

УДК 831.161.09

*А.В. Игнатова***СКАЗОВОЕ И РОМАННОЕ СЛОВО В ПРОИЗВЕДЕНИИ С. КЛЫЧКОВА «САХАРНЫЙ НЕМЕЦ»**

Цель статьи – прочтение творческого наследия С. Клычкова в контексте стилового и жанрового самоопределения прозы 1920-х гг. Объектом исследования является роман «Сахарный немец» (1925), повествующий о событиях Первой Мировой войны. Нас интересует тип слова, которым организован повествовательный строй книги. Разрушение «чистого сказа» в романе Клычкова идет в нескольких направлениях: путем смены рассказчика книжным повествователем; путем диалогизации, лиризации текста и, наконец, путем его фольклорной стилизации. Мы рассматриваем последовательно каждый из этих способов организации текста. Сказ в романе С. Клычкова разрушается за счет движения повествовательных форм по вектору: рассказчик – личный повествователь – повествователь. Сказовая форма, разрушаясь, парадоксальным образом возрождается в недрах книжно-литературного повествования и возвращается в произведение на новом витке в виде усеченного сказа, делая повествовательную ткань романа вновь многоголосой. С. Клычков благодаря трансформации сказовой манеры воспроизводит картину становления романной формы повествования. Но это роман особый, формирующийся в сфере дописьменного сознания, которое обрело историческую возможность стать книжной культурой.

Ключевые слова: Сергей Клычков, «Сахарный немец», новокрестьянская проза, сказ, тип повествователя.

Русская проза 1920 гг. характеризуется особой интенсивностью стиливых исканий (тем, что получило название «энергия стиля»). В этот период происходит резкий сдвиг в отношении писателей к слову – «В речи усилено подчеркивают ее стилевую, материальную, формирующую природу. К слову относятся не столько как к орудию исследования, сколько как к орудию формирования материала действительности, строительному материалу» [3. С. 130]. Двадцатые годы – это время, когда искусство искало «новую формулу отношения к материалу, новый модус его художественного использования» [1. С. 198]. Одним из характерных признаков стилевой активности стал усилившийся интерес к носителям нелитературного слова, вытеснявшим в конце 1910 – начале 20-х гг. традиционных литературных повествователей и рассказчиков, оперирующих книжным языком. «Маргинальное – сказовое – слово явилось для прозы, как и для поэзии 10-20-х годов, новым приемом, расширившим ее художественный опыт» [8. С. 13].

Изучение сказа, начатое в начале XX в., насчитывает в своем теоретическом и практическом «багаже» уже достаточно большое количество разноплановых работ¹. Цель данной статьи – прочтение творческого наследия С. Клычкова в контексте стилового и жанрового самоопределения прозы 1920-х гг. Объектом исследования является первый прозаический опыт автора – роман «Сахарный немец» (1925), повествующий о событиях Первой Мировой войны. В связи с указанной проблематикой нас будет интересовать тип слова, которым организован повествовательный строй книги.

Творчество Сергея Клычкова (1889-1937) традиционно рассматривают в рамках так называемого «новокрестьянского направления» русской литературы начала XX в., к которому относят также С. Есенина, Н. Клюева, А. Ширяевца, П. Орешина, А. Ганина и др). В этом своеобразном потоке отечественной словесности выразил себя земледельческий крестьянский мир с его уникальной культурой, философией и судьбой, отразил свое миропонимание человек, генетически связанный с землей и природой. В центре внимания С. Клычкова носители народного сознания и слова.

Сказовая форма декларируется с самых первых строк романа «Сахарный немец»: «Эх, рассказывать, так уж рассказывать!» [5. С. 8]². Установка на чужую речь (автономность сознания рассказчика по отношению к автору), актуализация устного слова (иллюзия произносимой речи), имитация импровизационной речи, творимой сейчас, в нашем присутствии – вот неполный перечень тех примет, которые выделяют теоретики литературы как характерные для сказового типа повествования.

¹ Наиболее полный список литературы до 1978 года по этой проблеме, а также обзор данных работ см. в кн.: Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. – Воронеж, 1978. – 288 с.

² Все цитаты из романа С. Клычкова «Сахарный немец» приводятся по изданию: Клычков С.А. Чертухинский балакирь: Романы. М., 1988. 688 с. В квадратных скобках указывается номер страницы.

Субъект речи и сознания³, проявленный в романе «Сахарный немец», – рассказчик – представлен Клычковым в качестве базового, «нулевого» субъекта, ему формально приписан весь текст романа. Вот яркий образец его слова: «Как мы тут жили, теперь и вспомнить чудно, хотя человек ко всему привышен; а вот как помещалось это солдатское хозяйство – так немало можно надивиться. И кусались-то ведь вши по-разному: одна куснет, словно тело в зубы натянет, вроде как в клещи такие, а другая только как пьявка: тюк! – и больше ничего: инда даже приятно». [5. С. 6].

Исследование слова рассказчика позволяет описать то мироощущение, носителем которого выступает рассказчик, и специфику клычковского варианта сказовой формы. Смысловая интерпретация грамматической названности данного субъекта в тексте (употребление формы «мы») выявила два пласта самоопределения рассказчика: крестьянин и солдат. Причем «крестьянское» здесь осознается как первичное. С одной стороны, разговорно-просторечная направленность речи говорящего; с другой стороны, при литературном непрофессионализме рассказчика отсутствие страха перед произнесенным словом, ориентация на игру со словом (приговорки, побасенки, присловья), балагурство, элементы «раешного стиха» – отражают стремление автора через крестьянское слово создать «простоту и цветистость» повествования, а также выявляют повышенную театрализованность сказа в романе Клычкова.

Однако рисунок повествовательной ткани романа «Сахарный немец» в действительности оказывается гораздо сложнее и не ограничивается фигурой рассказчика. Сказовая форма, так определенно заявленная в начале романа С. Клычкова, не становится доминантой организации текста и разрушается другими способами повествования. Это хорошо видно при анализе повествовательного уровня произведения.

Разрушение «чистого сказа» в романе Клычкова идет несколькими путями: путем смены рассказчика книжным повествователем; путем диалогизации, лиризации текста и, наконец, путем его фольклорной стилизации. Рассмотрим последовательно каждый из этих способов.

I. Книжный повествователь

Сказ в романе С. Клычкова разрушается за счет движения повествовательных форм по вектору: рассказчик – личный повествователь – повествователь. Укажем те приметы, которые позволяют отличить текст рассказчика от фрагментов, принадлежащих повествователю. Подчеркнем, что данные приметы не существуют отдельно друг от друга, они стороны одного явления, потому тесно связаны между собой и могут быть выделены лишь условно.

1. Рассказчик зависим от установки на достоверность информации; повествователь обладает «немотивированным» знанием.

Рассказчик, в отличие от «всезнающего автора», субъектно выраженного через растворенного в тексте книжно-литературного повествователя, находится не над событиями, а внутри них. Он рассказывает о том, что произошло в действительности, о реальных событиях или старается уверить слушателей в правдивости своих слов. В любом случае он ориентирован на достоверность рассказываемого. Именно поэтому рассказчик постоянно стремится подтвердить, доказать эту достоверность указанием на личное свидетельство либо свидетельство «верных» людей. Данная мотивировка необходима для рассказчика. Совсем другое дело – повествователь: он обладает «всезнанием» автора и потому не нуждается в мотивировках и свидетельствах.

