

поминают христианскую легенду, где добро побеждает зло, заставляя человека пройти сначала три основные стадии духовного развития: 1) безверие, 2) страх перед смертью, 3) прозрение и обретение блага.

Черт может провоцировать и комическую ситуацию, которая не так уж часто встречается в народных рассказах. В рассказе «Как чертенок краюшку выкупал» (1886) он научил мужика из лишнего хлеба делать вино: «Выпили мужики по другому стаканчику, стала у них речь погромче и поглубе. Вместо масленных речей стали они ругаться, стали друг на дружку обозляться, сцепились драться, исколупали друг дружке носы. Ввязался в драку и хозяин, избили и его». Даже в этой ситуации юмор Толстого приобретает нравоучительный характер. И чем острее он становится, тем больший нравственно-воспитательный смысл в него вложен: «Вышел провожать гостей хозяин, упал носом в лужу, измазался весь, лежит как боров, хрюкает». И черт говорит: «Теперь только бы вино пил, всегда зверем будет».

Главной объединяющей идеей народных рассказов Толстого служит мысль о подлинной, деятельной любви к ближнему: «Я понял, – объясняет ангел, – что бог не хотел, чтобы люди врозь жили, и затем не открыл им того, что каждому для себя нужно, а хотел, чтоб они жили заодно, и затем открыл им то, что им всем для себя и для всех нужно» («Чем люди живы»). Такое определение и является, по сути, основой для построения «царства божьего на земле», о котором мечтал Л. Толстой. Это и есть его завет нам – людям, стоящим на пороге XXI века и третьего тысячелетия.

© О.В. Барский
Омск

О РОЛИ МОТИВА НЕУДОВЛЕТВОРЕННОГО ЖЕЛАНИЯ В СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭМЫ А.С. ПУШКИНА «РУСЛАНИ ЛЮДМИЛА»

Ж.-Ф. Жаккар в работе, посвященной анализу эротической темы в пушкинской поэме, отмечает, что желание Руслана является здесь фабульной мотивировкой¹. Этот мотив, действительно, играет важную роль в пушкинском произведении. Как пишет А.Н. Архангельский, «все последующие [за похищением Людмилы. – О.Б.] подвиги Руслана <...> обретают веселую двусмысленность; он жаждет освободить Людмилу из плена, но в то же время стремится довершить начатое в опочивальне, вернуться к прерванным «восторгам»². Однако фабула поэмы типично сказочная, и подвиги Руслана, несмотря на эту двусмысленность, внешне ничем не отличаются от подвигов других сказочных богатырей. «В сказке и авантюрном повествовании, – указывает Ю.В. Шатин, – каж-

22

дое событие внутри себя приводит героя к правильному решению и обеспечивает благополучный финал. Важно не сцепление событий, но их суммарный эффект»³. К благополучному финалу ведет и цепь сказочных событий, в которых принимает участие Руслан, причем об этом Финн предупреждает его в самом начале странствий: «Но зла промчится быстрый миг: // На время рок тебя постиг» (IV, 13).

Что касается неудовлетворенного желания героя, то в плане развития фабулы оно является только дополнительной мотивировкой, сообщаемой действию комический эффект. Основная же роль этого мотива заключается в том, что он вносит определенную интригу в сюжетную организацию поэмы. В «Руслане и Людмиле» практически в каждом эпизоде (исключая, пожалуй, только встречи Руслана с Головой) в том или ином виде возникают эротические мотивы, которые, различным образом соотносясь с мотивом неудовлетворенного желания героя, складываются в единый сюжетно-тематический план, развивающийся как бы параллельно сказочной фабульной линии и образующий вместе с нею контрастное движение двух составляющих действия поэмы.

Обособлению этих составляющих в представлении читателя, вероятно, должно было способствовать то обстоятельство, что рассказчик у Пушкина не сочиняет сюжет поэмы, а перелагает своими словами летописное предание (упомянутое в пятой песни – IV, 66), ориентируясь при этом на личные ассоциации (отсюда – акцент на эротической теме) и произведения современников (в частности, Жуковского, упомянутого в начале четвертой песни). Это предание, событийные рамки которого ограничивали воображение рассказчика, по всей видимости, и являлось образным воплощением того компонента сюжетного действия, который мы, пользуясь современной терминологией, называем фабулой и обособить представление о котором в сознании читателя стремился Пушкин.

