

УДК 821.161.1-3 Одоевский

О ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ «ПЕСТРЫХ СКАЗОК» В. Ф. ОДОЕВСКОГО

Жанровая, равно как и идейно-тематическая специфика «Пестрых сказок» — сборника фантастических рассказов Одоевского, вышедших в 1833 году, вызвала неоднозначную оценку уже у современников писателя. Н. В. Гоголь в письме к А. С. Данилевскому назвал «Пестрые сказки» «фантастическими сценами». [1, т. 10, 260]. И. И. Давыдов в своих «Чтениях о словесности» заметил: «Философической повести у нас не было до приятных опытов в «Пестрых сказках». Таким образом он, по мнению проф. Сакулина, определил, что их «основной характер — философское освещение жизни». [2, т. 2, 37] С острой критикой сборника выступил на страницах «Московского телеграф» писатель и издатель Н. Полевой, назвав сказки Одоевского «бесцветными аллегориями, дышащими холодом прозаизма». «Ни одной смелой, молниеносной истины, ни одного поэтического воззрения нет в них. Думая летать в мире фантазии, автор не отделяется от земли, — заключает критик [3, 581]. Для Полевого, опиравшегося на традиционные представления о сказочной специфике, основанные на «чистой, младенческой вере в чудесное», и «поэтическом стремлении проникнуть в тайный язык природы», остался чуждым причудливый мир «Пестрых сказок» с господством в них стихии фантастического и одновременно социально-бытового [3, 573].

Такое противоречие в оценках обусловлено, прежде всего, отсутствием четких жанровых границ в русской романтической фантастической прозе начала 19-го века. Как отметил В. М. Маркович, «романтическая фантастика конца 1820-1830-х годов не была ограничена кругом законченных «чистых» форм». [4, 35] В это время появлялись произведения переходные, совмещавшие признаки нескольких жанров. В то же время жанр сказки становится чрезвычайно популярным у романтиков. Т. А. Чернышева дает этому такое объяснение: «и преобладание пересоздающего нача-

ла, и идея свободы художника, доходящей до произвола, и стремление обновить и возродить действительность через хаос, что открывало соблазнительную возможность затеять с ней игру, превратить ее в карнавал, вывернуть наизнанку, — подготавливали ту плодотворную почву, на которой просто не могла не вырасти фантастика» [5, 170]. Обращаясь к высказыванию Новалиса о том, что мир сказки целиком противоположен миру действительности и поэтому точно напоминает его, исследовательница пишет: «В этом постоянном напоминании о мире реальном, причем напоминая, исходящем из мира идеального, поэтического, истинный смысл той тяги к сказке, которую ощущали все романтики» [5, 189]. М. А. Турьян считает, что «Пестрые сказки» явились своеобразной «лабораторией» не только идей, но и стилей, включив в себя образцы философского гротеска, социально-нравоучительного рассказа, фольклорной и «бытовой» фантастики» [6, 221].

Одной из причин, не позволяющих однозначно определить жанр произведения Одоевского, является специфика присутствующего в нем фантастического элемента. Литературовед Ц. Тодоров, исследуя природу фантастического, отмечает его пограничный характер с другими жанрами: «Фантастическое — не автономный жанр, а скорее граница между двумя жанрами: чудесного и необычного», в «чистом виде» проявляющееся лишь при условии «колебаний, испытываемых читателем в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий» [7, 38]. Вместе с тем, в одном произведении возможно частичное или полное снятие фантастического элемента наличием аллегии, «очевидной или косвенной» [7, 64]. Существует и противоположный путь. Размышляя о типологии фантастических произведений, А. А. Слюсарь различал две тенденции в соотношении реальности и мифа. «Одна из них, — писал ученый, — проявляется в том, что фантастические персонажи и ситуации выступают такими же объективными, как и изображенная в произведении действительность. Другая же тенденция проявляется в вытеснении фантастики, которая становится «невяной». Доведение до конца одной из этих линий ведет к отходу от жанровой специфики фантастического произведения». В этом случае и возникает сказочная фантастика. А. А. Слюсарь писал в связи с этим: «Если в произведении решающая роль

принадлежит фантастике, оно находится за границей собственно эпических жанров и представляет собой сказку» [69-70].

