А777398

А. П. АУЭР, Ю. Н. БОРИСОВ

Поэтика символических и музыкальных образов М. Е. Салтыкова-Щедрина

А. П. АУЭР, Ю. Н. БОРИСОВ

Поэтика символических и музыкальных образов М. Е. Салтыкова-Щедрина

Под редакцией доктора филологических наук
профессора *Т. М. Акимовой*

НАУЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Саратовского
Университета
А 777398

ИЗДАТЕЛЬСТВО САРАТОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1988

8 PI.3
А 939

В монографии дан обстоятельный анализ двух взаимосвязанных и ранее не изучавшихся сфер щедринской поэтики. Структура и функция символа, музыкально-слухового образа рассматриваются авторами на материале значительных созданий сатирика, относящихся к различным периодам его творческого пути. Конкретно-аналитические наблюдения сочетаются в книге с теоретическими обобщениями относительно места и роли символики, музыкальных ассоциаций и звуковых образов в структуре словесного художественного произведения.

Для специалистов-филологов, искусствоведов, а также всех интересующихся русской классической литературой.

Рецензенты: доктор филологических наук профессор *Г. В. Краснов*, доктор филологических наук профессор *А. А. Жук*.

А $\frac{4603030201\text{-}54}{176(02)\text{-}88}$ 121-88

© Издательство Саратовского университета, 1988 г.

ISBN 5-292-00171-6

Александр Петрович Ауэр
Юрий Николаевич Борисов

ПОЭТИКА СИМВОЛИЧЕСКИХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Под редакцией доктора филологических наук
профессора *Т. М. Акимовой*

Редактор О. В. Зарецкая
Технический редактор Л. В. Агальцова
Корректор Л. И. Зильбер

ИБ2859

Сдано в набор 20.10.87. Подписано к печати 19.02.88. НГ32072. Формат 60×84 1/16. Бумага типографская № 3. Печать высокая. Гарнитура литературная. Усл. печ. л. 6,51 (7). Уч.-изд. л. 7,3. Тираж 600 экз. Заказ 12157. Цена 1 р. 10 к.

Издательство Саратовского университета. 410601, г. Саратов, ул. Университетская, 42.
Типография издательства «Коммунист». 410002, г. Саратов, ул. Волжская, 28.

ВВЕДЕНИЕ

Тема исследования сложилась в атмосфере углубленного интереса современной литературной науки к многообразию художественных форм русского классического реализма и к поэтической природе щедринского творчества, в частности.

Известно, что долгое время, до начала 1950-х годов, при общей ориентации литературоведения на социологический принцип истолкования искусства слова, Салтыков изучался таким образом, словно был «интересен прежде всего как идеолог, теоретик, политик, философ, публицист, а затем уже как художник-сатирик»[1]. Новый этап в истории щедриноведения был ознаменован выходом в свет новаторских трудов А. С. Бушмина, С. А. Макашина, Е. И. Покусаева, предложивших масштабные, аналитически богато оснащенные, целостные концепции личности и творчества Салтыкова, его роли в литературно-общественном движении России, в освободительной борьбе. Был восстановлен в подлинном его значении художественный пафос щедринского сатирического наследия. Плодотворные идеи, выдвинутые названными исследованиями, разносторонние филологические работы по подготовке нового собрания сочинений писателя[2] стимулировали поворот литературоведческой мысли к Салтыкову-художнику. Внимание к эстетической специфике искусства сатирика, поддержанное и усиленное общим процессом обогащения методологии и методики литературной науки, не ослабевает. Последнее двадцатилетие отмечено публикацией целого ряда книг и статей, глубоко и в новых ракурсах раскрывающих существенные черты художественного своеобразия щедринского творчества[3]. Но не утрачивает актуальности суждение

---

[1] *Покусаев Е. И.* Салтыков-Щедрин в советском литературоведении// Рус. лит. 1975. № 4. С. 24.

[2] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1965—1977. В дальнейшем изложении цитаты из произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

[3] Многие из этих работ будут указаны в дальнейшем изложении.

Е. И. Покусаева о том, что именно в этой области, «на главном направлении в изучении искусства сатиры художника, далеко еще не все исследовано»[4].

К числу недостаточно проясненных в науке должны быть отнесены избранные нами для специального рассмотрения две специфические и взаимодействующие сферы поэтики щедринской сатиры — реалистическая символика и «музыкальная» образность. Разработка этих сфер поэтики Салтыкова позволяет, на наш взгляд, осветить новые грани художественного мира писателя в его связях с широким историко-культурным контекстом, подчеркнуть непреходящее, общечеловеческое в идейном составе произведений великого сатирика-гуманиста.

Взаимопроникновение символических и музыкальных образов — не редкость у Салтыкова. Подчас даже трудно определить, где пролегает граница между ними. Символ всегда способствует ритмизации повествования, и процесс его становления сопровождается звукописью и музыкальностью образно-речевого строя. И наоборот: музыкальный мотив, достигнув высокой степени смысловой обобщенности, обретает символическую значимость. Поэтому, занимаясь, казалось бы, каждый своей проблемой, авторы движутся к одной цели, естественно помогая друг другу. Случается, некоторые темы (например, музыкальный символ в «Губернских очерках») переходят из главы в главу, от одного автора к другому, что способствует более основательной аналитической характеристике изучаемого предмета. Все это, взятое вместе, придает книге необходимое содержательное единство. Теоретическое обоснование рассматриваемых проблем читатель найдет в соответствующих разделах первой и третьей глав.

Замысел предлагаемой работы возник давно, еще в ту пору, когда авторы проходили профессиональную школу в семинаре профессора Е. И. Покусаева по истории русской классической сатиры[5]. Мы с благодарностью вспоминаем уроки Евграфа Ивановича, которым по мере сил стремились следовать и которые во многом определили исследовательскую направленность и литературоведческую методику нашей книги.

---

[4] *Покусаев Е. И.* Салтыков-Щедрин в советском литературоведении. С. 26.

[5] О научно-педагогической деятельности Е. И. Покусаева см. в книге: Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Ученые-педагоги саратовской филологической школы. Саратов, 1984. С. 209—267.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПОЭТИКА ЩЕДРИНСКОГО СИМВОЛА

Щедриноведение развивается по мере того, как открываются новые аспекты изучения творчества великого сатирика. Сейчас наступает период более углубленного исследования не столько всей его поэтики в целом, сколько ее отдельных частей и компонентов. Естественно, этот этап должен завершиться созданием обобщающей поэтики Салтыкова.

Причем задача заключается не только в том, чтобы зафиксировать все, даже самые мельчайшие, компоненты щедринской поэтики. Необходимо прежде всего проникнуть в структуру таких художественных компонентов и уяснить, каковы принципы их организации. Только при таком условии откроются глубинные художественные процессы, на основе которых происходит формирование сатирической поэтики Салтыкова. Главная цель предпринятого исследования заключается как раз в том, чтобы во всех деталях рассмотреть поэтику символа — одного из важных компонентов щедринской художественной системы.

Надо отметить, что этот вопрос еще далек от окончательного решения, хотя давно сложились предпосылки его аналитического освоения. В свое время Л. Войтоловский без всякого сомнения утверждал, что чрезмерная гротескная насыщенность произведений Салтыкова нередко придает им «характер глубоко символической сатиры»[1]. В. В. Виноградов обнаружил в щедринской сатире «прием символической схематизации»[2]. «Щедрин, следуя примеру народа, учтя всю мощь и правду его фантазии, творит сказочные образы, мифы, реалистические символы»[3], — подчеркивал А. Лаврецкий.

---

[1] *Войтоловский Л.* М. Е. Салтыков// М. Е. Салтыков-Щедрин. М., 1929. С. 120.

[2] *Виноградов В. В.* О художественной прозе. М.; Л., 1930. С. 187.

[3] *Лаврецкий А.* Стиль революционно-просветительской сатиры// Литературный критик. 1939. № 5—6. С. 42.

Начиная с 20-х годов, пожалуй, только один раз было предложено в корне противоположное мнение, которое начисто лишало стиль Салтыкова символики по той причине, что символ — «очень субъективный, чуждый идейной ясности, чаще всего иррациональный, избегающий четких характеристик образ»[4]. Это, однако, лишь проходной эпизод. В скором времени все встанет на свои места, и щедринские символы вновь окажутся в поле зрения исследователей. А. С. Бушмин обратит внимание на особую символичность сказочного цикла Салтыкова и укажет на ее истоки в басенно-фольклорной традиции: «Символизм, связанный с образами животного мира, издревле закреплен басенной традицией, а в более поздние времена — сатирической сказкой о животных»[5]. Наибольший интерес в этом отношении вызывает «История одного города», где обычно выделяются такие символические образы, которые «несут на себе печать прозорливой недоговоренности»[6], являются художественными «прозрениями в будущее», «грозными пророчествами»[7]. Определена также идейно-художественная функция символа «оно»[8]. Выделяя общечеловеческую значимость щедринских художественных обобщений в «Истории одного города», Эберхард Дикман приходит к выводу: это стало возможным только потому, что «каждая форма тирании» предстает здесь как «гротескный символ»[9]. Не осталась в стороне сцена пожара,[10] о которой, например, И. Н. Сухих пишет так: «Представляется, что приведенный фрагмент не просто символичен — гротескно-символична вся образная система «Истории — а, так сказать, сверхсимволичен»[11]. Что касается остальных щедринских символов, то не менее существенным представляется заключение Д. П. Николаева о том, что образ «пирамиды» в повести «Запутанное дело» «явился широчайшим художественным обобщением, вырастающим до социально-философского символа»[12].

Становится очевидным, что обращение к щедринским симво-

---

[4] *Эльсберг Я.* Стиль Щедрина. М., 1940. С. 77.

[5] *Бушмин А. С.* Сатира Салтыкова-Щедрина. М.: Л., 1959. С. 576.

[6] *Покусаев Е. И., Прозоров* В. В. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин. Л., 1977. С. 87.

[7] *Бушмин А. С.* М. Е. Салтыков-Щедрин. Л., 1970. С. 106.

[8] *Павлова И. Б.* Роль символа «оно» в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина// Филол. науки. 1979. № 3.

[9] *Dickmann Eberhard.* Michail Saltykow-Schtschedrin // Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917. Band 2. Berlin und Weimar. 1986. S. 251.

[10] См.: *Ауэр А. П.* О структуре щедринского гротеска// Поэтика и стилистика. Саратов, 1980. С. 18.

[11] *Сухих И. Н.* Проблема финала «Истории одного города»// Стиль и время. Сыктывкар, 1985. С. 61.

[12] *Николаев Д. П.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977. С. 73—74.

лам — это уже литературоведческая традиция, позволяющая сделать вывод о том, что символы в поэтике Салтыкова представляют собой заметное явление. И на самом деле: символ стал для сатирика наряду с фантастикой и гротеском одной из возможных форм художественно-реалистического постижения действительности. Естественно, без учета поэтики символа художественная система Салтыкова будет выглядеть обедненной. Выделить символ следует еще и потому, что он как условная форма изображения тесно связан с традиционно щедринскими способами организации сатирических произведений — гиперболизацией и гротеском. Этим определяется еще одна перспектива исследования: раскрыть не только процесс формирования символа, но и отчетливо показать художественную взаимосвязь между символом, гиперболизацией и гротеском.

Каждый литературный символ — это всегда концентрация смысла и предельная художественная многозначность, что сполна присуще и символическим обобщениям Салтыкова. И щедринские символы обладают способностью «обнимать всю совокупность других образов» (А. Губер), в чем надо видеть их универсальность. Символы Салтыкова, однако, достигли еще большей универсальности, что прямо обусловлено жанровыми особенностями творчества сатирика. Захваченный глобальной циклизацией, столь характерной для поэтики Салтыкова, символ стал выполнять не только существенные смысловые, но и организующие художественные функции. Это особенно заметно в циклах «Невинные рассказы», «Губернские очерки», «Сказки», а также «Истории одного города» и «Господах Головлевых», чем и предопределен выбор данных произведений для специального изучения.

Художественное саморазвитие символического образа в «Святочном рассказе»

Значительный интерес с точки зрения поэтики щедринского символа представляет «Святочный рассказ» (цикл «Невинные рассказы»), написанный Салтыковым в 1856 году. Надо сказать, что многие рассказы цикла не лишены символичности и особенно такие, как «Миша и Ваня» и «Развеселое житье». В первом рассказе создается символический образ невинной жертвы, а самая характерная примета поэтики второго — насыщенность фольклорными символами, сложившимися в народных лирических песнях. Но даже на таком фоне «Святочный рассказ» выделяется значительно большей обособленностью и художественной выраженностью символа. Только обособленность дала символу возможность занять определенное место в композиции рассказа. Если же символ выходит на уровень композиции, то ему отдается очень боль-

шое повествовательное пространство, подчас даже выходящее за пределы одного произведения. В этом случае развитие символа осуществляется как сложный процесс, пронизывающий чуть ли не всю поэтику литературного произведения[13].

Именно так все происходит в «Святочном рассказе». Вначале символ композиционно отделяется, обретая относительную самостоятельность в затяжном внутреннем монологе автора-повествователя. Добившись независимости, он тем самым обрел свободу для своего последовательного художественного воплощения. И совсем не удивительно, что щедринские литературные приемы с этого момента получают единую целенаправленность: они постепенно воссоздают такой образ, который заключает в себе обобщенно-символическое представление о человеческих судьбах.

Особо отмечу, что в этом рассказе Салтыков делает первые подступы к созданию сложнейшего символа человеческой судьбы. Подступы первые, но значение их в дальнейшем творчестве сатирика велико. Ибо здесь — предвосхищение последующих художественных поисков Салтыкова, который, начиная именно со «Святочного рассказа», будет всегда стремиться за внешними приметами жизни разглядеть причины, предопределяющие человеческие судьбы. Социальный мир постепенно превратился для сатирика в мир символов. Каждый такой символ приносил ему радостные или печальные вести о судьбе человеческой.

Как раз в «Святочном рассказе» это символико-реалистическое видение жизни получает конкретное воплощение и именно в поэтике символа. Конечно, в таком случае авторское начало (стремление Салтыкова разгадать мир как символ человеческой судьбы) должно проявиться наиболее сильно. И это полностью подтверждается: авторское сознание не отделилось от символического образа, а, наоборот, вошло в него как определяющее художественно-конструктивное начало. Произошла уникальная художественная метаморфоза, благодаря которой в символе авторское сознание воплощается с той степенью объективности, с какой Салтыков изображал реальный мир. Вот почему в повествовании рассказа взаимодействуют два плана — предметный и субъективно-символический. Важно подчеркнуть, что предмет (осколок реального мира) обретает значимость символа только тогда, когда он способен вызвать представление о человеческой судьбе. Последовательность этого процесса примерно такая: предмет являет символ, а уже символ говорит о человеческой судьбе. Все это наиболее полно воплощено в том фрагменте рассказа, в котором доминирует симво-

[13] См. об этом: *Ауэр А. П.* Поэтика литературного символа и проблемы анализа художественного текста// VI Международный конгресс МАПРЯЛ. Секция 5. Вопросы теории и истории русской классической и советской литературы. Сб. тезисов. Будапешт, 1986.

лический образ «плуга»: «Господи! надо же было над Петруней такой беде стрястись? Кабы не это, сидел бы он здесь беззаботный и радостный, весело беседовало бы теперь за трапезой честное потомство слепенького дедушки... и надо же было слепому случаю пройти беспощадным своим плугом по этому прекрасному зеленому лугу, чтоб взбуровить его ровную поверхность и исполосать ее черными, безобразными бороздами!» (3, 146).

