



**А. И. ЖУРАВЛЕВА, В. Н. НЕКРАСОВ**

### **Салтыков-Щедрин и явление «вибрации фактуры» литературного героя**

В статье «“Герой времени” в литературе XIX в.»\* в связи с судьбой этого типа в романах Достоевского было описано явление «вибрации фактуры».

Явление, возможно, названо не очень удачно, но, на наш взгляд, достаточно определенно указано, и мы позволим себе здесь пользоваться именно этим своим обозначением. При этом необходимо важное примечание: герой-повествователь — тоже герой.

Русская литература создалась созданием героя — Чацкого, Онегина, повествователя «Евгения Онегина», лирического героя пушкинской поэзии. *Дворянского* «героя во фраке», ощутившего состоятельность и целостность своего сознания. Да, целостность: хоть метания и колебания неотъемлемая черта Чацкого, а Онегин и создан как герой рефлексирующий, но всё художественное значение такого образа именно в том, в сущности, что мечется и рефлексирует именно этот, столь ощутительно цельный — *уже* целостный, равный себе, состоявшийся персонаж. *Благородный* герой.

У Гоголя с этим персонажем, как известно, отношения специфичные — он несколько безжизнен, как Платонов, Тентетников или те женские персонажи, что остаются прелестными и только, либо нипочем не желает сохранять настоящее благородство и цельность фактуры и начинает уже не то что метаться и рефлексировать, а как-то мелко хихикать. Вообще держаться как-то не так, являть природу совершенно иную. И слово *комизм* само по себе, на наш взгляд, здесь мало что объясняет. Стоило бы, нам кажется, попытаться предложить обоснования некоторых сторон природы этого комизма.

---

\* См.: Журавлева Анна, Некрасов Всеволод. Пакет. М., 1996.

Не в том ли дело, что конфликт, драма, заставляющая благородного героя рефлексировать, на деле является силой, просто порождающей этого благородного героя как *благородного человека*? Сознание русского дворянского интеллигента, или то классическое русское литературное сознание, о котором у нас, собственно, и идет речь, ведь и создано именно осознанием своего дворянского достоинства во всей остроте исторической ситуации, когда в таком достоинстве, по сути, отказано другому, «подлому» сословию — а оно-то и называется *народом*.

В сущности, этот-то конфликт и формирует весь характер и облик онегинского типа (независимо от субъективных представлений героя — да иной раз и его автора — о природе переживаемой им драмы).

В этом соображении, собственно, нет ничего нового. Хотелось бы только попытаться проследить некоторые приключения того же конфликта в дальнейшем.

Нам представляется особенной роль Гоголя, корректирующего и дополняющего позднепушкинскую и послепушкинскую русскую литературу не то что допушкинскими, но даже вообще долитературными явлениями, фольклором; она помимо всего прочего связана и с тем, что Гоголь так или иначе представляет за другую сторону, за лишенное, и не от природы, достоинства сознание — *подлое* сознание. Имея в виду то значение слова «подлый», которое было в ходу в XVIII веке и раньше. Представляет стихийно.

Вместе с тем гоголевские герои, как бы непрерывно колеблющиеся между смехом и ужасом, конечно, переживают и более общий, не социальный, а бытийный страх, и их колебания — это колебания между обыденным пакостничеством и страхом греха, неземного возмездия.

Иное дело Щедрин.

Любопытно кажется задаться вопросом — почему идея, которую позднее назовут «хождение в народ» и которая казалась такой не то что насущной — плодотворнейшей в эпоху «натуральной школы» и «Записок охотника», в дальнейшем так, в общем, мало реализовалась в литературе, быстро приобретя привкус дидактики и принудительности. Потому что с проведением реформ 1860-х годов народ понемногу стал обретать права и возможности самому *ходить* куда угодно?..

Наверное, так, но только отчасти: нас же интересует эта идея именно как художественная... А вековая сословная разделенность и неравноправие как драма общественного сознания, самочувствия едва ли могла разрешиться за два-три, даже за пять десятилетий.

Не разрешилась, собственно, она и поныне, да и в конце концов, и не в одной же России.

Но нас в данном случае занимает именно русская литература. Как же тут так вышло, действительно, с этим знаменитым «хождением»?

