

УДК 821.161.1.09

Н.А.Мясникова

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ В СКАЗКАХ МИХАИЛА КУЗМИНА

Гуманитарный институт НовГУ, oscarwilde@yandex.ru

A narrative structure of literary fairytales by M.Kuzmin is under review for the first time, especially such an element as a narrator category. The narrator is regarded as one of the forms of a literary play. The research is based on the tales «Rules of Chivalry», «On the Conscientious Laplander and the Patriotic Mirror», «The Upper Window» and «Prince Desire».

Ключевые слова: нарративная структура, литературные сказки, Михаил Кузмин, категория повествователя

Сказочный жанр в творчестве М.Кузмина представлен циклом из девяти сказок, посвященных Ю.Юркуну. Эти произведения ориентированы не столько на жанр сказки как таковой, имеющий своими истоками фольклорную среду, сколько на сложившуюся традицию литературной сказки — как европейскую, так и русскую.

С течением времени жанр литературной сказки развивается. Как считает Е.С.Куприянова, «сказка осовременивается и соответственно усложняется ее поэтика. Для развитой литературной сказки... характерны не просто многочисленные отступления от устойчивого жанрового канона фольклорной сказки, но его переосмысление, «размывание» за счет привнесе-

ния поэтологических черт, свойственных другим литературным жанрам» [1]. Такое «размывание» жанрового канона сказки мы можем наблюдать и у Кузмина. Достигается это благодаря игровому отношению автора к художественной реальности. Игровая атмосфера, по мнению М.Липовецкого [2], является одним из условий обновления жанрового архетипа сказки. Нас в данном случае будет интересовать игровое начало в отношении к нарративной структуре сказок Кузмина, а в частности, такой элемент этой структуры, как повествователь.

Здесь важно уточнить, на какую читательскую аудиторию ориентировался Кузмин, когда писал свои сказки. Как известно, он не был детским писателем и придерживался мнения, что не существует чисто детской литературы. Свою точку зрения по этому поводу писатель изложил в статье «Заметки о русской беллетристике»: «Не боясь впасть в ересь, мы утверждаем, что специально детской литературы нет, быть не может и не должно быть... Детские журналы могут быть, но в них должны помещаться или произведения для взрослых, которые прочли бы без скуки дети, или (как это ни странно) сокращенные произведения классиков» [3]. Таким образом, можно утверждать, что Кузмин писал свои сказки для взрослых. Они ориентированы на взрослого читателя, имеющего представление о литературе прошлого и о современном литературном процессе, способного в полной мере воспринять ту игровую природу, которая присуща сказкам Кузмина — интертекстуальные взаимосвязи, иронию, метатекст — все те особенности, которые вводятся в текст именно через повествователя.

Для нас важно провести границу между повествователем и рассказчиком.

Традиционно в литературоведении выделяют два типа повествования: такое, при котором между персонажами и повествующим субъектом существует абсолютная дистанция, его можно назвать *объективным повествованием*, и так называемое *субъективное повествование*, при котором повествующий субъект смотрит на мир глазами одного из персонажей. Существует также третий тип повествования, в котором совмещаются точки зрения повествующего субъекта (автора) и персонажа, т. е. объединяются два вышеуказанных типа.

Для объективного повествователя характерно ведение рассказа от третьего лица, так называемое «он-повествование». Субъект речи в данном случае принято определять как *повествователя*. Для повествования субъективного — «я-повествования» — естественным является изложение событий от первого лица. Субъект речи здесь выступает как некое «я», отличающееся от автора. Такого персонифицированного повествователя принято называть *рассказчиком* [4].

Однако существует иная точка зрения, подвергающая сомнению такое четкое разграничение функций повествователя и рассказчика. Как замечает Н.А.Кожевникова, «в повествовании от третьего лица может выражать себя или всезнающий автор, или анонимный рассказчик. Первое лицо может принадлежать и непосредственно писателю, и конкретному рассказчику, и условному повествователю, в каждом

из этих случаев отличаясь разной мерой определенности и разными возможностями» [5]. Подобной позиции придерживаются и такие исследователи, как Н.Д.Тамарченко [6] и Б.О.Корман, выделяющий в художественном произведении два типа повествователя: 1) носитель речи, не выявленный, не названный, «растворенный» в тексте, т. е. повествователь; 2) носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст, т. е. рассказчик [7].

Немаловажным критерием для определения типа речевого субъекта является наличие или отсутствие в произведении ситуации рассказывания как таковой.