С этой точки зрения в романе Клычкова совершенно естественны и ожидаемы ссылки рассказчика на источник получения информации о событиях, свидетелем которых не был сам говорящий. «...Да после и о том мы узнали, что у нас недели уже три лежала бумага с тремя сургучами из дивизионного штаба, которую сунул было, как рассказывали тишком писаря, полковой адъютант...» [5. С. 56]. Удачным средством мотивировать осведомленность рассказчика становится фраза: «Известно: у солдата язык бабий! Вся рота в ту же ночь узнала...» [5. С. 15]. Это высказывание позволяет «заочно» объяснить и другие подобные случаи – когда происшествие или разговор состоялись в роте не в присутствии рассказчика – все они в силу того, что «у солдата язык бабий» становятся достоянием всей роты.

Однако уже в первых главах мы встречаем случаи, в которых иллюзия сказа преодолевается появлением не мотивированных знанием рассказчика фрагментов: рассказчик не мог ни присутствовать при событии сам, ни узнать о происходящем от кого-либо. Так, большая часть подглавы «Ночной ко-

³ Методологической основой нашего исследования является системно-субъектный анализ, разработанный Б.О. Корманом.

мандир» [5. С. 49-52] описывает, как Иван Палыч ходил проверять посты. С одной стороны, отсутствие свидетелей («Ин ладно, управлюсь один» [5. С. 49]), состояние окружающей среды («очень сразу стало темно», «ишь ты, нечистая сила, какая темень стоит», «...дыма от трубки и трубки во рту не видать, ровно и нету» [5. С. 49]) не оставляют рассказчику возможности наблюдать своими глазами за тем, что делает Иван Палыч (вместо проверки постов просидевший все это время на «кладинке» рядом с блиндажом). С другой стороны, Ивану Палычу не было смысла рассказывать кому-либо о своем обмане, наоборот, он стремился утаить это от всех («посижу здесь немного и доложу, что поверил...» [5. С. 49]), тем более что обман фельдфебеля стал косвенной причиной смерти многих солдат – проверь он посты, заметь разлив Двины, удалось бы, возможно, вывести роту из заливаемых окопов. Таким образом, рассказчик не мог владеть информацией о подлинных событиях, а, следовательно, рассказ о том, что происходило в действительности, мог исходить только от субъекта, обладающего всезнанием автора, то есть от повествователя. И такой «немотивированный» фрагмент в тексте не единичен.

Несомненно то, что присутствие в тексте словесно выраженной мотивации знания рассказчика может оказаться лишь формальным приемом, декларацией, тогда как содержательно особенности восприятия и передачи происходящего будут соответствовать другой форме авторского сознания – повествователю. Это приводит к необходимости искать другие «приметы», характеризующие или рассказчика, или повествователя.

2. Рассказчик – образ живого конкретного человека, обладающего физической закрепленностью; повествователь – абстрактная форма сознания, в своем пределе характеризующаяся абсолютным «всемогуществом», «всепроникновением» и «всеохватностью» автора.

В свою очередь, данная позиция в конкретном проявлении может быть представлена несколькими ипостасями.

2.1. Взгляд рассказчика имеет определенную направленность, обусловленную физическим расположением человека в пространстве; повествователь обладает способностью видеть происходящее в любом физическом ракурсе.

Рассказчик как свидетель событий описывает происходящее, что называется, «своими глазами» – с той точки в пространстве, где он мог находиться как конкретный человек, иными словами детали окружающего в повествовании возникают как бы по мере поворота головы рассказчика. Другой способ изображения: взгляд на происходящее, в том числе и «на себя», глазами другого человека (исключая те случаи, когда текст «замотивирован» как рассказывание другого лица) – точка в пространстве, которая не совпадает с физическим расположением рассказчика, – или безотносительно к чему-либо конкретному видению (в пределе, эффект никем не опосредованного саморазвертывания жизни). Данный взгляд на события разрушает иллюзию сказа и ассоциируется в сознании читателя с представлением о повествователе.

Приведем примеры. В эпизоде, рассказывающем о молитве и причастии роты перед несостоявшимся десантом, физический взгляд рассказчика («Пришел батюшка в одном набедреннике, положил угольков из костра в кадило...» [5. С. 16]) сменяется взглядом Зайчика: «Оглянулся Зайчик: вся рота, как подкошена, стоит на коленках, глаза словно спрятались в брови, а по желто-загорелым лбам тяжелая, безысходная тревога собрала набухшие складки...» [5. С. 17]. Уже сама картина, представленная читателю, замотивирована как взгляд Зайчика. Однако не будь этого указания, само физическое расположение рассказчика не позволило бы ему взглянуть на роту таким образом: при причастии Зайчик, будучи офицером, располагался в «первой линии» молящихся; рассказчик же находился в массе солдат и не мог увидеть сослуживцев в том ракурсе, который представлен в тексте. Все, что сказано о роте в целом («как подкошена, стоит на коленках», «глаза словно спрятались в брови...» и т.д.), сказано и о самом рассказчике. Это разрушает природу сказа как текста, отражающего видение конкретного человека – рассказчика.

2.2 Рассказчик не способен заглянуть в мысли и пережить чувства героев; повествователь осведомлен о внутренней жизни персонажей.

Для рассказчика как носителя конкретного, а следовательно, ограниченного сознания, не свойственно передавать мыслительную деятельность человека. Он воспринимает другого субъекта извне, как совокупность внешних признаков и догадывается о внутреннем мире героев по их внешним проявлениям. Если же в чистом сказе появляются мысли и чувства другого человека, то они воспринимаются как домысленные рассказчиком. Повествователь таких ограничений не знает. Он выступает как сознание, вооруженное «всезнанием», осведомленностью автора и, следовательно, воспроизводит

мысли героя непосредственно, так сказать, *цитирует* их. Он легко заглядывает в думы персонажей, рассказывает о тех чувствах, которые еще не осознаны самими героями, о замыслах, в которых герои боятся признаться даже самим себе. И воспринимается это не как «пересказывание» чужих мыслей, а как естественное саморазвертывание мыслительного процесса человека.

Таким образом, типичной для сказа позиции «что каждый в таком положении думал – одному богу известно» [5. С. 3-4] противопоставляется позиция повествователя, оформляющего мысли героев как прямую речь, цитату: «Эх, да если б седни пуля сорвала кусок со ляжки, – *думает* рыжий Пенкин, вешая на прежнее место... Пелагеину фотографию. – Не так обидно, как досадно» [5. С. 23].

2.3 Рассказчик редуцирует сознание героев до своего сознания; повествователь воспринимает любое сознание в его самобытности.

