

УДК 82-3

А.А. Кудряшова

**Универсальные мотивы в русской автобиографической прозе  
XIX века: особенности стиля С.Т. Аксакова  
и М.Е. Салтыкова-Щедрина**

*Аннотация.* Статья раскрывает мотивную структуру автобиографической прозы в произведениях С.Т. Аксакова и М.Е. Салтыкова-Щедрина. Универсальность мотивов не подразумевает однотипности. Индивидуальный стиль каждого из писателей ярко проявляется в создании художественного образа Детства. Традиционный для жанра автобиографической прозы пафос лиризма в произведениях С.Т. Аксакова травестируется, сатирически обыгрывается и реализуется в рамках реалистического гротеска в прозе М.Е. Салтыкова-Щедрина.

*Ключевые слова:* автобиографическая проза, универсальные мотивы, система образов, лирическое, сатира, гротеск, портрет, карикатура.

A.A. Kudrjashova

**Universal motives in Russian Autobiographical prose of  
XIX century: style features of S.T. Aksakov  
and M.E. Saltykov-Shchedrin**

*Summary.* An article discloses motive structure of autobiographical prose in S.T. Aksakov's and M.E. Saltukov-Shchedrin's works. Universality of the motives is not related to the uniformity of their works. Different styles of the writers are seen in the artistic image of childhood. The traditional lyrical pathos of the genre in S.T. Aksakov's works is invented by means of satire, travesty and the realistic grotesque in M.E. Saltukov-Shchedrin's works.

*Keywords:* autobiographical prose, universal motives, system of images, lyrical, satire, grotesque, portrait, caricature.

В теории жанра автобиографической прозы XIX века особое место занимают «Семейная хроника» (1856) и «Детские годы Багрова-внука» (1857) С.Т. Аксакова и «Пошехонская старина» (1887) М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Тема Детства в автобиографической прозе обуславливает универсальность мотивов, которые определяются в «Исторической поэтике» А.Н. Веселовского «формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего, которых первообразы мы неизбежно встретим в эпической старине и далее, на степени мифа, в конкретных определениях первобытного слова» [1, 51]. По мнению Д.С. Лихачева, такое положение о традиционности формул, мотивов и образов, оформляется «в определенной эстетической системе», присущей как жанрам

древнерусской литературы, так и современным [2, 94].

Обозначим понятие мотива по А.Н. Веселовскому: «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [1, 51]. Другой классик литературы Б.В. Томашевский выделяет статические и динамические мотивы: «Типичными статическими мотивами являются описания – природы, местности, обстановки, персонажей, их характеров и т.д. Типичной формой динамических мотивов являются поступки героев, их действия. Динамические мотивы являются центральными движущими мотивами фабулы. В сюжетном оформлении, наоборот, могут выдвигаться на первый план статические мотивы» [3, 185].

Универсальность темы Детства позволяет резко выявить особенности пафоса и индивидуального стиля каждого из художников. Под пафосом (от греч. *pathos* – глубокое страстное чувство) мы понимаем «высокое воодушевление писателя постижением сущности изображаемой жизни» [4, 94]. Продолжая традиции В. Гумбольдта, А.А. Потебни, академик П.Н. Сакулин выделял в понятии стиля понятие «образ идеи» или внутренней формы. «... Именно то, что у всякого художника для общей всем идеи рождается особый образ <...> обуславливает возможность функционирования в словесном искусстве «вечных тем», «вечных героев» и т.п., а как итог – возможность сосуществования множества различных художников, каждому из которых присуща своя особая позиция в образном мировидении» [5, 17].

