В. МЫСЛЯКОВ

ИСКУССТВО САТИРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

В. МЫСЛЯКОВ

ИСКУССТВО САТИРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ

(Проблема рассказчика у Салтыкова-Щедрина)

Издательство Саратовского университета
1966

ВВЕДЕНИЕ

Говоря о сатире, обычно указывают на ее субъективность в смысле отчетливо заявленного авторского отношения к изображаемому. Действительно, трудно себе представить сатирическое произведение без ясно выраженных симпатий и антипатий автора. Сатира — это, прежде всего, оценка. Ею, оценкой, пронизаны непременные эстетические «мотивы» сатирического искусства — трагического и комического, высокого и низменного.

Ясность выражения авторского отношения не имеет, однако, здесь ничего общего с голой тенденциозностью. В противном случае сатира исключала бы себя из сферы искусства. В сатирическом изображении диалектически уживаются и стремление к отчетливости, прямоте изъявления авторских pro и contra и влечение к художественным «околичностям», образно-маскирующему пути выражения авторского сознания. Подлинная сатира одновременно и «пряма» и иносказательна, причем не в смысле так называемых «эзоповских» лавирований и увертoк, а прежде всего в смысле внутренне-образном.

Вполне понятно, что при таких условиях возможны особые принципы повествования, особые средства доведения до читателя авторской идеи. Немалый интерес приобретает здесь проблема образа рассказчика-повествователя—разновидности «образа автора».

Богатый материал для постановки и рассмотрения указанной проблемы предоставляет исследователю творчество Салтыкова. В эстетической концепции писателя — просветителя и демократа—вопрос о формах выражения авторского сознания имеет принципиальное значение. Салтыкову импонирует

«свобода, открытость в изъявлении «угла зрения»[1], ему близок повествовательный мир Гоголя с развитым социально-аналитическим началом в нем.

Вопрос о щедринском рассказчике имеет, разумеется, не только локальный, но и общий план. С одной стороны, без уяснения его невозможна правильная интерпретация щедринского творчества. С другой — он составная часть широкой проблемы образа автора в истории и теории стилей.

«...Законы изменений структур литературно-художественных произведений и законы развития литературно-художественных стилей национальных литератур не могут быть объяснены и открыты без тщательного изучения исторических трансформаций «образа автора» в разных типах и системах художественного творчества», — считает В. В. Виноградов[2].

За необходимость всестороннего изучения рассматриваемой проблемы высказываются и другие современные исследователи[3].

Подчеркнем, что все это важно не только в историко-литературном отношении. Здесь скрыты возможности более глубокого осмысления современного повествовательного искусства на его пути к многообразию форм.

* *
*

По общему признанию, интенсивное изучение творчества Салтыкова до сих пор ведется преимущественно в аспекте «мировоззренческом», «идейном». Вопросы художественной системы писателя, затрагиваемые в ряде исследований, раскрыты значительно слабее. Если реалистическая фантастика, эзоповское иносказание и жанровое своеобразие щедринских творений в известной степени освещены, то явно недостаточное внимание уделено одной из основных проблем поэтики писателя — образу повествующего лица, «Я». Какова природа, структура и функции этого образа? Какой характер, внешний или внутренний, эстетический носит выбор писателем фигуры «Я»-рассказчика, одновременно и близкого автор-

---

[1] В этом плане он высоко ценит Ж. Санд и Ч. Диккенса (VIII, 463).
[2] «Литературная газета, 1965, № 94, 10 августа.
[3] См.: Д. Лихачев. Работа, которую надо продолжить.—«Вопросы литературы», 1963, № 9, стр. 55—56; В. Б. Катаев К постановке проблемы образа автора.—«Филологические науки», 1966, № 1.

скому «Я» и далекого от него? Насколько закономерна в творчестве Салтыкова-сатирика распространенная или, лучше сказать, преобладающая форма повествования от «Я» — Icherzählung? Далее, какова природа диалогического начала в структуре щедринского повествования? Эти и некоторые другие вопросы, связанные с проблемой повествующего лица, не получили, на наш взгляд, должного освещения в щедриноведении. Они-то и составят объект внимания автора предлагаемой работы. Естественно, что в рамках сравнительно небольшого исследования невозможно исчерпывающим образом раскрыть все моменты необычайно сложной художественной жизни щедринского повествователя. Мы ограничимся здесь установлением лишь основных форм ее проявления, выбирая для этой цели из общего творческого наследия писателя наиболее характерные, с нашей точки зрения, произведения.

Как отмечено выше, в обширной исследовательской литературе о Салтыкове вопрос об образе повествователя—«Я»—получил гораздо меньшую долю внимания, чем этого требовала значительность и сложность его. Сталкиваясь с фактами идейно-художественного перевоплощения «Я» (даже в рамках одного произведения), исследователи нередко ограничиваются простой оговоркой относительно мнимого авторства «Я» и ошибочности отождествления его с самим Салтыковым[1].

Условный, художественный, а не биографический характер «Я» и «общую тенденцию типа» щедринского рассказчика попытался определить М. С. Ольминский.

«Большинство рассказов, — пишет он, — ведется от первого имени: «я» — думал, говорил, делал то-то и то-то. В этом был отчасти способ обходить цензуру, а отчасти — довольно распространенный прием (ср. Лермонтова «Герой нашего времени» и т. п.). И, конечно, никому не придет в голову смешивать Лермонтова с Печориным. Так же нелепо сме-

[1] См., например, комментарии Р. В. Иванова-Разумника к Собр. соч. М. Е. Салтыкова (Щедрина), т. 2. М.—Л., ГИЗ, 1926; вступительные статьи и комментарии к отдельным томам (X, XI, XII) Полн. собр. соч. Н. Щедрина (М. Е. Салтыкова), М.—Л., Гослитиздат, 1933—1941, а также ст. В. В. Гиппиуса «Творческий путь М. Е. Салтыкова-Щедрина» в кн.: «М. Е. Салтыков-Щедрин. К пятидесятилетию со дня смерти» (Л., «Советский писатель», 1939, стр. 55—56; 60—61).

шивать «я» Щедрина-Салтыкова с «я» его рассказов. В рассказах более ранних определенно выступает Щедрин—чиновник как герой рассказа. И в словаре («Щедринский словарь». — *В. М.*) он фигурирует под этим именем — «Щедрин-чиновник».

Позже, особенно с 70-х годов, в рассказах лишь случайно упоминается имя Щедрина как Автора рассказа. Этот «Автор» появляется в самых разнообразных видах, хотя общую тенденцию типа можно подметить (исходным пунктом для этого см. в слове «Фрондер»). В словаре мнимый Автор, от лица которого ведется рассказ, фигурирует именно как «Автор» такой-то группы рассказов»[1]. И далее М. С. Ольминский указывает, что «Автор» и «Щедрин-писатель» иногда в тексте незаметно переходят один в другого»[2].

Целиком приведенные нами рассуждения исследователя интересны и верны, но имеют предварительный, общий характер.

Несколько подробнее рассматривает вопрос о щедринском повествователе Я. Е. Эльсберг в книгах «Мировоззрение и творчество Щедрина», «Стиль Щедрина», «Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество». Исследователь справедливо подчеркивает важность и сложность проблемы «того персонажа, или вернее того ряда персонажей, который вмещает в себе щедринское «Я» рассказчика и обозревателя»[3]. Не стремясь «давать исчерпывающего, детального исследования «Я» щедринского обозревателя во всех вариантах его проявления», Я. Е. Эльсберг сосредоточивает свое внимание на «определяющей», по его мнению, форме этого «Я»[4]. Прежде всего, замечает исследователь, идейно-художественная направленность «Я» в произведениях Салтыкова раскрывается в своем основном качестве лишь в сопоставлении со своеобразным оппонентом — Глумовым (персонажем, встречающимся в целом ряде щедринских сатирических полотен и имеющим свою историю и эволюцию), Прокопом («Дневник провинциала в Петербурге», «Культурные люди») и некоторыми другими художественными образами, выполняющими подобную «оппонирующую»

---

[1] М. С. Ольминский. Щедринский словарь. М., Гослитиздат, 1937, стр. 12.

[2] Там же, стр. 13.

[3] Я. Е. Эльсберг. Мировоззрение и творчество Щедрина. М.-Л., изд. АН СССР, 1936, стр. 238.

[4] Там же, стр. 239.

функцию. Отметим сразу же, что это соображение исследователя в немалой степени плодотворно, хотя и не получило в его собственных трудах должного развития. Больше того, при рассмотрении совершенной формы «оппонента» — Глумова — Я. Е. Эльсбергом были допущены, на наш взгляд, некоторые существенные неточности. Так, вполне справедливо возражая вслед за М. С. Ольминским против восприятия Глумова как alter ego Салтыкова, Я. Е. Эльсберг значительно упрощает данный художественный образ, выделяя в нем лишь отрицательные черты объекта сатиры — трезвого приспособленца к существующему строю, циника и т. п. Противопоставляя Глумова «уповающему» «Я»-повествователю, исследователь незаметно выпрямляет, схематизирует и сложный образ последнего. «Я» и «оппонент», в истолковании Я. Е. Эльсберга, начинают представлять два противоположных типа социально-политического поведения: «или это наивная и по сути лицемерная идеализация отвратительной жизненной практики господствующих классов, сочетающаяся на деле с подчинением ей («Я»-повествователь. — *В. М.*), или это наглое признание отвратительного лица этой практики, связанное с откровенным стремлением извлечь из нее все возможные блага»[1] (Глумов). Такое противопоставление отразилось и в плане историко-литературных параллелей: «Я» и Глумов — это Дон-Кихот и Санчо-Пансо русского разлагающегося буржуазно-дворянского общества, в котором Дон-Кихот опустился до наивного и жалкого сторонника бессильных упований, а Санчо-Пансо до российского «племянника Рамо», цинично демонстрирующего собственные язвы»[2].

В книге «Стиль Щедрина» Я. Е. Эльсберг не столь категоричен в данном вопросе, но все же сложная структура рассказчика и его «непременного» собеседника-оппонента, включающая, как правило, противоречивые начала и субъекта, и объекта сатиры в каждом из них, им по сути дела не раскрыта. И здесь идейно-художественное соотношение «Я» и Глумова представлено исследователем как соотношение «двух противоположных тенденций понимания окружающего мира»[3]. В плане литературных сопоставлений «Я»-обозреватель у Салтыкова снова объявлен «сниженным и пародийным, перенесенным в русское буржуазно-дворянское общество преемником Дон-Кихота Сервантеса, преемником рассказчика в

[1] Я. Е. Эльсберг. Мировоззрение и творчество Щедрина, стр. 248.
[2] Там же, стр. 249.
[3] Я. Е. Эльсберг. Стиль Щедрина. М., Гослитиздат, 1940, стр. 395.

«Племяннике Рамо», поражающегося развратности и испорченности своего собеседника, Кандида, и ряда других наивных и удивляющихся действительности персонажей Вольтера... Глумов же является преемником Санчо-Пансо, племянника Рамо и Панглосса»[1].

На наш взгляд, такое противопоставление неправомерно. Как и «Я»-обозреватель, Глумов у Салтыкова идейно-психологически «текуч», изменчив; не выдерживая однонаправленности к «озлоблению» и скепсису, он может так же «уповать» и «годить», как и уповающий рассказчик. «Глумливое подстрекательство» в диалогах нередко переходит от Глумова к рассказчику; безо всякой натяжки совершается своеобразная смена амплуа «Я» и «оппонента». А это означает, что данные образы родственны и по структуре и по своему содержанию. Подчеркиваем, что речь идет именно о родстве, а не о тождестве рассматриваемых образов. Было бы неправильно начисто отвергать индивидуальную определенность их. Но нельзя игнорировать и тот факт, что она не всегда и не везде входит в творческую задачу сатирика. Социально-психологически различие образов «Я»-повествователя и Глумова лишено той устойчивости, какой обладают «обычные» художественные, в том числе и щедринские, типы. Ведь Глумов, даже будучи главным действующим лицом, является в высшей степени «ролевым», служебным «героем», скорее *приемом,* чем образом. В этом-то и заключено своеобразие его художественного бытия.

В своем месте мы рассмотрим более подробно взаимоотношение этих персонажей, а сейчас считаем необходимым отметить, что при всех упущениях и недочетах суждения Я. Е. Эльсберга о щедринском «Я»-обозревателе сохраняют определенный научный интерес.

Среди новейших исследователей творчества Салтыкова заслуга специального рассмотрения данной проблемы принадлежит А. С. Бушмину[2]. Сразу же отметим, что в разработке интересующего нас вопроса у названного исследователя содержится много ценного. А. С. Бушмин последовательно

---

[1] Я. Е. Эльсберг. Стиль Щедрина, стр. 396—397.

[2] См.: А. С. Бушмин. Образ рассказчика в произведениях Салтыкова-Щедрина.—«Труды отдела новой русской литературы». М.—Л., изд. АН СССР, т. I. 1957, стр. 185—204. Данная статья легла в основу главы «Повествовательная манера. Образ рассказчика» его же монографии «Сатира Салтыкова-Щедрина». М.-Л., изд. АН СССР, 1959, стр. 436—464. В дальнейшем мы будем обращаться именно к этому изданию.

проводит мысль о необычайной сложности образа рассказчика, сочетающего в себе «одновременно противоречивые функции объекта и орудия сатиры[1]. Говоря о соотношении особого художественного «Я» и подлинного писательского «Я», исследователь справедливо указывает, что «рассказчик» в сатире Щедрина не является ни псевдонимом автора, ни его абсолютным антиподом, что они имеют между собой определенные точки сближения, хотя и находятся друг от друга на значительной идейной дистанции»[2].

Наибольшее внимание автор рассматриваемого исследования уделяет образу Глумова, верно оговаривая недостаточную изученность его своеобразной идейно-художественной роли в щедринской сатире[3].

Интересны наблюдения А. С. Бушмина над встречающимся у сатирика «дерзким» повествовательным приемом «преломления собственных взглядов через призму политически вполне «благонадежного» условного автора-рассказчика или персонажа»[4], которые в отличие от «рассказчика-либерала» и Глумова «уже не имеют никаких точек идейного сближения»[5] с сатириком.

Значительно продвигая вперед изучение особенностей повествовательной манеры Салтыкова, работа А. С. Бушмина одновременно будит интерес к дальнейшим размышлениям над рядом важных моментов этой емкой проблемы.

Сюда можно отнести вопрос о назначении и функциях щедринского рассказчика и его «оппонента» Глумова, об обусловленности двуплановой структуры «Я» спецификой художественного мышления сатирика, а также вопрос о связи преобладающей у писателя формы Icherzählung (вместе с характеристикой сущности и особенностей ее) с лиро-комическим началом, о диалоге в монологическом единстве его «повествовательных размышлений».

Можно было бы дополнить суждение исследователя относительно причин, вызвавших к жизни образ Глумова у Салтыкова.

«По мере того как произведения Щедрина приобретали все более высокий сатирический накал; — пишет А. С. Бушмин, — фигура благодушно настроенного «фрондера» оказы-

---

[1] А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 440.
[2] Там же.
[3] Там же, стр. 442.
[4] Там же, стр. 455.
[5] Там же, стр. 453.

валась недостаточной, мало подходящей для выражения наиболее сильных авторских эмоций — негодования, гнева, злой иронии, сарказма. Требовалось соответствующее лицо, которое объективировало бы эти авторские настроения. Появляется Глумов»[1].

Действительно, «высокий сатирический накал» и образ Глумова соотносимы, но этим дело не ограничивается. Разве до появления Глумова (1873 год) сатира Салтыкова не достигала огромной силы, скажем, в «Дневнике провинциала»? Введение Глумова в повествовательную структуру нельзя объяснить только тем, что фигура «благодушно настроенного» фрондирующего рассказчика оказывалась «мало подходящей для выражения наиболее сильных авторских эмоций». Этим самым невольно умаляется роль рассказчика, ставится под сомнение художественная целесообразность его существования в щедринской сатире. А между тем и с появлением Глумова «Я»-повествователь продолжает играть первую роль в деле сатирического обличения[2]. Ведь щедринский рассказчик «текуч» в своем идейно-психологическом содержании и может «работать» в широком диапазоне от антипода до alter ego писателя. «Благодушие», «фрондерство», «умеренный либерализм» и т. п. — все эти качества в совокупности дают представление лишь об одной ипостаси, об одном лике «Я»-повествователя. Но у него есть и другой, противоположный, восходящий к авторскому, лик грозного обличителя, «прокурора русской общественной жизни», вполне пригодный для выражения самых сильных эмоций сатирика. Сошлемся на утверждение А. С. Бушмина же относительно того, что «фигуру рассказчика Щедрин, в зависимости от своих намерений», мог поворачивать к читателю «то одной, то другой стороной, временами раскрывая изнутри, в форме самопризнаний персонажа, психологию робкого, ноющего, приспособляющегося к подлости либерала, временами делая рассказчика орудием обличения, рупором авторских идей и лирических излияний»[3].

Как видим, вопрос о генезисе, художественном назначении

[1] А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 440—441.

[2] Следует принять во внимание то обстоятельство, что уже существуя в художественном мире Салтыкова, образ Глумова далеко не всегда и везде используется писателем: в одних произведениях он отсутствует вовсе (например, «Благонамеренные речи», «Господа Молчалины», «Убежище Монрепо»), в других же, за исключением «Современной идиллии», появляется более или менее эпизодически.

[3] А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 439.

щедринского Глумова нуждается в уточнениях. Вообще, необходимо более полно рассмотреть данный образ в плане осуществленной у Салтыкова драматизации авторского «голоса».

Указанными исследованиями и ограничивается по существу круг специальной литературы.

Общая постановка проблемы «автора» и анализ отдельных историко-литературных явлений в этом направлении содержатся в работах В. В. Виноградова[1], М. М. Бахтина[2], Г. А. Гуковского[3], Л. Я. Гинзбург[4], Н. Л. Степанова[5], А. В. Чичерина[6], Б. О. Кормана[7].

---

[1] См.: «Гоголь и натуральная школа». Л., «Образование», 1925; «Этюды о стиле Гоголя». Л., 1926; «Стиль Пушкина». М., Гослитиздат, 1941; «О языке художественной литературы». М., Гослитиздат, 1959; «Проблема авторства и теория стилей». М., Гослитиздат, 1961 и другие.

[2] См.: «Проблемы поэтики Достоевского», изд. 2, переработанное и дополненное. М., «Советский писатель», 1963.

[3] См.: «Реализм Гоголя». М.—Л., Гослитиздат, 1959.

[4] См.: «Творческий путь Лермонтова». Л., Гослитиздат, 1940; «О лирике». М.—Л., «Советский писатель, 1964.

[5] «Лирика Пушкина». М., «Советский писатель», 1959; «Проза Пушкина». М., изд. АН СССР, 1962.

[6] «Возникновение романа-эпопеи». М., «Советский писатель», 1958; «Идеи и стиль». М., «Советский писатель», 1965.

[7] «Лирика Н. А. Некрасова», Воронеж, изд-во Воронежского ун-та 1964.

ГЛАВА I

АВТОР—РАССКАЗЧИК—ГЕРОЙ

Всякое художественное произведение рождает представление не только об объекте изображения, но и о субъекте его, о носителе повествования и, главное, о носителе оценки, осмысления изображаемого[1].

В литературном произведении могут «жить» персонажи, воплощающие самые различные социальные и психологические типы, являющиеся носителями самых различных взглядов, мыслей, чувств. Разные характеры, разные поступки, разные речи. Герои художественного произведения каждый по-своему рассматривают те или иные явления, выносят им свои, зачастую совершенно противоположные, оценки. Произведение оказывается, таким образом, насыщенным разнородным идейно-эмоциональным и речевым материалом. Оно многоголосо. Тем не менее это вовсе не хаотическая масса, а единое целое, где все тяготеет к одному центру, подчинено одному началу. Таким центром, таким началом является автор—творец произведения. Его основной идеей, его единым отношением к изображаемым явлениям жизни и цементируется сложное разноголосое построение. «Люди, мало чуткие к искусству, — писал в предисловии к сочинениям Ги де Мопассана Л. Н. Толстой, —думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке или описывается жизнь одного человека. Это неспра-

[1] См. высказывание Салтыкова в «Уличной философии»: «Каждое произведение беллетристики, не хуже любого ученого трактата, выдает своего автора со всем его внутренним миром» (VIII, 117).

ведливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое и оттого производит иллюзию отражения жизни, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету»[1].

«Голос» действующего лица обладает лишь условной самостоятельностью в общей системе авторской речи. «Голос» автора, естественно, доминирует над ним, усиливая или ослабляя, поддерживая или дискредитируя. В конечном счете голос персонажа выступает как характерная цитата его высказывания, включенная в общий контекст авторской мысли. Иначе и не может быть. Ведь как бы ни был самостоятелен и авторитетен «герой», как бы далеко ни отходил он от автора, как бы сильно ни автономизировался, — он остается объектом авторского сознания, частичной реализацией его жизнеотношения. Даже у художников-полифонистов, таких, как, к примеру, Ф. М. Достоевский, чьи герои отличаются повышенной степенью «автономности», последней, определяющей инстанцией является инстанция авторская. Автор умело дирижирует голосами персонажей, добиваясь такого их звучания, которое бы выражало его собственные чувства и мысли.

«В романе, в повести, — отмечал М. Горький, — люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроение описаниями природы, обстановки и вообще все время держит их на ниточках своих целей, свободно и—часто незаметно для читателя—очень ловко, но произвольно управляет их действиями, словами, делами, взаимоотношениями»[2].

Авторское начало проявляется в художественном произведении весьма разнообразно, определяя тем самым и стилевое разнообразие. Точка зрения, оценка автора сказывается и в общем образном строе произведения, в отборе и группировке лиц и событий—«косвенно», и непосредственно прямо, в так называемых лирических и прочих открытых авторских отступлениях, авторских характеристиках героев, авторских комментариях к происходящему и т. п. Удельный вес

---

[1] Л. Н. Толстой. Полн. Собр. соч. Юбилейное издание, т. 30, М., Гослитиздат, 1951, стр. 18—19.

[2] М. Горький. Собр. соч., в тридцати томах, т. 26, М., Гослитиздат, 1953, стр. 411.

«прямых» и «косвенных» форм различен у разных художников. У писателей сатирико-публицистического склада, например, заметно усиливаются прямые формы, тогда как художники-«объективисты» тяготеют к опосредствованному, косвенному способу, в известной мере приближаясь к драматургическому принципу выражения авторской оценки.

Автор, говорим мы, может выражать себя или «через героя» или же прямо, от своего имени. Но в свою очередь и формы выражения «через героя» тоже различны: они могут иметь и прямой и косвенный характер. В одном случае мы устанавливаем авторскую позицию исходя из того, как подана судьба героя. Писатель, например, может обвинять те или иные явления—общественные условия, жизненные обстоятельства, действия отдельных людей и т. д. посредством показа несчастья, страданий, трагической гибели симпатичного ему, а следовательно, и читателю персонажа. В другом случае автор непосредственно использует героя в своих обвинительных целях, поручая ему собственные прямые разоблачения.

Любопытное явление: автор нередко говорит устами не только идеологически родственных ему персонажей, но и далеко отстоящих от него, а иногда и вовсе чуждых. Примеров подобного рода в литературе очень много. Достаточно вспомнить мечтания Павла Ивановича Чичикова в седьмой главе первого тома «Мертвых душ» о «приобретенных» им умерших крестьянах, мечтания, поразившие своей необычностью для данного персонажа многих критиков, в том числе удивившие и В. Г. Белинского. Конечно же, не Чичикову, а лирическому герою поэмы принадлежат эти поэтические вдохновенные слова. Он как бы подключается к размышлениям героя, забивая его голос своим голосом, ставя ударение на самом содержании речей, а не на том, кому они принадлежат. Внешне оформленные как прямая речь героя, поэтические рассуждения о русском мужике воспринимаются поэтому как лирические излияния самого автора. Перед нами образец той повествовательно-интонационной манеры, когда говорит герой, но слышится несомненно автор.

Подобные приемы повествования успешно ставил на службу своей сатире Салтыков. Вслушайтесь в речи всех этих «обиженных» дворян-крепостников («Сатиры в прозе»), прокопов («Дневник провинциала»), молчалиных («В среде умеренности и аккуратности»), балалайкиных — сколько в них разоблачительных слов, восходящих прямо к сатирику. Мало того, целые «куски» сатирических полотен—вставные эпизо-

ды, «сказки», «фельетоны», отличающиеся необычайной силой отрицания, «принадлежат» у Салтыкова лицам, идейно чуждым ему. Так, известная «Сказка о ретивом начальнике» в «Современной идиллии» «подана» от лица «вольнонаемного редактора» продажной бульварной газеты Очищенного, а гневный памфлет «Властитель дум», направленный против «героев» политической реакции, дается как сочинение «корреспондента» того же органа. Повествовательный прием прямого выражения своей точки зрения устами идейно чуждого персонажа очень эффективно используется Салтыковым в «Сказках». Обличение царской бюрократии, «помпадурства» поручается...помпадуру, а передовые социальные идеи в «Вороне-челобитчике» высказывает представитель официальной идеологии—коршун. Следует отметить, что критика не всегда понимала смысл подобных авторских подключений к голосу героя именно как *сознательного* приема. Н. К. Михайловский, например, сталкиваясь с таким явлением у сатирика, считал, что просто «чувство художественной меры иногда изменяло ему»[1].

«Так, — писал Н. К. Михайловский, — великолепный в своем негодующем кипении лирический отрывок «Властитель дум» несомненно ничем не оправдан под пером «нашего собственного корреспондента».

Можно ли себе хоть с какою-нибудь отдаленною тенью вероятности представить, что это—отрывок из фельетона, написанного «нашим собственным корреспондентом» для «Красы Демидрона»? Ведь этот корреспондент все равно что Подхалимов, а Подхалимов хотя и может писать в любом вкусе, стиле и направлении по заказу, но откуда же ему взять этот кипящий гневом тон по адресу «властителя дум — негодяя», образ и подобие которого он на себе носит?»[2].

То же чувство неудовлетворенности «авторством» памфлета высказал комментатор «Современной идиллии» в IV томе ГИЗовского издания[3]. Другие исследователи, не разобравшись или не захотев разобраться в существе этого приема, допустили более серьезный просчет: извратили самое идейное содержание произведений. Разоблачительные речи помпадура-губернатора в «Праздном разговоре» и проповедь идей

---

[1] Н. К. Михайловский. Литература и жизнь.—«Русское богатство», 1899, № 6, стр. 162.

[2] Там же.

[3] См.: М. Е. Салтыков (Щедрин). Собр. соч. т. IV, М.-Л., ГИЗ, 1927, стр. 694.

социальной справедливости в устах царского сановника-коршуна («Ворон-челобитчик») враждебная Салтыкову критика поспешила истолковать как проявление морализаторства у сатирика, как выражение его надежды на возможность пробуждения совести «власть имущих» и т. п.[1].

Как видим, проблема образа автора имеет у Салтыкова принципиальное значение. И это понятно. Сатирический художественный мир, населенный идейно чуждыми, враждебными писателю «жителями», требует особо тщательного анализа соотнесенности «голосов».

Одной из основных форм проявления «автора» в большинстве произведений Салтыкова является повествующее лицо «Я». Если б это «Я» было писательским, то вопрос о структуре, способах построения образа автора фактически бы снимался. Не столь остро стоял бы вопрос и в том случае, если б «Я» принадлежало герою, «отчужденному» от автора. Мы бы имели здесь одну из распространенных в художественных повествованиях «скрытую» конструкцию образа автора.

