



А. П. АУЭР

**Салтыков-Щедрин и Лесков
(к поэтике русской сатиры
второй половины XIX века)**

<Фрагменты>

«Посылаю Вам стихотворение Фофанова, которое висело у меня, прикрепленное на стенке над рабочим столом. Оно написано не одному Салтыкову, а вообще «отошедшим», и появилось в печати после смерти Андрея Александровича Краевского. Мне оно очень нравится»*, — писал Н. С. Лесков В. А. Гольцеву 12 октября 1889 года. Это стихотворение К. М. Фофанова — поэтический отклик на недавнюю смерть Салтыкова. <...> Это стихотворение заставило Лескова еще раз вспомнить Салтыкова. А может быть, и не вспомнить, а обостренно почувствовать присутствие Салтыкова уже после его смерти. Что же касается самих воспоминаний о Салтыкове, то они постоянно жили в сознании Лескова, превратившись постепенно в своеобразный творческий «стимул».

Но самое важное то, что Лесков не позволил себе ни единого жеста для разрушения фофановской апологии Салтыкова. Поводов, однако, для такого жеста было довольно много. Достаточно вспомнить чуть ли не памфлетную интерпретацию его творчества, предпринятую именно Салтыковым. Были в этой интерпретации и весьма неприятные для Лескова выпады. Салтыков позволил себе воспроизвести «миф» о Лескове, сложившийся в шестидесятые годы. К тому Салтыкова подтолкнул роман «Некуда», о котором он написал так: «Произведения такого рода составляют событие, после которого можно, пожалуй, и ничего не писать и ни о чем больше не беспокоиться, потому что получить в литературе почетное место Стебницкого или Булгарина это значит, так сказать, приобрести некоторое право

* Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 11. М., 1958. С. 439. В дальнейшем все сноски по этому изданию даются в тексте с указанием тома и страницы.

на бессмертие, это почти то же, что сделаться членом Французской академии»*.

Безусловно, все остальные упреки, высказанные Салтыковым в адрес Лескова, меркнут перед сравнением с Ф. В. Булгариным. Тем самым Салтыков сблизился с уже традиционным обличением мнимого «греха» Лескова. Уже много раз обращалось внимание на то, как болезненно реагировал Лесков на такие обличения. <...> Но нигде Салтыков не назван среди «обидчиков». Может быть, Лесков не знал, чьей рукой написана рецензия на его «Повести, очерки и рассказы», опубликованная без подписи в «Отечественных записках»? Но это вряд ли возможно, так как Салтыков свое мнение никогда не скрывал, а Лесков с пристальным вниманием следил за тем, какое отношение к его творчеству складывается именно в «Отечественных записках»**.

Писатель уклонялся от открытой полемики с Салтыковым. Однако его эпистолярные исповеди находились в прямой зависимости от следующего утверждения Салтыкова: «Это произведение (то есть роман «Некуда». — А. А.) пера г-на Стебницкого имело для него самое роковое и почти трагическое значение: по милости этого романа литературная репутация его сразу была составлена, известность упрочена и судьба его, как писателя, тут же решена была навеки. Этим романом он сам собственноручно подписал себе приговор, которого уже не в силах изменить никто, даже сам г. Стебницкий» (9, 335).

Конечно, Салтыков здесь излишне суров и излишне резок. Но при всем том в его словах проглядывает глубоко затаенное сочувствие. Иначе он не стал бы говорить о том, что в писательской жизни Лескова случилось «роковое и почти трагическое» событие. Что же касается «пророчества» Салтыкова, то все уже отмеченные лесковские исповеди проникнуты стремлением избавиться от него.

Многие требования Салтыкова представлялись Лескову справедливыми. Прежде всего это относится к выводу о том, что искусство никогда не должно превращаться в «средство для уничтожения врагов» (9, 341). Это эстетическое назидание было продиктовано логикой критического разбора лесковских произведений. Однако

* Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 9. М., 1970. С. 335. В дальнейшем все сноски по этому изданию даются в тексте с указанием тома и страницы.

** См. об этом подробнее: Горелов А. А. Н. С. Лесков в оценках М. Е. Салтыкова-Щедрина и критики «Отечественных записок» (1868–1883) // Салтыков-Щедрин и русская литература. Л., 1991. С. 34–41.

здесь, в этом тезисе, выразилась самая суть щедринской философии искусства: произведение обретает эстетическую целостность только тогда, когда все его художественные компоненты подчинены «основной идее». Отсюда ясно, что полемические затеи автора — это разрушение целостности, на что и указывал Салтыков, всматриваясь в лесковскую поэтику.

