН Р. "Поэзия грамматики и грамматика поэзии". - In.: Poetics, Poetyka, Поэтика. Warszawa, I96I

ЯКОБСОН Р.О."Роль лингвистических показаний в сравнительной мифологии".- VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук, том 5. Москва, 1970

AUERBACH E. Mimesis. Princeton, I96I

BARASCH F. "The Grotesque as a Comic genre". - Modern Language Studies, I985, № I

BARTHES R. Le degré zéro de l'écriture. Paris, I953

BARTHES R. Essais critiques. Paris, I964

BARTHES R. Mythologies. Paris, I957

BARTHES R. "Par où commencer?". - Poétique, I970, № I

BREMOND C. "L'étude structurale du récit depuis V.Propp". - In.: A semiotic landscape. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies. The Hague-Paris-New York, I979

BREMOND C."La logique des possibles narratifs". - Communications, I966, N 8

BREMOND C. Logique du récit. Paris, I973

BREMOND C."Le message narratif". - Communications. I966, N 4

BROWN R.M. Typologie des signes littéraires. - Poétique, I97I, N 7

CASSIRER E. Essay on Man. New Haven, I944

CASSIRER E. Myth on the State. New Haven, I946

DERRIDA J."Sémiologie et grammatologie". - Essays in Semiotics (Approaches to Semiotics, 4) The Hague-Paris, I97I

DUCROT O., TODOROV Tz. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris, I972

DUMEZIL G. Le festin d'immortalité. Paris, I924

DUMEZIL G. Mythe et epopée. I-III. Paris, I968-I973

ELIADE M. Aspects du mythe. Paris, I963

ELIADE M. Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux. Paris, I95I

ELIADE M. Mephistopheles et l'Angrogyne. Paris, I962

ELIADE M. Le mythe de l'éternel retour. Paris, I949

ELIADE M. Naissance mistique. Paris, I959

ELIADE M. Le sacré et le profane. Paris, I965

ELLIOTT R. The Power of Satire: Magic, Ritual, Art. Princeton, I960

IVANOV V.V., TOPOROV V.N. "Le mythe indo-européen du dieu de l'orage poursuivant le serpent; reconstruction du schéma". - Echanges et communication. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss. Vol.2 La Hague-Paris, I970

FRAZER J. Golden Bough. Vol.I-XII. 3 ed. London, I907-I9I7

FRYE N. Anatomy of Criticism. Princeton, I957

GENETTE G."Langage poétique, poétique du langage". - Information sur les sciences sociales, I968, VII, N 2

GENOT G."Tactique du sens". - Semiotica, I973, VIII , 53

GREIMAS A.J. Du sens. Paris, I970

GREIMAS A.J. "Pour une théorie du discours poétique". - In.: Essais de semiotique poétique. Paris, I972

GREIMAS A.J. Sémantique structurale. Paris, I966

GREIMAS A.J."Structure et histoire". - Les Temps Modernes. I966, № 246

GREIMAS A.J., COURTÉS J. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris, I979

JAKOBSON R."Linguistics and Poetics." - Style in Language, ed. by Thomas A.Sebeok, New-York-London, I960

JAKOBSON R."On Visual and Auditory Signs". - Phonetica, I964, № XI.

JAKOBSON R. "Quest for Essence of Language". - Diogenes, I965, 5I

JAKOBSON R. Questions de poétique. Paris, I973

JAKOBSON R., LEVI-STRAUSS C. ""Les chats" de Ch.Baudelaire". - "L'Homme", I962, Vol.II, № I

JUNG C.G. The Collected Works of C.G.Jung. Vol.9, pt.I London, I959

JUNG C.G. "On the Psychology of the Trickster Figure". - In.: P.RADIN, The Trickster. A Study in American Indian Mythology, with Commentary by Karl Kerényi and C.G.Jung. London, I956

KAYSER W.J. The grotesque in Art and Literature. Gloucester Mass., I968

KRISTEVA J. "Une poétique ruinée". - In.: BAKHTINE M. La poétique de Dostoievsky. Paris, I970

KRISTEVA J. Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. (Approaches to Semiotics, 6). The Hague-Paris, I970

KRYSINSKI W. "Variations sur Bakhtine et les limites du carnaval". - La fête en question, Montréal, I979

LEVI-STRAUSS C. "L'analyse morphologique des contes russes". - International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, I960, N III

LEVI-STRAUSS C. Anthropologie structurale. Paris, I968

LEVI-STRAUSS C. Anthropologie structurale deux. Paris, I973

LEVI-STRAUSS C. Mythologiques I-IV. Paris, I964-I975

LEVI-STRAUSS C. La pensée sauvage. Paris, I962

LEVI-STRAUSS C. Les structures élémentaires de la parenté. Paris, I967

LEVI-STRAUSS C. Tristes tropiques. Paris, I962

LEVY-BRUHL L. Les fonctions mentales dans les sociétés inferieures. 9 ed., Paris, I95I

LEVY-BRUHL L. La mentalité primitive. Paris, I935

LEVY-BRUHL L. Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive. Paris, I93I

LEVY J."The Meanings of Form and the Forms of Meaning". - Poetics-Poetyka- Поэтика. II. Warszawa, I966

MELETINSKY E.M."Scandinavian Mythology as System".- Journal of Symbolic Anthropology, I

MELETINSKY E.M."Typological Analysis of the Paleo-Asiatic Raven Myths". - Acta Ethnographica. Academiae Scientiarum Hungaricae, tom 22. Budapest, I973

MOLES A. Sociodynamique de la culture. Paris, I967

MOLES A. Théorie de l'information et perception esthétique. Paris, I958

MORRIS Ch.W. Signification and Significance. New York, I964

MORRIS Ch. Writings on the General Theory of Signs. The Hague-Paris, I97I

PASTO T.A."Notes on the Space-Frame Experience in Art".- J.of Aesthetics and Arts Criticism, I965, № 2

PIAGET J. Théorie du langage. Théorie de l'apprentissage. - Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky. Paris, I979

PIERCE Ch.S. Collected Papers. Vol.II: Elements of Logic. Cambridge, I960

SAUSSURE F.,de Cours de linguistique générale, 3 ed., Paris, I93I

SCHAPIRO M. "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs". - Semiotica, I969, № 3

TODOROV Tz. Introduction à la littérature fantastique. Paris, I970

TODOROV Tz."Note sur le langage poétique".- Semiotica I969, № I

TODOROV Tz."La notion de littérature". - Langue. Discours. Société. Paris, I975

TODOROV Tz.Poétique de la prose. Paris, I97I

TODOROV Tz. "Sémiotique de la littérature". - A semiotic Landscape. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies. The Hague-Paris-New-York, I979