Опираясь на эти теоретические положения, можно утверждать, что в сказочных произведениях Кузмина читатель сталкивается с *повествователем*, так как ситуация рассказывания ни в одной из сказок не обозначена, но это — не повествователь в чистом виде, не безличный носитель речи. Повествователь у Кузмина, по выражению Кормана, — носитель речи, организующий своей личностью весь текст, но открыто не заявленный как рассказчик. Тем не менее, в некоторых сказках («Золотое платье», «О совестливом лапландце и патриотическом зеркале», «Послушный подпасок») в противоположность ситуации рассказывания присутствует ситуация *написания* сказки. Кузмин ставит акцент на том, что его сказки — не просто переданные из уст в уста истории, не имеющие авторства, а авторские литературные произведения, сам процесс создания которых представляет собой сознательный акт творчества. В сказках Кузмина ситуация приближена к ситуации рассказывания, несмотря на то, что самой ситуации рассказывания нет. Рассказчика как такового нет, но он как бы скрыт за повествователем.

В своих сказках Кузмин переосмысливает традиционный тип повествования, характерный для фольклорной волшебной сказки. Именно переосмысление традиционной сказочной нарративной модели и выработка особого способа повествования является одной из отличительных черт поэтики современной литературной сказки [8]. Для волшебной сказки характерна устойчивая двойственность повествовательной структуры, сочетающей условно-личное и безличное повествование. Что же касается сказок Кузмина, в них не происходит подобного совмещения двух типов повествователя. В каждой из сказок писателя повествователь один, и тип его не всегда вписывается в классификацию, данную М.Липовецким применительно к фольклорной волшебной сказке.

Сказки Михаила Кузмина по выступающему в них субъекту речи можно условно подразделить на три вида:

1) сказки, повествование в которых ведется от третьего лица: «Рыцарские правила», «Шесть невест короля Жильберта»;

2) сказки, повествование в которых большей частью ведется от третьего лица, однако наблюдаются вкрапления, свидетельствующие о наличии некоего субъекта речи, обозначенного местоимением *мы*: «Дочь генуэзского купца», «Золотое платье», «О совестливом лапландце и патриотическом зеркале»;

3) сказки, повествование в которых ведется от первого лица: «Принц Желание», «Послушный подпасок», «Где все равны», «Высокое окно».

Рассмотрим первую группу сказок. На первый взгляд может показаться, что здесь уместно говорить скорее о повествователе в чистом виде, абсолютно безличном и никак не проявляющем себя. Внешне на это указывает форма третьего лица. Тем не менее, исходя из внутренних особенностей речи, мы можем утверждать, что в данных сказках повествователь близок к рассказчику. Иными словами, рассказчик проявляет себя на фразеологическом уровне. Как утверждает Б. Успенский, «в минимальном случае в авторской речи может использоваться всего одна точка зрения. При этом данная точка зрения может фразеологически не принадлежать самому автору, то есть автор может пользоваться чужой речью, ведя повествование не от своего лица, а от лица какого-то фразеологически определенного рассказчика...» [9]. Именно с этим случаем мы и сталкиваемся в сказках первой группы.

В качестве примера приведем сказку «Рыцарские правила». Она с самого начала ориентирует читателя на традицию рыцарского романа. Повествователь вначале знакомит читателя с семьей, из которой происходит молодой граф Ульрих, затем описывает его отъезд из родного замка по достижении 17 лет и события, происходящие с ним в пути — его так называемые подвиги. Таким образом, завязка и начало развития действия, характерные для рыцарского романа, присутствуют в данной сказке Кузмина. Отсюда становится ясным, почему речь повествователя с самого начала тяготеет к книжным оборотам, многие из которых вполне можно идентифицировать как литературные клише: *старый граф, старая графиня, блюла хозяйство, почтили в боях, воспитывался в добрых старинных правилах, рос юношей храбрым, благородным и послушным, золотистые кудри, показать свою удаль и прославить рыцарское звание, вложил ногу в стремя* и т. д. [10]. В сказке задается тон повествования рыцарского романа, а повествователь предстает как человек эпохи средневековья.

