

П. Вайль, А. Генис

## Игрушечные люди. Салтыков-Щедрин

Салтыков-Щедрин — один из тех редких писателей, которым идут дешевые, сокращенные издания. Годятся и отрывки в хрестоматиях. Возможно, это объясняется тем, что, раб периодики, Щедрин всегда писал для очередного номера журнала. Все его книги — собрания «фельетонов», каждый из которых написан в расчете на чтение «за раз» — страниц по двадцать.

Щедрин упорно вгонял беллетристику в журнальную форму, которая больше подходила для критики, чем для изящной словесности. Получалось что-то среднее между Белинским и Гоголем. Причем речь идет не о сплаве, а о фрагментах, как бы написанных разными авторами.

Эклектичность Щедрина приводит к тому, что его знаменитую сатиру надо сперва еще найти среди залежей публицистических и психологических отступлений. Необходимо реставрировать текст — вернуть законченное произведение к стадии «из записных книжек». В те времена мода на Чехонте еще не пришла. Может быть, поэтому Щедрин так и тянул ляжку велеречивого обозревателя нравов, смешивающего проповедь с сатирой.

Потомки благородно забыли Щедрина его склонность к «жалким местам». Ведь не так просто поверить, что в книге, где действуют герои с фаршированной головой, большая часть текста отведена подобным пассажирам: «Люди стонали только в первую минуту, когда без памяти бежали к месту пожара. Припомнилось тут все, что когда-нибудь было дорого; все заветное, пригретое, приголубленное...» И так целыми страницами, целыми главами, которые удачно пропускаются в пособиях для нерусских школ.

Известно, что «у смеха нет более сильного врага, чем волнение» (Бергсон). Поэтому, говоря о Щедрине, приходится опустить все волнующее, но несмешное. Этого требуют законы жанра, которые позволяют перечитывать только те обличительные книги, которые написаны смешно. Несмешная сатира — нонсенс. До тех пор, пока текст находится в смеховом поле, ему ничто не грозит. Как только он выходит из него, наступает неизбежный кризис жанра.

У Щедрина примеры такого несоответствия — на каждой странице. Одно дело когда пес Трезорка под ударами взвизгивал «*Mea culpa!*» И совсем другое, когда автор без тени улыбки так пишет про своего положительного героя, которым, между прочим, является баран: он «не был в состоянии воспроизвести свои сны, но инстинкты его были настолько возбуждены, что, несмотря на неясность внутренней тревоги, поднявшейся в его существо, он уже не мог справиться с нею».

Понятно, конечно, что расцвет психологического реализма заставил и барана обзавестись мятущейся душой. Но в сатирической сказке все же уместнее говорящий по латыни Трезорка, чем баран, списанный с персонажей Тургенева.

К счастью, Щедрин умел писать смешно. Он привил русской литературе особые виды юмора, которые так пригодились в эпоху Булгакова, Ильфа и Петрова, обэриутов. Бывший вице-губернатор, Щедрин открыл бесконечные возможности игры с официозом. Вводя скрытый абсурдный поворот в лояльную формулу, он взрывал ее изнутри. Верноподданические гиперболы Щедрина излучают мощную смеховую энергию за счет внутреннего контраста. Они не нуждаются даже в контексте, не говоря уже о комментарии. Дистанция между абсолютной властью и бесконечным смирением преодолевается в пределах одной фразы. Но только дочитав ее до конца, читатель понимает, как его одурачили:

«Знали они, что бунтуют, но не стоять на коленях не могли».

Проницательный Писарев мгновенно угадал в Щедрине главную черту его таланта: «Он обличает неправду и смешит читателя единственно потому, что умеет писать легко

и игриво». Ему бы, с упреком писал великий прагматик, «ракету пустить и смех произвести».

И действительно, лучшие страницы Щедрина принадлежат скорее юмористу, чем сатирику, скорее Гофману, чем Ювеналу.

Щедрин особенно хорош на сломе двух стилистических потоков. Он умело удерживается на гребне волны, образованной столкновением формы и содержания. Так, в «Истории одного города» карамзинская историографическая традиция использована для бурлескных эпизодов: «Не находя пищи за пределами укрепления и раздраженные запахом человеческого мяса, клопы устремились внутрь искать удовлетворения своей кровожадности».

При этом Щедрин не только пародировал чужие образцы. Стыковка несовместимых элементов порождает внезапные смеховые эффекты. Это был своеобразный вариант немецкой романтической иронии, которая на русской почве стала неумеренно воевать пороки, но все же не забыла своих германских родственников.