Важно подчеркнуть, что Салтыков противопоставил Лескову не критическую субъективность, а вполне определенное философское понимание искусства. Эта философская определенность — результат щедринского обоснования «телеологического принципа», извлеченного из эстетической системы Гегеля. Очевидно, что Белинский стал «посредником» между Гегелем и Салтыковым (в этом отношении показателен пролог статьи «Стихотворения Кольцова», декларирующий преемственную зависимость Салтыкова от Белинского). «Телеологическая» идея, таким образом, пришла к Салтыкову двумя путями: через непосредственное постижение философии искусства Гегеля, а также через ее переложение в статьях Белинского.

Осмысляя творчество Лескова, Салтыков вместе с тем размышлял об определенной тенденции в развитии современной литературы. Публицистическая и соответственно полемическая ее перенасыщенность нередко приводила к разрушению художественности. Безусловно, в этом его наиболее сильно убедил философско-публицистический поединок с Ф. М. Достоевским.

Свое чисто литературное расхождение с Достоевским Салтыков, как известно, определил в эстетической интерпретации «Идиота». Бросается в глаза то, что эта интерпретация, осуществленная в рецензии на роман И. В. Федорова-Омулевского «Шаг за шагом», тематически связана с щедринской оценкой творчества Лескова. Связь настолько крепка, что рецензии образуют своеобразную критическую дилогию, в проблемном центре которой — мысль о сохранении художественности.

Именно поэтому Салтыков из критического эссе о Лескове переносит сюда исходный тезис и даже стилистические формулы. Этот тезис легко узнаваем: «наши художники когда пишут, то руки у них дрожат от негодования. В результате получается шарж, пятно, и — что всего прискорбнее — пятно, искажающее нередко картину довольно замечательную» (9, 412). Здесь не только свечение публицистически заостренного смысла, но и обобщенный портрет художника, в котором сразу узнается щедринский Лесков. Но на этот раз герой не Лесков, а Достоевский, который «сам подрывает свое дело» (9, 413). В творчестве Достоевского Салтыков обнажает

такие же губительные противоречия, какие он без стеснения выделил и у Лескова: «Дешевое глумление над так называемым нигилизмом и презрение к смуте, которой причины всегда оставляются без разъяснения, — все это пестрит произведения г. Достоевского пятнами совершенно им несвойственными и рядом с картинами, свидетельствующими о высокой художественной прозорливости, вызывает сцены, которые доказывают какое-то уже слишком непосредственное и поверхностное понимание жизни и ее явлений». И далее: «С одной стороны, у него являются лица, полные жизни и правды, с другой — какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева...» (9, 413).

Надо полагать, что Лесков не упустил из вида такое сближение. Он ведь пострадал вместе с Достоевским. Эта скрытая аналогия заставила его еще раз задуматься о выводах Салтыкова. Она, может быть, и помогла через Достоевского лучше понять самого себя*. По крайней мере его собственные оценки романа «Некуда» все больше будут склоняться к самоосуждению. «Роман этот носит в себе все знаки спешности и неумелости моей» (11, 169), — признается он. Но есть и еще более важное признание: «Вина моя вся в том, что описал слишком близко действительность да вывел на сцену Сальясихин кружок “углекислых фей”. Не оправдываю себя в этом, да ведь мне тогда было двадцать шестой год, и я был захвачен этим водоворотом и рубил сплеча, ни о чем не думая кроме того, чтобы показать ничтожное пустомыслие, которое развело всю нынешнюю гадость <...> Порою я себе прощаю этот памфлет, — иначе я тогда не умел бы сделать картины» (11, 256).

Лесков в этом покаянном монологе повторяет то, что сказал о нем когда-то Салтыков. <...>

Если это описание всего лишь частично совпадает с состоянием творческого сознания Лескова, то все равно оно существенно помогает разобраться в сути происходящего. Салтыков с такой силой увлек Лескова, что его образ стал достоянием лесковских «скрытых воспоминаний». Это же означает: щедринские внушения находятся у истоков формирования художественной мысли Лескова. В самой большой степени это относится к процессу формирования той идеи,

* «О Достоевском я имею свои понятия, может быть, не совсем согласные с Вашими (то есть не во всем), но я его уважал и имею тому доказательства», — писал Лесков А. С. Суворину 3 февраля 1881 г. (11, 250). Здесь же отмечу, что одно из таких «доказательств» — тесное художественное родство романов «Некуда» и «Бесы». См. об этом: Селезнев Ю. Лесков и Достоевский // В мире Лескова. М., 1983. С. 131–138.