Все дело в том, что под одной оболочкой повествующего щедринского «Я» выступают и непосредственно автор-писатель, и объективированный герой-рассказчик. Щедринский повествователь — «Я», — следовательно, двупланов. В нем объединены разнородные начала «субъектности» и «объектности». Необычность и известная «дерзость» такого объединения в том, что эти начала в сатире полярно противоположны. Устами повествователя-«Я» часто говорит сам автор, устами «Я» говорит и разоблачаемая им среда. Вот границы диапазона, в которых происходят постоянные перевоплощения повествователя в рамках одного произведения. В самом деле, «Я» в «Помпадурах и помпадуршах», например, сразу же рекомендует себя как человека, готового к беспрекословию и «трепету», твердо верящего в пользу любых начальственных предначертаний: «Я человек преданный; все начальники знают это и смотрят на меня одинаково; я со своей стороны тоже смотрю на всех начальников одинаково, потому что все они—начальники... Знаю, что если начальник без причины вспылит на меня, то он же, когда будет нужно, и простит меня. Знаю, что я виноват; если не виноват в действительности, то виноват тем, что сунулся на глаза начальнику не вовремя; потому что ведь и он тоже человек и по време-

[1] См. об этом подробнее в кн. А. С. Бушмина «Сатира Салтыкова-Щедрина» (стр. 455—456).

нам имеет надобность в уединении» (IX, 29)[1], «Действия» рассказчика в отношении «бесчувственного мужичья» дают тот же аспект «Я»:

«—А знаете ли вы, мужичье проклятое, что у нас нынче ночью на всю губернию несчастье случилось?

Мужики глядели на меня с недоумением.

— Знаете ли вы, что его превосходительство, Анфима Евстратича, от должности уволили?

— О! де...

Но не успел дерзкий договорить, как уже рука моя исполняла свою обязанность» (IX, 33).

Перед нами голос, психология и поведение сатирического персонажа. Но ведь «Я» принадлежит все повествование, вбирающее в себя скрытые, косвенные и прямые разоблачения изображаемого. Нас ни на минуту не покидает ощущение, что здесь во всем присутствует «рука» самого Салтыкова.

Автор различим в той иронической атмосфере, которой окружен «преданный» чиновник-рассказчик. Помимо этого, автор непосредственно выходит на поверхность повествовательного течения, *называя вещи своими именами*. Вот, например, какова характеристика, даваемая «Я» новому помпадуру: «Новый помпадур был малый молодой и совсем отчаянный. Он не знал ни наук, ни искусств, и до такой степени мало уважал так называемых идеологов, что даже из Поль-де-Кока и прочих классиков прочитал только избраннейшие места. Любимейшие его выражения были: «фюить! и «куда Макар телят не гонял!» (IX, 63).

«Я» в дружбе с помпадурами, всеми этими митеньками и феденьками; рассказчик одобряет их нелепые мысли и поступки, о которых, вследствие своего положения, он имеет отличное представление. Но это же «Я» и в непримиримой вражде с ними. Эта вражда сказывается и в саркастической подкладке одобрений и в прямых обличениях помпадурской деятельности. Причем, сатирик никогда не оговаривает смену «голосов» «Я», полагая, что внимательный читатель сам поймет игру ликами повествователя.

Идейно-психологическое содержание образа повествователя-«Я» **всегда подвижно** у Салтыкова. В зависимости от того, на что направлено острие щедринской сатиры, рассказчик сразу же принимает черты изображаемого явления и на-

[1] Во всех случаях цитирования щедринских текстов цифры в скобках обозначают: римская—том, арабская—страницу Полн. собр. соч. Н. Щедрина (М. Е. Салтыкова) М.—Л., Гослитиздат, 1933—1941.

чинает взрывать его изнутри. Объект сатиры как бы самораскрывается, саморазоблачается. Как только Салтыков сосредоточивает сатирический огонь в тех же «Помпадурах и помпадуршах» на либералах, «Я» моментально предстает перед нами в роли «преданнейшего» из них. Рассказчик выговаривает вслух думы и чувства либеральной среды, наглядно демонстрируя путем самопризнаний, исповедей ее истинную сущность, подлинные мотивы и цели ее поведения: «Мы читали передовые статьи «Старейший Российской Пенкоснимательницы» и удивлялись благонамеренной их дерзости... Каждый из нас был искренне предан своему скромному, серьезному делу, и ежели в этой преданности можно было отыскать что-нибудь предосудительное, то разве то, что мы не шутя были убеждены, что наше «дело» может развиваться полегоньку, без трубных звуков, без оглушений, а тем более без сквернословия. «Наше время — не время широких задач!»—восклицали мы и с непреоборимой серьезностью корпели над рапортами, ведомостями, решениями и предписаниями» (IX, 170). Исповедь рассказчика здесь строится Салтыковым как защита от обвинений в «неблагонадежности». Сатирик заставляет «Я»-либерала изыскивать всяческие доказательства своей политической благонамеренности, тем самым предельно обнажая комическое несоответствие внутренней несостоятельности либерализма как общественного течения его притязаниям на руководящую роль в социально-политической борьбе. Отмечаемый нами прием «защиты» «Я» довольно распространен у писателя (см., например, «Убежище Монрепо», «Современную идиллию»). Рассказчику, как представителю определенных социальных группировок, поручается самому доказывать, что он—«преданнейший фрондер» («благонамеренная скотина»), трусливый беспомощный человек, не идущий далее нытья и показывания «кукиша в кармане». В «Помпадурах и помпадуршах» либерал-рассказчик стремится показать свою близость к обвинителям-консерваторам, признаваясь, что «кличка политически неблагонадежных людей» (IX, 177) присвоена либералам безосновательно. Вполне очевидно, что саморазоблачение «Я», точнее его сатирического лика, осуществлено при активнейшей «помощи» автора-сатирика.

Второй, авторский, лик «Я» просматривается не только в иронии или же прямых обличительных тирадах. Его можно отчетливо различить в соотнесенности изображаемых явлений с широкими идеями и фактами общественно-литера-

турного движения (см. IX, 194, 212 и другие), в высказываниях и рассуждениях на философско-эстетические темы. Таково, например, содержащееся в повествовательной ткани «Помпадуров и помпадурш» теоретическое обоснование характернейшего для сатирика художественного принципа реалистической фантастики, основанного на раскрытии всех «готовностей» изображаемого типа (см. IX, 203—206).

Рассказчик рассматриваемого цикла — чиновник, человек «свой» в помпадурской среде. Это одна из вариаций распространенного в творчестве сатирика 60-х годов образа чиновника-обозревателя, известного со времени «Губернских очерков» под именем Николая Ивановича Щедрина. Правда, довольно ощутимо некоторое «размывание» конкретных очертаний данного типа. «Я», кстати, уже не называется именем Николая Ивановича. В последующих произведениях произойдет смена образов рассказчиков, и Н. Щедрин будет просто литературной фамилией. Тем не менее здесь еще рассказчик сохраняет черты и признаки человека, в своем социально-служебном определении родственного Н. И. Щедрину.

Появление и исчезновение «Щедрина», замена его собирательно-обобщенным образом «культурного человека среднего пошиба» (XIII, 125)—факты небезынтересные в творчестве писателя.

Выдвигая в «Губернских очерках» фигуру условного автора—Николая Ивановича Щедрина, — Салтыков как будто бы включался в длительную литературную традицию: поручать повествование определенной личности, которая своей близостью к изображаемой среде могла бы «засвидетельствовать» ее конкретно-эмпирическую подлинность.

В русле указанной традиции наибольшее распространение получили «эпистолярные» и «мемуарные» формы. Напомним, что повествовательный строй ранней повести Салтыкова «Противоречия» восходил непосредственно к ним.

В «Губернских очерках» мы снова сталкиваемся с раздвоением автора на «мемуариста»-рассказчика и «издателя». Однако дело обстоит здесь несколько иначе, потому что самый образ мемуариста имеет особую структуру. Прежде всего, разрушено внешнее, «персональное» единство. Образ дробится, выявляясь в различных аспектах.

В самом деле, перед нами, с одной стороны, конкретное лицо—«надворный советник Щедрин», «коренной крутогорец», несущий на себе многие родимые пятна чиновничьего мира, являющийся собратом живновских и порфириев петровичей.

Его восхищение «добродетелями» именитых обывателей Крутогорска под стать дифирамбам миргородского летописца из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович...» «Если вы не знакомы с Порфирием Петровичем, то советую как можно скорее исправить эту опрометчивость. Его уважает весь город, он уже двадцать лет старшиною благородного собрания, и его превосходительство ни с кем не садится играть в вист с таким удовольствием, как с Порфирием Петровичем... Когда он протягивает вам руку, вы ощущаете, что в вашей руке заключено нечто неуловимое; это не просто рука, а какое-то блаженство или, лучше сказать, благоухание, принявшее форму руки...» (II, 84) и т. п.

Небезынтересно сравнить подобного рода «пассажи» (см., например, во «Введении» аттестации крутогорских «звезд») с соответствующими характеристиками «героев» в «Мертвых душах» (см. рассуждение о «порядочности» Чичикова, о «презентабельности» дам города N. и другие). Разумеется, во всех этих «восторгах» присутствует ирония, но это и означает, что читателю видна разница между носителем рассказа и автором и что последний отдаляется от рассказчика, как только тот сближается с пошлым мирком.

Николай Иванович Щедрин в своем амикошонстве с крутогорскими «почтенными людьми», в своих восторгах и славословиях несомненно комичен. Он не только носитель рассказа, но и объект сатирического изображения. Это персонифицированный голос разоблачаемой сатириком среды.

Следует заметить, однако, что это лишь один аспект образа. Своей другой стороной рассказчик в «Губернских очерках» соотнесен с противостоящим миру низменного бытия и сознания высоким *авторским* миром. Со страниц произведения рядом с Щедриным-*обывателем* вырисовывается образ *«передового русского человека,* воспитанного на умственных настроениях эпохи 40-х годов—настроениях Белинского, Герцена, Петрашевского,—но оказавшегося в «растлевающих» условиях далекой провинции перед трагически ощущаемой угрозой «примирения» с миром социального зла»[1].

Уже во «Введении» рядом с травестийным сказом идет повествовательная линия другой тональности:

«Да, я люблю тебя, далекий, никем не тронутый край!

---

[1] С. А. Макашин. «Губернские очерки». — В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в двадцати томах, т. II, М., Гослитиздат, 1965, стр. 492.

Мне мил твой простор и простодушие твоих обывателей! И если перо мое нередко коснется таких струн твоего организма, которые издают неприятный и фальшивый звук, то это не от недостатка горячего сочувствия к тебе, а потому собственно, что эти звуки грустно и болезненно отдаются в моей душе» (II, 39).

Или же: «Где-то вы, друзья и товарищи моей молодости? Ведете ли, как и я, безрадостную, скитальческую жизнь или же утонули в отличиях, погрязли в почестях и с улыбкой самодовольствия посматриваете на бедных тружеников, робко проходящих мимо вас с понуренными головами? Многие ли из вас бодро выдержали пытку жизни, не смирились перед гнетущею силою обстоятельств, не прониклись духом праздности, уныния и любоначалия?» («Скука»; II, 234).

Идейно-стилистическое звучание подобных излияний несомненно контрастирует с возможностями «Я»-рассказчика в его комико-бытовом аспекте. Идейно и стилистически слово рассказа выходит из конкретно-личностного мирка «Щедрина»-обывателя, включаясь в широкий авторский план. При этом следует еще раз подчеркнуть, что это отнюдь не автобиографический план лично М. Е. Салтыкова. В авторском облике рассказчика воплощены черты передового *деятеля*, «идейного чиновника», считающего возможной и необходимой борьбу с пошлой *практикой* на почве самой практики (см., например, беседы рассказчика с «талантливыми натурами» Корепановым—II, 282, Буеракиным—II, 299—300) и одновременно сознающего опасность «компромисса», на который неизбежно толкает практическая деятельность. Было бы неверно, конечно, не видеть здесь и известного биографического элемента. В образе рассказчика, в *авторском* аспекте его проявления, отразились несомненно сложные идейные искания самого Салтыкова периода вятской ссылки. Но несомненно и то, что отражение это носит характер обобщения, типизации.

Итак, перед нами в образе рассказчика Николая Ивановича Щедрина одновременно предстает и конкретно-бытовой персонаж, стоящий в одном ряду с представителями мира зла, и разоблачающий этот мир автор, «поэт»-мыслитель, носитель идеала, «нормы», осознаваемой как норма народная. «Основа «концепции» русской жизни, художественно развернутой в «Губернских очерках»,—пишет С. А. Макашин,—*демократизм*. Причем это демократизм уже не отвлеченно-гуманистический, как в юношеских повестях 40-х го-

дов, а исторически-конкретный, связанный с крестьянством»[1].

Образ рассказчика в «Губернских очерках» многолик. В этом его подлинное художественное своеобразие, сохраняемое и углубляемое в последующих повествованиях сатирика.

Мы уже имели случай наблюдать «протеизм» носителя рассказа в «Помпадурах и помпадуршах»—цикле, соединяющем в творчестве Салтыкова 60-е и 70-е годы. Как было замечено выше, рассказчик и в своем объективированном, отрицательном плане начинает терять очертания конкретного лица (особенно во второй половине цикла, написанной в 1868—1874 гг.). В дальнейшем обобщающее начало будет преобладающим. «Я» в «Дневнике провинциала», «Благонамеренных речах», «Отголосках», «Убежище Монрепо» и ряде других циклов—большей частью собирательное, открытое многим возможным конкретизациям (в очерченных социально-типических границах); это уже поистине *голос* самой изображаемой среды. Отсюда и такая стилевая особенность щедринского повествования, как почти полное отсутствие чистого сказа—следствия и выражения индивидуальной точки зрения.

Действительность наблюдалась и раскрывалась теперь иначе. «Я» «русского культурного человека» мотивировало бо́льший жизненный охват, чем «я» Щедрина-чиновника. К тому же от собирательности «Я»—объекта сатирического изображения более закономерно совершался переход к собирательности «Я»-автора, приобретавшего все явственнее и отчетливее черты «кровного русского литератора». Но вместе с этим в художественную ткань сатиры вливалась сильная отвлеченно-публицистическая струя.

В щедринском художественном мире наличествуют два начала—среды, «жизни, находящейся под игом безумия», и противостоящего ей идеала. Оба они включаются в структуру щедринского повествователя-«Я».

Образная система Салтыкова определяется принципами осуществленного в ней мировоззрения. Важнейший из них—принцип социального детерминизма. Просветитель и реалист, Салтыков не только объясняет человека средой, но переносит центр тяжести творческого внимания именно на среду. Его явно не интересует индивидуальный, «частный» аспект человека, тайники его души и изгибы характера. С. А. Венгеров писал о Гоголе: «Его не захватывает ни любовь, ни семейное

[1] С. А. Макашин. «Губернские очерки», стр. 494.

счастье, ни область личных радостей и разочарований, ни воспроизведение обстановки как таковой, не захватывает его также почти ничего из той сферы интимных настроений человека, которая так глубоко волнует всех других писателей и занимает такое огромное место даже в произведениях таких специальных ловителей общественных «моментов», как Тургенев, Гончаров и др. Сфера интересов и воспроизведения Гоголя почти всегда социальная, массовая, он, за незначительными исключениями, почти никогда не рисует индивидуальные портреты, а всегда типовые, всегда набрасывает широкие картины со множеством лиц, которые оттеняют и дополняют одно другое. Всякий характер у него выясняется не столько сам по себе, сколько по столкновению с окружающим, всякая личность у него часть общественного целого. Коллективное всегда поглощает в произведениях Гоголя индивидуальное»[1].

Эта характеристика в высшей степени приложима к Салтыкову, социальность которого, безусловно, последовательнее и, так сказать, принципиальнее, чем у Гоголя. В оценке жизни как социально-исторического уклада Гоголь субъективно исходил из критериев морали, полагая, что рядом с «мертвыми душами» могут пребывать в одних и тех же условиях души «живые», «высокие». Суд Салтыкова над действительностью не только по объективному смыслу написанного, но и по сознательной творческой установке носит характер сугубо социальный и политический. Щедринское отрицание вдохновлено не идеей нравственного исправления «чертей», а, прежде всего, идеей отвержения порождающего их «болота» (XIII, 266), идеей социального равенства и политической свободы.

Очень высоко оценивая заслуги Гоголя, Чернышевский вместе с тем замечал: «Мы не считаем сочинения Гоголя безусловно удовлетворяющими всем современным потребностям русской публики... даже в «Мертвых душах» мы находим стороны слабые, или, по крайней мере, недостаточно развитые... наконец, в некоторых произведениях последующих писателей мы видим залоги более полного и удовлетворительного развития идей, которые Гоголь обнимал только с одной стороны, не сознавая вполне их сцепления, их причин и следствий»[2].

---

[1] С. А. Венгеров. Очерки по истории русской литературы, СПб., 1907, стр. 173.

[2] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, М., Гослитиздат, 1947, стр. 9—10.

Сам Салтыков осознает разницу между «нынешней» и гоголевской сатирой как раз в плане преодоления индивидуально-психологического метода: «Гоголевская сатира сильна была исключительно на почве личной и психологической,—не без полемического акцента писал он,—ныне же арена сатиры настолько расширилась, что психологический анализ отошел на второй план, вперед же выступила сила вещей и разнообразнейшие отношения к ней человеческой личности» (VIII, 326).

Отсюда преимущественное внимание к человеку «стадному», служащему «наивернейшим олицетворением известного положения вещей» (см. X, 530—531). Салтыков сознательно обращается к обрисовке не индивидуальных характеров, а типов в их собирательном социальном звучании. Отсюда и известная психологическая нераскрытость большинства героев сатирика и преобладание в образной системе начала коллективно-группового над частным, индивидуальным.

И образ многоликого повествователя «Я», несмотря на ряд конкретных «примет», восходящих к «служебной, социально-политической и литературной биографии самого Щедрина»[1], —образ собирательный. Салтыков открыто «размывает» сказовый облик рассказчика, стремясь расширить его в авторском плане до широкого образа передового современного человека.

В «Письмах к тетеньке» сатирик пишет: «Я ничего не создаю, ничего лично мне одному принадлежащего не формулирую, а даю только то, чем болит в данную минуту всякое честное сердце. Я даже утверждаю, что всякий честный человек, читая мои писания, непременно отождествляет мои чувства и мысли с своими. Это *он* так чувствует и мыслит, а мне только удалось сойтись с ним сердцами. И он доволен, когда ему напоминают об этих *собственных* его чувствах и мыслях, когда их воплощают перед ним в горячем слове или в живом образе,—доволен, потому что это самое дорогое его достояние» (XIV, 496). Салтыков осознанно строил образ повествователя-«Я» и как собирательный голос обличаемой действительности и как воплощение самосознания передовой части общества. У щедринского рассказчика нет *одного* определенного лица, он многолик, говорим мы, но в то же время он и един, потому что, постоянно меняя облик, рассказчик никогда не теряет единства общего тона. Этот тон—сатира.

[1] А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 437.

Функции повествователя-«Я»—идейного, композиционного и речевого центра щедринских произведений—многообразны. Они находятся в полном соответствии с той сложной «многоликой» структурой образа, о которой говорилось выше.

Рассказчик у Салтыкова—и объективный художественный тип, имеющий большое познавательное значение, и носитель повествования, и «двигатель» сюжета, и доверенное лицо автора, его «лирический герой». Соотношение названных моментов в образе рассказчика подвижно; это требует конкретных наблюдений над текстом произведения.

«Я в Петербурге»—так начинается повествование в «Дневнике провинциала». Кто этот «Я»? Казалось бы, что ответ здесь прост, так как рассказчик—конкретное лицо, «провинциал». Мы узнаем, что он—дворянин, племянник дедушки-крепостника Матвея Ивановича, владелец деревни Проплеванной, «неудавшийся литератор» (X, 392), в годы либеральных увлечений написавший антикрепостническую повесть «Маланья» и теперь с опаской вспоминающий «грехи» молодости. Вместе со своими «знакомцами»—губернскими дворянами-помещиками—Провинциал приезжает в Петербург «рассеяться» и посмотреть «жизнь». Как таковой, Провинциал «отчужден» от автора и является объектом сатирического изображения. Но включение повествователя-Провинциала частью его бытия и сознания в мир отрицаемый далеко еще не определяет всего образа. За комическими, низменными сценами якшания с «кадыками» и «кокодессами», сценами «трепетаний» и «сладких волнений шкурного самосохранения» следует гневное слово осуждения «столпов» и «устоев», порождающее облик «прокурора русской общественной жизни». В этом аспекте Провинциал—субъект сатирического изображения.

Особо следует остановиться на вопросе о художественной мотивировке обличительной линии «Я». Стремится ли Салтыков «увязать» гневные речи рассказчика с тем, что называют логикой характера?

На наш взгляд, далеко не всегда. И вызывается это тем, что самого характера в его последовательно-индивидуальном, «логическом» определении нет, а есть, как отмечалось выше, обобщенный образ, в структуре которого причудливо соединены начала «безумной», «призрачной» действительности и «нормы», идеала, по понятиям автора-просветителя.

Правда, отдельные выпады рассказчика против существующих порядков и их столпов—«чумазых» могут восприниматься как плоды раздражения и обиды пореформенного

помещика. Но если говорить о самой значительной и принципиальной критике (и самокритике), содержащейся в речах «Я», то она явно выходит за пределы возможностей рассказчика в любом его психологическом состоянии (ведь порожденная только обидой, критика носит эмпирически-ругательный характер: это что-то вроде знаменитых аттестаций Собакевича, которые не затрагивают «основ», не обобщают).

Враждебно настроенная к Салтыкову критика нередко подчеркивала данный момент, истолковывая его как проявление писательской беспомощности, как свидетельство художественной фальши, искусственности, натяжек, бытующих в произведениях сатирика, и т. п.

На подобные «неувязки» в «Благонамеренных речах» и «Дневнике провинциала» указало, например, «Новое время»[1].

Касаясь этого факта, Е. И. Покусаев стремится защитить писателя, говоря, что таких несоответствий, «диссонирующих мест в характеристике рассказчика сравнительно немного»[2].

Дело, на наш взгляд, не в количестве. Салтыков сознательно выбирает «диссонирующую» фигуру не то героя, не то автора. Структура образа рассказчика в «Дневнике провинциала» поэтому *целиком* основана на «выходах» и «несоответствиях», на переплетении различных по своим идейно-психологическим источникам голосов, на незримых и «немотивированных» подключениях к преломленной речи героя полноценной речи автора и местами полном возобладании последней. Здесь-то и проявляется особый склад щедринского повествования одновременно и эпико-изобразительного и лирико-выразительного.

В отличие от прозы со «скрытым» автором, где действительность предстает перед читателем как бы в своей объективности, без чьего-либо посредничества, в сатире на переднем плане—угол зрения. Сатирическое изображение—всегда изображение *идейное*. Авторская оценка нетерпеливо рвется наружу. Она сказывается везде и во всем. В этих условиях, заметим, особую остроту приобретает вопрос о том, чьи интересы и взгляды лежат в ее основании. Салтыков, последовательно отстаивавший объективно-реалистические принципы в искусстве, ориентирует угол зрения своей

[1] См.: А. С. [А. Г. Степанова], Журналистика.—«Новое время», 1873, 6 февраля, № 37.

[2] Е. Покусаев. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., Гослитиздат, 1963, стр. 227.

сатиры на точку зрения народа. Он прямо заявляет, что «единственно плодотворная почва для сатиры есть почва народная, ибо ее только и можно назвать общественной в истинном и действительном значении этого слова (VIII, 297).

В соответствии с отмечаемой особенностью сатиры находится и особый характер соотношения голосов автора и героя в ней. Степень автономности слова героя понижена. Сатирическое изображение, если использовать терминологию М. М. Бахтина, монологично. Сатирик как бы *играет* в чужое слово, лишь на некоторое время предоставляя ему свободу, а затем тут же демонстрирует свою власть над ним: вкладывает в него новую, исходящую от самого себя, направленность, непосредственно судит его и т. д. Все это наглядно выражено в синтезированном повествующем «Я» Салтыкова.

Даже тогда, когда «Я» — не только носитель повествования, но и герой, воплощающий определенный социальный тип, как в «Дневнике провинциала», например, авторское начало «размывает» его объективированную, характерологическую оболочку. Перед нами—своеобразный художественный гибрид, а именно: полугерой, полуавтор. В ходе повествования «Я» попеременно стремится преодолеть эту половинчатость то в первом, то во втором качестве. Получается своеобразное мерцание образа рассказчика. Лики рассказчика-героя и рассказчика-автора перекрывают один другого, вступая в различные отношения с изображаемыми явлениями. *Здесь-то и расположен генератор комического* у Салтыкова.

Итак, «несоответствия», «диссонансы» в речах и поступках щедринского рассказчика не есть упущение, недосмотр сатирика. Они—закономерное порождение и результат *сознательной* творческой установки Салтыкова, специфическая черта его художественной методологии. Не случайность и малочисленность «выходов» «Я»-рассказчика за рамки своих возможностей, а органичность и распространенность их, следовательно, характерны для него. Именно игра ликами, смена голосов в диапазоне герой—автор, их динамичное соотношение и представляют, на наш взгляд, основной интерес в образе щедринского рассказчика.

Говоря об «алогизме» последнего как сознательном творческом приеме, мы вовсе не преследуем апологетических целей. «Открытая граница» между объективированным и субъективно-авторским началом в «Я», устраняя многие препятствия к изъявлению авторской оценки, порождает опасность известной обезличенности, с одной стороны, а с другой—спо-

собна вызвать впечатление однообразно рационалистического, художественно не переплавленного отражения действительности. Частые выходы автора—судьи и наставника—могут легко обернуться отпугивающей дидактикой. Щедринского рассказчика спасает в данном случае большая подлинная эмоциональность. Страстный лиризм, тонкое чувство юмора с его началом самокритицизма и самоиронии ограждают «Я» от дидактической высокомерности.

Что же касается некоторой неопределенности, обезличенности, то они дают себя знать в фактах ошибочного отождествления повествующего «Я» с самим писателем или же полного противопоставления ему[1].

* * *

Рассказчик в «Дневнике провинциала»—и художественный образ, и авторский прием. В качестве первого он, как выше указывалось, заключает в себе объективное содержание, олицетворяя определенный общественный тип. Это «стадный» человек из дворянско-либеральной среды. В нем, по словам Е. И. Покусаева, обобщена «историческая судьба либерального поколения 40-х годов»[2].

Тип дворянского интеллигента, либерализм которого с течением времени значительно полинял, выветрился, гуманизм и мечтательность перешли в душевную рыхлость, пустую слезливость и бесплодное фантазерство, большие общественные интересы уступили место интересам «шкурным»—этот тип неоднократно варьируется в щедринском творчестве.

Уже в ранних произведениях Салтыков разоблачает несостоятельность помещичьего либерализма, а в последующие годы он сделался одной из основных мишеней сатирика. Не оставил в стороне писатель и той его части, которая вела начало с памятных 40-х годов. Внимание Салтыкова к «человеку сороковых годов», его оценку следует рассматривать на фоне той полемики, которая развернулась в русской общественности вокруг идейного наследства данной эпохи[3]. Салтыков исторически оценивал деятельность предшествующего «ше-

---

[1] Подобные факты отмечены нами выше; укажем также на любопытный инцидент, возникший на почве такого отождествления во время публикации «Дневника провинциала» (см. X, 603).

[2] Е. Покусаев. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 224.

[3] Подробнее об этом см. в книге Е. И. Покусаева «Революционная сатира Салтыкова-Щедрина» (стр. 225—227, 229—231).