Данное явление напрямую связано с предыдущим – неспособностью рассказчика заглянуть во внутренний мир героя. Однако, даже если бы рассказчик обладал такой способностью, он не смог бы адекватно передать сознание другого человека. И чем дальше отстоит от рассказчика этот «другой» в своей культурной просвещенности и образованности, тем в большей степени становится невозможным воспроизвести данное сознание в его полноценности и самобытности. Связано это опять же с ограниченностью рассказчика как конкретного человека, обладающего определенным кругозором, который детерминирован его воспитанием, жизненным опытом, способом восприятия, сформированным окружающей средой. Данная ограниченность предполагает, что сознание рассказчика оказывается призмой, сквозь которую преломляется сознание другого человека. Все, что не существует в опыте рассказчика, либо вовсе пройдет мимо него, либо будет переведено в близкую для него «метрическую систему», то есть будет редуцировано до его сознания. Сознание же повествователя вбирает неограниченную осведомленность автора, оно не только в каком угодно ракурсе, с какой угодно пространственно-временной позиции панорамирует внешний мир, но способно совмещаться с сознанием любого из героев, тем самым без искажений воспроизводя сознание любой сложности и специфичности.

Таким образом, когда в романе Клычкова появляются фрагменты, которые могут расцениваться читателем как недоступные по какой-либо причине для рассказчика, иллюзия сказового повествования по необходимости разрушается.

В связи с вышесказанным интересно проанализировать один фрагмент. «Совсем вечером Зайчик вышел, полный странного смятения, смутного желанья к кому-то идти сейчас и о чем-то долго и страстно говорить и слушать – что скажет и чем отзовется на это великое и от слов бегущее смятение души первый встречный на какой-то, где-то далекой дороге? Похожа была тогда Зайчикова душа на уставшую от перелета птицу, спугнутую с высокого дуба ветром ли, зверем ли, следившим в полночи добычу. И вот носится в полночи птица с криком, жалобным и нежным, кличет своего товарища, крик свой за ответный крик и тень свою от высокой луны принимая за друга» [5. С. 19]. Перед нами описание внутреннего состояния героя. Остается ли после прочтения данного отрывка ощущение сказового повествования, слышим ли мы голос рассказчика, в частности, того рассказчика, который был представлен читателю в начале – мужика, солдата-балагура? Нет, перед нами взгляд романтический, поэтизирующий действительность, взгляд на мир, принадлежащий Зайчику. Для «мужицкого» сознания вообще характерна скрытость, непроявленность чувств, и крестьянское отношение к эмоциональной несдержанности мы видим, например, в реакции Ивана Пальча на плачущего Зайчика («Иван Пальч... вдруг сжал кулаки и махнул ими в воздухе над плачущим Зайчиком... – Эх ты: я – не я и лошадь не моя! Тюря! А, да ну вас всех к растакой твоей бабушке...» [5. С. 45]). Углубляет впечатление несказовости анализируемого фрагмента и то, что здесь отсутствует характерное для рассказчика описание психологического состояния человека посредством передачи внешних проявлений – жеста, действия, голоса, внешнего вида – или с помощью образов, характеризующихся физической конкретностью, подчеркнутым бытовизмом и особенностями «мужицкого восприятия». В этом случае особенно контрастно по отношению к «великому и от слов бегущему смятению» Зайчика воспринимаются высказывания рассказчика: «шевелинулось под ребрами сердце и в голову ударила муть», «мельтешатся в голове какие-то крючки да заковырки, о чем и голову-то трудить бы не стоило...» [5. С. 53] и т.д. Физически-бытовой характер чувствования, крестьянская несклонность рассказчика к отвлеченным рассуждениям и «мудрствованиям» – все это не позволяет воспринять вышеприведенный фрагмент о состоянии Зайчика как изложенный самим рассказчиком; перед нами сознание, близкое к авторскому, то есть в субъектном выражении – повествователь.

Интересно отметить также и то, каким образом дано изображение города Петербурга, где Зайчик встречает юношу, «одетого модно, с иглы: машет он презрительно тросточкой, заложил руки в карман и идет походкой молодого ленивого льва»; за Зайчиком идет «какая-то женщина, одетая в серый английский костюм очень дорогого сукна, в густой вуалетке... Женщина остановилась у подъезда очень высокого дома, у стеклянных с медными ручками до самого пола дверей стоял швейцар в синей ливрее... у самой дверки подъемника»; где «в уличной суতোлке, в безумной гоньбе извозчиков, лихачей, автомобилей, трамваев» Зайчик пробежал «три или четыре квартала» [5. С. 160-164]. Закон сказовой редукции не позволил бы рассказчику оперировать реалиями, находящимися вне его опыта. В этом эпизоде ожидаемы были бы или перевод этих реалий в «метрическую систему» деревенских понятий рассказчика (аналогично, например, описанию царского дворца в «Пропавшей грамоте» Н.В.Гоголя: дворец величиной с пять хат, царица золотые галушки ест), или игра со словом в духе народной этимологии (подобно лесковским «бюстрам», «валдахинам», «мелкоскопам» и «Аболонам»). Таким образом, описание Петербурга также разрушает сказовую имитацию, ибо «сказ используется и получает простор тогда и постольку, когда и поскольку речь заходит о событиях, людях, предметах и явлениях, доступных восприятию представителя демократической среды» [7. С. 140].

3. Рассказчик оценивает; повествователь анализирует.

Это явление формулировалось исследователями сказа следующим образом: «издали, со стороны прежде всего видны внешность, манера, жест. Поэтому герой-рассказчик не анализирует события, а изображает их», «сказ призван не объяснять и анализировать, но изображать, представлять происходящее» [7. С. 84]. Конечно, изобразительная функция присуща не только рассказчику, но и повествователю. В свою очередь, рассказчик, как субъект воспринимающий не может просто «изображать» события, он необходимо комментирует и объясняет их. Однако противоречивость формулировок – кажущаяся, так как речь идет о принципиальном различии между рассказчиком и повествователем в предъявлении ими материала. Сказ имитирует речь, не подготовленную заранее, в связи с этим оценивание рассказчиком событий не завершает вдумчивый анализ, а является *непосредственной реакцией* на происходящее, комментарием по ходу повествования (например, «большой стрельбы не было, а на постах баловство шло, как и всегда. Но на небывальщину нет никакого закона или уж есть какой-то особый закон: как бы, кажется, немецкой пуле в акулькину дырку попасть?.. Сиди немец на том берегу хоть месяц и меться с рогатки – не попадет, а тут вот и без рогатки попала» [5. С. 38]). С другой стороны, оценивание рассказчика – это субъективное восприятие, то есть не претендующее на проникновение в суть явления как «вещи-в-себе», что опять же не соответствует понятию «анализ». Таким образом, сознание рассказчика неаналитично. Другое дело – повествователь, он тоже оценивает происходящее, но характер данных действий иной, чем у рассказчика. Повествователь находится не внутри событий, а потому оценка повествователя извне представляет собой объективное отношение к изображаемому – гносеологический подход: на основе сравнения данного феномена с другими и вычленения отличительных признаков происходит проникновение в глубину явления, обобщение и объективное оценивание.

