

Кудряшова А. А.

ГОУ ВПО МГПУ, Москва

Способы создания образа семьи в автобиографической прозе

М. Е. Салтыкова-Щедрина

The family image and the ways of its creating in autobiographical prose by Saltykov-Shchedrin

УДК 82-3

Аннотация. Статья раскрывает особенность художественного метода автобиографической прозы М. Е. Салтыкова-Щедрина. Приемы создания семейно-родовой традиции в четкой композиции системы образов, универсальные образы Дома, Природы, мотив Богообщения включаются в социальный контекст эпохи. Традиционная для жанра автобиографической прозы поэтизация устойчивых сюжетных элементов травестируется, сатирически обыгрывается и реализуется в рамках реалистического гротеска. Описание становится доминантой художественного метода автора-повествователя.

Summary. The article focuses on the artistic features of Saltykov-Shchedrin autobiographical prose. A family is seen within social framework. The traditional lyrical pathos of the genre is invented by means of satire, travesty and the realistic grotesque.

Ключевые слова: автобиографическая проза, образ семьи, система образов, сюжетообразующий мотив, портрет, пейзаж, сатира, гротеск.

Keywords: autobiographical prose, image of family, system of images, plotcreating motive, portrait, view, satire, grotesque.

В теории жанра автобиографической прозы «Пошехонская старина» (1887 г.) занимает особое место. Идеальное начало в древнегреческих и римских автобиографиях, по мнению М. Бахтина, определяло нормативно-педагогический характер. Изображение семьи в «Пошехонской старине» (1887 г.) реализует не традиционную для автобиографической прозы бережно хранимую память предков, рода, истории (например, Л. Н. Толстой, С. Т. Аксаков, Н. С. Лесков, А. И. Герцен). Особенность художественного метода Салтыкова-Щедрина заключается в эмоциональной стороне художественного произведения, его «воодушевления» (В. Белинский), или пафоса (Г. Н. Пospelов). По мнению теоретика, «...недостаточно *настроить* (курсив автора) читателя на тот или иной лад. Необходимо *направить* его чувства. Это достигается путем возбуждения или сочувствия, или, обратно, ненависти и презрения к совершающемуся» [1, 73].

Принято считать, что уже «Губернские очерки» (1856 г.) стилистически предвосхищают «Пошехонскую старину», когда Щедрин видит высокую миссию писателя-сатирика в том, чтобы «проводить в царство теней все отживающее», быть «будителем общественного сознания» [2].

Осмеивание пороков в теории жанра автобиографической прозы встречается в «сатирико-ироническом изображении», «пародировании публично-героических форм» (М. Бахтин). У Салтыкова-Щедрина такая точка зрения определяет создание художественного образа семьи, становится идейно-содержательным моментом творчества, в котором художественные приемы и принципы сатиры будут развиваться в русле реалистического гротеска [3]. Особенность гротеска (от фр. grotesque, ит. grottesco – причудливый от grotto – грот) [4] в «Пошехонской старине» будет отличаться от гоголевской традиции в «Истории одного города». Автобиографический материал определит яркость приемов гротеска в демонстративном нарушении принципов построения семейных отношений, являясь той аномалией, которая противоречит естественным семейно-родовым отношениям: «Вообще говоря, несмотря на многочисленность родни, представление о *действительно* родственных отношениях было совершенно чуждо (курсив наш – А. К.) моему детству» [5, 203].

Что рождает такую художественную реальность в создании образа семьи? Мотив не оправдавшегося расчета как сюжетообразующий инициирует гротесковое разворачивание художественного образа семейства Затрапезных. Своеобразным лирическим зачином становится история взаимоотношений родителей, когда сорокалетний дворянин берет в жены пятнадцатилетнюю купеческую дочь «в чаянии получить за нею богатое приданное». Расчет не оправдался «по купеческому обыкновению, его обманули» [5, 37]. Бытовой конфликт внутрисемейной распри четко выявляет ценностные приоритеты и организует композицию системы образов.

