

# КОМИЧЕСКОЕ В АВТОРСКИХ МОДЕЛЯХ ТВОРЧЕСТВА

УДК 821.161.1

*И. Ю. Роготнев*

## СИМВОЛЫ ЗЛА В ТВОРЧЕСТВЕ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА: К ПРОБЛЕМЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ УНИВЕРСАЛЬНОЙ КОМИКИ В ТЕКСТАХ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ САТИРЫ

В юмористических и сатирических текстах фольклорного и авторского искусства выделяется значительный пласт универсалий предметной изобразительности: устойчивые персонажные типы, пространственно-временные модели, сюжетные мотивы и т. д. В сатирическом эпосе М. Е. Салтыкова-Щедрина эта универсальная комика, как правило, манифестирует социальное и историческое зло – силы, противостоящие просветительскому (рационалистическому) прогрессу. В статье рассматривается эволюция и смысловое наполнение универсалий смеховой культуры в творчестве русского сатирика.

**Ключевые слова:** *смеховая культура, просветительская сатира, универсальные символы, художественный мир.*

Произведения классической сатиры характеризуются достаточно сложным содержанием, при анализе которого недостаточно указать на объекты сатирического отрицания. По замечанию В. А. Поздеева, сатирический текст реализует заострение, укрупнение «системы ценностей, ментальных (когнитивных) категорий» [1, с. 239]. Возможно, это положение в наибольшей степени применимо именно к отечественной литературе, в связи с чем Томас Манн в одном из своих эссе говорит о «мистическом смысле русского комизма» [2, с. 73].

Во многом смысловая глубина сатирического произведения задается пластом универсальных «смеховых» идей – феноменом, который обозначен в специальной литературе терминами «карнавальное мироощущение» (М. М. Бахтин), «смех как мировоззрение» (Д. С. Лихачев) и т. п. Тексты смеховой культуры обладают не только эстетическим, но и смысловым единством.

Анализ научной литературы (исторической, культурологической, литературоведческой, фольклорно-этнографической) позволяет утверждать, что повторяющимся признаком традиционных «смеховых» текстов является особая «двумерность»: мир смеховой культуры предстает как «обратная реальность», антимир, отраженный от мира культуры. Смеховые формы «как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь, которым все средневековые люди были в большей или в меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки жили. Это – особого рода двумерность, без учета которой ни культурное сознание Средневековья, ни культу-

ра Возрождения не могут быть правильно поняты» [3, с. 10]. «Вселенная делится на мир настоящий, организованный, мир культуры и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир антикультуры. В первом мире господствует благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором – нищета, голод, пьянство и полная спутанность значений» [4, с. 13].

Признак «обратности» необходимо дополнить другими онтологическими характеристиками антимира, которые проявляются в культурных текстах. Смеховой «двойник реальности» нередко предстает как *маргинальное пространство* этой реальности – «поля» культуры, движение в рамках которых представляет собой «путешествие по горизонтальной поверхности (ибо тогда верили, что земля плоская), путешествие из христианско-цивилизированной ойкумены куда-то на край света, похожее на странствие героя волшебных сказок из дома в тридевятое царство и обратно» [5, с. 190].

Маргинальное, периферийное пространство антимира нередко сближается с докультурным *мифологическим хаосом* (это пространство, не колонизированное культурой, не приведенное в состояние порядка): «Праздник предполагает возвращение к состоянию, предшествующему сотворению идеального космоса, а следовательно, возвращение к хаосу, из которого космос возник» [6, с. 248]; «Время балагана кажется воспроизведением настоящего времени, для которого не существует ни прошлого, ни будущего...» [6, с. 251]. Согласно М. М. Бахтину, это мир «вечной неготовности бытия» [3, с. 40].

Архаический хаос может осмысляться и как *преисподняя*: «Поскольку карнавальная хаос – это перевернутый мир людей, он получает качества иного, потустороннего мира...» [7, с. 64]; «Преисподняя в раблезианской системе образов есть тот узловой пункт, где скрещиваются основные магистрали этой системы – карнавал, пир, битвы и побои, ругательства и проклятия» [3, с. 427]. Темы «присподней, мрака, смерти» воспроизводятся «в символизирующих состоянии мира до сотворения космоса, а значит, хаос праздничных дней» [6, с. 252]. Смеховой антимир как культурная универсалия представляет собой некую *вторую реальность, располагающуюся в маргинальном, периферийном пространстве, возвращающую мир в состояние хаоса и одновременно напоминающую преисподнюю*.

