



## **Е. И. ПОКУСАЕВ**

### **М. Е. Салтыков-Щедрин (Очерк творчества)**

<Фрагменты>

<...>

Публицистическое наследие писателя необычайно интересно, значительно, революционно по своей сути. Практике большинства современных журнальных обозревателей с их уныло скучной регистрацией текущих событий без широкой мысли и обобщений или фельетонно-легковесной хроникой столичных «огорчений и увеселений» Салтыков-Щедрин противопоставил глубокий анализ «общего характера русской общественной жизни» в ее стремлении к идеалу.

В поле зрения публициста «Современника» — социально-экономические процессы, происходящие в пореформенной русской деревне, положение народа, политические события в России и за рубежом, духовная жизнь интеллигенции в новых исторических условиях, вопросы тактики живых сил нации в борьбе за прогресс. Суровый реализм щедринских характеристик ограбленной крепостниками деревни прямо-таки преследовал и изгонял из читательского употребления «рассыпанные на патоке» либеральные ее описания.

«Жизнь русского мужика тяжела, — замечал Салтыков-Щедрин, — но не вызывает ни чувства бесплодной и всегда оскорбительной жалостливости, ни тем менее идиллических приседаний». Задолго до автора знаменитого очерка «Четверть лошади», Салтыков-Щедрин ярко «оживлял» сухую статистику, вскрывая за каждой цифрой и каждым обыденным фактом «утраченное человеческое здоровье, «оскорбление человеческого достоинства», «никогда не прекращающийся труд» ради хлеба насущного. <...>

Публицистические выступления принесли Салтыкову-Щедрину славу оригинальнейшего мыслителя. Многие его статьи («Современные призраки», «Наша общественная жизнь», «Как кому угодно» и др.) принадлежат к числу лучших произведений русской обще-

ственной мысли. Автор поднимается в них до больших теоретических высот, до сложнейших философских обобщений событий и процессов русской жизни. Он стремится постичь диалектику истории, поступательного развития человечества.

Щедринскую публицистику отличает редкое многообразие художественной формы, заключающей в себе пародию и фельетон, тонкое критическое суждение и выразительную зарисовку типа, бытовую сценку и диалог, словно живьем вырванные из жизни. Все это шло от индивидуального дарования автора, публицистические статьи создавал крупный художник-сатирик. <...>

Обобщенную характеристику своего идейного творческого развития в «Круглом годе» автор закончил такими значительными словами: «Наш недуг общий, только он не для всех и не всегда ясен, и, в большинстве случаев, он выражается лишь в смутном сознании, что человека как будто не прибывает, а убывает», но «уже в самом указании признаков недуга партикулярный человек почерпает для себя косвенное облегчение. Помилуйте! доныне он изнывал, как слепец, а отчасти даже суеверно трепетал перед обстановкой своего недуга, считая ее неизменною, от веков определенною, — и вдруг, благодаря объяснениям, смещения эти устраняются! Явления утрачивают громадные пропорции, которые так давили воображение, и размещаются в том порядке, в каком им естественно быть надлежит. Ужели это не утешение! ужели не утешение сказать себе сначала — ясность, а потом — что бог даст?»

Таким образом, свою творческую деятельность Салтыков-Щедрин мыслит в направлении, где она с наибольшим эффектом будет способствовать пробуждению сознательности «партикулярного человека». Разъяснить на роду истинные причины общественного недуга, помочь разобраться в положении дел, в подлинных масштабах зла, рассеять боязливые смещения жизненных пропорций — такова задача передового художника. <...>

В 1868 году писатель вошел в редакцию «Отечественных записок» и с увлечением отдался литературному труду. Свыше пятнадцати лет он возглавлял журнал, сначала вместе с Некрасовым, а затем, после его смерти, опираясь на активное сотрудничество видных публицистов-демократов Г. З. Елисеева и Н. К. Михайловского.

Главным образом стихотворениям Некрасова и сатирам Салтыкова-Щедрина «Отечественные записки» были обязаны своей огромной популярностью. <...>

Салтыков-Щедрин часто писал в журнале по вопросам литературно-критическим. И в тексте художественных произведений,

и в специальных статьях и рецензиях он высказал интереснейшие мысли о специфике искусства, о задачах литературы и, в частности, сатиры <...>

Во многих случаях, когда Салтыкову-Щедрину нужно определить и характеризовать цели литературы, и в особенности сатиры, он, как правило, обращался к таким понятиям, как «художественное исследование», «уяснительный процесс», «анализ», «социальный диагноз», «художественное разъяснение».