Естественно, что лучше всего это родство заметно в щедринских сказках. Они построены на постоянной игре условного мира с настоящим. Обильные конкретные реалии разрушают прямодушную аллегоричность текста. Эзопова словесность обзаводится своей, самостоятельной, независимой от цели автора жизнью.

Рассказывая о расправе, которую орел-самодур учинил над соловьем, Щедрин не удовлетворяется констатацией возмутительного факта, но уточняет: соловья «живо запрятали в куролеску и продали в Зарядье, в трактир “Расставанье друзей”».

А вот злоумышленники пытаются подкупить того же верного Трезорку: «Сколько раз воры сговаривались: “Поднесемте Трезорке альбом с видами Замоскворечья”»...

Даже в сказке, где, как в старинном моралитэ, персонажами выступают Добродетели и Пороки, автор все же не удерживается: Пороки, «чтобы доказать, что их на кривой не объедешь, на всю ночь закатились в трактир “Самарканд”».

Вот эта, казалось бы, неуместная точность подробностей придает сказкам Щедрина обаяние изящного юмора. Здесь его обычный сарказм соседствует с романтической иронией, возникающей на месте взорванного басенного жанра. Это и есть те не нравившиеся Писареву «ракеты», которые позволяют, например, сделать детский мультфильм из «Сказки о том, как мужик двух генералов прокормил».

Что ж, сатира живет вопреки намерениям ее авторов. Будучи жанром от рождения ущербным, она не способна к гармоническим формам. Чтобы компенсировать свои природные дефекты, сатира всегда обильно заимствует чужие приемы — приключение, путешествие, фантастику, юмор. Современники видят в этих чужеродных элементах аллегорию. Они еще точно знают, кого имеет в виду автор под лилипутами. Но потомки часто увлекаются лишь внешним обликом сатиры: «Гулливер» становится детским чтением. Сатира возвращается в обычную литературу, честно отдавая долг жанрам, у которых она так много позаимствовала.

Избыточный материал сатиры принято объяснять засильем цензуры. На самом деле, «лишнее» в сатире — ее золотой фонд, вклад, который дает обильные проценты в посмертной жизни произведений.

Есть такой «фонд развития» и у Щедрина: лучшая глава «Истории одного города» — описание градоначальников. В ней, как в капсуле, заключен фантастический роман, который, будь он написан на таком же уровне, как этот перечень, мог бы на целый век опередить «Сто лет одиночества» Гарсиа Маркеса.

Однако Щедрин только частично использовал героев, которых он сам щедро наделил богатейшими литературными возможностями. Каждый градоначальник мог бы стать основой для главы фантастического, а не только сатирического романа. Этот парад персонажей, отчасти напоминающий галерею типов из «Мертвых душ», остался неразработанным.

ной жилой. Что мы, например, знаем о легкомысленном и неунывающим маркизе де Сан-глоте, который «летал по воздуху в городском саду»?

Щедрин, как бы в пику писаревскому определению его творчества («цветы невинного юмора»), стремился обрести прочный идеологический фундамент. Поэтому «История одного города» — сатира, густо замешанная на философии. Обычно авторы такого рода произведений исследуют какой-нибудь грандиозный, но дурацкий проект. У Щедрина такой проект — история.

Древнее прошлое глуповцев представляет собой «кромешный», то есть вывернутый наизнанку, мир. Он существует согласно абсурдным законам, выраженным в прибаутках, поговорках, пословицах, которые глуповцы используют как прямое руководство к действию: «Волгу толочном замесили, потом теленка на баню тащили, потом в кошеле кашу варили».

Как в картине Брейгеля «Пословицы», люди здесь становятся жертвой неверного толкования мира. Они перепутали переносное значение с прямым — приняли шутку всерьез. От этого и распалось амбивалентное единство вселенной — нижний, «кромешный» мир потерял свою верхнюю половину.

И вот, чтобы вернуть жизни смысл, щедринские «куралесы и гущееды» вносят в социальный хаос идею порядка — устраивают цивилизацию. Однако ничего хорошего из этого не вышло. Если доисторические глуповцы живут в царстве перевернутой логики, то цивилизация принесла им логику извращенную.

Подробный комментарий, указывающий на соответствия между Глуповым и Российской империей, только затемняет главную мысль писателя. Щедрин высмеивает историю, а не российскую историю. Все градоначальники плохи, так как плох сам институт общественного устройства.