В самом же символе отчетливо видны три ступени обобщения. В пределах первых двух дается символическое воплощение судьбы рекрута Петруни и крестьянского семейства. Третья ступень — вершина обобщения, так как теперь все уже направлено на символизацию судьбы народной. Это своеобразное триединство образует опорную смысловую структуру образа-символа («плуг»). Однако первый художественный импульс, родственный образу-символу, возникает задолго до уже отмеченного авторского лирико-философского монолога, когда Салтыков пишет о крестьянской жизни, где безраздельно властвует неумолимый рок социальных «обстоятельств». Созданный обобщенный психологический портрет становится трагическим символом мученического долготерпения русского крестьянства: «Правда, дрогнет иногда у крестьянина голос, если обстоятельства уж слишком круто повернут его, изменится и как будто перекосится на миг лицо, насупятся брови — и только; но жалоба, суетливость и бесплодное аханье никогда не найдут места в его груди. Повторяю: невзгода представляется крестьянину столь обычным фактом, что он не только не обороняется от него, но даже и не готовится к принятию удара, ибо и без того всегда к нему готов» (3,141). Конечно, было бы явной ошибкой видеть в этом монологе гимн мужицкому долготерпению. Отнюдь не к такому выводу ведет читателя Салтыков. Символу мученического долготерпения дается совершенно иная смысловая направленность. Основное содержание его — мысль о том, что социальные беды и лишения постоянно, как всесильный фатум, преследуют крестьянина. Поистине стоическая выдержка крестьянина — это мужественное противостояние фаталистической предопределенности.

Не случайно стилистическая композиция символа распадается на две части. Одна из них полностью заполняется психологическими описаниями, а в пределах другой все внимание заостряется на изображении губительно-страшной силы социальных «обстоятельств». Правда, в этом изображении Салтыков очень лаконичен. Однако словесная «недостаточность» полностью компенсируется тем, что описание «обстоятельств» сразу же начинается с усиления изобразительного эффекта, достигнутого метафоризацией всей фразы («если обстоятельства уж слишком круто повернут его»). Главный элемент метафоры, образованный в результате стилистического союза наречия и глагола — «круто повернут» — наиболее

отчетливо выражает мысль о роковой зависимости крестьянина от драматических социальных «обстоятельств». И далее Салтыков с целью максимального усиления создавшегося впечатления переводит метафору во временной план. Этот фрагмент решен все в том же стилистическом ключе. Салтыков и тут чуждается многословности. Чтобы избежать описательных подробностей, он меняет точку зрения. Суть происходящего теперь раскрывается не с авторской позиции, а в восприятии народа, чем и вызвано логическое выделение глагола «представляется»: «невзгода представляется для крестьянина... обычным фактом». Фраза выстроена еще и с таким расчетом, чтобы вызвать временные ассоциации. Коль скоро социальные невзгоды стали привычными, то значит они постоянные спутники крестьянина. Эти страшные спутники, как зловещая тень, преследуют его до самого смертного часа. И к ним, своим страшным спутникам, он привыкает. Переживание страшного как привычно-обыкновенного — вот в чем трагический смысл этого символа мученического народного долготерпения.

Еще с большей отчетливостью мысль о привыкании к боли и страданиям проводится в той части, где представлены психологические описания. Большую психологическую значимость приобретает портрет. Причем портрет этот особый — он не лишен символической обобщенности. Поэтому-то и затемняются в нем всякие индивидуальные черты. Это символическое изображение лика народного. Суровую сдержанность и стоическое спокойствие от сознания укрощенной и побежденной боли являет народный лик. И только в мгновения самых страшных и мучительных испытаний тень страдания ложится на суровый народный лик («изменится и как будто перекосится на миг лицо, насупятся брови»). Но вихрь жестоких испытаний не может сломить народного духа. Внутреннее отчуждение от страдания, достигнутое в немыслимых страданиях, дало народу реальную возможность пережить бесконечные «удары» судьбы. Само отчуждение понимается Салтыковым не как бесчувственное отстранение от боли, а как психологическое привыкание к ней. Привыкнуть к боли — значит победить ее. Тогда все новые и новые приливы страдания уже не страшны. И теперь нам ясно, что обобщающее определение Салтыкова, где он говорит о постоянной готовности крестьянина «к принятию удара», утверждает мысль не о молчаливой покорности народа, а стойкости его духа, победившего боль и страдания. И символический народный лик для Салтыкова — вещий знак, зримое проявление трагической судьбы народа, вся жизнь которого проходит в нескончаемой борьбе с социальной обреченностью.

Мы видим, что символический образ «плуга», представший в авторском лирико-философском монологе, имеет прочную основу в предшествующем повествовании. Символ мученического долго-

терпения и символ «плуга» соотносятся по принципу: от общего к частному. Первый символ — это общее, а второй — частное. Получается в результате, что общее во многом еще загадка. Его смысловая глубина дана в перспективе. Частное же движется в русле этих перспектив, постепенно лишая загадку покрова таинственности. В поэтике символа органично объединяются два оппозиционных начала — абстрактное и конкретное. Взаимодействие между этими началами становится источником смысловой энергии символа, что и происходит в уже отмеченном монологе «Господи! надо же было над Петруней такой беде стрястись?»

В этом монологе нельзя не заметить необычайного взлета субъективности. Поэтика символа сформирована под неудержимо-сильным напором ее. Восклицание «Господи!» эмоциональным вихрем врывается в самую первую фразу и во многом предопределяет стилистическое развитие всего монолога. Какие только чувства не отразились в нем! Мольба, горечь, смятение, сострадание, ощущение обреченности — все разом охвачено в этом восклицании.

Возникший символический лейтмотив значительно усиливается риторическими восклицаниями и особенно антитезой, где воображаемая радостно-идиллическая картина явно противопоставлена трагизму действительно случившихся событий: «ка бы не это, сидел бы он здесь беззаботный и радостный, весело беседовало бы теперь за трапезой честное потомство слепенького дедушки...» Опорный элемент противопоставления (воображаемая идиллия) также выражает авторскую субъективность. Ведь и тут все буквально проникнуто стремлением восстановить утраченное равновесие, удержать резко пошатнувшееся бытие некогда благополучного патриархального крестьянского семейства. Так осуществляется конкретизация символа трагической судьбы народной, что приводит к изменениям в его поэтике. Сейчас на первую позицию выходит литературный прием, который можно назвать приемом исключения. С его помощью как раз исключается трагизм ужасного, т. е. именно то, что сильно омрачило жизнь крестьянской семьи. Сам же прием реализовал свою символизирующую функцию в пределах даже не всей фразы, а микродоли фразы («Ка бы не это...»).

В развитии символа теперь наступает такая стадия, когда в нем происходит самое полное воплощение щедринского мироощущения. Определяющим в его мироощущении была вдохновенная устремленность, если вспомнить точное определение А. Н. Пыпина, «в те глубокие, почти безграничные вопросы об общественных судьбах человечества, где отыскивался в будущем идеал лучшего строя с господством свободы и справедливости»[14]. Вот эти «безграничные вопросы» очень сильно «подействовали на него как глубокое, жиз-

[14] *Пыпин А. Н.* М. Е. Салтыков. Спб., 1899. С. 15.

ненное идеалистическое возбуждение»[15]. С определением А. Н. Пыпина следует полностью согласиться. Трудно найти более точную характеристику сущности щедринского мироощущения, чем «идеалистическое возбуждение». «Идеализм» этот — органично щедринский. Указывая на «идеализм» Салтыкова, А. Н. Пыпин меньше всего хотел сроднить его с известными философскими системами. Да он, действительно, никакой стороной не соприкасается с истинно идеалистическим пониманием мира. Природа щедринского «идеализма» иная. Полностью охватить ее в каком-то одном определении пока невозможно, но уже сейчас можно отметить главное: «идеализм» Салтыкова есть не что иное, как реализм, в котором художественно-познавательные возможности развиты так сильно, что он превращается в своеобразное ясновидение действительности. Это такое ясновидение, когда в каждом жизненном явлении открывается целый мир, во многом воспринимаемый как мир символов, где даже многочисленные «мелочи жизни» заключают в себе субъективность, неизбежно превращаясь в горестные символы великих духовных драм и трагических человеческих судеб.

Возвращаясь к «Святочному рассказу», отмечу, что все это в большой степени присуще символическому уподоблению жизни героя зеленому лугу, так безжалостно иссеченному «черными, безобразными бороздами». Уподобление действительно обретает символический характер, что тут же приглушило намечающуюся аллегоричность. Аллегория мгновенно распалась потому, что она в силу своей рационалистической однозначности оказалась в противоречии с возникшей смысловой диалектикой. Только поэтому усиливается вещественная насыщенность повествования. Поэтика символа наполняется живой природной плотью. Причем изображение этой плоти построено на контрасте, т. е. появляется еще одна антитеза. Один полюс антитезы притягивает эпитеты «прекрасный» и «зеленый», а другой — «черный» и «безобразный». Отчетливо видно, что поэтика символа собрала в одной точке две антитезы — большую и малую. Что касается большой антитезы, осуществленной с опорой на прием исключения, то ее назначение мы уже выяснили. Но и малой антитезе придается важная изобразительная функция: она очень зримо показывает истерзанную плоть природы. В какое-то мгновение прекрасная, ликующая, цветущая природа становится изувеченной и уродливо-безобразной. В сфере художественного притяжения этих антитез и вырастает символ народной социальной трагедии.

Но даже при таком заметном овеществлении (плуг, луг, поверхность, борозды) щедринский символ не теряет своей идейно-художественной универсальности. В его поэтике не прекращается процесс,

[15] *Пыпин А. Н.* М. Е. Салтыков. С. 15.

о котором писал еще Новалис: «Придать универсальность или философское значение какому-нибудь специфическому понятию — это значит превратить в эфир, в воздух, развеществить некий спецификум или индивидуальность»[16]. В итоге этого процесса символ Салтыкова освобождается из-под тяжести вещественности. Тем более, что он с самого начала стремился сбросить ее оковы через авторский намек на символическое уподобление. Отсюда и весь сложный ассоциативный ряд, который выводит символ далеко за пределы контрастной пейзажной картины и тем самым придает ему уже антропологическую универсальность и художественную «эфирность».

Надо обратить внимание на то, что развеществленный символ развивается под знаком все большего усиления драматизма. Это усиление не лишено процессуальности, и потому перед нами развертывается вполне определенный стилистический сюжет. Соответственно, появляется исходный, своего рода экспозиционный момент, где доминирует народный фразеологизм («надо же... такой беде стрястись!»), метафорическая стилистика которого подчеркивает драматизм происходящих событий.

Следующее звено стилистического сюжета образует тавтологическое сочетание, возникшее в результате употребления одного и того же эпитета в совершенно различных словесных вариациях (ср. «слепенького дедушки» и «слепому случаю»). Смысловая целенаправленность этого сочетания просматривается со всей очевидностью. Оно дает стилистическую возможность осуществиться очень важной ассоциации, позволяющей скрепить данный символ с предшествующим драматическим эпизодом, где все тот же «слепой и ветхий дедушко» творит магический обряд прорицания судьбы не только несчастного Петруни, но и всего «фаталистически» связанного с ним крестьянского семейства (3, 136—138). Между отмеченными эпизодами — довольно большое повествовательное пространство. Оказывается, что на всем протяжении этого пространства символ не исчез окончательно, а находился в подтексте. Вот почему нагнетание драматического психологизма в рассказе не прекращается вплоть до эпизода с «плугом», а затем переходит и в его финальную часть. Символ, даже погружаясь в подтекст, не прекращает своего воздействия на повествование, а это значит одно: символ не остановился в своем художественном саморазвитии.

Складывается, таким образом, весьма характерная для поэтики Салтыкова литературная ситуация. Текстовая материализация символа происходит далеко не сразу. Поначалу Салтыков только

---

[16] *Новалис.* Фрагменты// Литературная теория немецкого романтизма: Документы. Л., 1934. С. 132.

намекает на его присутствие, когда пишет о том, как «на одной из лавок, возле переднего угла, сидел слепой и ветхий дедушко, вроде тех, которыми почти фаталистически снабжается всякая сколько-нибудь многочисленная семья, и держал в руке деревянную палку, которою задумчиво чертил по полу. Он делал это дело с необычайным терпением, как будто оно составляло последнюю задачу его жизни, и, нащупав палкою какую-нибудь неровность, сердился и ворчал» (3, 138). Если рассматривать этот фрагмент с точки зрения воплощения символа, то сердитое ворчание слепого старца — это предвестие будущих драматических событий. Вот здесь символ промелькнул и тут же «спрятался» в подтексте. Но этого оказалось достаточным для того, чтобы текст и подтекст прочно скрепились именно через символ. В результате такого объединения эпизод, где главное действующее лицо слепой старец, окончательно превращается в символически значимый фрагмент текста. Это могло произойти только благодаря символической ретроспективе, осуществленной через подтекст.

Своеобразной же кульминацией воспроизведенного стилистического сюжета является момент прямого соотнесения «слепого случая» с плугом, так как именно сейчас в резком столкновении встречаются два контрастных символа — плуг и почерневший луг. В результате такого столкновения происходит «развеществление символов». Они плотно охватываются ассоциациями, которые образуют второй смысловой план. Через сцепление ассоциаций создается совершенно иная художественная реальность, где плуг уже становится символом пагубных социальных обстоятельств, разрушительной стихией врывающихся в человеческий мир, а почерневший луг — безжалостно «обезображенной» жизни рекрута Петрухи.

Эта символика задает тон повествованию. В начале второй главы рассказа дается пейзажная картина. Пейзаж, однако, не отстраняется от символики, а становится той формой, благодаря которой осуществляется ее дальнейшее развитие. Стилистика повествования перестраивается так, чтобы за зримой пейзажной картиной угадывались сложные смысловые перспективы. Создается особый тип пейзажа — «пейзаж обобщенно символический»[17].

Особо выделяется в символическом пейзаже образ ветра. Он здесь явно доминирует. Поэтому пейзаж не статичен, а живет в порывистых толчках движения. Под резкими и мощными «ударами» ветра завихрилась вся снежная равнина: «крепкий верховой ветер сильно буровил здесь и там снежную равнину и, подняв целые столбы снега, направлял свой путь далее, с тем, чтоб опять

---

[17] *Чичерин А. В.* Очерки по истории русского литературного стиля. М., 1977. С. 301.

через минуту вернуться и, подняв новые снежные столбы, опять нестись куда-то далеко-далеко» (3, 146).

Слово «крепкий» — смысловой центр этого образа. К нему один за другим притягиваются глаголы и деепричастия, образующие динамическую композицию символического пейзажа. Единство смысла придает целостность данной композиции. Все стилистические элементы ее воссоздают чрезвычайно подвижную картину, рисующую яростный бег взбунтовавшегося ветра. Кроме того, композиционной сплоченности способствует ритм повествования. Самые главные стилистические элементы согласуются за счет ритмической упорядоченности. Это относится прежде всего к глаголам «буровил» и «направлял», «нестись», скрепленным неточной рифмовкой окончаний (и в том, и в другом случае из созвучия выпадают только гласные). Вторая ритмическая группа возникла в результате повтора деепричастного оборота. Причем при повторе стилистика оборота несколько меняется («подняв новые снежные столбы»), но зато количество синтаксических единиц в нем остается прежним. Такая количественная соразмерность как раз и не дает угаснуть ритму. Сам же ритм имеет не только формально организующее значение. Очевидна его смысловая функция: он усиливает семантику движения. Ритм в своей динамической заданности как бы срастается с функцией глаголов, давая им тем самым дополнительные изобразительные возможности.

На этой динамической основе создается другой, более объемный образ — образ вьюги. Салтыков в своем описании очень зримо показывает, как видимый мир в какое-то мгновение превращается в снежный хаос. Ветер, буровящий равнину, набрасывает в небесный простор «целые столбы снега». Все новые и новые «снежные столбы» уносятся ввысь. И нет преград неистовствующей стихии; она неудержимо несется «куда-то далеко-далеко». Громадное белое облако охватило весь мир. Тревогу и смятение вызывает у читателя эта картина. Иначе и быть не должно: именно такого эффекта добивался Салтыков. Белый цвет в поэтике его зимних пейзажей почти всегда символизирует тревожно-безрадостные предчувствия. Зачастую «эпитет «белый» говорит у Щедрина не о чем-то светлом, отрадном, чистом, а, наоборот, всегда связывается с мрачными, больными представлениями»[18]. Белый цвет в символической значимости превращается в полную свою противоположность — он выражает темное и мрачное. В целом же образ вьюги при таком цветовом лейтмотиве становится символом социальной трагедии русского крестьянства. На смену «плугу» и почерневшему «лугу», как видим, приходят «ветер» и «вьюга». Но эти новые компоненты выражают все тот же социальный символ,

[18] *Королькова Е. О.* О языке Щедрина// Лит. учёба. 1935. № 7—8. С. 182.