Принцип «анализа» и «исследования» был одним из основных эстетических принципов реалистической сатиры. Он органически отвечал просветительской доктрине революционной демократии.

«Все дело, — заявлял сатирик, — в том, чтоб человек массы понял, где находится его интерес. Ловкие люди знали, что момент сознательности будет моментом суда над ними». «Серьезно анализировать основы насущного положения вещей и обратиться к основам иным» — так Салтыков-Щедрин формулировал главную цель литературы.

Исходная позиция в деятельности сатирика — это постижение «безвестной жизни масс». «Таким образом, оказывается, — констатировал Салтыков-Щедрин, — что единственно плодотворная почва для сатиры есть почва народная, ибо ее только и можно назвать общественной в истинном и действительном значении этого слова. Чем далее проникает сатирик в глубины этой жизни, тем весче становится его слово, тем яснее рисуется его задача, тем неоспоримее выступает наружу значение его деятельности». Нельзя было яснее выразить демократический смысл общественной сатиры, чем это сделал писатель, определив ее народные истоки.

Главная задача сатиры, по мысли Салтыкова-Щедрина, — тщательное «исследование», глубокий анализ всего многообразия жизненного процесса, проходящего под игом «призраков». В щедринской трактовке «призраки» — внутренне уже прогнившие, отвергнутые историей дворянско-буржуазные устои социально-экономические, государственные, семейно-бытовые. Под их уродливой сенью возникает глубоко трагический мотив «ухудшения жизни», «порчи» общественного человека. Сатира здесь, в этой «ложной диалектике жизни и истории, находит свои сюжеты, темы <...>.

Одним из шедевров Салтыкова-Щедрина была его «История одного города» (1869–1870). Уже не только по общественному значению произведений, но и по масштабам художественного дарования и мастерства имя автора «Истории одного города» журнальная критика ставила рядом с именами Л. Толстого и Тургенева, Гончарова и Островского.

Салтыков-Щедрин уверенно овладевает новой идейно-художественной концепцией сатирического характера, заключающейся в широком обращении к фантастике, в разнообразном использовании приемов гиперболизации, гротеска, художественного иносказания. <...>

В творчестве Салтыкова-Щедрина до семидесятых годов приемы художественного преувеличения так далеко не шли. Герои его сатир в общем укладывались в рамки житейски бытового правдоподобия. Но уже в предшествующей художественной практике сатирика были такие необыкновенно яркие сравнения и уподобления, которые предсказывали и предуготовляли дальнейшее развитие и использование приемов сатирической фантастики. Например, знаменитое уподобление реакционного «благонадежного» обывателя взбесившемуся клопу. Или — обозначение самодовольных реклам либерализма названием «прыщи, посредством которых разрешилось долго сдерживаемое умственное глуповское худосочие». И так далее в том же роде. Чтобы превратить эти уподобления в способ сатирической типизации, в средство построения сатирического образа, автор должен был художественно развить, активизировать второй член уподобления. Его взбесившийся клоп должен был как бы уже высказывать свои «клопinye» мысли, совершать «клопinye» поступки, раскрывать свой «клопinyй» характер. Так создается гротескный образ, сатирический фантастический персонаж.

Салтыков-Щедрин писал: «Если, например, о пошехонцах сложилось в народе поверье, что они в трех соснах заблудились, то я имею вполне законное основание заключать, что они действительно когда-нибудь совершили нечто подходящее к этому подвигу. Не буквально, конечно, а в том же смысле». Народ сочинил множество метких прозвищ, одних людей или группу лиц назвал головотяпами, других — гущеедами и т. д. Сатирик развертывал народные формулы, народные изречения в картины, в гротескные образы. Неистощимый родник смешного и таился как раз в «буквальном» истолковании народных афоризмов, словесной фигуры, или, как выразился однажды сатирик, в «тропическом» (от слова «тропы») их распространении.

Гипербола и фантастика, утверждал Салтыков-Щедрин, — это особые формы образного повествования, отнюдь не искажающие явлений жизни. Литературному исследованию подлежат, отмечал сатирик, не только поступки, которые человек беспрепятственно совершает, но и те, которые он несомненно совершил бы, если бы умел или смел.