Возвышенное и прозаическое, ученость отца и практическая хватка матери в оценке автора-повествователя десакрализуется, выявляя приоритет матери в семейно-родовой иерархии и формируя детско-родительские отношения: безотчетный страх перед матерью и полное безучастие к отцу, «который не только кому-нибудь из нас, но даже себе никакой защиты дать не мог» [5, 55].

Обличительная сатира автора-повествователя создает образ матери через ключевые качества ее натуры: «демон стяжания», «упорное скопидомство» и «алчность будущего». Одним из стилистических приемов в пародировании образа матери является стилизация ее речи. Ее фраза, которая «раздавалась во всех углах с утра до вечера, оживляла все сердца, давала тон и содержание всему обиходу» [5, 50], звучит своеобразным символом веры в устах Анны Павловны: «Ты думаешь, как состояния-то наживаются?» Такой прием можно рассматривать как «создание типичных и ярких фигур и характерных для них речевых костюмов», который формирует принципы обличительно сатирического языка, свою систему эзоповских средств выражения [6, 478]. С другой стороны, по мнению современного теоретика, такая языковая манера может рассматриваться в рамках особой формы сказа, когда «не собственно прямая речь» есть попытка обострить ситуацию, «диалогизировать» ее еще резче. Но не внешне, а изнутри текста, на уровне внутренней формы. «Не собственно прямая речь — это речь *между автором и героем*: автором как скрытым субъектом и героем как субъектом-объектом речи. На этой резкой диалектике рождается извечный художественный эффект «взаимодействия», столкновения сил, дающих некое целое» [7, 81].

Следующим стилистическим приемом в характеристике системы образов становится портрет. Своеобразие портрета как формы искусства заключается в «особых стилистических свойствах интерпретации изобразительными средствами человеческой личности. Самосознание себя как личности, как неповторимой индивидуальности, вот основа мировоззрения, которая создает портретный стиль в искусстве» [8, 170]. Сатира и гротеск определяют специфику портретов Салтыкова-Щедрина, которые сближаются с карикатурой [9, 338]. Наиболее ярко ироническое утрирование получает описание образа 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» [5, 197]. Гоголевская аллюзия в характерной детали становится определяющей в оценке изображаемого объекта автором (то есть внука к деду): «благодаря этому капоту, его издали можно скорее принять за бабу, нежели за мужчину» [5, 197]. Образ деда выполняет особую функцию в системе образов, являясь центром композиции и драматизируя сюжетную коллизию: «Предполагаемый дедушкин капитал составлял центр тяжести, к которому тяготело все потомство, не исключая и нас, внуков» [5, 207]. По характеристике внука воспоминания о дедушке были «однообразные и малосодержательные, как и сама его жизнь» [5, 227]. Дедушкино долголетие объясняется «исправным физическим питанием и умственной и нравственной невозмутимостью». Максимальная экспрессивность выражена в оценке 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.

Необходимо отметить яркий контраст аксаковского (дед на пороге дома встречает восход солнца, дед в поле и т. д.) и щедринского пафоса отношения к образам дедов, которые в

структуре семейно-родовой традиции организуют семантическую оппозицию почет-расчет. 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.

Традиционные для автобиографической прозы родительские портреты, особенно портреты мать-сын с особым лирическим наполнением, которые так ярко воплощаются у С. Т. Аксакова, Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова, отсутствуют у Салтыкова-Щедрина. Такая художественная особенность стиля может рассматриваться как фигура умолчания, эллипсис – немотивированный пропуск логических звеньев [10, 98]. Данный прием становится яркой иллюстрацией и символически раскрывает идейный уровень повествования. Если рассматривать аномалию как определяющую черту реалистического гротеска, то отсутствие материнского начала в изображении матери подтверждает такое положение. Образ «читающей» матери представлен исключительно ролью хозяйки поместья: мать, пересчитывающая кассу, убеждаясь, «что вся сумма налицо» [5, 74]; мать, считающая, во сколько ей обойдется образование сына: «Высчитавши, что платежи эти составят <...> круглую сумму в пять тысяч четыреста рублей, она гневно щелкнула счетами и даже с негодованием отодвинула их от себя. Держи карман! – крикнула она: – и без того семь балбесов на шее сидят, каждый год за них слишком четыре тысячи рубликов вынь да положи, а тут еще осьмой явится!» [5, 91]. Стилизация речи, семантически нагруженные жесты, звукообразы усиливают психологическую характеристику матери, «ее душевное состояние» (Д. Николаев).