Однако в самом начале сказки Кузмин подвергает сомнению такую организацию повествования, употребляя неожиданный, совершенно не характерный для жанра рыцарского романа оборот: «Когда ему (Ульриху. — Н. М.) минуло 17 лет, он сказал отцу, что ему неприлично сидеть все время за печкой...» (101). Подобное выражение более уместно было бы в русской народной сказке, чем в произведении, ориентированном на куртуазную традицию. У читателя здесь возникает ассоциация с образом излюбленного героя русских сказок, Иванушки-дурачка, который в начале сказки так же сидит за печкой, пока не складывается ситуация, в которой ему приходится проявить себя и доказать, что он не такой дурачок, каким кажется на первый взгляд. Кузмин здесь обыгрывает разные жанровые традиции — русской фольклорной сказки и рыцарского романа. Но в противоположность герою русской сказки Ульрих в конечном итоге действительно оказывается «дурачком» — рыцарские правила, которыми он руководствуется, не приводят к

положительному результату, а только увеличивают количество зла в мире: освобожденный им человек оказывается жестоким разбойником, дама Эдита, в защиту которой он сражается, — мошенницей, человек, встреченный им на дороге, умирает от голода, так как рыцарь не смеет открыть мешок с хлебом и вином, который ему поручено доставить в соседнюю деревню. Иными словами, эти правила не работают.

Повествователь в данной сказке пародирует стиль рыцарских романов и тем самым иронизирует над рыцарским кодексом чести, оторванным от реальной жизни. Мораль сказки, однако, вложена Кузминым в уста не повествователя, а одного из героев, деревенского пастуха: «Ведь правила созданы для человека, а не человек для правил. У меня правил нет, а сидит в сердце уж не знаю кто, ангел ли, дух ли какой, который мне говорит, как в данную минуту, в данном деле, с данным человеком я поступать должен» (106). Такой прием характерен для большинства сказок Кузмина: мораль, которая во всех сказках является воплощением здравого смысла, приписывается одному из героев, а не навязывается читателю автором. Этим Кузмин подчеркивает естественность, общезвестность тех выводов, которые можно сделать на основе описанных в сказке событий. Истина может быть ясна всем и каждому, нужно только внимательно взглянуть на происходящее.

Подобным образом организовано повествование и в сказках второй группы. Отличие заключается в том, что рассказчик более очевиден — в сказках появляется местоимение *мы* и его производные. Это позволяет повествователю осуществлять рефлекссию по поводу не только описываемых событий, но и самого процесса написания сказки. Так в повествовательную структуру сказки вводится метатекст.

Например, в сказке «О совестливом лапландце...» повествователь сознательно делает акцент на том, что он пишет именно сказку, утверждая таким образом свое право на вымысел и мотивируя перемещение героя в Амстердам: «Но вот однажды Кей попал в Амстердам. Это довольно странно, но ведь мы пишем сказку и можем делать со своими героями что хотим» (130). Повествователь в качестве всезнающего и всемогущего автора вправе делать выводы, высказывать свое мнение о герое. Он с иронией рассказывает о том, как Кей решил изучить качества разных национальностей, чтобы выработать свое национальное лицо и купил для этой цели старый календарь, в котором были описаны «свойства европейских наций и их приметы»: «Все это наш лапландец вычитал, и теперь все его старания сводились к тому, чтобы поступать как раз наоборот тому, что он вычитал» (131). В соответствии с этим принципом Кей ведет себя совершенно глупо и абсурдно, в результате чего повествователь замечает: «Может быть, лапландцам было, чем гордиться, но уж Кею-то гордиться было решительно нечем» (132). Мораль в этой сказке прямо не сформулирована, но, тем не менее, очевидна. В финале Кей выбрасывает данное ему шаманом волшебное зеркало, отражающее истинное лицо каждой нации, думая, что шаман обманул его, так как в нем Кей вместо своей пьяной рожи видит лицо, которое «было

скуласто и косоглазо, было, очевидно, лапландским, но смотрело задумчиво, упорно и серьезно» (132). Он остается убежденным в своей правоте, и заблуждения его исправить нельзя. Повествование в этой сказке проникнуто печальным скептицизмом.

В сказках третьей группы категория повествователя наиболее приближена к категории рассказчика, на что указывает, в первую очередь, употребление в них более конкретного местоимения *я* в отличие от обобщенного *мы* в сказках предыдущей группы. Здесь мы можем выделить два подвида сказок. В одних из них *я* обозначает лишь субъект речи, в других — не только субъект речи, но и персонажа сказки.

В качестве иллюстрации к первому подвиду можно привести сказку «Принц Желание». Не будем останавливаться на подробном анализе этой сказки, отметим лишь основные характерные черты, присущие в данном случае повествователю. В сказке присутствует намек на некоторые условно-биографические черты повествователя. Речь, простоватая и иногда небрежная, характеризует повествователя как среднестатистического обывателя, соотечественника и современника читателя и автора. Сказка может восприниматься как философская китайская притча, рассказанная современным читателю и автору русским человеком.