«Развяжите человеку руки, — писал Салтыков-Щедрин, — дайте ему свободу высказать всю свою мысль — и перед вами уже встанет

не совсем тот человек, которого вы знали в обыденной жизни, а несколько иной, в котором отсутствие стеснений, налагаемых лицемерием и другими жизненными условностями, с необычайной яркостью вызовет наружу свойства, остававшиеся дотоле незамеченными, и, напротив, отбросит на задний план то, что на поверхностный взгляд составляло главное определение человека. Но это будет не преувеличение и не искажение действительности, а только разоблачение той другой действительности, которая любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению. Без этого разоблачения невозможно воспроизведение всего человека, невозможен правдивый суд над ним. Необходимо коснуться всех готовностей, которые кроются в нем, и испытать, насколько живуче в нем стремление совершать такие поступки, от которых он, в обыденной жизни, поневоле отказывается».

Основная функция художественного преувеличения, таким образом, — выявление сущности человека, подлинных мотивов его речей, поступков и действий. Гипербола как бы прорывает осязаемые черты и покровы действительности, вынося наружу настоящую природу явления. Гиперболический образ приковывал внимание к безобразию зла, к такому отрицательному в жизни, что уже примелькалось.

Другая не менее важная функция гиперболической формы состояла в том, что она вскрывала зарождающееся, находящееся под спудом. Иначе говоря, приемы гиперболы и фантастики позволяли сатире художественно обозначить самые тенденции действительности, возникающие в ней какие-то новые элементы. Изображая готовность как реальную данность, как нечто уже отлившееся в новую форму, завершившее жизненный цикл, сатирик преувеличивал, фантазировал. Но это такое преувеличение, которое предвосхищало будущее, намекало на то, что будет завтра. Художественное преувеличение как форма предвидения — такова другая его функция в сатире\*.

Салтыков-Щедрин однажды заявил, что, рисуя ретивого губернатора-помпадура, любившего сочинять законы, он никак не предполагал, что русская действительность в период реакции так скоро полностью подтвердит этот гиперболический сюжет.

В революционной газете «Начало» в номере от 15 апреля 1878 года было помещено комическое извещение: «Несколько лиц обращаются к г-ну Щедрину с просьбой писать сатирические статьи в более отвлеченной форме, так как они при настоящей степени их реальности

---

\* См. подробнее: В. Кропотин. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. М., 1955, стр. 609 и след.

служат, по-видимому, материалом и образцом для государственных распоряжений г. министра внутренних дел»\*.

Разъясняя характер эзоповской формы, включающей художественное преувеличение и иносказание, Салтыков-Щедрин заметил, что эти своеобразные приемы не затемняли его мысль, а, напротив, делали ее общедоступной. Писатель отыскивал такие дополнительные краски, которые врезывались в память, которые живо, доходчиво, рельефно обрисовывали объект сатиры, делали понятнее ее идею. Салтыков-Щедрин особенно дорожил живописной функцией гиперболы и фантастики в сатирическом произведении.

Теоретическим ядром суждений писателя о роли гиперболы и фантастики в сатире было утверждение глубоко реалистической, жизненной основы этих художественных форм. Они отнюдь не толкали сатиру на путь искажения действительности, на путь схематизации, нарочитого окарикатуривания. Художественное преувеличение в сатире вбирает в себя психологический анализ (без помощи такого анализа невозможно, например, вскрыть «готовности» человеческой личности), и бытопись, и даже пейзажный рисунок. Не худосочие, а, напротив, образную полнокровность вносила с собой в сатиру подлинная художественная гипербола, художественная аллегория, художественная ирония. Они были способом сатирической типизации. <...>

Знаменитым казарменным «идеалом» Угрюм-Бурчеева охватываются наиболее реакционные эксплуататорские режимы не одной какой-нибудь эпохи, а многих эпох. И дело отнюдь не ограничивается аракчеевщиной, батожными порядками Николая I или вообще русским самодержавно-монархическим строем как таковым. Салтыков-Щедрин имел в виду и французский бонапартизм, и милитаристский режим Бисмарка. Более того, угрюм-бурчеевщина — это гениальное сатирическое обобщение — совсем недавно открыто, обнаженно проглянула в гитлеризме и проглядывает по сей день в режимах, концепциях, традициях и перспективах эксплуататорских классов и империалистических государств современной нам эпохи. <...>

Успешным опытом создания общественно-сатирического романа явился «Дневник провинциала в Петербурге» (1872) «Представьте себе, читатель, — писал сатирик, — современного русского беллетриста, задавшегося задачей Гоголя провести своего героя через все общественные слои (Гоголь так и умер, не выполнив этой задачи)».