что и свидетельствует о его непрекращающемся художественном саморазвитии.

Причем и на этом развитие поэтики щедринского символа не прекращается. В дальнейшем вновь появляется пейзажная зарисовка. Внимание повествователя сосредоточивается на трех соснах. Описывая их, он выделяет даже несколько пейзажных деталей: «Вот и те три сосенки, о которых толковал мне старик; сквозь мутное облако чистого, тонкого снега я видел только очертания их, но, вероятно, душа моя была слишком особенным образом настроена, что за плавным покачиванием широких их вершин мне именно слышалось, будто они жалуются и говорят о том, как надоела им эта долгая, почти бесконечная жизнь, как устали они от этих отовсюду вторгающихся ветров, которые беспрепятственно и безнаказанно оскорбляют их, то обламывая самые крепкие их побеги, то разбрасывая мохнатые их ветви в какой-то тоскливой беспорядочности» (3, 146—147). Казалось бы, все в этом описании подчинено принципам пейзажной поэтики. Зримо и отчетливо показаны три сосны на том же снежном фоне. Однако с самого начала мы видим принципиальную особенность в изображении этих сосен. Почти сразу же изображение уводится от известной пейзажной конкретности. Недаром в самом начале последовало авторское указание, что «три сосенки» — плод его воображения, его особенного душевного состояния («душа моя была слишком особенным образом настроена»).

Такое пояснение сильно повлияло на повествование. Оно оказывается во власти авторских видений и переживаний, что приводит к явной психологической гиперболизации. И вполне естественным воспринимается то, что щедринские «сосенки» живые существа. Они думают, чувствуют, тоскуют, охвачены скорбью осиротевшей души. Безусловно, этот натурфилософский психологизм создается с помощью традиционного приема олицетворения. Но олицетворение — лишь структурная основа символа. Смысл же образа трех сосен вырывается далеко за границы его конкретного психологического содержания.

Вместе с тем психологизм олицетворения — существенное звено в создании символа. Именно он дал первотолчок в развитии символической многозначности. Ведь без олицетворения невозможно было воплотить образ сосен-мучениц. Их молчаливое страдание — это символический знак того, что речь идет не о каких-то природных катаклизмах, а о жизни человеческой. Тогда мотив цифры три воспринимается не только как часть поэтики пейзажа, но и в его непосредственной символической значимости. Надо учесть, что это символическое число всегда соотнесено с человеческой судьбой. По крайней мере так все происходит в библейских сказаниях, фольклоре, античной и средневековой литературах и

т. д. Поэтика щедринского символа отнюдь не отчуждается от этой давней литературной традиции.

Действительно, щедринский образ трех сосен несет в себе заряд того же символического смысла — он олицетворяет судьбу страдающего человека. Самое бесспорное подтверждение сказанному — заключительная часть рассматриваемого фрагмента, где подробно описано, как под напором сильного ветра обламываются «крепкие... побеги» сосен, разбрасываются «мохнатые их ветви в какой-то тоскливой беспорядочности». Символика числа три в этом описании приобретает полную определенность. Тот смысл, что был намечен только как символическая перспектива, теперь предстает в конкретной значимости: у Салтыкова получились не просто сосны, а тоскующие сосны. Он обратился к одному из самых устойчивых и распространенных символических образов в мировой литературе — символу дерева с обломанными ветвями. Естественно, что этот символ несет на себе печать щедринской индивидуальности и потому существенно отличается от своих многочисленных предшественников (создается он при значительно большей детализации в описании, а главное — с настойчивым выделением оценочного момента, что и вызвало появление лирического эпитета «тоскливый»). Художественный облик символа иной, а вот основная его смысловая суть остается прежней: он со всей ясностью, как и его предшественники, говорит о трагической судьбе человека. А какие это предшественники? Можно привести много примеров, но назову только один, самый, пожалуй, характерный. В знаменитом «Слове Даниила Заточника» мы читаем: «Я ведь, княже, как дерево при дороге: многие обрубают ему ветви и в огонь мечут: так и я всеми обижен, ибо не огражден страхом грозы твоей»[19]. Несомненно то, что сейчас мы встретились все с тем же символом. Художественно он осуществлен через сравнение (символическая параллель), причем структура этого сравнения своеобразна: оно состоит из двух вполне самостоятельных частей. Между литературными эпохами, где возникли символы, дистанция огромного размера. Надо иметь в виду и принципиальное отличие поэтической культуры этих эпох. Но именно данное обстоятельство еще раз убеждает в том, что образ дерева с обломанными ветвями как символ везде и всюду бережно сохраняет свое художественное предназначение. Он нигде не изменяет себе, впечатляюще воссоздавая трагические человеческие судьбы. И Салтыков, опираясь на уже канонизированную поэтику традиционного символа, создает образ, который обобщает все сложное идейное содержание «Святочного рассказа». Этот символ, в конечном итоге, отражает трагедию не только Петруни, не только крестьянского семейства и вообще рус-

[19] Художественная проза Киевской Руси XI—XIII веков. М., 1957. С. 230.

ского народа, но и всего человечества, мучительно ищущего выхода из лабиринта социальной обреченности. Не случайно символ «плуга» является продолжением в развитии символического мотива города «скорбей». Образ города сверхобобщен, поэтому он обретает значимость символа: «Как волшебен он теперь при свете своих миллионов огней, какая страшная струя смерти совершает свой бесконечный, разъедающий оборот среди этого вечного тумана, среди миазмов, беспощадно врывающихся со всех сторон» (145—146). Город — это символ, выражающий трагедию всего человеческого мира, что, кстати сказать, является первым звеном на пути к «Истории одного города».

В символе, что мы можем теперь сказать со всей определенностью, художественно осуществляется обобщающая направленность творчества сатирика, благодаря которой он «в поле своего зрения держит общечеловеческие типы, проблемы и вопросы»[20].

Самый последний круг смысловой значимости этого символа замыкается на выражении ужасного. Ужасное врывается в жизнь людей вместе с крутыми и неожиданными поворотами в их судьбе. Какой-то вихрь сметает человеческие жизни и кружит их как сухие осенние листья. В отвлеченной символике рассказа высветилось то, о чем Салтыков скажет в конце жизни со спокойной ясностью старческой мудрости: «Вообще я нахожу, что наступило время, когда зло действует самочинно и беспредметно. Зло для зла. Сколько людей мечтает отдохнуть и успокоиться от трудовой и болезненной жизни, — и вдруг в один момент их опутывает со всех сторон какая-то нелепая напасть, которая вконец портит все существование, спутывает все расчеты, расстраивает привязанности и т. д. Какая горькая бессмыслица!» (20, 322).

Но не надо полагать, что ужасное передается только в такой символической манифестации. Ужасное всегда получает у Салтыкова конкретную социальную мотивировку. И помогает символу в этом отношении гротеск: «Я глянул в даль, и, не знаю почему, там, на самом конце ее, представился мне становой пристав, в виде страшного лохматого чудовища, с семью головами, с длинными железными когтями и долгим огненным языком. И так ясно и отчетливо мелькало передо мной это странное и, к счастью, совершенно невероятное видение, что мне стало жутко, и я поспешил плотнее закутаться в шубу, чтоб не видать его кривляний» (3, 147). Отвлеченный смысловой пафос символа, размывающий конкретность социальной оценки, в гротеске локализуется именно вокруг этой оценки. Символ и гротеск функционально сливаются, но не подменяют друг друга. Гротеск — своеобразное продолжение сим-

---

[20] *Покусаев Е.* Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1957. С. 270.

вола, причем такое продолжение, которое заключает в себе социальную мотивировку. Гротескный образ станового пристава, который предстал в художественном воображении рассказчика как чудовище, — это и есть предельно конкретная мотивировка ужасного. Отчетливо видно, что символ и гротеск объединяются и в другой функции — в изображении страшного и ужасного. Гротеск, реализуя свои возможности, доводит это изображение, начатое еще в символе, до художественного абсолюта. Отсюда и весьма характерное для Салтыкова двуединое построение гротескного образа, в котором сливаются человеческие черты (становой пристав) и выразительные приметы облика звероподобного чудовища. Причем Салтыков больше склонен к расширению второго полюса гротеска. «Портрет» чудовища выписан детально. И каждая деталь — новый шаг в изображении ужасного: вначале Салтыков делает как бы общий набросок «страшного, лохматого чудовища», а затем выстраивает длинный ряд деталей, которые наполняют конкретным содержанием этот набросок («с семью головами, с длинными железными когтями и долгим огненным языком»). Да и второй портрет Болдырева, уже не фантастический, также не лишен гротесковости: «Лицо его, пухлое и отеклое, было покрыто слоем жирного вещества, который придавал его коже лоск почти зеркальный» (3, 147). В данном случае, в чем мы убедились, происходит активное взаимодействие символа и гротеска, которые сближаются не только функционально, но и художественно, ибо тот и другой реализуются в одной сфере — сфере условного изображения. Финал развития символа становится прологом в воплощении гротеска.

В заключение хочу отметить, что процесс развития символа в «Святочном рассказе» можно воспринимать как формулу символообразования в творчестве Салтыкова. Этот процесс (или в полном своем виде или усеченно) предстает во многих сатирах Салтыкова. В сатире «Скрежет зубовный», например, не только повторяются определенные стадии данного процесса, но и отдельные компоненты центрального символа «Святочного рассказа». Я имею в виду явно символический образ «древа красноречия». По описанию Салтыкова, это самое настоящее ядовитое дерево: «листья бледны и бессочны, но снабжены колючками, которые если не наносят положительного вреда, то производят в субъекте, к ним прикасающемуся, чесотку и волдыри» (3, 354). Нельзя не заметить, что символ художественно построен по аналогии с образом «древо жизни». Только создается он на другой смысловой основе: «древо» становится символом духовной смерти. Салтыкову очень хотелось, чтобы читатель именно так разгадал его символ, поэтому он и не удержался от следующей подсказки: «И ветры все дуют да дуют, а дерево все живет да живет, как будто для того, чтоб доказать не-

лепую мысль, что и в мраке есть свет и в смерти есть жизнь» (3, 354).

Между тем и этот щедринский символ лишен статики. Его становление также происходит как процесс. Ведь структурные корни символа «древа» надо видеть в натурфилософском прологе «Скрежета зубовного», который слагается как гимн высокой духовной жизни человека — той жизни, которая ему дарована природой. «И неизвестно, посредством какого тайного процесса, — пишет Салтыков, — все это ликование, все это цветение, вся эта сила, звучность и ясность вдруг переходит внутрь человека, и делается ему так легко, так хорошо жить на свете, что даже душа как будто играть начинает... право» (3, 353). Символ же «древа» выступает как олицетворение той страшной жизни, которая лишает человека «внутренней силы и ликования» (3, 353). Символический натурфилософский пролог и символ «древа» прочно связаны, но связь эта осуществлена по принципу художественной антиномии. Собственно этот принцип окажется ведущим вплоть до конца повествования. Символ «древа» не исчезает окончательно, но, правда, предстает уже в другой художественной вариации, т. е. возникает еще одно структурное ответвление. Форма другая: «Мохнатые чудища продолжают преследовать меня даже в моем одиночестве» (3, 375), но суть остается прежней: это тот же самый символ «древа». Об этом свидетельствует, помимо всего прочего, и такая чисто стилистическая перекличка: «верхушка объемиста, и если не густа, то косматa» (описание «древа») — «мохнатые чудовища».

Все завершается, как и следовало ожидать, гротескным образом смерти, вбирающим в себя фольклорные мотивы: «Смерть! Смерть!.. Она идет, стуча всем составом своим; она идет по холмам и по лугам, по лесам и по полям, идет через рвы и реки, через расселины и топи... Она проникает всюду, где только слышатся трепет и дыхание жизни» (3, 377). Процесс саморазвития символа и здесь, таким образом, завершается гротескным обобщением. Отсюда можно сделать вывод, что символ и гротеск в щедринской поэтике нередко становятся неразлучной парой.

О поэтике символа в «Истории одного города»

Утверждение о том, что поэтика «Истории одного города» буквально насыщена символикой,— это уже общее место в щедриноведении [21]. Такая насыщенность отнюдь не противоречит реалистической поэтике «Истории», а наоборот, глубоко ей соответ-

[21] См. статьи раздела «Финал «Истории одного города» в книге: «Шестидесятые годы» в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. Калинин, 1985.

ствует. Как точно отмечено А. Ф. Лосевым, «всякое искусство, даже и максимально реалистическое, не может обойтись без конструирования символической образности»[22]. Именно с опорой на символику Салтыков как бы моделирует социальное бытие всего человеческого мира. И поэтому вся «История» покоится на круговой композиции («начались исторические времена» — «история прекратила течение свое»), символическая значимость которой несомненна: так Салтыков соединил историю Глупова (символ российской государственности) с развитием мировой истории. И, безусловно, прав Эберхард Дикман, когда отмечает в «Истории» не только символическое отражение российской действительности, но и соответственно немецкой и французской[23].

С символическим кольцом «Истории» связаны ее символы. Но в самой большей степени это относится к символическому образу огня, который представлен в главе «Соломенный город». Повествуя о катастрофе, постигшей Глупов, сатирик стремится обрисовать ее как «фантастическое зрелище», а щедринская фантастика уже по природе своей символична.

Не случайно так отчетливо выражена здесь символическая интеграция: происходит разлом и одновременно совмещение художественных плоскостей, сливаются полярные стихии (земля и небо), человек, выброшенный в бездну хаоса, теряет свой человеческий облик, превращаясь в полумифическое существо. Во всей этой картине, символизирующей мысль о неизбежном обновлении общества, а также и всего мироздания (хаос должен превратиться, по логике Салтыкова, в полную свою противоположность — гармоническое и устойчиво-разумное человеческое существование), доминирует пронзительно страшный звукообраз. Раздаются оглушительные раскаты грома, предвещающие надвигающуюся катастрофу: «Не успели отзвонить третий звон, как небо заволокло сплошь и раздался такой оглушительный раскат грома, что все молящиеся вздрогнули...» (8,323).

Этот фрагмент обильно насыщен эпитетами. Но в данном случае эпитеты резко меняются в своем стилистическом облике. Они, активно участвуя в художественном утверждении символа, гиперболизируются. Гиперболизированными эпитетами буквально пропитано повествование: «безграничная бездна», «неизобразимый хаос», «грозный фон», «грозный силуэт», «страшная стихия» (8,323). Эпитетам-гиперболам содействуют изобразительные: «черная бездна», «светлая точка», «огненный язык», «еще точка... сперва черная, потом ярко-оранжевая» (8,323). Все эти метафо-

---

[22] *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 190.

[23] *Dickmann Eberhard.* Michail Saltykow-Schtschedrin. S. 251.

ры, соединившись с цветовой символикой, доводят образ огня до полного завершения. А образ огня в символе — центральный и определяющий. Это именно тот образ, который порождает бесконечное множество смысловых ассоциаций, все шире и шире раздвигающих горизонты символической многозначности. Как раз поэтому Ю. М. Лотман включил образ огня в число художественных «реалий», которые неисчерпаемы в своих ассоциативных потенциалах: «Такие реалии, как «дом», «дорога», «огонь», пронизывая всю толщу человеческой культуры и приобретая целые комплексы связей в каждом ее эпохальном пласте, насытились сложными и столь ассоциативно-богатыми связями, что введение их в текст сразу же создает многочисленные потенциальные возможности для непредвиденных, с точки зрения основного сюжета, изгибов повествования» [24].

Содержание щедринского символа огня также разрастается за счет ассоциаций. Но, пожалуй, наиболее сильно проступают тут две ассоциативные тенденции: одна из них, в конечном итоге, резко выделяет мысль о гибели глуповского мира, а другая — о перспективе его возрождения. Горение как умирание и одновременное обретение новой жизненной энергии — вот из такой противоречивой сочетаемости вырастает содержание этого символа. Однако доминирующее положение все же занимает то смысловое начало, которое связано с одной из главных целей щедринской сатиры — идеей вечного движения человечества к нравственному и социальному совершенству. Идея эта не имеет границ по своим смысловым возможностям. И недаром именно она образует смысловое ядро образа огня. Животворящий огонь мыслится Салтыкову как символ возрождения общества, а в этом возрождении он видел мощный стимул его последующего развития и становления (здесь, конечно, очевидное предвосхищение катарсиса финала «Истории»).