Приметой появления аналитического сознания повествователя в «Сахарном немце» становится усиление объектности изображения двенадцатой роты, когда на месте «мы», не только ожидаемого, но и естественно восстанавливаемого в тексте, появляется в речи рассказчика частое и немотивированное употребление лексемы «солдат» или «мужик». Полное разрушение образа рассказчика происходит тогда, когда в тексте появляются развернутые, пространные рассуждения о солдатско-крестьянском сознании, характеризующиеся повышенной аналитичностью и эффектом «стороннего взгляда»: «...мужики с разных сторон, других обычаев и уклада другого, мужики домопоставные, им бы землю с боку на бок переваливать, чтоб была пушней да на урожай проворнее, – зазря стащили с них пестрядники да полусибирки, тесно им в этих желтых казенных рубахах, не будет, не будет проку из дела, которое кажется им хуже безделья...» [5. С. 18], «все это наводило на солдатскую душу еле уловимую в потускневших глазах тоску и беспредметную, необъяснимую грусть и усталость, как будто кончена вот полевая уборка и ждет мужик на печи, когда жена дотреплет последнее льняное паймо и испечет ему, трудолюбу, душистый каравай из нового хлеба» [5. С. 204]. Таким образом, изображение солдатско-мужицкого сознания как «не-я» вводит в текст книжно-литературного повествователя.

4. Образ рассказчика имеет установку на устный монолог, повышенную разговорно-просторечную интонацию; повествователь устремлен к книжно-литературному языку.

Уже с первых страниц романа слово рассказчика обращает на себя внимание особой «цветистостью» и подчеркнуто просторечным характером. Однако речевая манера данного субъекта не сохра-

няется неизменной на протяжении всего произведения. Сравнивая слово рассказчика в начале романа и речевые фрагменты второй части романа, также по многим параметрам принадлежащие рассказчику, можно заметить, что балагурство, игра со словом идет на спад, что нарушает иллюзию сказа. Во-первых, это указывает на нетождественность образа рассказчика начала и конца романа, что не соответствует природе сказового способа повествования. Образ рассказчика в сказе не подвержен эволюции уже в силу того, что период процесса говорения в реальном времени очень мал для изменения характерологических свойств человека. Во-вторых, хотя остаются элементы, указывающие на изустность речи, и грамматическая названность рассказчика, однако текст теряет одну из основных черт сказа – ослабляется роль речи как объекта авторского исследования. Оказывается важным не то, **как** говорится, а то, **что** говорится. Рассказчик проявляет тенденцию к трансформации в повествователя, если не нейтрального, то персонифицированного.

Показательным признаком повествователя, противопоставленного рассказчику, становится характеристика языковой ткани не как просторечной, а как книжно-литературной. Проявляется это на всех языковых уровнях, но особенно четко – на лексическом и синтаксическом. В лексике это реализуется посредством выбора из ряда «книжное – общеупотребительное – разговорное» общеупотребительных, а в пределе – и высоко-книжных лексем. В синтаксисе «книжность» воплощается в устремленности к правильному построению синтаксических конструкций, к усложнению предложений и увеличению периодов; общепризнанной принадлежностью книжного стиля является и употребление причастий, деепричастий, а также причастных и деепричастных оборотов, позволяющих строить фразу рационально и компактно. Так, книжно-литературный стиль повествователя нарушает имитацию подлинно живой разговорной речи.

Мы представили ряд наиболее ярких примет, позволяющих атрибутировать текст как принадлежащий или рассказчику, или повествователю – полярным субъектам речи. Анализируя данный ряд, мы не задавались целью соотнести каждый конкретный фрагмент текста с тем или иным субъектом (синтагматическое исследование, линейное развертывание), перед нами стояла задача дать парадигму тех сигналов, которые говорят о преодолении сказа в пользу книжного повествования. Подобные примеры были призваны проиллюстрировать сам механизм дифференциации в каждом конкретном случае. В действительности же выделение подобных примет в чистом виде аналогично представлению об «идеальном газе» в физике. Как правило, на каждом конкретном фрагменте текста рассказчик и повествователь представлены в различных комбинациях данных примет, что разрушает сказ в большей или меньшей степени. Собственно повествовательная ткань романа Клычкова характеризуется сложностью и противоречивостью – возникает многослойная фактура речи, в которой все время меняются субъектно-экспрессивные формы выражения. Субъектная организация «Сахарного немца» находится в постоянном движении, плавно или скачкообразно концентрируясь на одном из полюсов форм выражения авторского сознания – диапазон здесь достаточно широк: то сказ немотивированно, без предварительного оговаривания сменяется книжным повествованием, то в полунейтральное повествование внезапно вторгается сказовое слово, словно автор спохватывается и вспоминает о своем намерении говорить от лица рассказчика; голос книжного повествователя может лишь пробиваться двумя-тремя словами сквозь плотный слой речи, принадлежащей рассказчику, может теснить его, может вступать с ним в соревнование, в ходе которого складывается известное «равноправие» обеих тенденций речевого стиля. Встречаются и такие случаи, когда невозможно ответить на вопрос, кто воспринимает, думает, говорит – рассказчик или повествователь, – так как на очень ограниченном пространстве текста, в пределах одного абзаца или в нескольких предложениях, на равных встречаются приметы как рассказчика, так и повествователя: «Закинул Прохор кверху голову и заулыбался во все скулы: над самой у нас головой высоко летела журавлиная стая, унося с собой под крылом заглубленные, трудные солдатские души» [5. С. 189].

Однако зачастую с большей или меньшей точностью можно определить преобладающего субъекта. Основанием для этого является характер общего впечатления, которое возникает от прочтения каждого конкретного фрагмента текста. Остается ли ощущение драматизации или преобладает эпическое освоение времени и пространства изображаемого мира. Сказ «как форма, тяготеющая к драматическим видам литературы» [4. С. 34] предполагает разыгрывание ситуации рассказывания: момент осуществления изображаемого события (разговора, беседы рассказчика) как бы совпадает здесь с моментами изображения его и его восприятия слушателями и читателями. В отличие от драматических

форм, чисто эпическая форма всегда повествует об уже свершившемся: ситуация описываемого события не совпадает с ситуацией повествования о нем. Основываясь на усилении ощущения драматичности (иллюзия непосредственно произносимой речи, творимой сию минуту, в момент ее восприятия слушателями) или эпичности повествования, на концентрации «примет» рассказчика и повествователя можно определить доминирующего субъекта речи на каждом конкретном отрезке текста.

Заканчивая разговор о преодолении сказа посредством книжно-литературного повествования, необходимо сделать еще одно интересное замечание по поводу специфики клычковского варианта образа повествователя. Книжный повествователь как субъект, максимально приближенный к автору, в своем чистом виде устремлен к абсолютной авторитетности, одноголосости своего слова (традиция Л.Н. Толстого). Однако появление повествователя в «Сахарном немце» не делает повествование одноголосым, так как клычковский повествователь не сосредоточивает всю власть в одних – своих – руках. Он не намерен сохранять надмирную, «божественную» позицию, а потому в повествовательный текст вторгается «чужое» восприятие и слово других героев в виде несобственно-прямой речи, оформленной в духе сказовых традиций: «спрашивает он [Митрий Семеныч] сына твердым голосом, этой твердостью так и хочет Фекле Спиридоновне намекнуть: ошиблась, матушка, это у тебя глаза на мокром месте, по делу и по безделью всегда за глаза хватаешься, нельзя сапогом под бок ткнуть, а я слезой исхожу, только когда лук в тюрю режу» [5. С. 69]. Таким образом, сказовая форма, разрушаясь, парадоксальным образом возрождается в недрах книжно-литературного повествования и возвращается в произведение на новом витке в виде усеченного сказа, делая повествовательную ткань романа вновь многоголосой.