Художественное пространство продолжает четкое разделение системы образов отца и матери через семантические оппозиции земное/Божественное, возвышенное/прозаическое, однако ценностное наполнение отсутствует. Так мать с заботами о доме и хозяйстве, отец в особом замкнутом пространстве «заперся в кабинете и возится с просвирами». Обратим внимание на коннотацию автора: «Он совершает проскомидию, как настоящий иерей...» [5, 70]. Однако снижение семантики ярко заостряется уже следующим предложением: «Но это не мешает ему от времени до времени просматривать в окна» [5, 70]. Цель пристального нарочитого слежения: «не прошел ли кто по двору и чего-нибудь не пронес ли» [5, 70].

Мотив Богообщения в создании образа семьи травестируется и продолжает мотив расчета, формального отношения к Богу и вере: «Колени пригибались, лбы стукались об пол, но сердца оставались немые» [5, 65]. Автор не скрывает своего обличительного отношения, представляя отцовскую веру, не как глубинное переживание, радость любовного единения с Богом, преодоления одиночества, путь от нестроения к гармонии, а статичное, неизменяемое сухое знание, не делающее никого счастливым. Особую семантику несут глаголы *ratio* в сокровенном переживании: «слывет набожным человеком, заправляет всеми церковными службами, *знает*, когда нужно класть земные поклоны и *умиляться сердцем* (курсив наш – А. К.)» [5, 71]. Желание матери уехать «в Хотьков, богу молиться!» [5, 77] также травестируется и пародируется.

В композиции системы образов мотив разделения продолжается в детях: их делят на любимых и балбесов с постылыми. Такое отношение, по свидетельству автора, «не остановилось на рубеже детства, но прошло впоследствии, через всю жизнь и отразилось в очень существенных несправедливостях» [5, 53]. Биографический факт раздела имений семейства Салтыковых в 1859 г. особым образом выявил отношение автора к брату Дмитрию и матери, первый становится символом и прототипом Иудушки, вторая Арины Головлевых.

Особым нервом в повествовании становятся собственные взаимоотношения с матерью, которые также продолжают гротескное развертывание 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» [5, 88]. Именно поэтому ласковое слово чужих так впечатляет и «живо действует»: и повитухи Ульяны Ивановны, и подкармливание дворовых девушек, и похвала учителя о. Василия «Башка». Необ-

ходимо отметить, что в традиции жанра автобиографической прозы при ее документальности всегда остается место вымыслу в рамках поставленной художественной задачи (например, «Детство» Л. Н. Толстого).

Особой коннотацией становится единственное упоминание о равнодушии как нарушении семейной традиции, когда маленький герой демонстрирует успехи в учебе: «За обедом матушка давала мне лакомые куски, отец погладил по голове» [5, 90], тетеньки-сестрицы одарили такими подарками, которые преподносились только в именины. Детские впечатления этого дня также несут 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!» [5, 90] Снижение семантики выражается эпитетом, который эмоционально окрашивает оценку автора-повествователя: «Матушка видела мою ретивость и радовалась. В голове ее зрела *коварная* (курсив наш – А. К) мысль, что <...> *я один* (курсив автора) из всех детей почти ничего не буду строить подготовкою, даже сделала ее нежною» [5, 94].