Контраст между эротической и сказочной составляющими сюжета подчеркивается в том же эпизоде встречи героя с Финном. Предупреждая Руслана о половом бессилии Черномора, колдун как бы дает понять, что конфликтующая с героем сторона лишена той субстанции, которая лежит в основе его внутренних переживаний, его естества. Примечательно, что об этих переживаниях колдун узнает не со слов, а по внешнему виду своего гостя: «...На вспыхнувшем лице кручина... // Ясна тоски твоей причина...» (IV, 13), – что подчеркивает их внутренний характер. Мир, с которым предстоит иметь дело Руслану, лишен внутреннего содержания, это противоестественный мир, и Руслану (как можно заключить из наставления Финна) надо только совершить здесь некоторые ритуальные (фабульные) действия, чтобы затем вернуться в мир естественный и там исполнить отсроченное «на время» желание. Однако противоестественный сказочный мир не только отсрочивает разрешение внутренней коллизии героя, но и предпринимает попытки узурпировать эротический элемент. Убитого в бою Рогдая уносят на дно русалка, «волшебницы» соблазняют Ратмира в замке, Руслана также в дороге

соблазняют русалки, Черномор соблазняет Людмилу. Все эти действия либо заканчиваются ничем (Ратмир покидает «молодых волшебниц» ради «милой пастушки», Черномор терпит неудачу с Людмилой), либо переносят момент эротического наслаждения в инобытие (как в случае с Рогдаем). И Руслану, таким образом, необходимо уже не просто победить врагов и разрешить свою внутреннюю коллизию – удовлетворить, наконец, сексуальное желание, а лишь само понятие сексуальности той сказочной призрачности, которую оно приобретает в окружающем героя неестественном мире.

В этом плане особенно показательна сюжетная ситуация, в которой тщетные сексуальные домогательства Черномора к Людмиле оказываются прерваны появлением у стен замка ее супруга. Казалось бы, изображение этих домогательств излишне, поскольку после слов Финна мы уже знаем, что Черномор бессильен и ничем серьезным героине не угрожает. Подобные сцены имеют эффект только в тех случаях, когда именно появление героя спасает невинность героини. Однако в данном случае задачей Руслана является не столько спасти героиню от домогательств злодея, сколько противопоставить ему и миру, представителем которого он является, ту субстанцию, которой этот мир начисто лишен. То есть сцена тщетных сексуальных домогательств чародея должна была подчеркнуть необходимость разрешения Руслановой коллизии после того, как он отвоевал у противника свое законное место супруга. Автор как бы дает понять, что Руслану теперь ничто не мешает естественным образом осуществить то, что незадолго до его появления противоестественным образом пытался совершить Черномор. Недаром вскоре после освобождения Людмилы Руслан встречает Ратмира, сбжавшего от «волшебниц молодых» и нашедшего семейное счастье в обществе прекрасной пастушки. Эта сцена как бы предвещает скорый успех Руслана.

Однако внутренняя коллизия героя не разрешается и в финале поэмы. К этому времени эротическая тема, казалось бы, уже исчезает из пушкинского произведения; последний отчетливый эротический элемент приходится на описание пастушки в сцене встречи Руслана и Ратмира. После чего мы теряем из виду эту составляющую действия; и на первый план в сюжетной линии Руслана выступает героическая тема (битва с печенегами). Эта тема, как кажется читателю, заступает место темы эротической, уже, по сути дела, неактуальной, поскольку главное препятствие на пути к осуществлению желания героя устранено.

Но следует обратить внимание на слова Финна в заключительной шестой песни, обращенные к оживленному им Руслану:

«Судьба свершилась, о мой сын!
Тебя блаженство ожидает;
Тебя зовет кровавый пир;
Твой грозный меч бедою грянет...»

(IV, 80)

Читатель уже осведомлен об осажденном Киеве и воспринимает эти слова как относящиеся к скорой схватке героя с печенегами. Но Руслан еще ничего не знает об осаде и слова колдуна, скорее всего, относит к своей будущей брачной ночи⁴. Как пишет Ж.-Ф. Жаккар, «Финн – носитель благой вести – объявляет Руслану, что его «ожидает блаженство», то есть удовлетворение желания. Как и в начале поэмы, ободренный этой новостью, «упоенный / Восторгом пылким и немым» <...>, Руслан бросается в путь в Киев – к предмету своего желания»⁵. И действительно, стремительность продвижения Руслана по городу после одержанной им победы –

Ликует Киев... Но по граду
Могучий богатырь летит;
В деснице держит меч победный...