которая во многом обусловила все особенности его поэтики: идеи полной свободы в художественном самовыражении героя.

И на самом деле, у истоков этой телеологически значимой идеи находится именно Салтыков. <...>

В рецензии Салтыкова есть советы, обращенные только к Лескову, но есть и эстетические обобщения. Здесь же сливаются в единое целое то и другое, а потому суждения Салтыкова обретают свойства литературного манифеста. Отражение щедринских манифестаций заметно во многих эстетических декларациях Лескова, одна из них содержится в повести-исповеди «Детские годы. (Из воспоминаний Меркула Праотцева)». Сюжетная экспозиция здесь пожертвована в пользу «литературной теории». Это, пожалуй, единственная теория, к которой Лесков относится не без почтения, и лишь потому, что она высветила путь в новый художественный мир, куда писатель проник через постепенное расширение сказового повествовательного пространства <...>.

Самое существенное то, что Лесков, рассуждая о новой форме, делает упор на исповеди: «Я думаю, что я должен непременно написать свою повесть, или, лучше сказать, — свою исповедь» (5, 279). Лесков таким образом напрямую связал исповедь и сказ, и был абсолютно прав: в тексте и подтексте сказа всегда присутствует исповедальная тональность. Писатель наконец-то находит способ укрощения чрезмерной авторской субъективности: между героем и автором, как преграда, встает исповедь. Несвободный герой становится свободным. А мы не должны забывать, что как раз это когда-то Салтыков советовал Лескову.

Теперь понятно, почему Лесков стал чуждаться романа. Сказ в романе не может повелевать — он может только сопутствовать авторскому повествованию. В этом суть последующих лесковских рассуждений: «истории, подобные моей, по частям встречаются во множестве современных романов — и я, может быть, в значении интереса новизны не расскажу ничего такого нового, чего бы не знал или даже не видал читатель, но я буду рассказывать все это не так, как рассказывается в романах, — и это, мне кажется, может составить некоторый интерес, и даже, пожалуй, новость, и даже назидание» (5, 279). Тут — борьба с романной формой. Борьба завершается декларацией чуть ли не глобальных структурных видоизменений, благодаря которым сказ обретает права художественной универсальности.

Именно в этой художественной стихии начинает определяться новая философская позиция автора. Независимость героя потре-

бовала и авторской независимости. «Автор уже теперь стоит выше всех предрассудков или предвзятых задач всяких партий и направлений и ни с кем не хочет заигрывать; а это, надеюсь, встречается не часто» (5, 279), — подводит итог Лесков с надеждой на то, что ему будет прощен грех «насилия» над героем, вызванный когда-то его привязанностью к «направлению».

Мы видим, что писатель был готов к «теоретическому разговору» на эти темы с Ф. И. Буслаевым, который случился в 1877 году, когда была опубликована речь Буслаева «О значении современного романа и его задачах». В ней как раз и отмечалась антихудожественность разных «тенденций». Буслаевская речь предопределила ход «теоретических» размышлений Лескова, но важнее всего то, что Лесков, опираясь теперь на выводы Буслаева, в очередной раз повторяет щедринские эстетические формулы.

В сущности, диалог с Буслаевым стал продолжением диалога с Салтыковым. Появилась еще одна возможность обратиться к самым сложным проблемам творчества, обозначенным когда-то сатириком, и Лесков эту возможность не упускает. <...> Объяснять можно и нужно, но делать все надо так, чтобы это не превращалось в «направление» и «тенденцию». Настаивая на этом, Лесков декларирует аналитическое начало в искусстве слова. Такое начало — единственная возможность избавления от тенденциозной узости, ибо оно способствует объективности художественного познания. Аналитический объективизм — вот противовес тенденциозности как проявлению абсолютной субъективности.

Выделяя эту мысль, Лесков слегка корректирует буслаевскую концепцию. Он просит, чтобы Буслаев уточнил свою позицию по отношению к «тенденции» в литературе («все-таки Вам надо разъяснить свою мысль» — 10, 451). Лесков просит «разъяснить» то, что ему самому давно ясно: без аналитического начала литература обойтись не может. Но и эта ясность была достигнута не без опоры на Салтыкова. В эстетике Салтыкова именно аналитическому началу отдается предпочтение, на чем он не раз настаивает чуть ли не в категорической форме: «Мы думаем, что до тех пор, пока наука и искусство не приступят к разработке русской жизни без предубеждений, пока жизнь эта не будет исследована в ее мельчайших изгибах, — у нас не может быть ни науки, ни искусства. Конечно, роль современного художника и ученого весьма скромна, — это роль почти монографическая, но такова потребность времени, и идти против нее значило бы, несомненно, впасть в ложь и преувеличение» (5, 16).

