

Элементы карнавализации в поэме А. Т. Твардовского “Страна Муравия”

©Т. А. РЯБОВА

Произведения, которые испытали на себе влияние поэтики карнавального фольклора, М.М. Бахтин называет карнавализованными [1]. На наш взгляд, к их числу можно отнести и поэму А.Т. Твардовского “Страна Муравия”. Подход к поэме под таким углом зрения позволит по-новому взглянуть на ее содержание, прояснить идею.

Карнавал – это жизнь-игра, оформленная особым образом: рядом с серьезным соседствует смешное как пародия на это серьезное. Карнавальное празднество сопровождается смехом, “веселым, ликующим и – одновременно – насмешливым, высмеивающим”, который “и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает” [2. С. 17]. Неотъемлемой частью карнавала является образ пира, символизирующий завершение, чреватое новым началом. М.М. Бахтин отмечает, что народные произведения часто заканчиваются “брачным пиром”, который предвосхищает лучшее будущее. В “Стране Муравии” образы “брачного пира” встречаются дважды – в начале и в конце произведения (структурно это вторая и предпоследняя главы). Такая кольцевая композиция поэмы не случайна.

В поисках заповедной Муравии Моргунок попадает в Золотоглавое село, в котором совершается какое-то веселое действо: “Не то базар, не то погром – / Веселые дела! / Народ гуляет под гармонь”. Вскоре герой узнает, что попал на свадьбу кулака Бугрова. Как известно, свадьба в народной культуре имеет амбивалентное значение – символизирует взаимопроникновение противоположных начал: смерти и рождения. Свадьба – это одновременно похороны прошлой жизни и указание на ее продолжение, новую ступень. На первый взгляд, перед нами типичная пиршественная атмосфера, которая характеризуется вольностью поведения, непринужденностью, фамильярностью. Однако постепенно в сцену всеобщего веселья влетают трагические ноты, что противоречит основному правилу карнавальной поэтики, которое гласит: “Участники карнавала менее всего печальны” [2. С. 275]. И если амбивалентность карнавала выражается в динамике противоположных начал, когда “веселое” сменяется “грустным”, для того чтобы снова уступить место “веселому”, то у Твардовского веселое сменяется не грустным, а трагическим, причем это трагическое начало все более усиливается к концу главы, окончательно заслоняя собой веселье.

В этой сцене обращает на себя внимание практически полное отсутствие характерных для свадьбы ритуалов. Только в самом начале соблюдён обычай “забрасывания зайца”: хозяин останавливает всех проезжающих и приглашает гулять на “последней свадьбе”. Амбивалентность этого образа подчеркивается: “Тут и свадьба и поминки – / Все на свете, дорогой”. Одно из противоположных значений, содержащихся в самой структуре амбивалентного образа, обычно воспринимается в переносном смысле. В паре *свадьба – поминки* переносное значение, как правило, имеет второй член оппозиции. Бугров же, нарушая привычные представления, придает ему буквальный смысл:

– Что за помин?
– Помин общий.
– Кто гуляет?
– Кулаки!
Поминаем душ усопших,
Что пошли на Соловки.

Дальнейшее описание свидетельствует о том, что перед нами не свадебный, а скорее поминальный обряд, сохранивший следы древней языческой тризны. Во время застолья наряду с веселыми частушками и присказками звучат похоронные плачи. Профессор Ю.М. Соколов пишет: “Обращает на себя внимание в <...> общественных поминках покойников любопытный факт соединения похоронных мотивов, плачей, причитаний и других всяческих выражений скорби по умершим с взрывами безудержного веселья, обжорства, пьянства и распутства” [3].

Если на карнавале индивидуальное начало поглощено всеобщностью, то в этой сцене на фоне толпы выделяется один герой – кулак Бугров, который подчеркивает свою индивидуальность: “– Моя хата – / Мой простор”. Именно он здесь становится основным объектом осмеяния (в то время как на карнавале смех направлен на все и всех, в том числе и на самих смеющихся): “– Знаем! Сам ты не дурак, / Хлеб-то в воду ночью сvez: / Мол, ни мне, ни псу под хвост”. Однако трагические ноты, которые вплетаются в повествование, осложняют сатирически сниженный образ кулака:

Их не били, не вязали,
Не пытали пытками,
Их везли, везли возами
С детьми и пожитками.
А кто сам не шел из хаты,
Кто кидался в обмороки, –
Милицейские ребята
Выводили под руки...