Концепт «смеховой мир» может, на наш взгляд, послужить инструментом для анализа произведений как смеховой культуры традиционного общества, так и сатирической литературы Нового времени. В то же время следует подчеркнуть, что в число универсальных (повторяющихся) признаков смехового мира не входят оценочные компоненты. Смеховые миры реализуют различные в аксиологическом отношении варианты:

– утопический мир веселой относительности («Праздничность здесь становится формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия» [3, с. 14]);

– «кромешный мир», отрицаемый во имя возвеличения образцовой реальности (древнерусский автор смехового произведения не противостоит культуре, а возвеличивает ее, создавая извращенную, деформированную отраженную реальность);

– «антимир», сатирически обличающий социальную реальность («Сатира в древнерусской литературе – это не прямое высмеивание действительности, а сближение действительности с смеховым изнаночным миром» [4, с. 53]) и др.

Универсальные символы смеховой культуры обладают широким спектром традиционных содержания, которые варьируются между полюсами *утопии* и *сатиры*. В словесном искусстве «утопия» и «сатира» всегда были близки: так, распространенные в европейской культуре истории об обетованных землях с молочными реками и кисельными берегами могут носить как утопический, так и сатирический характер [8]; известна близость этих идейно-стилевых начал в произведениях А. П. Платонова и т. д.

Своеобразные варианты смеховых универсалий обнаруживаются в творчестве крупнейшего русского сатирика М. Е. Салтыкова-Щедрина. При этом смеховой мир, сохраняя архетипический

смысл, приобретает приращенные контекстуальные значения. Если попытаться выявить наиболее обобщенное качество художественной идеологии писателя, то необходимо, на наш взгляд, указать на просветительский характер его сатиры. Д. П. Николаев связывает многие особенности поэтики сатирика с темой «призраков» – заблуждений, иллюзий, ложных идей, тяготеющих над современным обществом [9]. Близких позиций придерживается Б. В. Кондаков, который видит в щедринской сатире «демифологизацию русской культуры» [10], сходная концепция развивается в диссертационном исследовании Т. А. Глазковой [11]. Таким образом, исследователи указывают на обращенность сатирической критики Салтыкова-Щедрина к сфере общественного сознания, наполненного «призраками» и «мифами».

В ряде произведений сатирика мы можем обнаружить символические формы, близкие к антимирам смеховой культуры. П. Вайль и А. Генис справедливо указывают на то, что «древнее прошлое глуповцев представляет собой “кромешный”, то есть вывернутый наизнанку, мир. Он существует согласно абсурдным законам, выраженным в прибаутках, поговорках, пословицах...» [12, с. 147]. Щедрин обобщает «Русские народные присловья о жителях различных городов и местностей» (изданные И. Сахаровым в 1841 г.) в единый образ глуповских предков; *фольклорные смеховые тексты* в данном случае явились *прямым источником* литературного образа: «Началось с того, что Волгу толчком замесили, потом теленка на баню тащили, потом в кошеле кашу варили..., потом рака с колокольным звоном встречали, потом щуку с яиц согнали..., потом блинами острог конопатили, потом блоху на цепь приковали, потом беса в солдаты отдавали, потом небо кольями подпирали, наконец, утомились и стали ждать, что из этого выйдет» [13, т. 8, с. 279].

Автор раскрывает исторический смысл «присловий»: в них заключен прообраз анти-истории, «истории наоборот». Головотяпы в данном случае выступают как своего рода собирательный Трикстер: этот коллективный субъект ведет борьбу с культурой и порядком. Головотяпы отправляются на поиски князя, «которого нет в свете глупее», – коронованного дурака. Путь их проходит через болото – это странствие по маргинальному пространству. В результате нескольких походов головотяпы переименовываются в глуповцев и заполучают первого правителя. Начало Истории предстает отнюдь не как переход из Природы/Хаоса в Культуру/Порядок – головотяпы движутся в прямо противоположном направлении.