В этом символе наиболее полно отразилось щедринское понимание общественной диалектики. Вся история человеческой цивилизации, в представлении сатирика,— это непрерывное развитие. Уже к середине шестидесятых годов Салтыков выработал законченную формулу, раскрывающую сущность процесса общественного развития: «Если общество изверилось в старые формы жизни и, познавши всю тщету их, прокладывает себе новое ложе, и если при этом оно встречает на пути своем такие препятствия, которые можно преодолеть только с бою, то само собою разумеется, что оно остановится перед ними и все-таки будет продолжать пробивать искомое ложе» (6,293—294). История общества как бес-

---

[24] *Лотман Ю. М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в.// Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. 7. С. 121.

конечный процесс преодоления в напряженной борьбе старых, изживших себя форм социальной жизни — вот главный смысл этой формулы. Так что символ огня получает конкретное философско-публицистическое обоснование.

Щедринская концепция развития как раз и составила смысловую основу символического образа огня: глуповское государство должно умереть и стать уродливым достоянием истории. Его постигнет историческая смерть. Но это временная остановка в пути. За этим последует новый этап развития человечества, который и станет очередной ступенью нравственного и социального прогресса. Через символ Салтыков пропускает, как сквозь призму, «основные тенденции, определяющие ход развития текущей действительности» [25]. Потому-то в его сатире эти тенденции выделяются резко, выпукло, объемно.

Поэтика символа огня, развернувшаяся в главе «Соломенный город», во многом предопределяет и последующее повествование. С особой отчетливостью символическая направленность его проступит в заключительной части «Истории» («Подтверждение покаяния. Заключение»), где главный герой — Угрюм-Бурчеев. Образ этого глуповского правителя завершает сатирическую галерею градоначальников, и в данном случае художественное обобщение перерастает рамки образа-характера. В нем сокрыт неизмеримо больший смысл. В образе Угрюм-Бурчеева находит отражение не только психология правителя-узурпатора, но и определяющие закономерности социальной жизни монархической России. Он олицетворяет всю тупо-неуклонную силу, что стоит мощной преградой на пути социально-политического прогресса. Эта сила, по мысли сатирика, страшная, жестокая и губительная. Она сковывает и порабощает народ, подавляет прогрессивную устремленность всей нации в целом. Наступает торжество социальной неправды, что и порождает варварский произвол и несправедливость. В такие моменты общественного состояния нации замирает поступательное развитие истории — она не может вырваться вперед, подавленная зловещими «призраками» современности.

Он — своеобразная символическая «модель» монархического государства. Он же, этот образ, предвещает и будущие катастрофы, которые сопутствуют жизни страны, где воцарился произвол и осуществляется политика страха и террора. Кроме того, образ Угрюм-Бурчеева — самое полное художественное выражение сущности самодержавной власти, основанной на культе насилия, не только в творчестве Салтыкова, но и, пожалуй, во всей русской литературе. Уже эти смысловые аспекты говорят о том, насколько слож-

---

[25] *Макашин С.* Салтыков-Щедрин на рубеже 1850—1860 годов. М., 1972. С. 88.

но и объемно содержание образа Угрюм-Бурчеева. Именно потому Салтыков обособляет данный образ, размещая его в отличие от других персонажей, в иной художественной сфере — символической. Только так сатирик мог подчинить и запечатлеть в слове открывшееся ему сложнейшее смысловое движение. И естественно, что в образе Угрюм-Бурчеева появляются такие художественные приметы, которые не наблюдались в предшествующем повествовании о глуповских градоначальниках. Поэтика символа, таким образом, формируется здесь на основе сатирического психологизма. Произошло отпочкование от психологизма, и тут же меняется характер повествования. Если ранее в поэтике «Истории» во многом преобладала гротесковость, то теперь на передний план выдвигается символическая гиперболизация. Все черты в облике Угрюм-Бурчеева воспроизводятся очень укрупненно и доведены до максимального преувеличения. Лаконичная фраза, с которой начинается глава: «Он был ужасен» (8,397) — тот фундамент, на котором выстраиваются последующие определения и характеристики. И далее Салтыков полностью сосредоточен на доказательстве того, что его герой действительно «ужасен». Он «ужасен» потому, настойчиво утверждает сатирик, что от него веет мертвящим холодом. Пристальный взор Угрюм-Бурчеева, в котором «выражалась какая-то неизреченная бесстыжесть» (8,397), обладает фантастической способностью подчинять человека и лишать его даже желания самостоятельной и деятельной жизни. «Человек, на котором останавливался этот взор, не мог выносить его, — с осуждающей суровостью пишет сатирик. — Рождалось какое-то совсем особенное чувство, в котором первенствующее значение принадлежало не столько инстинкту личного самосохранения, сколько опасению за человеческую природу вообще» (8,397).

Замечаем, что Салтыков придает портретной детали («взор») особое значение: она не столько характеризует внешность персонажа, сколько отражает социально-философское обобщение, составившее основное содержание символа. Описание «взора» заставляет вспомнить о человеческой природе «вообще». Соответственно этому обогащается смысл всей сатирической тирады — он восходит на уровень общечеловеческой значимости. «Взор» становится символическим выражением культа насилия [26]. И потому в образе Угрюм-Бурчеева возникает та художественная глобальность, которая охватывает прошлое и настоящее исторической жизни человеческой цивилизации, изобилующей примерами деспотизма и же-

[26] Культ насилия как непременное условие осуществления власти неоднократно становился предметом художественного осмысления. О символической концепции власти в трагедии Софокла «Эдип-царь» см., например, статью С. Аверинцева «К истолкованию символики мифа о Эдипе»// Античность и современность. М., 1972, С. 90—102.

стокого подавления естественной и первозданно чистой человеческой «природы».

Однако этот момент — всего лишь одно звено в поэтике символа. За ней своим чередом следуют другие звенья, которые тесно связаны с повествовательной метаморфозой, выводящей все изобразительные ряды все к той же символической гиперболизации. Воздействие «взора» Угрюм-Бурчеева Салтыков соотносит чуть ли не с вселенской катастрофой: «Думалось, что небо обрушится, земля разверзнется под ногами, что налетит откуда-то смерч и все поглотит, все разом...» (8,397). Сразу бросается в глаза то, что возникшая мрачная картина дана не в эпической отстраненности, а в восприятии повествователя, именно с его точки зрения. Слово «думалось», появившееся в начале фразы, как раз и подчеркивает, что эта картина — плод испуганно-возбужденного воображения человека, которому «взор» Угрюм-Бурчеева внушил мысль о неминуемом приближении «таинственных и непреодолимых угроз» (8,397). Переводя повествование в субъективный план, Салтыков сделал возможным разное усиление впечатлений ужаса, страха и отчаяния. В этом же — воплощение символической гиперболизации душевного состояния повествователя, переживающего свое восприятие страшного видения.

Отсюда становится понятным, почему в описании катастрофы нарушены реальные пропорции, и все замыкается на изображении необозримых космических далей. Это и есть один из главных моментов в поэтике щедринского символа. Основные атрибуты космического бытия («небо», «смерч», «земля») прочно вписаны в символическую картину. Но вписываются они не статично, а в порывисто-мощном движении. Динамическая насыщенность ее создается за счет повторения ритмически согласованных глаголов: «обрушится — разверзнется — налетит — поглотит». Причем ритмические периоды четко обозначены глагольной рифмой. А сам ритм ощутимо передает грозную патетику повествования.

Значительная роль отводится и местоимению «все», которое повторяется дважды. Оно применяется в собирательной функции. Благодаря ему особо подчеркнут космический размах катастрофы. Как бы все мироздание рухнуло под ударами неудержимо-мощной силы. Чем же вызвана такая заостренность описания? Вполне оправданным, видимо, будет предположение, что она вызвана стремлением Салтыкова усилить сатирический пафос. Ведь через символ эта грозная, всесокрушающая сила прямо соотнесена с административной деятельностью Угрюм-Бурчеева. В дело вступает символический параллелизм, цель которого — осуществление переноса качества, благодаря чему значительно расширяется смысл образа самого страшного глуповского градоначальника. В круг этого расширения уже вовлекается весь монархический строй, порождаю-

щий одну за другой, как в цепной реакции, губительные социальные катастрофы.

Между тем развитие наметившегося символического параллелизма не прекращается. В скором времени в нем появится еще одно ответвление, когда Салтыков найдет точки соприкосновения между Угрюм-Бурчеевым и сатаной: «Отсюда бесчисленное множество вольных истязаний, которые, словно сетью, охватили существование обывателей, отсюда же далеко не заслуженное название «сатаны», которое народная молва присвоила Угрюм-Бурчееву» (8,396). Соотнесение двух образов, как видим, произошло. В тот же момент к Угрюм-Бурчееву начинают притягиваться те смысловые линии, которые берут начало в библейских и фольклорных сказаниях о злодеяниях сатаны. В этих сказаниях сильно выражена обличительная тенденция; сатана представлен как коварный и могущественный враг человечества. Он — мрачный символ зла. Вот с этим символом сатирик накрепко связывает образ Угрюм-Бурчеева.

Намеченная символическая соотнесенность доводится до логического конца. В композицию главы включается «воспоминание» летописца о картине, изображающей «мучения грешников в присутствии врага рода человеческого» (8,398). Подробное описание картины предшествует рассказу о «подвигах» Угрюм-Бурчеева. Само композиционное размещение этих образов способствует осуществлению символического параллелизма. А что происходит в повествовании? Оно замедляется и более детализируется. Если в прологе символического параллелизма сатана промелькнул зловещей тенью, то сейчас очень тщательно воссоздается весь его мрачный облик. Грозно устрашающая фигура сатаны в полный рост предстает перед читателем: «Сатана представлен стоящим на верхней ступени адского трона, с повелительно простертою вперед рукою и мутным взором, устремленным в пространство. Ни в фигуре, ни даже в лице врага человеческого не усматривается особливой страсти к мучительству, а видится лишь нарочитое упразднение естества. Упразднение сие произвело только одно явственное действие: повелительный жест, — и затем, сосредоточившись само в себе, перешло в окаменение» (8,398—399).

Всмотревшись пристально в этот необычный портрет, можно заметить, что по мере того, как разворачивается описание, меняются изобразительные акценты. Вначале сделан большой упор на внешнем облике этого необычного персонажа, а только затем даются конкретные психологические наблюдения. Такая изобразительная последовательность продиктована символическим параллелизмом, назначение которого в том, чтобы привести к полному уподоблению Угрюм-Бурчеева сатане. В пределах этого описания и завершается уподобление. В первой части его во всей «порт-

ретной» определенности представлен сатана, а во второй, где написан психологический облик деспота, уже вырисовывается, проступая все отчетливее и яснее, образ Угрюм-Бурчеева.

Обобщая все наблюдения, еще раз отмечу: если поэтика символа огня опирается на различные формы гиперболизации и живописные возможности литературного слова, то второй символ демонстрирует процесс преодоления границ образа-характера. Когда такие преодоления осуществляются полностью, то тогда образ-характер становится символом. В этом случае символ почти полностью теряет связь с психологизмом.

Символ в поэтике щедринской притчи
(опыт стилистического анализа «Христовой ночи» и «Забытых слов»)

В притче «Христова ночь» мы встречаем еще один способ художественного построения щедринского образа. Своеобразие его предопределено тем, что образ возникает на отчетливо выраженной мифологической основе. И потому сам сюжет притчи мифологичен: речь идет о втором пришествии Христа. Но Салтыков отнюдь не стремится только проиллюстрировать известный мифологический сюжет. Он создает символ, трансформируя миф. В художественной интерпретации сатирика миф почти лишается своего первозданного смысла и обретает новое, символически значимое содержание. Мифологическое начало только светится в глубине символа. Еще О. Миллер проницательно отметил существенное видоизменение мифа в «Христовой ночи»: «Автор совсем уже своеобразно воспользовался легендарной основой. Но мы не можем сказать, чтобы он возвысил ее, внеся в нее настоящий христианский дух. Скорее наоборот. Тут у него слишком много личных и современных отзвуков, а тут это не совсем кстати»[27]. Символическая значимость этого образа осталась вне поля зрения О. Миллера. А такая значимость, доведенная до символической универсальности, здесь есть. Очень верен вывод современного исследователя, утверждающего, что «евангельский образ — знак большой морально-философской проблематики — Салтыковым может переводиться в различные планы: от высокого до «будней»[28].

В этой притче символ — прежде всего форма воплощения нравственного идеала. Сам же идеал сопряжен с образом Христа, что является вполне естественным для русской литературы XIX века.

---

[27] *Миллер Орест.* М. Е. Салтыков// Русские писатели после Гоголя. Ч. 2. 4-е изд. Спб., 1890. С. 241.

[28] *Лищинер С. Д.* На грани противоположностей (из наблюдений над сатирической поэтикой Щедрина 1870-х годов) // Салтыков-Щедрин. Л., 1976. С. 166.

В результате такого сопряжения возникает символический образ. Символический Христос Салтыкова весь в стремлении помочь страждущему человечеству. Его нравственное достоинство проявляется в борьбе со злом и страстном желании избавить людей от «ига, тоски, горя и нужды» (16, кн. 1,208).

Что касается поэтики символа, то в данном случае, как и во многих предыдущих, в ней преобладает образная гиперболизация в самых различных проявлениях. И первое, что надо выделить, так это то, что в «Христовой ночи» также очерчивается космический пространственный круг: «Воскрес бог и наполнил собой вселенную» (16, кн. 1, 206). Вполне понятно, что громадное пространство потребовало укрупнения самого символического повествования. Все стилистические линии его начинают стягиваться к гиперболе — она становится универсальной изобразительной формой. Но теперь гипербола подчинена особой функциональной заданности: она приводит в соответствие образ пространства со всеми другими изображаемыми предметами и явлениями, в том числе и с символом. Гипербола снимает возможную художественную дисгармонию. Благодаря этому возникает последовательная сочетаемость образов. Образ пространства приводится в соответствии с символом (Христос), а символ в свою очередь живет в полном единстве с остальными художественными элементами (фантастический пейзаж, цветовые лейтмотивы, звукообразы). Совсем не удивительно, что символ плотно окружен следующими изобразительными рядами: «Широкая степь встала навстречу ему всеми снегами и буранами. За степью потянулся могучий лес и тоже почуял приближение воскресшего. Подняли матерые ели к небу мохнатые лапы; заскрипели вершинами столетние сосны; загудели овраги и реки; выбежали из нор и берлог звери, вылетели птицы из гнезд...» (16, кн. 1, 206).

Отчетливо видно, что все в этой картине явно преувеличено, т. е. дано в гармонической сочетаемости с символическим образом Христа. Уже в эпитетах происходит гиперболическое наращивание качества: «широкая степь», «могучий лес», «матерые ели». Активно употребляемая форма множественного числа также способствует гиперболизации — этим подчеркивается количественная объемность («всеми своими снегами и буранами», «ели», «сосны», «овраги и реки»). Не меньшую гиперболическую значимость имеет и то, что вся картина изображается в неукротимо-мощном движении, передаваемом глагольной динамикой: «встала», «потянулся», «подняли», «загудели», «вылетели». И оказывается, что в поэтике символа даже мельчайшие стилистические и грамматические единицы превращаются в структурообразующие компоненты.