Обратим внимание на целостность внутренней формы. «Семейные хроники» и «Детские годы Багрова-внука» с посвящением внучке Ольге Григорьевне Аксаковой наследуют римскую традицию автобиографической прозы, где идеальность мира семьи и «память рода» становятся доминантами художественного метода. У М.Е. Салтыкова-Щедрина название произведения «Пошехонская старина» раскрывает цель повествования: «восстановить характеристические черты так называемого доброго старого времени, память о котором, благодаря резкой черте, проведенной упразднением крепостного права, все больше и больше сглаживается» [6]. Однако подзаголовок Житие Никанора Затрапезного как отсылка к жанру житийной литературы семантически транслирует главную идею автора – создание «мартиролога» (жития мученические). Каноны житийного жанра своеобразно трансформируются, а эпическое полотно «Пошехонской старины» получает эмоциональную оценку героя-повествователя в своеобразном отборе автобиографического материала: «в настоящем труде он не найдет сплошного изложения *всех* (курсив наш – авт.) событий моего жития, а только ряд эпизодов, имеющих между собой связь, но в то же время представляющих и отдельное целое» [6, 38]. Доминантой автобиографического метода Салтыкова-Щедрина становится «память сердца», которая определяет «память эпохи» [7]. Интересен факт оценки аксаковского детства в «Пошехонской старине», где автор признается: «Мне было уже за тридцать, когда

я прочитал «Детские годы Багрова-внука» и, признаюсь откровенно, прочитал почти с завистью» [6, 64].

Одним из универсальных статических мотивов, формирующих лирический зачин произведений и определяющих «индекс узнавания» (Гинзбург) героя является мотив дворянства. Характерно, что первое предложение «Пошехонской старины»: «Я, Никанор Затрапезный, принадлежу к старинному пошехонскому дворянскому роду» созвучно аксаковскому пафосу гордости за принадлежность к дворянскому сословию. Уважение к своему роду становится определяющей в создании характера деда Степана Михайловича Багрова, который свое семисотлетнее дворянство ценил «выше всякого богатства и чинов» [8, 74]. Именно такая черта будет определять и выбор невесты. В щедринском повествовании точка зрения автора переключается, опровергая первичный посыл. Традиционное сатирическое отношение воплощается историей о несбывшемся расчете на выгодный брак, когда сорокалетний дворянин берет в жены пятнадцатилетнюю купеческую дочь «в чаянии получить за нею богатое приданное». Расчет не оправдался: «по купеческому обыкновению, его обманули». Такой мотив становится сюжетообразующим, приобретая определяющее значение в гротесковом создании образа семейства Затрапезных. Необходимо отметить, что мотив дворянства сближает оба произведения с «Захудалым родом» Н.С. Лескова. Название «Захудалый род» семантически созвучно с фамилией Затрапезных. Однако сюжетообразующий мотив чести (девичья фамилия Варвары Никаноровны Честунова) организует и становится лейтмотивом всего произведения, сближая лесковский и аксаковский пафос отношения к дворянству и своему роду.

Следующим универсальным мотивом становится мотив тесноты. В «Пошехонской старине» мотив тесноты реализуется через повтор глагола «*ютились*», получая ключевое значение в формировании художественного мира Детства писателя. Образ Дома становится аллюзией гроба: «одного типа: одноэтажные, продолговатые на манер длинных комодов. <...> В шести-семи комнатах такого четырехугольника <...> *ютилась* (курсив наш – авт.) дворянская семья...» [6, 41]. Перемещение героев в Москву с целью сватовства старшей дочери не меняет

семантики, комнаты названы «клетушками»: «В этом крохотном помещении, в спертой насыщенной миазмами атмосфере <...> ютилась (курсив наш – авт.) дворянская семья». Расширение пространства дома до двора оставляет мотив тесноты неизменным: в Москве «парадное крыльцо выходило в тесный и загроможденный службами двор» [6, 228]. Такую же семантику продолжает четкая простроенность родового поместья Малиновца: впереди «крохотный палисадник», сбоку «небольшой пруд, который служил скотским водопоем и поражал своей неопрятностью и вонью», сзади «незатейливый огород» [6, 42]. Статический мотив тесноты от камерного пространства Дома в своем накоплении расширяется до уровня эпической широты в оценке жизненной реальности: «большинство не умело устроиться».