стидесятникам» поколения, отмечая как несомненные достоинства антикрепостнический дух его, широту идеалов, бескорыстное служение общественному делу, гуманизм. Но писатель не закрывал глаза и на тот факт, что многие представители дворянского либерализма 40-х годов в 60-е и 70-е годы мельчали, перерождались в бездеятельных «нытиков», являя собой тип общественно бессильного, «ненужного человека» (VIII, 47—48). В одном из аспектов образа Провинциала и воплощена определенная, способная действовать «применительно к подлости», часть дворянского поколения 40-х годов. Бессилие, робость, пассивность—вот определяющие черты его характера в указанном плане, оборачивающиеся в сфере общественного поведения беспринципностью, заигрыванием с «власть имущими», капитулянством перед пошлой средой. Склонный к анализу, Провинциал остро чувствует неправду и фальшь окружающей жизни, но выступить против них сколько-нибудь решительно и открыто он не в состоянии из-за охватившего все его существо «трепета». В нем очень силен дух примиренчества, компромисса, столь характерный для либеральствующего помещика. Салтыков здесь «углублялся в анализ *социальной психологии* дворянского поколения 40-х годов»[1]. Приверженность «сорокадесятников» к умозрительным построениям, «абстрактностям» (X, 435), их пренебрежительное отношение к практике, «черному труду» принимают теперь совершенно явную форму бесплодного помещичьего досужества. Провинциал, приехавший в Петербург «встряхнуться», открыто жуирует, водя компанию с «кадыками», «действительными статскими кокодессами».

В соответствии со стремлением сатирика развенчать «непризнанного Гамлета 40-х годов» (X, 329), влачащего жалкое бесцельное существование в новую историческую эпоху, образ рассказчика-либерала «подкреплен» сатирически транспонированными художественными типами «лишних людей» Тургенева.

В щедринском осмыслении тургеневские «талантливые натуры» играют весьма жалкую роль ординарных «деятелей» и «сеятелей» либерального земства. Они заняты исключительно «мелочами», да еще «при содействии начальника губернии» (X, 459). Как и Провинциал, они политически бесхребетны и

---

[1] Е. Покусаев. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 227.

при первом нажиме реакции готовы вступить с нею в самые постыдные отношения.

Следует заметить, что в рассмотренном нами отрицательном аспекте рассказчика олицетворена лишь определенная часть дворянского поколения 40-х годов, та его часть, которая поверхностно усвоила передовые идеи тех лет, оставшись в душе приверженцем помещичьего досужества, а потому в известных обстоятельствах легко порывавшая с былыми «увлечениями» и даже переходившая на службу пореформенной реакции. Особенно показателен в этом отношении, например, итог «эволюции» рассказчика в очерке «Они же» («Господа ташкентцы»).

У Салтыкова резко дифференцированный подход к понятию «человек сороковых годов». Подлинных представителей идейного наследства «сорокадесятников», глубоко убежденных последователей Белинского, Грановского, Герцена писатель высоко ценил, подчеркивая свое духовное родство с ними. Сатирический же огонь направлялся на тех «схоластиков» и «старых болтунов» (X, 435), которые сознательно или по недомыслию извращают представление о 40-х годах, цепляясь за букву учения и не постигая его сути. И, конечно, самый яростный гнев обрушивал сатирик на прямых изменников дела 40-х годов, всевозможных ренегатов и отступников.

***

Итак, рассказчик в «Дневнике провинциала»—художественный тип, заключающий в себе объективное содержание и обладающий немалой познавательной ценностью. Но назначение данного образа этим еще не исчерпывается.

Чрезвычайно существенна роль рассказчика как доверенного лица, полпреда автора.

Иными словами, рассказчик важен и интересен и здесь, и в других щедринских творениях не только как тип, но и как своеобразный прием, средство, используемые сатириком для изъявления своего непосредственного «Я». Посредством его писатель мог свободно «вмешиваться» в ход повествования, не прибегая к специальным оговоркам и мотивировкам.

Особая художественная функция рассказчика—быть орудием, инструментом самовыражения сатирика—определяет не только отмеченную ранее противоречивость; в прямой связи с ней находится и сравнительно бедная характерологическая разработка данного образа. Сведения «биографического»

плана часто неопределенны и общи; многочисленные связи с другими действующими лицами обычно оформлены в плане откровенно однотипного «знакомства»; совершенно отсутствует такой способ обрисовки образа, как портрет и т. д. Рассказчик «Дневника провинциала и других произведений («Благонамеренные речи», «В среде умеренности и аккуратности», «Убежище Монрепо», «Круглый год») «живет» во многих сюжетных ситуациях не столько потому, что Салтыков хочет показать его с разных сторон, в разных проявлениях, сколько для того, чтобы служить средством выражения авторского взгляда на освещаемые здесь различные общественные явления, факты, типы. Таковы в «Дневнике провинциала» посещения рассказчиком сборищ «консерваторов», а затем—«пенкоснимателей», его ознакомления с бесчисленными «проектами» махровой реакции. Рассказчик важен тут именно как орган, инструмент авторского видения, а не сам по себе как персонаж. Отчетливо просматривается основная функция его—быть художественной маской сатирика.

Речи и проекты «консерваторов», большинство из которых содержали предложения «об упразднении и уничтожении, и только один прожект... о расширении, но и то о расширении области действия квартальных надзирателей» (X, 329), резко усиливают критицизм рассказчика. Картину, которую рисует ему при этом его воображение, он называет «ужасным зрелищем» (X, 342): все уничтожено, упразднено; ни ремесел, ни науки, ни искусства—остались лишь «децентрализованные квартальные надзиратели», которые выполняют одни и те же функции, а именно: «бьют, испытывают и ссылают» (X, 343). Ознакомившись с «проектом» Ивана Филоверитова[1] «О необходимости оглушения в смысле временного усыпления чувств», где содержится призыв к обузданию всякого умственного движения, к приведению умов в «дремотное состояние» (X, 345), рассказчик «взрывается»: «Я был унижен, оскорблен, раздражен... Вот, думалось мне, ни образования, ни привычки мыслить, ни даже уменья обращаться с человеческой речью—ничего у этого человека нет, а между тем какую ужасную, ехидную мерзость он соорудил» (X, 346). Нетрудно заметить, что главное осуждающее слово в устах рассказчика—это слово самого сатирика. Авторский голос преобладает. Он различается не только в уничтожающих оцен-

[1] С этой фамилией мы встречается у Салтыкова в «Губернских очерках»; и там ее носитель—«мастер» травли, признающий «состояние озлобления» своим нормальным состоянием» (II, 269).

ках, квалификациях и характеристиках проектов и их творцов, но и в ...самих проектах как иронически-пародийное начало. Проекты-пародии сохраняют внешнюю оболочку «чужого» слова. Но внутреннее звучание их находится в прямой зависимости от дискредитирующих, разоблачительных намерений автора. То, что рекационные страсти прожектеров «умственного и нравственного оглушения» (X, 344) выступают сами по себе в таком сатирически-неприглядном виде, свидетельствует о вводе внутрь их «троянского коня»— авторского голоса. Заметим, кстати, что иронически-пародийное слово— один из ярких моментов искусства щедринского повествования, постоянный стилеобразующий элемент сатиры[1].

Отчетливо проступает «функциональная» роль рассказчика и в сюжетной ситуации, посвященной его пребыванию в обществе «пенкоснимателей». Провинциал поставлен в новую среду, новое окружение опять же с целью посмотреть и посудить других, а не показать себя.

Проникновение рассказчика в самое капище «пенкоснимателей» мотивируется привычной ссылкой на наличие «старых» знакомых. Причем—и это в высшей степени показательно—ироническая настроенность, предубежденность в оценке умственных способностей и социально-политического поведения «пенкоснимателей» чувствуется сразу: «Я вспомнил, что у меня был товарищ, очень прыткий мальчик, по фамилии Менандр Прелестнов, который еще в университете написал сочинение на тэму «Гомер как поэт, человек и гражданин», потом перевел какой-то учебник или даже одну страницу какого-то учебника и, наконец, теперь, за оскудением, сделался либералом и публицистом при ежедневном литературно-научно-политическом издании «Старейшая Всероссийская Пенкоснимательница» (X, 390). Тон взят. В этом ироническом тоне и ведется обозрение «пенкоснимательства», рассматриваются суммирующие его деятельность документы—статья-передовица в газете «Старейшая Российская Пенкоснимательница», «Устав Вольного Союза Пенкоснимателей» и прочее. Опять же налицо авторские старания в усилении саморазоблачительного звучания их.

Присутствие автора ощущается постоянно. К тому же нередко он выступает непосредственно от своего имени (см. X, 408).

Вообще, в построении собирательного образа «пенкосни-

[1] Подробнее об этом см. во 2-й главе.

мателей» авторский голос преобладает над голосом рассказчика, а иногда и целиком вытесняет его. Особенно это заметно в обобщающих, итоговых характеристиках «пенкоснимательства». Они без сомнения идут от самого автора—и только от него. По-щедрински метко и сильно определена в них истинная сущность данного социального явления, раскрыты его «хищническая» подкладка, пошлая благонамеренность, вражда к передовым идеям, «утопиям» (X, 430), духовная нищета.

«Пенкоснимательство—не какое-нибудь частное явление; это болезнь данной минуты. Это общее понижение мыслительного уровня до той неслыханной степени, которая сама себе отыскала название пенкоснимательства» (X, 428).

«В сложении типа пенкоснимателя,—верно замечает Е. И. Покусаев,—авторская характеристика выступила в функции *заключительного обобщения*»[1].

В финальной XI главе рассказчик полностью стушевывается—«Я» сливается с Салтыковым-теоретиком, дающим пояснения к идейно-художественной концепции «Дневника провинциала» (см. X, 529—531).

Примечательно, что писатель останавливает внимание на специфике своих образов, на их отличии от «нормальных» художественных типов. Сатирик говорит о противоречивости героев «Дневника» (ее-то мы и наблюдали в одном из них—Провинциале).

«Я чужд был всяких претензий возводить в тип кого-либо из моих героев; я знаю, что в каждом из них найдется довольно много противоречий, которые, быть может, дадут место некоторым недоразумениям. Но я прошу читателя видеть в действующих в моем «Дневнике» лицах нечто второстепенное, несущественное, около чего лепится главное и существенное: рассказ о положении минуты и общих тонах современной русской жизни» (X, 532).

***

«Дневник провинциала» — социально-публицистический роман[2], архитектоника которого покоится на иных основах, не-

[1] Е. Покусаев. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 240.

[2] В беседе с Л. Ф. Пантелеевым, как известно, сам писатель назвал это произведение в ряду своих романов: «Я считаю мои «Современная идиллия», «Головлевы», «Дневник провинциала» и др. настоящими романами; в них, несмотря даже на то, что они составлены как бы из отдельных рассказов, взяты целые периоды нашей жизни» (М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1957, стр. 184).

жели основы семейно-бытового романа. Салтыков явился здесь тем «современным русским беллетристом», который «задался задачею Гоголя: провести своего героя через все общественные слои...» (VIII, 464). Последние и являются основным объектом художественного постижения в «Дневнике провинциала». Писатель стремится вовлечь в поле зрения как можно больший социально-политический материал, чтобы дать представление об «общих тонах» той эпохи. По широте идейно-тематического охвата «Дневник провинциала» — явление необычайное. Это настоящий калейдоскоп лиц и событий. В то же время это цельный, художественно организованный мир, «вещь совершенно связная», как сказал бы Салтыков (XIX, 365).

Важную роль в осуществлении этой цельности и играет в щедринских сатирических обозрениях образ рассказчика-«Я»[1].

В «Дневнике провинциала» к рассказчику стягиваются все сюжетные нити, оформляющиеся в конечном счете в две основные линии.

Первая связана с петербургскими похождениями Провинциала-«Я» и его постоянного собеседника—Прокопа. Провинциал приезжает в столицу, чтобы посмотреть «жизнь». Такая установка закономерно влекла за собой показ самых широких и разнообразных явлений, мотивировала свободные переходы от одного объекта к другому, делала естественным пристальность и свежесть наблюдений, сообщая особый налет достоверности повествованию.

В деле обозрения столичной жизни существенную помощь оказывает Провинциалу представитель «высшего в империи сословия» (X, 283) Прокоп, приехавший в Петербург с целью заполучить выгодное дельце, урвать «кусок» и, таким образом, вынужденный вращаться в определенных общественных кругах, менее доступных рассказчику. Помогая друг другу, герои проникают в различные общественно-политические сферы, наблюдают быт, нравы, деятельность буржуазных предпринимателей-«хищников», бюрократов-«кокодессов», отдельных общественных группировок, участвуют в мистифицированном конгрессе статистиков и попадают, наконец, на скамью подсудимых по обвинению о связях с тайным политическим обществом (в столь же мистифицированном суде).

Вторая сюжетная линия развивается параллельно первой.

---

[1] Верные суждения на этот счет содержатся в книге Я. Е. Эльсберга «Стиль Щедрина», стр. 365.

В ее основе—«сон» Провинциала, определяемый им самим как «целый роман» (X, 352). Во сне рассказчик превращается в обладателя миллиона, который после его смерти самым наглым образом присваивает Прокоп. Затевается судебный процесс, ведется яростная борьба за наследственный куш со всеми ее «ходами»—подлогами, подкупами адвокатов, свидетелей и т. д., и т. п. Герои оказываются в новых обстоятельствах, сталкиваются с новыми лицами: судебными чиновниками, адвокатами, поместными дворянами, купцами и т. д. Происходит, таким образом, значительное расширение обозреваемой «площади».

Форма сновидения, вообще удобная для сатирических заострений, явилась здесь эффективным средством разоблачения буржуазного «хищничества», откровенно попирающего всякие принципы и нормы, в том числе и «священные» принципы семьи, собственности и государства. Вор и мошенник Прокоп, бесстыднейшим образом посягнувший на чужую собственность, оправдывается. Не успел он войти в помещение суда, «как присяжные повскакали со своих мест, и хором возгласили: — Согласно с обстоятельствами дела! Согласно! Поступили бы! Хуже бы сделали! Хуже!» (X, 524). Подстать Прокопу «сестрицы» Провинциала, вступающие в сделку с жуликом-адвокатом Хлестаковым.

«Где же принцип собственности? Где святость семейных уз?» — вопрошает рассказчик (X, 506). Их нет, этих принципов. Они попраны теми, кто больше всех любит разглагольствовать о их неприкосновенности и святости. Рассказчик, за которым во весь рост поднимается сам автор, приходит к мысли о полезности написания статьи, где бы прямо надлежало обсудить вопрос: «отчего стремления, вполне естественные в теории, на практике оказываются далеко не столь естественными? Что тут составляет мираж: самые ли стремления или та практика, которая извращает их?...» (X, 508).

Собственно говоря, такие «статьи» уже были в творческом активе писателя. Разоблачение противоречия «между мыслью и поступками» (VI, 420), «жизненного двоегласия» ревнителей «краеугольных камней» отмечается в ряде произведений сатирика начала 60-х годов («Современные призраки», «Как кому угодно», «Наша общественная жизнь»). Однако это были лишь подступы. Вышеприведенное высказывание свидетельствовало о творческих намерениях писателя всерьез заняться разработкой данной темы. Эти намерения вскоре были осуществлены («Благонамеренные речи», «Господа Голов-

левы», «Круглый год»). В известном письме к Е. И. Утину от 2 января 1881 года Салтыков следующим образом пояснил идейную направленность перечисленных произведений: «Я обратился к семье, к собственности, к государству и дал понять, что в наличности ничего этого уже нет. Что, стало быть, принципы, во имя которых стесняется свобода, уже не суть принципы даже для тех, которые ими пользуются» (XIX, 185—186).

Итак, сон Провинциала составляет вторую, самостоятельную линию в романе. Вместе с первой она, собственно, и строит все произведение.

Как видим, рассказчик у сатирика необычайно важен и в функции сюжетно-композиционного центра. Эта функция в известной мере свойственна и другому «сквозному» герою романа — Прокопу, но далеко не исчерпывается только им. Ведь сам Прокоп с его похождениями и наблюдениями включен в кругозор рассказчика. Поэтому не совсем точны, на наш взгляд, рассуждения В. Я. Кирпотина, когда он, отмечая жанровую завершенность «Дневника» по сравнению с «Господами ташкентцами», выводит на передний край именно Прокопа. «Дневник провинциала в Петербурге», — пишет В. Я. Кирпотин, — построен уже иначе. В нем есть центральное действующее лицо, Прокоп Ляпунов, похождения которого связывают многочисленные и разнообразные эпизоды произведения в единое целое»[1].

Выражаясь фигурально, Прокоп — компаньон Провинциала в сюжетно-композиционной организации материала, причем доля участия его определена не кем иным, как самим рассказчиком.

Гораздо существеннее значение этого образа как сопроводника авторских взглядов. На первый взгляд Прокоп важен и интересен исключительно как крупное явление в художественной типологии сатирика. Действительно, в нем мастерски воплощены черты социального типа, во многом определявшего «положение минуты и общие тона» тогдашней жизни русского общества. Прокоп — олицетворение той части «высшего в империи сословия», которая после отмены крепостного права, злобствуя и кляня новые времена, стремится во что бы то ни стало приспособиться к ним, урвав из казенного пирога «кусок» пожирнее и побольше. Взбудораженный успехами «хищников» новой породы, Прокоп настойчиво до-

[1] В. Кирпотин. М. Е. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. Изд. перераб., М., «Советский писатель», 1955, стр. 334.

бивается «доходных» мест и дел. В нем нашли свое отражение собственнические вожделения, цинизм, реакционная «обида» пореформенного помещика.

Принадлежа к классу дворянства, Прокоп по характеру своих взглядов и жизненного поведения ближе стоит к «новому ветхому человеку» — буржуа, «чумазому». Он в какой-то степени предвосхищает гибридный тип помещика-капиталиста, представленный в образе Марии Петровны Промтовой из «Благонамеренных речей».

Хищник новой буржуазной формации и его идеолог-«пенкосниматель» значительно осложнили общественную борьбу, которая велась между передовыми силами страны и крепостниками. Теперь «между двумя борющимися сторонами есть третий член, играющий роль проводника. Через этот проводник проходят все стрелы и, смотря по его свойствам, а равно и смотря по умению пользоваться этими свойствами, они для одной борющейся стороны делаются более, а для другой менее удручающими. Прокопы, Нескладины и проч. именно и составляют этот проводник, и с ним-то я и желал познакомить моего читателя» (X, 532).

В «Культурных людях» содержится выразительная портретная зарисовка Прокопа, в которой отчетливо проступает его хищническое, зоологическое нутро (см. XI, 510).

Как видим, Прокоп обладает всеми качествами и значением художественного типа[1]. В нем воплощены и определенные признаки только что открытого писателем «третьего члена» — «нового ветхого человека», и характерные черты «старого ветхого человека» — вчерашнего крепостника-помещика. Точнее говоря, здесь предстает запечатленным сам процесс «превращения» хищничества крепостнического в хищничество буржуазное.

Однако, как указывалось выше, назначение Прокопа далеко не исчерпывается только типологическими целями писателя. В Прокопе — и это весьма характерно для многих художественных образов Салтыкова — хорошо различается *специальная* функция — быть орудием разоблачения в руках сатирика. Особенности характера, психологии Прокопа, как

[1] Большое собирательное, типическое значение Прокопа подчеркивал в свое время А. Скабичевский, ставивший его в ряд мировых художественных обобщений, таких, как Тартюф, Фальстаф и другие. См.: Заурядный читатель. Мысли по поводу текущей литературы.—«Биржевые ведомости», 1876, 2 апреля, № 91; А. М. Скабичевский. История новейшей русской литературы (1848—1890). СПб., 1891, стр. 307. Ср.: Щедрин и его критика.—«Искра», 1873, № 12—13.

частное проявление психологии помещичьего класса, обиженного отменой крепостного права, делали возможным без особого ущерба для логики образа использование его в авторских обличительных целях. Раздраженный, завистливый, циничный, по-помещичьи прямолинейный, Прокоп не скупится на резкие замечания и аттестации. Эту наклонность к «ругательству» и использует сатирик в указанном плане.

Обычный способ заставить Прокопа высказываться в остро разоблачительном духе — сведение его с наивным, уповающим рассказчиком. Последний своим усиленным в этих случаях прекраснодушием вызывает бурную противоположную реакцию со стороны Прокопа, не стесняющегося в выражениях и называющего вещи своими именами. Этому, кстати, способствует и то обстоятельство, что беседы ведутся с глазу на глаз, в интимной, доверительной обстановке. Так, в ответ на сбивчивое бормотание рассказчика об «успехах цивилизации», которые должны, по его мнению, прекратить распространенное в русской жизни рукоприкладство, Прокоп заявляет:

«Какие тут успехи цивилизации, тут убийства будут — вот что!» (X, 381). Прокоп помогает «фофану»-рассказчику видеть вещи такими, какими они являются на деле, причем не щадит и себя. Знакомя Провинциала с очередным реакционным «проектом», он откровенничает:

— Вот, например, прожект о децентрализации — уж так он мне понравился! так понравился! И слов-то, кажется, не приберешь, как хорошо!

— А что?

— Да чтобы, значит, везде, по всему лицу земли... по зубам чтоб бить свободно было... вот это и есть самая децентрализация!» (X, 327).

Правда, «Прокоп, по обыкновению своему, залился смехом», но это далеко не освобождает его от «нагрузки» объекта сатиры:

«И чорт его знает, что это за смех у Прокопа, — размышляет рассказчик, — никак понять не могу! Действительно ли звучит в нем ирония, или это только так, избыток веселонравия, который сам собой просится наружу? Вот, кажется, и хохочет человек над децентрализацией с точки зрения беспрепятственного и повсеместного битья по зубам, а загляните-ка ему в нутро — ан окажется, что ведь он и впрямь ничего, кроме этой беспрепятственности, не вожделеет! Вот и поди, разбери, как это в нем разом укладывается: и тоска по

мордобитию, и несомненнейшая язвительнейшая насмешка над этою самою тоской!» (X, 327—328).

Прокоп то разоблачает действительность «со стороны», то дискредитирует путем саморазоблачения, обнажая все пороки и язвы, свойственные ему как типическому представителю своей среды. «А уж ежели ты от этих прожектов запьешь, — продолжает откровенничать он в беседе с рассказчиком, — так, значит, линия такая тебе вышла. Оно, по правде сказать, трудно и не запить. Все бить, да сечь, да стрелять... коли у кого чувствительное сердце — ну, просто невозможно не запить! Ну, а ежели кто закалился,— вот как я, например, — так ничего. Большую даже пользу нахожу. Светлые мысли есть — ей богу» (X, 328).

Частые споры рассказчика и Прокопа, полные взаиморазоблачительного смысла, художественно мотивированы неизбежностью пикировки прекраснодушного мечтателя, каковым в диалогах выступает Провинциал, и циничного практика, каким является его собеседник. Последний оказывает весьма существенную помощь рассказчику и в деле саморазоблачения, то служа контрастирующим фоном ему [«Я чувствовал, что вот-вот Прокоп сейчас ударится в либерализм, и как-то инстинктивно пролепетал: — prenez garde... on peut nous entendre...»[1]. — Ну их! боюсь я их, что ли! По мне хоть сколько хочешь подслушивай!» (X, 310)], то непосредственно припирая его к стене, заставляя сделать горькие признания относительно своей либеральной несостоятельности. Так, узнав о введении подоходного налога и всесословной рекрутской повинности, взбешенный Прокоп является к рассказчику искать сочувствия «горю», но вместо этого слышит: «Напротив того, я вижу тут прекраснейший порыв чувств!» Прокопу ясна подлинная цена такого рода «сентиментов», и он «наседает»:

«— Фофан ты — вот что! Везде-то у вас порыв чувств, все-то вы свысока невежничаете, а коли поближе на вас посмотреть — именно только глупость одна! Ну, где это видано, чтобы человек тосковал о том, что с него денег не берут или в солдаты не отдают!

— Однако, согласитесь, — продолжает благодушествовать рассказчик, — что нельзя же допускать такую неравномерность! Ведь берут же деньги с *других!* отдают же *других* в солдаты!»

И здесь Прокоп переходит в наступление: «Да ведь *дру-*

[1] Остерегайтесь... нас могут слышать... (франц).

гих-то и порют! Порют, ведь, милый ты человек! Так отчего же у тебя не явится порыва чувств попросить, чтобы и тебя заодно пороли?!» (X, 379—380). Рассказчик сразу же ретируется, ибо не имеет «настолько твердости в характере, чтоб быть совершенно последовательным, то есть просить и даже требовать для самого себя права быть поротым» (X, 380), а не драть никого — эта мысль кажется ему чересчур дерзкой: «Да как это никого не драть? Да ведь эдак, пожалуй, мы и бога-то позабудем!» (X, 380).

Рассказчик, в свою очередь, также не остается в долгу. Мы уже приводили некоторые из его обличительных аттестаций Прокопа. Вот еще одна, в которой сатирически определены и другие представители его среды, среды «кадыков»:

«В этом вагоне сидела *губерния,* сидело все то, от чего я бежал, от лицезрения чего стремился отдохнуть. Тут были: и Петр Иванович, и Тертий Семеныч, и сам представитель «высшего в империи сословия», Александр Прокофьич (он же «Прокоп Ляпунов») с супругой, на лице которой читается только одна мысль: Alexandre! у тебя опять галстух набок съехал! Это была ужаснейшая для меня минута. Все они были налицо с своими жирными затылками, с своими клинообразными кадыками, в фуражках с красными околышами и с кокардой над козырьком. Все притворялись, что у них есть нечто в кармане, и не один даже не попытался притвориться, что у него есть нечто в голове» (X, 283).

Разоблачая друг друга и саморазоблачаясь, рассказчик и его собеседник тем самым разоблачали самую действительность; она как бы самораскрывалась, выказывая свою неприглядную сущность.

Итак, вводя Прокопа в художественный мир произведения, сатирик преследовал двойную цель: показать определенный общественный тип и усилить рассказчика в его особой функции проводника авторских взглядов. Рассказчик «приобретал» в лице Прокопа и доверительного собеседника, которому можно было без опасения высказывать откровенные слова, и своеобразного «оппонента», не разделяющего либеральные «упования», опровергающего их жестокими, отрезвляющими фактами жизни. Разоблачение «свинцовых мерзостей» шло в соответствии с установкой писателя на «чистобеллетристическую форму» (X, 526) не непосредственно от его лица, а от лица рассказчика и его «оппонента». Действительность легко и свободно раскрывалась в непринужденных беседах «друзей», насквозь пропитанных само- и взаиморазоблачающим смыслом.

Диалог, как форма мышления и речи «в лицах», всегда несет в себе объективно-образное начало. Салтыков нередко обращается к диалогизации даже в произведениях публицистического плана («Наша общественная жизнь», например), используя ее изобразительно-типизирующие потенции. Не здесь ли кроется одна из специфических черт щедринской публицистики — публицистики *художественной*?

Вообще, как принцип ведения рассказа, диалог весьма и весьма распространен у Салтыкова. Но об этом несколько позже. Сейчас же отметим тот любопытный факт, что в «беседах», которые предшествуют монологическим «исследовательским» рассуждениям «Я» или сменяют их, рассказчик, как правило, принимает облик отрицательного персонажа, усваивает откровенные черты объекта сатиры, тогда как в самих рассуждениях идейная дистанция между ним и автором значительно сокращена, а часто и вовсе сведена на нет. Так, в уже знакомой нам сцене обсуждения рассказчиком и Прокопом вопроса о введении подоходного налога и всесословной рекрутской повинности Провинциал предстает именно в сатирическом аспекте. Прокоп моментально уличает его в словоблудии, за которым прячется трусливая непоследовательность либеральствующего барина (X, 379—380). В последовавших же за этим «рассуждениях» рассказчиком делаются совершенно противоположные выводы и оценки. «Я» здесь крайне скептически относится к предположению, что самообложение дворянства подоходным налогом и введение всесословной рекрутской повинности проистекает из глубокого либерализма дворянства. Он категорически отказывается видеть в этих акциях осуществление принципа равноправия, ведущего к «забвению старых распрей» (X, 388) и сближению с «меньшим братом». Если здесь даже и искренний «порыв», рассуждает рассказчик, то и тут следует добавить, что это не столько либерализм, сколько легкомысленность, свидетельство неспособности «взглянуть на вопрос с деятельной стороны» (X, 387). По мнению рассказчика, глупо «утешаться общим равенством перед несчастием» (X, 389) и совершенно напрасно «ожидать забвений и сближений при помощи самообкладывания: зоркий глаз несчастливца действительного очень тонко сумеет угадать несчастливца мнимого» (X, 389). К вопросу, продолжает размышлять «Я», должно подходить не «сбоку», не «с задней стороны», а прямо, т. е. добиваться уравнивания всех *в счастьи*. Не трудно догадаться, что здесь рассказчик как таковой стушевывается, уступая место самому автору — революционному демократу Салтыкову.