В полном сочетании со всем символическим фоном дается цветовое решение этого образа. Пришествие Христа представлено в

ярчайшем озарении и ослепительном сиянии. Варьируется один цветовой лейтмотив — яркий свет с золотистым оттенком: «из глубины грядет нечто светлое, сильное, источающее свет и тепло», «я принес вам весну, тепло и свет», «пробьет этот желанный час, и явится свет, которого не победит тьма» (16, кн. 1, 207—208). Символика цвета — существенное добавление в поэтику символа в целом. Причем такое добавление, которое способно расширить его смысловые границы. Теперь символ получает футурологическую направленность, так как становится предвестием прекрасного будущего, когда человечество обретет нравственную цельность, мудрость, и цивилизация наконец обретет утерянное общественное равновесие. В «Христовой ночи» заметен патетический настрой повествования. Патетика отражает всеобщий восторг, радость и ликование. Преображенный мир как бы сияет улыбкой счастья. Этот эмоциональный взрыв коренным образом меняет структуру фразы. Фраза ритмически организуется, а все произведение в целом строится по законам музыкальной прозы. Соответственно, четко выделяются ритмически соразмерные синтаксические единицы как в рамках предложения, так и в пределах абзаца. Например: «Я принес вам весну, тепло и свет. Я сниму с рек ледяные оковы, одену степь зеленою пеленою, наполню лес пением и благоуханиями. Я напитаю и напою птиц и зверей и наполню природу ликованием» (16, кн. 1, 207). Ритм внутри предложений создается равномерным чередованием однородных членов и однотипных словосочетаний. Ритмика абзаца в целом опирается на синтаксическую симметрию — повторяется одна и та же структурная модель предложения (простые предложения с однородными членами, и с ними в заданном ритме функционирует сложное бессоюзное предложение). Ритмизации повествования способствует группа инверсионных сочетаний: «Я разорвал узы смерти, чтобы прийти к вам, слуги мои верные, сострадальцы мои дорогие!» (16, кн. 1, 207). И, наконец, не менее значимым ритмообразующим фактором становятся анафористические конструкции («я принес — я сниму — я напитаю»). И ритмы, таким образом, становятся составной частью поэтики символа.

Особый интерес с точки зрения художественного построения символического образа представляют «Забытые слова». «Забытые слова» — не только завершение всего творчества Салтыкова, но и конечный результат в становлении поэтики щедринского символа. В. Десницкий, выявляя своеобразие этого прощального произведения сатирика, справедливо писал: «Язык символов, импрессионистская манера письма, казалось бы, необычная для пера сатирика, трезвого реалиста, мастера злого и колючего слова, так удачно найдены здесь для образной эмоциональной передачи читателю того настроения глубокой «отупелой безнадежности», ко-

торая характеризовала российскую действительность 80-х годов прошлого века»[29]. Наблюдение исследователя безупречно в том отношении, что он точно определил художественную доминанту «Забытых слов». Доминанта эта — «язык символов» и очень близкая такому языку «импрессионистская» стилистика. Именно поэтому в «Забытых словах», которые по замыслу сатирика должны были «напомнить публике о когда-то ценных и веских для нее словах: стыд, совесть, честь и т. п.»[30] и нравственно потрясти «сытую современность», наиболее полно представлены его открытия и достижения в области художественной символики.

Когда начинаешь входить в стилистическую атмосферу «Забытых слов», то с самого начала отчетливо просматриваешь в лексике, синтаксисе, различных образных сцеплениях признаки мифосказания. Салтыков опирается здесь на испытанный художественный прием стилизации под миф. Повторяю: это представлено у Салтыкова как художественный прием, необходимый для поэтики символа. Ведь стилизация открывает путь к той гиперболизации, которая придает повествованию эмоциональную напряженность, патетичность и пророческую страстность. Кроме того, возникает необходимая для символа пространственная укрупненность: взор Салтыкова обращен в жизнь космоса, бытие всего мироздания, беспредельные дали. Там ему видится и ощущается холод, мрак, брожение хаоса и, наконец, сама смерть, подавляющая Вселенную. Вполне закономерно, что возникают такие художественные определители, как «зияющая пустота», «необъятное пространство», «необозримое пространство», которые явно подчинены процессу символической гиперболизации. Целая россыпь таких компонентов появляется в поэтике символа, и именно они воссоздают страшную картину медленного угасания «вселенской жизни», омертвление мира. Эта гиперболизация не просто обозначает признак или качество изображаемого объекта, а представляет их в преумноженном виде, как бы возводит в квадрат, даже в куб. Когда Салтыков передает ощущение давления силы, влекущей в бездну, то эта сила «загадочная», когда говорит о мифической руке, парализующей жизненную волю человечества, то эта рука «властная», когда воспроизводит впечатление хронически-ноющей, всеохватной тоски, то это тоска «неизмеримая» и т. д.

И в цветовом составе «Забытых слов» мы видим согласованность с построением символа. Цветовой лейтмотив отрывка — пепельно-серый: «Серое небо, серая даль, наполненная скитающими-

---

[29] *Десницкий В. А.* М. Е. Салтыков-Щедрин в восьмидесятые годы// Десницкий В. Избранные статьи по русской литературе XVIII—XIX вв. М.; Л., 1958. С. 363.

[30] М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1957. С. 210.

ся серыми призраками. В сереющем окрест болоте кишат и клубятся серые гады; в сером воздухе беззвучно реют серые птицы; даже дорога словно серым пеплом усыпана» (17, 463). Можно предположить, что такое цветовое решение вызвано стремлением Салтыкова воплотить мысль о духовном и нравственном омертвлении общества, охваченного всеобщим одичанием, что является еще одной символической моделью «российской действительности». В пепельно-серой мозаике «Забытых слов» отчетливо проглядывает образ ангела смерти Азраила, распростершего свои пепельно-черные крылья. Салтыков, погружая читателя в плотную, обнаженно-мрачную цветовую атмосферу, добивается того, что незаметно переводит восприятие в символическую сферу.

Кроме того, циклическая группировка и четко-ритмическое расположение слов, интонационное оформление фразы придают «Забытым словам» напевность, напоминающую словесную мелодию мифа, т. е. дается имитация мифологической ритмики [31]. В отрывке, цитированном выше, просматриваются признаки ритмической прозы, приближенной к стихотворной речи (частотное и соразмерное повторение одного слова, глагольная мелодика, стилистическая симметрия, аллитерация, элементы рифмы). В повествовании слышится тревожная музыка апокалиптических видений и предчувствий. Каждое слово у Салтыкова наполнено этой музыкой. Поэтому в «Забытых словах» активизированы средства, приемы и способы музыкального оформления образа, что свидетельствует о музыкальном начале в поэтике символа.

Первое, что придает музыкальность произведению Салтыкова, — это анафора, одна из самых распространенных стилистических фигур. Здесь широко представлена звуковая анафора: «Ни звука, ни шороха...» (17, 463) и синтаксическая, выраженная повторением однотипных синтаксических конструкций: «Храм, когда-то осенявший мертвецов, стоит полуразрушенный, с раскрытым куполом, давая приют нетопырям и ночным птицам. Колокол, некогда призывавший живых и оплакивавший мертвых, лежит разбитый у подножия храма...» (17, 463—464).

Не меньшее значение имеет логическое или интонационное выделение слов или словосочетаний в смысловом отношении первостепенных. Почти в каждом предложении появляются ритмические единицы, которые создают музыкальный строй произведения. Ритм

---

[31] Книги библейского канона, влияние которых так заметно в «Забытых словах», представляют собой чаще всего стихотворные или ритмизированные прозаические произведения. Как справедливо указывает И. Дьяконов в статье «Древнееврейская литература», «по своей форме дошедшие до нас произведения древнееврейской литературы можно отнести к числу стихотворных, ритмизированных прозаических и прозаических в собственном смысле слова» (См. в кн.: Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973. С. 548).

высекается и в результате периодического повтора глаголов.

Совсем не удивительно, что в художественной фразе возникает словораздел, отдаленно напоминающий цезуру, который рассекает каждое предложение на ритмически соразмерные части: «И чем глубже я погружаюсь в необъятную даль, /тем унылее становятся перспективы,/тем быстрее свет сменяется сумерками, /тем решительнее потухает вселенская жизнь под игом всеобщего омертвления» (17, 463).

Оказывается, что и фонетическая реальность «Забытых слов» способствует ритмизации повествовательной речи. Звуковых обособлений здесь почти нет: каждый звук устремлен к множеству других звуков, каждый звук — порыв к гармоническому соответствию, фонетической сочетаемости и содружеству. И аллитерации: «Серое небо, серая даль, наполненная скитающимися серыми призраками», и ассонансы: «Точно взволнованное море, раскинулось оно на необозримое пространство», не только выполняют определенную эмоциональную и смысловую функцию — в первом случае создается зловещий звуковой образ, а во втором — передается впечатление гулкой пустоты — но и музыкально организует текст. Аллитерация и ассонансы содействуют равномерному распределению звуков. И, таким образом, в тексте возникает фонетическая симметрия, порождающая звукоритмы.

В символическом фрагменте Салтыкова привлекает внимание импрессионистическая тональность потому, что Салтыков воспроизводит картину угасания жизни Вселенной через восприятие лирического героя. Картина пропущена через сознание лирического «я» — в результате мы видим одновременно катастрофический разлом и душевное состояние человека, потрясенного страшным видением. Салтыков дает картину впечатления, которая соткана из множества мучительных движений души.

Такая художественная ориентация привела Салтыкова к поэтическому опыту русских лириков и прежде всего Тютчева, поэтике которого особенно присущи самые различные импрессионистические формы [32]. Обращение к поэтической традиции вызвано еще и тем, что Салтыков воспроизводит почти тютчевскую ситуацию: человек перед роковой бездной. Именно Тютчев, применяя различные импрессионистические приемы, сумел показать в подробнейшей психологической детализации внутреннее состояние человека, оказавшегося «лицом к лицу перед пропастию темной» [33]. Помимо этого Тютчев мог быть близок Салтыкову символической трактовкой темы хаоса. У обоих художников образ хаоса представляет собой бездну, наполненную мраком, страхом, холодом и смертью.

---

[32] См.: *Бухштаб Б.* Русские поэты. Л., 1970.

[33] *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1957. С. 165.

Импрессионистический настрой повествования подчеркнут изображением выстраданно-личных впечатлений лирического героя. Салтыков резко выделяет обособленно-личное начало: «мне чудилось», «я сознаю» и т. д. Психологическая атмосфера «Забытых слов» поэтому характеризуется неопределенностью, зыбкостью и незавершенностью, неясностью и смутностью настроения. Соответственно данной атмосфере создается и стилистический рисунок: Салтыков отказывается от конкретных художественных определений и обозначений. В результате вся поэтика символа стремится к всеобщему охвату настроения, глубинному постижению впечатления. Но глубина эта все же остается до конца не познанной, что и дает простор для развития символической ассоциативности. Кстати сказать, этим вполне объяснимо сильное тяготение Салтыкова к глагольной динамике. Запечатлевается не столько «чистое» движение, сколько сложный процесс отражения и познания впечатлений. Динамика как художественный компонент символа целостно охватывает всю возможную глубину внутреннего мира: «неудержимо увлекает в зияющую пустоту»; «сердце мучительно надрывается», «удручают серые тоны», «ощущение оскудения».

Сравнения, составляющие стилистическую основу символических параллелей, более точно воспроизводят образ-впечатление, но и они далеки от конкретности, и в них присутствует смутная ассоциативность. Союзы, посредством которых создаются сравнительные конструкции, заключают в себе оттенок неопределенности: «Но вот я у цели: передо мною кладбище. Точно взволнованное море, раскинулось оно...» (17, 463). Подобная символическая неясность, но уже более открыто выделена в другом сравнении вводным словом «кажется»: «Кажется, сам ветхий Адам сложил здесь свои кости» (17, 464).

Все рассмотренные художественные приемы устремлены к тому, чтобы создать общее впечатление фантастического брожения хаоса и давления «властной», роковой силы. Хочется отметить, что образ роковой бездны (хаоса) в творчестве Салтыкова — явление довольно распространенное. Появление этого трагического образа в «Забытых словах» вызвано не столько резкой пессимистической настроенностью умирающего писателя, сколько сознательной творческой устремленностью. И, по всей вероятности, Салтыкову, когда он выписывал символический пролог «Забытых слов», вспомнился образ бездны, который вспыхнул в истерзанном сознании Иудушки: «Что-то громадное... теперь двинулось навстречу, каждоминутно угрожая раздавить» (13, 260) и со всей ясностью представлена печальная картина, выписанная в «Детях Москвы», где страшным вопросом выросла «бездна, которая притягивает к себе все соки и ничего назад не отдает» (12, 386). Если бы мы могли позволить себе перенести вот этот фрагмент из «Детей Москвы»

в «Забытые слова»: «Ибо я не могу существовать, если в уме моем безысходно мечется мысль, что на меня ежеминутно откуда-то надвигается нечто загадочное, непредвиденное, могущее вконец меня подорвать» (12, 386), то он не воспринимался бы на новом месте как нечто инородное, художественно враждебное, а легко и свободно вписался в стилистический рисунок. Художественная солидарность могла бы возникнуть потому, что символические образы в творчестве Салтыкова вырастают на одной смысловой основе. Везде, где сатирик стремился прозреть далекое завтра, охватить и понять весь мир в его целостности и вечном развитии, раскрыть самые глубинные закономерности становления социального бытия, запечатлеть навечно боль, страдания, муки и мужество всех совестливых людей эпохи, он обращался к символу.

Художественный мир Салтыкова, как и каждого настоящего писателя, гармоничен. Творческая воля и художественное сознание его создали эту гармонию. Чтобы познать этот огромный мир Салтыкова, необходимо проникнуть во все сферы и области его гармонического единства. Изучая поэтику символических образов, мы стремились к одному — показать, что символы Салтыкова имеют индивидуальные свойства и качества, свой неповторимый стилистический облик, что его символы есть своеобразная, особо организованная художественная автономия, которая еще во многом остается увлекательной перспективой для последующего изучения.

Но уже сейчас можно утверждать, что поэтика щедринского символа — это весьма разветвленная художественная система, опирающаяся на вполне определенные принципы. Поэтика символов возникает, как правило, в результате последовательной реализации этих принципов, а именно: внутреннее и внешнее соотнесение с мифом, поэтическая адаптация мифа в составе символа, универсализм символического изображения, гиперболизация, концентрация художественной условности, непременный контакт и взаимодействие с канонизированными символами, «распредмечивание» слова, ритмизация повествования в сфере символа, создание цветовой и звуковой символики, художественная ассоциативность, создание антиномий, процессуальность. Все это, взятое вместе, создает поэтику щедринского символа, способную воплотить самое сложное и многозначное содержание. Не менее важно подчеркнуть, что символ в поэтике Салтыкова становится своеобразным «каналом связи» между текстом и подтекстом, в результате чего происходит значительное расширение его смыслового пространства [34].

---

[34] Это, видимо, присуще всем символам. Например, подобную связь с подтекстом определила Н. А. Переверзева, изучая символы Л. Толстого: «В реализме подтекст есть существенная и необходимая часть текста, и анализ символической образности можно рассматривать как один из способов вхож-

ГЛАВА ВТОРАЯ

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ФИНАЛЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Символический финал в поэтике цикла («Губернские очерки»)

Исследователи творчества Салтыкова чаще всего обращают внимание на финал «Истории одного города». Конечно, финал «Истории» — явление уникальное. Но ведь известно, что самое редкостное литературное явление — итог длительной, хотя и скрытой эволюции. В творческом прошлом художника почти всегда заметны главные этапы этой эволюции. Можно ли у Салтыкова найти подобные этапы? Есть ли в его творчестве хотя бы приблизительный аналог символического финала «Истории»?

И здесь в качестве такого аналога со всей определенностью можно назвать финал «Губернских очерков». По своей художественной природе эти финалы хотя и родственны, но далеки от полного совпадения. Да мы и не вправе ожидать от них какой-то абсолютной идентичности. Возникают они в пределах художественных систем разных произведений и, естественно, несут в себе характернейшие приметы этих систем. В «Губернских очерках», еще довольно сильно приближенных к реалистической эстетике натуральной школы, в меньшей степени представлены фантастика и гротеск. Все силы натуральной школы, как известно, были отданы самому полному выражению разоблачающей правды жизни. Свои очерки Салтыков создает, во многом следуя этой творческой методологии. Однако уже тут писатель активно развивает те принципы, которые в натуральной школе хотя и довольно часто используются, но в известной мере считались второстепенными — принципы условного изображения. По сравнению с ранними повестями в «Губернских очерках» мир художественной условности представлен более широко и отчетливо, но отнюдь не достигает той абсолютной выраженности, которая характерна для «Истории» — вершинного достижения щедринского гротескно-реалистического метода. Этим и объясняется в основном то обстоятельство, что финал «Губернских очерков» в большей степени приближен к правдоподобию и жизненной достоверности (он представлен во внутреннем «видении» рассказчика — Н. Щедрина). Отсюда и резкая отстраненность от того высокого символизма, который столь присущ финалу «Истории».