В автобиографической прозе Аксакова мотив тесноты приобретает сюжетобразующее значение, именно с него начинается повествование: «Тесно стало моему дедушке жить в Симбирской губернии, в родовой отчине своей, жалованной предкам его от царей московских; тесно стало ему не потому, чтоб в самом деле было тесно, чтоб недоставало лесу, пашни, лугов и других угодьев, – всего находилось в излишестве, – а потому, что отчина <...> сделалась разнопоместною...» [8, 73]. Далее следует эпически широкое развертывание сюжета о переселении деда из Симбирского родового гнезда в Уфимскую губернию, со всеми трудностями освоения новой земли и обустройства нового хозяйства. Так, мелкопоместное разделение и семейная теснота инициируют выбор деда, выявляя в его образе главные жизненные приоритеты: более всего не любил раздоры и ценил спокойствие.

Система образов семейно-родовой галереи организована в семантическую оппозицию, где определяющими становятся мотивы почета и расчета. Такое отношение наиболее ярко проявляется в создании образов дедов, как первоначала семейно-родовой традиции. Контраст противопоставления образов дедов в оценке внуков-повествователей наиболее ярко выражен портретом. У Аксакова образ деда: «Степан Михайлович Багров, <...> был не только среднего, а даже небольшого роста; но высокая грудь, необыкновенно широкие плечи, жилистые руки, каменное мускулистое тело обличали в нем силача. В разгульной юности,

в молодецких потехах, кучу военных товарищей, на него нацеплявшихся, стряхивал он, как брызги воды стряхивает с себя коренастый дуб после дождя, когда его покачет ветер. Правильные черты лица, прекрасные большие темно-голубые глаза, легко загоравшиеся гневом, но тихие и кроткие в часы душевного спокойствия, густые брови, приятный рот, все это придавало самое открытое и честное выражение его лицу...» [8, 76]. Данный портрет не фиксирует социальную принадлежность и род занятий, он создает целостный образ, метафорически уподобляя образ деда дубу, передавая внутреннюю сущность противоречивого характера, и выявляя главное – открытую и честную натуру. Аксаковский портрет деда продолжает классическую традицию лирического начала в живописном портрете-биографии [9].

Реалистический гротеск как доминанта стиля Салтыкова-Щедрина определяет не портрет в традиционном понимании лирического начала, а карикатуру (ит. *carikatura* – перегрузка) – категория комического, преувеличенно-насмешливое изображение чего-либо: внешних свойств, черт характера, манеры говорить; ироническое утрирование [10, 338]. Образ деда Павла Борисовича: «Голова у него большая; лицо широкое, обрюзглое, испещренное красными пятнами; нижняя губа отвисла, борода обрита, под подбородком висит другой подбородок, большой, морщинистый, вроде мешка. Одет он неизменно в один и тот же <...> халат, который скорее можно назвать капотом» [6, 197]. Гоголевская аллюзия («то ли баба, то ли мужик») в характерной детали завершает отношение внука к деду: «благодаря этому капоту, его издали можно скорее принять за бабу, нежели за мужчину». Гротесковые приемы в изображении образа деда приобретают особый накал в драматизации сюжетной коллизии. Мотив расчета объединяет все пространство семьи, включая детей: «Предполагаемый дедушкин капитал составлял центр тяжести, к которому тяготело все потомство, не исключая и нас, внуков» [6, 207]. Такой же семантикой обладает оценка внуком-повествователем автобиографического факта приобретения дедом потомственного дворянства за значительное пожертвование в пользу армии в 1812 году. Поступок мотивируется исключительно ситуацией привилегий и нетерпимого отношения деда к собственному купеческому происхождению.