И, на наш взгляд, можно предположить, что некто, реализовав идею с классической глубиной и полнотой, практически «закрыл тему». «Закрыл», хоть это и не осознавалось. Не осознавалось, потому что реализация идеи была внутренней и оказалась как бы скрытой, хотя и сам жанр, где произошла такая реализация, напротив, мало сказать, «открытый» жанр — принципиально публичный, публицистичный, как бы «низкий» жанр — сатира.

Словом, речь о Салтыкове-Щедрине. Признаемся ведь, что существует некая загадка Щедрина, не раз решительно отменявшегося — на свой лад Розановым, на свой лад — казенным советским пиететом. Почему, действительно, сатирик-публицист, служивший, казалось бы, явно злободневным, утилитарным, сугубо частным задачам своей эпохи и, в отличие, скажем, от Свифта или Мольера, не стремившийся создавать для этого обобщенные монументальные формы\* — почему такой писатель, по природе в основном речевой, стилевой и со стилем как бы журнальным, почти что фельетонист со своим злободневным зубоскальством — во всей этого зубоскальства остроте для давным-давно прошедшего момента — и не только не подергивается для нас некоторой академической дымкой, подобно, что греха таить, большинству своих почтенных соседей по эпохе — кроме четырех-пяти имен — но кажется всё живее и ближе? При всех поворотах истории, во всех литературных и журнальных ситуациях — от самых глухих до таких, где, казалось бы, ставятся рекорды зубоскальства?

Разгадка, думается в том, что Щедрин и осуществил в полной мере то самое хождение в народ, осуществив вхождение в *подлое* сознание — хоть в кавычках подлое, хоть без кавычек. Действительно, дело же не в крепостном праве, которое можно было отменить и которое в конце концов было отменено. Дело в тех сторонах, качествах сознания, которые сделали это право возможным и которые это

---

\* И «Сказки», и «История одного города» ведь не выходят за пределы жанра и за пределы языка. Вряд ли «Сказки» станут когда-нибудь всемирным детским чтением, подобно «Гулливеру», а «Историю» иностранцы обычно воспринимают с трудом — как, скажем, и лирику Пушкина. Другое дело, что ни Щедрин, ни Пушкин от этого для нас не хуже.

право, в свою очередь, формировало и питало. И которых более чем хватает и на наш век.

Как известно, воспитанник Царскосельского, пушкинского лицея, высокопоставленный администратор, вице-губернатор М. Е. Салтыков (Щедрин) скорей, чем кто-нибудь другой из русских литераторов, имел бы все права на роль не просто благородного — но *дейтельно* благородного героя. Тем значимей, знаменательней отказ от «благородной» фактуры и вхождение в «подлую». В «подлое» сознание. Вхождение в подлое положение, в положение «человека подчиненного», как сказано в «Невольницах» Островского. Удивительно щедрински сказано, при том что и полностью «по-островски» — это не только быт, это психология, это Островский поздний, слова героя, оказывающегося в положении героя-любownika — хоть и не совсем по своей воле.

Разумеется, мы никак не хотим сказать, будто Щедрин сотворял некий граждански-литературный подвиг смирения, вообще, что подобное «вхождение» было каким-то сознательным, планируемым движением. Щедрин просто слушался своего писательского дара. Больше того — очень похоже, что характерная острота, развитость и разработанность щедринской речевой стихии — заслуга не одного писателя Щедрина. За этим можно предположить некую речевую среду, почти жаргон микросоциума особого характера, и такое интереснейшее, на наш взгляд, предположение — одна из заслуг А. А. Жук в ее глубоких и смелых работах о «Современной идиллии» (и не забудем, когда они написаны). В этих работах она обратила внимание на трагическое освещение процесса «оподления» героев и, в сущности, очень близко подошла к проблеме лиризма щедринской сатиры.

Здесь «вхождение в подлое сознание» в высшей степени стимулирует ту самую вибрацию фактуры героя, когда она временами делается неотделима от покаянной рефлексии повествователя. Нарративная структура таким образом как бы размывается лирической стихией щедринской сатиры. «Я» персонажа постоянно «слипается» с безличным повествователем, иногда они буквально неразделимы в пределах одной фразы.

Несмотря на то, что «тезка» героя Достоевского Порфирий у Щедрина появляется в психологическом, усадебном, семейном, как бы демонстративно «нормальном» романе «Господа Головлевы», содержательно, по сути ближе к коллизиям «Преступления и наказания» оказывается «Современная идиллия» (роман, как показала Е. Н. Строганова, создававшийся в диалоге с Достоевским).