Рассмотрим особенности пейзажа в создании художественного образа семьи. В теории изобразительных искусств пейзаж «является изобразительным истолкованием природы». Присутствие Бога открывается в пейзажах, исполненных величия, красоты и мира, барочный пейзаж, полный смятения и драматизма, менее всего отражает идею «мира миру» [11]. Природа «Пошехонской старины» представляет собой следующий пейзаж: «Равнина, покрытая хвойным лесом и болотами, – таков был общий вид нашего захолустья. <...> Леса *горели, гнили* на корню, <...> болота *заражали* окрестность миазмами, дороги *не просыхали*, <...> (курсив наш А. К.) *речонки брели среди топких болот* <...>, а по местам и совсем пропадая под густой пеленой водяной заросли» [5, 41].

Особое значение приобретает семантическое единство рода и приРОДы. Фамилия За-трапезные связана с будничным, домашним, повседневным, такое же значение, еще более гиперболизированное, реализуется и в описании топоса: «местность, в которой я родился и в которой протекло мое детство, даже в захолустной пошехонской стороне, считалось захолустьем» [5, 39].

Говоря о живописной манере Салтыкова-Щедрина, необходимо отметить особую скупость цвета «серое захолустье», доминантой становится не форма, а содержательный идейный замысел художника. Такая стилистическая манера сближает автора с передвижниками. Однако пародирование, травестирование, сатира в бытовой детализации говорит о близости полотнам Федотова. Наиболее яркая иллюстрация представлена бытовой зарисовкой одного дня (глава так и называется «День в помещицкой усадьбе»), где детализированное описание пространства одного дня позволяет автору достигать эпической широты повествования. Например, развернутый диалог хозяйки и повара, в которой сатира и гротеск обыгрываются и драматургически, и драматически: на совет повара подать на обед телятину – «уж запашок пошел», Анна Павловна «облизывает указательный палец и показывает повару шиш. – Натко!» [5, 68]. Особую роль выполняет художественная деталь в описании внешнего вида барыни и повара, которая снижает драматизацию конфликта и выводит его на уровень будничной повседневности: «в дверях показывается заспанная фигура барыни, нечесаной, немытой, в засаленной блузе» [5, 67]. Ожидающий ее старик-повар «в рваной куртке и засаленном переднике» [5, 67]. Кольцевая композиция на уровне звукообраза выполняет такую же функцию: для начала дня хватает двух-трех пощечин, в конце слышится «треск» [5, 82]. Образ грозной хозяйки поместья Малиновец также гротескно обыгрывается в заострении статики и динамики: до ее прихода атмосфера в девичьей сонная и вялая, «медленно двигаются коклюшки», ведутся праздные разговоры. Появление матери кардинально меняет атмосферу: «девичий гомон мгновенно стихает; головы наклоняются <...>, иглы проворно мелькают, коклюшки стучат» [5, 67].

Мотив затрапезности через свое накопление выходит на эпическую широту и становится коннотацией повседневности, типичности вместе с описанием умывания барыни «прокислым» мылом, разговором о беглом солдате, отправкой «кобыл» и «подлянок» на малину.

В жанре автобиографической прозы, особенно в создании образа семьи, окружающая среда, природа местности, образ Дома становятся устойчивыми сюжетными элементами (сравним

ценностное наполнение у С. Аксакова или Л. Толстого). Мотив родового гнезда в художественном методе Салтыкова-Щедрина депозитизируется и отличается заостренным антиэстетизмом [12, 40]. Пространство усадьбы, «в которой я родился и почти безвыездно (курсив наш – А. К.) прожил до десятилетнего возраста» четко очерчено: впереди «крохотный полисадник», сбоку «небольшой пруд, который служил скотским водоемом и поражал своей неопрятностью и вонью» [5, 42], сзади «незатейливый огород». Мотив тесноты получает ключевое значение через повтор глагола «*ютились*», который особым образом характеризует образ Дома. Внешнее описание является аллюзией гроба: «одного типа: одноэтажные, продолговатые на манер длинных комодов. <...> В шести-семи комнатах такого четырехугольника <...> *ютилась* (курсив наш – А. К.) дворянская семья...» [5, 41]. Далее автор замечает «в нашем доме достаточно было комнат, больших светлых и с обильным содержанием воздуха, но это были комнаты парадные, дети же постоянно *теснились* (курсив наш – А. К.)...» [5, 49]. Изменение пространства повествования – переезд героев в Москву – не меняет мотива.