История Глупова в то же время не есть исход из до-культурного мира в мир порядка: глуповцы пос-

тоянно возвращаются в состояние хаоса. В этом аспекте может быть рассмотрен эпизод «Сказание о шести градоначальниках». Глуповское безначалие длилось семь дней, при этом автор прямо отсылает к истории сотворения мира посредством стилизации под библейский текст: «Был, по возмущении, уже день шестой» [13, т. 8, с. 302] (ср.: «И был вечер, и было утро: день шестой» (Бытие, 1:31)). Художественная логика Щедрина близка не столько религиозному преданию, сколько фольклорной традиции: на наш взгляд, семидневное безначалие глуповской истории можно условно сравнить с символизмом масленичной недели, воплощавшей возвращение мира в хаос и сотворение космоса заново. Любопытно, что стихия хаоса в данном случае персонифицируется в женских персонажах, что также находит параллели в традиционных смеховых текстах («Злая и злообразная жена – это свой мелкий и подручный домашний антимир, многим знакомый, а потому очень действенный» [4, с. 25]).

Глуповцы неоднократно возвращаются в состояние хаоса, докультурное существование. В таком состоянии застаёт их градоначальник Микаладзе: «Не было ни еды настоящей, ни одежды изрядной. Глуповцы перестали стыдиться, обросли шерстью и сосали лапы» [13, т. 8, с. 355].

После периода относительного благополучия город вновь совершает «исход» из культуры в природу – глуповцы забывают язык, перестают заниматься хозяйством, отрицают универсальные правила общественного поведения: «Образовался новый язык, получеловеческий, полуобезьяний, но во всяком случае вполне негодный для выражения каких бы то ни было отвлеченных мыслей» [13, т. 8, с. 377]; «Мнили, что во время этой гульбы хлеб вырастет сам собой, и потому перестали возделывать поля. Уважение к старшим исчезло; агитировали вопрос, не следует ли, по достижению людьми известных лет, устранять их из жизни, но корысть одержала верх, и порешили на том, чтобы стариков и старух продать в рабство» [13, т. 8, с. 377].

Это «пульсирующее» движение от культуры к природе, постоянное возвращение к хаосу составляет основное качество внутреннего мира «Истории одного города».

В то же время основным источником «кромешности» служит литературное слово, смешение литературы и действительности. Известно, что внутренний мир произведения подчинен канонам историографии и летописания («То, что для старых русских летописей было традиционным приемом описания событий, у Салтыкова-Щедрина превращено в самую суть событий. Летописное изображение времени стало восприниматься как изобра-

жение самого существа исторического процесса и обесмысливало его» [14, с. 321]); в системе сносок и оговорок автор постоянно подчеркивает литературную условность изображаемой реальности (главным образом указывая на многочисленные «анахронизмы» в летописном повествовании). Сама тема письма неоднократно затрагивается в романе (даже «идиот» Угрюм-Бурчеев остается на портрете с книгой в руках).

Градоначальник Бородавкин принимается за изучение «Глуповского Летописца»: «Раззорю! Не потерплю!» – слышится со всех сторон, а что разорю, чего не потерплю – того разобрать невозможно. Рад бы посторониться, прижаться к углу, но ни посторониться, ни прижаться нельзя, потому что из всякого угла раздаётся все то же: «Раззорю!», которое гонит укрывающегося в другой угол и там, в свою очередь, опять настигает его. Это была какая-то дикая энергия, лишённая всякого содержания, так что даже Бородавкин, несмотря на свою расторопность, несколько усомнился в достоинстве ее» [13, т. 8, с. 336]. «Дикая энергия» письма деформирует реальность, точнее, написанное и реальное становятся неразличимы.