II. Диалогизация текста (введение в сказовое повествование диалогической формы)

Введение в текст системы диалогов по своему характеру влияния на сказ примыкает к предыдущему тезису о появлении книжно-литературного повествователя, поскольку связывается со способностью или неспособностью передавать сознание другого человека в его самобытности. Однако мы выделили данное явление в отдельный пункт, руководствуясь следующей мыслью. В лингвистическом представлении конструкции с прямой речью делятся на две части – собственно прямая речь и слова автора; говоря об образе книжно-литературного повествователя, мы сосредотачивали свое внимание на «словах автора» в лингвистическом понимании и на возможности адекватно воспроизводить «чужое» восприятие, мыслительную деятельность, внутренний мир. Анализ «собственно прямой речи» переносит акцент на способность передавать нередуцированную «чужую» речевую манеру, иными словами, речь идет уже не столько о содержании, сколько о словесной форме выражения «чужого» сознания. Конструкции из прямой речи, составляя диалог, могут терять «слова автора» (повествовательный текст) и превращаться в своем пределе в «драматическую прозу» («драматическая проза воспроизводит живой разговор, и воплощается он собственно в диалогической форме – посредством обмена репликами между говорящими» [4. С. 42], а это уже совсем иная форма подачи материала, отличная от собственно эпического повествования.

Подобно тому, как рассказчик, стремясь воспроизвести «чужое» сознание, подчиняет его своей «метрической системе», точно так же рассказчик, настроенный на точную передачу не ему принадлежащих слов, необходимо стирает индивидуализированность чужой речи и редуцирует чужую речевую манеру до своей. «В сказе диалог, включаясь в речь героя-рассказчика, утрачивает свойства прямой речи... поскольку облекается настроением и смыслом, характеризующими в первую очередь самого рассказчика... Рассказчик редуцирует голос того или иного персонажа, интонацию, манеру говорить; получает, следовательно, преобладание установка на уподобление, на растворение других голосов в голосе рассказчика» [7. С. 88, 176]. И чем дальше по уровню образования отстоит то или иное действующее лицо от рассказчика, тем приблизительнонее передается его речь. Таким образом, в природе сказа заложена тенденция не к цитации слова другого персонажа, а к его *пересказыванию*.

Приведем показательный пример пересказанного слова из романа «Сахарный немец». Сравним два отрывка:

1) «Утром читали всей роте инструкцию... В инструкции сказано было, что от успеха этого дела зависит исход всей войны и слава и благополучие будущее государства. А дело это хоть и трудное, и трудности этой начальство не прячет, но зато уж верное, потому что если вот так мы из моря в тылу у немцев вылезем да сонному ему руки свяжем, так тогда немец очень испугается и у нашего царя пощады просить будет... А потому, дескать, твердо все это помни, и когда тебя будут вроде как на от-

мель ссаживать, за полверсты от берега, куда пароходы потащат особые баржи-плоскуши, так слезай прямо в воду и по воде иди молча, утопнуть не бойся, от воды криком не заходишь, а как вылезешь на берег, так сапог не сымай, штанов не выжимай, а в боевой порядок и – приступом в полной готовности на немецкие береговые батареи да немцев в плен и забирай» [5. С. 16].

2) «§ 17. Следствием по делу командира 12-й роты капитана Тараканова по обвинению его в бездействии власти и упущении по службе в боевой обстановке временно приостановить в виду тяжелой болезни означенного обер-офицера» [5. С. 189].

Отчетливо видно, что первый отрывок представляет собой именно пересказывание рассказчиком приказа-инструкции. И здесь от официально-делового документа остается лишь общее содержание и отдельные фразы («от успеха этого дела зависит исход войны и слава и благополучие будущее государства», «в полной готовности» и т.д.), стиль же и восприятие («немец очень испугается и у нашего царя пощады просить будет») соответствуют речевой манере и «метрической системе» рассказчика – крестьянина, солдата, балагура. Второй фрагмент, также представляющий собой официальный документ, является не пересказом, а прямым цитированием (канцелярский слог, документная лексика, наличие особых канцелярских оборотов, четкий синтаксис, обилие субстантивов – все это характеризует официально-деловой стиль). Это разрушает иллюзию сказового повествования, так как подобное дословное воспроизведение официально-делового документа могло быть только в том случае, если бы на момент рассказывания данный приказ был бы у рассказчика в руках.

Диалог вводит в текст прямую речь не одного, а нескольких лиц на равных, потому чистая диалоговая форма должна была бы разрушать иллюзию сказа по определению. Однако на самом деле все не так просто. Мы помним, что сказ – это своеобразная драматическая форма, а клычковский вариант сказа отличается особой театральностью, «балаганностью», поэтому диалог становится помехой для сказа только при определенных условиях. Если несмотря на диалогическую оформленность реплик героев за их словом не ощущается индивидуальности, то есть беседующие не дифференцируются по какому-либо характерологическому признаку, если за множественностью высказывания многих людей видится единая речевая манера рассказчика, если «чужая» реплика становится «своей» и можно утверждать: «так способен сказать рассказчик», – то диалог воспринимается лишь как усиление театральности сказа – своеобразное разыгрывание рассказчиком в лицах того, о чем он рассказывает.

Другое дело, когда диалог выходит из-под контроля рассказчика: реплики говорящих по какой-либо причине начинают осознаваться читателем как нехарактерные или недоступные для речевой манеры и восприятия рассказчика, участники диалога начинают дифференцироваться по социальной или индивидуально-психологической характеристике. В этом случае, как говорил В.В. Виноградов применительно к произведениям Н.В. Гоголя, «сказ и диалог в рамках одного литературного круга уживались с трудом» [2. С. 293]. Так, нередуцированностью отличаются диалоги Зайчика с различными людьми.

Мы указали полярные явления: диалог пересказанный и диалог, не редуцированный рассказчиком. Однако большинство фрагментов «драматической прозы» в романе С. Клычкова находится где-то посередине между этими двумя полюсами: с одной стороны, большая часть диалоговых сценок не противоречит речевой манере рассказчика (объясняется это тем, что Пенкин, Иван Палыч, Сенька и другие солдаты говорят буквально «на том же языке», что и рассказчик – в их речи реализуется установка на «простоту и цветистость») и могла бы быть воспроизведена героем-рассказчиком дословно; с другой стороны, подобные диалоги не воспринимаются как «пересказываемые», «разыгрываемые», здесь рассказчик не ощущается как необходимая промежуточная инстанция для их передачи – с таким же успехом они могли бы быть включены и в несказовое, книжно-литературное повествование.

Однако все же при введении диалоговой формы в текст сказ оказывается в стесненном положении. Широко распространившаяся стихия диалогов, где в большей или меньшей степени выявляется социально-психологическая индивидуальность их участников, ставит препоны сказу, не позволяет редуцировать диалоги, подчинить их речи рассказчика.