Явно сатирический облик принимает рассказчик в «малых эпистолях», входящих в структуру щедринского повествования.

Побуждаемый желанием доказать свою благонамеренность, невинный характер «увлечений», Провинциал решает написать ряд угоднических статеек, поместив их в органах «пенкоснимателей». и шлет редактору Менандру Прелестнову письмо:

«Любезный друг! ты знаешь, как горячо я всегда принимал к сердцу интересы оспопрививания[1], а потому не желаешь ли, чтоб я написал для тебя об этом предмете статью?» Через час ответ: «Ты знаешь, мой друг, что наша газета затем собственно и издается, чтобы распространять в обществе здравые понятия об оспопрививании! Пиши! Сделай милость, пиши! Статья твоя будет украшением столбцов» (X, 492). В этом саморазоблачительном ключе и продолжается «переписка».

Отмечаемый прием («малых эпистолей») блестяще использован писателем и в ряде других произведений. Так, в «Убежище Монрепо» сатирик прибегает к нему для разоблачения кущей, по сути дела полицейской конституции, которую царские власти преуготовляют Болгарии. Рассказчик, пожелавший узнать что и как, прибегает «к посредничеству телеграфа»:

«Посылаю телеграмму № 1-й: «Митрополиту Анфиму. Настоятельно прошу ответить, будет ли у вас конституция?» Через четверть часа получен ответ: «Братолюбивому господину Монрепо: «Конституция, сиречь устав о предупреждении и пресечении — будет. Анфим».

Не удовольствовавшись этим объяснением, посылаю телеграмму № 2-й: «Благородному господину Балабанову. Экзарх Анфим уведомляет: будет-де у вас конституция, сиречь исправительный устав. Правда ли?» Через четверть часа ответ: «Благородному господину Монрепо. На то похоже. Коллежский асессор Балабанов». Тогда, чтоб убедиться окончательно, посылаю телеграмму № 3-й: «Благородному господину Занкову. Что же, наконец, у вас будет?» И через новые четверть часа получаю ответ: «Будет, что бог даст. Губернский секретарь Занков».

Сличивши эти три телеграммы, я нахожу вопрос о кон-

---

[1] В сатирическом щедринском контексте это обозначение не имеющего никакого отношения к актуальным общественным вопросам дела.

ституционном будущем Болгарии исчерпанным и посылаю четвертую, общую телеграмму: «Митрополиту Анфиму. Пью за болгарский народ!» А через четверть часа получаю ответ: «Братолюбивому господину Монрепо. Не находим слов выразить, сколь для болгарского народа сие лестно. Анфим». И, таким образом, в какой-нибудь час времени—все кончено». (XIII, 102).

И здесь «пьющий за болгарский народ» рассказчик удаляется на большое расстояние от автора; ирония как раз и показывает на размежевание ликов.

Сложный облик рассказчика, в котором одновременно «живут» и норма, какой она представлялась самому писателю, и отступление от нее, незаметные переходы из одного плана в другой — все это требует от исследователя более тонкого, гибкого подхода к вопросу о соотнесенности автора мнимого и автора подлинного в сатире Салтыкова.

В цикле «Убежище Монрепо» «Я»-рассказчик временами— опять же чаще всего в объективно-образных сценах, эпизодах, диалогах —находится на большом идейном удалении от Салтыкова. Во втором очерке «Тревоги и радости в Монрепо» «Я» принимает облик трепещущего дворянского обывателя-либерала, «среднего культурного человека», готового идти на компромисс со своей совестью, снести любые унижения, лишь бы числиться в разряде «благонадежных». Рыхлый, мягкотелый либерализм его улетучивается при первых же акциях «не дремлющих» властей, уступая место «шкурным» инстинктам. Пореформенный бюрократ, «сердцевед» Грацианов, не встречая ни малейшего отпора, деятельно испытывает благонамеренность рассказчика по специальной программе, включающей и поселение в доме испытуемого «доверенного человека» (XIII, 86), т. е. шпиона. Собственно, об отпоре и речи быть не может, так как, по признанию самого рассказчика, у него «с малых лет напугано воображение, и напугано, надо сказать правду, начальством (XIII, 88). Сцена «вопрошения» рассказчика заканчивается весьма многозначительно: становой целует его в знак признания полнейшей благонадежности.

Можно привести еще ряд свидетельств близости «Я» к разоблачаемому писателем отрицательному миру. Бессильное брюзжание, фрондерство, легко сменяемое заигрыванием с охранителями, якшание со «столпами» — кабатчиками, признание в своем полнейшем бессилии и неумении жить — все это безусловно отдаляет повествующее «Я» от «Я» Салтыко-

ва. В данном случае в «Я» объективированы типичные черты «русского культурного человека», дворянина, сдающего свои исторические позиции «чумазому». В очерке «Finis Монрепо» рассказчик сам указывает на это: «Предположите, что я представляю собой тип старокультурного человека среднего пошиба, не обладающего сильными материальными средствами, но и не совсем обделенного. Человека, помнящего крепостное право с его привольями, человека, смолоду выработавшего себе потребность известных удобств, человека, ни к какому делу не приготовленного (XIII, 123).

Интересно следующее рассуждение «Я»: «Мне скажут, что это тип вымирающий—это правда, но увы!—он еще не вымер. И еще скажут, что это тип несимпатичный—и это правда, но и это не мешает ему существовать. Притом же он дал отпрыск» (XIII, 125).

«Я и сам не весьма отличного об себе мнения, однако ж, и тут загвоздка есть. Говорят, будто бы это «не отличное мнение» касается не столько самого меня, сколько тех тенет, в которых я от рождения путаюсь. Вот-мол какая тут затаенная мысль. Но ежели это и так—эка важность!» (XIII, 132). Оставим пока эти высказывания без комментариев: они будут уместнее несколько ниже.

В последнем очерке «Предостережение» объективированное начало в «Я» даже внешне оформлено, так сказать, поименовано: «Я, отставной корнет Прогорелов, некогда крепостных дел мастер, впоследствии оголтелый землевладелец, а ныне пропащий человек»... (XIII, 142).

Означает ли это, однако, что рассказчик в «Убежище Монрепо» только и исключительно лицо объективированное, не имеющее точек соприкосновения с авторским «Я»? Нет, не означает, так как рассмотренные нами до сих пор факты дают представление лишь об одном лике, одном его художественном аспекте. Вообще же рассказчик-«Я» в «Убежище Монрепо» многолик. В нем постоянно дают о себе знать начала и качества иного лица, приближающегося к авторскому, а порой и совершенно сливающегося с ним. Присутствие автора сказывается уже в тех откровенно разоблачительного свойства признаниях, на которые не был бы способен сам рассказчик, но которые все же им делаются. Помимо такого «косвенного» существования, мы можем наблюдать авторский лик рассказчика и в прямых проявлениях — убийственно метких характеристиках «столпов» и «устоев», непосредственно исхо-

дящих от его лица. Приведем одну из них, относящуюся к представителям русской буржуазии, всем этим разуваевым, колупаевым, полушкиным: «Это—ублюдки крепостного права, выбивающиеся из всех сил, чтобы восстановить оное в свою пользу, в форме менее разбойнической, но несомненно более воровской» (XIII, 112). Конечно, критика в адрес «чумазого» возможна и в устах вытесняемого с жизненной сцены, обиженного «российского дворянина», но, разумеется, не в той степени, которую мы наблюдаем в «Убежище Монрепо». К тому же и сам «пропащий человек» получает, что называется, по заслугам, и сам он предстает в разоблачительном освещении стараниями все того же «Я». Следовательно, и над разуваевыми, и над прогореловыми возвышается грозный лик автора. И, конечно же, широкие публицистические обобщения, затрагивающие вопросы социально-исторических судеб русского дворянства и русской буржуазии, сориентированы на мировосприятие автора и даны по большей части от его лица.

«Ужасно было крепостное мучительство, но оно имело определенный район (каждый мучительствовал в пределах своего гнезда) и потому было доступно для надзора. Ваше же мучительство, о мироеды и кровопийственных дел мастера! есть мучительство вселенское, не уличимое, не знающее ни границ, ни даже ясных определений. Ужели это прогресс, а не наглое вырождение гнусности меньшей в гнусность сугубую?» (XIII, 149—150). Нельзя не увидеть, что в речь Прогорелова в данном случае влилось страстное, негодующее слово самого сатирика. Так же очевидно, что предсказание непременной ликвидации господства «чумазого» исходит от «Я» не в прогореловском, а в авторском аспекте: «Мы, Прогореловы, столповали в такое тугое время, когда люди больше глазами хлопали, нежели понимали; тебе, Разуваев, предстоит столповать в такое время, когда даже и мелкоте приходит на ум: а что, ежели этот самый кус, который он к устам подносит, взять да вырвать у него? И вырвут—не сомневайся, а тебя произведут в пропащие люди»... (XIII, 159). Наконец, автор-писатель, и только он мог высказать такие сильные, проникновенные слова любви к народу и России, любви «до боли сердечной» (XIII, 97).

Писательский аспект «Я» отчетливо различим в тех непрокомментированных нами высказываниях, где речь идет о самих приемах изложения—«предположите, что я представляю собой тип старокультурного человека среднего пошиба...»

или «мне скажут, что это тип вымирающий...» и т. п.

Таким образом, различая в повествующем «Я» объективированные черты художественного типа, необходимо видеть в нем и наличие прямого аторского начала. Нельзя ни отождествлять рассказчика с автором, ни противопоставлять его ему. По этой причине нам представляется односторонним, ошибочным толкование образа рассказчика-«Я» в «Убежище Монрепо», предложенное во вступительной статье к XIII тому Полного собрания сочинений Салтыкова (Гослитиздат, М., 1933—1941) Н. Л. Мещеряковым. Справедливо восставая против отождествления рассказчика с самим писателем, исследователь незаметно для себя впадает в другую крайность—игнорирует авторский аспект «Я», видит в рассказчике лишь отставного помещика Прогорелова. Это заставляет Н. Л. Мещерякова свести резкую критику буржуазных «столпов» исключительно к раздражению и обиде оскудевшего дворянина. «Презрение Прогорелова—это презрение барина» (XIII, 11), а барское презрение, «логично» рассуждает далее исследователь, лишено глубины и действенности. Этим самым, вопреки желанию ученого, обескровливалось, ослаблялось беспощадное *щедринское* обличение. В том-то и сложность образа рассказчика-«Я», что он не выдерживается как «нормальный» целиком объективированный персонаж. Даже тогда, когда рассказчик подчеркнуто «отчужден» от автора, как «отставной корнет Прогорелов» («Предостережение»), многие горькие признания его в своей никчемности и «ветхости», а также страстные обличительные слова в адрес «чумазого» подсказаны именно автором[1]. Кстати, на наш взгляд, неправомерно объявлять рассказчика из очерка «Предостережение»—помещика Прогорелова—общим рассказчиком всего цикла. Идейно-характерологическое «наполнение» образа рассказчика на всем протяжении произведения изменчиво, неоднородно. В первом из очерков («Общий обзор»), например, рассказывающее лицо очень приближено к Салтыкову, характеризуется такими антикрепостническими высказываниями и биографическими данными (см. XIII, 33—34), которые порождают ощущение непосредственно авторского «Я». В последующих очерках «Я» «приобретает» черты среднего

[1] На ошибочность понимания Прогорелова как исключительно «одиозной фигуры» указывается в рецензии А. Лаврецкого на монографию Я. Е. Эльсберга о Салтыкове-Щедрине—«Октябрь», 1955, № 12, стр. 188.

культурного человека, сохраняя одновременно и авторский аспект. В «Предостережении» тип дворянского представителя «среднего пошиба» конкретизирован в лице «отставного корнета Прогорелова»[1]; авторский лик и здесь остается, соседствуя с ликом объективированного персонажа.

Приводя примеры убийственного обличения рассказчиком духовной несостоятельности «чумазого», его невежества, Н. Л. Мещеряков замечает: «Все это верно, но не надо забывать, что эти гневные речи произносит «отставной корнет» Прогорелов, «некогда, крепостных дел мастер». Среди же этих «отставных» немало-де своих невежд и внутренне убогих людей. «Вполне справедливые ядовитые речи Прогорелова в его устах звучат поэтому довольно фальшиво» (XIII, 13—14). Исследователь направляет свои усилия на то, чтобы показать «истинное» лицо скрывающегося за критикой Прогорелова экс-«столпа», его родство разуваевым. «Как ни метки, как ни ядовиты, как ни убийственны характеристики Разуваева, которые дает ему Прогорелов в «Убежище Монрепо», — между ним, пошатнувшимся «столпом» Прогореловым, и приходящим на его место «чумазым» Разуваевым имеется громадное сходство» (XIII, 16). Этот односторонний анализ оставляет за бортом многие, определяющие изучаемое явление моменты. В конечном счете искажается идейно-художественная концепция произведения; под подозрение попадает обличительное слово самого автора. Отсюда становится особенно очевидной научная важность, необходимость самого пристального внимания к сложной проблеме щедринского рассказчика.

Тип обобщенно-собирательного и одновременно конкретного носителя повествования, одною своею стороною дающего представление об отрицаемой писателем среде, а другою — включенного в высший мир авторского сознания, наиболее характерен для сатирико-публицистических повествований Салтыкова 70-х годов.

В последующий период творчества здесь наблюдаются существенные изменения. В циклах очерков «Круглый год» (1879—1880 гг.), «За рубежом» (1880—1881 гг.), «Письма к тетеньке» (1881—1882 гг.) игра ликами рассказчика значи-

---

[1] До этого безымянный рассказчик говорит в одном месте о помещике Сидоре Кандратьиче Прогорелове как о другом, отдаленном от него, «третьем» лице (см. историю возвышения «мироеда» Груздева — XIII, 112—113).

тельно ослабевает. «Я» все чаще предстает перед нами в непосредственно авторском качестве.

Если в указанных произведениях «многоликость» носителя повествования все же в известной степени сохранена, то в таких произведениях 80-х годов, как «Пошехонские рассказы» (1883—1884 гг.), «Мелочи жизни» (1886—1887 гг.), она уже не имеет стилеобразующего значения, исчезая из повествования полностью, за исключением двух-трех мест (см. «Вечер второй», XV, 411 и «Вечер пятый», XV, 546, 553). Это, безусловно, одно из конкретных проявлений того эстетического своеобразия, которое свойственно последним произведениям Салтыкова в сравнении с его предшествующими творениями. В «Мелочах жизни», например, заметно тяготение к «нормальному», лишенному сатирической иносказательности, повествованию. По своей тональности это произведение существенным образом отличается от сатирических циклов 70-х годов: ослаблен комизм, значительно реже используется гипербола, карикатура, гротеск. Во многих рассказах совершенно отсутствует первое лицо—«Я»; повествование ведется «со стороны», в объективно-эпической манере (см. «Черезовы муж и жена», «Чудинов», «Христова невеста», «Сельская учительница» и другие). А там, где и наблюдается «Я», мы не найдем уже знакомой нам «текучести» его идейно-психологического содержания, всевозможных перевоплощений и т. п. В качестве повествователя-«Я» выступает здесь сам автор непосредственно (см. «Счастливец»). Свободно от подобных метаморфоз рассказчика-«Я» и последнее произведение Салтыкова—«Пошехонская старина».

Хотя писатель и «просил» не смешивать его личность «с личностью Затрапезного, от имени которого ведется рассказ» (XVII, 37), нас не покидает ощущение наличия собственно авторской биографической Icherzählung. Смысловая дистанция между «я» писателя и «я» «героя» существенно сокращена и не претерпевает столь принципиальных колебаний, как в большинстве произведений сатирика предшествующего периода. Как и в «Мелочах жизни», здесь значительно ослаблено комическое начало. Писатель воздерживается от многообразных сатирических преувеличений и заострений, держась в рамках «нормального» повествования.

Как видим, желание Салтыкова *«совсем манеру и содержание переменить»* (XIX, 233), «приняться за что-нибудь бытовое» (XIX, 349), это желание, осуществленное в «Мелочах жизни» и «Пошехонской старине» и вызвавшее переход от

сатиры социально-политической к «бытописанию», «задело» прежде всего самый образ носителя рассказа. Тем самым еще раз подтверждается мысль об обусловленности своеобразной природы повествующего щедринского «Я» специфическими задачами и целями.

Таковы некоторые моменты художественной жизни «Я» в произведениях Салтыкова.

ГЛАВА II

ФОРМА ICHERZÄHLUNG У САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Преобладающей повествовательной формой у Салтыкова является рассказ от первого лица—Icherzählung.

Для того, чтобы уяснить сущность этой формы и ее своеобразие в щедринской сатире, необходимо коснуться вопроса о *слове* художественного произведения, живущем в обстановке сложного взаимодействия «субъектного» и «объектного» начал.

Исследуя проблемы поэтики Достоевского, М. М. Бахтин выделяет три основных типа прозаического слова[1]:

1) прямое, непосредственно направленное на свой предмет изображающее слово автора,

2) изображенное, или объектное, слово героя и

3) слово преломленное, с установкой на чужое слово—стилизатора, рассказчика, пародиста и т. п.

Прямое авторское слово является в пределах данного контекста независимой, последней смысловой инстанцией. Стилистически оно обрабатывается с точки зрения своего предметного задания: наиболее точно, сильно, рельефно нечто обозначить, сообщить, изобразить.

Прямая речь героя в авторском контексте—это уже второе речевое единство, менее самостоятельное, включенное в единство авторского высказывания как один из его моментов. Объектное слово также направлено на свой предмет, но одновременно оно само предмет изображения, авторской направленности. Однако последняя не проникает внутрь изо-

[1] См.: М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, изд. 2-е, переработанное и дополненное. М., «Советский писатель», 1963, (глава 5, раздел I; непосредственно схема классификации дается на стр. 266—267).

бражаемого слова, а берет его как целое и в таком собственном «автономном» виде подчиняет своим заданиям. Объектное слово стилистически обрабатывается как слово чужое, свойственное лицу, характерологически или типически определенному. Автор словно бы не волен изменять его смысловую направленность, принимает ее такой, какая она есть. Он цитирует чужую речь в ее собственном предметном значении. «Слово, ставшее объектом, само как бы не знает об этом, подобно человеку, который делает свое дело и не знает, что на него смотрят; объектное слово звучит так, как если бы оно было прямым одноголосым словом»[1].

Третий тип представляет собой своего рода синтез «чужой» и «авторской» речи. В отличие от первых двух типов, это уже условное, двуголосое слово. Внутри чужого слова, имеющего определенную смысловую направленность, есть и другая, авторская, направленность. При этом данное слово должно восприниматься именно как чужое. В одном слове, следовательно, наличествуют сразу две смысловые направленности, два голоса. Двуголосие в той или иной форме весьма характерно для художественной прозы. Двуголосым является слово стилизованное, сказовое, пародийное, ироническое, скрыто полемическое, а также реплика всякого «глубокого» диалога.

Стилизованное слово— это переосмысленное чужое слово; оно в известной мере объектно, т. к. строится именно как *чужое* слово, однако объектность его значительно слабее, чем у слова второго типа. Стилизатор как бы *играет* в чужую манеру высказывания, делая ее условной. Слово героя же строится как безусловное, произносимое «всерьез».

Слово рассказчика, разновидностью которого является и форма Icherzählung,—это тоже своего рода стилизация, установка на чужую манеру. Правда, здесь более силен момент объектности, хотя полностью объектным слово рассказчика не становится, даже когда он «герой».

Что касается Салтыкова, то степень объектности слова рассказчика в целом у него невелика. Писателю важно не столько показать самое слово, сколько использовать его для своих целей. Слово рассказчика у него явно «служебно», как «служебен», «функционален» и сам рассказчик. Салтыков заставляет нас при при этом ощущать условность содержащихся в слове рассказчика оценок и характеристик, дистан-

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 253.

цию между жизневосприятием рассказчика и своим собственным.

Слово рассказчика может оформляться как литературное, письменное слово («Повести Белкина», «Записки из Мертвого дома», «История одного города», «Письма к тетеньке») или как устная речь—собственно сказ (многие лесковские повествования). Установка на устную речь, по мнению М. М. Бахтина, не является главным определяющим принципом сказа. «...В большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на *чужую речь,* а уже отсюда, как следствие, — на устную речь»[1].

Слово рассказчика, сказ, если в них не стилизуется чужая индивидуальная или социальная манера, легко могут терять условность и становиться прямым одноголосым словом автора. Таково, например, слово рассказчика у Тургенева («Андрей Колосов», «Три портрета», «Яков Пасынков», «Поездка в Полесье», «Ася» и другие).

Форма Icherzählung у Салтыкова—в этом плане величина переменная. Она характеризуется то взлетами, то падением условности, соответственно являя собой то двуголосое преломленное слово, то прямое полноценное слово автора.

Различение «голосов» в щедринской Icherzählung имеет свои особенности. Касаясь вопроса о соотношении образов рассказчика и автора в сказе, В. В. Виноградов пишет: «Рассказчик—речевое порождение писателя, и образ рассказчика (который выдает себя за автора)— это форма литературного артистизма писателя. Образ автора усматривается в нем как образ актера в творимом им сценическом образе». И далее: «Вообще характером речи «сказителя», ее отношением к литературно-повествовательным формам определяется в сказе соотношение образа рассказчика с образом автора-писателя. Чем меньше в сказе социально-экспрессивных ограничений, чем слабее его социально-речевая замкнутость, то есть чем сильнее тяготение сказа к формам общего литературного языка, тем острее выступает в нем момент писательства, а чем теснее сближение образа рассказчика с образом писателя, тем разностороннее могут быть формы диалога, тем более возможностей для экспрессивной дифференциации речей разных персонажей»[2].

---

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 256.

[2] В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 122—123.

Как видим, В. В. Виноградов ставит вопрос о различении ликов рассказчика и автора в языковом плане. В центре его внимания—стилистическая структура сказа. В «Левше» Лескова для него важно усмотреть «два ряда словесных форм: одни возводятся к рассказчику, соотнесены с его образом и этот образ создают; другие—идут от автора, связаны с разными ликами его литературного перевоплощения»[1].

Всегда ли возможен или по крайней мере эффективен подобный «стилистический» подход? Большинство щедринских повествований предрасполагают нас к отрицательному ответу. В самом деле, попробуйте в плане анализа словесно-стилистических средств решить вопрос о соотношении образов рассказчика и автора в щедринской Icherzählung. Вряд ли это возможно. «Социально-речевая замкнутость» щедринского рассказчика, его языковая характерность по отношению к автору-писателю в большинстве случаев отсутствует, так как он, рассказчик,—представитель культурных слоев общества, интеллигент, литератор и т. п., т. е. носитель той же речевой культуры, что и автор-писатель. Соотношение образа рассказчика с образом автора в Icherzählung Салтыкова определяется прежде всего (и, может быть, исключительно) идеологическим, а не стилистическим звучанием «голосов». Мировоззрение Салтыкова—вот отвес, угол отклонения от которого и показывает степень активности объективированного «голоса» рассказчика.

Говоря о возможностях стилистического аспекта в изучении рассматриваемой проблемы, сам В. В. Виноградов замечает, что «аналитический метод воссоздания «образа автора» по экспрессивным формам и оттенкам индивидуального стиля, на основе внутренней динамики речевых средств, выражающих отношение автора к изображаемой действительности, особенно трудно и сложно применять к изучению таких произведений, в которых идеологические мотивы и краски лежат густым слоем на переднем плане картины»[2]. Здесь наиболее плодотворен подход литературоведческий.

В творчестве ряда писателей соотношение образов автора и рассказчика дано как в плане идейном, так и стилистическом. Понятно, что здесь необходим анализ и идейной и языковой структуры сказа. Рассматривая сложную стилистическую структуру образа Девушкина, соответствующую двум

[1] В. В. Виноградов. О языке художественной литературе. М., Гослитиздат, 1959, стр. 122—123.

[2] Там же, стр. 143.

литературным ипостасям его (он и «персонаж демократического «натурального» романа, литературный символ «бедного человека» из среды городской, мелкочиновничьей буржуазии» и автор-писатель, критический реалист), В. В. Виноградов оговаривается, что «авторский облик, его идейная позиция в структуре «Бедных людей» отыскивается не столько в лексико-синтаксических формах речи, сколько в приемах приспособления к художественной характерологии образа Девушкина таких публицистических средств и таких идеологических концепций, которые созданы и привычно бытуют в сфере интеллигенции, а следовательно, мыслятся как непосредственно соотносящиеся не с личностью Девушкина, а с образом автора, с его поэтикой»[1].

Действительно, «авторство» в образе Девушкина сказывается не только в интеллигентски-литературных «выходах» из мелкочиновничьей сферы выражения, но и в «выходах» идейных, т. е. не только в элементах стиля, но и самого содержания речей героя, иногда пропитанных социальными идеями в духе Белинского и В. Майкова.

Слово рассказчика у Салтыкова не знает стилистической орнаментальности лесковского сказа (отчетливо «сказовый» элемент различается в нескольких из «Губернских очерков», в «Истории одного города», первом из «Пошехонских рассказов»). Однако стилистически однородные формы наполнены у него неоднородным идеологическим материалом. Получается своеобразная картина смыслового многоголосия в единой оправе литературной, «авторизованной» речи.

Характернейшей чертой щедринской формы Icherzählung является необычайно сильное в ней начало пародии. Пародийное слово—в отличие от «простого» двуголосого слова—разнонаправленное.

Слово рассказчика в «дневнике» Печорина, например,—слово двуголосое. Автор «работает» чужим словом, однако в одном направлении с последним. Авторское смысловое значение, проникнув внутрь чужого слова, не приходит в столкновение с имевшимся в нем значением. Это, конечно, связано с типом носителя рассказа. Печорин близок автору; последний пользуется словом рассказчика в его собственной направленности, лишь делая ее условной. Другое дело у Салтыкова. Тип его рассказчика, как мы видели, включает идейно чуждое, враждебное автору начало. Поэтому, гово-

[1] В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, стр. 492.

ря чужим словом, Салтыков вводит в него противостоящую смысловую направленность.

По своему заданию щедринское пародийное слово разнообразно: сатирик пародирует и отдельные элементы литературной формы, и саму идею чужого высказывания, и слог отдельного конкретного лица, и «почерк» целого печатного органа.

Так, сатирически транскрибируя жалкие потуги обличительства, носящего в «Московских ведомостях» и им подобных органах особенно казенно-дежурный характер, Салтыков то обращается к пародированию самой «сути», содержания обличительной прозы в пересказе «Я» (см. III, 192), то пародирует ее в непосредственно стилизованной, «собственной» форме:

«Что сказать вам о нашем городе?—«цитирует» сатирик одну из обличительных корреспонденций.—Несмотря на всеобщее стремление к преуспеянию, у нас оказывается полное равнодушие к общественным интересам, а в кругу наших аристократов только и слышатся, что толки о вчерашнем преферансе.