В этих строках, первоначально изъятых цензурой, но впоследствии включенных Твардовским в поэму, выражено осознание несправедли-

ности такой беспощадной расправы. Исследователи подчеркивают, что карнавал давал выход накопившимся чувствам протеста против всего того, что представлялось неразумным, несправедливым [4]. В этом смысле свадьбу-поминки можно воспринимать как своеобразный протест: стараясь выразить свое горе в атмосфере всеобщего веселья, Бугров бросает вызов обществу, которое поступает несправедливо с ним и ему подобными.

Если Бугров, несмотря на его стремление к индивидуализму, все же воспринимается как участник всеобщего действа, то Моргунок выступает скорее как зритель. Поведение героя представляет собой еще один пример нарушения правил карнавала, ведь, по словам Бахтина, “карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей” [2. С. 12]. Хотя в начале сцены Моргунок останавливают и ведут на пир, согласно карнавальной поэтике (“Кто за рукав, / Кто за полу – / Ведут Никиту / В дом, к столу”), во время застолья несколькими деталями подчеркивается нежелание нового гостя участвовать во всеобщем действе. Он не поет песен (“Все кричат, а я молчу”), пьет “с неохотой, еле-еле”. Моргунок выделяется своим трезвым взглядом на происходящее, смысл которого ему постепенно становится ясен: “А Илье-то Кузьмичу – / Слезки, не веселье...”. И хотя его давнее желание посидеть с Бугровым за одним столом неожиданно сбывается, герой не рад этому, поэтому при первой возможности он отправляется “потихоньку – за порог”. Отъезд Никиты в самый разгар пиршества – яркое подтверждение того, что он не является участником карнавала; по мнению Бахтина, “карнавал не знает пространственных границ”, “от него некуда уйти” [2. С. 12].

После кражи коня Моргунок сталкивается с Бугровым на базаре, который часто выполняет функцию карнавальной площади, представляющей собой площадь вольного фамильярного контакта и всенародных увенчаний-развенчаний. Образ базара, нарисованный Твардовским в двенадцатой главе, имеет истинно карнавальный характер:

Гомонит, гудит базар,
Девки, бабы по возам. <...>
В сюртуке старик усатый
За рога ведет козу.
Жарко дышат поросята
В тесной клетке на возу.

Можно обнаружить явные переключки этого описания с образом ярмарки, созданным Гоголем: “Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки – все ярко, пестро, нестройно; мечется кучами и снует перед глазами. Разноголосые речи потопляют друг друга...” [5. С. 20].

Преобладающая нота обоих описаний – единство в пестроте и хаосе. У Твардовского так же, как и у Гоголя, возникает образ народной сти-

хии: “Площадь залита народом, / Площадь ходит хороводом, / Площадь до краев полна, / Площадь пляшет, как волна”.

В этой главе имеет место карнавальный прием *ruï pro quo*, сущность которого в том, что персонажа принимают не за того, кто он есть на самом деле. Нищий с поводырем, стоящий у ограды и поющий песню о божьей птичке, не вызывает у окружающих никаких подозрений. Этот образ имел реального прототипа. В “Рабочих тетрадах” Твардовского приведены его воспоминания о слепых, которых он видел однажды на базаре: “Пели слепые – мужчина и женщина. Он был не похож на обычного слепца – плотный, хорошо по-деревенски одетый, лет пятидесяти. Здоровые сапоги с блестящими подковками на каблуках и мысках <...>. После я его видел босиком, но из-под верхних штанов виднелись края добротных домотканых кальсон” [6]. Моргунок, который в этой сцене снова оказывается отделенным от общего потока, прислушавшись к знакомой песне, за мнимым слепцом угадывает своего врага: “Ахнул, чуть не сел Никита: / – Сукин сын! Илья Бугров!”.

Бывший кулак, принимая вид слепого, придавая своему голосу “набожно-суровый” оттенок, как бы надевает на себя карнавальный костюм. Мотив узнавания, возникающий в середине главы, напоминает карнавальное срывание маски, а последующая за этим драка представляет собой своего рода развенчание с типичными для него побоями и фамильярной бранью. Но если карнавальные тумачи имеют игровой характер, то брань и тумачи, сыплющиеся на мнимого слепца, наполнены истинной силой и ненавистью. Это отступление от правил карнавальной поэтики объясняется тем, что Бугрова развенчивает не народ, а персонаж, вовсе не являющийся участником всеобщего действия, – Моргунок. Двойственность Бугрова проявляется в том, что он одновременно принадлежит двум пространствам: реальному, в котором живет Моргунок, и карнавальному, в котором находится народ на базарной площади. Узнав своего соседа, вступив с ним в разговор (“– Пусти!.. Пусти меня. / Пусти, сосед. Скажу, Никит, / Чего-то про коня...”), Бугров как бы выпадает из карнавального пространства: он сбрасывает маску, становится самим собой.

