

Кудряшова А. А.

Начальная школа ГОУ ВПО МГПУ, Москва

Мотив пробуждения как первичное событие в автобиографической прозе Л. Н. Толстого и С. Т. Аксакова

The Motive of Awakening as the Basic Event in Autobiographical prose of L. N. Tolstoy and S. T. Aksakov

УДК 82-3

Аннотация. Соотношение лирического, повествовательного и драматургического начал обладает особой актуальностью в теории жанра автобиографической прозы. Первичное событие становится тем эмоционально насыщенным, ценностным моментом памяти, которое и определяет развитие сюжетной интриги. Так мотив пробуждения в повести «Детство» Л. Н. Толстого и «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова является первичным событием и становится пробуждением-рождением героя, его самосознания. Возвышенное и прозаическое, бытийное и бытовое, сакральное и профанное, взрослое и детское («день рождения», «чудесные подарки», «образок ангела» и «убитая муха») иницируют сюжетное развитие и открывают «диалектику чувств» толстовского героя и лирико-ностальгическую тональность взрослого автора-повествователя. У Аксакова дважды проигранный фабульный эпизод отражает буквальное и метафорическое пробуждение героя, позволяя почувствовать и радость открытия жизни ребенком, и полноту человеческого, природного и Божественного в аксаковском стиле.

Summary. The correlation of lyrical, narrative and dramatic origins possess a particular actuality in the theory of genre of autobiographical prose. The basic event embodies that emotional valuable moment of memory which determines the development of the intrigue of the plot. The motive of awakening in the novels «The Childhood» by L. N. Tolstoy and «The Green Years of the Bagrov's Grandson» by S. T. Aksakov is the Basic Event and becomes the birth time of the main character, his self-consciousness. The sublime and prozaic, genesis and existence, sacral and ignorant, adult and childish («the birthday party», «the wonderful presents», «the Angel icon», «the killed fly») initiate the development of the plot and reveal the «dialectics of senses» of the Tolstoy's character and the lyrical-nostalgic tone of the grown-up author-narrator. In Aksakov's prose the twice presented fabule episode reflects the factual and metaphorical awakening of the character, making it possible to understand the joy of the child's discovering the new side of life, and the fullness of human, natural and Sacred (Blessed) in Aksakov's style.

Ключевые слова: автобиографическая проза, лирическое, повествовательное, мотив пробуждения, первичное событие, портрет, мифопоэтическое.

Key words: autobiographical prose, lyrical, narrative, motive of Awakening, the Basic Event, portrait, mythopoetic.

В теории автобиографической прозы не раз подчеркивалась гибкая жанровая структура, которая «с трудом поддается систематизации и классификации, упорно сопротивляется им» (Хализев, 1999). Тем не менее, объединительным началом автобиографической прозы в широком контексте автобиографических, художественно-автобиографических произведений, дневников, исповедей, мемуаров, путешествий и др. «гибридных» образований является субъективное начало, воплощение в тексте авторского «Я» и его духовно-нравственная эволюция.

В данном контексте художественное творчество рассматривается как самопознание, а в ряде случаев и в качестве акта сотворения художником собственной личности, как деятельности житнетворческой. Г. Винокур рассматривает личную жизнь как творчество, «лич-

ность здесь – словно художник, который лепит и чеканит в форме переживаний свою жизнь из материала окружающей действительности. Пережить что-либо – значит сделать соответствующее явление событием в своей личной жизни» [1, 39].

Такое положение определяет интерес к рассмотрению «первичного события» в автобиографической прозе Л. Н. Толстого «Детство» и С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука». Эмоциональная память о первичном событии² определяет развертывание эпического произведения. Так повествовательная форма, событийный ряд в автобиографическом жанре представляет развитие как синтаксис: «Самая последовательность, в которой группирует биограф факты развития, и отсюда все факты вообще, есть последовательность вовсе не хронологическая, а непременно синтаксическая» [1, 33].

Первичное событие становится точкой отсчета, началом самосознания героев. Похожий подход демонстрируют многие исследователи, например Б. В. Аверин «ход памяти» в творчестве В. Набокова, Ю. Мальцев феномен «памяти» в стиле И. Бунина, М. Медарич в статье «Автобиография и автобиографизм» отмечают память и процесс припоминания как ключевые понятия в традиции русской автобиографической прозы [2].