Грустно! За доказательствами, впрочем, ходить недалеко. В недавнее время был в нашем городе пожар; сгорели холостые постройки при доме мещанки Залупаевой, и как бы вы думали, кто последний явился на пожаре? Стыжусь за свой город, но из уважения к истине (amicus Plato, sed magis amica veritas)[1] должен во всеуслышание объявить, что последнею прибыла пожарная команда, и притом прибыла в то время, когда пожар был окончательно потушен усилиями частных лиц. Говорят, будто городничий был в то время на пульке у одного из наших аристократов и не мог оторваться от интересной игры; говорят, будто и пожарная команда была занята совсем другим делом... мало ли что говорят! Поневоле вспомнишь описанный в вашей многоуважаемой газете пожар в городе А**, во время которого начальник губернии действовал лично, и притом с таким самоотвержением, что у него обгорели фалды? А пора бы, кажется и нам! (III, 194—195). И частые «наши аристократы», и латинские словечки, выражения, столь употребительные на страницах «Московских ведомостей»,—это уже из области манеры, слога; это обыгрывание стилевых примет чужого «письма», столь искусно схватываемых сатириком.

Нередко на пародийно-иронической основе строится у Сал-

[1] Платон мне друг, но истина дороже (лат.).

тыкова и слово героя. Мы воспринимаем его как чужое, в известной мере объектное слово, но в то же время чувствуем и активность иной, авторской смысловой направленности. Сатирик, как правило, сохраняет за собой право расстановки акцентов в чужой речи, а не просто имитирует ее. Речь сатирического персонажа воспринимается как своеобразная микропародия, полная саморазоблачающего заряда. Последний усиливается всевозможными пояснениями, характеристиками, сопровождающими замечаниями повествователя-автора:

«Я, господа, так рассуждаю, что настоящее время—самое благоприятное для гласности!—сказал он (Корытников.—*В. М.*), становясь в позу и незаметно впадая в дидактизм: для России наступает, так сказать, эпоха очищения. Потребность очищения чувствуется повсюду; она разлита в воздухе; она проникает все слои нашего общества; она до такой степени присуща всем нам, что если я, например, встречаю на улице подлеца, то не могу воздержать себя, чтобы не высказать ему во всеуслышание, что он подлец!» (III, 200).

Ко времени работы писателя над «Историей одного города», т. е. к концу 60-х—началу 70-х годов, пародия, как справедливо отмечает Е. И. Покусаев, становится «одним из постоянных стилеобразующих элементов его сатиры»[1]. Обращая внимание на широкий диапазон щедринской пародии, исследователь далее пишет:

«Объектом пародирования в сатире Салтыкова-Щедрина являются взгляды, понятия, идеи, традиции враждебных народу классов и групп, все то, что закреплено в законах, правилах, циркулярах, уставах, моральных заповедях, теориях и учениях, все то, что так или иначе отлилось в письменную и речевую форму или иным образом обособилось, застыло, омертвело, канонизировалось, приобрело устойчивые признаки, вошло в категорию общепринятого»[2].

В «Помпадурах и помпадуршах» пародируются «речи» и «тосты» празднословной бюрократической верхушки (IX, 38—42), «мемуары» (IX, 49—51), «административные руководства» (IX, 51—52), принципы и программы «противоборствующих» сил—«бюрократии» и «земства» (IX, 100—

---

[1] Е. Покусаев. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 259.

[2] Там же, стр. 260; о своеобразии щедринской пародии см. также в кн. А. Жук «Сатирический роман Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия» (изд. Саратовского университета, 1958, стр. 112—118).

102; 108—113), «наши желания» децентрализации (IX, 123), газетные передовицы (IX, 136—139; 211), всевозможные начальственные распоряжения—«разорю!» (IX, 140), «влепить-с!» (IX, 143), «фюить!» (IX, 206),—докладные записки (IX, 181—182; 184—185) и циркуляры (IX, 222), «административные теории» (IX, 233) и т. д. Пародийному транспонированию подвергнуты в названном цикле и литературные типы, в частности герои Тургенева, Гончарова.

Большой удельный вес имеют пародийные формы в «Дневнике провинциала в Петербурге». Здесь мы встретим и блестящий образец пародии на передовую статью либеральной прессы 70-х годов (X, 417—421; см. также стр. 492—495) и не менее искусно спародированные «прожекты» консерваторов и реакционеров (X, 318—322; 337—352); пародийному осмеянию подвергнуты также уставы обществ (X, 396—405); научные сочинения (X, 395—396), концепции (X, 409—412), уголовные процессы (X, 377—378, 498—524), процедура заседания международного конгресса (X, 461—477), судебное разбирательство политического «дела» (X, 486—492), биржевая игра (X, 498), рекламное объявление (X, 506) и т. д.

Не менее яркие образцы пародийного двуголосого слова находим мы и в последующих произведениях сатирика. Вспомним хотя бы совершенно бесподобную по силе пародийного мастерства речь станового Грацианова в «Убежище Монрепо». Материалом для пародии послужила, видимо, речь одесского градоначальника Гейнса, а также «Инструкция полицейским урядникам», опубликованная в 1878 году (см. XIII, 588—комментарии). Однако дело не только в этих фактических документах. Щедринская пародия шла дальше. Сатирик метил в самую суть всей внутренней политики самодержавия, усиленно насаждавшего в эти годы и позднее систему сыскного «сердцеведения» и «содействия».

Говоря о распространенности пародийно-иронического слова в щедринской сатире, нельзя, разумеется, обойти молчанием «Историю одного города», где на пародийном начале зиждется все композиционное и стилевое здание произведения.

Повествовательное слово «Истории» вмещает в себя почти все разновидности двуголосового слова «третьего» типа. Здесь и стилизация под древнелетописную манеру, и пародийно-ироническая речь со всеми ее оттенками, и скрытая внутренняя полемика.

Сатирик постоянно «задевает» изыскания представителей «исторической школы» (IX, 377), ревнителей государственного союза монархического толка и прочих «краеугольных камней». Некоторые из имен непосредственно названы в тексте произведения. Так, во вступительном слове «издатель» «Глуповского Летописца» прямо ссылается на «грозный образ Михаила Петровича Погодина» (IX, 277). Погодин, как известно, открыто проводил в своих сочинениях идею самодержавной власти, освященную якобы преданиями старины. Салтыкова не могла не задевать за живое активно пропагандируемая историографом «норманская» теория, восхваление им безусловного доверия народа царю.

В тексте «Истории» встречаются места, являющие собой буквально пародийную передачу мыслей и взглядов не названных, но хорошо угадываемых апологетов самодержавия. Интересно отметить, что пародийная «копия» могла предшествовать оригиналу (!) или появляться одновременно с ним— настолько сатирик искусно использовал «готовности», скрытые в уже известных ему высказываниях. Так, в работе одного из виднейших представителей «государственной» школы Б. Н. Чичерина, опубликованной в 1869 году, читаем:

«На преимущество монархии указывает и сама природа, которая везде установляет одно правящее начало: в теле сердце, в душе разум, у пчел один царь, и миром правит единый бог»[1].

В «Обращении к читателю» («Отечественные записки», 1869, № 1) содержится следующее рассуждение архивариуса:

«Не только страна, но и град всякий, и даже всякая малая весь, —и та своих доблестью сияющих и от начальства поставленных Ахиллов имеет, и не иметь не может. Взгляни на первую лужу—и в ней найдешь гада, который иройством своим всех прочих гадов превосходит и затемняет. Взгляни на древо—и там усмотришь некоторый сук больший и против других крепчайший, а следственно доблестнейший. Взгляни наконец, на собственную свою персону—и там прежде всего встретишь главу, а потом уже не оставишь без приметы и брюхо, и прочие части» (IX, 277—278).

Пародийную нагрузку несет на себе не только «историческая форма рассказа», но и сама композиция произведения. «Композиционное построение сатиры,—замечает Е. И. Поку-

[1] Б. Чичерин. История политических учений, ч. I, М., 1869, стр. 202.

саев, — пародийно воспроизводит план и структуру ходовой исторической монографии[1]». «История» как бы делится на две части, столь обычные в последней—одна состоит из общих, предваряющих глав, другая—из глав-«персоналий», посвященных отдельным представителям глуповской власти.

Щедринская пародия, однако, не ограничивалась осмеянием «сеятелей» монархической идеологии. «История одного города»—пародия на самое русское самодержавие. Пародийно-ироническое изложение «истории» глуповской власти, всевозможных административных теорий и мероприятий ее представителей — это смелый сатирический удар по самодержавно-полицейской корпорации, антинародной, антисоциальной в своей сути. С точки зрения передового идеала, царизм, как в определенном смысле «случайная», никем и ничем не стесняемая в своих действиях сила, есть сам по себе *пародия* на социально-политическое устройство. Это уродливое, неразумное явление, по мнению писателя, способно рождать только зло и нелепость. Отсюда «парадоксальная» мысль, что только бездействие глуповского «помпадурства» приносит пользу обывателям. Напротив, всякие старания и «ревнования» «градоначальников», приступы административной распорядительности «помпадуров борьбы» становятся подлинным общественным несчастьем. Деспотизм способен выделить из себя и выделяет лишь произвол, насилие, бессмысленную жестокость, невежество, мертвящее регламентирование жизни.

Прошлое и настоящее русского царизма—сплошная пародия на принцип государства, а «жизнь, находящаяся под игом безумия» (XVIII, 235)—подлинная трагедия—таковы определяющие идейно-эстетический облик сатиры размышления писателя.

Таким образом, художественная «материя» «Истории одного города» окрашена как бы двойным пародированием—социально-политического явления и его интерпретации в работах официальных историографов.

Не менее распространенным и существенным в слове рассказчика у Салтыкова является ироническое начало. Пародия и ирония идут зачастую рука об руку, придавая повествованию черты заведомой условности, иносказательности, а именно: нельзя принимать всерьез то, что лежит на поверхности; утверждения и оценки говорящего следует «читать» с

[1] Е. Покусаев. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 33.

обратным знаком. Иронический тон в «Истории» взят уже во вступительном слове «издателя», характеризующего содержание «Летописца». Последнее, пишет «издатель», «почти исключительно исчерпывается биографиями градоначальников, в течение почти целого столетия владевших судьбами города Глупова, и описанием их замечательнейших действий, как-то: скорой езды на почтовых, энергичного взыскания недоимок, походов против обывателей, устройства и расстройства мостовых, обложения данями откупщиков и т. д.»

Ирония устанавливает дистанцию между «издателем»-автором и архивариусом-рассказчиком, сигналя об отсутствии идентичности в их мировосприятии. Это особенно хорошо ощутимо там, где «издатель» непосредственно «работает» словом рассказчика:

«Ежели древним еллинам и римлянам дозволено было слагать хвалу своим безбожным начальникам и предавать потомству мерзкие их деяния для назидания, ужели же мы, христиане, от Византии свет получившие, окажемся в сем случае менее достойными и благородными? Ужели во всякой стране найдутся и Нероны преславные, и Калигулы, доблестью сияющие, и только у себя мы таковых не обрящем?» (IX, 277). Уже в этих строках, призванных, по замыслу летописца, мотивировать необходимость похвального слова отечественным «начальникам», легко различается авторское «несогласие». То обстоятельство, что в качестве исторических образцов летописец называет скомпрометированные неслыханной жестокостью имена римских императоров-тиранов, целиком произрастает на почве этого «несогласия». Наряду с пародией «гиперболическая ирония» (выражение Н. Страхова)—один из ведущих принципов сатирической типизации автора «Истории». В своих разнообразных проявлениях — от убийственной издевки до горького сожаления, горькой усмешки—она «участвует» в построении всех сатирических образов, включая и собирательный образ глуповцев.

И все ж установка на чужую речь в повествовательном строе «Истории одного города», как и в других произведениях сатирика, не выдерживается до конца. Слово рассказчика теряет порой свойства *изображаемого*, двуголосого слова, переходя в изображающее однозначное слово автора. Например, «выпадают» из общего повествовательного тона «Истории» разъяснение реалистической «подкладки» фантастики «Летописца» (IX, 354—356), рассуждения на фило-

софско-исторические темы в начале очерка «Поклонение мамоне и покаяние», открытые публицистические обличения угрюм-бурчеевщины в следующем очерке («Подтверждение покаяния. Заключение»), описание пожара в «Соломенном городе» (IX, 330—332 и следующие). И здесь рассказчик-«издатель», подобно рассказчику-«Я», отличается той особой «текучестью», которая позволяет ему быть и лицом, находящимся на большом идейном расстоянии от автора, и лицом, тождественным ему. Другими словами, рассказчик то—архивариус (точнее: добросовестный излагатель и комментатор «Летописи»), то—Салтыков. Сам писатель в известном ответе автору напечатанной в «Вестнике Европы» (1871, № 4) рецензии на «Историю», говоря об «удобствах» избранной им манеры и фигуры рассказчика, указывал: «В сущности, я никогда не стеснялся формою и пользовался ею лишь настолько, насколько находил это нужным; *в одном месте говорил от лица архивариуса, в другом — от своего собственного*» (IX, 440. Подчеркнуто мною.—*В. М.*).

Ирония — сигнализатор раздвоения повествующего «Я». В «Убежище Монрепо», например, при ее посредстве мы ориентируемся в незримых переходах, переключениях из авторского аспекта «Я» в план «культурного человека»—«оголтелого» «российского дворянина» (XIII, 62).

С помощью иронии как бы художественно нейтрализуется преобладание «чистого» авторского голоса, его субъективно-завершающая роль в построении и оценке чужого слова. Это своеобразный эстетический противовес монологизму и дидактике в сатире. Чужое слово получает известную суверенность, как бы не замечая скобок, в которые оно заключено и перед которыми стоит обратный знак иронии.

Ирония —художественная и противоцензурная маска сатирика. Она дает ему возможность «стушеваться» и представить все в убедительном «объективном» свете. Так, разоблачение Грацианова, олицетворяющего собой политику сыскного «сердцеведения», и «культурного человека», охваченного страхом и не помышляющего о протесте, разоблачение этих сатирических героев в очерке «Тревоги и радости в Монрепо» «поручено» им самим же. Авторская оценка их речей и поступков—в иронии, беспощадной и злой (см. XIII, 69—71). Обратившись к указываемым страницам беседы между кающимся «Я»-рассказчиком и экзаменующим его благонамеренность Грациановым, читатель увидит, насколь-

ко условно слово говорящих, насколько чревато оно враждебной ему авторской направленностью. Автор не высказывается прямо, а добивается своих целей чужим словом—в данном случае пародийно-ироническим словом рассказчика и необъектным словом пародийно изображенного героя.

В повествовательной ткани щедринских произведений мы встречаемся с большим разнообразием типов слова: здесь и прямое слово автора, и изображенное слово героя, правда, с пониженной степенью объективированности, и, наконец, слово двуголосое в своих многочисленных разновидностях. Последнее явно преобладает. Тем не менее наблюдаемое «многоголосие» у сатирика воспринимается лишь как игра, как временное отступление от единственно авторитетного монологического слова автора. Следует согласиться с М. Бахтиным, утверждающим: «Каковы бы ни были типы слов, вводимые автором-монологистом, и каково бы ни было их композиционное размещение, авторские осмысления и оценки должны доминировать над всеми остальными и должны слагаться в компактное и недвусмысленное целое. Всякое усиление чужих интонаций в том или другом слове, на том или другом участке произведения—только игра, которую разрешает автор, чтобы тем энергичнее зазвучало затем его собственное прямое или преломленное слово. Всякий спор двух голосов в одном слове за обладание им, за доминирование в нем заранее предрешен, это только кажущийся спор; все полнозначные авторские осмысления рано или поздно соберутся к одному речевому центру и к одному сознанию, все акценты—к одному голосу»[1].

Форма Icherzählung выступает у Салтыкова в некоторых разновидностях: рассказ ведется подставным «автором»-рассказчиком («Губернские очерки»), «героем»-рассказчиком («Современная идиллия»), повествователем, выполняющим функцию носителя речи, но не являющимся героем в собственном смысле слова («Благонамеренные речи»); разновидностью Icherzählung является встречающаяся у сатирика «эпистолярно»-публицистическая форма («Письма о провинции», «Письма к тетеньке») и, конечно, автобиографическая Ichform «Пошехонской старины».

Знает щедринская сатира и изложение в форме третьего лица—Ererzählung («Господа Головлевы», некоторые произведения «Сборника», «Пошехонских рассказов» и «Мелочей

[1] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 272—273.

жизни», например, «Старческое горе», «Больное место», «Андрей Курзанов», «Черезовы муж и жена», «Чудинов», «Сельская учительница» и некоторые другие). Однако, повторяем, наиболее распространенной повествовательной формой у Салтыкова является все же форма от первого лица. Это несомненно обусловлено осуществленными в ней особенностями мышления Салтыкова-сатирика.

Мы уже отмечали, что сатира субъективна, монологична: авторская точка зрения дана как господствующая безраздельно; голос героя не имеет автономии «нормального» объективированного образа, он вращается исключительно в кругу авторских заданий, испытывая постоянный контроль, надсмотр над собой со стороны вышестоящего автора-судьи. Эта повышенная *зависимость, подчиненность*—характерная черта сатирического образа. Сатирик дает голос героя на фоне своего жизнеотношения, строго разграничивая то, что думает его герой и что думает на этот счет он сам. Мысль, слово героя «взвешиваются», проверяются, дискредитируются. При этом такие сатирики, как Салтыков, не пытаются скрыть следы авторских стараний в данном направлении. Другие тяготеют к иному, «скрытому», пути. Тут герою дается большая самостоятельность, а автор как бы отходит в сторону, сознательно опуская возможность дискредитирующего комментария; здесь нет открыто заявленного осуждения и осмеяния. Последние препоручаются самому читателю, вызываются у него тем отрицательным освещением героя, которое, будучи замаскированным, неизменно просматривается, угадывается в ходе повествования. Обличение как бы разлито в воздухе произведения, и читатель, улавливает, конденсирует его. Рождается иллюзия разоблачения действительности без авторского вмешательства. К такой «скрытой» сатире тяготеет, например, Л. Толстой[1]. Однако и в этом случае субъективное начало налицо.

Мир событий, явлений и лиц, мир внешний—одна сторона сатиры. Другая ее сторона—мир внутренний, лирический. Сатирический писатель—лирик, но лирик с «зубной болью в сердце» (Гейне).

---

[1] См.: М. Щеглов. Особенности сатиры Льва Толстого. — «Новый мир», 1953, № 9; Е. П. Андреева. Своеобразие сатиры Л. Толстого в сравнении с сатирой Салтыкова-Щедрина. — Труды Воронеж. университета», т. LI, вып. 2, 1958; М. Б. Храпченко. Лев Толстой как художник. М., «Советский писатель», 1963 (гл. 9).

Своей оценочностью, субъективностью сатира близка лирике. Не случайно, что в традиционных теоретических курсах по литературе сатира рассматривается как вид, жанр литературного рода—«лирика». Лирическое происхождение сатиры легче всего усматривается у ее истоков (см. произведения римских сатириков Луцилия, Горация, Персия, Ювенала).

«В древней литературе,—пишет Ю. Б. Борев,—сатира выступает как личное отношение. Состояние мира отсутствует в мышлении сатирика, исходным и конечным в сатире является лирическое начало, личное впечатление. Личность художника выступает в качестве лирического положительного героя сатиры. Критика идет с точки зрения «Я». При этом «Я» художника, хотя и индивидуализировано, однако не развернуто как субъективное богатство духа»[1].

Исходя из того, что «природа сатирического образа—природа комического», некоторые исследователи пытаются опротестовать сближение сатиры и лирики. «В лирическом произведении,—пишет Е. П. Толстов,—изображение жизни и действительности предусматривает обязательное присутствие собственного «Я» художника, лирик не отмежевывает себя от того, о чем он рассказывает, его «Я» сливается с тем, что он обличает. А это уже не дает возможности читателю смеяться»[2]. тогда как смех-то, по мнению исследователя, и является паспортом сатиры.

Известны слова Белинского о лермонтовской «Думе»: «Если под «сатирою» должно разуметь не невинное зубоскальство веселеньких остроумцев, а громы негодования, грозу духа, оскорбленного позором общества,—то «Дума» Лермонтова есть сатира, и сатира есть законный род поэзии»[3]. Приводя это высказывание, Е. П. Толстов пишет далее: «Но для сатиры в нашем понимании мало «грома негодования», мало «грозы духа» и т. д. Для сатиры нужен еще и смех читателя, который не только бы откликнулся на вопль и стон поэта «своим воплем и стоном», а и смеялся бы над тем, что изобразил поэт»[4].

Не будем останавливаться на проблеме смеха в сатире.

---

[1] Ю. Б. Борев. Сатира.—В кн.: «Теория литературы», т. 2, «Наука», М., 1964, стр. 372.

[2] Е. П. Толстов. Сатира и лирика. Конспект лекций по разделам курса теории литературы. Лекция I. Ужгород, 1963, стр. 6 и следующие.

[3] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. IV, М., изд. АН СССР, 1954, стр. 522.

[4] Е. П. Толстов. Сатира и лирика, стр. 7.

Отметим только, что смех, комическое вовсе не являются единственным ликоопределяющим признаком сатиры, ее эстетическим законом[1], как пытается утверждать цитируемый исследователь. В данном случае нас занимает следующий момент в его рассуждениях. Обращаясь к мысли Белинского о порядочном человеке как человеке (в отличие от пошлого), видящем и знающем, что в нем есть пошлого, Е. П. Толстов и объявляет лирика таким «порядочным человеком».

«Лирик неотделим от предмета своего негодования; обличая и иронизируя над ним, он вместе с тем смеется и обличает самого себя. Но смех лирика, его негодование по поводу чего-то уже говорит читателю о том, что перед ним человек, осознавший свою пошлость и пошлость других»[2]. Сатирику, по мнению Е. П. Толстова, такого не дано.

Но если уж говорить о начале «самокритицизма», то именно в сатире и юморе оно наиболее сильно и отчетливо, на что указывали многие эстетики, в том числе и автор трактата о «Возвышенном и комическом».

«Сознавая свое внутреннее достоинство, человек, расположенный к юмору, очень хорошо видит все, что есть мелкого, невыгодного, смешного, низкого в его положении, в его наружности, в его характере... Юмористическое расположение духа составляет смесь самоуважения и самоосмеяния, самопрезрения»[3].

Почему юморист «оскорбляется» своими слабостями?

«Только потому, что они мешают ему быть настоящим человеком, кажутся ему противоречащими достоинству человека вообще. Оттого недовольство юмориста самим собою распространяется на целый мир, который повсюду поражает его своею мелочностью и своими слабыми сторонами»[4]. Юморист «смеется над собою, но через это самое смеется он надо всеми людьми»[5].

Мы столь подробно останавливаемся на этом вопросе потому, что здесь просматриваются внутренние причины широкого распространения в произведениях комико-сатирическ-

---

[1] Подробнее этот вопрос рассматривается нами в статье «К теории сатиры» (в сб.: «Н. Г. Чернышевский». Статьи, исследования и материалы, вып. IV. Изд. СГУ, 1965).

[2] Е. П. Толстов. Сатира и лирика, стр. 8.

[3] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, М., Гослитиздат, 1949, стр. 189.

[4] Там же, стр. 189—190.

[5] Там же.

кого и лирического планов исследуемой формы Icherzählung, точнее —«авторской» разновидности ее.

Нужно сказать, что эстетическая теория не оставила без внимания «склонности» и «привязанности» авторов произведений названного профиля к данной форме. Жан-Поль Рихтер, например, прямо указывал на большое стилеобразующее значение «Я» в произведениях «большого юмора». Выдвигая на передний план способность юмориста ставить себя на место комического объекта и прилагать к себе мерку идеального масштаба, он следующим образом передает специфику его художественного мышления: «Я вовлекаю в такую распрю самого себя, но не в чужом лице и не на чужом месте, как в комедии, а дроблю мое «Я» на конечный и бесконечный факторы, предоставляя последнему следовать из первого». И далее: «Поэтому у каждого юмориста«Я» играет первую роль. Где он только может, он вовлекает даже свои личные отношения на подмостки своего комического театра, хотя бы лишь с целью их поэтически уничтожить (vernichten)». И еще: «Он оказывается собственным придворным шутом, собственною труппой комических масок, но он же является их антрепренером и режиссером»[1].

Ichform находится в прямой связи с такой особенностью юмора, как «субъективность» и «всеобщность»: в развенчивание комических сторон действительности юморист включает и себя, причем отправной точкой юмористической «игры», сценой, на которой она разыгрывается, является «Я».

«Лирика, сатира, а также юмор — жизненастроения, для выражения которых в эпических произведениях употребляется Ichform», — пишет Курт Форштрейтер[2]. Он называет длинный ряд имен немецких писателей-юмористов, предрасположенных к Icherzählung: Гиппель, Тюммель, Гриммельсгаузен, Гейне, Т. Фишер, Келлер и другие. К ним можно присоединить англо-американских юмористов Джером К. Джерома, М. Твена, О. Генри, например. В русской литературе «Я» распространено у Гоголя, Салтыкова, а позднее — у Зощенко. К форме от «Я» тяготеет также Шолом-Алейхем. Примечательно, что там, где *Icherzählung* не является основной формой повествования, она нередко в комико-лирических «местах» заявляет о себе ломкой, «взрывом» (*Sprengung*) формы рас-

[1] Цитирую по кн. Н. Н. Сретенского «Историческое введение в поэтику комического», ч. I. (Ростов-на-Дону, 1926, стр. 34—35).

[2] Kurt Forstreuter. Die deutsche Icherzählung. Eine Studie zu ihrer Geschichte und Technik. Berlin, 1924, S. 43.

сказа от третьего лица (*Erform*). По словам Форштрейтера, большая часть юмористических экскурсов Жана-Поля Рихтера как раз связана с подобного рода «взрывами». Используя по преимуществу *Erform*, «он вмешивает свою личную жизнь в рассказ о событиях, с которыми ничего общего не имеет. В произволе этого «взрыва» лежит значительная часть юмористического воздействия Жана-Поля»[1]. Рядом с собственно действием идет прямая форма *Icherzählung* автора, известная по личным отношениям и настроениям последнего. Автор играет своими «героями». «Гесперус» — образец этой юмористической субъективности и «игры», которую производит поэт своим личным вмешательством в рассказ»[2].

Не принимая идеалистической концепции комического Жана-Поля Рихтера и его последователей, нельзя не признать верности и тонкости их наблюдений.

Повествующее «Я» писателя-юмориста или сатирика, склонного облекать критику в комические формы, часто высекает искру смеха тем, что выносит на всеобщее обозрение свои слабости, показывает себя в невыгодных ситуациях и положениях. «Я»-рассказчик, демонстрирующий собственные пороки или же смехотворные в буквальном смысле слова добродетели,—характерный прием и у Гоголя, и у Салтыкова, и у Твена, и у Джером К. Джерома. Огромный комический потенциал заключен, например, в восторженных излияниях гоголевского «Я»-рассказчика в «Невском проспекте», «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Вспомним также откровенно иронические самооценки щедринского рассказчика в «Помпадурах и помпадуршах» или же «восторг» рассказчика в «Убежище Монрепо», заслужившего своею благонамеренностью административный поцелуй Грацианова, или, наконец, самолюбования рассказчика в «Современной идиллии», преуспевающего в деле «гожения».

В игре ликами «Я»-рассказчика проявляет себя и большое комическое воодушевление Марка Твена. Одной из важнейших особенностей «комической маски «Марк Твен», — пишет З. В. Новицкая — «является ее многосторонность, значительно расширявшая творческие возможности Твена в непременном для истинного юмориста стремлении — поучать без поучений... Для того, чтобы убедить читателя логикой фактов,

---

[1] Kurt Forstreuter. Die deutsche Icherzählung, S. 26.
[2] Там же, стр. 43.