Любое управление есть безнадежная война между властью и естеством. Цивилизация же, вместе с ее лицемерным отпрыском просвещением — всего лишь бюрократическая форма насилия над природой. О непрочности этих начальничьих игрушек Щедрин не устает напоминать: «Впоследствии оказалось, что цивилизацию эту, приняв в нетрезвом виде за бунт, уничтожил бывший градоначальник Урус-Кугуш-Кильдибаев».

Великое разнообразие глуповских градоначальников призвано демонстрировать беспомощность любой власти, ее ненужность.

Отрицая историю, Щедрин, казалось бы, отдыхал душой на картинах естественной народной жизни, не стесненной градоначальническими потугами ее улучшить. Глуповские пейзажи часто описаны с любовью: «Утро было ясное, свежее, чуть-чуть морозное... крыши домов и улицы были подернуты легким слоем инея; везде топились печи, и из окон каждого дома виднелось веселое пламя».

Можно подумать, что единственная задача власти — не нарушать эту идиллию. Казалось бы, Щедрин находит наконец универсальный, никому не мешающий закон: «Всякий да печет по праздникам пироги, не возбраняя себе таковое печенье и в будни». Когда городом управляет «прекративший все дела» майор Прыщ, сказочное изобилие настигает глуповцев: «Пчела роилась необыкновенно, так что меду и воску было отправлено в Византию почти столько же, сколько при великом князе Олеге».

Однако освобожденные от узды истории глуповцы возвращаются в кромешный мир. Прыща, например, обладателя фаршированной головы, просто съели. Как и положено, не в переносном, а в прямом смысле. Он пал жертвой «естества», в данном случае — аппетита местного предводителя дворянства, в желудке которого, «как в могиле, исчезали всякие куски».

Мотив еды — от пирогов до каннибализма — у Щедрина становится знаком естественной жизни, противостоящей химерам власти, которая велит обывателям разводить в палисадниках малосъедобные «барскую спесь, царские кудри, бураки и татарское мыло».

Беда в том, что сытые глуповцы не лучше голодных. Отравленные изобилием, они возгордились, впали в язычество и «с какой-то яростью покатались по покатоности, которая очутилась под их ногами». (Тут Щедрин, видимо, из свойственной сатирикам любви к архаизмам, вдруг апеллирует к какому-то Золотому веку, которого, согласно его же истории, у глуповцев никогда не было: «Величавая дикость прежнего времени исчезла без следа, вместо гигантов, сгибавших подковы и ломавших целковые, явились люди женоподобные, у которых на уме были только милые непристойности».)

Забытые начальством глуповцы отнюдь не являют собой картину авторского идеала. Разоблачая историю, Щедрин не верит и в справедливую природу, производящую благородных дикарей. Он не решается сделать выбор между кромешным и цивилизованным миром — «оба хуже».

Туманному финалу книги предшествует последний, решительный конфликт между историей и природой. Угрюм-Бурчеев, виновный в «нарочитом упразднении естества», терпит поражение, столкнувшись с неодолимой стихией — рекой. «Тут встали лицом к лицу два бреда», — комментирует сражение автор. Один бред представляет историю, другой — природу. Обе стихии равно бессмысленны, бездушны, неуправляемы. И в той, и в другой нет места для нормального человеческого существования.

Сатириками часто становятся неудавшиеся законодатели. Изображение пороков тесно связано с желанием эти пороки искоренить — либо административными, либо художественными методами. Иногда, как у Свифта, сатира — следствие разочарования в политике, иногда, как у Гоголя, проекты реформ рождаются от недоверия к литературе.

Щедрин изведает оба поприща, не найдя выхода своей жизнеустроительной энергии ни на одном из них. И все же он, сатирик и редактор влиятельнейшего журнала, не мог отказаться от поисков решения. Сатира — перевернутая утопия — вечно искушает ее автора заняться не своим делом: конструировать положительный идеал.

Расплевавшись с историей, Щедрин стал все пристальней всматриваться в природу не общества, а человека. Зоологические герои щедринских сказок — следствие его увлечения анализом естественной жизни.

Животные тут не только олицетворяют пороки и добродетели. «Зоопарк» Щедрина, все эти волки, пескари и зайцы, ведут и свою нормальную, не условную жизнь. Не зря писатель штудировал Брэма.