Необходимо отметить, что сюжетообразующий характер мотива тесноты, сближаясь с автобиографическим методом С. Т. Аксакова, получает совсем иное развитие. Мотив инициирует развертывание сюжета «Семейной хроники»: «Тесно стало моему дедушке жить в Симбирской губернии...», с дальнейшим повествованием о переселении деда из Симбирского родового гнезда в Уфимскую губернию, со всеми трудностями освоения новой земли и обустройства нового хозяйства.

Теснота в оценке автора «Пошехонской старины» имеет иную коннотацию, камерное пространство семьи, выходя на уровень эпической типизации, возводится в степень жизненной реальности: «большинство не умело устроиться», а также становится констатацией места детей в семейно-родовой традиции: «Ни елки, ни праздничных подарков, ничего такого, что предназначалось бы специально для детей, не полагалось. Дети в нашем семействе были не в авантаже» [5, 467].

Создание образа семьи включается в художественную картину мира, где ключевым становится крепостное право, которое для Салтыкова-Щедрина приобретает степень абсолюта в персонификации зла. Социальный фон становится в повествовании определяющим фактором в оценке окружающей действительности. Он более важен, чем природа и первичное пространство семьи. Начало первой главы задает время повествования: «детство и молодые годы мои были свидетелями самого разгара крепостного права» [5, 38]. Для жанра автобиографической прозы характерно особая внимательность к времени, которое может определяться как церковный или природный календарь (С. Т. Аксаков), дневниковая фактографичность (Л. Н. Толстой). Общественно-историческое может быть представлено временем царствования, либо реформами, десятилетиями (А. И. Герцен). Салтыков-Щедрин изначально выбирает призму, определяющую все повествование – «разгар крепостного права». Образ семьи становится минимизированной социальной реальностью, где дети отождествляются с крепостными подневольными и бесправными. Подобную точку зрения и ее объяснение дает А. И. Герцен в «Былое и думы». Оценка взрослого автора-повествователя утверждает художественное воплощение как реальность, в которой жил и формировался будущий художник: «Что описываемое мною похоже на ад – об этом я не спорю, но в то же время утверждаю, что этот ад не вымыслен мной. Это «пошехонская старина» – и ничего больше» [5, 53].

Таким образом, традиционный в теории жанра автобиографической прозы пафос лиризма, эмоциональной возвышенности, поэтизации образа Семьи как первичного пространства в формировании личности ребенка у Салтыкова-Щедрина отсутствует.

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)» [7, 78]. Описание как стилистическая доминанта в художественном методе Салтыкова-Щедрина «приобретает самостоятельную роль, создавая требуемое автору «настроение», то есть, вызывая в читателях те чувства, какие необходимы автору для правильного восприятия его произведения» [1, 74]. Целостность внутренней формы складывается из

описания, в котором гротеск в своем накоплении от количественного к качественному, гиперболизации и заострении до абсурда создает художественное пространство мартиролога.