чтобы заставить его делать все нужные выводы самостоятельно, Твену удобнее было в одном произведении прикинуться добродушным простачком, в другом — проявить максимум низменных качеств человеческой натуры, в третьем—маниакально утверждать нечто, явно противоречащее авторскому изложению фактической стороны дела, и, таким образом, вести с читателем разговор на языке Эзопа»[1].

Самоироничен рассказчик-«Я» у О. Генри. Достаточно обратиться к его «Исповеди юмориста», чтобы почувствовать мастерское использование писателем отмечаемого нами приема.

«Манера изложения у О. Генри, — пишет А. Аникст, — очень непосредственна, и кажется, что рассказчик обращается прямо к нам. У читателя такое ощущение, что он хорошо знает автора, а на самом деле автор все время прячется от нас, он как бы надевает маску, выставляя вместо себя фигуру выдуманного рассказчика».

«Этот рассказчик то простоват и наивен, то хитер и плутоват. У него своеобразная манера речи: он любит поразить неожиданным сравнением, забавным сочетанием несоединимого. Его эрудиция основана на обрывках школьных знаний, сведениях, почерпнутых из газет, и случайно услышанных фактах, но он любит щеголять этими познаниями и забавен своей самоуверенностью, смелостью выражений и категоричностью суждений. Иногда он привирает, и делает это со вкусом»[2].

Следует отметить, что рассматриваемый прием — постановка себя на место комического объекта — имеет у различных писателей разный характер. Так, самопорицание «Я»-рассказчика у Джерома К. Джерома («Трое в одной лодке, не считая собаки») вращается в кругу безвинной неудачли-

---

[1] З. В. Новицкая. Традиции американского юмора XIX ст. и речевые средства комического у Марка Твена. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. филолог. наук. М., 1962, стр. 14. См. также ее статью «Марк Твен і його комічна маска». — «Радяньске літературознавство», Київ, 1953, № 3.

«Склонность к мистифицированию, приписывание себе всех человеческих недостатков (self-exploitation)», по мнению М. Н. Бобровой, занимает прочное место «в арсенале художественных средств Марка Твена» (М. Боброва. Марк Твен. М., Гослитиздат, 1962, стр. 116—117; см. ее высказывание в другом месте книги: «Обычная манера Твена — самого себя выводить в качестве объекта сатиры — дает верный и сильно действующий эффект» стр. 70).

[2] А. Аникст. О. Генри. Послесловие в кн.: О. Генри. Избр. произведения в 2-х томах, т., 2. М., Гослитиздат, 1955, стр. 561.

вости; оно звучит на шутливой, веселой волне, делая носителя повествования привлекательным и, в отличие от «Я»-рассказчика Салтыкова, например, однообразным в своей комической приятности. Слабости «Я», откровенное признание в которых неизменно располагает читателя к доверию, не затрагивают основ социального облика, нравственного чувства рассказчика. Неумение уложить багаж или достойным образом выкупаться приобретает в глазах читателя специально *комический,* несколько гипертрофированный в своем самоподтрунивании вид. Это добродушное подсмеивание как бы сближает подверженных слабостям людей с субъектом повествования. Таков самокритицизм последнего у юмориста.

Не то у сатирика. Ополчаясь на большой порок, Салтыков или Свифт, например, преследуют таковой и в лице своего рассказчика, беспощадно обличая с высоты идеала те низкие черты в нем, которые роднят его с «псевдочеловеками», с «йэху».

Лирика, сатира, юмор — явления эмотивные, *выразительные* по своей сути. Авторское начало все время стремится к свободному и непосредственному излиянию, порождая преобладание субъектных форм. Выше уже говорилось о том, что лиро-комические «выходы» автора обычно сопровождаются «взрывом», ломкой *Erform,* появлением на повествовательной поверхности «Я».

Без особого труда обнаруживается явление «взрыва» *Erform*, например, у автора «Мертвых душ». С первых же страниц «Я» начинает «встревать» в рассказ: «Господин скинул с себя картуз и размотал с шеи шерстяную, радужных цветов косынку, какую женатым приготовляет своими руками супруга, снабжая приличными наставлениями, как закутываться, а холостым — наверное не могу сказать, кто делает, бог их знает, я никогда не носил таких косынок. Размотавши косынку, господин велел себе подать обед»[1]. В дальнейшем играющее ликами «Я» прочно утверждается в повествовательной структуре поэмы, открыто выступая в многочисленных «отступлениях».

То взрывает Erform, то становится основной формой повествования Icherzählung в ряде юмористических рассказов Чехова («Живой товар», «Нарвался», «Два скандала», «Добрый знакомый», «Пережитое»).

---

[1] Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 6, изд-во АН СССР, 1951, стр. 9.

Встречаемся с *Icherzählung* мы и в сатирических произведениях К. М. Станюковича («Бесшабашный», «Дяденька Протас Иванович»).

Широко распространены субъектные формы в творчестве Н. С. Лескова, где лирические и сатиро-комические начала очень сильны (ср.: «Овцебык», «Воительница», «Островитяне», «Смех и горе», «Запечатленный ангел», «Очарованный странник», «Павлин», «Детские годы», «На краю света», «Железная воля»). Они дают о себе знать и в частых перебоях *Erform* («Соборяне»). Но здесь следует сделать некоторые пояснения.

Форма *Icherzählung,* как отмечено выше, может выявлять тот особый «субъективный» налет, который присущ лирическому и сатирико-юмористическому жизнеотношению. Обычно это «авторский» аспект ее.

Но, помимо этого, своими другими разновидностями и планами она способна отвечать целям достоверной художественной мотивировки всего состава изображения, развития сюжета, организации композиционного единства и т. д.

Мотивировочно-конструктивные возможности формы *Icherzählung* привлекают к себе внимание многих писателей.

Что касается Лескова, то он, прежде всего, и использует эти ее качества, следующим образом поясняя свою склонность «писать мемуаром». «Форма эта, — указывал он в письме к Ф. И. Буслаеву, — мне кажется очень удобною: она живее, или, лучше сказать, истовее рисовки сценами, в группировке которых и у таких больших мастеров, как Вальтер Скотт, бывает видна натяжка, или то, что люди простые называют: «случается точно, как в романе»[1].

К хроникально-мемуарной разновидности *Icherzählung* явно тяготел и Ф. М. Достоевский, хорошо понимавший, как это видно из его высказываний, связь данной формы с определенным художественным содержанием. Начиная с «Бедных людей», где мы встречаемся с эпистолярным вариантом ее, эта форма в своем мемуарном плане удерживается в большинстве произведений Достоевского, что нашло отражение уже в их названиях, точнее подзаголовках — «из записок»...[2].

---

[1] Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11-ти томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1958, стр. 452.

[2] См.: «Честный вор» (Из записок неизвестного), «Елка и свадьба» (Из записок неизвестного), «Белые ночи» (Из воспоминаний мечтателя), «Маленький герой» (Из неизвестных мемуаров), «Дядюшкин сон» (Из мордасовских летописей); «Село Степанчиково и его обитатели» (Из запи-

Фигура отвлеченно-всеобъемлющего автора, характерная для Гончарова, Тургенева, Л. Толстого или позднего Чехова, у Достоевского встречается значительно реже («Хозяйка», «Вечный муж», «Преступление и наказание»). Причем, и в форму «от автора» у него вливается сильное субъективное начало, проявляющее себя не только в том, что отдельные герои начинают подчас говорить с голоса автора, но и в прямых «вмешательствах» повествователя в течение рассказа, в многочисленных композиционно выраженных выходах «я». По наблюдениям Я. О. Зунделовича, «настойчивое звучание авторского голоса... непрерывное вмешательство повествователя в ход повествования, получающее различные формы и вытекающее из общей творческой установки писателя — «в поэзии нужна страсть, нужна ваша идея и непременно указующий перст, страстно поднятый» — имеет стилеобразующее значение в повествовательной манере Достоевского»[1]. Анализируя стиль «Преступления и наказания», написанного в Erform, исследователь как раз и останавливает внимание на многочисленных проявлениях такого «вмешательства»[2].

Еще более показателен в этом отношении повествовательный строй романа «Идиот». Спокойный, объективно-эпический зачин («В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на всех парах подходил к Петербургу. Было так сыро и туманно, что насилу рассвело...») буквально через три-четыре страницы взламывается саркастическим отступлением «Я» о господах всезнай-

---

сок неизвестного); «Записки из Мертвого дома», «Записки из подполья», «Игрок» (Из записок молодого человека).

Если принять во внимание, что в Ichform написаны также «Неточка Незванова», «Униженные и оскорбленные», «Бесы», «Подросток», «Кроткая» и некоторые другие, то можно с полным основанием говорить о доминировании Icherzählung и в повествовательной манере Достоевского.

Утверждение рассказа от первого лица у писателя осуществляло общую для «натуральной» прозы тенденцию к личностным формам повествования (о предпосылках широкого распространения личностного рассказа в реалистической прозе 40-х годов и конкретных формах бытования в ней см.: Ю. М. Проскурина. Повествователь-рассказчик в прозе натуральной школы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. филолог. наук. М., 1964, стр. 3 и следующие). В основе этой тенденции—стремление к достоверному раскрытию мировидения и души «маленького человека», историческую значимость, эстетическую ценность которого и утверждали вслед за В. Г. Белинским писатели-«натуралисты».

[1] Я. О. Зунделович. Романы Достоевского. Статьи. Ташкент, 1963, стр. 12.

[2] См. статью «О стиле романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в указанной книге, стр. 10—61.

ках, о целой «науке» всезнания различных, по большей части грязных, мелочей: «Я видел ученых, литераторов, поэтов, политических деятелей, обретавших и обретших в этой же науке свои высшие примирения и цели» (VI, 9)[1]. В дальнейшем течении повествования можно неоднократно наблюдать такого рода «перебои» и «взрывы». Достаточно сослаться на начало 3-й и 4-й частей романа. Даже тогда, когда «я» повествователя формально отсутствует, его голос, его «старания» ясно различимы. Это относится в первую очередь к тем местам романа, которые заключают в себе непосредственную полемику писателя с его идейными противниками. В качестве примера укажем на эпизод посещения князя Мышкина компанией Бурдовского. Именно всенепременному, хотя и незримому, присутствию авторского «я» обязаны посетители-«нигилисты» тем, что они предстают перед читателем в таком невыгодном для них, отталкивающем свете. Так и чувствуешь раздраженное дыхание «Я»-автора, готового в любой момент оставить «косвенный», образный путь дискредитации нигилизма и перейти к прямому осуждающему слову.

Говорить о «полифонизме» Достоевского в смысле «всерьез осуществленной» автономии героев по отношению к автору можно лишь с известными оговорками. На наш взгляд, ею, автономией, не отличаются многие отрицательные персонажи писателя и, в частности, всевозможные «бесы».

Выше уже отмечались случаи композиционно выраженного включения субъекта повествования в художественную ткань романа «Идиот». Сюда же можно прибавить многочисленные обращения повествователя к читателю, в которых он как бы доверяет последнему «секреты» своего авторского ремесла, советуется по ряду вопросов «сочинительского» дела, пускается в объяснение предпринимаемых им шагов и т. д. Например: «Всего лучше иногда рассказчику ограничиться простым изложением событий. Так и поступим мы при дальнейшем разъяснении теперешней катастрофы с генералом, ибо как мы ни бились, а поставлены в решительную необходимость уделить и этому второстепенному лицу нашего рассказа несколько более внимания и места, чем до сих пор предполагалось» (VI, 547).

Достоевский не стремится устранить впечатление «сочини-

---

[1] Здесь и далее текст произведений Достоевского цитируется по Собр. соч. в десяти томах. М., Гослитиздат, 1956—1958; цифрами в скобках обозначены: римской—том, арабской—страница.

тельства». Напротив, он сознательно поддерживает атмосферу известной литературной условности. Если в произведениях «чистой» Erform у нас возникает как бы непосредственное видение жизни, без помощи субъекта повествования, то у Достоевского мы имеем *рассказ* о ней, рассказ с явно обозначенной точкой зрения. Авторское «Я» не может существовать композиционно в тех произведениях, где создается иллюзия самораскрывающейся жизни, жизни, говорящей «самостоятельно» с его страниц. Повествовательная установка Достоевского включает возможность прямых выходов авторской субъективности. Лучше это или хуже? В такой плоскости вопрос лишен смысла. И та и другая из сравниваемых манер с художественной необходимостью вытекает из специфики дарования писателя и решаемых им идейно-эстетических задач. В уже цитировавшемся нами письме к Ф. И. Буслаеву Лесков правомерно замечает: «Мне кажется, не только общего правила, но и преимущества одной манеры перед другою доказать невозможно, так как тут многое зависит от субъективности (индивидуальности. — *В. М.*) автора»[1].

Проблема повествующего лица в художественном произведении — это та узловая проблема, в которой отчетливо просматриваются взаимосвязь содержания и формы.

Своеобразие повествовательного строя романов Достоевского, в частности, находится в самой теснейшей и органической связи с особенностями их идейного содержания[2]. Форма рассказа постоянно занимала творческое сознание писателя в процессе работы над тем или иным произведением. Так, в романе «Преступление и наказание» первоначально предполагалось изложение от лица героя, что-то вроде дневника, исповеди или воспоминания Раскольникова о совершенном им преступлении[3]. Но затем Достоевский отказался от этой формы, считая, что «исповедью в иных пунктах будет нецеломудренно и трудно себе представить, для чего написано». Писатель так поясняет окончательное решение: «*Рассказ от себя, а не от него.* Если же исповедь, то уж слишком *до последней крайности,* надо все уяснить. Чтоб каждое мгновение рассказа все было ясно». «Предположить нужно автора существом

---

[1] Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11-ти томах, т. 10, стр. 452.

[2] Эта мысль получила хорошую аргументацию у М. М. Бахтина и Я. О. Зунделовича.

[3] См. комментарии к роману, составленные К. Н. Полонской, в 5-м томе указанного ранее издания (стр. 581—582).

всеведущим и непогрешающим, выставляющим всем на вид одного из членов нового поколения»[1].

В рассматриваемом нами плане весьма интересен роман «Подросток», где идейная композиция совершенно определенно обусловила форму повествования, образ его носителя. До известного момента работа над произведением, как указывает исследователь творческой истории «Подростка» А. С. Долинин, шла в основном в направлении разработки «хищного типа» (Версилова). По первоначальному замыслу он должен был стать главным героем, идейным центром романа. Затем последовал решительный поворот: «Герой не он, а *мальчик*»[2],—записывает писатель. Но как *композиционно* осуществить данное решение? Ведь идеологическая и психологическая сложность Его—будущего Версилова—может затмить Подростка? Достоевский избирает форму рассказа от первого лица. Примерно через месяц — месяц творческих раздумий и поисков — им сделана следующая запись: «*Важное разрешение задачи.* Писать от себя. Начать словом: Я. «Исповедь великого грешника» для себя».[3] Как носитель повествования («автор») Подросток «приподнимался» над всем изображаемым. Вперед выдвигалось его «Я», его точка зрения.

«Как в повестях Белкина важнее всего сам Белкин, так и тут прежде всего обрисовывается Подросток»[4], — читаем далее.

Как показывают другие авторские записи к роману, Достоевский усиленно убеждает себя в необходимости исповедальной Icherzählung, считая, что эта форма наиболее удобна для лирического обнажения мятущейся души героя—во-первых, а во-вторых, — она ведет к большей сосредоточенности художественного воображения, к некоему самоограничению. «Если от Я,—записывает удожник,—то будет несомненно больше единства и менее того, в чем упрекал меня Страхов, т. е. во множестве лиц и сюжетов». Достоевский ориентируется на Пушкина-повествователя: «Сжатее, как можно сжатее!». «Писать *a la* Пушкин»[5].

---

[1] Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 5, стр. 582.

[2] Цитирую по кн.: А. С. Долинин. В творческой лаборатории Достоевского. История создания романа «Подросток». М., «Советский писатель», 1947, стр. 34. См.: его же: Последние романы Достоевского. М.—Л., «Советский писатель», 1963.

[3] А. С. Долинин. В творческой лаборатории Достоевского, стр. 65.

[4] Там же; стр. 65—66.

[5] Там же, стр. 66—67.

Как видим, форма изложения, образ носителя повествования тесно связаны у Достоевского, как и у каждого подлинного художника, со всем идейно-эстетическим «заданием» произведения.

Справедливо, что герои Достоевского (на наш взгляд, главным образом герои центральные, «драматические») обладают внутренне свободными, полноценными голосами. Но столь же свободен и полноценен в повествовательной структуре у Достоевского бывает голос авторского «я». Писатель не стесняется отчетливо выражать свои *pro* и *contra*. Этой кровной заинтересованностью в изображаемом, страстностью, субъективностью он очень близок своему идейному противнику Салтыкову, тем более что последняя, т. е. субъективность, нередко выливается в резкие формы сатиры. Кстати, вопрос о Достоевском-сатирике, вопрос сложный и многогранный, настойчиво стучится в двери литературоведения, которые—и это особенно заметно в свете последних исследований творчества писателя—остаются все еще закрытыми.

Говоря о схожести, порождаемой силою экспресии голоса автора, мы, конечно, ни на минуту не забываем того, что названные писатели—творцы *своих*, оригинальных художественных систем, что типы повествований, формы взаимосвязи между автором, рассказчиком и героем у них во многом различны.

Щедринский рассказчик, как уже отмечалось выше, многолик; он раскрывается не в индивидуально-характерологическом, а социально-типическом плане. Это по преимуществу лицо обобщенное, голос собирательный, то демонстрирующий глубину падения определенных общественных слоев, то возвышающийся до голоса *совести* всякого честного русского человека. В самом построении образа носителя рассказа Салтыков, как мы видели, решительно утверждает социальные принципы понимания и изображения действительности.

У Достоевского дело обстоит иначе. Все видимое и слышимое в его произведениях увидено и услышано одной сугубо конкретной личностью—рассказчиком, функцию которого, как правило, выполняет один из ведущих героев. Отсюда и преобладание в жанрово-повествовательной структуре писателя «мемуаров», «записок», наиболее отвечающих задачам самовыражения одной определенной личности, будь то отставной солдат, «бывалый человек» («Честный вор»), или «чувствительный человек»—мечтатель («Белые ночи»), или мордасовский обыватель-дворянин («Дядюшкин сон»), или

писатель-разночинец Иван Петрович («Униженные и оскорбленные»), или «подпольный парадоксалист», или же «незаконнорожденный» Подросток и т. д.

В отличие от Салтыкова Достоевского интересует индивидуально-психологическое в человеке. Кажется, М. М. Бахтин очень тонко заметил, что о героях Достоевского как-то неловко говорить как о типах, хотя обобщающая природа их несомненна.

Достоевский—полифонист. В его произведениях нередко встречается подлинный *диалог* автора и героя, исход которого, по сознательной установке писателя, далеко не предрешен. Художественное видение Салтыкова-сатирика, как уже отмечалось нами, в основном является видением монологического типа. Чужой голос не приобретает у него той полновесной значимости, которая свойственна героям полифонического произведения. Чужая мысль, чужая идея в художественном мире монологиста не столько предмет изображения, сколько объект авторского суда, оценки. Чужое сознание не может сосуществовать с авторским, находиться с ним в одной плоскости. Оно не может вступить с последним в принципиальные диалогические отношения.

Нам могут указать на то, что и повествовательная манера художника-монологиста (того же Салтыкова, например) знает, помимо «эпического» начала (собственно рассказа), начало диалогическое, причем последнее может быть представлено именно в форме беседы «Я» с тем или иным героем. Это так, но в данном случае мы имеем дело скорее всего не с диалогом, а лишь с образом его. По сути дела—это пересказанный, «авторизованный» диалог: автор говорит не с героем, а о герое.

Некоторые особенности диалога как составного элемента повествовательной структуры у Салтыкова и послужат объектом нашего внимания в следующей главе.

ГЛАВА III

ДИАЛОГ В МОНОЛОГЕ

В основе стиля многих представителей «социального реализма»[1] лежит наставническая, проповедническая стихия. Отсюда и монологический склад его, соответствующий характеру особой художественной установки[2].

Монологизм является одним из отличительных признаков щедринской повествовательной манеры.

Формы монологической речи у Салтыкова многообразны: здесь и «нейтральный» монолог-сообщение, и экспрессивно окрашенный монолог-убеждение ораторского свойства, и лирический монолог-излияние и монолог-обращение, адресованный непосредственно второму лицу, конкретному или отвлеченному — «читателю». Все это многообразие в структурно-стилистическом отношении распадается на две большие разновидности монолога: 1) монолог сообщающего типа, «уединенная» речь, знающая только свой предмет, и 2) монолог драматический, ориентирующийся на собеседника, непосредственно учитывающий его слово,—так сказать, монолог диалогизованный.

Нас в данном случае интересует именно этот, второй, тип монолога, тип, чрезвычайно характерный для повествовательного строя большинства сатирических циклов Салтыкова.

---

[1] По терминологии У. Фохта. См. его кн. «Пути русского реализма». (М., «Советский писатель», 1963, стр. 83).

[2] Сущность последней хорошо раскрывается в следующих словах Салтыкова: «Литература и пропаганда—одно и то же» (VIII, 116).

Форма монолога, непосредственно обращенного от первого лица ко второму, таит в себе широкие возможности «оживления» литературного повествования. Драматический монолог живет как бы в действии, в лицах, органически вбирая в себя элементы диалогической и прямой речи. Публицистическое начало и образность получают здесь возможность на совместное существование.

Монологические построения рассматриваемого типа отличаются обостренным ощущением чужого слова, чужой точки зрения; повествователь-монологист постоянно соотносится с последними, предугадывает возможные возражения своим утверждениям, тут же отвечая на них, парируя их и, следовательно, еще более упрочивая свои позиции. Монолог насыщается живыми разговорными интонациями и оборотами, временами напоминая откровенный диалог-беседу.

Обратимся в «Сатирам в прозе». Здесь, по словам П. В. Анненкова, Салтыков «уже покинул форму правильного рассказа, которой он еще держался в «Губернских очерках», и изобрел для себя новую—именно форму повествовательных размышлений»[1].

Открывающий цикл очерк «К читателю» представляет собой характерный для писателя монолог-обращение. Повествователь сразу же приглашает читателя принять участие в беседе, непосредственно «учитывает» его в форме «мы», «нас».

«Еще не так давно (а может быть даже и совсем не «давно») мы не только со снисходительностью, но даже с крайним равнодушием взирали на гражданские и нравственные убеждения людей, с которыми нам приходилось идти бок-о-бок в обществе. Нам сдавалось, что убеждения составляют нечто постороннее, сложившееся силою внешних обстоятельств, силою фатализма и отнюдь не причастное личной жизненной работе каждого из нас» (III, 35). Монологическое слово-размышление уже здесь интонируется в известной мере диалогически. А далее монолог все более расцвечивается разнообразными эмоциональными красками диалогической речи. Следуют вопросы себе и предполагаемому читателю («в самом деле, к чему прилепиться, как распознать истину от лжи, при существовании всеобщей почти эпидемической путаницы понятий и представлений?»—III, 37), разъяснения; в прямой форме вводятся возможные возражения и ответы на них

[1] П. В. Анненков. Русская беллетристика в 1863 г. Г-н Н. Щедрин.—В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике. М., Гослитиздат, 1959, стр. 168.

(«Скажут, быть может: «зачем же члены этого добродетельного, этого взыскательного меньшинства не поищут образцов гражданской доблести среди самих себя, зачем они вторгаются в ту сферу, где властвуют свиные рыла?» Ответ на это прост: затем, что мысль человеческая никак не может признать кружка за мир»—III, 38). Затем «читатель» непосредственно приглашается во свидетели увиденного повествователем: «Едете ли вы, например, по железной дороге — присмотритесь, сделайте милость, к тому, что кругом вас делается, прислушайтесь к тому, что говорится в вагонах. И речи, и морды, — все, кажется протестует...

Вы входите в вагон и садитесь на избранное вами место; перед вами располагается почтенный старец, украшенный усами и словно чувствующий себя неловко в новом партикулярном платье, которое на нем надето».

Далее идет «летучая» сценка «в лицах», образная иллюстрация к «повествовательным размышлениям», после чего монолог продолжается в том же диалогизованном плане:

«Эге! — думаете вы:—вот оно что! вот даже в какие каменоломни пустили свои корни либеральные тенденции века!»

И вследствие этого рассуждения начинаете смотреть на вашего соседа если не с любовью, то непременно с отеческою снисходительностью. Смею, однако ж, уверить вас, что вы горько ошибаетесь, и что каменоломни все-таки остаются каменоломнями, несмотря ни на какие тенденции века».

И снова следует художественная картинка «в вагоне», и снова продолжается диалог в монологе, выливающийся в массу вопросов, восклицаний, разъяснений, утверждений и прямых адресований к собеседнику-читателю («Милостивый государь! слово, столь глубоко вас тронувшее, имеет в настоящем случае именно то самое значение, какое имело бы печальное упоминание родной Заманиловки»—III, 38—41).

Стилевое своеобразие очерковых произведений Салтыкова как раз и произрастает, на наш взгляд, на почве искусного сочетания диалогизованных размышлений повествователя и конкретно-художественных изображений.

Разговорный колорит монологической речи повествователя поддерживается также и прямыми обращениями его к «жителям» сатирического мира:

«Величественный Зубатов! Ты, который до сих пор представлял собой римлянина Катона, расхаживающего в вицмундире по каменистому полю глуповской администрации! Ты, который все подчищал и подписывал, в твердом упова-

нии, что смоешь, наконец, самую жизнь и будешь себе гулять один-одинешенек по травке-муравке среди животных и птиц домашних! Куда девался твой «delenda Carthago», переведенный по-русски: «в бараний рог согну?» (III, 45). Или: «И ты, дитя моего сердца! Ты, любострастный магик и чревовещатель-Удар-Ерыгин. Ты, подсмотревший у Апфельбаума (даже не у Германа) несколько дешевых фокусов и удивлявший ими добродушных соотечественников во время артистических путешествий твоих по глуповским палестинам—и ты повесил голову, и ты об чем-то задумался! Я, который вижу насквозь твою душу, я знаю, что ты задумался о том, как бы примирить инстинкты чревоугодничества с требованиями конфуза» (III, 46).

Монологическое слово у Салтыкова буквально живет: повествователь иронизирует, спорит, смеется, негодует, убеждает, все время ориентируясь на предполагаемого собеседника. При этом, как отмечалось в предыдущих главах, носитель повествования играет различные по своей идейно-художественной структуре роли. В данном случае перед нами то судья-оратор, с высоты своего положения обличающий всеобщую либеральную хлестаковщину, «эпидемию болтовни» «в эпоху конфуза» (III, 44), то представитель «глуповского мира» (III, 54), откровенничающий с «человеком широких и непреклонных убеждений» —истинным преобразователем глуповской жизни—относительно путей и средств его деятельности. Обращение к последнему со стороны повествователя-«глуповца» имеет значение и авторского самообращения, создавая тем самым интонационно-стилевое многообразие.

Здесь мы сталкиваемся с необходимостью сделать пространную выписку, чтобы дать почувствовать читателю эту многоцветность монологического слова щедринского повествователя:

«Итак, мы будем, мы обязаны действовать. Отлично! Где же, в какой среде будем мы проводить нашу мысль? Памятуешь ли ты, что арена твоей деятельности не в пространстве и времени, а все в том же милом Глупове, где нынче так сладко свищут соловьи-либералы, что ты никогда и никуда не уйдешь от Глупова, что он будет преследовать тебя по пятам, что он до тех пор будет всасываться тебе в кровь, покуда не доведет ее до разложения.

