

Роготнев Илья Юрьевич
доцент кафедры русской литературы
Пермский государственный национальный
исследовательский университет
rogotnev05@mail.ru

ПО КРАЯМ САТИРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ: «ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА» М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

В статье анализируются некоторые черты поэтики романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города». Архаическая жанровая структура и близость к символическим системам смехового фольклора парадоксальным образом сочетаются с эзотерическими кодами и высокой степенью литературности. Анализ принципов поэтики романа позволяет наметить пути толкования исторической и метафизической концепции автора «Истории одного города».

Ключевые слова: сатирическая поэтика, художественная условность, эстетические категории, смеховой фольклор.

Сатиру, как и все динамично развивающиеся *поэтики*, можно определять не только через устойчивый набор структурных признаков, но и через «края» системы. Для анализа сатирической литературы актуальны, к примеру, различия между следующими эстетическими рядами: сатирой и юмором, сатирой и ужасом, сатирой и абсурдом. Пределы сатирической поэтики, её «окраины» и «приграничные зоны» находят сложное воплощение в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» (1869–1860). Новаторский, «необычный», «пограничный» характер эстетики этого произведения представляется очевидным, однако недооцененным литературоведческой наукой. Собственно поэтика романа, дающая ориентиры к его корректной герменевтике, исследована недостаточно.

К интересующей нас проблеме литературоведы обращались неоднократно. Отечественная наука конца 1970–1980-х годов накопила немало наблюдений над щедринским стилем и методом в целом и над поэтикой «Истории одного города» в частности [Николаев 1977; Бушмин 1984; Бушмин 1987; Николаев 1988]; в последнее десятилетие также появляются попытки описать общие принципы сатирической системы Салтыкова-Щедрина [Роготнев 2010; Павлова 2011]. Наиболее востребованным материалом для исследования щедринской поэтики становится, однако, роман «Современная идиллия»: исследователей привлекает жанровая специфика произведения, конструктивная роль в нем «чужого слова» [Строганова 2001; Строганова 2017], его пародийный, «антиидиллический» характер

[Садовская 2003]. О подобных монографических исследованиях, посвященных поэтике «Истории одного города», нам не известно; разумеется, анализу подвергались некоторые частные аспекты художественной специфики романа, например, его «театральность» [Баумторг 2004] или мифологизм [Назаренко 2002] (причем категории эти в указанных работах весьма широко поняты, что явно не способствует описанию собственно щедринского художественного языка).

Роман о городе Глупове привлекает исследователей не столько поэтической системой, сколько идеологической «открытостью» – кажущейся непроясненностью, неочевидностью основных политических и историко-философских интенций его автора (см., например: [Свирский 1991; Головина 1997; Постникова 2014: 110–186] и др.).

Мы не ставим перед собой цели дать роману комплексную трактовку – отметим лишь некоторые черты, которые по каким-то причинам не привлекали внимания литературоведов или не получали развернутых описаний на языке филологической поэтики.

Прероманная структура. Структура крупных произведений Щедрина нередко отсылает к формам, характерным для эпохи рождения, формирования романного эпоса. Известна кумулятивность сюжетов, отличающая книги Салтыкова-Щедрина: они построены как относительно свободный монтаж эпизодов, разыгрываемых в рамках общей ситуации, порядок следования которых не опосредован причинно-следственными связями, а значит, может быть изменен. Романский конфликт (в гегелевском понимании) и романские коллизии щедринским книгам в основном чужды. Такая поэтика сюжета, в пределах которой слабо дифференцируются романы и прозаические циклы (например, роман «Современная идиллия» и цикл «Письма к тетеньке» обладают структурной, тематической и иной близостью), характерна и для «Истории одного города».

