

ПРИРОДА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ПРОЗЕ Е. П. ГРЕБЕНКИ

Переживание мифа как реальности для XIX века – отживающая традиция, которую поддерживает и развивает в своем творчестве русско-украинский писатель Евгений Павлович Гребенка (1812–1848 гг.).

С явлением фантастического связана проза раннего периода творчества Гребенки. Активно писатель работает в этом направлении в 1830-е – начале 1840-х. В это время он пишет ряд произведений в жанре предания или были (эти жанры, как я полагаю, носят синонимичный характер). Причем, Гребенка зачастую самостоятельно отмечает жанр произведения в качестве подзаголовка: «Страшный зверь. Народное предание» (1835), «Двойник. Быль» (1837) и т.д. Такого рода указание на жанровую принадлежность произведения позволяет писателю перевести авторское слово в область устной прозы, характеризующейся, по мнению В. П. Аникина, «соединением исторической, бытовой, религиозной (самобытной мирской и христианской) и художественной трактовок жизненных тем» [1, С. 271]. Находящаяся в положении подзаголовка жанровая характеристика произведения определяет правила подхода читателя к тексту. Таким образом, художественное высказывание – в случае с Гребенкой – представляет парадоксальное явление, которое разрушает привычное отношение автор–произведение, придавая сочинению статус внеавторского происхождения. К тому же жанр предания устанавливает границы аутентичного повествования, за которым, на первый взгляд, не может стоять вымысел. С другой стороны, именно благодаря подзаголовку произведения, отмечающему его жанровый характер предания, автор может замаскировать вымысел под действительность, выдать его за таковую.

В отечественном литературоведении жанру предания посвящено не одно исследование (см. работы Н. И. Костомарова [2], С. Н. Азбелева [3], Н. А. Криничной [4], Ю. Г. Круглова [5], В. К. Соколовой [6], В. П. Аникина [1] и др.), тем не менее на сегодняшний день в науке нет сложившейся теории этого жанра, в связи с чем нет и общепринятого определения предания. Мы можем наметить лишь ряд признаков, более или менее для него характерных.

По справедливому замечанию В. К. Соколовой, предание удовлетворяет «потребности народа осмыслить свое прошлое и настоящее» [6, С. 9]. В этом, по-видимому, заключена целевая установка предания – объяснить, сделать ясным то, что трудно высмотреть «под слоем времени». Потому сам акт рассказа о прошлом непременно должен быть следствием определенной особенности настоящего времени. Иначе говоря, безотносительно к настоящему времени о прошлом не рассказывается [7]. Эту же специфическую черту предания отмечает и В. П. Аникин, указывая на ретроспективный характер рассказа и эпическую форму его повествования, что, безусловно, преследует также и иную цель – установку на истинность высказывания. Зачин предания типа «Давным-давно...», «В давние времена...», «Старые люди говорят...» и т.п. помогает оформить художественное высказывание как несомненную правду и перевести вымысел в сферу действительного. «Достоверность сообщения, – как пишет В. П. Аникин, – не подлежит сомнению, так как поддерживается авторитетом старины – традицией, каким бы маловероятным предание ни было само по себе» [1, С. 271].

Получается, что сам жанр предания, ориентированный на изображение подлинной действительности, является нефантастическим по своей природе. Фантастическое в предании не может быть целью изображения, а фантастика только тогда воспринимается как художественный вымысел, когда она осознается как таковая. Включенная в рассказ о прошлом, она нейтрализуется за счет апелляции к настоящему, воспринимаемому в качестве очевидной данности, полностью лишенной вымысла. Любая форма фантастического в предании – прежде всего форма неосознанно-художественного отражения действительности. Фантастика в предании в таком случае является частью «повествования, нацеленного на воспроизведение и объяснение реально существовавших фактов», она «заменяет правильное объяснение фактов там, где нет знания о подлинном свойстве реальности или вследствие отдаленности событий от современности, или вследствие предвзятости, особого, субъективного желания людей видеть в прошлом то, что им хочется видеть, а не то, что было действительно. <...> Что же касается субъективной предвзятости в воспроизведении прошлого, то этот момент – порождение особого отношения людей к своему прошлому» [8, С. 209]. Следовательно, фантастика в предании ни

в коей мере не претендует на роль выдумки или идентификации ее как таковой и менее всего стремится быть опознанной в этом качестве.