Мотив почета аксаковского отношения реализуется возвышенным пафосом гордости принадлежностью мужскому роду дед-отец-внук. Мужская инициация в своей преемственности фамильного рода – предмет сакрального значения в сюжетном развитии. Эпически развернутый эпизод вступления отца во владение хозяйством после смерти деда ярко характеризует масштаб и целостность аксаковского мироощущения, объединяя пространство семьи и народа: «Все кланялись в ноги моему отцу, все обнимали, целовали его и его руку. Многие плакали, вспоминая о покойном дедушке, крестьяне и говоря: Царство ему небесное. Я один был с отцом; меня также обнимали и целовали, и я чувствовал какую-то гордость, что я внук моего дедушки. Я уже не дивился тому, что моего отца и меня все крестьяне так любят; я убедился, что это непременно так быть должно: мой отец – сын, а я внук Степана Михайлыча» [8, 446]. Традиционный мотив наследства в прозе Салтыкова-Щедрина у Аксакова становится фигурой умолчания, таким образом, эллипсис – немотивированный пропуск логических звеньев способствует символическому раскрытию идейного уровня повествования [5, 17]. По мнению многих специалистов, при определенной близости художественного метода Гоголя и Аксакова, у последнего отсутствует гоголевский «гумор» и сатирический метод типизации в художественном видении мира. Аксаков не обличает, не смеется над слабостями своих героев, не преувеличивает, не заостряет. Именно так изображен даже самый «исключительный» образ «Семейной хроники» – Куролесов.

Что формирует первичное пространство ребенка? Мир семьи, и в первую очередь, образ матери. Для автобиографической прозы Аксакова характерно воссоздание эпохи «младенчества», которое неразрывно связано с образом матери: ее «постоянное присутствие <...> сливается с каждым моим воспоминанием» [8, 289]. Мотивы любви и соучастия становятся ключевыми в формировании отношений ребенка, начиная от камерно-лирического пространства семьи до эпической широты окружающего мира. Пространство сына и матери поэтизируется искренней радостью общения, совместным чтением и его обсуждением. Возвышенное с матерью снижается земным, природным пространством взаимоотношений

сына и отца (ужение рыбы, походы в лес за грибами), но не теряет своей ценности. Глубина их близости подчеркивается возможностью невербального общения: «посреди разговоров мы оба как-то задумались и долго просидели, не говоря ни одного слова» [8, 305]. Значительность эпизода усиливается живописной картиной, вмещающей небесное и земное через источник света, запахами и звукообразами, которая подчеркивает тишину целостности отца и сына: «Небо сверкало звездами, воздух был наполнен благовонием от засыхающих степных трав, речка журчала в овраге, костер пылал...» [8, 305]. Особую роль в формировании личности мальчика играет образ воспитателя Евсеича, который сближается с образом Горкина у И.С. Шмелева в «Лето Господне» и «Богомолье».

Статическим мотивом описания семейных отношений у Салтыкова-Щедрина становится «родительское равнодушие» [6, 49]. Ответное равнодушие детей можно рассматривать как защиту: «Мы только по имени были детьми наших родителей, и сердца наши оставались вполне равнодушными ко всему, что касалось их взаимных отношений» [6, 55]. В финале наиболее ярко демонстрируется разоблачение такой точки зрения героя-повествователя. Сюжетообразующий мотив неоправданного расчета определяет внутрисемейную распрю с четким эмоционально-окрашенным отношением детей: безотчетный страх перед матерью и полное безучастие к отцу, «который не только кому-нибудь из нас, но даже себе никакой защиты дать не мог» [6, 207]. Разделение детей на любимых и постылых, по свидетельству автора, «не остановилось на рубеже детства, но прошло впоследствии через всю жизнь и отразилось в очень существенных несправедливостях» [6, 53]. Автобиографический факт деления наследства в семье Салтыковых отражен в «Господах Головлевых», где прототипами Арины Петровны и Иудушки становятся мать и брат Дмитрий. Интересно отметить, что мотив неравного отношения к детям прослеживается и у Аксакова, мать более привязана к Сереже, бабушка и тетки к сестре, однако взрослые распри не мешают детям сохранять близкие и доверительные отношения.

Особым нервом в повествовании Салтыкова-Щедрина становятся собственные взаимоотношения автора с матерью, которые так-

же продолжают гротескное разворачивание повествования. Их взаимоотношения свидетельствуют об отсутствии каких бы то ни было отношений: «я прожил детство как-то незаметно, и не любил попадаться на глаза, так что когда матушка случайно встречала меня, то и она словно недоумевала, каким образом я очутился у ней на дороге» [6, 207]. Именно поэтому ласковое слово чужих так впечатляет и «живо действует»: и повитухи Ульяны Ивановны, и подкармливание дворовых девушек, и похвала учителя о. Василия «Башка». Необходимо отметить, что в традиции жанра автобиографической прозы при ее документальности всегда остается место вымыслу в рамках поставленной художественной задачи (например, «Детство» Л.Н. Толстого).