---

\* Цитируется по статье С. Борщевского «Новое о Салтыкове-Щедрине» — «Новый мир», 1938, № 7, стр. 247.

Салтыков-Щедрин как раз и «задался» задачей автора «Мертвых душ», в «Дневнике провинциала» он решил провести своих героев через «общественные слои» пореформенного времени.

В «Дневнике» сплетаются две сюжетные линии. Первая — связана с похождениями Провинциала и Прокопа в столице, где они, «впутываясь» то в одну, то в другую «историю», встречаются с дельцами, чиновниками, земцами, консерваторами, либералами. Вторая сюжетная линия развивается параллельно первой в форме сновидения. Происходит фантастическое превращение Провинциала в миллионера, которого обкрадывает Прокоп, в результате чего затевается судебный процесс, разыгрывается борьба за «наследство». Герой попадает в новые социальные сферы (судебные чиновники, адвокатура, поместные дворяне, купечество) и завершает свой жизненный бег в больнице для умалишенных. Салтыков-Щедрин обнаружил замечательное мастерство в выборе сюжета, который давал, говоря словами Гоголя, «вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах» описываемой эпохи.

Между «Мертвыми душами» и «Записками Пиквикского клуба», с одной стороны, и «Дневником провинциала» — с другой, прослеживаются сюжетные аналогии и параллели. Это свидетельствует о традициях, к которым примыкала салтыковская сатира, о ее литературных прототипах\*.

Но Салтыков-Щедрин не копировал, конечно, сюжетных схем предшественников и современников. «Дневник» тесно связан с реальными событиями, процессами, фактами пореформенной русской действительности (железнодорожное строительство, учреждение акционерных компаний, уголовные и политические судебные процессы и т. д.).

Образом Провинциала сатирик вторгнулся в современные ему журнально-литературные споры о судьбах поколения сороковых годов. Своей политической бесхребетностью, склонностью к компромиссам и лавированию, своим непреодоленным духовным крепостничеством Провинциал обобщал психологию, мораль, общественное поведение той части дворянского поколения сороковых годов, которая поверхностно восприняла гуманные идеи эпохи своей молодости, сохранив

---

\* Среди последних есть основания назвать повесть английского писателя Эдварда Дженкинса «Джинксов младенец», в которой высмеивается мальтузианство, пародируются судебные заседания, журнальная полемика и т. д. Публикуя перевод повести, редакция «Отечественных записок» называет ее «лучшей политической сатирой... со времен Свифта» («Отечественные записки», 1871, № 7, стр. 223–302).

во все времена, вплоть до конца пореформенного десятилетия, приверженность к помещичьему досужеству и тунеядству. В Прокопе воспроизведен законченный тип помещика средней руки, рядового выразителя настроений помещичьей толпы, в которой господствуют хищнические вожделения и цинизм собственников, тоска по старым крепостническим порядкам, оголтелая реакционность. Сюжетное сближение либерального Провинциала и консервативного Прокопа преследовало цель комического взаиморазоблачения двух одинаково враждебных народу сил.

Наряду с центральными персонажами «Дневника» «общий тон жизни» характеризовали образы «стадных людей» разных слоев и групп пореформенного общества. Автор «Дневника» продолжал совершенствовать поэтику группового сатирического портрета-характеристики. Новым было то, что собирательные образы включены в сюжетное повествование. Публицистический анализ отступал на второй план. Разнообразились способы художественной типизации. Блестяще использовался прием «усеченного, метонимического изображения людей («кадыки»). Тупость, страсть к «пойлу и корму», шальная мечта «дорожку получить», разом нажиться, мерзкое подвливание власть имущим — все это такие пошлые, низменные влечения дворянской толпы, так далеки они от подлинно человеческой сущности, что для художественного обозначения их достаточно какой-нибудь выпирающей от жира и плотоядности части тела вроде затылка или массивного кадыка. По этому обличительному принципу и осуществляется портретная зарисовка стадного образа помещиков-кадыков, «откормленных бардою» дельцов, которых окружает атмосфера спекулятивного ажиотажа, приобретательского хищничества.