Однако если говорить о предании как явлении художественного порядка, а не как фольклорном жанре, необходимо помнить, что, в отличие от фольклора, где все жанры отделены друг от друга, в пространстве художественного произведения действуют иные законы.

Произведениям Гребенки присущ своеобразный жанровый синкретизм. Зачастую писатель сознательно смещает границы между жанровыми структурами, вводя в художественную ткань элементы, совсем не свойственные преданию. Его произведения представляют собой не «чистую» структуру народного предания, а «гибрид» предания и сказки (как правило, бытовой или волшебной ее разновидности) с вкраплением инородных элементов, присущих притче, песне или причету.

В качестве примера рассмотрим произведение «Страшный зверь», структура которого представляет своеобразную контаминацию волшебной сказки и библейской истории о Каине и Авеле.

На первый взгляд, произведение идентифицируется как сказка. Жил один богатый казак по имени Иван добрый человек, и было у него два сына. Однажды в его сад повадился огромный вепрь, который стал производить сильные опустошения, подрывая плодовые деревья. Отец пообещал половину своего богатства тому, кто убьет дикого зверя. В первую ночь отправился в сад на ловлю вепря старший сын. Заснув и проспав всю ночь, он возвратился ни с чем. Во вторую ночь в сад отправился младший брат и хитростью смог победить вепря. Но когда он возвращался домой с добычей, на пути его встретил старший брат, который, убив его, забрал себе добычу, а тело его закопал у дороги. Через год на могиле младшего брата вырос болиголов, из которого пастух сделал дудочку и когда начал на ней играть – дудочка рассказала ему (а затем и всему свету) голосом убитого историю о том, как и почему старший брат совершил преступление. В итоге – старший брат сознается в братоубийстве, раскаивается – «Прости меня, о родитель мой! и прекрати жизнь, давно для меня тягостную, – простонал он. – Я недостойн смотреть на свет божий: алчба к золоту подавила во мне любовь родственную; я убил невинного брата, и кровь его взывает ко мне!» [9, С. 224] – и мучительно проводит свои дни в изгнании.

Вследствие «инертного» прочтения произведения в русле волшебной сказки у читателя возникает чувство фантастического вымысла. Цепь событий, выстраиваемая Гребенкой, до некоторого момента повторяет событийную структуру волшебной сказки. Отход от сказочной структуры в произведении обнаруживается лишь на заключительном этапе. В тот момент, когда, по закону сказки, происходит чудесное воскресение героя, Гребенка отступает от традиционной сказочной структуры и вместо чудесного воскресения фиксирует смерть героя. Таким образом, сказочность меркнет перед жестокой, нефантастической действительностью и – в конечном счете – «умирает» в глазах читателя.

За счет преодоления сказочной структуры в пользу действительности в предании Гребенки происходит смещение центра событийного изображения. Главным событием произведения становится не победа младшего сына над страшным вепрем и преодоление им препятствия или испытания (чего обычно требует сказочный сюжет), а акт братоубийства, который рассматривается писателем как действительное, невымышленное («неслыханное в Украине») событие. При этом важнейшим концептуальным элементом (недопустимым для структуры волшебной сказки) в предании выступает понятие греха. Грех осмысливается как «излом», момент отклонения от истины, выводящий мир из сферы мистического содержания и сопровождающийся переживанием героем чувства вины (что совсем несвойственно сказке). Так, изображение событий, развивающихся сначала по схеме сказочной горизонтали, затем переориентируется на христианскую вертикаль. При этом финал предания, примиряя фантастический сюжет с действительностью, обнажает изначально скрытый в структуре «Страшного зверя» притчевый механизм, который пронизывает всю структуру произведения с начала и до конца. Художественный мир гребенковского предания, таким образом, притчеобразен и строится «по мотивам» библейского мира. Характерная для притчи ситуация религиозно-поучительного содержания просматривается в структуре многих произведений Гребенки («Расказ» (1833), «Мачеха и панночка» (1838) и др.) [10].