Особую оценку получает единственное упоминание о равнодушии, как нарушение семейной традиции, когда маленький герой демонстрирует успехи в учебе: «За обедом, матушка давала мне лакомые куски, отец погладил по голове», тетеньки-сестрицы одарили такими подарками, которые преподносились только в именины. В формировании детских впечатлений этот день также несет семантику исключительности: «Весь этот день я был радостен и горд. Не сидел по обыкновению, притаившись в углу, а бегал по комнатам и громко выкрикивал: «мря, нря, цря, чря!» [6, 90]. Снижение семантики выражается эпитетом, который эмоционально окрашивает оценку автора-повествователя: «Матушка видела мою ретивость и радовалась. В голове ее зрела коварная (курсив наш – авт.) мысль, что <...> я один (курсив наш – авт.) из всех детей почти ничего не буду готовить, даже сделала ее нежною» [6, 94].

Следующим универсальным мотивом, который на наш взгляд, метафорически определяет самооценку и всю жизненную реальность героев-повествователей, становится мотив собственного рождения. Отметим, что рождение ребенка как одно из центральных событий повествования в художественном произведении до Аксакова не существовало. Картина идеального рождения на свет Божий предельно кратко создается тремя эпитетами: «желанный, прощенный и моленный». Пафос автора-повествователя передает всеобъемлющий смысл в соположении семейного, общечеловеческого и природного, таким образом,

камерно-лирическое и бытийно-эпическое, мифопоэтическое становится доминантой в оценке события: «он не только отца и мать, но и всех обрадовал своим появлением на белый свет; даже осенний день был тепел, как летний!». Финальное событие «Семейной хроники» – долгожданная новость – доходит до деда, «первым движением Степана Михайловича было перекреститься», потом он запишет в родословной новое имя Сергей.

Контрастом становится краткость мотива рождения в «Пошехонской старине»: «мое появление на свет обошлось дешево и благополучно. Столь же благополучно совершилось и крещение». Сарказм наречий «дешево и благополучно» снижает бытийность рождения до бытового обыденного события и транслирует точку зрения матери Анны Павловны Затрапезной, по мнению которой именно в этом и состоит идеальное рождение. Стилистическая языковая манера Салтыкова-Щедрина выявляет «создание типичных и ярких фигур и характерных для них речевых костюмов» [11, 495]. С другой стороны, такая языковая манера может рассматриваться в рамках особой формы сказа, когда «несобственно прямая речь есть попытка обострить ситуацию, «диалогизировать» ее еще резче. Но не внешне, а изнутри текста, на уровне внутренней формы. «Несобственно прямая речь – это речь между автором и героем (Вл. Гусев): автором как скрытым субъектом и героем как субъектом-объектом речи. На этой резкой диалектике рождается извечный художественный эффект «взаимодействия», столкновения сил, дающих некое целое [12, 81].

Мотив общения с природой также является универсальным в создании мира Детства автобиографической прозы. У Аксакова мотив общения с ПриРОДой является устойчивым сюжетным элементом, объединяющим все мужские образы семейно-РОДовой галереи деда-отца-внука. Гармония целостного мироощущения отражена в хронотопе повествования, где церковный календарь и природный, весна как символ пробуждения становится частью Я-героя: «В конце Фоминой недели началась та чудная пора, не всегда являющаяся дружно, когда природа, пробудясь от сна, начнет жить полною, молодою, торопливою жизнью: когда все переходит в волнение, в движение, в звук, в цвет, в запах. Ничего тогда не понимая, не

разбирая, не оценивая, никакими именами не называя, я сам почувствовал в себе новую жизнь, сделался частью природы, и только в зрелом возрасте сознательных воспоминаний об этом времени сознательно оценил всю очаровательную прелесть, всю поэтическую красоту» [8, 381]. Природный мир и мир душевных переживаний ребенка созвучен и имеет четкую параллель в структуре текста: «я стал спокойнее, присмотрелся, по привычке к окружающим меня явлениям <...>, чудесам природы, которая достигнув своего великолепия, сама как будто успокоилась» [8, 381].