Такая точка зрения обуславливает сближение автобиографической прозы с экзистенциальной (от лат. *Existentio* – существование) темой искусства, в которой художественное самопознание и запечатление авторских экзистенций выявляют лирическое начало, придающее тексту «автопсихологичность» (Хализев). С другой стороны, экзистенциальное начало традиционно рассматривается как «взрыв повседневности» (Колобаева). Таким образом, повествовательное приобретает остроту сюжетной интриги, сближаясь с драматургическим произведением. По мнению современного теоретика литературы, интенсивные проблемы прозаической формы связаны с «остротой сюжета, т. е. повествовательным началом, и вообще с напряжением композиции, именно интенсивно сочетающей в себе начала повествования и описания (изображения)» [3, 21].

Так первичное событие становится важнейшим структурно-семантическим элементом автобиографического произведения. Объединяющее начало реализуется в мотиве пробуждения-рождения (*пере*-рождения) героя в прямом и метафорическом смысле. По мнению Б. В. Томашевского, «мотивы могут иметь различное значение в произведении: некоторые определяют основной замысел произведения и главнейшие события, двигающие действие; эти мотивы являются центральными» [4, 72]. Предметом анализа данной статьи является центральный мотив пробуждения как первичное событие в инициации сюжета классической автобиографической прозы XIX века.

Не разделяя в целом позиции структурализма, нельзя не согласиться с определением В. Шмида [5], который считает, что «событийность повышается по мере того, как то или иное изменение рассматривается как существенное, разумеется, в масштабах данного фиктивного мира. Тривиальные (по меркам данного фиктивного мира) изменения события не образуют. Продолжая развивать точку зрения Ю. М. Лотмана, исследователь рассматривает категориальность события в зависимости от общей картины мира в данном типе культуры, а также от внутритекстовой аксиологии, вернее, от «аксиологии переживающего данное изменение субъекта» [6, 282].

Повесть «Детство» (1852 г.) Л. Н. Толстого выявила «психический процесс, его формы, его законы, «диалектику души» (Н. Г. Чернышевский) как стилистическую доминанту художественного метода Толстого. Первичное событие становится тем самым малым моментом, о котором размышлял Толстой в своей работе «Вопросы философии и психологии» (1897–1898). Пространственно-временные рамки придают дневниковую фактографичность началу произведения: «12 августа 18..., ровно в третий день после дня моего рождения, в который

² Первичное событие имеет особое значение в структуре текста. Развивая положение И. Г. Минераловой, мы считаем, что оно является сюжетообразующим элементом, воспоминание о котором иницирует и окрашивает художественное пространство. В автобиографической прозе первичное событие становится устойчивым композиционным приемом, характерной стилиевой чертой. Подробнее об этом см. Минералова И. Г. Мировая словесность для детей и о детях. М., 2011.

мне минуло десять лет и в который я получил такие чудесные подарки, в семь часов утра Карл Иванович разбудил меня, ударив над моей головой хлопнушкой – из сахарной бумаги на палке – по мухе. Он сделал это так неловко, что задел образок моего ангела, висевший на дубовой спинке кровати, и что убитая муха упала мне прямо на голову» [7, 41]. Первичное событие разворачивается таким образом, что свидетельствует о лирическом и драматическом началах в повествовании через символическое наполнение: раннее время как утро-начало жизни героя и удар хлопнушки, который становится и своеобразным толчком к раскрытию самосознания героя.

Определение сюжета, предложенное Ю. М. Лотманом [6, 282], раскрывает двухместность ситуации, в которой находится субъект события, подразумевая семантическую оппозицию. Так возвышенное и прозаическое, бытийное и бытовое, сакральное и профанное, взрослое и детское («день рождения», «чудесные подарки», «образок ангела» и «убитая муха») усиливают масштабность события. С точки зрения взрослого, поступок учителя – пустяк, с точки зрения Николеньки-ребенка – совсем наоборот. Муха, убитая над его кроватью неловким Карлом Ивановичем 12 августа, впервые пробудила в детском сознании Николеньки мысли о несправедливости. «Отчего он не бьет мух около Володиной постели? Вон их сколько? Нет, Володя старше меня, а я меньше всех: оттого он меня и мучит» [7, 41].

Процесс пробуждения сближается с детской игрой, когда простое открывание и закрывание глаз предельно демонстрирует статичность (глаза закрыты) и динамику (глаза открыты) окружающего мира. Так познание собственного внутреннего мира и взаимоотношения с внешним миром представлены как игровое пространство на разнице потенциалов Я и не-Я, становясь ключевыми в начале повествования.

Стремительность детской игры, миг, «минута перед тем», отражена в трансформации чувств десятилетнего мальчика от огорчения к радости, от злости, досады к прощению и любви («противный человек! И халат, и шапочка, и кисточка – какие противные!», «теперь, напротив, все это казалось мне чрезвычайно милым, и даже кисточка казалось явным доказательством его доброты»). Такая широкая палитра чувств становится своеобразной презентацией маленького героя: «хотелось смеяться и плакать: нервы были расстроены» [7, 42].