«История» не только сама себя прочитывает, но и сама себя создает, пишет: многие градоначальники оставили сочинения, включенные в «Летописец». Одним из активных сочинителей является Беневоленский, оставивший оригинальные размышления о написании законов: «И поверишь ли, друг? Чем больше я размышляю, тем больше склоняюсь в пользу законов средних. Они очаровывают мою душу, потому что это собственно даже не законы, а скорее, так сказать, сумрак законов. Вступая в их область, чувствуешь, что находишься в общении с легальностью, но в чем состоит это общение – не понимаешь. И все сие совершается помимо всякого размышления; ни о чем не думаешь, ничего определенного не видишь, но в то же время чувствуешь какое-то беспокойство, которое кажется неопределенным, потому что ни на что в особенности не опирается. Это, так сказать, апокалипсическое письмо, которое может понять только тот, кто его получает» [13, т. 8, с. 358–359]. На наш взгляд, Щедрин, пародируя некоторые культурные реалии рубежа XVIII–XIX вв. (масонский мистицизм), одновременно определяет «законы» глуповской истории: характеристики написанного как особой, высшей реальности (которая, тем не менее, «сумрачна», непонятна) вполне органичны для художественного мира Щедрина.

В «Истории одного города» кромешность выступает и как бескультурность, и как литературность изображаемой реальности. На наш взгляд, эти характеристики внутреннего мира романа выступают в диалектическом единстве. Это подтвер-

ждается одним из эпизодов романа: «Тут сначала читали критические статьи г. Н. Страхова, но так как они глупы, то скоро переходили к другим занятиям. Председатель вставал с места и начинал корчиться; примеру его следовали другие; потом, мало-помалу, все начинали скакать, кружиться, петь и кричать и производили эти неистовства до тех пор, покуда, совершенно измученные, не падали ниц. Этот момент, собственно, и назывался “восхищением”» [13, т. 8, с. 395]. Литература и бессмысленные «неистовства» находятся на одном полюсе, органично переходят друг в друга.

Обратимся к другим щедринским текстам. Ранняя сказка «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» (1869) может быть рассмотрена в качестве концентрированной модели щедринского мира. Основные образы и мотивы сказки составляют своеобразный *минимум художественного мира сатирика*: власть (два генерала); народ (мужик); «дикое», бескультурное пространство («необитаемый остров»); письмо (старый номер «Московских ведомостей»). Целый ряд моментов в сюжете произведения связан со смеховым характером его внутреннего мира. В сказке действует не один генерал (его было бы достаточно, чтобы мотивировать основные слагаемые фабулы), а *два* персонажа (типичный мотив комических двойников). В «необитаемом» пространстве отыскивается не только мужик, но и номер газеты; характерно, что текст «Московских ведомостей» подчеркнута алогичен («в осетре был опознан частный пристав Б.» [13, т. 16, кн. 1, с. 10]). Антимир, расположенный «вне культуры», органично включает образ письма.

Рассказ «Помпадур борьбы, или Проказы будущего» (1873) во многом повторяет основные темы щедринских произведений рубежа 1860–1870-х гг. Помпадур здесь сам меняет реальность, превращает ее в своеобразный антимир, подчиняя своим «административным» фантазиям. Источником фантазий и здесь служит письмо: «...в газетах появилось известие, что в версальском национальном собрании образовалась партия, которая на развалинах любезного отечества водрузила знамя “борьбы”...» [13, т. 8, с. 173]. Герой превращает вверенную ему губернию в пародийную «версию» европейской (французской) истории: он ведет войну против обывателей, призывает на помощь Жанну Д’Арк (роль которой исполняет «помпадурша»), совершает исход в пустыню с уцелевшими после войн жителями. Тема письма и реальности пронизывает весь очерк: «помпадурша» Анна Григорьевна черпает сведения о Жанне Д’Арк из учебника Смарагова; внутренний мир очерка заселен персонажами русской литературы (Ноздрев, Тарас Скотинин, Держиморда, Рудин, Волохов, Лаврецкий, Райский, Веретьев, Митрофан Простаков).

Реальность погружается в стихию хаоса и смерти. Персонификацией этой стихии становится женский персонаж (Анна Григорьевна): «Она не только вошла в роль Иоанны д’Арк, но, так сказать, отождествилась с этою личностью. Глаза у нее разгорелись, ноздри расширились, дыхание сделалось знойное, волосы были постоянно распущены. В этом виде, сидя на вороном коне, она, перед началом каждой церковной службы, галопировала по улицам, призывая всех к покаянию и к войне против материализма» [13, т. 8, с. 194]. Рассказ оригинально воплощает основные константы художественного мира Щедрина: смещение письма и реальности (Истории), социальная энтропия (хаос, получающий, в частности, персонификацию в женском персонаже), прямая корреляция между кромешным миром и кромешным сознанием (сознанием помпадура).