В «Пошехонской старине» «совершенное отсутствие общения с природой» заостряется до абсурда мотивом расчета. Обилие фруктов и ягод в оранжерее «утилизировалось для наливок, настоек, водич и проч.», богатство животного мира ярко заостряется тремя эпитетами: «и зверей, и птиц мы знали только в *соленом, вареном и жареном (курсив наш – авт.)* виде» [6, 64].

Однако мотив общения с природой как единственное упоминание в пространстве Пошехонья встречается в главе «Тетенька Сластена». Резким контрастом представлено все ее бытие: «просторный дом», «идеальная усадьба», любовные отношения с внучкой Сашенькой, которая «отвечала бабушке такой же горячей привязанностью» [6, 165]. Впервые гротеск как доминанта художественного стиля Салтыкова-Щедрина отсутствует, сближаясь с аксаковским стилем. Сакральное представлено пейзажем, исполненным величия и единства природного, человеческого и Божественного: «Солнце садилось великолепно. Наполовину его уж не было видно, и на краю запада разлилась широкая *золотая* полоса. Небо было совсем *чистое, синее*; только немногие облака, легкие и перистые, плыли вразброд, тоже пронизанные *золотом (курсив наш – авт.)*. Тетенька сидела в креслах прямо против исчезающего светила, крестилась и старческим голоском напевала: «Свете тихий...» [6, 169]. Обратим внимание, пейзаж не только своим содержанием близок аксаковскому мироощущению, но и живописными средствами, любованием цветом, где символика синего и золотого усиливает созвучие человеческого, природного и Божественного.

Формирование личности художников определяет мотив чтения. В аксаковском мироощу-

щении книги, сказки обладают особой ценностью и неразрывно связаны с образом матери. «Богатство памяти» эмоциональной, образной шестидесяти шестилетнего художника, почти слепого Аксакова ярко проявляется в перечислении названий книг, авторов и ценности тех детских впечатлений. В примечаниях к «Детские годы Багрова-внука» критик В.В. Оресов замечает, «чем дряхлее становился Аксаков, тем ярче и производительнее работали его память и интеллектуальные силы». Он был богат «памятью чувства и сердца, и эта особенность его памяти придает неувядаемую свежесть и необычайную яркость его «детской книге». Первая прочитанная книга «Зеркало добродетели» с двумя рассказами с картинками «Признательный лев» и «Сам себя одевающий мальчик» оставляют у автора неизгладимый след: «Я помню даже физиономию льва и мальчика!» [8, 297]. Грандиозность детского впечатления от «Детского чтения для сердца и разума», изданного Н.И. Новиковым: «Я был точно помешанный: ничего не говорил, не понимал, что мне говорят, и не хотел идти обедать» [8, 298]. Мотив чтения инициирует в душе будущего художника «совершенный переворот, и для меня открылся новый мир...» [8, 299]. Отношение Аксакова к детской литературе сближается с точкой зрения В.Г. Белинского в критической статье «Подарок на Новый год. О Детских книгах». Из всего многообразия нравоучительные статьи «производили менее впечатления» [8, 299]. С лирическим юмором описывает автор собственные пересказы сестрице и тетушке сказок Шахерезады: пылкое воображение героя рисует новые сюжеты и подробности, а правдивого автора обвиняют во лжи. Знаменитые сказки ключницы Пелагеи, и особенно «Аленький цветочек», также с лирическим юмором преобразуют автора в сказителя, который «сказывал ее со всеми прибаутками, ужимками, оханьем и вздыханьем Пелагеи».