Если ты это памятуешь, то должен также знать, что хотя Глупов и бесспорно хороший город, но вместе с тем город, любящий жить в мире с действительностью и откровенно,

даже почти неприлично трусящий при малейшем намеке на разлад с нею. Мы, люди старого глуповского закала, любим, чтоб во «всем этом» было легкое, постепенное и неторопливое вперед поступание, и притом чтоб поступание это существовало преимущественно в наших общественных диалогах и только самую чуточку переходило в практику, ибо под практикой мы разумеем только самую настоящую, действительную практику, а не химеры. Мы охотно, например, пожертвует каким-нибудь фестончиком, мы охотно побеседуем между собой насчет разных этих усовершенствований, мы даже не прочь шепнуть друг другу на ушко *que la position n'est plus tenable*[1] («совсем-таки мелких денег достать нельзя— просто смерть!»), но чтоб в соображения наши входили какие-нибудь этакие абстрактности — от этого упаси боже! И главное, без скандала, *mon cher*[2], без скандала! Ибо согласие с действительностью представляет свои бесконечные удобства, ибо согласие с действительностью вносит мир и благоволение в сердца человеков. Mon cher! мне очень приятно видеть вас, человека с широкими, непреклонными убеждениями; я вам сочувствую, и не только с удовольствием, но даже с учащенным биением сердца прислушиваюсь к речам; но оставьте же меня наслаждаться этим сладким биением сердца в спокойствии, не тормошите, не огорчайте меня, не отрывайте меня так насильственно и грубо от раковины, в которой я с таким удобством обмял себе место!..» (III, 56—57).

Интонационное богатство живой разговорной речи, диалогическая обращенность щедринских повествований-монологов — все это создает атмосферу подлинной художественности вокруг безусловной рационалистической активности, «рассуждательства» писателя-просветителя.

По своей структуре анализируемый очерк — единый большой монолог, имеющий во многом значение самоуяснения для автора перспектив работы революционно-демократической интеллигенции в «трудное время». Местами монолог принимает форму чисто лирических излияний писателя, по тональности напоминающих знаменитые лирические отступления Гоголя:

«Глупов! Милый Глупов! Отчего надрывается сердце, отчего болит душа при одном упоминовении твоего имени? Или есть невидимое, но крепкое некоторое звено, приковывающее

[1] Что положение стало невыносимым (франц.).
[2] Мой милый (франц.).

мою судьбу к твоей, или ты подбросил в питье мое зелья, которое безвозвратно приворожило меня к тебе? Кажется, и не пригож ты и не слишком умен; нет в тебе ни природы могучей, ни воздуха вольного; нищета, да убожество, да дикость, да насилие... плюнул бы и пошел прочь! Ан нет, все сердца к тебе несутся, все уста поют хвалу твою! Странная какая-то творится тут штука; подойдешь к тебе поближе, вкусишь от винограда твоего — тошнит: чувствуешь, как въяве дураком делаешься, уйдешь от тебя — плачешь: чувствуешь, что вдруг становишься словно не самим собою», III, 66).

Педагог, «учитель»—такая просветительская позиция писателя (несмотря на скромно-иронические отнекивания: «итак, примите меня благосклонно и не думайте, что я домогаюсь чести быть вашим учителем! Я только заношу, что между вами происходит, я описываю ваши нравы и обычаи, ваши горести и увеселения, ваши досуги и сновидения»—III, 69) во многом определяет стилевое своеобразие очерков Салтыкова, подобных рассматриваемому, порождая, в частности, повествовательный монологизм. Последний же, как мы наблюдали выше, расцвечивается изнутри всевозможными разговорно-диалогическими красками и тонами.

Преобладание монологизирующего «Я» у сатирика не вызывает ощущения ограниченности личностно-индивидуальной «точки зрения». Рассказчик как личность растворен в обобщенно-собирательном образе—«мы».

Отмеченные нами особенности повествовательной манеры Салтыкова в очерке «К читателю» в основном характерны и для остальных «сатир в прозе», исключая написанный в обычной «правильной» форме рассказ «Госпожа Падейкова» и «Недавние комедии». Тот же всеобъемлющий драматически интонированный монолог, те же частые переходы от «рассуждательства» к конкретно-образным сценам и картинам, то же свободное обращение к сатирически-нарицательным типам-«знакомцам» (Зубатов, Оболдуй-Тараканов, Порфирий Петрович и другие), те же, выдержанные в комико-ироническом плане, перевоплощения «Я»-повествователя: строгий судья изображаемой среды и «голос» ее. Как бы объясняя последнее, повествователь говорит в «Нашем губернском дне»: «Летописец минуты, я роковою силою осужден разделять настроение ее. Мир грустен,—и я грущу вместе с ним; мир вздыхает, — и я вздыхаю. Мало того, я приглашаю грустить и вздыхать вместе со мною и читателя» (III, 150).

Кстати, о «читателе». Связь с ним у сатирика настолько постоянна и характерна, что приобретает все значение стилеобразующего принципа. Ею обусловлены самые жанровокомпозиционные особенности отдельных щедринских произведений (см., например, условно-эпистолярные «Письма из провинции» и «Письма к тетеньке» с различной степенью социально-типической конкретизации понятия «читатель» в них). Едва ли можно найти в русской литературе более яркий пример того, как тесно «сотрудничают», взаимодействуют писатель и читатель, как органически врастает последний в самый творческий процесс первого, чем это наблюдается в сатире Салтыкова. Возможность утраты этой связи после того, как ему «запечатали душу»—закрыли «Отечественные записки»—необычайно волнует писателя. Нельзя пройти мимо многочисленных автопризнаний Салтыкова на сей счет. Вот строки из письма к К. Д. Кавелину от 12 мая 1884 года: «Один ресурс у меня оставался — это читатель. Признаться сказать, едва ли не его одного я искренне и горячо любил, с ним одним не стеснялся. И,— не припишите это самомнению, — мне казалось, что эта отвлеченная персона тоже меня любит... Я даже убежден, что если бы меня запереть наглухо, оставив в моем распоряжении только «читателя», я был бы вполне счастлив...» (XX, 50).

Ту же мысль высказывает Салтыков в письмах к А. Л. Боровиковскому (XX, 51), Г. З. Елисееву (XX, 54, 74), П. В. Анненкову: «Читатель был единственное существо, которое я любил — и вот на склоне моих дней у меня это существо отняли. Мудрено в 59 лет изыскивать *новые пути общения и придумывать новые формы*» (XX, 55—выделено мною *В. М.*), Н. К. Михайловскому (XX, 77, ср. в другом письме к нему же: «Легко сказать: пишите бытовые вещи, но трудно переломить свою природу»—XX, 83). Как видим, «читатель» для сатирика — неотъемлемое звено «старой», привычной формы «повествовательных размышлений».

Очерк «Наш губернский день», хронологически завершающий цикл «Сатир в прозе» (напечатан в журнале «Время» за 1862 год, т. XI, № 9), позволяет говорить еще об одной особенности повествовательной манеры Салтыкова — перерастании диалогически напряженного монолога в открытый диалог «Я»-рассказчика с конкретно очерченным художественным лицом-персонажем. Не отдельные обращения риторического свойства, как это было, скажем, в очерке «К читателю», а развернутый в пределах целой составной части про-

изведения разговор. Таковы, например, «умеренно-либерально-политико-философские» (III, 170) беседы рассказчика с Пустынником («У Пустынника») или же с «нашим глуповским полковником» («Перед вечером»). По своему содержанию они являются резким обличением отношения «обиженного» дворянства к пореформенным нововведениям, его затаенной надежды на сохранение старых порядков. Но обличение на сей раз организовано так, что оно исходит не от лица рассказчика, а от самих «обиженных», доверительно раскрывающих последнему всю реакционность своих помыслов и вожделений. Рассказчик же, по условиям «игры», берет на себя роль сочувствующего их горю собеседника. Его основная обязанность — поддерживать разговор в нужном для автора направлении, провоцировать героев на откровенные, а значит, саморазоблачающие высказывания. Своими поддакиваниями, сочувственными замечаниями и наводящими вопросами рассказчик и создает необходимые условия для того, чтобы герой высказался до конца, выговорил все, что он думает. И в этом случае практически осуществляется эстетический принцип сатирика — воспроизведение «всего человека» (IX, 204).

Разговорно-диалогическая основа рассматриваемого очерка очевидна. Тем не менее и она заключена в монологическую оправу, композиционно выраженную здесь наличием теоретико-логических «введения» и «заключения». Отсюда — ощущение некоторой «подстроенности» диалога; перед нами *пересказ* беседы, а не сама беседа.

Повествование в форме диалога «Я»-рассказчика с представителями изображаемой среды получит широкое распространение в последующих очерковых циклах сатирика. Место зубатовых, голубчиковых, стопашевских в качестве «друзей»-собеседников «Я» займут деятели пореформенной жизни — хищники буржуазной формации, их идеологи-«пенкосниматели», рыцари возрожденной администрации, все эти митеньки, сенички, феденьки и т. д.

Существенно изменяется теперь и характерологический профиль «Я»-рассказчика, теряющего черты конкретного лица — губернского чиновника Николая Ивановича Щедрина и являющего собою обобщенно-собирательный образ интеллигента-либерала 40-х годов, отставшего от переродившихся однокашников, но не примкнувшего к «новым людям»; с брезгливостью сторонящегося «ликующей» современности,

но не борющегося против нее, а при известных условиях даже идущего на компромисс.

Столкновение наивно уповающего на благие перемены либерала и разрушающего его иллюзии представителя «торжествующего бесстыжества» (XII, 534) открывало широкие возможности для взаиморазоблачительных сатирических «ходов», придавая авторскому (в конечном счете) обличению характер большей объективности и убедительности.

Диалогически противостоящая здесь рассказчику сторона, например, Прокоп из «Дневника провинциала в Петербурге» или Феденька Неугодов из «Круглого года» во многом остается чуждой ему.

Иным по своей природе представляется нам весьма распространенный в щедринских очерках 70—80-х годов диалог между «Я»-рассказчиком и его своеобразным «двойником» Глумовым. Прежде всего, Глумов социально-типически родственен «Я». Это психологический вариант уже знакомого нам по рассказчику обобщенного образа интеллигента-либерала. Правда, мнения Глумова и «Я» частенько не совпадают, но они находятся неизменно в одной идеологической плоскости. «Мы оба, — говорит рассказчик, впервые рекомендуя читателю Глумова, — воспитывались в одном и том же заведении, оба принадлежим к школе сороковых годов, но он пошел по пути озлобления, а я — по пути упований. Что ж! Если нам так нравится, то в этом еще большой беды нет. Для меня даже удобно, что мы идем разными дорогами, потому что, при моем беспечном характере, Глумов играет в моей жизни роль memento mori, возвращающего меня к чувству действительности» (XV, 308).

Как и «Я»-рассказчик, Глумов характерологически «текуч» и «многолик». Он может в ходе повествования резко менять свой идейно-художественный профиль, становясь из объекта сатиры субъектом ее и наоборот. В нем так же ярко выражено функциональное начало.

Видимо, по этой причине попытки истолковать Глумова как «обычный» однозначный художественный тип, обладающий неизменной логикой характера, невольно оборачивались односторонностью (о чем выше уже упоминалось).

Существует мнение, что Глумов «взят» Салтыковым у Островского и, как водится, творчески переосмыслен.

«Образ Глумова был заимствован великим сатириком из комедии Островского «На всякого мудреца довольно просто-

ты», но, как всегда в таких случаях, он получил в его произведениях новую и самостоятельную жизнь»[1].

Другие исследователи считают, что фамилия Глумов произведена Салтыковым по принципу характеризующих имен и фамилий, причем не позже, а одновременно с Островским; что это, скорее всего, не один и тот же герой и даже не «родственники», а лишь однофамильцы[2].

Собственно говоря, вопрос этот не имеет сколько-нибудь принципиального значения, тем более что сторонники и той и другой точек зрения признают в конечном счете за щедринским Глумовым художественное новшество[3].

Гораздо важнее уяснить внутреннюю, эстетическую сторону генезиса этого образа, его основную художественную функцию в структуре произведения.

О том, что образ Глумова сложен и необычен, свидетельствуют факты крайне противоречивых оценок и характеристик его, содержащихся в щедринской литературе[4].

Некоторые исследователи просто-напросто отождествляли Глумова с автором-писателем. Второе «Я» Салтыкова усматривал в Глумове, например, Н. К. Михайловский[5]. Аналогичное мнение высказал Р. В. Иванов-Разумник:

«Глумов—это *alter ego* автора; в то время как рассказ часто ведется Салтыковым от имени слегка придурковатого оптимиста, полного иллюзий и упований (обычная сатирическая манера Салтыкова), на сцене появляется «приятель» его Глумов—«человек очень добрый, но в то же время до крайности мрачный», реалист и пессимист, враг всяких упований и иллюзий,—одним словом *de facto* сам Салтыков своею собственной персоной. Нечего и объяснять, какие цензурные удобства представлял Салтыкову этот его «приятель», диа-

---

[1] В. Кирпотин. М. Е. Салтыков-Щедрин. М., «Советский писатель», 1955, стр. 472. См. также вступительную статью Д. О. Заславского к XV тому Полн. собр. соч. Н. Щедрина (М. Е. Салтыкова). М.—Л., Гослитиздат, 1933—1941.

[2] См.: А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 441—442.

[3] См. комментарий к XII т. указ. Полн. собр. соч. Щедрина, стр. 639 («В среде умеренности и аккуратности»).

[4] Некоторые из этих фактов отмечены нами в вводной части.

[5] См.: Н. К. Михайловский. Щедрин.—В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике. М., Гослитиздат, 1959, стр. 316.

лектику которого тщетно пытался опровергнуть наивный и благонамеренный «автор»[1].

В свое время М. С. Ольминский справедливо возражал против такого отождествления[2].

Примечательно, что существует и в корне противоположная точка зрения на Глумова. Он рассматривается как идейный антипод писателя, как «опустошенный циник, способный лишь на саморазоблачение»[3]. По мнению Я. Е. Эльсберга, Глумов—тот же «цинический оппонент», что и Прокоп, только Прокоп—«примитивный человек», невежественный практик, а Глумов—остроумный, умеющий обосновать свои жизненные правила теоретик, не лишенный впрочем и практической хватки[4]. Отсюда и типологическое объединение «Глумов-Прокоп», встречающееся у исследователя[5].

На каком основании возникли столь полярные аттестации и характеристики Глумова? Очевидно, что дело не обошлось здесь без «вины» самого персонажа, «предоставившего» и той и другой точке зрения определенные факты, точнее—породившего этими фактами данные точки зрения. Но тогда каков характер этой «вины», восходящей, естественно, к творцу образа—автору-писателю? Что это—художественный просчет, недосмотр или же сознательная творческая акция? Здесь следует еще раз заметить, что идейно-психологические «превращения» Глумова происходят не только в плане последовательно-стадийной эволюции, отраженной различными произведениями сатирика. В этом случае «текучесть» была бы явлением закономерным и не породила бы—при элементарном исследовательском внимании—столь взаимоисключающих оценок. В том-то и дело, что Глумов «превращается», переходит из одного качества в другое не по законам «нормальной» эволюции, а по каким-то иным, положенным ему автором, правилам и установлениям.

---

[1] М. Е. Салтыков (Щедрин). Собр. соч., т. 2, М.—Л., ГИЗ, 1926, стр. 497 (комментарии). Ср. также высказывание А. Амфитеатрова о Глумове как о портрете «самого исторического Салтыкова» во вступительной статье к «Избранным сочинениям» М. Е. Салтыкова (т. 1, изд. Берлин—Петербург—Москва, изд. Гржебина, 1923, стр. 49).

[2] См.: М. С. Ольминский. Статьи о Салтыкове-Щедрине. М., Гослитиздат, 1959, стр. 40.

[3] Я. Эльсберг. Салтыков-Щедрин. М., Гослитиздат, 1953, стр. 504.

[4] См.: Я. Е. Эльсберг. Мировоззрение и творчество Щедрина. М.—Л., изд. АН СССР, 1936, стр. 247.

[5] См.: там же, стр. 248.

«В произведениях одного и того же времени, — отмечает А. С. Бушмин,—Глумов оказывается стоящим как бы на разных стадиях своей идейно-политической эволюции или же появляется в более поздних произведениях в такой стадии, которая ранее была уже пройдена им. В то самое время, как в первых главах «Современной идиллии» (1877—1878) Глумов выступает приспособленцем и все больше погружается в пучину скотской благонамеренности—в это же самое время и даже позднее в ряде других произведений (в очерках второй части цикла «В среде умеренности и аккуратности», 1877; в заключительной главе «Круглого года», 1880; в третьем—второй редакции— и пятнадцатом «Письмах к тетеньке», 1881—1882; в седьмой главе «Недоконченных бесед», 1884) он остается выразителем резко обличительных настроений, противником либеральных заигрываний с реакцией. Другими словами, это тот же Глумов, каким мы его знаем в лучшую пору (первые главы «Недоконченных бесед» и цикла «В среде умеренности и аккуратности»)»[1].

Исследователь далее правильно предполагает, что существование подобных расхождений не есть результат авторской забывчивости и недосмотра—творческая память Салтыкова безупречна: «неувязки» в эволюции образа Глумова, отличающегося известной противоречивостью даже в рамках одного произведения, находятся в безусловной связи прежде всего с той своеобразной ролью, которую он призван сыграть в щедринской сатире.

В общих чертах эта роль была раскрыта С. А. Макашиным, заметившим, что Глумов и в «Современной идиллии», где он один из главных персонажей, «является не только и не столько объективным художественным *образом*... сколько определенным приемом доведения до читателя идейно-политического содержания сатиры»[2].

Как и «Я»-рассказчик, Глумов «служебен» и «многолик». Он откровенно совмещает в себе и функцию обличаемого персонажа, находящегося в иной, чем автор, идейной плоскости, и функцию обличителя, суровыми устами которого говорит сам Салтыков. Функциональная близость «Я» и Глумова, возможно, отражена и в выборе имени последнего—Иван Ни-

---

[1] А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 449—450.

[2] С. Макашин. Щедрин и реакция 80-х годов. — «Литературное обозрение», 1940, № 22, стр. 40.

колаевич,—соотносящим его с Николаем Ивановичем Щедриным[1].

Можно указать еще на одну особенность образа Глумова, находящуюся в несомненной связи с его функциональной природой—это исключительная свобода от всевозможных сюжетно-композиционных связей и установлений. Глумов может совершенно неожиданно появляться в любом месте произведения (начале, средине, конце) и столь же свободно изчезать. Мотивировки появления Глумова по сути дела нет, а есть едва завуалированное фактом «приятельства» намерение выставить диалогически противостоящую сторону. В нужный момент рассказчику достаточно вспомнить, что у него «есть старинный друг и товарищ Глумов, у которого всегда на всякие вопросы ответ готов» (XVI, 376), чтобы тот явился незамедлительно собственной персоной и принял участие в очередной «дискуссии».

Посмотрим, однако, что представляют собой эти беседы, как распределены между их участниками идейные роли по отношению к авторскому мировоззрению? Имеют ли диалоги столь же напряженный характер противостояний «Я» и «другого», как скажем, диалоги Достоевского, или же это просто драматизированная форма изложения, ослабленная до «педагогического» приема, средства, удобного в плане «повествовательных размышлений»?

Впервые Глумов появляется у Салтыкова в «Недоконченных беседах» со следующей рекомендацией рассказчика:

«Приятель мой Глумов—человек очень добрый, но в то же время до крайности мрачный. Ни одной веселой мысли у него никогда не бывает, ни одного так называемого упования. Еще будучи в школе, он не питал ни малейшего доверия ни к профессорам, ни к воспитателям и первых называл лакеями от наук, а вторых—лакеями от начальстволюбия. По выходе из школы, он перенес тот же безнадежный взгляд и на более обширную сферу жизни. Самое образное явление жизни, от которого все публицисты приходят в умиление, он умеет ощипать и сократить до таких размеров, что в результате оказывается или выеденное яйцо или пакость. На самые светлые чаяния он в одно мгновение ока набрасывает такой сермяжный мундир, что просто хоть не уповай! Это до такой степени тяжело, что когда он приходит ко мне, человеку «упова-

[1] Этот факт отмечается А. С. Бушминым («Сатира Салтыкова-Щедрина», стр. 442).

ний» по преимуществу, то мне положительно становится не по себе». (XV, 307).

Критицизм, «ропот» Глумова сразу же аттестуется как постоянный, «родовой» признак его душевной настроенности: «И не то, чтобы Глумов был обойден судьбою, был беден или по службе терпел неудачи—нет, в этом отношении он устроился очень удовлетворительно. А просто ропщет—и все тут» (XV, 307).

Рассказчик при случае вновь и вновь напоминает об этом качестве своего «приятеля»: «Но друг мой, Глумов, сумел-таки разрушить мое очарование. По обыкновению, он вошел ко мне мрачный. Мимоходом пожал мне руку, бросил на стол картуз, уселся на диван и угрюмо закурил папиросу (IX, 227),

Тон и характер ведущихся бесед заранее определен таким состоянием духа собеседника. Рассказчику остается только подбрасывать очередной вопрос в костер глумовского критицизма, сохраняя для видимости маску противостоящей Глумову стороны, но протестующей ему настолько, насколько это необходимо для поддержания разговора и, главным образом, для предоставления собеседнику возможности высказаться до конца.

Возьмем для примера очерк «Зиждитель». В предшествующих ему рассказах и очерках «помпадурского» цикла сатирик едко высмеял политико-«цивилизаторские» мероприятия пореформенной бюрократии, ее «административное творчество». Здесь же Салтыков сосредоточил внимание на «зиждительно»-экономической ветви помпадурского дерева, расчитывающей с помощью частичных мер по совершенствованию методов ведения хозяйства добиться коренного улучшения русской жизни.

Как же «организовано» разоблачение «зиждительства»? Повествовательный узор очерка складывается из монологического слова «Я»-рассказчика и диалогов его с помпадуром-«зиждителем» и Глумовым.

В обширном разговоре рассказчика с Сережей Быстрицыным благонамеренно-крохоборческая сущность «зиждительства», освещенная саморазоблачающим внутренним светом, просматривается довольно отчетливо. Однако сатирик не ставит точку. Он стремится логически убедить читателя в правомерности такого освещения, рассеять последние сомнения, короче — обсудить означенное явление и вынести ему прямой приговор, в образно-«растворенном» виде уже присут-

ствующий в беседе. С этой целью и вводится подытоживающий «разговор» с участием Глумова.

Внешне выраженный как диалог, он по внутреннему своему смыслу и звучанию является не чем иным, как монологическим высказыванием сатирика о несостоятельности помпадурского «зиждительства».

Спора фактически нет, а есть почти открытая игра в «поддавки»: «Я»-рассказчик «поставляет» на усмотрение Глумову отдельные положения «зиждительной» программы и возможные аргументы в их защиту, а тот—любитель «вводить предмет диспута в его естественные границы» и называть «вещи по именам» (IX, 227)—ниспровергает их к нескрываемому удовольствию первого.

Повторяем, принципиальная сшибка мнений, точек зрения, придающая диалогу неподдельную остроту и напряжение, в беседе между «Я» и Глумовым отсутствует. Рассказчик рассуждает в таком самоироническом тоне, так откровенно гордится резкими глумовскими тирадами, что становится очевидным его желание в любой момент оставить свои возражения и целиком присоединиться к взглядам «мрачного друга». Так и чувствуешь, что рассказчик лишь надел на себя маску защитника «зиждительства», а в душе он смертельно презирает последнее и готов всеми силами содействовать Глумову в его ниспровергательной миссии. Не случайно в конце беседы «Я» торжественно признает правоту глумовских оценок и сливает свой голос с его голосом в обращении к «зиждителю»:

«Увы! Я даже не мог ответить на вопрос Глумова. Я страдал. Я так жаждал «отрадных явлений»... Да я ждал всего, я надеялся, я предвкушал! И вдруг—картина! Клоповодство, фаланстеры, возвращение апостольских времен! И, что всего грустнее, я не мог даже сказать Глумову: ты преувеличиваешь, ты говоришь неправду.

— А я бы на твоем месте,—продолжал, между тем, Глумов,—обратился к Быстрицыну с следующей речью: Быстрицын! ты бесспорно хороший и одушевленный добрыми намерениями человек! но ты берешься за такое дело, которое ни в каком случае тебе не принадлежит...» (IX, 229—230).

Функции образа Глумова разнообразны и не сводятся только к «обличениям», представляющим собою объективированные взгляды самого Салтыкова. Как и рассказчику-«Я», Глумову нередко приходится выступать в роли но-

сителя отрицательных качеств той среды, над которою он только что возвышался.

Уже в первой характеристике Глумова («Недоконченные беседы») писатель оставил для себя возможность такого аспекта указанием на то, что он, Глумов, устроился в жизни «очень удовлетворительно» (XV, 307).

В «Зиждителе» этот негативный план образа не развернут, но возможность его снова засвидетельствована сатириком. После обнажающих суть дела высказываний и определений Глумова следует такая оговорка «Я»: «И заметьте, это человек служащий, то есть докладывающий, представляющий на усмотрение, дающий объяснения, получающий чины и кресты и т. д. Как он справляется там с своими сопоставлениями! Правда, он иногда говаривал мне: «на службе, брат, я все пять чувств теряю»,—но все-таки как-то подозрительно! Как ни зажимай нос, а очутишься с начальством лицом к лицу, волей-неволей обонять придется!» (IX, 228).

В очерковых циклах второй половины 70-х и начала 80-х годов Салтыков художественно реализует и *сатирические* «готовности» образа Глумова, показав его во власти «сладких волнений шкурного самосохранения» («Современная идиллия», XV, 161) и «приспособлений» («Пестрые письма», XVI, 377). Однако и здесь—это лишь *одна сторона* образа, далеко не обнимающая всего художественного смысла его[1].

Но особенно сложен и интересен рассматриваемый образ в функции носителя «второго» авторского голоса—голоса посещавших писателя сомнений и раздумий, голоса его самоутверждений и самооспариваний.

Обратимся к очеркам, составившим вторую часть цикла «В среде умеренности и аккуратности». Здесь Глумов является наиболее частым собеседником «Я», выполняя одновременно все вышеотмеченные функции. Совет, который он дает при появлении в очерке «День прошел — и слава богу»—«кому—«ужас», а ты живи в свое удовольствие!» (XII, 408), — совет этот и все дальнейшее поведение Глумова нельзя принимать за чистую монету. Его речи исполнены *дразнящей* иронии, издевки над сущностью «русско-культурного патриотизма», целиком исчерпывающейся этой

[1] Более подробно о «положительном» и «отрицательном» началах в Глумове см. у А. С. Бушмина («Сатира Салтыкова-Щедрина», стр. 442—453).

короткой фразой. И здесь, по признанию самого рассказчика (см. XII, 419), Глумов открывает ему глаза на происходящее, то есть играет «роль *memento mori*», возвращающего его к «чувству действительности».

В дальнейшем «глумовские подтрунивания» (XII, 423) без особого труда переходят в прямые обличительные тирады: «почему у нас всякое бедствие словно шабаш какой-то в российских сердцах производит? Вся мразь, все отпетое вдруг оживает и, пользуясь сим случаем, принимается старые счеты сводить. Об здравом смысле, о свободе суждения—нет и в помине. На всех языках—угроза, во всех взглядах—намерение горло перекусить» (XII, 424—425). И еще: «И что всего ужаснее: люди вполне хорошие до того теряются при этом, что сами себя головой выдать готовы. Иной прямо говорит: виноваты! другой— подлейшим образом вторит в тон господам ташкентцам или хоронится» (XII, 425).