Таким образом, можно утверждать, что в творчестве сатирика складывается определенный набор художественных констант, связанных с трактовкой универсалий смеховой культуры. Социальная реальность, характеризующаяся резкой поляризацией общества (власть и народ), тяготеет к хаосу, к пространству «вне культуры». При этом деформация реальности происходит посредством вмешательства в жизнь людей ментальных, духовных сущностей (представленных прежде всего образом письма). Создаваемый антимир наделен главным образом сатирическими коннотациями.

Мир зла предстает прежде всего как анти-история, социальная антиреальность. Эта анти-история движется по направлению, *противоположному историческому прогрессу*: от культуры и цивилизации к природе и дикости, от порядка к хаосу. Другой характеристикой антиреальности является ее своеобразная *«одухотворенность»*, антимир – это объективированные представления, заблуждения и «мифы», часто – литература, подменяющая собой действительность. Сочетание этих двух атрибутов мира социального зла и порождает ту «дикую энергию», темную антисубстанцию, которую изображает сатирик в формах смеховой двумирности. Таким образом, смеховой мир – это символическое воплощение общественного и исторического зла, отвлеченного от реальной сложности общественных отношений и исторического процесса (особый тип художественной условности), воплощающего «в чистом виде» антипрогрессивное (регрессивное) и антиреалистическое («призрачное», вымышленное) начала.

Описанный мир зла, на наш взгляд, является инвариантным для художественной прозы сатирика. В сказке «Медведь на воеводстве» социальное развитие сводится к различным формам деструктивного поведения («разорить типографию», «чи-

жика съест»)), а сама История отождествляется со «скрижалями истории», на которые записываются деяния квази-исторических персонажей. Внутренний мир сказки ориентирован в координатах исторического прогрессизма и мировоззренческого реализма как минус-реальность. В одном из рассказов «Недоконченных бесед» описывается история поселения, в котором креативное начало принадлежит власти: город сотворен исправником. После акта квази-творения власть закономерно начинает разрушать созданный мир: «Доселе я *их* – создавал, а отныне начну *их*... уничтожать!» [13, т. 15, кн. 2, с. 277].

В антиреальности распадается и умирает субъект; деформация сознания, как правило, выражается в одержимости пустотой и бессмыслицей: вспомним образы Порфирия Головлева («Господа Головлевы»), одержимого «пустословием», Митеньки Козелкова («Помпадуры и помпадурши»), безостановочно «болтающего», Порфиши Велентьева («Господа ташкентцы»), увлеченного идеей «созидания из ничего», и др. Есть в этом мире и субъекты, которые сохраняют начало «души» (например знаменитые рассказчик и Глумов), однако эти персонажи находятся в разладе с собственной личностью, в противоречивой борьбе с остатками подлинной духовности внутри себя – именно это, на наш взгляд, задает конфликт щедринских романов «Дневник провинциала в Петербурге» и «Современная идиллия».

Попытаемся прочесть в установленных нами координатах последний текст Салтыкова-Щедрина – начало незавершенного произведения «Забытые слова». Избранное произведение несколько переакцентирует установленную нами общую картину: почти мистическая онтология социального зла выходит на первый план, а «призраки» и «мифы» общественного сознания редуцируются до второстепенного мотива. На наш взгляд, «Забытые слова» могут быть прочитаны как реализация смысловых потенциалов, заложенных в щедринской сатире.

«Мне чудилось (не то во сне, не то наяву), что невидимая, но властная рука обвила меня и неудержимо увлекает в зияющую пустоту. Я сознаю себя беспомощным и даже не пытаюсь сопротивляться загадочной силе, словно нечто роковое ждет меня впереди. И чем глубже я погружаюсь в необъятную даль, тем унылее становятся перспективы, тем быстрее свет сменяется сумерками, тем решительнее потухает вселенская жизнь под игом всеобщего омертвения» [13, т. 17, с. 463]. Возникающий образ зловещей силы связан с пустотой и омертвением. Обратим внимание на обезличенность «властной руки» и ее своеобразную объективность: она тянет в «необъятную даль» и «унылые перспективы». Эта сила как будто тождественна самому бытию,

это целый порядок вещей («роковой», как отмечено в тексте). Эта темная воля может быть охарактеризована только через объективные атрибуты всего универсума: «зияющая пустота», «сумерки», «всеобщее омертвление». Этот «мир зла» есть одновременно «зло мира». И в то же время, при всей роковой объективности и тотальности этой силы, она «чудится» – «не то во сне, не то наяву». Она в высшей степени реальна и призрачна (и эта антинормальность «силы» будет углубляться в дальнейшем). Обратим внимание и на субъекта: начало «души» в нем сосредоточено на *сознавании* «беспомощности» и предопределенности – «Я» сохраняется, но неизбежно идет к уничтожению в мертвенности и пустоте.