III. Лиризация текста

В романе С. Клычкова «Сахарный немец» встречаются участки текста, которые воспринимаются как прямой авторский текст, то есть явленная в открытую авторская позиция. Ощущение это поддерживается тем, что в самой повествовательной структуре они не приписаны какому-либо вторичному субъекту речи, чье сознание в них отражается. Подобные фрагменты характеризуются предельной субъективностью, и это отличает их от объективной позиции книжно-литературного повествова-

теля. С другой стороны, их субъективность имеет совершенно иную природу, чем субъективность героя-рассказчика. Специфическое содержательное наполнение этих отрывков текста и форма выражения авторского сознания в них приводят нас к необходимости говорить о таком способе отображения действительности, который присущ не эпосу, а лирике.

«Смерть!

Нужна она, желанна она в свой час, и нет большей муки, если смерть в свой срок долго нейдет к человеку, уже сложившему в переднем углу на груди руки<...>

Тогда смерть похожа больше на заботливую, самую младшую внучку, которая закрывает деду нежной ручкой сгоревшие веки, тогда умереть можно с улыбкой, с хорошим неискраженным лицом... Как умирают все мужики, вернувшись с пашни или сенокоса!

Но ничего нет смерти страшнее, и как не ужаснуться, не облиться холодом и трепетом с кончика волосинки и до мизинца, когда над тобой беззащитным, жалким, несмотря ни на какую силу, кажется, с самого неба занесен нещадный чугунный колун, под которым сама земля дрожит и расстучается, разлетаясь пылью и прахом, тогда... ничего нет смерти страшнее, тогда если и струсишь – будет не стыдно, потому... есть ли они на самом-то деле, эти герои?!

Или выдумали их генералы?!

Вернее, что так!» [5. С. 63].

Основа данного и подобного ему отрывков – «открытый разговор о ценностях» (Л.Я. Гинзбург), прямооценочная точка зрения. Содержанием является не событийность, а эмоция, чувство, образ-переживание, который получает обобщенное, общечеловеческое звучание. Подобные фрагменты в романе Клычкова отличаются внефабульным положением; предметом страстных монологов сознания, стоящего за этими фрагментами, становятся проблемы онтологические, бытийственные: о жизни и смерти, добре и зле, о счастье, человеческих ошибках, об отношении к миру, к природе, к людям и к себе. Реализации этого содержания требует повышенной образности и метафоричности. Соответствующим оказывается и речевое оформление – ритмизованная проза, характеризующаяся поэтическими повторами, инверсиями, которые создают особый ритмический узор, в пределе стремящийся к стихотворной форме. Не случайно М. Горький в письме к С. Клычкову отмечал «...едва ли не половину книги Вы написали гекзаметром или что-то вроде его» [9. С. 125].

О лирической природе прозы С. Клычкова говорили многие критики и литературоведы. Н. Солнцева указывала на то, что в журнале «Книга о книгах» жанр «Сахарного немца» даже «определялся как поэма в прозе» [9. С. 102].

Итак, на уровне первичных субъектов – рассказчика и книжно-литературного повествователя, организующих текст по преимуществу пространственно-временной точкой зрения, появляется субъект, условно названный нами «лирическое сознание», что также разрушает иллюзию сказа.

В структуре романа такие лирические фрагменты традиционно определяются терминологически как лирические отступления, то есть «авторская речь в эпическом и лиро-эпическом произведении, в непосредственной форме выражающая отношение автора к изображаемому» [6. Т. 4. Ст. 214]. Значит ли это, что перед нами та самая авторская позиция, выраженная непосредственно, с которой и можно соотносить мироотношение рассказчика как «чужое»? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо исследовать ту роль, которую играет данное сознание в структуре романа. В результате анализа мы приходим к выводу о неоднозначном характере этих лирических фрагментов в тексте, так как участки текста, созданные в единой лирической тональности, воспринимаются то как лирические отступления в авторском тексте, то как несобственно-прямая речь Зайчика. Связь «лирического сознания» с главным героем заставляет нас рассмотреть этот образ подробнее.

Духовный облик главного героя можно описать так: склонность к рефлексии, к разъедающим душу сомнениям, борение между гражданским долгом и личными побуждениями, сосредоточенность на интимных переживаниях, желание личной свободы и т.д. В этом отношении роман С. Клычкова вписывается в традицию классического психологического романа, сюжет которого составляет повествование о судьбе героя-интеллигента, его «хождения по мукам», а предмет авторского исследования – динамика психологических состояний, изменение внутреннего мира героя. Однако в образе Зайчика перед нами особый тип – интеллигент-крестьянин. Зайчик считается среди односельчан «человеком нашеньким», и хоть и «чудной человек», но нечужой. От мужика-солдата Зайцев был «отменен», по словам Пенкина, образованностью: «вы как-никак учебу прошли». Полученное образование позволило главному герою взглянуть на ту среду, в которой он родился и воспитывался, со стороны и

сделать переоценку своих ценностей. Однако, выйдя за пределы крестьянского опыта, познав другой образ жизни, другие возможности, герой приходит к мысли о безусловной ценности патриархального крестьянского уклада: его представления об идеальном государстве, «разголубой стране», носят все черты «мужицкого рая» («стоят там мужицкой избы на берегу у самой реки... Царя у них нет, царицы век не бывало, пастух там выше министра, церкви там строят лишь для того, чтоб в них запирали молодых на первую ночь... Налоги, поборов спокон ни полушки...» [5. С. 125]). Так, идеальное представление о мире Зайчик ищет в своей крестьянской тысячелетней культуре. Потому и своей образованностью Зайчик перед односельчанами не кичится, более того, возникает ощущение, что герой стыдится своего отличия от простого мужика, избегает говорить об этом, ибо это отделяет его от единого народного тела, а в итоге – и от идеала. Зайчик устремлен к соборности. Такое мироощущение соответствовало и самому С. Клычкову. Схожесть писателя и главного героя подчеркивается и автобиографичностью образа Зайчика, на которую указывали исследователи творчества С. Клычкова. Большую работу по выявлению элементов биографизма в романе «Сахарный немец» проделала Н.Н. Солнцева: «Сахарный немец – роман автобиографичный. Здесь узнаваем сам Клычков, его родня, его любимая женщина, его друзья, Городецкий прежде всего» [10. С. 11]. Однако говорить, что Зайчик есть непосредственно выраженный образ автора, значит делать ошибку. Воплощением концептированного автора является все произведение в целом. Зайчик же – одна из форм воплощения авторского сознания; в произведении обнаруживается огромное смысловое поле, находящееся вне восприятия Миколай Митрича Зайцева. Хотя если бы степень сближения автором можно было бы измерить, то в образе Зайчика она была бы предельно высокой.

Говоря об образе Зайчика, нельзя не подчеркнуть и отличия его от сознания рассказчика. Схожие по системе ценностей, Зайчик и рассказчик различаются качественным уровнем восприятия мира. Если для рассказчика свойственен интерес к повседневным вещам, которые подчас предстают в своей неприглядности, то у Зайчика то же обыденное, бытовое является читателю в «очищенно-возвышенном» виде; безыскусные, распространенные в быту, природе предметы воспринимаются им в преобразованном, одухотворенно-метафорическом свете; «мир земной» возводится в ранг «мира дольного». Условно говоря, «реалистичное» мироотношение рассказчика контрастирует с «романтическим» восприятием Зайчика, который поэтизирует действительность.