Несмотря на то, что «правильный» роман «Господа Головлевы» — жанр явно не щедринский, и в этом отношении здесь он словно бы не на своей почве, Иудушка стал одним из эмблематичных для сатиры Щедрина образов. Он идеально подходит для характернейшего речевого «ехидства» Щедрина. И беспримерная сила воздействия образа во многом достигается как раз явлением «вibrации фактуры». Повествователь проникает в это подлое сознание, следя все его извивы и до дрожи доходящие речевые ужимки, но вместе остается человеком с нормальным человеческим взглядом на подобное сознание. Погрузиться и одновременно оказаться вовне — это главный секрет щедринской сатиры, так сказать, его собственная художественная печать.

В «Господах Головлевых» Иудушка вместе с тем максимально объективирован всей фактурой классического романа. Здесь с героем-дворянином Щедрин расправляется, саркастически преследуя его притязания на «благородное» красноречие. Тут и в голову не может прийти мысль о каком бы то ни было обаянии. Щедрин, так сказать, отбирает у Достоевского его Порфирия Петровича, благородного чиновника, успешно опровергающего ненавистную, но и вполне всерьез принимаемую романистом идею наполеонизма.

«Весь мир был у его ног» — знаменательная «наполеоновская» фраза о Порфирии Владимировиче Головлеве в пору его «фантастических стяжаний». Так что Порфирий Щедрина скорее Раскольников, чем следователь.

Герои «Современной идиллии» в несравненно большей степени даны изнутри. Роман так задевает всякого русского человека, способного к рефлексии, что он словно чувствует, как не раз побывал в шкуре персонажей или, по крайней мере, в подобных жизненных ситуациях. И уж эта вибрация облика ощутимо имеет к тебе самое прямое отношение.

В начале XX века описываемое явление художественно актуализировалось в сатире символистов (Белый, Сологуб), усиливающих, правда, восходящие к Гоголю мистические мотивы.

Но, пожалуй, наиболее ярко и вместе с тем близко к классической традиции развернут этот прием в «Мастере и Маргарите».

Представляется, что как художественный феномен Булгаков сродни Щедрину и сопоставим по масштабу — во всяком случае, в своей эпохе. Исходит Булгаков, очевидно, скорей от Гоголя, воспринятого через литературу своей юности, ту же мистическую сатиру символистов, видя в вибрации и гримасничанье изображаемого мира некую универсальную художественную философию извечного

колебания между рациональным и иррациональным, видимым и потусторонним.

Однако в «Мастере и Маргарите» подобное коровьевское гримасничанье — скорее наказание, сеансы которого автор с наслаждением задает Римскому, Магарычу, Степе, но прежде всего писателю Берлиозу и, конечно, «зрительской массе» театра Варьете, как и коллективу сотрудников конторы, на которых нападает пароксизм хорового пения, всему «Дому Грибоедова» и подразделению, явившемуся брать «нехорошую квартиру».

«Каждый советский человек головой выше любого высокопоставленного буржуазного чинуши» — масштаб сатиры Булгакова ощутим в сопоставлении с масштабом феномена «советского человека», искусственно, успешно и в исторически кратчайшие сроки внушенных идей «советской» национальной исключительности. Нераздельных с мессианскими представлениями о единственно правильном пути, идеальной и беспримечной целостности собственного сознания и т. п., как и с воспитанием действительно беспримечной рабьей покорности.

И эта-то страшная махина лжи, обрушиваемая негромкими репликами вроде «что это у вас — как ни хватишься, ничего нет...», «люди как люди...», в сочетании с «магией» и создает грандиозный эффект булгаковской сатиры. Иррационализм Булгакова, кажется, вполне реализует здесь свой художественный потенциал как не то что разумная — просто необходимая реплика на сталинско-государственно-планово-рациональное безумие и оболванивание. И вечные вопросы человечества, которые советскому человеку предписывалось считать решенными однозначно и без колебаний, через «чертовскую» вибрацию и гримасничанье возвращаются к состоянию природной амплитуды от «да» до «нет», от Бога до черта, которых все-таки исключить не получается...

И на наш взгляд, с щедринским художественным эффектом перепада сознаний и лирического разрушения фактуры здесь немало общего — и литературно, и исторически.

Можно сказать, что Булгаков, так любивший Гоголя, во многом и живший в мире Гоголя, как врач, лечит этот мир от взбесившегося, патологического иррационализма, и вылечивает Гоголя, пожалуй, прежде всего именно Щедриным.