«Серое небо, серая даль, наполненная скитающимися серыми призраками. В сереющем окрест болоте кишат и клубятся серые гады; в сером воздухе беззвучно реют серые птицы; даже дорога словно серым пеплом усыпана. Сердце мучительно надывается под гнетом загадочной, неизмеримой тоски» [13, т. 17, с. 463]. Пространство тяготеет к однородности, «серости»; появляются типично щедринские образы болота и гадов, манифестирующие социальное зло в его мертвенности. Это однородное, все более тяготеющее к «энтропии» пространство наполнено «призраками» – знаками «нереальности», «фантомности». Но последние «скитаются» в «серой дали», они отнесены в еще более глубокую тьму; здесь, вблизи, – «кишат» более телесные «гады». Обратим внимание и на то, что «сила» (некая воля) уже пропадает, зло окончательно объективируется в некий порядок вещей. Если в начале «пути» герой был объектом чужой «воли» (которая сама была бессубъектна), то теперь появляется намек на то, что он идет по этому пути сам (или его ведет «дорога»). Меняется и доминанта субъективности: от осознания беспомощности – к чувству «тоски» (вспомним, что в финале «Современной идиллии» боль и тоска были показателями пробуждения души).

«Удручают серые тоны, но еще более удручает безмолвие. Ни звука, ни шороха, ничего, кроме печати гибели. И чем больше я углубляюсь в это оголтелое царство, тем более всем существом овладевает оторопь и сознание отупелой безнадежности, в которой все кругом застыло и онемело. Ощущение оскудения постепенно заползает во все существо, и я начинаю чувствовать, что недалек тот момент, когда и внутри меня все омертвеет» [13, т. 17, с. 463]. Энтропия («кишащее» болото) окончательно переходит в Пустоту: «безмолвие», «погибель», «все кругом застыло и онемело». Здесь содержится нечто иррациональное: некая сила, «роковая» власть («властная рука») оказывается *ничем*. Вновь – сильное проявление сознания

(«всем существом овладевает... сознание оцепенелой безнадежности»), и здесь же – процесс утраты сознания («внутри меня все омертвевает»).

«Но вот я и у цели: передо мною кладбище. Точно взволнованное море, раскинулось оно на необозримое пространство вдаль и вширь, усеянное бесчисленными могильными насыпями. Зброшенность и одичалость везде наложили здесь печать свою. Храм, когда-то осенявший мертвецов, стоит полуразрушенный, с раскрытым куполом, давая приют нетопырям и ночным птицам. Колокол, некогда призывавший живых и оплакивавший мертвых, лежит разбитый у подножия храма; надмогильные памятники, ограды – все повалилось и лежит разбросанное, заросшее мхом и бурьяном» [13, т. 17, с. 463–464]. Здесь идея безличной силы как будто полностью преодолена: «Я» двигалось к некоей «цели». Эта цель – кладбище (символ смерти). Здесь, в смерти, пустота вновь заполняется некоей субстанцией – энтропией, ее знаки – «одичалость», «разрушенный храм», «разбитый колокол», «все повалилось», «лежит разбросанное». Этот образ – идеальное символическое воплощение пустоты и энтропии. Мы можем еще раз уточнить определение той «силы», которая «затянула» героя (и затем совершенно исчезла), – это разрушение и смерть/энтропия и пустота/сила и ничто одновременно. Обратим внимание на своего рода «богооставленность» этого «царства» смерти: храм и колокол разрушены, здесь нет никакой одухотворенности.