Таким образом, особенности поэтического мировосприятия Зайчика соответствуют тональности лирических фрагментов романа. Более того, зачастую такие «лирические отступления» неожиданно (связь очень ослаблена) заканчиваются словами: «думал так Зайчик», «так Зайчик часто мечтал», – или соположение данных отрывков сюжетными эпизодами, рассказывающими о происходящих в данный момент с Зайчиком событиях, внезапно атрибутируют «лирические отступления» как принадлежность их главному герою (так, вышецитированный отрывок о смерти соседствует с рассказом о том, как Зайчик пробирался через поле под обстрелом немецких батарей). Однако, с другой стороны, лирические отрывки не оформляются как цитаты Зайчика, или его внутренняя речь. В связи с этим интересно сопоставить эти текстовые фрагменты с репликами Зайчика, представленными в виде прямой речи. Прямая речь главного героя поражает своим несоответствием поэтическому восприятию Зайчика. Высказанное вслух слово Миколай Митрича характеризуется отсутствием поэтических примет. Богатство внутреннего мира героя, представленное в тексте, не находит свою высказанность в прямом слове Зайчика. Это можно трактовать следующим образом: обладая поэтическим мышлением, Зайчик еще не довоплощен как поэт; герой еще не обладает мастерством и способностью найти адекватную словесную форму для выражения своего мироощущения; иными словами, он еще не состоялся как художник слова. Именно поэтому Клычков, следуя правде образа (исходя из автобиографических элементов романа, можно сказать, что писатель исследует себя «вчерашнего»), оставляет словесное воплощение лирического сознания автора в самой повествовательной ткани произведения, не конструируя его в виде прямо сказанного героем слова.

Таким образом, существует неоднозначность восприятия читателем отдельных лирических фрагментов; с одной стороны, их самостоятельность в повествовательной структуре романа, «нецитируемость» (неоформленность как слова какого-либо персонажа), близость к мироощущению самого писателя заставляет осознавать их как непосредственно выражаемую автором оценку событий («лирические отступления»); с другой стороны, потенциальная возможность соотносить данные отрывки со спецификой восприятия одного из героев – Зайчика, а порой и формальная приписанность

главному герою, приводит нас к опосредованности авторской оценки сознанием Зайчика, хотя и предельно близкого автору, но не совпадающему с ним.

IV. Фольклорная стилизация текста

Исследователи сказа указывали, что несмотря на общность черт (демократически ориентированный носитель речи, установка на «изустность») фольклорная стилизация и сказ – это два совершенно различных явления. В отличие от сказового повествования фольклорная стилизация строится как «своеобразный вид последовательной имитации фольклорного стиля» [11. С. 187]. Принципиальные различия между этими двумя феноменами – в установке фольклорной стилизации на нормативность как в плане содержания, так и в плане выражения. Сказ ориентирован на диалогичность слова: в пределе – разграниченность автора и рассказчика; в фольклорной стилизации обнаруживается их идейно-эмоциональное единство, стремление открыто выразить нормы бытия, соответствующие идеальным народным представлениям. В плане выражения, то есть в собственно художественном аспекте, фольклорная стилизация осознается стилизацией именно тогда, когда текст соответствует определенным фольклорным жанровым канонам: зачины, концовки, способ раскрытия героя, развитие сюжетного действия, система образов – фольклор обладает набором канонических примет традиционных жанров. Иными словами, с точки зрения художественности, фольклорная стилизация осознается как художественно организованная, устно-поэтическая речь, эстетическая система, тогда как сказ представляет собой художественно неорганизованную устно-разговорную речь, которая позволяет создать иллюзию сказового речеведения как импровизационного, продуцируемого в данный момент [7. С. 54-61].

Фольклорность творчества С. Клычкова и, в частности, исследуемого нами романа – общее место всех исследований о писателе. Мы сосредоточимся на том, в каких отношениях находится сказ и собственно фольклорная стилизация в структуре романа, имеет ли место стилизация под фольклорный первоисточник в произведении, и если да, то как это влияет на сказ.

Речь рассказчика действительно «фольклорна», местами даже сближается с «раешным стихом» – поэтическим языком народного театра. Значит ли это, что в действительности то, что мы принимали за сказ, является ни чем иным, как фольклорной стилизацией? Отвечая на этот вопрос, нужно подчеркнуть, что в понятии стилизации оказывается важным представление именно о подражании стилю. По отношению к фольклору это означает, прежде всего использование традиционных жанровых примет (примет былины, сказки, песни и т.д.); в том числе определенных сюжетных ходов, системы образов и устойчивых тропеических средств. Если воспринимать весь текст романа как речевую монополию рассказчика, то, видно, что течение рассказывания не определяется имитацией какой-либо канонической фольклорной жанровой формы – рассказывание ассоциативно, импровизационно и не ограничивается рамками фольклорной эстетической системы. Обращает на себя внимание и отсутствие в речи рассказчика традиционных фольклорных образов и устойчивых выражений, в частности, практически не употребляются общеизвестные пословицы и поговорки. Аналогия с «раешным стихом» не вводит нас в рамки какой-либо жестко зафиксированной формы народного театра (театр Петрушки, народные игры, ряжения, вертеп, народная драма). Речь идет о тонком языковом чутье Клычкова, который уловил в простонародной речи ту устремленность к яркому, самобытному слову, которая послужила основой и для «раешного стиха», и для форм народного театра. Иными словами, «цветистость» речи рассказчика – это не прямое заимствование фольклорных форм, а уловление самой сущности народного слова. Таким образом, говоря о фольклорности речи рассказчика, нельзя сводить ее к фольклорной стилизации, разрушающей сказ, так как перед нами не художественно организованная речь, эстетическая система, утрачивающая свою первоначальную «изустность» в силу своей жесткой канонизированности, а устно-разговорная непреднамеренная речь рассказчика, имеющая своей базой установку крестьянина на меткое и выразительное слово, – это оставляет рассказчика в рамках фольклора как мироощущения, но не как системы художественных средств. За счет этого в сказе усиливается фольклорный элемент, но сам сказовый принцип повествования не разрушается.

Однако отношения фольклорной стилизации и сказа в романе Клычкова не столь однозначны, и фольклорная стилизация все же вносит свою долю в разрушение сказового способа повествования. Происходит это в тех случаях, когда фольклорные фрагменты приобретают статус «рассказа в рассказе». Читатель обнаруживает в романе целый ряд фольклорных образований, которые ощущаются в структуре текста как достаточно самостоятельные, законченные произведения. И дело даже не в том, что они «утяжеляют» образ рассказчика и саму ситуацию рассказывания, заставляя героя-рассказчика