Фрагментарность композиции не исчерпывает «прероманного» характера этого произведения. М.М. Бахтин рассматривал роман как последовательное отрицание всех конструктивных принципов эпопеи: «1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, “абсолютное прошлое” по терминологии Гёте и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел; 3) эпический мир отделен от современности, т.е. от времени певца (автора) и его слушателей, абсолютной эпической дистанцией» [Бахтин 2012: 617]. Роман рождается как своего рода пародия на эпопею, подобно тому как комедия инвертирует и травестирует трагедию. Эта анти-эпопейность подчеркнута в «Истории одного города»: 1) в её внутреннем мире произведено смешение различных временных пластов, описание прошлого пестрит «анахронизмами», следами

настоящего; 2) материалом становится не предание, а пародия на предание, пародийно смещенный летописный стиль: «То, что для старых русских летописей было традиционным приемом описания событий, у Салтыкова-Щедрина превращено в самую суть событий. Летописное изображение времени стало восприниматься как изображение самого существа исторического процесса и обесмысливало его. В этом-то и состоит смысл пародирования летописи...» [Лихачев 1979: 321]; 3) исчезает и эпическая дистанция, эстетическое любование героическим и поучительным прошлым, предстающим в эпопее «и как смысл, и как ценность» [Бахтин 2012: 621] – напротив, Щедрин сатирически обличает изображаемое: «... летописная манера изображения давала неограниченные возможности для сатирического изображения действительности, для подчеркивания глупости и бессмысленности начальственных деяний» [Лихачев 1979: 321].

В жанровом отношении «История» более других щедринских «книг» представляет собой прероман – структуру на пути к роману, отстраивающуюся как пародия на эпопею, деконструирующую прошлое, предание и эстетическую дистанцию.

Вторичный характер художественной условности. Архаичен и способ отражения действительности в щедринском романе/преромане. Тексты смеховой культуры моделируют не реальность (в том или ином понимании «подлинную»), а её обратное подобие, комический дубль реальности, который строится на поэтике «вторичной условности» – «изображении не только того, чего не было, но и того, чего не могло быть» [Трахтенберг 2008: 48].

Смеховой мир в онтологическом отношении символизирует вторую реальность, располагающуюся в маргинальном, периферийном пространстве, возвращающую мир в состояние хаоса и одновременно напоминающую преисподнюю (подробнее см.: [Роготнев 2009: 34–47]). Именно таким предстает и внутренний мир «Истории одного города»: он социально маргинален и политически периферийен, он удваивает российскую историю – и явно тяготеет, как мы покажем, к состоянию хаоса. Последняя же глава романа в большом количестве концентрирует инфернальные мотивы (впрочем, в ней мифологический код смеховой культуры уже почти не работает).

Смеховой мир реализует различные варианты отношений с эстетическим идеалом. Один из них – утопический мир веселой относительности («утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия» [Бахтин 1990: 14]).

Щедринские смеховые миры иногда несут утопическую нагрузку – порой достаточно ощутимую. Чаще всего положительная компонента смеха связана у Щедрина с мотивом «выпадения» какой-то общности из

человеческой цивилизации. В рассказе «Наши глуповские дела» (1861), из которого вырастет замысел «Истории», мотив этот связан с темой сна, город изображен местом, где сладко спится: «Был Селезнев губернатор; этот, как дорвался до Глупова, первым делом уткнулся в подушку, да три года и проспал» (III, 485) (сочинения Салтыкова-Щедрина цитируются по изданию: [Салтыков-Щедрин 1965–1977] – с указанием номера тома и страниц). По-своему утопичен рассказ «Единственный» (1871), в котором «помпадур», прекращая «переписку», погружает вверенный ему край в руссоистскую идиллию естественного существования. Тот же мотив реализован в «Истории одного города» в эпизоде с майором Прыщом.

Между тем, основное аксиологическое значение «вторичной условности» сближает «Историю» с русской сатирой XVII века: «это не прямое высмеивание действительности, а сближение действительности с смеховым изнаночным миром» [Лихачев 1984: 53]. Непонимание публикой этого типа сатиры привело к недоразумениям и необходимости для Щедрина объясниться с критиками и читателями; впрочем, читая разъяснения автора, убеждаешься, что он и сам не отдавал себе отчет в употребленном методе. В ответ на критику писатель проводит противопоставление народа идеального, «воплотителя идеи демократизма», и народа исторического, «то есть действующего на поприще истории» (VIII, 454), и отстаивает свое право оставаться демократом, даже неприглядно изображая «народ исторический». На наш взгляд, «История одного города» изображает своего рода «темную материю» (и энергию) исторического универсума. Изображаемое как бы отвлечено, абстрагировано от диалектики исторического процесса и показано в чистом виде. Глуповцы – не «народ исторический», но темная энергия народных масс. Эту темную сторону вещей, сущность социального зла и удастся изобразить сатирику посредством вторичной условности.