«Пестрые сказки» явились отражением перехода творческого метода Одоевского от предромантизма к романтизму. Этим объясняется сочетание в них острой социальной направленности и, порой, сухого дидактизма с элементами романтической поэтики. Поэтому становится возможным существование в одном цикле несколько разноплановых жанровом отношении произведений. Это открыто морализаторские сказки, тяготеющие к притче, в которых фантастика является условно-аллегорической и полностью подчинена дидактике («Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту», «Та же сказка, только наоборот»). Сверхъестественные персонажи в них представляют собой лишь аллегии пороков; характерная для романтизма тема автоматизации личности, выраженная в гротескном мотиве превращения девушки в куклу, носит характер нравоучительного иносказания. Здесь передается мысль о нелепости современного автору женского воспитания. В других сказках, обличая пороки современного общества, Одоевский также обращается к фантастике как средству сатирического обобщения, изображая картины современной жизни в сказочно-фантастическом разрезе. Однако, сохраняя аллегоричность фантастических образов, Одоевский наполняет сказки философским содержанием, фантастические элементы становятся «удобной формой художественного воплощения заданных писателем идеологических установок» [9, 890]. На страницах этих сказок происходит своеобразная пародийная полемика писателя с известными философскими или литературными произведениями («Просто сказка», «Новый Жоко»).

В некоторых сказках картина мира усложняется и фантастические персонажи не просто представляют собой аллегии пороков, но являются знаками неподдающихся рациональному объяснению inferнальных сил, во власти которых оказывается человек («Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику И. Б. Отношенью не удалось Светлому Воскресенью поздравить своих начальников праздником»). Для них характерно присутствие фантастического в «чистом виде», которому дается определенная психологическая мотивация, но при этом сохраняется ро-

мантическая двойственность. Это вызывает у читателя колебания в объяснении фантастического события («Игоша»).

Как один из способов обличения пороков современного общества и раскрытия абсурдности общественных отношений в сказках возникают гротескные мотивы автоматизации личности и оживания вещей. В «Просто сказке» в аллегорических образах оживших кресел, колпака, туфли, сапог писатель обличает «душную атмосферу светских гостиных». Колпак, возмнивший себя «венцом природы и искусства», «альфой и омегой вселенной», оказывается в любовных сетях розовой туфли, стремящейся, во что бы то ни стало, женить его на себе. «Величественная картина» их помолвки – сатирическое изображение нравов и обычаев светских салонов: «ряды стояли башмаки, сапоги всех званий и возрастов, смазные, с отворотами; калоши волочились за ботинками и почтительно кланялись ботфортам, занимавшим первые места, и между тем огромные щетки потчевали гостей вакою, все ботфорты и большая часть сапогов были пьяны» [10, 110-111].

Было бы неполным отметить лишь сатирическую, обличительную направленность «Просто сказки». Очевиден и более глубинный, скрытый ее смысл. Эпиграфом к сказке взяты слова немецкого философа и писателя, предтечи романтизма, Жана Поля Рихтера. Об интересе к его творчеству со стороны Одоевского писали многие исследователи (А. М. Скабичевский, Неил Корнуел). Особый интерес Одоевского, как отмечает проф. Сакулин, вызвала эстетика Ж.-П. Рихтера, в которой отражено его понимание романтических понятий возвышенного и смешного. Возвышенное философ определяет как «прикладную бесконечность», в которой «тот или иной чувственный предмет становится духовным знаком». В своей «Приготовительной школе эстетики» Рихтер пишет: «Возвышенное всегда связано с чувственным знаком, но такой знак нередко вовсе не требует от фантазии и чувств затраты сил, самое малое – наиболее возвышенно» [11, 131]. Жан-полевский романтический юмор, «Witz», также конкретен, он весь мир строит как комбинацию из всего отдельного, «как энциклопедию частностей, как овеществленный каталог» [11, 30]. Сказка Одоевского сатирически иллюстрирует данные теоретические положения немецкого философа. Не случайно ее герои – ожившие вещи, предметы обихода. Изображе-

ние картины суетного бытового мира автор дополняет ироническими отступлениями: «Слышали вы о вязальных спицах? Ваш мелкий ум постигал ли когда-нибудь чулочную петлю? В ней начало вещей и пучина премудрости. Здесь таинство!» [10, 106].