Причем самое интересное в сказках, как всегда у Щедрина, происходит на стыке — реального и басенного плана. «Прирученные гиены, рассказывает Брэм, завидевши его, вскакивали с радостным воем... обнюхивали лицо, наконец поднимали хвост совсем кверху и высовывали вывороченную кишку на полтора–два дюйма из заднего прохода».

«Одним словом, — со свифтовской язвительностью заключает Щедрин, человек, научивший гиену выворачивать кишку, “восторжествовал и тут как везде”».

Эти замечательные «полтора–два дюйма» совершенно не нужны для обличения, как пишет комментатор сказки, всего «“гиенского” в жизни русского общества 1880-х годов». Зато они необходимы Щедрину для того, чтобы разрушить однозначность аллегории.

Биологическая достоверность щедринских оборотней отражает их двойственность: они подчинены не только уродливым законам цивилизации, но и законам природы. Более того, общественные законы отражают естественные.

Щедрин в сказках приходит к социальному дарвинизму: несправедливость мира — следствие элементарной борьбы за существование, которую, конечно же, не в силах отменить цивилизация. Об этом решительно заявляет умный ерш-циник прекраснородному карасю-идеалисту: «Разве потому едят, что казнить хотят? Едят потому, что есть хочется».

Столкнувшись с естественным круговоротом «хищник — жертва», Щедрин оказался в том тупике, в который заводит сатирика-моралиста несовершенство человеческой природы.

Что делать, если мир изначально поделен на волков и зайцев, или — генералов и мужиков? Первые обречены на жестокость («из всех хищников, водящихся в умеренном и северном климате, волк менее всех доступен великодушию»). Вторые — на нищету и смирение.

Зоологические параллели Щедрина настолько последовательны, что «человеческие» герои его сказок неотличимы от животных. Социальная лестница повторяет эволюционную. Так, хищники у него, в соответствии с Брэмом, индивидуальны, штучны. А жертвы — все на одно лицо. В «Диком помещике» про них так и сказано: «летел рой мужиков».

Наверное поэтому Щедрин, гневно осуждая притеснения мужиков, не предлагал их поменять местами с генералами, понимая, что законы природы от этого не изменятся.

В центре всей жизни Щедрина, всей его литературной и издательской деятельности стоял «проклятый» вопрос русской общественной мысли: «Который человек в трудах находится, у того по праздникам пустые щи на столе; а который при полезном досуге состоит — у того и в будни щи с убиной. С чего бы это?»

Ответа на этот вопрос мы не найдем в двадцати томах щедринских сочинений.

Впрочем, в одной из последних сказок — «Ворон-челобитчик» — нарисован смутный идеал всеобщего счастья: «Придет время, когда всякому дыханию сделаются ясными пределы, в которых жизнь его совершаться должна, тогда сами собой исчезнут распри, а вместе с ними рассеются как дым и все мелкие личные правды. Объявится настоящая, единая и для всех обязательная Правда; придет и весь мир воссияет». Но, слава Богу, Щедрин не дождался торжества этой «для всех обязательной» градоначальнической Правды.

Щедрин, современник не принятых им Толстого и Достоевского, был выходцем из предыдущей эпохи, той, что любила повторять: «социальность — или смерть». Слишком тесно связанный с толстыми журналами и он не заметил процесса усложнения духовной жизни русского общества. Но и ограничить себя свободой анализа, оставив синтез другим, Щедрин не хотел — чересчур сильна в нем была тяга к универсальным просветительским моделям, чтобы оставить читателя наедине с горьким сарказмом автора. Показав абсурд мира, Щедрин сам ужаснулся написанной им картине.

В конце карьеры он болезненно ощущал односторонность своего творчества. В автобиографической сказке «Игрушечного дела людишки» писатель вкладывает в уста изготовителя марионеток Изуверова признание: «Сколько я ни старался добродетельную куклу сделать — никак не могу. Мерзавцев — сколько угодно».

Тоска по одушевленному герою часто разрушала целостность художественного мира Щедрина. Зачем душа марионеткам, «игрушечным людям», которых он так умело изображал? Но Щедрин был обречен нести крест русских писателей — принимать литературу чересчур всерьез. Сатира живет долго только тогда, когда позволяет себе забыть, что ее породило. «Веселый» Щедрин работал с вечным материалом — юмором, гротеском, фантастикой. Щедрин «серьезный» так и остался фельетонистом «Отечественных записок».