Этот тип художественного мира характерен далеко не для всех щедринских произведений, но он едва ли не преобладает в творчестве рубежа 1860–1870-х годов: в «Истории одного города», в рассказах циклов «Для детей» («Испорченные дети», «Как один мужик двух генералов прокормил», «Пропала совесть», «Дикий помещик» – 1869) и «Помпадуры и помпадурши» («Сомневающийся», «Единственный» – 1871, «Помпадур борьбы, или Проказы будущего» – 1873).

Системные аномалии. Вторичная условность предполагает проникновение в текст элементов фантастики и абсурда, перечислять которые мы не станем, тем более что они прекрасно описаны как образцы гротесковой поэтики в неустаревающей работе Д.П. Николаева [Николаев 1977]. Между тем, щедринская антиреальность не только построена на разрывах причинности, естественности и логических суждений. Щедринские раз-

рывы серийны, они выстроены с определенной последовательностью, которая задана пере-конструированием «категорий культуры» (А.Я. Гуревич). Согласно Д.С. Лихачеву, внутренний мир литературного произведения обладает особым пространством и временем, произведению присущ «психологический мир», «мир социальных отношений» [Лихачев 1968: 77], «нравственный мир» [Лихачев 1968: 78]. Соответственно, антимир «Истории одного города» обладает собственными анти-пространством, анти-временем, анти-психологией и прочими макрохарактеристиками.

Рассмотрим, к примеру, категорию телесности. Основной функцией тела во внутреннем мире романа становится смерть: персонажи умирают в больших количествах, глуповские «Ивашки» дwoятся и множатся, чтобы быть убитыми. Естественно, что в этой системе неживой предмет замещает живое тело – являются градоначальники механические и фаршированные. Не менее показательно извращение сексуальной функции: в щедринском мире адюльтеры и принуждения к сожителъству преобладают над брачно-семейными отношениями; родовая дисфункция воплощается в феноменах трансвестизма (из «Описи градоначальникам»: «Дю Шарико, виконт, Ангел Дорофеевич, французский выходец. Любил рядиться в женское платье и лакомился лягушками. По рассмотрении, оказался девицею» (VIII, 279)) и гомосексуализма. Сатирой на извращенные нравы нам представляется сцена бесславной гибели майора Прыща, «фаршированной головы» (VIII, 369). Подробнее о щедринской концепции тела см.: [Роготнев 2009: 120–122].

Большое значение для художественной концепции романа имеет решение категории времени, которое характеризуется регулярными регрессиями. Создавая образ догосударственной истории глуповцев, Щедрин использует «Русские народные присловья о жителях различных городов и местностей» (изданные в 1841 году И. Сахаровым, на которого ссылается Салтыков в автокомментарии к своему роману (VIII, 453)); писатель контаминирует мотивы «присловий» в едином образе головотяпов: «Началось с того, что Волгу толком замесили, потом теленка на баню тащили, потом в кошеле кашу варили...» (VIII, 279) и т.д. Головотяпы в данном случае выступают как своего рода собирательный трикстер: этот коллективный субъект ведет борьбу с культурой и порядком. Головотяпы отправляются на поиски князя, «которого нет в свете глупее», – коронованного дурака. Путь их проходит через болото – это странствие по маргинальному пространству. Начало Истории предстает отнюдь не как переход из Природы/Хаоса в Культуру/Порядок – головотяпы движутся в прямо противоположном направлении.

В ходе своей «истории» глуповцы постоянно возвращаются в состояние хаоса. В этом аспекте может быть рассмотрен эпизод «Сказание о шести градоначальницах». Глуповское безначалие длилось семь дней, что отсылает как к религиозному преданию, так и к фольклорной традиции: на наш взгляд, семидневное безначалие глуповской истории можно условно сравнить с символизмом масленичной недели, воплощающей возвращение мира в хаос. Любопытно, что стихия хаоса в данном случае персонифицируется в женских персонажах, что также находит параллели в традиционных смеховых текстах.

Глуповцы неоднократно возвращаются в состояние радикального одичания, в докультурное существование. «Не было ни еды настоящей, ни одежды изрядной. Глуповцы перестали стыдиться, обросли шерстью и сосали лапы» (VIII, 355); ср. с состоянием общества, забывшего язык и правила общежития, при Дю Шарю (VIII, 377). Регрессия художественного времени – «пульсирующее» движение от культуры к природе, повторяющееся возвращение в хаос (так что даже неясно, из какого состояния в хаос возвращаются) – составляет основное качество внутреннего мира «Истории одного города».