Литература

1. Томашевский Б. В. Поэтика. М. : СС, 1996. 73 с.
2. Подробнее об этом см. К. И. Тюнькин, М. Е. Салтыков-Щедрин в жизни и творчестве. М., Русское слово, 2001. 96 с.
3. Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М. : Художественная литература, 1977. С. 75–76
4. Гротеск вид условной фантастической образности, демонстративно нарушающий принципы правдоподобия <...> Начиная с 18 в. гротеск строится в основном на нарушении принятой системы воспроизведения действительности <...> когда в фантастических формах внешности и поведения персонажей буквально воплощаются качества, вызывающие ироническое отношение». Подробнее об этом см. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 188.
5. Здесь и далее цит.: по Н. Щедрин (М. Е. Салтыков) Полное Собр. соч. Т. XVII. – Ленинград, издательство «Художественная литература», 1934. Первая цифра – порядковый номер, вторая – указание страницы.
6. Ефимов А. И. Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. М., Изд-во Московского Университета, 1953.
7. Гусев Вл. Искусство прозы. Статьи о главном. М., 1999
8. Тарабукин Н. М. Портрет, как проблема стиля. Искусство портрета : сб. статей под. ред. Габричевского. М., 1928. С. 159–192
9. Карикатура (ит. *carikatura* – перегрузка) – категория комического, преувеличенно-насмешливое изображение чего-либо: внешних свойств, черт характера, манеры говорить; ироническое утрирование. Подробнее об этом см. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
10. Подробнее об этом см.: Минералов Ю. И. Теория художественной словесности. М., 1997.
11. Подробнее об этом см. Тарабукин Н. М. Смысл иконы. Философия Иконы. Философия пейзажа. М., 2001(nesusvet.narod.ru)
12. Подробнее об этом см.: Павлова И. Б. Тема семьи и рода у Салтыкова-Щедрина в литературном контексте эпохи. М., ИМЛИ РАН, «Наследие», 1999.

References

1. Tomashevskij B. V. Pojetika. M. : SS, 1996. 73 s.
2. Podrobnее ob jetom sm. K. I. Tjun'kin, M. E. Saltykov-Shedrin v zhizni i tvorchestve. – M., Russkoe slovo, 2001. 96 s.
3. Nikolaev D. Satira Wedrina i realisticheskij grotesk. M. : Hudozhestvennaja literatura, 1977. S. 75–76
4. Grotesk vid uslovnoj fantasticheskoy obraznosti, demonstrativno narushajuwij principy pravdopodobija <...> Nachinaja s 18 v. grotesk stroitsja v osnovnom na narushenii prinjatoj sistemy vosproizvedenija dejstvitel'nosti <...> kogda v fantasticheskikh formah vneshnosti i povedenija personazhej bukval'no voplowajutsja kachestva, vyzyvajuwie ironicheskoe otnoshenie». Podrobnее ob jetom sm. Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij. M., 2001. S. 188.
5. Zdes' i dalee cit.: po N. Shedrin (M. E. Saltykov) Polnoe Sobr. soch. T. XVII. Leningrad, izdatel'stvo «Hudozhestvennaja literatura», 1934. Pervaja cifra – porjadkovyj nomer, vtoraja – ukazanie stranicy.
6. Efimov A. I. Jazyk satiry Saltykova-Wedrina. M., Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, 1953.
7. Gusev Vl. Iskusstvo prozy. Stat'i o glavnom. M., 1999
8. Tarabukin N. M. Portret, kak problema stilja. Iskusstvo portreta.
9. Sb-k statej pod.red. Gabrichevskogo. M., 1928. S. 159–192
10. Karikatura (it. *sarikatura* – peregruzka) – kategorija komicheskogo, preuvelichenno-nasmeshlivoe izobrazhenie chego-libo: vneshnih svojstv, chert haraktera, manery govorit'; ironicheskoe utrirovanie. Podrobnее ob jetom sm. Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij. – M., 2001.
11. Podrobnее ob jetom sm.: Mineralov Ju. I. Teorija hudozhestvennoj slovesnosti. M., 1997.
12. Podrobnее ob jetom sm. Tarabukin N. M. Smysl ikony. Filosofija Ikony. Filosofija pejzazha. M., 2001 (nesusvet.narod.ru)
13. Podrobnее ob jetom sm.: Pavlova I. B. Tema sem'i i roda u Saltykova-Wedrina v literaturnom kontekste jepohi. M., IMLI RAN, «Nasledie», 1999.