Круг, таким образом, замкнулся: у Салтыкова — «ложь и преувеличение», а у Лескова неудержимая тенденциозность — «мерзость». Все эти полемические крайности в формулировках возникают в силу неприятия такой литературы, которая чуждается всестороннего «исследования» бытия. Без такого «исследования» — здесь позиция Лескова полностью совпадает с щедринской — невозможно удержаться от такого субъективизма, который порождает губительную «тенденциозность».

Все это и предопределило глубинное взаимодействие художественных систем Салтыкова и Лескова. Но влияние Салтыкова на Лескова было все же большим, чем обратное влияние. И дело здесь не в степени художественной одаренности, хотя и по этому признаку пытались сравнить Салтыкова и Лескова. Видимо, самого Лескова тревожило это обстоятельство. Будь по-другому, вряд ли он стал бы в письме А. С. Суворину воссоздавать точку зрения М. Н. Каткова («Где у Щедрина такая настоящая, добрая сатира!»). Известно мнение на этот счет и В. П. Буренина. Оно представлено в письме Б. В. Варнеке А. Н. Лескову: «В последнем письме я писал, что Николай Семенович в обрисовке царства канкана куда сильнее Щедрин. Это не моя мысль, а В. П. Буренина»*.

Эти сравнения — в пользу Лескова. Однако сам Лесков, как известно, и мысли не допускал, чтобы поставить себя выше Салтыкова. Он больше был склонен принижать свои писательские достоинства («При всех моих человеческих недостатках я так счастлив, что не совсем утратил русское чувство скромности: я знаю свое малое значение в литературе, свои малые средства и малое искусство нравиться моим собратам по искусству». — 10, 449).

Точно так же по отношению к самому себе поступал Салтыков. Он склонен был скорее преуменьшать свои литературные заслуги, чем преувеличивать их. И нам ныне не следует пытаться «возвысить» одного писателя над другим, а тем более — за счет другого.

Не случайно сам Лесков подчеркивал, что их взаимоотношения, хотя и сложные, но все же очень далеки от болезненной состоятельности: «Я не удивляюсь, когда меня считает дурным человеком Островский, когда считает меня чуждым себе Некрасов или Салтыков (хотя никто, как эти два, не выражаются обо мне с похвалой), — но я им досадил» (10, 441). Это из письма П. К. Щебальскому от 15 января 1876 года. Мы видим, что со стороны Лескова возникает

* Воспоминания о Н. С. Лескове. Публикация, вступление и комментарии А. Романенко // В мире Лескова. С. 353.

признание вины и душевное расположение, а со стороны Салтыкова наконец-то приходит «похвала».

Постепенно складывается творческий диалог равных по силе художников. Но при этом, как уже отмечалось, их литературные взаимоотношения во многом определились под началом Щедрина. Так произошло потому, что Салтыков, окрепший как художник раньше Лескова, чуть-чуть его опережал, особенно в развитии сказовой повествовательной формы, но этого было достаточно для его «подчинения». Некоторая же «родственность душ», естественно, этому сильно способствовала.

Не случайно в поэтике Лескова обнаруживается внушительная доля «щедринизмов». Многие из них давно стали достоянием литературоведческих интерпретаций. Это относится, в частности, к статье В. С. Петрушкова «М. Е. Салтыков-Щедрин и Н. С. Лесков», где справедливо подчеркивалось, что «между Щедриным и Лесковым протянулось множество прочных нитей, тесно связывающих их друг с другом»*. Определяя эти «нити», исследователь обнаружил системную упорядоченность щедринского влияния: выделяются щедринские реминисценции в рассказах «Отборное зерно», «Уха без рыбы», «Путешествие с нигилистом», «Нашествие варваров»; устанавливаются родственные отношения между щедринским и лесковским рассказчиками. Не менее существенно и то, что В. С. Петрушков разрушение «границ жанров» в поэтике Лескова напрямую связал с щедринским влиянием и, кроме того, в повести «Несмертельный Голован» увидел отражение жизнетворчества Салтыкова: «Замысел “Несмертельного Голована” восходит в какой-то мере к щедринской концепции “практиковать либерализм в самом капище антилиберализма”, от которой сатирик впоследствии решительно отказался»**.

Впоследствии определился новый круг вопросов, интересовавших исследователей***. <...>

Вместе с тем главный вопрос — о формировании сказовой поэтики Лескова под началом Салтыкова — прояснен далеко не полностью.