Пародийные заместители. Едва ли не конститутивной для персонажной системы романа является функция пародийного замещения, дублирования реальных персон и социальных ролей их комическими двойниками. Иными словами, перед нами не типизированные образы, но мир пародийных заместителей. Автор указывает на функцию дублирования уже в начале романа: «... градоначальники времен Бирона отличаются безрассудством, градоначальники времен Потемкина – распорядительностью, градоначальники времен Разумовского – неизвестным происхождением и рыцарскою отвагою» (VIII, 265). Характерный пример пародийного заместителя конкретного лица: Беневоленский – «товарищ Сперанского по семинарии» (VIII, 279), занятый писанием бессмысленных и безобидных квази-законопроектов («о печении пирогов по праздникам» и т.п.). Герои романа выступают как сниженные двойники исторических деятелей, отбрасывающих в кромешный мир свои тени. Неслучайно упоминание о том, что градоначальник Двоекуров написал сочинение под названием «Жизнеописания замечательных обезьян» (по сути, заглавие, подходящее для самого «Глуповского Летописца»): обезьяна – универсальный пародийный заместитель человека; пародийный просвещенный бюрократ может написать только пародийный трактат.

Движение от комического к ужасному. Щедринская поэтика динамична, мена эстетических доминант – комики на ужас – связана с типологическими свойствами сатиры. В основе обоих эстетических рядов лежит аномалия, то есть их объект в существенной степени родствен, а ино-

гда тождествен. Ключевое различие между комическим и ужасным заключается в регистре эстетического восприятия, который маркирован поэтическим контекстом (и ощущается читателем как «атмосфера»). С нашей точки зрения, главу «Подтверждение покаяния. Заключение» следует прочитывать не как сатиру на грани ужаса, но как ужас с элементами сатиры. Первая фраза эпизода: «Он был ужасен» (VIII, 397) – задает эстетическую доминанту финала. Кроме того, фраза эта аллюзивна и отсылает к «Медному всаднику»: Петр в пушкинской поэме назван в первой же фразе местоимением *он*. Закономерно, что для ужасного финала автору пришлось сконцентрироваться на двойнике первого императора, основателя Петербургского царства.

Параллель «Угрюм-Бурчеев – Петр Великий» уже прослеживалась в литературоведении [Головина 1997: 38; Алякринская 2009; Роготнев 2010: 140–141]: строитель нового города с геометрически прозрачным генпланом, мечтающий о собственном флоте, вступивший в непримиримый конфликт с рекой, запомнившийся глуповцам с топором в руке, Угрюм-Бурчеев имеет с Аракчеевым сходство обманчивое и для обмана же созданное. Эзопов язык в данном случае снабжает образ двойной защитой – шифрованием и ложным кодом.

Думается, при переходе в эстетику ужаса меняются и установленные принципы поэтики. Так, художественное время перестает регрессировать: глуповцы и «идиот» совершают прорыв из хаоса в порядок, из природы в культуру – и внезапно перемещаются в конец времени как такового. Холостое вращение в правремени сменяется эсхатологической временной стрелой. Герой уже не может рассматриваться как пародийный заместитель, он – темная сущность своего прототипа.

Меняется и мифологический код: онтология рождающего хаоса, маргиналий мироздания, веселой преисподней явно не работает в последней главе, полной мистических мотивов. Отметим некоторые моменты. (1) Является «идиот» в разгар сектантски-окультурных радений, которыми увлекся предыдущий градоначальник Грустилов, – является словно ответ на ритуальный зов. (2) Слова Угрюм-Бурчеева: «Идет некто за мной... который будет еще ужаснее меня» (VIII, 397) – по духу своему апокалиптически, «по букве» же они инвертируют слова Иоанна Предтечи: «Идущий за мною стал впереди меня» (Ин 1:15); таким образом, градоначальник объявляет о себе как о предтече антихриста. (3) Возможно, это позволит прояснить образ *Оно* в финале «Истории одного города», при приближении которого гудят колокола, меркнет солнце, «время останавливает бег»; примечательно, что Угрюм-Бурчеев ожидает конец света без трепета и даже с некоторым ликованием: «В эту торжественную минуту Угрюм-Бурчеев вдруг обернулся всем корпусом к оцепенелой толпе и ясным го-

лосом произнес: – Придет...» (VIII, 423). Сам «прохвост» не гибнет, но таинственным образом исчезает. Подобные моменты требуют весьма внимательного чтения и герменевтики совершенно особого рода – вопрос о смысле финала «Истории одного города» трудно считать закрытым.