Поиск гармонии в мире обращает писателя к постановке проблемы веры, относящейся к сфере сверхъестественного. Гребенку интересует живой мир, живая природа, т.е. мир фантастический, как

он дан в народных мифах. И этот фантастический мир в произведениях Гребенки имеет ярко выраженные языческие черты [11]. В первую очередь, это касается образа природы. Природа у Гребенки – лицо действующее. Ее описанию уделяется особое внимание (можно даже говорить о следующем алгоритме описания природы: солнце – небо [серое/голубое, облака/безоблачность, гром/молния] – поле/лес – птицы – звери). Пространственный мир писатель выстраивает сверху вниз, сплетая воедино все его элементы, организуя целое. Герой в таком мире – порождение природы, ее элемент. Он кровно причастен к ней. В «Путевых записках зайца» (1840–41, далее – «ПЗЗ») полевой сверчок, повстречавшийся зайцу, говорит: «Как я рад, что имею удовольствие видеть на нашем поле иностранного зверя – сына рощи и лесных пределов» [12, С. 26].

Природный (естественный) мир понимается Гребенкой как идеальный и целостный, все его элементы согласуются друг с другом. Человек же, образовавшись, отделился от природы и установил в ней пределы, создал свой, противоестественный мир. Примечательно, что в «ПЗЗ» все звери говорят на общем универсальном зверином языке, который понятен практически всем, кроме людей. Заяц не поедается волком, так как может с ним договориться (т.е. язык его спасает среди своих), но погибает от руки человека. «Заячий» (сакральный) мир «ПЗЗ» оказывается своеобразным «зазеркальем» действительного, человеческого мира. Характерно обыгрывание Гребенкой понятий «дикий» и «образованный»: образованным в «ПЗЗ» называется дурак, а дикость является признаком ума. С этим связана историософия Гребенки: человек поступает правильно, когда не вступает в спор с природой. Животное живет в гармонии с природой, потому оно умно, а человек, спорящий с природой, глуп: «Нет, кто что ни говори, – заявляет в «ПЗЗ» заяц, – а, по-моему, полевой сверчок – умнейшее насекомое: чего он не знает, чего он не ведаёт! Запечного сверчка я не уваю; но полевой – дичайший зверь!» [12, С. 32].

Языческий характер фантастических образов в произведениях Гребенки прослеживается в поведении и роде деятельности героев. Так, например, в «ПЗЗ» волк ест перед боем землю, чтобы набраться от нее силы (аллюзия на языческий культ земли): «Чем более в нас весу, тем быстрее и легче мы душим сильных животных. Я сегодня очень легок! – и с этим словом он начал есть землю.

<...>

– Хвост приподнялся?

– Висит, как палка.

– Плохо! – И волк начал есть землю во весь рот» [12, С. 40–41].

«Нелепая песнь» полевого сверчка, обращенная к солнцу, также восходит к языческой культуре [12, С. 25]. Но что самое интересное, так это фигура рассказчика в произведениях Гребенки, представляющая собой своеобразный элемент их «языческой поэтики».

В язычестве было такое сословие как волхвы-кошуну, или сказители мифов. Их функция заключалась в сохранении народных легенд, рассказывании. Считалось, что они наделены священной силой, являются потомками мифологических героев, великих шаманов, знают язык зверей, понимают природу. В «ПЗЗ» с волхвом ассоциируется дедушка: «Дедушка, дедушка! – закричишь, бывало. – Завтра поедем в степь наберем полевой клубники».

– Нет, – отвечает дедушка, – завтра будет дождь.