* Петрушков В. С. М. Е. Салтыков-Щедрин и Н. С. Лесков // Ученые записки Таджикского государственного университета. Серия филологических наук. Вып. 3. Т. XIX. Сталинабад, 1959. С. 45.

** Там же. С. 55.

*** См.: Горячкина М. С. Сатира Лескова. М., 1963. С. 12; Столярова И. В. Принципы «коварной сатиры» Лескова (слово в сказе о Левше) // Творчество Н. С. Лескова. Курск, 1977. С. 61–66; Видуэцкая И. П. Лесков и Салтыков-Щедрин. Некоторые общие черты концепции русской жизни // Творчество Н. С. Лескова. Курск, 1988. С. 116.

Но именно здесь, как уже указывалось, пролегает основной путь воздействия щедринской философии искусства на творчество Лескова. Правда, следует отметить, что в свое время В. С. Петрушков выделил этот аспект проблемы, когда отметил, что, «как и у Салтыкова-Щедрина, рассказчик Лескова — многоликая фигура: он не только ведет нить повествования, но и сам является действующим лицом»*. Сюда только надо добавить, что в поэтике Салтыкова образ рассказчика — это персонификация его философии искусства, а потому в нем заложены все возможности именно для художественного исследования жизни. На рассказчика автор возлагает заботу о том, чтобы жизнь заговорила всеми своими голосами. Только поэтому щедринский рассказчик может перепоручить свои «функции» другим действующим лицам. Почти каждый щедринский герой может стать рассказчиком, а потому сказовые «вкрапления» — характерное явление в поэтике писателя. Эти постоянные повествовательные перемещения, во-первых, подрывают могущество автора, а во-вторых, позволяют осуществиться жизненному «многоголосию», так как «сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору»**.

Каждый «голос» для Салтыкова значим потому, что в нем — непосредственное воплощение глубинных жизненных процессов. Персонаж, став рассказчиком, обретает право на свободное воспроизведение всего пережитого. Уже в «Губернских очерках» со всей отчетливостью проявилась эта особенность щедринской поэтики. Повествователь Н. Щедрин нередко на себя берет функцию рассказчика, но в то же время не отказывает в этом другим героям. Такие структурные перемещения — доминанта в поэтике «Губернских очерков». Они начинаются в двух «рассказах подъячего», а завершаются только на предфинальной стадии повествования в «Старце». Но не только в «Старце». Еще большую значимость в этом отношении имеет «Матушка Мавра Кузьмовна», которая повествовательльно связана с самым центром цикла — рассказом «Надорванные».

«Надорванные» — это чистый сказ. Его поэтика организована монологом Филоверитова, а потому здесь все «слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций»***. В «Матушке Мавре

* Петрушков В. С. М. Е. Салтыков-Щедрин и Н. С. Лесков. С. 54.

** Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 222.

*** Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969. С. 309.

Кузьмовне» устной речи нет. После первой части, где доминирует повествователь, следуют «записки» Филоверитова. Повествователь создает собирательный образ города С***. Но на этом его функции не прекращаются. Он еще — связующее звено между рассказом «Надорванные» и «Записками». В результате этой художественной связи сказовое начало врывается в «Записки», разрушая их «литературность». Потому они по своему стилистическому облику — точная копия рассказа «Надорванные». Салтыков так и не дал возможности устному слову Филоверитова превратиться в письменное слово, хотя этого требовал жанр «Записок».

Писатель нашел способ сохранения сказа в таких сюжетных условиях, когда его удержать особенно трудно. Он заключается в том, чтобы сказовая повествовательная форма повлияла на «несказовую», подчиняя ее себе. Это становится в поэтике Салтыкова устойчивой формой художественного взаимодействия разных повествовательных начал.

Еще раз отмечу, что взаимодействие осуществляется под знаком превосходства сказа. Салтыкову часто была необходима именно стихия устной речи, дающая значительно большую свободу самовыражению. Причем эта существенная сторона щедринской поэтики была замечена и отчетливо выделена почти сразу же после появления «Губернских очерков», что и способствовало довольно быстрому «усвоению» опыта Салтыкова другими. Ведь зачастую глубокий критический анализ произведений становился тем зеркалом, в котором выпукло отражались новые художественные открытия.

Подобным зеркалом стало исследование Е. П. Эдельсона «Н. Щедрин и новейшая сатирическая литература». Стремясь определить, почему «Губернские очерки» оказали столь сильное воздействие на развитие литературы, Эдельсон прежде всего обращает внимание на своеобразие щедринского творчества: <...> «Форма легких рассказов, не принимающих никаких уже установленных в поэзии форм, и оставляющая автору совершенную свободу и от своего лица, и от лица выдуманного рассказчика высказать все, что только знает об избранном предмете, — вот форма, которую принял Щедрин в своих очерках»*.