Со своей стороны, мы хотели бы предложить литературно-мифологическую параллель как к истории Угрюм-Бурчеева, так и к мифу о его прототипе Петре, например, в варианте пушкинского «Медного всадника». Сюжет о градостроителе архетипичен, он движим конфликтом двух демиургов: творец города сталкивается с творцом мира. У Щедрина персонаж, услышав шум реки, произносит вполне метафизическую фразу: «Кто тут?», повествователь же отмечает: «тут встали лицом к лицу два бреда» (VIII, 408). Подобный сюжет в эксплицированном виде мы встречаем в одной из самых загадочных притч из «Книги тысячи и одной ночи» – рассказе о городе Ираме многостолбном, построенном исполином царем Шеддадом и разрушенном Аллахом. Могущественный Шеддад одержим идеей строительства чудного города: «Отправляйтесь в самую лучшую и обширную равнину на земле и постройте мне там город из золота и серебра, и пусть песок в нем будет из топаза, яхонта и жемчуга. И под своды этого города поставьте столбы из топаза, и наполните город дворцами, и над дворцами сделайте горницы...» [Книга тысячи и одной ночи 1959: 33]. «И Аллах наслал на него и на бывших с ним неверных отрицателей вопль с небес своего могущества, и он погубил их всех своим великим гласом, и не достиг Шеддад и никто из бывших с ним этого города, и не подступил к нему, и Аллах стер к нему дорогу» [Там же: 35]. Близость литературного Петербурга (и щедринского Непреклонска) к Ираму видится не только в деталях, но в самом бытии «мифических» градов в эсхатологическом времени. Кстати, конкретный способ расправы Аллаха с лже-демиургом, возможно, в некоторых своих вариантах совпадет и с мотивами «Медного всадника»: М. Б. Пиотровский, анализируя коранический образ Ирама многостолбного, полагает, что описание гибели адитов (царя Шеддада и его народа) связано с библейским преданием о потопе [Пиотровский 1991: 61]. У Щедрина же исход противостояния самым недвусмысленным образом указывает на вмешательство божественной силы.

Таким образом, движение по кромке сатирической поэтики завершено посредством выхода за сатирические края – в сферу мистического ужаса, совершенно для Щедрина, казалось бы, чуждую. Мотивировка введения мистического кода может быть связана с повышенной степенью литературной условности.

Литературность. Еще одной бросающейся в глаза чертой поэтики романа является его избыточная литературоцентричность. Он не только пародирует феномены русской книжной культуры, но и в целом стремится

к тождеству события и высказывания. Герои романа являются его «соавторами»: их тексты включены в состав «Истории». Когда градоначальник Бородавкин читает «Летописец» (т.е. читает, в сущности, роман, персонажем которого является), он испытывает ужас от встречи с какой-то «дикой энергией». Текст творит себя сам, сам себя объясняет и сам с собою встречается. Замкнутое на себя письмо, играющее на условности литературного мира, на знаковой симуляции реальности, весьма напоминает ключевой топос постмодернистского романа – *мир как книгу* (вообще говоря, не исключено, что автор «Хазарского словаря» Милорад Павич вдохновлялся «Историей одного города»). В то же время трактовка щедринской сатиры как своего рода пред-постмодернизма [Кубасов 2011] представляется не только анахроничной, но и уклоняющейся от понимания устройства щедринской поэтики: этот чисто литературный мир призван быть похожим на действительность и в этих сходствах действительность обличать; эффект держится именно на том, что социальная жизнь становится похожа на очевидную «небывальщину» и «литературщину».