– Отчего же? Вы шутите, только меня пугаете. На небе ни облачка, откуда взяться дождю.

– А что говорят на реке лягушки?.. Прислушайся.

«Шутит дедушка», – подумаешь и ляжешь спать, мечтая о завтрашнем дне... <...> Назавтра проснешься, скорее к окну – так и руки опустятся: откуда набрались серые тучи и заволокли чистое небо...» [12, С. 10].

Повествование у Гребенки, как правило, передается персонажируемому лицу, одному из героев рассказываемой истории. В тех же «ПЗЗ», например, повествование открывается рассказом автора о своем дедушке, знающем язык животных, о том, как он нашел «лапопись» зайца. Затем перед читателем возникает текст самой «лапописи» в переводе дедушки, снабженный обстоятельным филологическим комментарием. Таким образом, получается, что заяц рассказывает о себе сам. В этом – особенность гребенковского повествования: фантастическая история всегда рассказывается определенным лицом, участником истории, с которым знаком автор, но не самим автором. Примечательна в этом отношении концовка «ПЗЗ» с указанием на одну историю, переведенную дедушкой, которую автор обещает со временем напечатать: «Покойный дедушка, переводя записки зайца, перевел из них множество эпизодов, не идущих к истории зайца, но очень

любопытных, например: Сказание синицы о том, как полевой сверчок управлял муравейником и что из того произошло и т.п. Если понравятся людям простые, нехитрые приключения, чувства, бедствия и радости зверей и всяких животных, то я со временем напечатаю еще несколько переводов моего двоюродного дедушки» [12, С. 50].

В цикле «Рассказы пирятинца», за исключением первого произведения «Двойник», переадресации повествования какому-либо лицу не происходит. Однако само название цикла уже превращает все включенные в него произведения в истории, рассказанные определенным, конкретным лицом. Можно предположить, что сам Гребенка как автор в этом случае идентифицирует себя с языческим волхвом-кошунуном, осознавая повествование как свою творческую задачу. Надпись «Рассказы пирятинца, Е. Гребенки» (как было обозначено в первом издании 1837 года) «превращает» писателя в рассказчика, в условного героя, от лица которого ведется повествование. Автор в таком случае «сливается» со своим словом и идентифицируется с голосом, озвучивающим историю. Сама же история представляется вне его как конкретного субъекта [13].

Мифотворчество Гребенки – это попытка не создать свой художественный мир, а объяснить мир реально существующий, всем известный мир, в котором живут и автор, и читатель. В своих произведениях Гребенка посредством народных образов объясняет читателю мир, как он есть сегодня. Мир сегодняшней, по Гребенке, – это мир во грехе, мир, переживший распад гармонии. Потому Гребенку интересует определенный круг тем, с которыми он работает в своих произведениях. Прежде всего, это человеческие пороки, маркированные в священном писании как «смертные грехи»: братоубийство, зависть, корыстолюбие и т.п. Конечными событиями многих произведений Гребенки являются свадьба или похороны, актуализирующие контрастные мотивы жизни/смерти, единения/распада. С этими мотивами связана ведущая идея Гребенки – идея теряющегося времени и связанного с ним дурнеющего мира: течение времени есть вместе с тем и его разрушение, разрушение истории и мира вообще.

Гармония мира, по мысли Гребенки, находится в мифе, поскольку только в нем устанавливается равенство между всеми элементами действительности. Вера народная (языческая и христианская) уравнивает в правах реальное и фантастическое и обращает человека к

переживанию мифического как реального. Таким образом, фантастика у Гребенки преобразует действительность вне оторванности от нее.

Список использованной литературы:

1. Аникин В. П. Русское устное народное творчество. М.: Высшая школа, 2001.

2. Костомаров Н. И. Предания первоначальной летописи в ображениях с русскими народными преданиями в песнях, сказках и обычаях // Костомаров Н. И. Собр. соч. СПб., 1904. Т. 13. С. 15–38.