<...> ...можно с большой уверенностью утверждать, что на процесс становления лесковской поэтики сказа оказывали воздействие

* Эдельсон Е. П. Н. Щедрин и новейшая сатирическая литература // Утро. Литературный сборник. М., 1859. С. 359.

не только философия искусства Салтыкова, но и его художественные «изобретения». Поиск автором или повествователем рассказчика, передача ему всех повествовательных прав, упор на сохранение сказа в тех сюжетных условиях, которые сказ отвергают, — все это в поэтике Лескова связано с щедринским творчеством.

Конечно, после щедринской рецензии это влияние стало более заметным. Но и до нее лесковские тексты организованы так, что в них нельзя не заметить присутствия элементов щедринской поэтики. В «Разбойнике» (1862) большая часть сюжета отдается поиску рассказчика. <...> Здесь важен сам художественный итог — такой итог, к которому всегда стремился и Салтыков: если образ рассказчика заложен в телеологии произведения, то он рано или поздно должен появиться и поведать миру свою «историю».

<...> В «Разбойнике», а также в рассказе «Язвительный. Рассказ чиновника особых поручений», имеющем художественное сходство с «Губернскими очерками», резко обозначилась сердцевина лесковской поэтики — сказ. <...> ...это такой сказ, который в своем художественном развитии обусловлен взаимодействием повествователя и рассказчика. Причем они никогда не сковывают друг друга, а тем более никогда не перехватывают повествовательную инициативу. Это взаимодействие, таким образом, — на благо той свободы самовыражения, которую зачастую даруют своим героям Салтыков и Лесков, а это является основной опорой поэтики новой сатиры.

Все отмеченные закономерности составляют основу поэтики подавляющего большинства произведений Лескова, а значит — всей его художественной системы. Конечно, эти закономерности определились не сразу. В «Воительнице» (1866), пожалуй, стал набирать силу процесс «затвердения» выделенной повествовательной структуры (повествователь — рассказчик), а в последующем, особенно после «теоретического» вмешательства Салтыкова, она обретает прочную определенность. Это становится самым устойчивым атрибутом лесковской поэтики.

Можно даже говорить о том, что возникновение сказа через взаимодействие повествователя и рассказчика постепенно превращается в повествовательную телеологию. Эта телеология проходит главным организующим началом через тексты многих лесковских произведений. Не составил исключение даже рассказ «По поводу “Крейцеровой сонаты”», созданный под непосредственным влиянием Л. Н. Толстого. И здесь заметно присутствие щедринской телеологии, так как повествователь (он же и герой рассказа) нашел возможность сохранить самостоятельность героини, жаждущей

подчиниться его воле и наставлению, хотя сделать это было очень трудно <...>.

Знаменательно то, что все это происходит в поздний период творчества Лескова, когда его охватило самое сильное увлечение сатирой. В это время в его поэтике концентрируются такие элементы, которые присущи только сатире, например, «эзоповская» речь. «Говорить об эзоповском языке — в точном смысле этого выражения — у Лескова можно лишь применительно к последнему периоду его творчества»*, — справедливо писал Б. Я. Бухштаб.

Щедринское влияние в это время стало несколько иным. Теперь во многом опорным для Лескова является «сказочный» цикл Салтыкова. По крайней мере образ сказочника в сказках-рассказах «Час воли божией», «Дурачок», «Маланья — голова баранья» и «Пустоплясы» сильно напоминает щедринского сказочника, обладающего силой не прямого и «оглушающего» назидания, а скрытого нравственного внушения. Это отнюдь не означает, что тем самым приглушается острота сатирического слова. Сатирическая мощь сохраняется, но только проявляется она уже не через «огненный» пафос, а через мудро-спокойную назидательность.

Отсюда и прямые переклички между сказочной прозой Лескова и Салтыкова. Особенно сильное притяжение возникло между сказкой-рассказом «Дурачок» и щедринской сказкой «Дурак». Сходство между героями этих сказок очевидное — они идеальные герои. Их идеальность из одного источника: бессознательное стремление созидать добро и жить только на благо своего ближнего. «Ты мне велел беречь его как свою душу, а я свою душу так берегу, что желаю пустить его помучиться за ближнего... Ты ведь хотел замучить Хабибулу, а я терпеть не могу, чтобы других мучили, — вот возьми меня и вели меня вместо его мучить»**, — признается лесковский герой, а это почти полностью совпадает с щедринской характеристикой «дурака»: «Но было в его судьбе нечто непреодолимое, что фаталистически влекло его к самоуничтожению и самопожертвованию, и он инстинктивно повиновался этому указанию, не справляясь об ожидаемых последствиях и не допуская сделок даже в пользу кровных уз» (16, 1, 146). В этом же контексте, безусловно, находится и сказочный образ Маланьи: «От этого селенья шла через лес дорожка в другую деревню, а на этой дорожке в стороне на полянке

* Бухштаб Б. Я. Тайнопись позднего Лескова (Рассказ «Зимний день») // Творчество Н. С. Лескова. Курск, 1977. С. 79.