Особое внимание в дальнейшем разворачивании сюжета приобретает мотив «сна», который выдумывает Николенька, объясняя учителю свое дурное настроение: «будто татапа умерла и ее несут хоронить» [7, 42]. Так ключевое событие повествования, чувственно-эмоциональный нерв «Детства» задается изначально сюжетообразующим мотивом.

Мотив пробуждения открывает для ребенка не только внутренний мир собственных переживаний, но и внешний. Название первой главы уже портретирует детскую речь «Учитель Карл Иванович», создавая особое поэтизированное пространство учителя и ученика. Так Карл Иванович, ближайший человек в окружении Николеньки, олицетворяет первичное, еще досемейное окружение, открывая мальчику мир взрослого мужчины.

Одним из художественных приемов воссоздания образа учителя является портрет. Своеобразие портрета как формы искусства традиционно рассматривается как «самосознание себя как личности, как неповторимой индивидуальности, вот основа мировоззрения, которая создает портретный стиль в искусстве» [8, 170]. Особое значение у Толстого приобретает ценностное отношение в бытовом, интерьерном портрете наставника: «*Как теперь вижу (курсив наш – А. К.)* я перед собой длинную фигуру в ваточном халате и в красной шапочке, из-под которой виднеются редкие седые волосы. Он сидит подле столика, на котором стоит кружок с парикмахером, бросавшим тень на его лицо; в одной руке он держит книгу, другая покоится на ручке кресел; подле него лежат часы с нарисованным егерем на циферблате, клетчатый платок, черная круглая табакерка, зеленый футляр для очков, щипцы на лоточке. Все это так чинно, аккуратно лежит на своем месте, что по одному этому порядку можно было заключить, что у Карла Ивановича совесть чиста и душа покойна» [7, 44]. Обратим внимание на важную деталь, внешнее не становится декором, у Толстого-художника внешняя предметная детализация продолжает раскрытие внутреннего состояния объекта. Следующий портрет учителя усиливает внутреннюю составляющую и становится портре-

том-биографией. По мнению исследователя, задача такого портрета «зафиксировать изобразительными средствами не только внешние черты сходства <...> но раскрыть человека, живущего длящейся (разрядка автора) жизнью, чувствующего, думающего, у которого есть прошлое, который живет настоящим и смотрит в будущее» [8, 170]. «Когда он не читал: очки спускались ниже на большом орлином носу, голубые полузакрытые глаза смотрели с каким-то особенным выражением, а губы грустно улыбались» [7, 44].

Портретное описание итожит психологический анализ отношений учителя-ученика: чувства жалости «бедный, бедный старик», нежности «*lieber* Карл Иваныч», ласки ученика «возьмешь за руку» и ответная реакция учителя «всегда приласкает, и видно, что растроган» [7, 44]. Так автобиографическое, то «авторское дыхание», о котором писал Г. Шпет в «Эстетических фрагментах», возводит «случайный материал <...> действительности творческим усилием <...> в степень поэтического бытия как бытия *suigeneris*» (от. лат. редкий, редкостный, уникальный).

Такое же ценностное наполнение получает детальное воссоздание интерьера классной комнаты, где ключевым становится соположение детского и взрослого: две полочки: «одна наша, детская, другая Карла Иваныча *собственная*», две линейки «одна изрезанная, наша, другая новенькая, *собственная* (курсив автора)», разные книги и т. д. Такая детализация помогает ребенку философски осмысливать личное интимное пространство в образе учителя, «единственного человека» несчастливой в детстве Николеньки.

Следующий уровень расширяет пространство окружающего мира Николеньки через образ-символ окна как визуального выхода во внешнее пространство. Камерность классной комнаты размыкает образ «дороги» с традиционным архетипическим пониманием *свободы* жизненного пути и святости *уз* родного дома (Минералова, 2002): «прямо под окнами дорога, на которой *каждая* выбоина, *каждый* камешек, *каждая* (курсив наш – А. К.) колея давно знакомы и милы мне; за дорогой – стриженная липовая аллея, из-за которой виднеется плетеный часток; через аллею виден луг, с одной стороны которого гумно, а напротив лес; далеко в лесу видна сторожка сторожа...». Изменение ракурса рассмотрения от близкого к далекому создает символический и философский пейзаж человеческой жизни.