3. Азбелев С. Н. Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров) // Славянский фольклор и историческая действительность. М.: Просвещение, 1965. С. 5–25.

4. Криничная Н. А. Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры. Л.: Наука, 1987. С. 45–60.

5. Круглов Ю. Г. Русское народное поэтическое творчество. Л.: Просвещение, 1987. С. 118–131.

6. Соколова В. К. Русские исторические предания. М.: Просвещение, 1970.

7. Обращаясь к прошлому, предание устанавливает взаимную, двунаправленную связь, своеобразный «мост» между ним и настоящим. Ср. противоположный случай – сказка, для которой характерен рассказ о прошлом без его отношения к настоящему. Если предание подчеркивает дистанцию между временем самого рассказа и временем его рассказывания, то для сказки эта граница непринципиальна. Д.С.Лихачев, анализируя хронотоп сказки, отметил: «...мы никогда не знаем – далеко ли отстоит сказочное действие от времени, в котором сказка слушается. Сказка начинается как бы из небытия, из отсутствия времени...» [Лихачев Д.С. Избранные работы: В 3 т. Л.: Худож. лит., 1987. Т. 1. С. 509]. В отношении же предания все обстоит иначе: в предании время не просто присутствует, оно организует события, фокусируя их в определенной точке.

8. Аникин В. П., Круглов Ю. Г. Русское народное поэтическое творчество. Л.: Просвещение, 1987.

9. Гребінка Є.П. Твори у трьох томах: Наукова думка, 1980. Т. 1.

10. В притче фигурируют герои, лишённые каких бы то ни было индивидуальных черт. Имена их, как правило, не называются. Ср.: «У

одного человека было два сына...» (Притча о двух сыновьях – Мф. XXI, 28), «Некоторый человек шел из Иерусалима в Иерихон...» (Притча о благодетельном самарянине – Лк. X, 30), «Один человек насадил виноградник...» (Притча о злых виноградарях – Лк. XX, 9), «У некоторого человека было два сына...» (Притча о блудном сыне – Лк. XV, 11) и т.д. Примечательно, что в истории о страшном вепре, за исключением отца семейства – Ивана доброго человека, не названо ни одного имени. Это придает произведению Гребенки притчевый схематизм.

11. Строго говоря, мировоззренческую фантастику в произведениях Гребенки разделять на языческое и христианское нельзя. В данном случае речь идет лишь об отдельных образах. Встречающееся у Гребенки прославление христианской веры (например, подчеркнутая набожность младшего сына в «Страшном звере») вовсе не означает ее противопоставление вере языческой, а говорит только об отношении героя к народной культуре. Языческое осмысливается Гребенкой в русле национальной истории (что в значительной степени было обусловлено романтизмом и его стремлением к национальному самобытному началу) и потому, как и христианское, выступает в качестве веры народной. Языческое в произведениях Гребенки оказывается на границе фантастического и христианского. Мифология Гребенки – это фантастическое + христианское, которое не осознается как фантастическое. Таким образом, миф воплощается в реальность.

12. Гребінка Є. П. Твори у трьох томах: Наукова думка, 1980. Т. 2.

13. Сегодняшний тип номинативного оформления книги выглядит иначе, чем в XIX столетии. Тогда на обложку выносилось название сочинения и приписка о его авторстве. В XIX веке фигура автора, в отличие от наших дней, как бы отодвигалась на периферию. Вообще же, в способе номинативного оформления книги отражается постепенный переход от анонимности к утверждению авторской субъективности. «Капитанская дочка, сочинение Александра Пушкина» – не то же самое, что «Александр Пушкин. Сочинение «Капитанская дочка». Фигура автора – в первом случае – не отделена от произведения. Автор «слит» со своим сочинением, состоит с ним в неразрывной связи. В последнем случае – автор находится над своим сочинением и мыслится как субъект, его породивший. Само произведение в этом случае репрезентируется как вымысел, создатель которого всегда шире и глубже его самого.