** Цит. по изд.: Лесков Н. С. Полн. собр. соч. Т. 33. СПб., 1903. С. 125.

стояла избушка, в которой жила бедная женщина по имени Маланья, а по прозвищу “Голова баранья”. Так прозвали ее потому, что считали ее глупой, а глупую ее почитали за то, что она о других больше, чем о себе думала»*.

В позднем творчестве Салтыкова и Лескова подчас возникало стремление к сатирической абсолютизации («Современная идиллия» и «Зимний день»). Но в не меньшей степени им было присуще то, что выразилось именно в сказочной прозе: представить идеального героя и силой эстетического внушения (в этом — суть поэтики преобразования: преобразует не «проповедь», а художественность <...>) подчинить художественному слову порочное сознание. В сказках о «дураках» именно к этому стремились Салтыков и Лесков, а потому авторская «тенденциозность», склоняющая к настойчивому проповедничеству, в них не только не проявляется, а исчезает совсем.

Именно здесь наиболее близко сошлись Салтыков и Лесков. И неудивительно, что щедринские манифестации на эту тему вошли в творческое сознание Лескова. В притче о творчестве «Приключение с Крамольниковым» Салтыков писал: «Как у всякого убежденного и верящего человека, у Крамольникова был внутренний храм, в котором хранилось сокровище его души. Он не прятал этого сокровища, не считал его своею исключительною собственностью, но расточал его. В этом, по его мнению, замыкался весь смысл человеческой жизни. Без этой деятельной силы, которая, наделяя человека потребностью источать из себя свет и добро, в то же время делает его способным воспринимать свет и добро от других, — человеческое общение уподобилось бы кладбищу» (16, 1, 198). Излучение «света и добра» — это и есть, по Салтыкову, естественная художественность, создать которую был способен Крамольников. «Видение» Крамольникова откликнется в эпилоге лесковской повести «Заячий ремиз. Наблюдения, опыты и приключения Оноприя Перегуда из Перегудов». Итогом жизни «сумасшедшего» Перегуда стало такое философское заключение: «Неустанно вязавши чулки, Перегуд додумался, что “надо изобресть печатание мыслей”. Гутенбергово изобретение печатания на бумаге он признавал ничтожным, ибо оно не может бороться с запрещениями. <...> Тогда жить и умирать не будет так страшно, как нынче!.. Он все напечатает прямо по небу!.. Это очень просто. Надо только узнать: отчего блистает свет и как огустевает тьма...» (9, 589–590).

* Там же. С. 196.

Направление щедринского влияния угадывается здесь без труда. Всеобъемлющий итог творчества — явление миру «сокровища души» и «света и добра». Это достигается высшей художественностью, где все подчинено одному началу — свободному самовыражению «души». Только раскрывшаяся в творчестве «душа» может дать миру «свет и добро», а потому именно «духовный» психологизм — доминанта щедринской поэтики преображения (это наиболее отчетливо представлено в художественной концепции «Христовой ночи»). Щедринская поэтика преображения и лесковское стремление писать «прямо по небу» — явления одной природы.

Салтыков и Лесков приходят к сходному творческому итогу. Этот итог — результат длительной эволюции поэтики их сатиры, которая вела к постепенному ослаблению авторского начала. Такое художественное развитие явно противоречило не только традиционной сатире, где автор — всегда властелин, но и первым периодам творчества Салтыкова и Лескова.

Но Салтыкова чаще всего оценивали с позиции традиционной сатиры или, в лучшем случае, сквозь призму ранней сатиры. Почему «авторский абсолюте» закрывал все остальные свойства его поэтики. <...> Писатель одной «струны» — эта метафора заслонила все остальное в поэтике Салтыкова, в том числе то, к чему так был устремлен Лесков — к достижению эстетической объективности. Без этого сатира, действительно, превращается в сплошную «ругань». Вот почему «укрощение» автора и передача художественных функций повествователю — одно из определяющих начал в щедринской поэтике.