Получив многочисленные жизненные уроки, Моргунок в конце своего пути снова попадает на брачный пир, который представляет собой резкий контраст по отношению к первому. Народное празднество, посвященное свадьбе молодых колхозников, брызжет неподдельным весельем. Из всей поэмы именно этот эпизод имеет истинно карнавальный характер. Фраза “И свадьба дружно встала” создает ощущение всеобщности действия, а сцена танца рисует единый образ веселящегося народа. Вся она пронизана элементами вольного фамильярного контакта между людьми.

Направленность смеха на все и всех достигается за счет использования фольклорных элементов: корильных песен и частушек. Молодые

девушки осмеивают “застенчивого жениха”: “– Эх, Настя, нас обидела, / Кого взяла – не видела: / Общипанного малого, / Кривого, куцепалого”. “Девочка бедовая” смеется над “молодчиком”: “А ты кто такой, молодчик? / Я спрошу молодчика. – / Ты молодчик, да не летчик, / А мне надо летчика”. Аксютя Тимофеевна высмеивает старого деда: “Дед стар, стар, стар, – / Заплетаться стал. / Никуда он не годится: / Целоваться перестал”, а также с юмором воспринимает собственный возраст: “Бабий век – / Сорок лет. / Шестьдесят – / Износу нет. / Если смерти не случится, / Проживу еще сто лет”.

Однако в сцене танца наблюдается отход от всеобщности и цельности народного действа, что связано с возникновением мотива размыкания хоровода. Повторяющийся призыв “раздайся, хоровод!” выводит из общего круга отдельных лиц, танцующих свой собственный танец. Сначала “чететку точит” паренек, затем “выходит девочка бедовая”, а за ними Аксютя Тимофеевна, которая танцем и частушками даже затмевает своих предшественников.

Обратимся к описанию народного веселья в “Сорочинской ярмарке” Гоголя: “Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем при виде, как от одного удара смычком музыканта <...> все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие <...>. Все несло. Все танцевало. Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушие могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. <...> они тихо покачивали охмелевшими головами, подплясывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету” [5. С. 40]. В этой сцене, считает Ю. Манин, представлена “не столько пляшущая, сколько имитирующая пляску старость” [7]. Если подплясывающие гоголевские старухи равнодушны к всеобщему веселью, то образ бойкой Аксюты Тимофеевны у Твардовского гармонирует с ликующим настроением толпы.

Таким образом, нарушение правила карнавального единства у Твардовского не вносит дисгармонии во всеобщее действо: выходящие из хоровода личности все же воспринимаются как части единого целого, так как выполняют сходные действия: смеются, танцуют, поют. Происходит единение старого и молодого поколения и шире – прошлой и настоящей жизни. Это единение завершает танец отца и сына, которые не уступают друг другу ни в чем: “И оба пляшут от души, / И оба вместе хороши, / И оба – в шутку и всерьез, / И оба дороги до слез”. Единоначание акцентирует наше внимание на местоимении *оба*, которое усиливает ощущение целостности и в более широком контексте может относиться к обоим поколениям, вместе взятым.

Мотив единения старого и нового не раз подчеркивается автором и в сцене застолья, когда отец невесты пронзает тост: “За молодых и старых, / За весь честной народ!”, и в предыдущих главах. Например,

символично описание забора, которым обнесена колхозная усадьба: “Ведет, ведет на новый двор,— / Он светел и смолист. / И бревна старые в забор / Меж новых улеглись”. Этой емкой деталью автор намекает на то, что новая жизнь не может быть полностью построена на основе старой, но должна наследовать из нее все самое лучшее.

Согласно точке зрения Бахтина, карнавал празднует уничтожение старого и рождение нового мира. Смеховой мир начала поэмы ложный: смех здесь оказывается плачем, свадьба – поминками, а новая жизнь – смертью. В предпоследней главе все эти признаки отражаются как в зеркале – с точностью до наоборот: свадебное причитание матери Насти сменяется веселыми частушками, т.е. плач оборачивается смехом, расставание со старой жизнью одновременно является радостной встречей новой.

Литература

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 123.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
3. Соколов Ю.М. Русский фольклор. М., 1938. С. 131–132.
4. Николаев Д.П. Сатира Гоголя. М., 1984. С. 9.
5. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1984. Т. 1.
6. Твардовский А. На пути к “Стране Муравии” (Рабочие тетради поэта) // Литературное наследство. Т. 93. М., 1983. С. 319.
7. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 15.

Смоленск