Глумову очевидна несостоятельность филантропических затей и ни к чему не обязывающих «сердечных болений» при виде общественных зол и бедствий. Не безотчетное чувство, а твердое убеждение «идею» приветствует он, хотя и признает, что в реальной действительности человеку «идеи» *приходится* якшаться с отрицаемым им миром. В ответ на слова Поликсены Ивановны, относящиеся к ее «увлекавшемуся» в прошлом мужу. («нелюбо с идеями-то в департамент ходить, а приходится»), Глумов признается:

«Приходится—вот это так, это правильно вы сказали. Я и сам нынче этой веры стал, хоть все еще от старой привычки отделаться не могу. Не от практики старой, которой у нас не бывало, а от лучей-то этих, которые смолоду, еще со школьной скамьи, бог весть откуда заползли в голову. Хоть и не так уж слепят эти лучи, как в былые годы, а все-таки нет-нет, да и приведут в изумление. Идешь иногда, даже ходко идешь, в то самое место, «куда приходится», и вдруг словно скосит тебя. По какому, мол, человече, случаю ты в путь-дорогу собрался? С чем собрался?» (XII, 424).

Здесь не трудно увидеть отзвуки сильно занимавшего сознание Салтыкова вопроса о жизненном поведении человека передовых убеждений в противостоящей этим убеждениям среде.

Рассказчик с каким-то болезненным надрывом человека, видящего грозную власть этого «приходится», испытав-

шего ее на себе, мысленно бросает вызов Глумову (чтобы не осталось никакой недоговоренности): «и ты—раб с головы до ног, раб, выполняющий свое рабское дело с безупречною исправностью и в то же время старающийся, с помощью целой системы показываемых в кармане кукишей, обратить свое рабство в шутку!» (XII, 420).

В очерке «На досуге», где функция носителя разоблачающего слова оставлена за Глумовым, самообличительный тон его «парадоксов» «по адресу русского культурного человека» подхвачен рассказчиком и непосредственно распространен на себя: «Говоря по совести, лично я даже не имею ни малейшего основания что-либо возражать против них (глумовских речей.— *В. М.*). В самом деле, что такое вся моя собственная жизнь, как не приличное прозябание, с обязательным аккомпанементом систематического воздержания от жизни? Всегда мы шли с Глумовым об руку по одной и той же колее, с унынием относясь к прошлому, с с брезгливостью—к настоящему, с недоумением—к будущему» (XII, 454).

Суд времени, суд истории—что скажет он, как оценит вынужденное бездействие, «приличное прозябание»? Заметит ли он «косвенный протест против неправильностей жизни» (XII, 456) в этом устранении от «ликующих, праздноболтающих» или же, не видя практического выступления против них, начисто перечеркнет его?

Вопрос этот в различных вариациях неизменно поднимался писателем, остро переживавшим отсутствие со своей стороны непосредственных шагов в ликвидации ненавистного ему порядка вещей.

В названном очерке он, вопрос, рассмотрен диалогически, причем, на этот раз рассказчик оставляет последнее слово за собой.

Глумов считает, что будущий «историк», не видя открыто и громко заявленного протеста, получит «полное право заключить, что сия эпоха была эпохой распутства — *всеобщего!* Все, значит, без исключения... Что ж! Коли хочешь, оно ведь и правильно!

— Почему же правильно?

— А потому: не хлопай глазами! Одно из двух: или ты человек, или вол подъяремный. Ежели ты человек, и за всем тем у тебя под носом Балалайкины историю народа российского созидают—стало быть, ты сам потатчик и попуститель; ежели ты—только вол подъяремный, стало быть, нечего

об тебе и говорить. Мало ли на земном шаре земноводных обитает? мычат, блеют, мяукают, каркают, свищут, квакают—разве история обязывается принимать их в расчет?».

«Я»-рассказчик, понимая, что Глумов просто «дразнится» в приливе самомщения, высказывает—не столько с целью возразить ему, сколько—уяснить суть дела—свою точку зрения:

«Все несправедливо. Во-первых, тут совсем не «хлопают глазами», как ты говоришь, а совершенно серьезно истекают кровью, и никакой историк не увольняется от обязанности знать это. Во-вторых, дела о «претерпении» настолько сложны, что такими дилеммами, как: или ты—человек, или ты—вол подъяремный, их ни под каким видом не разрешишь. Есть, любезный друг, еще третий субъект, коли ты хочешь, тоже подъяремный, но не вол, а человек, мечущийся из стороны в сторону под игом мысли, что его, как ты сам сейчас выразился, немедленно жрать будут. Этот субъект не мычит, а песни о своих болях слагает; не потворствует и не потакает, а просто *не знает*. Положение трагическое и запутанное, но в материалах для изучения его недостатка все-таки нет» (XII, 474).

Философский монолог, развиваемый с учетом всех *pro* и *contra*, «диалектически»,—вот что представляют собой многие из щедринских диалогов. На путях этой «диалектики» и возникает образ «самооппонента» в структуре повествований Салтыкова.

Диалогическое искание истины характерно для философов-просветителей. Вспомним хотя бы диалоги Дидро.

Щедринская мысль также стремится к утверждению себя через соотнесение с противостоящей стороной, через испытание «диалектикой», хотя и остается в пределах монологизма. Повествования Салтыкова по структуре своей чаще всего восходят к диатрибе и солилоквиуму.

Беседа с отсутствующим собеседником-«читателем» (диатриба) и разговор с самим собою (солилоквиум)—наиболее подходящие «диалектические» формы для философско-аналитического содержания.

Второй «голос», возникающий в процессе диалогического общения с самим собою, может быть и объективирован, персонифицирован. Так рождается возможность «двойника», в функции которого у Салтыкова и выступает одним из своих планов Глумов.

В «Дворянских мелодиях» писатель продолжает «диалектически» испытывать принцип «приличного прозябания». Первоначально обсуждение всех плюсов и минусов его ведется «Я»-рассказчиком единолично; затем подключается Глумов. Здесь, быть может, особенно отчетливо сказался «функциональный» профиль этого образа в том его качестве, в котором он предстает как момент самоутверждения авторской мысли, самооценки.

«Я»-рассказчик то успокаивает «встревожившуюся совесть» (XII, 515) сопоставлением своей «страдательной опрятности» (XII, 516) с разгулом «ликующих», то вновь предъявляет себе нелегкий счет, признаваясь в «бессилии», «бездействии»: «у жизни моей никогда не было насущного дела—вот в чем моя боль» (XII, 517). С исповедническою беспощадностью и придирчивостью взвешивает он каждое «за», каждое смягчающее вину обстоятельство, чтобы прорваться через рефлексию к твердой и несомненной истине. Два голоса отчетливо звучат в рассуждениях «Я»—голос самооправдания и голос самоосуждения («сейчас—горжусь, и сейчас—презираю», XII, 520). В дальнейшем они композиционно будут выражены в форме открытого диалога. При этом скептическое начало воплощено в рассказчике, а противостоящее, «утешительное»—в Глумове. Последний, в ответ на сомнения и сетования «Я», развивает целую теорию животворности *стыда*, которая воспринимается как прямое высказывание автора. Рассказчик «сдается»:

«Да, я больше не сомневаюсь: Глумов сказал правду.

И стыдение, и принцип безнадежности, и опаска жизни, и экскурсии в область униженных и оскорбленных—все это несомненно представляет очень веские права на зачет в будущем. Да, мы прошли в мире не бесплодно, то есть опять-таки не мы собственно, а дух времени, в строении которого мы однако ж бесспорно участвовали» (XII, 534).

И в данном случае диалог не является выражением столкновения принципиально разных точек зрения, а представляет собой драматизированный писательский монолог-размышление.

В функции второго, «внутреннего» голоса автора Глумов предстает перед нами и в ряде других щедринских произведений—например, в очерке «Дети Москвы», в 15-м письме цикла «Письма к тетеньке». Примечательно, что в последнем Глумов отвечает не только на обращенные к нему реплики «Я», но и «учитывает» *невысказанные* мысли повествовате-

ля (см. XIV, 503). На сей раз в беседе, проходящей по уже известным нам «испытательным» законам, подвергается всестороннему рассмотрению вопрос о «теоретиках» и «практиках», причем окончательное слово также остается за Глумовым, сомневающимся в том, что самоотвержение честных практиков способно принести осязательный результат в коренном переустройстве действительности:

«Практика, любезный друг,—это неволя, и притом самая горькая. Это не открытая арена, на которой человеческая мысль чувствует себя свободно, а загрубевшее и поросшее волчцами пространство, над которым властно тяготеет насилие и невежественность. Не с тем туда приходят, чтоб подчинить темные силы заветной идее, а с тем, чтобы подчинить идею темным силам и потом исподволь вызвать у последних благосклонное согласие хоть на какую-нибудь крохотную сделку. Оказывается, значит, что идею-то принесли богатую и плодущую, а в жизнь ее провели сплющенную, искалеченную. Выторговали на грош, а поступились на миллион» (XIV, 509).

Перед нами снова самовысказывание сатирика, продолженное им позднее в письме к Г. З. Елисееву от 30 октября 1886 года и в очерке «Имярек».

Глумов, как и «Я»-рассказчик, может выступать и выступает зачастую в щедринских повествованиях как рупор автора и даже как его *alter ego*. Но он не остается, не «затвердевает» в этом качестве и способен принимать разные обличья: от своеобразного «лирического героя» до идейно враждебного автору объективированного персонажа, саморазоблачающегося в этой своей враждебности. И в том, и в другом случае Глумов у Салтыкова—явление в высшей степени «служебного» порядка. Он именно *помощник* «Я»-рассказчику в его сатирически-подрывной деятельности.

Вводя Глумова, Салтыков оживлял повествование, придавал ему характер большей картинности и естественности. Диалогически-дискуссионная речь, сменявшая монологические «повествовательные размышления», разнообразила художественный рисунок произведения. Перспективным представлялось Салтыкову, по-видимому, включение Глумова и в сюжетно-фабульном отношении.

Для писателя-сатирика вопрос о формах выражения авторской идеи имеет принципиальное значение.

Салтыков, как мы могли убедиться, нашел оригинальное разрешение его в создании «текучих» образов «Я»-рассказ-

чика и его напарника Глумова. Своей наклонностью к перевоплощениям они давали возможность писателю то публицистически прямо, «в горячем слове» выражать свои взгляды и настроения, то проводить их «косвенно», «в живом образе».

Являясь «сквозными» героями в щедринской сатире, рассказчик и Глумов не нуждались при каждом появлении в неизбежных рекомендациях и характеристиках и, таким образом, отвечали целям художественной экономии.

Немаловажна роль рассматриваемых образов и в эзоповской системе сатирика, на что справедливо указывают многие щедриноведы (Я. Е. Эльсберг, А. С. Бушмин, А. И. Ефимов и другие).

Причудливое соединение субъектно-авторского и объектного начал в образах «Я»-рассказчика и Глумова требует от исследователя особой осторожности в деле соотнесения проводимых ими в произведении идей с мировоззрением писателя. Отождествление здесь противопоказано, как противопоказана и другая крайность—полное противопоставление.

Граница между «Я» и Глумовым, с одной стороны, и автором, с другой, очень подвижна и не всегда совпадает даже с чертой, отделяющей в этих образах два начала: субъект критики и объект ее. Дело в том, что и в качестве последнего данные образы могут воплощать не только не присущие автору черты, но и определенные моменты его собственной жизни. Салтыков представил в рассказчике не только, скажем, «грехи» чуждого ему умеренного либерала. Писатель объективировал здесь также и некоторые моменты собственной идейно-философской эволюции, свои заблуждения и слабости. Сам факт этой объективации говорит об огромной духовной мощи писателя, стремившегося к исключительной последовательности и принципиальности в своих убеждениях.

Никак не следует игнорировать в речах рассказчика и Глумова очень заметную, а порою и просто сильную струю авторского *самокритицизма.* Нельзя представлять себе дело так, что все «невыгодное» в рассказчике, скажем, иллюзии относительно роли просвещенного чиновничества, идеи социально-политического практицизма — *не щедринское*, что горькие размышления и душевные терзания «Я», Глумова, Крамольникова, Имярека, сознающих недостатки своего жизненного поведения, непосредственно к Салтыкову не относятся.

А между тем попытки «возвысить» писателя эти способом есть. Одну из них можно усмотреть в полемических— по адресу Н. К. Михайловского—высказываниях М. С. Ольминского по поводу сказки-элегии «Приключение с Крамольниковым»

Правомерно возражая против отождествления художественного типа с писательской личностью, М. С. Ольминский, однако, упрощает дело, когда стремится уберечь, оградить Салтыкова от «односторонности» Крамольникова. Действительно, в «рассказе» наличествует «объяснение односторонности Крамольникова и отрицательное отношение к ней»[1], но было бы излишне категоричным утверждать, что «именно элегия «Приключение с Крамольниковым» доказывает отсутствие такой односторонности у самого Щедрина»[2]. В самобичующих размышлениях Крамольникова конечно же угадывается «нравственное состояние» (Михайловский) Салтыкова, присутствует существенный «элемент самокритики писателя»[3].

Характеристика психологий петрашевцев, данная А. И. Герценом в «Былом и думах», в ином плане может быть приложима и к «аналитику» Салтыкову:

«Они все были заражены страстью самонаблюдения, самоисследования, самообвинения...»[4].

Выше уже отмечалось, что в сложном образе щедринского рассказчика раскрывались, с одной стороны, черты передового деятеля-литератора, *нормы,* а с другой—объективировались любые отступления от нее, любые проявления «непоследовательности».

В критическом аспекте «Я»-рассказчика мы не можем не уловить присутствия «счета», предъявляемого Салтыковым-литератором, т. е. явлением в высшей мере идеальным, Салтыкову-человеку, т. е. персоне «интимной».

Способность к самокритицизму необычайно развита в Салтыкове. Чуткое ухо непременно расслышит в слове щедринского «Я»-рассказчика ноты самоиронии.

Сам писатель хорошо понимал известное различие между «отвлеченным» и личностным аспектами своей пер-

---

[1] М. С. Ольминский. Статьи о Салтыкове-Щедрине, М., Гослитиздат, 1959, стр. 41.

[2] Там же, стр. 43.

[3] А. С. Бушмин. Сатира Салтыкова-Щедрина, стр. 297.

[4] А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. X, изд. АН СССР, М., 1956, стр. 345.

соны[1]. Потому-то рассказчик в беседах с Глумовым неоднократно обсуждает вопрос о «двоегласии» (XII, 528), вопрос, породивший напряженный диалог «Я» с самим собою в сказке «Приключение с Крамольниковым» и «Имяреке».

В зависимости от обстоятельств разной тональности ответы звучали в размышлениях «Я» на вопрос: «Отчего ты не шел прямо и не самоотвергался?» (XVI, 230). Горечь, скепсис сменялись утешительной надеждой на историческую пользу и «отвлеченной» формы протеста, а затем вновь прорывались ноты разочарования... Перед нами те самые «муки», через которые проходила на пути к научному социализму передовая русская мысль.

Характерный пример «раздвоения», оформленного композиционно, встречаем мы в «Дворянских мелодиях»:

«—И не за одно стыдение должно благодарить нас потомство,—говорил он (Глумов.—*В. М.*),—но и за то, что мы пустили в ход мысль о безнадежности, первые убоялись жизни, первые высказали, что жить страшно, а пожалуй, и довольно...».

«Я», представляющее в диалоге именно конкретно-личностную сторону, указывает на собственную непоследовательность в проведении принципа воздержания от жизни. Доказательством этого, говорит он, может служить «то, что хоть мы и вопияли: надо уйти, исчезнуть, пропасть!—но сами все-таки не уходили, не исчезали, не пропадали. Вот хоть бы мы с тобой—разве мы не живем? живем, братец, да еще как! Дай бог и напредки так пожить!»

Отвечая на это возражение, Глумов стремится выйти за пределы личностного аспекта:

«— Позволь! Я охотно допускаю, что твое возражение с формальной стороны вполне резонно, но именно только с формальной стороны, не больше, потому что мы лично тут не причем и представляем только обстановку, до которой будущему нет дела. Главная сила не в нас, а в тех воплях, которыми мы были преисполнены и совокупность которых составила так называемый дух времени. Мы лично были непоследовательны—это так; но дух времени, в строении которого, повторяю, участие наше все-таки не подвержено никакому сомнению, не может быть привлечен к ответственности за наше личное бессилие. Он свое дело сделал; он принял брошен-

[1] См., например, соответствующие строки из письма к К. Д. Кавелину от 12 мая 1884 года (XX, 50).

ное нами семя мысли; взлелеял его и, наверное, выведет из него с неумолимою последовательностью все дальнейшие развития, которые оно способно дать.

— Ах, Глумов, Глумов! да какие же развития-то? Уйти, исчезнуть!—разве из этого можно что-нибудь извлечь?

— Для нас с тобой нельзя; для других, более сильных—можно. Мы, люди воплей, говорим: надо исчезнуть! и останавливаемся на этом. Другие, более сильные, скажут: нет, исчезнуть мало, надо искать! И будут искать» (XII, 531—532).

В этой оценке своей деятельности как представителя «старой» народнической демократии» (Ленин) Салтыков безусловно ближе к истине, чем в словах «твой труд был бесплоден» (XVI, 230), но и в том, и в другом случае перед нами трудные раздумья самого писателя, его самокритика с высоких позиций революционного идеала.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Взращенная на «плодотворной почве народной», воодушевленная принципами новой жизни, «непременно имеющей быть», сатира Салтыкова обладает огромной идейно-художественной силой, значение и действие которой непреходяще, пока существует противоречие между идеалом и действительностью.

Пафос щедринской сатиры—в утверждении «сознательного отношения к жизни» (VIII, 116), критического анализа искажающих ее *неразумных* установлений и норм.

Отсюда и самое широкое у сатирика художественное обобщение—Глупов, и самая магистральная линия в его творчестве—борьба со всевозможными «призраками», лежащими в основании *глуповского* жизнеустройства.

«Литература и пропаганда—одно и то же» (VIII, 116)—здесь, может быть, наиболее отчетливо заявлены вкусы писателя, восходящие к рационалистической эстетике просветителей[1].

Стремление логически убедить читателя в нелепости сущего и в необходимости новых жизненных форм накладывает заметную печать рационализма на все изображение у сатирика, определяя самый образно-стилистический строй и осуществляясь в нем.

---

[1] С последней соотносится, кстати, и формирующий поэтику «фантастических» повествований Салтыкова принцип художественной вероятности (в своем сатирическом варианте), принцип показа *всего* человека с его «готовностями». Как полагал автор «Гамбургской драматургии», в искусстве «нам следует узнавать не то, что сделал тот или другой человек, но что сделает *каждый* человек с *известным характером* при известных *данных* условиях» (Г.—Э. Лессинг. Гамбургская драматургия. М.—Л., Academia, 1936, ст. XIX, стр. 76).

Излюбленные им пародийно-иронические тона непосредственно отвечают этой задаче, как вызывается ей и весь монологический склад щедринского повествования, выявляющий себя в распространенной форме Icherzählung (которая к тому же весьма удобна для выражения эмотивного лирико-комического начала сатиры) с частыми падениями степени объектности чужого слова в ней. Этой же задачей определяется и специфика диалога у Салтыкова (между «Я» и Глумовым), являющего собою «диалектически» развиваемый философский монолог с обилием «программного» материала в нем.

Художественный метод Салтыкова — *сатирический* реализм, сатирический, потому что писатель мог говорить о должном, лишь *отрицая* существующее, реализм, потому что его сатира—не самораскрытие критического духа, а исследование и отражение *реальных* общественных противоречий.

Глубокая жизненная правда и рационалистическая условность ее выражения, логически взвешивающая конкретно-живое восприятие, вытягивающая образ в тезис—таково противоречивое единство щедринского реализма.

Не здесь ли предпосылки противоречивости «Я»-рассказчика у Салтыкова, вобравшего в себя и объектное начало образа и субъектный элемент авторского мыслящего «я»?

Ведь первое лицо—повествователь—у Салтыкова является, как мы пытались показать, с одной стороны, предметом сатирического анализа, «героем», а с другой—самим аналитиком, близким автору или полностью сливающимся с ним.

При этом функция «Я» быть орудием, средством выражения взглядов сатирика является, на наш взгляд, основной, определяющей.

Мы знаем, что авторскую мысль «выговаривает» всякий художественный образ и уже тем более «рассказчик». В этом смысле последний всегда «инструмент».

Но в структуре образа «Я»-повествователя у Салтыкова подобная функция необычайно сильна; она выступает наружу, непосредственно воздействуя на эстетическое сознание читателя.

«Функциональную» сущность щедринского рассказчика подчеркивает типологическая повторяемость его на страницах различных произведений сатирика. В самом деле, перед нами, несмотря на некоторые модификации, по существу один и тот же тип склонного к литературным занятиям человека, придерживающегося умеренно-либеральных взглядов, любя-

щего подчеркнуть свою близость в молодые годы к веяниям 40-х годов, а теперь утратившего большую часть «общих принципов» той эпохи. Его критическая настроенность уживается с самыми наивными упованиями на то, что «со временем, с божьею помощью» (XV, 308) все уладится и разъяснится. Страх, тоска и стыд—наиболе постоянные черты его внутреннего мира, причем преобладает «испуг». Тактика «благородного прозябания» сменяется тактикой «шкурного самосохранения» (XV, 161). Следуют «постыдные» речи и действия «применительно к подлости». Но приспосабливаясь и «годя», он продолжает «фрондировать», хотя бы в камерных масштабах.

В прямой связи с отмечаемым «функциональным» началом находится известная редукция рассказчика как образа в рамках одного произведения: неопределенность «биографических» данных, однотипность связей с другими действующими лицами, нарушения логики характера, отсутствие «портрета» и т. д.

Нельзя, конечно, полностью игнорировать художественно-познавательный смысл образа рассказчика, однако не следует забывать, что даже тогда, когда «Я» не только повествователь, но и действующее лицо, объективированное в своем идейно-психологическом содержании, даже тогда функция проводника авторского взгляда очень сильна в нем и способна в известной степени «размывать» его «типовую» оболочку (см., например, «Дневник провинциала в Петербурге»).

В ходе повествования «Я» предстает перед нами то в объектном плане *героя,* то в субъектном аспекте *автора.* Возникает своеобразное мерцание образа, его многоликость. Здесь-то и бьют ключи комического у Салтыкова. «Невыдержанность» «Я» как определенного типа, нарушения логики характера, повышенная «служебность» и т. п. не являются недосмотром, упущением писателя. Отмечаемые моменты—закономерное порождение и результат сознательной творческой установки Салтыкова, специфическая черта его стиля.

В литературе существует длительная традиция поручать повествование подставному автору—рассказчику, адэкватному изображаемому миру. Прием этот имеет целью придать повествованию характер большей объективности и достоверности.

В известном смысле прибегает к нему и Салтыков. В известном, потому что в самом построении образа человека, от

имени которого ведется рассказ, писатель стремится выйти за пределы обычного в этом случае конкретно-личностного восприятия, приблизиться к широкой «точке зрения» социальной общности, а не одного индивидуума. Не случайно слово рассказчика у Салтыкова за немногими исключениями не является чисто сказовым.

В соответствии с двумя основными аспектами «Я»— герой и автор—в нем наличествуют собирательность, обобщенность и «стадного» человека и «кровного русского литератора».

Используя маску первого, писатель как бы заставлял социально-политическую действительность раскрываться изнутри, разоблачать себя самоё. В этом своём качестве рассказчик тесно связан с характерными явлениями и фактами обличаемого мира, его типичными представителями. Последние входят в круг «знакомцев», друзей и даже родственников повествующего лица. Тем самым мотивировалась, с одной стороны, его широкая осведомленность в делах «темного царства», компетентность, а с другой—доверительность высказываний, когда, не стесняясь посторонних глаз и ушей, собеседники произносили дискредитирующие себя и других слова, называли вещи своими именами.

Фигура «многоликого» рассказчика, безусловно, могла выполнять и выполняла функцию противоцензурной защиты. Формально острейшее разоблачение исходило не от самого писателя, а от другого лица, к которому он нередко относился критически. Тем не менее указанная функция не может рассматриваться как главная, определившая самое появление такого типа рассказчика.

Своеобразная структура образа рассказчика у Салтыкова детерминирована эстетически. Она находится в прямой связи со спецификой художественного мышления сатирика, со склонностью последнего к уловлению противоречий, порождающих комизм, к игре ликами и масками, к особому распределению субъектного и объектного начал в художественной ткани произведения.

Подлинная сатира вообще отличается повышенной чувствительностью ко всякого рода контрастам и несоответствиям.

Салтыков, в частности, как писатель начался именно с показа противоречий и контрастов. Очень тонко подмечена

эта «основная черта литературной физиономии Щедрина» В. Г. Короленко[1].

«...Молодой энтузиазм, политические идеалы, великая драма на Западе и ...почтовый колокольчик, Вятка, губернское правление и помпадуры... Вот мотивы, сразу, с первых шагов литературной карьеры овладевшие Щедриным, определившие его юмор и его отношение к русской жизни»[2].

В стихии контрастности и рождается у Салтыкова сложный образ повествующего «Я». Две противоположные стороны последнего—отражение двух начал сатиры—идеала, «из которого она отправляется», и мира зла, разоблачаемого в свете этого идеала. Причем, одновременное сочетание в «Я» «души» пошлой среды и мира авторского сознания разительно оттеняет низость одной и высоту другого. Образ щедринского «Я»-рассказчика дан в контрастном сочетании возвышенного и низкого, трагического и комического. Он выдержан в той свойственной Салтыкову тональности, которую мы определили бы как *трагическую иронию.*

---

[1] В. Г. Короленко. Собр. соч. в десяти томах, т. 8, М., Гослитиздат, 1955, стр. 287.

[2] Там же, стр. 290.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3
Глава I. Автор—рассказчик — герой 12
Глава II. Форма Icherzählung у Салтыкова-Щедрина . . 50
Глава III. Диалог в монологе 77
Вместо заключения 102

Мысляков Владимир Александрович

Искусство сатирического повествования

Проблема рассказчика у Салтыкова-Щедрина

Редактор **И. А. Маврина**

Технический редактор *В. В. Зенин*
Корректоры *Т. Н. Молева, Э. М. Левитин*

НГ60643 Сдано в набор 12.III.1966 г. Подписано к печати 17.IX.1966 г.
Бумага 60×84¹/₁₆. Печ. л. 6,75. Уч.-изд. л. 7.
Тираж 900 экз. Заказ 1603. Цена 28 коп.

Издательство Саратовского университета, Астраханская, 83.
Типография издательства «Коммунист», проспект Ленина, 94.

В издательстве

Саратовского университета вышли в свет:

Акимова Т. М. О поэтической природе народной лирической песни. 1966. Объем 10,75 п. л. Цена 46 коп.

Винникова И. А. И. С. Тургенев в шестидесятые годы. 1965. Объем 7,75 п. л. Цена 30 коп.

Вопросы эстетики, вып. 2. 1966. Объем 12 п. л. Цена 72 коп.

Николаева Т. С. Поэзия немецкой революции 1848 года. 1961. Объем 10,4 п. л. Цена 37 коп.

Прозоров В. В. О художественном мышлении писателя-сатирика. 1965. Объем 5,5 п. л. Цена 22 коп.

Смирнов В. Б. Глеб Успенский и Салтыков-Щедрин. 1964. Объем 8,75 п. л. Цена 36 коп.

Современная зарубежная новелла и роман. 1965. Объем 12,25 п. л. Цена 50 коп.

Татаринцев А. Г. Сатирическое воззвание к возмущению. 1965. Объем 5,75 п. л. Цена 24 коп.

Усакина Т. И. Петрашевцы и литературно-общественное движение сороковых годов. 1965. Объем 10 п. л. Цена 40 коп.

Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы, т. ч. 1965 г. Объем 17,75 п. л. Цена 1 руб. 38 коп.

Заказы направлять по адресу: *г. Саратов, Астраханская, 83. Издательство Саратовского университета.*

28 к.

1966