Для Одоевского-романтика невозможно соотношение понятия возвышенного с объектным, чувственным миром. Наиболее полно романтическая антитеза возвышенного (сакрального) и бытового (профанного) возникнет в последующих романтических «таинственных» повестях писателя.

Гротескный мотив автоматизации личности и оживания вещей возникает в «Сказке о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в светлое воскресенье поздравить своих начальников с праздником» (в дальнейшем «Сказка»).

В центре произведения — образ чиновника, коллежского советника Ивана Богдановича Отношенья, уже сама фамилия которого говорит о его бюрократической сущности. К службе он относится «хладнокровно, — не трогаясь ни сердцем, ни с места, не сердясь и не ломая головы понапрасну». Подчиненные его во всем подражали своему начальнику: «Спокойно, бесстрастно писали, не обращая внимания ни на дела, ни на просителей».

Все персонажи в этой сказке, по сути, — автоматы, лишь временно оживающие под влиянием страсти к карточной игре, но и она казалась чиновникам «необходимую принадлежностью службы». Мертвенная сущность и автоматизм Ивана Богдановича проявляется в любимом его занятии — праздники — посещении кабинета восковых фигур. На службе он «пользовался репутацией основательного, делового человека и аккуратного чиновника» [10, 76-77].

Сатирический образ Отношенья — аллегоричен, и его аккуратность — олицетворение бездушного, задавленного бюрократизмом, «прозаического» 19-го века. Одоевский высмеивает сведенную к педантизму предельную аккуратность чиновников. Он воспринимает ее как покушение на свободу человека: «чтобы меня, русского человека, то есть который происходит от людей, выдумавших слова приволье и раздолье, не существующие ни в каком другом языке, вытянуть по басурманскому методизму? Не тут-то было».

Проф. П. Н. Сакулин также отмечает неприятие Одоевским в жизни человека чрезмерного порядка: «зачем возводить в долг человечества регулярную жизнь, правильно рассчитанную по часам?» [2, ч. 2, 27] Такой методизм, по мнению Одоевского, противоречит свойствам русской нации.

О механическом существовании Отношенья говорит и тот факт, что за 40 лет службы «ни образ жизни, ни даже черты его лица нимало не изменились» [10, 78]. Его лицо казалось подобно маске. Как отмечает М. М. Бахтин, в романтизме «в мотиве куклы и маски на первый план выдвигается представление о чуждой нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки». [12, 49] В «Сказке» Одоевского отчетливо слышны эти романтические тенденции, и они усугубляются тем, что своих героев автор соотносит с игральными картами, причем предмет сравнения полностью вытесняет предикат, когда игроки вдруг превращаются в игральные карты, а карты — в игроков: «дамы столкнули игроков со стульев, сели на их место, схватили их, перетасовали, — и составила целая масть Иванов Богдановичей, целая масть начальников отделения, целая масть столоначальников, и началась адская игра» [10, 80]. В данном случае карты — олицетворение нечеловеческой силы, которая буквально играет людьми.

Для Одоевского ожившая вещь — не живое существо, а неодушевленная машина, автомат. Ее противоестественное движение лишь подчеркивает мертвенность сущности, и в этом ожившие карты тождественны игрокам. Подобно тому, как отдельная, вырванная из системы карта ценности не имеет, так как не связана ни с каким значением, лежащим вне игры, показанные Одоевским чиновники, вырванные из своего замкнутого, искусственного мира также не представляют как личности никакой ценности. Для них значение имеют только класс и чин. У карт также существует своя иерархическая лестница, и они, оживая, ведут себя соответственно занимаемому в ней месту: «Короли уселись на креслах, тузы на диванах, валеты снимали со свечей, десятки, словно толстые откупщики, гордо расхаживали по комнате, двойки и тройки почтительно прижимались к стенкам» [10, 82].