(IV, 84)

– создает ощущение, что разгром врагов был учинен им мимоходом, на пути к заветной цели, указанной Финном. Союзно, с которого начинается описание стремительного движения богатыря, усиливает впечатление его непричастности всеобщему ликоваанию, озабоченности героя совершенно иной проблемой.

Таким образом, слова колдуна в этой сцене, как и в эпизоде первой встречи с Русланом, хотя и в более завуалированной для читателя форме, актуализируют проблему отношений между естественным желанием героя и теми неестественными обстоятельствами, в которых ему приходится действовать.

На этом фоне следующее затем описание финальной сцены выглядит явно двусмысленно: с одной стороны, преодолевшие все препятствия персонажи возвращаются в исходное гармоническое состояние, что весьма типично для сказки. При этом связь финала поэмы с ее началом подчеркивается совпадением не только ситуаций, но также лексических элементов и рифм и повторением в концовке зачина, что тоже весьма характерно для фольклорных произведений: «Дела давно минувших дней, // Преданья старины глубокой. // В толпе могучих сыновей, // С друзьями, в гриднице высокой // Владимир-солнце пировал...» (IV, 7) – «Владимир в гриднице высокой // Запировал в семье своей. // Дела давно минувших дней, // Преданья старины глубокой» (IV, 85). Мы вправе полагать, что, вернувшись в исходное гармоническое состояние, Руслан и Людмила на этот раз обретут счастье. Но с другой стороны, учитывая обозначенную в эротическом подтексте героических деяний героя напряженность его внутренней коллизии и ее фактическую неразрешенность до настоящего момента, это возвращение в прежнее состояние и повторение зачина в финале заставляет предположить самые ужасные последствия – что в решающий для Руслана

момент всё может повториться. В любом случае финал поэмы подталкивает к тому, чтобы о разрешении конфликта между естественным желанием героя и обстоятельствами сказочной фабулы, этому препятствовавшими, читатель догадывался сам, и фактически оставляет данный конфликт неразрешенным. Эротическая тема оказывается как бы заперта сказочной фабулой, подобно тому, как Людмила была заточена в замке Черномора.

В связи с этим следует обратить внимание на «вещий сон» Руслана в пятой песни поэмы. На первый взгляд, этот сон кажется лишним в поэме, поскольку ничего не добавляет к портретам героев и не влияет на ход сюжетных событий. Однако при более пристальном рассмотрении становится очевидно, что он выполняет очень важную функцию в сюжетно-композиционной организации пушкинского произведения.

Сон пушкинского героя предвещает похищение Людмилы Фарлафом и прибытие его в Киев. При этом в ситуации похищения героини и сцене пира, свидетелем которого становится во сне Руслан (заметим, что о пире, устраивавшемся в связи с прибытием Фарлафа, в поэме ничего не говорится), содержится отсылка к экспозиции и финальной сцене поэмы – Руслан видит старого князя, такого же гневного, «как в день ужасный расставанья», и «в бою сраженного Рогдая: убитый, как живой сидит». Таким образом, этот сон связывает похищение Людмилы Фарлафом с подобным злодейством Черномора и начало поэмы с ее концом. Можно отсюда предположить, что данный эпизод символизирует у Пушкина бесконечность движения героя по замкнутому кругу одних и тех же событий, в процессе которых меняются разве что персонажи, в них участвующие, примером чему является Фарлаф, повторивший злодеяние Черномора. Безликий Фарлаф, вероятно, и символизирует в этом сне меняющее свои личины безличное зло. Примечательно также, что в гриднице Владимира Руслан в своем сне оказывается, полетев за Людмилой во «тьму глубокую», откуда в начале поэмы прилетал за нею Черномор. Из чего напрашивается вывод, что дворец князя замещает здесь замок Черномора. Данное замещение можно объяснить, пожалуй, только тем, что возвращение Руслана ко двору князя в конце поэмы, являясь, по сути своей, его возвращением в русло той же сказочной фабулы, уравнивается Пушкиным с вступлением героя в новый виток конфликта со сказочным злом. То есть этим злом оказывается не какое-то конкретное грядущее событие, а именно замкнутость героя (его внутренней коллизии) в рамках сказочной фабулы, символом которой становится образующая кольцевое обрамление поэмы сцена пира⁶.