В качестве вывода отметим: обсуждаемые черты поэтики «Истории одного города» представляется продуктивным толковать не в терминах генезиса (влияние, заимствование, новация, развитие традиции), но через роль конструктивных принципов. Воздействие на сатирика «народно-смеховой культуры» или, скажем, мифологических нарративов могло происходить по тем или иным каналам передачи традиции – важны, однако, не эти каналы, а те установки, художественные диспозиции, в которых ориентирована поэтика романа. В данном случае смещение сатирической системы в сторону художественного края и эстетической крайности, своеобразного поэтического полураспада определяет возможности широких сопоставлений «Истории одного города» как с текстами традиционного смехового фольклора, так и с литературой так называемого «постмодернизма». Характерны, на наш взгляд, не возникающие в процедуре филологического анализа многочисленные переклички, а те отношения между речью, образностью и идеологией, которые заложены в произведение в качестве его несущих конструкций.

Библиографический список

Алякринская М. А. К проблеме исторического сознания М.Е. Салтыкова-Щедрина // История и культура. 2009. № 7. С. 181–189.

Баумторг Н. Н. Театральная выразительность в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города»: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Барнаул, 2004. 198 с.

Бахтин М. М. Роман, как литературный жанр // Бахтин М. М. Собрание соч. Т. 3: Теория романа (1930–1961). М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 608–643.

- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
- Бушмин А. С. Художественный мир Салтыкова-Щедрина. Л.: Наука, 1987. 230 с.
- Бушмин А. С. Эволюция сатиры Салтыкова-Щедрина. Л.: Наука, 1984. 342 с.
- Книга тысячи и одной ночи. Том 4. Ночи 270 – 434 / Пер. с араб. М.А. Салье. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. 496 с.
- Кубасов А. В. М.Е. Салтыков-Щедрин как зеркало русского постмодернизма // Филологический класс. 2011. № 26. С. 23–26.
- Лихачев Д. С. Внутренний мир литературного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
- Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М.: Наука, 1979. 295 с.
- Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984. 295 с.
- Назаренко М. Мифопоэтика М. Е. Салтыкова-Щедрина («История одного города», «Господа Головлевы», «Сказки»). Киев, 2002. URL: http://az.lib.ru/s/saltykow_m_e/text_0278.shtml (дата обращения: 25.03.2018).
- Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М.: Художественная литература, 1977. 358 с.
- Николаев Д. П. Смех Щедрина: Очерки сатирической поэтики. М.: Советский писатель, 1988. 400 с.
- Павлова А. А. Конструктивные принципы художественного мира М.Е. Салтыкова-Щедрина: дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Ижевск, 2011. 161 с.
- Пиотровский М. Б. Коранические сказания. М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1991. 219 с.
- Постникова Е. Г. Тема власти в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина и Ф.М. Достоевского (мифопоэтический и художественно-философский аспекты: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.01. Магнитогорск, 2014. 465 с.
- Роготнев И. Ю. «Карнавал» и «Сатира» в русской литературе Нового времени (о своеобразии комизма М. Е. Салтыкова-Щедрина) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2009. Т. 2. № 1. С. 118-122.
- Роготнев И. Ю. Художественный мир М.Е. Салтыкова-Щедрина и антимир смеховой культуры. Пермь, 2010. 308 с.
- Садовская Е. Ю. Особенности поэтики романа М.Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Воронеж, 2003. 163 с.
- Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. М.: Художественная литература, 1965–1977. 20 т.
- Строганова Е. Н. «Современная идиллия» М.Е. Салтыкова-Щедрина в литературном пространстве. Тверь: Золотая буква, 2001. 256 с.
- Строганова Е. Н. Роман М.Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия»: Диалог с современниками и предшественниками. М.: Флинта, 2017. 200 с.
- Трахтенберг Л.А. Новые тенденции развития русской литературы в пародии XVII – XVIII вв. // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2008. № 1. С. 46–50.

I. Iu. Rogotnev

Associate Professor of Russian Literature Department

Perm State University

**ON THE EDGES OF THE SATYRIC POETICS: “THE HISTORY
OF A TOWN” BY SALTYKOV-SHCHEDRIN**

Some features of the poetics of M.E. Saltykov-Shchedrin’s “The History of a Town” are analyzed in the article. Archaic genre structure and proximity to symbolic systems of comic folklore paradoxically combine with esoteric codes and a high degree of “literariness”. An analysis of the principles of the poetics of the novel allows us to outline the ways of interpreting the author’s historical and metaphysical views in the “The History of a Town”.

Key words: satirical poetics, artistic convention, aesthetic categories, comic folklore.