Возвращаясь к рассказу «По поводу “Крейцеровой сонаты”», подчеркну, что именно это начало не позволило распоряжаться автору даже при наличии автобиографических элементов. Казалось бы, объект сатирического отрицания определен — нераскаившаяся «грешница». Следуя логике традиционной сатиры, необходимо было героиню отдать в жертву полного сатирического отрицания. Но Лесков эту логику ломает, и героине открывается путь нравственного прозрения. Она должна решить все сама (такой путь раньше проделал щедринский Порфирий Головлев). В полном одиночестве лесковская героиня принимает страшное решение, и уходит вслед за сыном в глубины болотной топи.

Этим определены все уровни поэтики — развитие внесюжетного действия, «скрытый» психологизм, усиление трагических мотивов, символика смерти. Такая поэтика — порождение нравственной философии, которая вызревала прежде всего в новой сатире Салтыкова:

порочного человека надо обличать не только с помощью сатирического смеха (это нередко приводит только к озлоблению), но и через самообличение. Самообличение и самоотрицание в представлении Салтыкова и Лескова — то главное, к чему должна взывать новая сатира. С этими мучительными откровениями генетически связан «духовный» психологизм, который входит определяющим началом в поэтику преображения.

<...> Для щедринской и лесковской сатиры подобный психологический сюжет вполне закономерен. Героиня оказалась выше всех потому, что она нашла в себе силы для нравственного прозрения и суда над собой. И слишком жестоко наказала себя.

Правда, мотив нравственного прозрения сюжетно не выражен. Он оказался в сфере внесюжетного действия. Но его присутствие в поэтике рассказа заметно вполне отчетливо. Именно с этим мотивом в самой большой степени связано щедринское влияние на Лескова, ибо, как уже указывалось, мотив прозрения и раскаяния (стыд и совесть) — определяющий мотив в поэтике Салтыкова.

Вот почему щедринский психологизм оказался наиболее близок Лескову. И ему еще не раз приходилось воссоздавать коллизии, связанные с мгновенной нравственной метаморфозой. <...> Безусловно, новая сатира во многом обусловлена щедринским антропологизмом. Этот антропологизм передается Лескову, определяя направление развития его сатиры. Мгновенные нравственные прозрения героев Салтыкова и Лескова — это есть не что иное, как художественное воплощение мысли о возвращении человека к своей природной сущности. И в этой метаморфозе сокрыта большая сила сатирического обличения: возвращение героя к самому себе как абсолютное отрицание своей порочной жизни.

<...> «Духовный» психологизм сторонится оглушающего сатирического смеха, но зато не страшится самоиронии и самоотрицания, что художественно уравнивает традиционную и новую сатиру.

Нельзя, конечно, утверждать, что сфера притяжения Салтыкова и Лескова целиком и полностью определяется только новой сатирой. В их художественных системах большая функциональная роль принадлежит и традиционной сатире. Приемы и формы такой сатиры у Салтыкова и Лескова активизируются только тогда, когда сатирический «портрет» героя создается без всякой надежды на возможность его прозрения и раскаяния. Воля такого героя никогда не может пересилить волю автора. Всесилие автора, его «диктаторское» отношение к герою определяют поэтику традиционной сатиры. И это в равной степени относится к Салтыкову и Лескову.

<...> Такое художественное единство порождает и смысловое единство сатиры Салтыкова и Лескова, выразившееся в сходстве определенных мотивов. И особенно ощутимо подобное сходство проявляется в мотиве «жестокости».

В щедринской «Истории одного города» этот мотив сполна выразился в рассказах о «сечении». В них мотив «жестокости» гиперболизируется... <...> «Таким образом он достиг, наконец, того, что через несколько лет ни один глуповец не мог указать на теле своем места, которое не было бы высечено» (8, 350). Создав гиперболизированный образ «жестокости», Салтыков тем самым обосновывал право на жестокость сатирического отрицания.

Подобным образом поступает и Лесков. Например, в его сатире «Продукт природы» — та же художественная логика. Жестокость героя, отчетливо показанная через мотив «сечения» («С настоящим орденом я бы один целую Россию выпорол!» — 9, 354), обуславливает и предельную резкость сатирического отрицания. Как и у Салтыкова, здесь жестокости деяний героя противопоставляется жестокость сатиры.

Художественное сосуществование новой и традиционной сатиры, таким образом, становится определяющим началом в сатирической поэтике Салтыкова и Лескова. Находясь в постоянном взаимодействии, традиционная и новая сатира порождали то многообразие художественных форм, которое было необходимо Салтыкову и Лескову в сатирическом отрицании порочности и жестокости человеческого мира.