Мотив оживших карт в воображении игроков проявляется в других произведениях русских писателей. У Пушкина в «Пиковой даме» он служит для выражения двойственности расколотого сознания Германна: «ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась» [13, 142]. «В тот момент, — отмечает Ю. Лотман, — карта — игрок, а Германн — игрушка» [14, 26]. У Л. Андреева в «Большом шлеме» «карты уже давно потеряли в глазах игроков значение бездушной материи, и каждая масть, а в масти каждая карта в отдельности, была строго индивидуальна и жила своей обособленной жизнью» [15, 40]. Это связано с пониманием писателями двойственной сущности игры: «Она воспроизводит высшее состояние свободы, но лишь иллюзорно, оставаясь «внутри реального мира, не имея власти для полного преобразования» [16, 278]. Играющий человек в определенный момент выступает как существо несамостоятельное, подчиненное, скорее игрушка, чем игрок. Ведь «граница собственной активности и активности по отношению к нему является существенным компонентом игры, ее внутренним определением» [17, 17].

Оущение игрока, что с ним играют, у романтиков объясняется воздействием внешних ирреальных сил. Характерное для романтизма понимание карточной игры отмечено М. Эпштейном. Он считает, что карточная игра основана на «отношении личности к сверхличностному, которое обнаруживается то экстатически — как внутренняя переполняющая стихия, то фаталистически — как извне объемлющая и непостижимый рок» [16, 284]. «Внутренняя переполняющая стихия» в виде страсти к карточной игре проявляется у героя «Сказки»: «То таинственное чувство, которое заставляет иных совершать преступления, других изнурять свою душу любовью, — в организме Ивана Богдановича образовалось под видом страсти к бостону». Игра была для него «сильными минутами» в жизни, «когда быстрее бился пульс, горели глаза и весь он был в каком-то самозабвении» [16, 78].

Ю. М. Лотман, исследуя механизм карточной игры в русской литературе XIX века, отмечает, что он подчинен двум целям: «Во внешнем для человека мире он служит проявлением высших, иррациональных закономерностей,

внутреннем он обусловлен потребностью риска, необходимостью деавтоматизировать жизнь и открыть простор игре сил, подавляемых гнетом обыденности» [14, 136]. У Одоевского игра служит не только для противопоставления мира реального и ирреального, но выявляет противоречия внутри явлений повседневной действительности, в душе обыкновенного героя, чиновника. Трагическая абсурдность человеческой судьбы, как в случае с И. Б. Отношеньем, порождается абсурдностью действительности. Бытовой мир, по мнению Одоевского, потерял целостность, он переупорядочен, лишен гибкости, мертв. Карты выступают как нечто, взрывающее этот порядок, они должны вторгнуться в механическое существование, оживляя его. Однако автоматизм побеждает, в мире настолько все омертвело, что чудесному событию в «Сказке» не остается места, и фантастическое, присутствующее в повествовании, снижается пробуждением игроков.

Сказка «Игоша» имеет в своей основе мифологическую фантастику. Не случайно в собрании сочинений 1844 г. она была изъята писателем из «Пестрых сказок» и перенесена в цикл «Опыт рассказов о древних и новых преданиях». Сказка, фабульно восходящая к фольклорной быличке, рассказывает историю общения маленького героя с «безруким, безногим» существом — домашним духом. Источником для создания образа Игоши послужили традиционные народные предания о домовых.

Домовой, в представлении народа, способный принимать различные образы, является духом не злым, большим проказником и шутником. В. И. Даль так описывает это существо: «Он вообще не злой, а больше причудливый проказник: расхаживая по дому, топает, гремит, бросает, чем попало, со страшным стуком; иногда он стаскивает и сваливает ворохом все, что попадется. Кого полюбит, тому служит. Особенно он охоч до лошадей: чистит их, гладит, холит, заплетает гривы» [18, 17-18]. У Одоевского Игоша — «добрый малый, лошадей бережет, гривы им заплетает». В сознании людей из народа существование его реально. Извозчики, чтобы не прогневить его, так как это «такой молодец, который обид не любит», всегда оставляют еду для него: «хлеб ли режут, лишний ломоть к ложке положат; пиро-

га ли попросят, лишний кусок отрушат». По их рассказам появился Игоша после смерти младенца, родившегося «хвореньким, без ручек, без ножек» [10, 92-93]. Так, возникает характерная для народной мистики тема «заложных младенцев», связывающая возникновение духов с невинными душами погибших детей. В. Даль также отмечает, что «домовые, лешие, ведьмы и др. обращены из людей, за грехи или провинности» [18, 15].