дения в него» (Переверзева Н. А. Художественная функция символа в повестях позднего периода творчества Л. Н. Толстого. Автореф. дис... канд. филолог. наук. М., 1986. С. 16).

Но все же оба финала — явление одного порядка. Тот и другой подчинены законам художественного символического образа. Глубоко прав Е. И. Покусаев, называя картину похорон «символической сценой» [1]. Исходя из символической многозначности этого финала, исследователь очень настойчиво призывает всячески отклоняться от его однозначного истолкования и совсем не пытаться видеть в нем аллегорическое воплощение веры писателя в «грядущие реформы Александра II» [2]. Свои призывы Е. И. Покусаев подкрепляет конкретными наблюдениями над сложной смысловой природой финала. В интерпретации исследователя он предстает в своеобразном смысловом триединстве, где художественно скреплены идейные начала — трагическое, обличительная тенденция и демократизм. Обобщая результаты своего аналитического этюда, Е. И. Покусаев пишет: «В этой картине (т. е. финальной сцене — *А. А.*) невозможно разглядеть либерально-благонамеренных упований писателя. Ее общий тон отнюдь не светел, не мажорен. «Прошлые времена» сопровождает на историческое кладбище все же компания бюрократов, зловредных помещиков и прочих лихоимцев, которую по общему критическому смыслу «Губернских очерков» самое должно хоронить. В положении крепостных Аринушек никаких изменений не произошло» [3].

Действительно, финальную сцену похорон, особо выделенную в очерке «Дорога (Вместо эпилога)», невозможно истолковать в какой-то одной смысловой плоскости. В этом — ее существенное отличие от всего эпилога, где повествовательная композиция полностью подчинена сюжетному мотиву дороги. В самом эпилоге речь рассказчика поэтому развивается по строго определенному руслу. Создается уже привычный образ путешественника, утомленного долгой и трудной дорогой. Появляется детально выписанный пейзаж, представленный в восприятии путника. Стилистический стержень его — сравнение зимней и летней природы. В этом сравнении появляются самые первые проблески символа: «И вот опять передо мною дорога — дорога с ее березовыми аллеями, с ее раскинутыми по сторонам равнинами, бог весть куда тянущимися. Как приятно смотрят эти аллеи летом, как роскошно цветут и зеленеют за ними равнины! А теперь сучья на березах поникли и оцепенели; ни ветер, ни стаи тетеревов, с шумом спускающиеся на них, не в состоянии разбудить их. Равнины тоже не дышат...» (2, 465). Отчетливо видно, что пейзаж через сравнение преодолевает свою конкретную предметно-зрительную значимость. Ведь противопоставлены не только контрастные картины природы, но и

---

[1] *Покусаев Е.* Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1957. С. 44.
[2] Там же.
[3] Там же.

нечто большее — жизнь и смерть. В этом сравнении, развернутом, как оценочное сопоставление («Как приятно смотрят эти аллеи летом...») сталкиваются два символа: лето — символ жизни и зима — символ смерти. Сама стилистика пейзажа придает именно такую значимость тому и другому символу. В полном равноправии с этой символической параллелью осуществляется прием одушевления. Соответственно происходит своеобразное «очеловечивание» природы, она имеет душу живую. Как и в прологе «Скрежета зубовного» в основе этих символов — щедринская художественная натурфилософия: «роскошно» цветущей и зеленеющей природе противопоставлена умирающая зимняя. Причем умирание ее представлено в явном наращивании примет антропоморфизма. Три глагола — «поникли», «оцепенели», «разбудить» — отчетливо обозначили главные моменты этого наращивания. И последнюю точку в изображении одушевленной природы ставит глагол «не дышат».

В рассмотренном пейзаже происходит символическая встреча жизни и смерти. Потому-то пейзажный этюд обрамляется мрачно-фантастической символикой, которая до предела обнажает мотив смерти. Белая снежная равнина ассоциативно соотнесена с саваном. А представший в воображении рассказчика «мертвец» (2, 465) —уже открытая символизация смерти. Это — явное предвосхищение знаменитой сцены похорон, что и становится организующим началом в цикле.

Да, такое предвосхищение очевидно, но все же весь эпилог в целом отстранен от символического финала. Он очень сильно детерминирован сюжетным мотивом дороги. Вот почему в дальнейшем развитие символа приглушается все нарастающими элементами, полностью отвечающими требованиям этого мотива. Все звенья повествовательной цепи состоят из таких элементов: тут и серия внутренних монологов (мечтания об уютном и теплом доме смотрителя станции, философские раздумья, психологические сюжеты), и обычные диалоги с ямщиком, и подробное описание не лишенного драматизма дорожного происшествия. В чем же причина довольно резкого отделения эпилога от финала? Казалось бы, все должно быть наоборот: ведь повествование развивается в пределах одной и той же главы. Это происходит потому, что Салтыков стремился освободить финал от локальной замкнутости эпилога для того, чтобы связать его не с одной главой, а с содержанием всего очеркового цикла.

Вот здесь с особой отчетливостью проявляются художественные парадоксы Салтыкова: по смысловой значимости финал отдаляется от эпилога, а повествовательно прочно скрепляется с ним. Финальная сцена похорон исподволь подготавливается в эпилоге и потому предстает в полнейшей повествовательной мотивированности. Различные формы психологизма передают душевное само-

А777398
БИБЛИОТЕКА Саратовского Университета

чувствие рассказчика. Причем психологизм развивается по пути удаления от реального плана и последовательного приближения к условному. Вначале внутренние монологи накрепко связаны с досадными неудобствами зимнего путешествия. Психологическую суть их полностью объемлет восклицание, эмоционально усиленное просяще-молитвенным обращением к богу: «Господи! да скоро ли же станция?» (2, 462). Затем тему подобным же монологам задает угрожающий окрик ямщика, адресованный обозникам: «Счастлив ваш бог, шельмы вы этакие, что барин остановиться велел: всыпал бы я вам в шею горячих!» (2, 463). Рассказчик мучительно сосредоточен на вопросе, почему «мужик, простейший мужик, так легко претворяется в чиновника?» (2, 463). Не найдя успокоительного ответа, он пытается обрести душевное удовлетворение в печально-ироническом, полувопрошающем утверждении: «Или оттого, что прежде сотворен был чиновник, а потом уже человек, и по этой причине самый инстинкт или, лучше сказать, естество заставляет человека тяготеть в чиновники?» (2, 463). Все последующие внутренние монологи — вариации на ту же тему, только теперь достигается большая философская обобщенность. От размышлений рассказчик переходит к обобщениям, и образ чиновника создается уже иной — это озлобленные люди, узурпирующие жизнь. Вспоминается ему Гамлет, который олицетворяет силу, противостоящую узурпаторам. Гамлет — «страстный сторонник правды» (2, 463). Он охвачен страстью борьбы за нее, но, как это ни печально, погибает в неравной схватке. Вспомнившийся литературный образ заставляет рассказчика еще зорче всмотреться в действительность и увидеть там русских Гамлетов — Перегоренского, в частности, которому предрекается такая же трагическая участь: «Так и тебя заколют, друг Перегоренский...» (2, 464). И в завершении этого сложного монологического построения дается прямая социальная конкретизация, когда «в уме» рассказчика «проносится просьба», в которой несчастный «истязуемый субъект» требовал защиты «чести гражданина» (2, 464). Вот в такой всесторонней психологической мотивированности возникают и развиваются внутренние монологи.

Но в дальнейшем эта мотивированность ослабляется. Мир переживаний рассказчика становится смутно-неопределенным. Его воображение все чаще и чаще посещают фантастические видения: «и кажется утомленному путнику, что вот-вот встанет мертвец из-под савана...» (2, 465). В сознании рассказчика происходит тоже нечто фантастическое. С болезненно обостренным вниманием он всматривается в себя самого и достигает такой глубины самонаблюдения, которая пугает и страшит его. Он отказывается понимать самого себя. Отсюда возникает такая психологическая самооценка: «И между тем внутри меня совершается странное явле-

ние!» (2, 466). Отсюда же таинственная неопределенность почти во всех психологических определениях. В них, как непременное условие, появляются художественные элементы, снимающие всякую конкретность и просветляющую ясность: «неизъяснимое, тайное горе сосет мое сердце», «неизвестно почему, неизвестно откуда» (2, 466). Эта затягивающая, пугающая психологическая глубина приводит рассказчика в болезненную возбужденность, которая стала первопричиной весьма противоречивого душевного состояния. Его в одно мгновение охватывают два в корне противоположных ощущения — силы и слабости: «Ужели же я погибну не живши?» — спрашиваю я себя, и вдруг чувствую нестерпимый прилив крови в жилах. Мне хочется бежать-бежать, кричать-кричать-кричать... Но вместе с тем я, как выздоравливающий больной, ощущаю, что мне сильный моцион еще не по силам, что одно желание моциона порождает уже расслабление и усталость во всех моих членах» (2, 466—467). После того, как в дело вступает «какой-то недоброжелательный голос», происходит окончательный переход повествования в мир художественной условности. Сон, во власть которого неожиданно попадает рассказчик, — последнее звено в цепи этих художественных превращений. Теперь, по его признанию, «видимый мир покрывается для меня дымкою» (2, 467).

Только сейчас, когда возникли необходимые для поэтики символа условия, появляется сам финал. Отмечу еще раз, что он выполнен в форме сновидения. Соответственно повествование в нем распределяется в полном согласии с композиционным принципом узнавания, который сформировался в русской литературе с учетом психологии сна. Ведь причудливые сюжеты снов нередко вырастают на основе мучительно-напряженного поиска разгадки какой-то тайны [4]. Иногда же сны предстают как непостижимо-таинственное и страшное нагромождение невероятных событий. В таких снах, как замечает Ф. М. Достоевский, предваряя знаменитый сон Раскольникова, «слагается иногда картина чудовищная» [5]. И чем «чудовищнее» таинственность сна, тем труднее и мучительнее дается узнавание тайны. Кстати, «тайна» становится существенным содержательным, да и художественным компонентом поэтики символа.

В финале «Губернских очерков» нет открытой установки на изображение «чудовищного» и ужасного, но таинственность отнюдь не снимается. Свидетельство тому — экспозиционный образ финала, воспроизводящий общие контуры бесконечно тянущейся процессии. Два эпитета, дополняя друг друга, передают всю необычность фантастического видения: «Какая-то странная, бесконечная

---

[4] Ср. со сном Татьяны в «Евгении Онегине» Пушкина.

[5] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 39-ти т. Л., 1973. Т. 6. С. 45.

процессия открывается передо мною...» (2, 467). Не меньшая роль в решении этой изобразительной задачи принадлежит неопределенному местоимению какая-то, которое совсем не случайно поставлено в исходную позицию фразы. Оно с самого начала вносит в повествование ту неопределенность, которая и обусловливает таинственно-непонятную атмосферу экспозиционной части сна. Полностью согласован с характером этой атмосферы звуковой фон, определяющая черта которого — резкая дисгармония. Неудержимой волной врывается сюда «дикая, нестройная музыка» (2, 467). Музыка эта — довольно определенный символ дисгармонии, которая несет в себе «частицу» разорванного и взбудораженного человеческого бытия (более подробная характеристика музыкальных символов дается в третьей главе). Салтыков создает звукообраз не за счет фонетической упорядоченности, а опираясь на изобразительные возможности эпитетов («дикая», «нестройная»), смысл которых является открытой символизацией этого бытия. Одним словом, в прологе фантастического сновидения все стилистические усилия направлены на то, чтобы как можно явственнее воссоздать атмосферу туманной неопределенности и непонятной таинственности. А это означает, что «тайна» на самом деле участвует в формировании поэтики щедринского символа.

Затем Салтыков воспроизводит первые моменты просветляющего узнавания. И в повествовании тут же угасает неопределенность. «Я вглядываюсь пристально в лица,— пишет сатирик,— участвующие в процессии... ба! да, кажется, я имел удовольствие где-то видеть их, где-то жить с ними! кажется, все это примадонны и солисты крутогорские!» (2, 467). Самое первое мгновение узнавания фиксируется возгласом «ба!» Вот здесь повествовательная ситуация на какое-то мгновение озаряется восторгом долгожданного понимания. Но только, действительно, на миг, потому что еще сохраняется возможность сомнений и смутных предчувствий. По этой причине сделан сильный акцент на слове «кажется», повторенном дважды. Его присутствие — явная помеха в достижении полной ясности и более точного понимания сути происходящих событий.

В дальнейшем же происходит перестройка повествования, в результате которой почти до конца изгоняются слова неопределенной семантики. Предельно сокращается смысловая незавершенность — она поглощается все нарастающей конкретизацией изображения. Все это — непосредственное художественное осуществление приема, очень характерного для поэтики щедринского символа. Данный прием диктует постепенный переход от общего изобразительного плана к частному, конкретному. Он всегда предопределяет движение повествования в сторону детализации. В данном же случае мы видим функциональное усиление этого худо-

жественного приема по той причине, что он в своей целенаправленности тесно смыкается с композиционным принципом узнавания. Именно так Салтыков добивается необходимого тождества композиционных принципов и стилистических. И точнее будет, если мы скажем, что композиционный принцип узнавания находит реализацию через прием перехода от общего к частному. Поэтому в финале столь заметно все большее и большее нарастание изобразительной конкретизации. Собирательный образ («примадонны и солисты крутогорские») — первый шаг в этом направлении. А затем один за другим выхватываются из темноты неведомого все, кто составили компанию «странников моря житейского» (2, 467) — князь Лев Михайлыч, княжна Анна Львовна, Порфирий Петрович, Фейер, Иван Петрович, Томилкин и т. д.

Образы крутогорских «примадонн и солистов» группируются в теснейшей связи с темой «похорон». Восклицание Буеракина «Прошлые времена хоронят!» (2, 468), которое дается на самой последней ступени узнавания, бросает зловещий отсвет на все эти образы. В данной ретроспекции обретает жизнь символ, обобщающе охватывающий мир необузданной меркантильности. Салтыкову важнее всего было натолкнуть читателя на мысль, что этот мир только кажется прочным и монументально незыблемым. На самом деле к нему давно подкрадывается смерть. Он обречен и уже не может вырваться из тисков обреченности. Символическая интерпретация сцены похорон со всей очевидностью подводит к такому выводу. Как выясняется в заключительной части финала, крутогорцы хоронят «прошлые времена». Но кто же представляет здесь это прошлое? Они же сами его и представляют. Логика символа подводит читателя к той точке, когда уже нельзя отклониться от вывода о том, что столпы крутогорские сами себя хоронят. Теперь только проясняется, почему через все психологические характеристики, составившие значительную часть содержания финала, сквозной линией проходит мотив обреченности. Он образовал ту художественную почву, на которой вырос символ. И отметим, что эта почва подготавливалась очень последовательно. В ход были пущены многие средства психологической разработки характера; мы встречаем здесь и прямые описания: «У князя на лице та же приятная улыбка..., но на ней лежит уже какой-то грустный оттенок» (2, 467) и психологическую символику мимики, жеста: Порфирий Петрович, тоже с лицом, озабоченным горьким сомнением» (2, 467), и гипотетическое конструирование внутреннего монолога: «Но он (т. е. Порфирий Петрович.— А. А.) только машет рукою, как бы давая мне знать: «До тебя ли мне теперь! видишь какая беда над нами стряслась!» (2, 467).

Становится несомненным, что отмеченный психологический рисунок существует не сам по себе, а ближайшим образом соотне-

сен с символикой похорон и активно поддерживает развитие этой символики. В такой соотнесенности обретает твердую последовательность та символическая тенденция, которая утверждает мысль о гибельном саморазрушении «крутогорского» мира. Именно здесь с особой отчетливостью проявляется идейно-тематическое родство символических финалов «Губернских очерков» и «Истории» — финалов, разделенных значительной временной дистанцией. И это — самый верный показатель того, как Салтыков с постоянной настойчивостью, а главное художественной последовательностью искал наиболее оптимальные варианты воплощения символических финалов.