В типе «пенкоснимателя» изобличается пореформенный либерализм в основных его разновидностях. Этот собирательный образ покоился на богатой фактической основе, ею послужили и жизнь, и «творчество» реальных деятелей либеральной журналистики, науки, литературы. Вместе с тем сатирик не преследовал каких-либо узкопамфлетных целей. Образы «пенкоснимателей» наделены несомненным обобщающим содержанием. Развернувшаяся вокруг типа пенкоснимателя журнальная полемика подтвердила меткость, жизненность и масштабность нового сатирического обобщения.

Оригинальным художественным построением выделялся групповой образ «статистиков». Салтыков-Щедрин в качестве действующих лиц впервые смело вводил в свои произведения литературных героев прошлого. В роли земских деятелей выступили в «Дневнике»



гоголевский Перерепенко, тургеневские и гончаровские персонажи. Ввиду своей общеизвестности, длительного бытования в читательской среде литературные типы служили целям емкого и доступного сатирического обобщения новых явлений действительности. В литературно-критических статьях Добролюбова и Чернышевского сказались смелость, размах, новизна толкований художественных образов. Опыт объемных публицистических характеристик («обломовщина», «темное царство» и т. д.) был воспринят Салтыковым-Щедриным и творчески распространен на область художественной сатиры. Свежие сатирические краски и коллизии дал писателю прием «дописывания» биографий литературных персонажей\*, прием доведения до крайностей тех социально психологических «готовностей», которые в материнском, так сказать, произведении обозначались как слабость характера героя, недостаток воли, искреннее заблуждение. Тургеневские персонажи в «Дневнике» выступали в сюжетно динамичных главах, в главах, где изображался судебный процесс по делу о тайном обществе, и выдерживали нечто вроде экзамена на политическую благонадежность. Так сатирически обобщалась эволюция либеральной дворянской интеллигенции. Новый художественный принцип Салтыков-Щедрин успешно затем реализует в ряде крупных сатирических полотен («В среде умеренности и аккуратности», «Современная идиллия», «Письма к тетеньке» и др.).

В составе «Дневника» в целом и в структуре собирательных типов романа в частности видное место занимала пародия, которая вообще является одним из постоянных стилеобразующих элементов щедринской сатиры. Именно такое «стилеобразующее» качество пародийные формы приобрели в «Дневнике». Традиционным, «родовым» признаком пародии принято считать осмеяние определенного литературного стиля. У Салтыкова-Щедрина мы имеем дело не только с литературной пародией. Он разрабатывал пародийную форму широкого плана. Объектом пародирования являлись взгляды, понятия, идеи, традиции враждебных народу классов и групп, все то, что закреплено в законах, правилах, уставах, циркулярах, 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. Щедринская пародия,

---

\* См. статью А. Г. Дементьева «Типы классической литературы в произведениях Щедрина» — «Ученые записки Ленинградского университета», № 76, 1941, серия филологических наук, вып. II, стр. 166–190.

внешне сохраняя форму пародируемого объекта, показывала несостоятельность, неразумность, нелепость его внутреннего содержания и смысла. В «Дневнике» пародировались газетные передовицы, ученая диссертация, проекты и планы государственных мероприятий, устав общества, процедура следствия и судебного заседания, публичные речи, похоронный церемониал, молитва, рекламное объявление, биржевая игра и т. д. и т. п.

Пародии воссоздавали бытовую и общественно-политическую атмосферу, в которой жил и действовал «стадный человек» господствующих классов, втянутый в водоворот пореформенных буржуазных отношений.

В «Дневнике» с полной силой развернулись «беллетристические» стороны таланта автора. Он показал себя мастером бытописи, жанровых сцен, знакомивших читателя с миром петербургских ресторанов, кутежей, театральных увеселений, кокоток — всем тем, к чему обращены помыслы «стадных» героев. Салтыков-Щедрин — создатель сатирического романа — великолепно владел самыми сложными художественными приемами. Умение вести групповой диалог, передать живые интонации беседы, сборища, заседания или раута, лаконичные речевые характеристики, охватывающие множество персонажей от светского шалопаю и жуира до протоиерея, цеголяющего церковнопоминальным красноречием, — все это яркая демонстрация высокого мастерства романиста. <...>