Смысл актуализируемого таким образом конфликта между эротической темой и сказочной фабулой прояснится, если принять во внимание, что развивающие эту тему эпизоды практически полнос-

тью составлены из «карамзинистских» мотивов, отсылающих главным образом к произведениям Жуковского и Батюшкова⁷. Фабула же поэмы, которую уже первые ее читатели соотнесли с лубочной сказкой, явно отсылала к «патриотическим» приоритетам «архаистов»⁸. Можно отсюда сделать вывод, что Пушкин, создавая сказочную эпическую поэму, замысел которой долго вынашивался его упомянутыми предшественниками, и имея в виду их «зигзаги» в сторону некогда враждебного литературного направления⁹, выразил сюжетно-композиционными средствами ту проблемную ситуацию, с которой неизбежно должны были столкнуться известные мастера изображения интимных человеческих чувств при создании большого эпического полотна и которая, возможно, созданию этого полотна и препятствовала.

Примечания

1. Жаккар Ж.-Ф. Между «до» и «после»: Эротический элемент в поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // «А се грехи злые, смертные...»: Любовь, эротика и сексуальная этика в доиндустриальной России (X – первая половина XIX в.). Сб. статей под редакцией Н.Л. Пущкаревой. М., 1999. С.732.

2. Архангельский А.Н. Герои Пушкина. Очерки литературной характерологии М. 1999. С.206–207

3. Шатин Ю.В. «Капитанская дочка» А.С. Пушкина в русской исторической беллетристике первой половины XIX века. Новосибирск, 1987 С.61.

4. Правомерность такой трактовки данной сцены подтверждает и указанная О.А. Проскуриным интертекстуальная связь поэмы с творчеством И.С. Баркова (См.: Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С.48–51), который нередко применял метафору «кровоавого пира» к описаниям полового акта.

5. Жаккар Ж.-Ф. Между «до» и «после»: Эротический элемент в поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила». С.731.

6. Возможно, не случайно персонаж, символизирующий в этом сне безличное зло, имеет *кольцевое* имя – ФаРЛаФ: в центре «кольца» – начальные буквы имен главных героев, страдающих от *кольцевого* зла сказочной фабулы. Заметим, что сама буква Ф состоит из кольца (или двух колец) и отрезка, разделяющего его осью симметрии (проводящего ее между ними).

7. См.: Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. С.15–55.

8. См.: Кошелев В.А. В предчувствии Пушкина: К.Н. Батюшков в русской словесности начала XIX века. Псков, 1995. С.88.

9. См.: Слонимский А. Л. Первая поэма Пушкина // Пушкин. Вре-

менник Пушкинской комиссии. М.-Л; Издательство Академии наук СССР, 1937. С. 186-187; Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М. 1968. С.37-39.

© Е. В. Березина
Екатеринбург

РУССКИЕ ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ 1880-Х ГОДОВ:

К вопросу о специфике одной жанровой формы

В отечественной литературоведческой традиции общепринято характеризовать 80-е годы 19 в. как «период поиска новых героев, сюжетов, жанров, новой манеры разговора с читателем» (1). Именно в 80-е «зарождалось и оформлялось многое из того, что позже составило характерные черты русской литературы конца 19 в.» (2). Здесь отмечают резко возросшую роль беллетристики, приобретшей невиданную доселе популярность. Как грибы после дождя, появляются на свет многочисленные юмористические журналы (в первой половине 80-х их насчитывалось более двух десятков), что, в свою очередь, повлекло за собой и выработку особой системы жанров. Наиболее популярными из них станут рассказ-сценка (первоначально «сцены»), пародия, а также неоднородный по своему составу жанр журнальной «мелочишки».

Задача целостного и подробного рассмотрения так называемых «малых жанров» журнальной юмористики как явления массовой культуры безусловно интересна и должна стать предметом специального разговора, однако здесь останется за пределами нашего внимания. Мы же позволим себе высказать некоторые соображения по поводу особенностей жанра рассказа-сценки, получившего наиболее интересное воплощение в творчестве таких авторов, как Антон Чехов, Николай Лейкин и Виктор Билибин.

По наблюдению И. Шиловских (3), с 1879 г. рассказ-сценка становится постоянным жанровым обозначением у Н. Лейкина и общепринятым жанровым указанием в малой беллетристике 80-90 гг. Давая ему определение, исследователи (4) отмечают в качестве основных черт поэтики жанра следующие: а) особенную технику краткости, неизвестную до того и ставшую одним из основных принципов; б) построение по принципу кратчайшего пути к диалогу и соотношение диалога и описаний явно в пользу первого; в) частое отсутствие экспозиции или законченного финала, обрыв действия на середине; г) исключительно важное значение речевых характеристик, особые приемы речевого мизма; д) усиление иронической тональности как средства отображения героя и среды: «внешняя жизнь поглощает самобытное «я» героя, а внутренняя сводится к иллюзии» (5).