Другое окно на террасу дома через визуальное и звуковое описание продолжает погружение во внутренний мир универсальных переживаний десятилетнего мальчика. Переход из настоящего в будущее время стилистически подчеркивается соединением глаголов будущего и настоящего времени: «видишь черную головку матушки», «слышишь оттуда говор и смех» и далее мечта героя: «Когда же я буду большой, перестану учиться и всегда буду сидеть не за диалогами, а с теми, кого я люблю?» [7, 45]. Предельное внимание автора к «диалектике чувств» героя подтверждается фразой: «Досада перейдет в грусть» [9].

Следующим лирическим приемом становится лексический повтор «бывало», «помню», «как теперь вижу», который, с одной стороны, композиционно создает ассоциативные связи и сближается с поэтическими приемами, с другой стороны семантически усиливает ностальгическое настроение повествования.

Если первичное пространство автобиографической прозы Л. Толстого представлено эпохой Детства и образом учителя, то С. Т. Аксаков воскрешает «младенчество», которое неразрывно связано с образом матери: «постоянное присутствие матери сливается с каждым моим воспоминанием» [10, 127].

Мотив пробуждения у Толстого буквально инициирует пробуждение героя и начало повествования, у Аксакова это определенный срез в композиционном плане. Первоначально это смутность младенческих ощущений метафорично представлена «ветхой картиной давно прошедшего», в которой присутствуют главные образы кормилицы, маленькой сестрицы и матери.

Мотив пробуждения у Аксакова заостряет семантическую оппозицию жизни-смерти, драматизируя интригу повествования. По мнению исследователя [5], событийность повествования повышается степенью его неожиданности и подразумевает некую парадоксальность. Парадокс – это противоречие «доксе», т. е. общему мнению, ожиданию». Именно такая

оценка характеризует начало аксаковского повествования, «когда доктора и все окружающие давно осудили меня на смерть» [10, 128], и только мать с упованием на Бога и лечебник Бухана верят в чудо. Именно с пика слабости, когда «каждую минуту опасались за мою жизнь», дается первая символическая картина радости бытия, в которой утро, пробуждение, яркость и живость визуального «как теперь гляжу» сближаются с художественным методом Толстого. Восход солнца – сакральное в мироощущении Аксакова – становится устойчивым приемом индивидуального стиля (дед на пороге дома встречает восход солнца): «рано утром, я проснулся или очнулся, и не узнаю где я. Все было незнакомо мне: высокая большая комната, голые стены из претолстых новых сосновых бревен, сильный смолистый запах; яркое, кажется летнее, солнце только что всходит и сквозь окно с правой стороны, поверх рединного³ полога, который был надо мною опущен, ярко отражается на противоположной стене... Подле меня тревожно спит, без подушек и нераздетая, моя мать. *Как теперь гляжу (курсив наш – А. К.)* на черную ее косу, растрепавшуюся по худому и желтому ее лицу» [10, 128].

Особое поэтическое пространство передается единением матери и сына, которое эмоционально сближаясь с художественным методом Толстого. Однако динамика чувственно-эмоционального будет прямо противоположна. Так автобиографический факт утраты матери в младенческом возрасте творчески перемещается автором в десятилетний возраст героя, и ощущение радости и любви сына и матери уже содержат предчувствие расставания и утраты. Идиллическое пространство явно противоречит тому описанию образа матери через эпитеты «грустная», «очаровательная», и тем словам, которые она говорит сыну: «Смотри, всегда люби меня, *никогда не забывай. Если не будет твоей мамашки, ты не забудешь ее? Не забудешь, Николенька?* (курсив наш – А. К.) [7, 84].

У Аксакова динамика чувств от страха утраты к выздоровлению и радости. Непосредственность детского восторга пробуждения: «Ах, какое солнышко! Как хорошо пахнет!» соединяется с ответной стремительностью матери: «вскочила, в испуге сначала, и потом обрадовалась <...> как она меня ласкала, какими называла именами, как радостно плакала... этого не расскажешь!» [9, 128]. Так пространство любви матери и сына, глубина чувственного усиливается тщетностью выразить «невыразимое».

Мотив пробуждения проигрывается у Аксакова дважды: буквально и метафорически. Второе пробуждение героя мифопоэтизируется через пространство и время, образ-символ земли и «двенадцатичасовое лежанье в траве на лесной поляне» почти безжизненного ребенка. Семантика эпизода усилена контрастом статики (тишина и недвижность ребенка) и динамикой родителей («отец плакал и утешал отчаянную мать, как *горячо* она молилась (курсив наш – А. К.), *подняв руки к небу*»). Так эмоционально экспрессивные глаголы, наречие, семантически нагруженные жесты создают художественное пространство, сближаясь с мифологическим образом пробуждения былинного богатыря: «вдруг точно проснулся и почувствовал себя лучше, крепче обыкновенного».