Кстати заметим, что эти поиски Салтыкова так или иначе были связаны с одной очень характерной тенденцией в развитии русской литературы. Сущность этой тенденции выражается в стремлении писателей через символ создать максимальную смысловую уплотненность заключительных частей повествования. Особенное распространение получил такой тип символического финала, который охватывает жизнь не отдельного человека, а массы, толпы в момент ужасающей катастрофы. Эти финалы возникали из острейшей потребности художников раскрыть в пестро-раздробленном существовании человеческого мира то, что глубоко объединяет всех людей. И на этом пути они столкнулись со страшным парадоксом: не радость и не возвышенная духовность стали объединяющим началом, а ужас и смерть; вспомним, что в финалах «Губернских очерков» и «Истории» люди обретают единство только перед лицом смерти. Смертельный ужас, охватывающий людей в момент катастрофы,— вот что со страшной силой бросает их друг к другу. Только в мгновениях грозных испытаний судьбы, которые приходят к людям как возмездие, человеческая масса приходит к единству — единству страха и смятения.

Один из первых, кто наиболее остро осознал всю катастрофичность разорванного и разобщенного русского общества, дальше и дальше уходящего в глубь девятнадцатого столетия, был Гоголь. Именно ему открылась трагедия человеческой разобщенности. Не менее глубоко он почувствовал жуткий драматизм человеческой сплоченности в мгновение смертельной обреченности. Этим, видимо, можно объяснить то обстоятельство, что Гоголь проявил всепоглощающий интерес к картине Карла Брюллова «Последний день Помпеи», детальному разбору которой он посвящает статью. В этом разборе есть знаменательные строки: «Картина Брюллова может назваться полным, всемирным созданием. В ней все заключилось. По крайней мере, она захватила в область свою столько разнородного, сколько до него никто не захватывал. Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление,

стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою»[6]. «Сильные кризисы», по Гоголю,— значит катастрофы, по крайней мере об этом свидетельствуют все его дальнейшие рассуждения. И момент катастрофы — символическое выражение всеобщей человеческой вины. Вины перед своим веком и будущими поколениями. Вина падает на плечи людей потому, что они жизнь превратили в сумрачное царство отдельно блуждающих человеческих теней. Ю. В. Манн, рассматривая эту статью как существенное отражение гоголевского мироощущения, приходит к точному выводу: «Гоголь был одним из тех художников, кто необычайно глубоко ощущал прогрессирующее отчуждение людей друг от друга в новую эпоху. Может быть, одно из направлений этого процесса Гоголь разглядел острее, чем другие великие реалисты: угасание общей заботы, всенародного дела, основанного на согласованном и бескорыстном участии индивидуальных воль»[7]. Добавим только, что при всем индивидуальном отличии многие художники XIX века, продолжавшие гоголевские традиции, несли в своем познании отдельные моменты этого мироощущения и, в частности, Достоевский, который, подобно Салтыкову, считал человеческую отчужденность чуть ли не главной разрушительной силой. Яркий пример тому — судьба Раскольникова, героя-разрушителя, достигшего последнего предела отчуждения.

Несомненно то, что знаменитый финал «Ревизора» непосредственно вырастает из стихии этого гоголевского мироощущения. Герои комедии, бесконечно разъединенные эгоистическими меркантильными страстями, в финале предстают цельной и прочно слитой группой. Страх и ужас, только это, превращает их в один человеческий монолит. Не случайно Гоголь явно гиперболизирует психологическое воздействие в общем-то обыденного известия (приезд настоящего ревизора). Правда, такая гиперболизация подготовлена многочисленными сюжетными ситуациями комедии. Но здесь все же такая сильная гиперболизация, что она уже выбивается из-под контроля сюжета. И выбивается потому, что она сейчас служит иной цели — символизации. Сравнение («произнесенные слова поражают как гром всех»)[8] — опорный элемент в этой символизации. Возникает традиционный для символического финала момент: силы небесные врываются в человеческий мир (отметим некоторое родство с финалом щедринской «Истории», где, как помним, главенствует таинственный смерч — посланец северного неба). Справедливости ради отметим, что у Гоголя дан-

---

[6] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14-ти т. М., 1952. Т. 8. С. 109.
[7] *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 190.
[8] *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1967. Т. 4. С. 104.

ное сравнение прежде всего служит усилению изображения психологического резонанса, который возникает в результате полученного известия. Но это в общем-то не меняет сути дела. Через сравнение также происходит соотнесение возникшей ситуации с теми явлениями природы (гром), которые давно стали символами сверхъестественной силы, несущей возмездие. В своем письме-поучении «Страхи и ужасы России» Гоголь, например, «Египетские тьмы» склонен толковать символически. Толкуется тьма символически как осуществление возмездия, но вот в самом ее изображении Гоголь сохраняет определенную долю естественности. Он не уводит картину от ее приближенности к хорошо представляемой им картине солнечного затмения — «слепая ночь обняла их вдруг среди бела дня» [9]. Что интересно, возмездие и в данном случае приходит к людям через окаменевающе-трагическое переживание чувства страха: «без железных цепей сковала их всех боязнь и лишила всего, все чувства, все побуждения, все силы в них погибнули, кроме одного страха» [10]. Нечто подобное мы видим в символическом финале «Ревизора». Вначале раскаты грома проносятся в сознании охваченных ужасом героев, а затем, как требует символическая схема, они замирают «в окаменении» [11]. И если бы Гоголь не стремился к этой сверхзадаче, то он, по всей вероятности, не решился на гиперболизацию, которая настолько условна, что вне символа могла бы диссонировать с сюжетным содержанием «Ревизора».

Эта художественная тенденция, набравшая значительную силу уже в гоголевских произведениях, пройдет через весь литературный XIX век и с неменьшей отчетливостью заявит себя, например, в творчестве Достоевского. Достоевский, как известно,— писатель глобальной универсальности, что определило поразительную всеохватность его творческого мироощущения. Он мог увидеть весь мир в одном человеческом чувстве, а одно психологическое ощущение раскрыть как целый мир. В этом — самая основа его мировидения, объемлющего и бездны космоса, и бездны человеческого духа в их бесконечной взаимосвязи и глубинных пересечениях. И в этом бурном водовороте переходов и пересечений Достоевский ищет абсолютное единство. В таком поиске, по точному выводу Н. М. Чиркова,— самый фокус «миросозерцания и мироощущения Достоевского, его видения мира» [12]. Определив, что в «Братьях Карамазовых» данный фокус виден яснее, чем в других

---

[9] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 344—345.
[10] Там же.
[11] *Гоголь Н. В.* Собр. соч. М., 1967, Т. 4. С. 104.
[12] *Чирков Н. М.* О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы. М., 1967. С. 299.

романах»[13], Н. М. Чирков констатирует сущность открытого писателем абсолютного единства мира: эта сущность — в единстве «жизни как распада и жизни как восстановления»[14].

Нет сомнения в том, что такая мировоззренческая позиция Достоевского почти во всем предопределила характер его художественной системы. И отметим очень важный для нас момент: если отдельные образы заключают в себе только импульсы художественного мироощущения Достоевского, то в символических финалах оно предстает уже в определенной целостности и завершенности. И, пожалуй, самый характерный пример такого рода обобщения в творчестве Достоевского — финал «Преступления и наказания».

Финал этого романа отнюдь не сводится к эпилогу. Эпилог, конечно, завершающая часть романа и прежде всего его детективно-психологического сюжета, но сам в свою очередь также делится на определенные части. Особенно бросается в глаза его двухсоставность. Части этой двуединой композиции и образуют финал «Преступления и наказания». Одна часть состоит из авторского описания снов Раскольникова, когда он «еще» лежал в жару и бреду»[15]. Другая же — своеобразный пролог будущей жизни Раскольникова, которая дана только в воображаемой перспективе восстановления утраченной нравственной цельности. «История постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его»[16] представлена как идеально-возможная перспектива. Но это отнюдь не исключает первостепенную возможность отмеченной художественной ситуации, ибо именно в ней раскрывается мысль о единстве мира в его восстановлении (судьба Раскольникова со всей неизбежностью символически соотносится здесь с судьбой всего человечества, потому что его образ с самого начала поставлен в интернациональный духовно-философский контекст).

В снах же Раскольникова, составляющих первую часть финала, происходит символизация исходного полюса мирового единства — «распад» жизни. Вот здесь, в изображении гибнущего мира, Достоевский художественно близок Салтыкову. Выбирается сходная форма воплощения символа. В данном случае писатель обращается и к столь любимой Салтыковым форме сновидения: «Ему грезилось в болезни, будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу»[17]. Подобно Салтыкову, резко обозна-

---

[13] Там же.
[14] Там же.
[15] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Л., 1973. Т. 6. С. 419.
[16] Там же.
[17] Там же.

чает Достоевский символ разрушения — моровая язва (у сатирика — смерть). Сопутствует этому символу другой атрибут разрушения — «трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей»[18]. Люди, в которых вселились эти существа, «становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими»[19].

Наступает страшный момент всеобщей озлобленности, отчужденности. «Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе,— ведет дальше символическое повествование Достоевский,— собирались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга»[20]. В этом описании, да и во всем финале в целом, есть символическое повторение судьбы Раскольникова. В обобщенно-символической форме еще раз охватываются глубины его сознания, отравленного трихинами, и здесь очевидная связь финала со всем романным повествованием. Понятно, что художественно-психологическое исследование нравственного распада личности составило основу глобального обобщения, вместившего в себя трагическое состояние всей человеческой цивилизации, мучительно преодолевающей социальные конфликты девятнадцатого столетия — конфликты по своему масштабу и остроте противоречий не изведанные предшествующими эпохами. Причем Достоевский очень зримо помечает основные вехи этого обобщения. Трагедия уничтожающего себя человечества разворачивается на огромном пространстве (Азия — Европа). Кроме того, символический образ гибнущего человечества создается при строгом соблюдении определенной количественной пропорции. Эта пропорция отражает процесс обобщения. Главное в ней — движение от малого к большому: селения — города — народы — все (местоимение «все», завершающее обобщение, является символическим обозначением именно всей сумасшествующей человеческой цивилизации).

Эскизно намеченные сопоставительные параллели, думается, дают уже некоторые основания для вывода о том, что символические финалы — одна из многочисленных типологических примет русской литературы XIX века. Творческие искания Салтыкова в этой области идут в русле художественных устремлений эпохи. У Салтыкова, как и у его великих предшественников и современников, символический финал — существенный элемент в художественно-реалистической концепции действительности. Причем в творчестве Салтыкова, всегда стремящегося к целостному завершению своих поразительно многоплановых сатирических циклов, символический финал занимает особое место. Он именно тот пункт, где собираются воедино все главные смысловые начала циклично

---

[18] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Л., 1973. Т. 6. С. 419.
[19] Там же.
[20] Там же. С. 420.

рассредоточенных сатирических полотен. Самое полное воплощение этой закономерности — символический финал «Истории одного города».

Художественная диалектика символического финала «Истории одного города»

В «Истории» есть одна страница, которая до настоящего времени поражает исследователей своей загадочностью. Эта страница — финал гениальной сатиры. Салтыков в порыве пророческого вдохновения набросал картину гибели города Глупова, в центр которой выдвинут образ «оно». Страшное и мрачное «оно» неожиданно, как гром среди ясного неба, налетело на Глупов и с быстротою смерча поглотило его. Вот этот финал стал камнем преткновения для щедриноведов. Вокруг него то и дело закипает полемика. День ото дня увеличивается количество точек зрения [21]. И сейчас финал «Истории» вписан в пеструю мозаику самых различных мнений и суждений: одни видят в нем отражение реакции, другие — революции, третьи — идеи возмездия. Впрочем, этого перечня вполне достаточно, чтобы представить, насколько противоположны толкования содержания образа «оно».

В чем же причина такой редкостной несогласованности литературных интерпретаций?

Конечно, если бы все здесь сводилось к аллегории, то ответ, притом неизбежно однозначный, был бы давно найден. Ведь аллегорическое построение всегда ведет к очень конкретному, рационально постижимому смыслу. Может быть, перед нами столь характерное для Салтыкова эзоповское «вкрапление»? Почему тогда возникла исследовательская разноголосица? В таком случае ее не должно быть: мы по опыту знаем, что эзоповская речь, как правило, маскирует политические идеи, и содержание ее предстает в полнейшей смысловой определенности. А образ «оно» весьма далек от подобной определенности. Он противоречит и метафоре — здесь нет второго плана, предполагающего скрытое соотнесение или сопоставление.

Очевидно, что этот образ явно не отвечает художественным условиям всех названных стилевых категорий. Не будет ли это означать, что он — вне всяких эстетических закономерностей? Разумеется, нет. Как и в каждом литературном явлении, в нем все скреплено и собрано воедино строго определенной логикой — логикой символа. Теперь-то понятно, почему образ «оно» отличается трудно уловимой многозначностью и поистине необозримыми смысло-

[21] См. подробное описание исследовательских концепций финала в пояснительной статье Г. В. Иванова к «Истории одного города» (М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч.: В 20-ти т. М., 1969. Т. 8. С. 545).

выми перспективами: для символа как раз и характерно отражение бесчисленного множества содержательных уровней. В этом щедринском образе представлена предельная концентрация смысла, что и придает его содержанию до конца неизъяснимую глубину и объемность. Такая смысловая глубина — непосредственное проявление «всей этой условной символичности» [22] финала «Истории».

Символический финал предстает как идейно-философский итог всей сатиры. Этот итог подготовлен предшествующим повествованием. Начиная с главы «Голодный город» и кончая финальной страницей, в сатире то и дело возникают символы, которые очень похожи на образ «оно». В главе «Соломенный город» изображение облака пыли и оцепенения глуповцев, как точно отмечено Д. Николаевым, «очень напоминает заключительные строки всей книги» [23]. Этим, однако, не исчерпываются все художественные совпадения и соответствия. Не менее отчетливо намечены перспективы, ведущие к финалу, в описании засухи, стилистический рисунок которого создается под напором библейской параллели.

Этим и предопределена повествовательная специфика. Салтыков обрывает почти на полуслове насыщенный гротеском рассказ о «подвигах» бригадира Фердыщенко, и тут же уводит повествование в иную сферу, где слово обретает трагическую напряженность и эмоциональную наполненность. Такой поворот неожидан только потому, что он произошел с мгновенной быстротой. С художественной точки зрения в нем нет ничего неожиданного. Его подготовило то композиционное перемещение, которое происходит с введением очередного «летописного» фрагмента: «Новая сия Иезавель,— говорит об Аленке летописец,— навела на наш город сухость» (8, 310). Это перемещение резко меняет угол зрения. Почему он меняется — ответить нетрудно: в поле зрения Салтыкова попадает новый предмет изображения — смертоносная стихия, железным кольцом охватившая Глупов [24].

Возникший в сюжете «библейский» фон, предполагающий ассоциативное воспроизведение картины страшных бедствий, постиг-

---

[22] *Бушмин А. С.* Сатира Салтыкова-Щедрина. М.; Л., 1959. С. 89.

[23] *Николаев Д.* «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина // Три шедевра русской классики. М., 1971. С. 288.

[24] Композиционный сдвиг дал возможность привести в соответствие предмет изображения со средствами изображения, что является одной из главных задач реалистического повествования: «Одно из многих отличий правдивости реалистического искусства от правдивости других искусств в том, что реализм меняет средства изображения в зависимости от предмета изображения, изобретает все новые и новые средства выражения, борется с литературными канонами, стремится освободиться от них в изображении мира, человека...» (Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд. М., 1971. С. 160).

ших Израиль по вине Иезавель, предопределяет содержание того описания, в котором дан образ знойного ливня, обрушившегося на глуповцев.

С самого начала отчетливо обозначаются две линии: одна прочно связана с изображением, причем со всей жизненной достоверностью «глуповской» драмы, а другая очень настойчиво ведет к полному завершению символического пейзажа, вобравшего в себя библейские мотивы. Конечно, повествование чутко реагирует на эту раздвоенность. В нем встречаются и мирно уживаются контрастные элементы.