Возможно, поэтому способность общения с этим существом дана лишь маленькому сыну хозяина дома. Оставаясь невидимым для отца и нянюшки, Игоша становится реальным соучастником игр и проказ маленького мальчика. Ребенок реально видел, как маленький человечек зубами стянул салфетку, на которой стояли игрушки, уронил на пол нянюшкин чайник, чашку и очки. И когда взрослые требуют мальчика к ответу, он с полной убежденностью и верой все совершенные провинности относит за счет Игоши и говорит об этом отцу. В ответ же, к полному его недоумению, следует наказание.

Образ домового, заимствованный Одоевским из фольклорных быличек, принадлежит бытовой, народной мистике. Вместе с тем, фантастическое в «Игоше», выступая как фольклорное начало, способствует раскрытию гносеологических проблем. Воссоздавая в повести историю общения мальчика с представителем сверхъестественного, писатель открывает перед читателем внутренний мир ребенка, связывая особенности детской психики с критериями объективной философской истины. «Ребенок редко ошибается. Его ум и сердце еще не испорчены», — писал он позже в «Психологических заметках [19, 277]. В чистом неискаженном детском сознании, равно как и в поэтическом мышлении народа, Одоевский видел проявления высшей духовности и высшего знания, уходящего корнями в первобытную гармонию. В последующих фантастических повестях писатель постоянно опирается на эту психологически обоснованную им в «Игоше» мысль, усложняя ее привнесением целого ряда дополнительных мотивов.

Таким образом, жанровое своеобразие «Пестрых сказок» В. Ф. Одоевского проявляется в сочетании в них аллегорической формы с глубоким внутренним философским содержанием, социального анализа общественных отношений с элементами романтической поэтики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. — М., 1940. — Т. 10.
2. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель — писатель. — М., 1913. — Т. 1. — Ч. 1 — 2.
3. Полевой Н. Пестрые сказки с красным словцом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, изданные В. Безгласным // Московский телеграф. — 1833. — №8. — С. 572 — 582.
4. Маркович В. М. Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840). — Л., 1991. — С. 5 — 47.
5. Чернышова Т. А. Природа фантастики. — Иркутск, 1985.
6. Турьян М. А. Странная моя судьба. — М., 1991.
7. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. — М., 1999.
8. Слюсар А. О. Фантастична повість в українській літературі 30-х років XIX ст. // Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст. — К., 1989. — С. 67-89.
9. Нудельман Р. И. Фантастика // Краткая литературная энциклопедия. — М., 1972. — Т. 7. — С. 887-891.
10. Одоевский В. Ф. Пестрые сказки с красным словцом, собранные И. М. Гомозейкою. — СПб., 1833.
11. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. — М., 1981.
12. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1990.
13. Пушкин А. С. Пиковая дама // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. — М., 1960. — Т. 5. — С. 233 — 263.
14. Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала 19 века // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та — 1975. — Вып. 365. — Т. 7. — С. 132 — 147.
15. Андреев Л. Н. Большой шлем // Андреев Л. Н. Избранное. — М., 1988. — С. 42 — 51.
16. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии 19-20 веков. — М., 1988.
17. Берлянд И. Е. Игра как феномен сознания. — Кемерово. — 1992.
18. В. И. Даль О повериях, суевериях и предрассудках русского народа. — СПб. — 1996.
19. Одоевский В. Ф. Психологические заметки // Одоевский В. Ф. Собр. соч.: В 2 т. — М., 1981. — Т. 1. — С. 268 — 301.