тут же, на глазах у слушателей, исполнять многочисленные песни (напечатанный текст песни в ситуации рассказывания будет воспроизводиться не как стихотворный текст, но как единство слова и мелодии, то есть в виде вокального произведения) или, забыв об основной теме, пускаться в пересказывание «чужой» сказки, достаточно большой по объему, от которой остается ощущение не сказового (пересказанного) слова, а воспроизведенного дословно. Не только подобное нагромождение сокрушает иллюзию рассказывания, творимого на наших глазах. Именно здесь появляется соотнесение подобных фольклорных образований с фольклорной стилизацией. Цельные, законченные они начинают апеллировать к жестко канонизированной и художественно организованной жанровой системе фольклора. Когда М.Горький, отзываясь о «Сахарном немце» отметил: «Сказка Пенкина «Ахламон» – безукоризненно сделана» [9. С. 125], – он имел в виду удачность именно стилизации под народную сказку. На соответствие сказки Пенкина традициям фольклорной сказки обращали внимание и исследователи творчества С. Клычкова (в частности Н.М. Солнцева). Укажем некоторые традиционные черты в «рассказке» Прохора Пенкина: традиционен зачин («В некоем царстве, в некоем государстве» [5. С. 24]); сюжетное действие, построенное как преодоление героем ряда препятствий для достижения цели – поиски невесты; троекратное повторение сюжетного хода (трижды, как положено в сказках, ходил Ахламон войной на царство зазнобы); волшебный помощник (галка) волшебный предмет (палка); традиционный образ «скрылок от битых горшков», в которые обращается неправильным путем нажитое богатство и т.д. Несмотря на то, что в сказке об Ахламоне много и авторского начала (в частности, усилена философская направленность сказки – подлинной наградой для героя и результатом его поисков оказывается не невеста, не царство, а духовное богатство Ахламона («возлюбил он человечью породу»), обретение гармонии и постижение смысла бытия через опрощение; нетрадиционным для волшебной сказки оказывается и подробное описание социальных устройств двух государств и т. д.), – несмотря на все это, на первый план выходит именно стилизованность под жанровые каноны волшебной сказки, то есть обращение к художественно организованной системе, не характерной для сказовых принципов. Аналогичную соотнесенность с фольклорной стилизацией можно увидеть и в других фольклорных образованиях. Так, «ухарски закрученная песенка» Сеньки [5. С. 60-61] соотносится с традициями частушки (короткая рифмованная песенка шуточного содержания); песня «Уж ты, Лель, мой Лель» [5. С. 73] отсылает читателя к народной хороводной песне («песня на круг»; традиционный припев «Ой люли, ой люли» трансформируется в сочетание «Люли-Лель, люшеньки»); история происхождения города Чагодуя несет в себе черты жанра предания (топонимические предания рассказывают об истории географических названия, в их основе лежит как исторический факт, так и вымысел); «рассказка» Пенкина о святом и о разбойнике [5. С. 215] апеллирует к жанру легенд (произведение фольклорной прозы поучительного характера, в котором широко используются религиозные мотивы) и т.д. Подобные фольклорные тексты в романе «Сахарный немец» зачастую так удачно стилизованы, что возникает сомнение, действительно ли это авторская выдумка, или Клычков просто зафиксировал бытовавшие в его родном селе фольклорные произведения (например, «Раскалинушка»).

Таким образом, фольклорный элемент не разрушает иллюзию сказа до тех пор, пока не начинает соотноситься с представлением о художественно организованной системе. В романе «Сахарный немец» это происходит, как правило тогда, когда фольклорное образование приобретает форму целостного самостоятельного произведения.

Итак, сказовая повествовательная манера в романе «Сахарный немец» разрушается в результате того, что автор трансформирует малую повествовательную форму (сказ) в большую (роман).

Иллюзия устного монолога (что и есть сказ) не может не разрушаться при большом объеме текста. Сказовый рассказчик не может с помощью устного слова создать романский текст.

В основе сказа, как правило, лежит какое-либо одно событие, случай, о котором повествует герой, получивший право слова. Крупная же эпическая форма не может сосредоточиться на одном конкретном случае. Роман стремится к экстенсивности, отражает множественность событий⁴.

В природе сказа заложена некая ограниченность, единичность точки зрения на мир. Как бы ни выражал рассказчик коллективное сознание, он не отчуждается от последнего, совпадает с ним, а, следовательно, воспроизводит в тексте одно свое мироотношение. Романная форма в развитом своем

⁴ См., например, наблюдения исследователей: Каргашин И.А. Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории. Калуга, 1996. С. 53-54; Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове (русская литература 1920-х годов сквозь призму субъективности). Ижевск, 2002. С. 14-18.

варианте диалогична. Роман стремится к завершеному изображению действительности, к воспроизведению эпичной, масштабной картины мира, что может быть обеспечено или системой голосов нескольких равноправных рассказчиков, или системой сказовых голосов, или повествователем, вооруженным «всеведением» автора.

С. Клычков благодаря трансформации сказовой манеры воспроизводит картину становления романной формы повествования. Но это роман особый, формирующийся в сфере дописьменного сознания, которое обрело историческую возможность стать книжной культурой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 293.
3. Драгомирецкая Н.В. Стилиевые искания в ранней советской прозе // Теория литературы: в 3-х тт. Т. 3. М., 1965.
4. Каргашин И.А. Сказ в русской литературе. Вопросы теории и истории. Калуга, 1996. С. 34.
5. Клычков С.А. Чертухинский балакирь: Романы. М., 1988. 688 с.
6. Краткая литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 4. Ст. 214.
7. Муценко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. Воронеж, 1978. С. 140.
8. Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове (русская литература 1920-х годов сквозь призму субъектности). Ижевск, 2002. С. 13.
9. Солнцева Н.М. Последний Лель: О жизни и творчестве Сергея Клычкова. М., 1993. С. 125.
10. Солнцева Н.М. Русь была его любовью: К 100-летию С. Клычкова // Литературная Россия. 1989. 14 июля (№ 28). С. 11.
11. Троицкий В.Ю. Стилизация // Слово и образ. М., 1964. С. 187.

Поступила в редакцию 15.04.15

A.V. Ignatova

A NARRATION IN FIRST PERSON AND A NOVEL WORD IN THE WORK OF S. KLYCHKOV "SUGAR GERMAN"

Reading the creative heritage of S. Klychkov in the context of stylistic and genre of self-determination prose of the 1920s is the purpose of the article. The object of the research is the novel "Sugar German" (1925), which tells of the events of the First World war. We are interested in the type of word that organizes narrative structure of the book. The destruction of the "pure narration in first person" in Klychkov's novel goes in several directions: by changing the teller of the book narrator; by saturating the text with dialogue, with lyrical beginning and, finally, through his folk styling. We consider each of these methods successively. A narration in first person in "Sugar German" destroyed due to the movement of narrative forms over vector: teller – personal narrator – narrator. An oral word, collapsing in the novel, paradoxically, reborn in the depths of the book-literary narration and returns to the work at a new stage in the form of a truncated narration in first person, making the narrative fabric of the novel polyphonic again. S. Klychkov through the transformation of narrative type reproduces the picture of the formation of novel forms; but it's a particular novel, emerging in the field of preliterate consciousness, which became a historic opportunity to become a literary culture.

Keywords: Sergei Klychkov, 'Sugary German', new peasant prose, narration in first person, type of narrator.

Игнатова Анастасия Вячеславовна,
старший преподаватель

ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, Университетская, 1 (корп. 2)
E-mail: ignatova.a.v@gmail.com

Ignatova A.V.,
Senior lecturer

Udmurt State University
426034, Russia, Izhevsk, Universitetskaya st., 1/2
E-mail: ignatova.a.v@gmail.com