Мотив чудесного спасения повествуется с двух точек зрения – материнской: «во-первых, бесконечному милосердию Божию, а во-вторых, лечебнику Бухана». Взрослый автор-повествователь продолжает и усиливает мотив милосердия и воли Божией, а затем материнской любви, ее «неусыпному уходу, неослабному попечению, безграничному вниманию». Именно такая характеристика подтверждает мнение исследователей о пушкинской традиции «ясности» и «прозрачности» аксаковского слога. Предельная краткость трех ключевых существительных и трех экспрессивно окрашенных эпитетов изображают (выражают) авторское отношение к материнскому подвигу. Сыновняя гордость, закреплённая лексическим повтором местоимения «Моя мать», сказочное и реальное, возвышенное и прозаическое не противопоставляются: «моя мать не давала потухнуть во мне догоравшему светильнику жизни; едва он начинал угасать, она питала его магнетическим излиянием собственной жизни, собственного дыхания».

³Рединный, рединковый, рединовый, рединочный, реднинный, также редовинный, редновыи, из редины сделанный, к ней относящийся. Редкая ткань (не плотная) Рединные портки не голь. В. И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. <http://slovardalya.ru/> (дата обращения 16.12.2011)

Персонализация универсальных стихий природы (воздух, огонь, вода), образ-символ дороги сближаются с традиционным сказочным пространством, где они выполняют функции защитников и волшебных помощников. Так первичное событие уже обнаруживает ключевое свойство аксаковского мировоззрения: «несмотря на мое болезненное состояние, величие красот божьего мира незаметно ложилось на детскую душу и жило без ведома в моем воображении» [9, 202].

Объединяющий мотив пробуждения является типичной формой динамических мотивов, которые <...> являются центральными движущими мотивами фабулы» [10, 185]. По мнению теоретика, «большая разница заключается в том, возникает ли что-то вследствие чего-то другого или после чего-то другого». Так мотив пробуждения как первичное событие подтверждает мнение классика. У Толстого мотив пробуждения не только задает авторскую лирико-ностальгическую интонацию: «Счастливая, счастливая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат источником лучших наслаждений» [7, 82], но и открывает идейный замысел произведения в создании «портрета» размышления и «думания» (Минералова, 2010) десятилетнего ребенка. Особое авторское мнение на универсальность и индивидуальность чувств в образе Николеньки Иртеньева подчеркивалось в письме к Некрасову [11]. У Аксакова дважды проигранный фабульный эпизод в буквальном и метафорических смыслах позволяет почувствовать радость открытия жизни ребенком, в полноте человеческого, природного и Божественного, образуя ту «Богоданность» прозы, о которой говорил М. Пришвин.

Известно, что первоначально в журнале «Современник» повесть вышла под названием «История моего детства». В письме к Н.А. Некрасову Толстой писал «принятая мною форма биографии»: «Заглавие «Детство» и несколько слов предисловия объясняли мысль сочинения; заглавие же «История моего детства», напротив, противоречит ей. Кому какое дело до истории *моего* (курсив автора) детства?». Однако в той тщательности психологического анализа «диалектики души» ребенка прочитывается именно индивидуальность автора, которая и создает свой «индивидуальный стиль» и художественный мир воспоминаний о детстве Толстого.

Литература

1. Винокур Г. О. Биография и культура. М., 2007 (село Крылатское, июль 1926 г.). 39 с.
2. Аверин Б. В. Дар Мнемозины. Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. М., 2003 ; Мальцев Ю. Бунин. М., 1994 ; Медарич М. Автобиография / автобиографизм // Автоинтерпретация. Сб. статей. СПб., 1998 и др.
3. Гусев Вл. Искусство прозы. Статьи о главном. М., 1999. 158 с.
4. Томашевский Б. В. Поэтика. М.: СС, 1996. 120 с.
5. Шмид В. Нарратология. Библиотека Гумер-литературоведение. [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/. (дата обращения 16.12.2011)
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Об искусстве. СПб., 1998. 282 с.
7. Здесь и далее цит. по: Толстой Л. Н. Собр. соч. в 12 т. Т. I. М.: Правда, 1984. 128 с.
8. Тарабукин Н. М. Портрет, как проблема стиля. Искусство портрета. Сб. статей под. ред. Габричевского. М., 1928. С. 159-192.
9. Здесь и далее цит. по: Аксаков С. Т. Собр. соч. в 4-х т. Т. I. М.: Государственное издательство «Художественной литературы», 1955. 127 с.
10. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект-Пресс, 1999. 334 с.