Если во всех вышеперечисленных сказках мы рассматривали повествователя только как субъект речи, то в сказках «Где все равны» и «Высокое окно» он выступает в двух ипостасях: и как субъект речи, и как персонаж произведения. Эти сказки нельзя называть сказками в полном смысле этого слова: в них полностью отсутствует фантастический элемент. Поэтому более уместно было бы определить как сказки новеллистического типа.

Так, сказка «Высокое окно» представляет собой повествование от лица взрослого о собственном детстве. Причем взгляд на события с точки зрения ребенка здесь превалирует. Повествователь-взрослый передает лишь внешнюю сторону событий, но не переосмысливает их с позиции своего возраста и опыта. Кавалергардский полк, увиденный ребенком из окна, здесь предстает как чудо: «Однажды я увидел в мое окно нечто совершенно невиданное до сей поры, удивительное и восхитившее меня: из далекой улицы под нежную торжественную музыку стройно выезжала масса людей на одинаковых лошадях, разливая вокруг себя необычайное сияние...» (134). Далее в тексте это явление прямо определяется как чудо: «Конечно, будь она (гувернантка. — Н.М.) русская, она хоть бы перекрестилась на такое чудо, а с немки чего же спрашивать?» (135). Здесь повествователь снова передает точку зрения себя-ребенка, наивно рассуждающего о нациях. Окно ребенок воспринимает как волшебный предмет: «Но почему тогда ты, мое милое окно, мне не поможешь? Не покажешь еще раз того видения...» (137). В то же время ребенок не понимает, почему его отец раздражается, когда он спрашивает о кавалергардах, и удивляется перемене, происшедшей в матери, когда она знакомит его с «настоящим кавалергардом»: «И я в первый раз заметил, что

мама у меня молодая и красивая» (138). Здесь мы видим намек на второй, более глубинный, «взрослый» смысловой пласт в сказке — проблемы во взаимоотношениях между отцом и матерью героя. Но ребенок этого понять не может, а повествователь-взрослый не переосмысливает. Таким образом, основной проблемой, которую ставит эта сказка, является проблема точки зрения. Не случайно Джон Барнстед назвал «Высокое окно» виртуозным исследованием перспективы и точки зрения [11]. Так, и на мораль сказки может существовать две точки зрения. Одну из них высказывает кавалергард: «Нужно подходить к вещи прямо и близко, тогда ее узнаешь» (138). Другая точка зрения выражена в наивном вопросе ребенка: «Или для больших и маленьких разные мерки?» (138).

В итоге можно прийти к заключению, что в каждой из сказок рассматриваемого цикла повествователь, во-первых, не тождественен автору, во-вторых, не является повествователем в чистом виде, а приближен по своим проявлениям к рассказчику, который обнаруживает себя либо на фразеологическом уровне — через речевые особенности, ироничный тон повествования, условный биографизм («Принц Желание», «Рыцарские правила», «Шесть невест короля Жильберта», «Дочь генуэзского купца»), либо на уровне метатекста — через создание ситуации написания сказки («Золотое платье», «О совестливом лапландце и патриотическом зеркале», «Послушный подпасок»), либо на уровне совмещения различных точек зрения, в данном случае — взрослого и ребенка («Где все равны», «Высокое окно»). Включив в текст подобного повествователя, М.Кузмин переосмысливает традиционную повествовательную структуру сказочного жанра, усложняет ее, основываясь на принципах литературной игры, в которую он стремится вовлечь своего читателя — человека взрослого, остроумного, начитанного, на которого и ориентированы его сказки.

1. Куприянова Е.С. Литературные сказки Оскара Уайльда и сказочно-мифологическая поэтика романа «Портрет Дориана Грея». В.Новгород, 2007. С.15.
2. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. (На материале русской литературы 1920 — 1980-х годов). Свердловск, 1992. 184 с.
3. Кузмин М. Заметки о русской беллетристике // Аполлон. 1912. №2. С.72.
4. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002. С.339-340.
5. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе 19-20 вв. М., 1994. С.5.
6. Теория литературы в 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. М., 2004. Т.1. С.237.
7. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С.33-34.
8. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999. 308 с.
9. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб., 2000. С.38-39.
10. Кузмин М.А. Проза и эссеистика: В 3 т. М., 1999. Т.2. С.101-102. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.
11. Barnstead John. The Fairy Tales of Mikhail Kuzmin — http://etc.dal.ca/kuzmin/fairy_essay_english_uni.html