Реалистический гротеск в мотиве чтения продолжает свое развитие в отсутствии детских книг у будущего классика русской литературы. До поступления в казенный пансион Салтыков-Щедрин не имел ни малейшего представления о русской литературе, «ни хрестоматии, ни басен Крылова», ни одного русского стиха. Щедринская сатира мотивом расчета семантически разделяет литературу на художественную и научную, где ценностно окрашивает

ется только вторая: «По части русского языка у нас были только учебники, т.е. грамматика, синтаксис и риторика» [6, 94]. Точка зрения матери о бесполезности художественной литературы продолжается в образах многочисленных нянек, среди которых «не было ни одной сказочницы» [6, 48]. Так, сюжетобразующий мотив расчета доводится до абсурда в сатирической оценке автора-повествователя: «Детскому воображению приходилось искать пищи самостоятельно, создавать свой собственный сказочный мир, не имевший никакого соприкосновения с народной жизнью и ее преданиями, но зато наполненный всякими фантазмагориями, содержанием для которых служило богатство, а еще более – генеральство» [6, 48]. Мечта о генеральстве получает карикатурное изображение в фамильных разговорах, о них говорили «не только с почтением, но и с боязнью», а также утрированно-доскональным знанием ребенком четкой ранжированности генералов на первый и второй сорт, детальном перечислении знаков отличия и тех привилегий, которыми обладает каждый: «звезда с лентой и без ленты», «звезда, хотя бы и не особенно доброкачественная», на званных обедах и ужинах генералы, имеющие «Анны вторья» занимали иные места, чем «Станислав второй». Так, детские впечатления найдут преломление в творчестве автора, став излюбленной темой для сатиры.

Что спасает и формирует мировоззрение будущего художника, дает ощущение необходимой свободы выбора? В 1834 г., когда Салтыкову-Щедрину было восемь лет, он читает Евангелие, которое «посеяло в моем сердце зачатки общечеловеческой совести и вызвало из недр моего существа нечто устойчивое, свое (*курсив наш – авт.*), благодаря которому господствующий жизненный уклад уже не так легко поработал меня» [6, 97].

В сюжетосложении автобиографической прозы особую значимость приобретает мотивная структура финалов «Семейной хроники» и «Пошехонской старины», которые становятся прямым обращением авторов к своим читателям. Отметим, что данные произведения объединяет их завершающий характер в творчестве художников.

Мотив прощания и прощения с дорогими образами закольцовывает аксаковскую финальную миниатюру: «Прощайте, мои свет-

лые и темные образы, мои добрые и недобрые люди, или, лучше сказать, образы, в которых есть и светлые и темные стороны, люди, в которых есть и доброе и худое! <...> Да не оскорбится же никогда память ваша никаким пристрастным судом, никаким легкомысленным словом!» [8, 279]. Традиция назидательности автобиографических жанров и шекспировская аллюзия усиливают пафос аксаковского финала, возводя каждую человеческую жизнь в степень непреходящей ценности: «Вы не великие герои, не громкие личности <...> но вы были люди, и ваша внешняя и внутренняя жизнь так же исполнена поэзии, так же любопытна и поучительна для нас, как мы и наша жизнь в свою очередь будем любопытны и поучительны для потомков <...> Вы были такие же действующие лица великого всемирного зрелища, <...> так же добросовестно разыгрывали свои роли, как и все люди, и так же стоите воспоминания» [8, 280].

Мотив разоблачения героя-повествователя Никанора Затрапезного окрашивает финал «Пошехонской старины». Во введении повествователь предупреждает читателя: «в форме ведения моего рассказа не намерен стесняться», в финале автор признается: «масса образов и фактов <...> подействовала настолько подавляющим образом, что явилось невольное утомление. Поэтому я и кончил, быть может, раньше, чем предполагал, но во всяком случае с полным и непритворным удовольствием пишу здесь: Конец» [6, 469]. Надо отметить, «Пошехонская старина» была напечатана при жизни М.Е. Салтыкова-Щедрина один раз в «Вестнике Европы» в 1887 г.