«Кажется, сам ветхий Адам сложил здесь свои кости. За ним последовали поколения за поколениями и наслались одно над другим, пока наконец

земная утроба не насытилась мертвецами» [13, т. 17, с. 464]. Перед нами не одна смерть, и даже не множество смертей – перед нами *сама смерть*, всеобщая смерть. Это кладбище – весь мир (вся «земная утроба»). «Мир зла» в данном случае – это «зло мира», а «зло мира» – это сила смерти. Всеобщая смерть порождает призраки и болото с кишачными гадами, и она же есть «власть», которая тянет героя.

Роковая пустота – то, что было властью, затянувшей героя в крошечное «царство», мерцало в мотиве дороги, которая вела в мир омертвения и запустения, и располагалась «внутри меня». Ее загадка, собственно, в том и заключается, что она и объективна, и проникает внутрь субъекта – потому она и предстает как сила и полностью снимается, растворяясь во внутреннем и внешнем мирах.

В этом небольшом тексте просветительская идеология Щедрина «осложняется»: за символами антимира встают уже не «мифы» и «призраки», но зловещая и иррациональная всеобщая Пустота (субъективно-объективное Ничто). Сатирический эпос Салтыкова-Щедрина – это художественная историософия Зла. Универсалии смеховой культуры призваны изобразить и выявить сущность «темной стороны» вещей – ее иррациональный исток и рационализированные формы. Метафизические «пределы» того конфликта, который раскрывается и диалектически развивается в щедринской сатире, можно обозначить как Разум (начало порядка и духовности) и Энтропия (в ее многообразных выражениях, от бессмыслицы до распада и смерти).

### Список литературы

1. Поздеев В. А. Фольклор и литература в контексте «третьей культуры». М.: МГОПУ им. М. А. Шолохова, 2002. 375 с.
2. Манн Т. Аристократия духа: сборник очерков, статей и эссе / пер. с нем. С. Апта, В. Бакусаева и др. М.: Культурная революция, 2009. 368 с.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
4. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
5. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ // Я эмигрировал в Древнюю Русь. Россия: история и культура. Работы разных лет / науч. ред. С. И. Николаев. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2005. С. 79–330.
6. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.
7. Абрамян Л. А. Смех как продукт и движущая сила праздника // Смех: истоки и функции / под ред. Г. А. Козинцева. СПб.: Наука, 2002. С. 62–74.
8. Силантьева О. Ю. Страна Кокань и Шлараффия во французской и немецкой литературах XVIII–XIX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006. 24 с.
9. Николаев Д. П. Смех Щедрина: очерки сатирической поэтики. М.: Советский писатель, 1988. 400 с.
10. Кондаков Б. В. «Демифологизация» русской культуры в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина // Типология литературного процесса и творческая индивидуальность писателя: межвузов. сб. науч. тр. / Перм. ун-т. Гл. ред. С. Я. Фрадкина. Пермь, 1993. С. 13–22.
11. Глазкова Т. А. Демифологизация реальности в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2009. 24 с.
12. Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности. М.: Независимая газета, 1991. 96 с.
13. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. М.: Художественная литература, 1965–1977. 20 т.
14. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М.: Наука, 1979. 359 с.

Роготнев И. Ю., ассистент.

**Пермский государственный университет.**

Ул. Букирева, 15, г. Пермь, Пермский край, Россия, 614990.

E-mail: rogotnev05@mail.ru

*Материал поступил в редакцию 14.01.2011.*

*I. Y. Rogotnev*

**THE SYMBOLS OF EVIL IN M. E. SALTYKOV-SCHEDRIN'S WORKS:  
TO THE PROBLEM OF FUNCTIONING OF THE UNIVERSAL COMIC  
EDUCATIONAL TEXTS IN SATIRE**

In the article we distinguish a great number of universal symbols in humoristic and satirical folklore and literature: certain types of characters, space and temporal models, plot motifs, etc. In Saltykov-Schedrin's satirical prose the universal comicity manifests social and historical evil – powers which are opposite to rationalistic (enlightenment) progress. The article is devoted to interpreting universal comic symbols in the works by Saltykov-Schedrin.

**Key words:** *operational2no-as an active focus of educational process, the unified model, of technological culture.*

**Perm State University.**

Ul. Bukireva, 15, Perm, Perm territory, Russia, 614990.

E-mail: rogotnev05@mail.ru