Социальной призмой «разгар крепостного права» окрашивается все автобиографическое повествование, мир Детства Салтыкова-Щедрина становится минимизированной реальностью, в которой мотив бесправия и унижения становится неотъемлемой частью детской жизни: «Ни елки, ни праздничных подарков, ничего такого, что предназначалось бы специально для детей, не полагалось. Дети в нашем семействе были не в авантаже» [6, 469]. Пафос автора-повествователя возвышается утверждением своего повествования как правды жизни, а не художественной утрировки действительности: «Что описываемое мною похоже на ад – об этом я не спорю, но в то же время утверждаю, что этот ад не вы-

мышлен мной. Это «пошехонская старина» – и ничего больше» [6, 53]. Художественное пространство мартиролога в своем накоплении закольцовывается.

Универсальные мотивы и устойчивые сюжетные элементы в автобиографической прозе Аксакова и Салтыкова-Щедрина ярко демонстрируют особенности стиля каждого из художников. Идея становления личности объединяет мотивную структуру аксаковско-го текста пафосом лиризма и воспевания Детства. Поэтизация Детства сменяется реалистическим гротеском Салтыкова-Щедрина, который видит свою миссию писателя-сатирика «провождать в царство теней все отживающее»,

быть «будителем общественного сознания». Социально-психологическая призма автобиографического метода объединяет мотивы общей темой становления личности художника с акцентированным вниманием на важнейших этапах его формирования.

Универсальные мотивы как структурно-семантические элементы автобиографического повествования в своей динамике и статике «приобретают самостоятельную роль, создавая требуемое автору «настроение», т.е. вызывая в читателях те чувства, какие необходимы автору для правильного восприятия его произведения» [13, 73].

### Литература

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.
2. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.
3. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1999.
4. Поспелов Г.Н. Введение в литературоведение. Пафос и его разновидности. М., 1976.
5. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности. М.: Владос, 1999.
6. Щедрин Н. (Салтыков М.Е.). Полн. Собр. соч. Т. 18. Л.: Художественная литература, 1934.
7. Новокрещенных Е.Г. Поэтика автобиографической прозы русских поэтов второй половины XIX века: А.А. Григорьева, Я.П. Полонского, А.А. Фета: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2008.
8. Аксаков С.Т. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1955.
9. Тарабукин Н.М. Портрет как проблема стиля // Искусство портрета. Сб. статей / Под ред. Габричевского. М., 1928.
10. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
11. Ефимов А.И. Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. М.: Изд-во Московск. ун-та, 1953.
12. Гусев Вл. Искусство прозы. Статьи о главном. М.: Изд-во Литературного ин-та им. А.М. Горького, 1999.
13. Томашевский Б.В. Поэтика. М.: СС, 1996.

### References

1. Veselovskij A.N. Istoricheskaja pojetika. L., 1940.
2. Lihachev D.S. Pojetika drevnerusskoj literatury. M.: Nauka, 1979.
3. Tomashevskij B.V. Teorija literatury. Pojetika. M.: Aspekt-Press, 1999.
4. Pospelov G.N. Vvedenie v literaturovedenie. Pafos i ego raznovidnosti. M., 1976.
5. Mineralov Ju.I. Teorija hudozhestvennoj slovesnosti. M.: Vlados, 1999.
6. Wedrin N. (Saltykov M.E.). Poln. Sobr. soch. T. 18. L.: Hudozhestvennaja literatura, 1934.
7. Novokrewennyh E.G. Pojetika avtobiograficheskoy prozy russkih pojetov vtoroj poloviny XIX veka: A.A. Grigor'eva, Ja.P. Polonskogo, A.A. Feta: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Ulan-Udje, 2008.
8. Aksakov S.T. Sobr. soch. v 4-h tomah. T. 1. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1955.
9. Tarabukin N.M. Portret kak problema stilja // Iskusstvo portreta. Sb. statej / Pod red. Gabrichevskogo. M., 1928.
10. Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij. M., 2001.
11. Efimov A.I. Jazyk satiry Saltykova-Wedrina. M.: Izd-vo Moskovsk. un-ta, 1953.
12. Gusev Vl. Iskusstvo prozy. Stat'i o glavnom. M.: Izd-vo Literaturnogo in-ta im. A.M. Gor'kogo, 1999.
13. Tomashevskij B.V. Pojetika. M.: SS, 1996.