В одном случае перед нами — авторская речь, склонная к бытописи и открытая для народного просторечия, которая охватывает весь фрагмент и как бы опоясывает его. Вначале Салтыков воспроизводит вехи народного календаря: «С самого вешнего Николы, с той поры, как начала входить вода в межень, и вплоть до Ильина дня, не выпадало ни капли дождя» (8, 310). Народный календарь, как известно, вбирает в себя помимо всего прочего и опыт метеорологических наблюдений. К нему и обратился писатель, чтобы сделать достоверной метафору, заключающую фразу,— «не выпало ни капли дождя». Это метафорическое выражение сложилось в стихии живой народной речи и в такой сложившейся естественной целостности перенесено в повествовательную структуру сатиры. Фраза в целом, таким образом, обретает необходимое стилистическое единство.

Подобное же стилистическое единство характерно для заключительной части данного фрагмента, которая завершает обрамляющую речевую композицию. Для этого единства характерно сгущение бытописи. Всё чаще и чаще появляются слова, которые схватывают именно бытовую суть жизни глуповцев (лебеда, скотина, пища, горшки, варево). Вновь вовлекается в речевой оборот лексический состав народного календаря — «горшечники радовались ведру». Отсюда и заземленная приниженность в изображении глуповцев, достигнутая за счет суффиксального расширения слова («людишки»). И отсюда же, наконец, отчетливо реалистическая лепка группового портрета глуповцев, осуществленная через мгновенно мелькнувшее глагольное сравнение и психологический эпитет «людишки словно осунулись и ходили с понурыми головами...» (8, 310).

Целостность центральной части фрагмента уже иная: она держится не на бытовой конкретизации словесного значения, а на совершенно другом — ритмической упорядоченности и чарующе-возвышенном повествовательном строе. Очевидно, что библейская «вставка» сыграла свою роль. Она вызвала к жизни те стилистические импульсы, которые, проникая в материю слов и видоизменяя ее, выстраивают сами слова в строго последовательный и внут-

ренне цельный ряд, т. е. создает необходимый для символа художественный контекст.

Как же складывается внутренняя цельность в данном случае? Она возникает, отметим в первую очередь, на единой ритмической основе. Происходит, условно говоря, своеобразная версификация повествовательной речи. Достигается это Салтыковым хорошо испытанным способом — через синтаксическую симметрию. Весь отрывок распадается на несколько частей, почти равных по длине и объему, а главное, совпадающих по своему синтаксическому построению (простые предложения с полным набором соответствующих атрибутов). «Небо раскалилось и целым ливнем зноя обдавало все живущее; в воздухе замечалось словно дрожанье и пахло гарью...» (8, 310). И далее ритмическое движение не угасает. Оно поддерживается за счет соразмерного размещения частицы «ни», а также указательных слов «так» и «такие»: «земля трескалась и сделалась тверда, как камень, так что ни сохой, ни даже заступом взять ее было невозможно... рожь отцвела и выколосилась необыкновенно рано, но была так редка, и зерно было такое тощее, что не чаяли собрать и семян...» (8, 310).

Я отметил чарующе-возвышенный настрой повествования. Но чарующе отнюдь не означает ласкающую слух напевность — ее нет и не должно быть. Определение это употреблено в том смысле, что ритм оказывает сильное эмоциональное воздействие на читателя, как бы зачаровывает его и долго держит в душевном напряжении. Это приобретает особую важность по той причине, что смысл происходящего должен открыться читателю прежде всего через переживание и вчувствование, что неизбежно возбуждает символическую ассоциацию. Такая направленность в повествовании со всей неизбежностью привела не только к ритмизации, но и к довольно широкому использованию лирических изобразительных средств. О самой возможности обращения сатирика к лирическим средствам изображения справедливо и доказательно писал В. В. Прозоров: «Система щедринских образов включает в себя богатство художественных средств, осмысленных, переплавленных в сознании автора. Известно, правда, как иронически относился Салтыков к щебету «чистых» лириков, к их красивостям, изысканным аллитерациям и прочим поэтическим эффектам. Но бесспорно и то, что Салтыков тем не менее в своих целях, подсознательно, быть может, использует «звуки», «запахи», «свет» — весь «чувственный материал» художника...» [25] Исследователь один из первых провел эти, надо сказать, непривычные и во многом неожиданные наблюдения над сатирическим творчеством Салтыкова, ко-

[25] *Прозоров В. В.* О художественном мышлении писателя-сатирика. Саратов, 1965. С. 53.

торые весьма существенны для понимания поэтики Салтыкова. Ведь лиризм в данном случае и во многих других существует не как единственный стилистический элемент, а разрастается в разветвленную образную систему, что и позволяет говорить об очень настойчивой лирической устремленности писателя.

Особую необходимость в лирической поэтике испытывает сатирик при создании образа-символа. Средства лирической поэтики позволяют до самой возможной глубины и ощутимости обнажить чувства, движение эмоций и различные психологические состояния. Такая психологическая насыщенность порождает нескончаемую цепь ассоциаций, предчувствий, неожиданных душевных откровений, а именно это необходимо для смысловой полноты символа. Ведь символ только через многочисленные асоциации и параллели все дальше и дальше уходит от своей смысловой конкретности, и это движение знаменуется постепенным наращиванием символического значения. То же самое происходит и сейчас, когда сатирик, нагнетая детали «апокалиптического» пейзажа, на последней ступени этого нагнетения переводит повествование в план восприятия глуповцами ужасающей картины. В результате сразу же резко намечается выход к метафоризации повествовательной речи: «Небо раскалилось и целым ливнем зноя обдавало все живущее» (8, 310). Эта метафора возникает на внутренней сопряженности с традиционными огненными мифообразами. Всякая метафора, как правило, обретает жизнь только в конкретной соотнесенности с каким-то вполне определенным вторым планом. Такой второй план здесь составляет «огненная» мифология, что сильно повлияло на стилистику метафоры. Первая часть метафоры, объединяющая полярные, с точки зрения нормативной стилистики, слова «небо» и «раскалилось», уже резко очерчивают контуры образа огнедышащего неба. Естественно, что стилистическое соприкосновение с мифом приводит к нарушению жизненной достоверности и правдоподобия. Дается огненный образ неба: небо становится не средоточием и обителью жизненного эфира, не космосом, притягивающим мысль человеческую и дающего необычайный простор для познания тайн мироздания, а вместилищем огня как силы карающей, несущей возмездие.

Вторая часть метафоры доводит до конца это стилистическое движение. Образный смысл, возникший на пересечении контрастирующих слов (ливень и зной), выводит метафору к изображению пространственных пропорций. Эта словесная пара, соединенная глаголом «обдавало», создает зрительное впечатление пространственных смещений, когда небесная огненная стихия всей своей мощью обрушивается на землю. И тогда все сливается: океан зноя с землей и земля с океаном зноя. Земля, вбирая в себя смертоносный огонь, теряет свою естественную силу и созидающую мощь.

Она застывает в мертвом оцепенении. В определенную композицию выстраиваются глаголы. Они как бы улавливают последние вздохи умирающей земли. Каждый из них — своеобразный символ умирания: «трескалась», «поблекли», «отцвела и выколосилась», «не взошли». На помощь глаголам приходят два сравнения, которые своей предметной определенностью изображение медленного угасания жизни доводят до поразительной ощутимости: «земля трескалась и сделалась тверда как камень, так что ни сохой, ни даже заступом взять ее было невозможно; травы и всходы огородных овощей поблекли; рожь отцвела и выколосилась необыкновенно рано, но была так редка, и зерно было такое тощее, что не чаяли собрать и семян; яровые совсем не взошли, и засеянные поля стояли черные, словно смоль, удручая взоры обывателей безнадежною наготою; даже лебеды не родилось: скотина металась, мычала и ржала; не находя в поле пищи, она бежала в город и наполняла улицы» (8, 310). Любое сравнение, как мы знаем, состоит из двух слагаемых. Одно из них — предмет сравнения, а другое — тот объект, с которым этот предмет сравнивается. Сейчас предмет сравнения и в том и в другом варианте один и тот же — земля. Это слово, сопрягаясь через сравнение со словами «камень» и «смоль», наполняется новым смыслом, в корне противоположным его нормативному значению. Земля в привычном восприятии и понимании — мир, где естественно и свободно развивается жизнь. Это и земная обитель человека, его дом, в котором горит, не затухая, сам очаг жизни. Здесь же наблюдается полная семантическая метаморфоза. Первоначальное значение слова «земля» не выдерживает стремительной атаки слов «камень» и «смоль» и распадается, чтобы вновь восстановиться, но уже в новом смысловом единстве.

В рамках сравнения развернулась борьба слов-антиподов. В этой борьбе побеждают слова, сблизившиеся в своем значении: «камень», «смоль». Слово «камень» в художественной традиции давно стало обозначением умирания, конца жизни [26]. В народном творчестве и особенно в сказочном эпосе окаменение также, как и окостенение, означает одно — смерть. Салтыков до самого предела доводит изобразительное выражение черного цвета, ставит последнюю точку в смысловой борьбе слов. Черный цвет — дав-

---

[26] Ю. В. Манн, рассматривая движение формулы «окаменения» или «омертвления» в художественной системе Гоголя, отмечает, что один смысловой аспект этой формулы связан с движением «от живого к мертвому». «Но первое, что надо сделать, — устранить неточность, связанную с самим понятием «омертвление», — пишет исследователь. «Омертвление» может быть результатом, крайней точкой не одного, а двух процессов. Один процесс: от многообразия к единообразию, от движения к неподвижности, от живого к мертвому» (Манн. Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 354).

ний и крепко устоявшийся символ смерти. А. А. Потебня, определяя смысловые истоки народно-поэтических символов, укажет, что «черный цвет, происходя от огня, имеет значения безобразия, ненависти, печали, смерти, противоположные переносным значениям света»[27]. С этой фольклорной традицией сливается в данный момент щедринское слово. И не случайно происходит сгущение черного цвета — это и есть то последнее усилие, благодаря которому открывается еще одна смысловая грань символа, противоположная его первоначальному значению: земля — царство смерти.

В поэтике символа встретились два смысла. Но эта встреча не привела к союзу. Один смысл гаснет, чтобы уступить дорогу другому. Отмеченная смысловая диалектика, как в капле воды, отражается в стилистических изменениях. Сейчас, как я уже сказал, вся стилистическая энергия направлена на выражение черного цвета. Даже на малом повествовательном пространстве в самом выражении заметна четкая последовательность — такая последовательность, которая бывает только при реализации определенного приема. Стилистическая реальность в данном случае — это реализация приема, который условно можно назвать изобразительной тавтологией. Суть же приема такова: один и тот же смысл воплощается дважды, но различными изобразительными средствами. Так, черный цвет вначале обретает зрительную ощутимость и полноту воплощения в эпитете, а затем дается повторное его изображение в сравнении («словно смоль»). За счет изобразительной тавтологии произошло сгущение черного цвета[28]. Это сгущение дало возможность стилистически осуществиться символу, который вобрал в себя главные и самые напряженные моменты «глуповской» трагедии.

В этом символе человек и мир, охватывающий все сферы существования — космос, природу, социальное бытие общества, показаны в неразрывной слитности и взаимозависимости. В основе данного символа — убеждение сатирика в том, что только в гармоническом слиянии человека и многоликого мира может возникнуть прочный фундамент подлинно свободной социальной жизни общества. Если нет подобного единства, то жизнь человеческая превращается в бесконечную цепь ужасов и катастроф. И причина тут одна: мир отчуждается от человека. В этом отчуждении он становится стихией таинственно-непонятной и враждебной всем жи-

---

[27] *Потебня А. А.* О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914. С. 39.

[28] Здесь очевидно отличие от приема тавтологии в сатире Салтыкова, о котором в свое время доказательно писала Е. Королькова. Е. Королькова выделяет только тот тип тавтологии, который возникает в результате «повторения одного и того же слова или одной фразы в целях усиления впечатления» (Королькова Е. О языке Щедрина // Лит. учеба. 1935. № 7—8. С. 182).

вущим. «Мир зловоний и болотных испарений» (2, 226) — такой сатирической метафорой Салтыков выразит в «Губернских очерках» зловещую отчужденность реального мира от человека. Всесокрушающую катастрофу в недрах своих таит этот мир. Символ, представший в обреченно-мрачном цветовом обрамлении, и воссоздает устрашающий облик «глуповского» мира, который неминуемо должен взорваться страшной катастрофой.

Этот символический эпизод — отчетливое предвестие финала «Истории одного города». Можно даже сказать, что он — уже сам финал, но только в первом, начальном моменте своего развития. Салтыков как бы дает эскиз финала, который впоследствии перерастает в цельную и завершенную символическую картину в самом центре повествования. Вот почему драматическое описание «засухи» по своей поэтике очень близко финалу. Это своеобразный и резко намеченный пролог к нему.

Как и всякий эскиз, данный эпизод уже в чем-то существенном и главном предвосхищает саму картину. Такое предвосхищение заметно в том, что финал, подобно описанию глуповской драмы, скреплен вполне определенным композиционным принципом — принципом прямого соотнесения предмета изображения с определенными библейскими мотивами. Это соотнесение разворачивается как параллель особого рода — составляющие ее две линии (предмет изображения и библейский мотив) находят точку соприкосновения. На таком пересечении, дающем особое смысловое качество, как раз и возникает образ-символ, составляющий ядро поэтики финала.

Вот что, однако, надо указать: если в описании «засухи» перед нами предстало открытое соотнесение через прямое цитирование, то теперь такой открытости нет и следа. Однако это не значит, что нет самой композиционной параллели. Она есть, но проведена скрыто и потому не подвластна непосредственному читательскому восприятию. Символ в очередной раз погружается в подтекст. В финале Салтыков осуществил композиционный принцип внутреннего соотнесения[29], когда изображаемый предмет и мифологический мотив встречаются и сливаются не в самом тексте, а в подтексте.

В свою очередь эта соотнесенность мотивирована двумя моментами. В качестве первого отметим то, что финал «Истории» представлен как летописный фрагмент. Соответственно, делается очередная и последняя ссылка на летописца: «Пишет летописец» (8, 423). Все это открыто свидетельствует, что Салтыков настойчиво

[29] Следует отметить, что подобное пересечение даже отдаленно не напоминает гротескную игру резкими контрастами. Здесь возникает не гротескный контраст, а символическое наращивание смысла за счет интеграции двух или же нескольких различных эстетических сфер.

отделяет летописный фрагмент от других компонентов главы. В результате происходит его резко выраженное обособление, которое со всей неизбежностью приводит и к стилистическому отмежеванию. Летописный фрагмент получает право автономного существования за счет композиционного перемещения. Выход же к летописной форме повествования — первая ступень эстетической мотивировки внутренней соотнесенности, на основе которой возникает символический образ.

Нетрудно догадаться, почему Салтыков так привязан к летописной форме. Ведь эта форма, если следовать ее классической традиции, дает большие повествовательные возможности, предполагающие охват многочисленного и самого разнообразного материала. В состав такого материала входили и библейские источники. Без них не обходилось ни одно летописное повествование, особенно в моменты трагического описания народных бедствий, природных и исторических катастроф. Летописцы почти всегда символически соотносили описываемые явления с библейскими откровениями и пророческими толкованиями. Д. С. Лихачев, отмечая отдельные проявления провиденциализма летописцев, пишет: «Важно при этом отметить, что в выборе моментов, по поводу которых летописец находил необходимым пускаться в религиозно-дидактические комментарии, сказывался тот же средневековый «этикет» писательского ремесла... Религиозно-дидактические комментарии летописца вызывали всегда одни и те же явления описываемой им жизни: неурожаи, моры, пожары, опустошения от врагов, внезапная смерть или небесные «знамения» [30]. Салтыков, конечно же, учитывал художественные возможности классических повествовательных формул, выработанных русской летописью. Об этом свидетельствуют многочисленные летописные отступления в «Истории». И об этом же, что не менее важно, свидетельствует признание сатирика по поводу архивариусов-летописцев, обращенное к А. Н. Пыпину: «Рассказ от имени архивариуса я тоже веду лишь для большего удобства и дорожу этой формою лишь настолько, насколько она дает мне больше свободы. Вообще я выработал себе такое убеждение, что никакою формою стесняться не следует, и заметил, что в сатире это не только не безобразно, но иногда даже не безэффектно» (8, 456).

Самое важное то, что Салтыков говорит о творческой свободе, обретенной благодаря летописной форме. Итогом этого свободного художественного эксперимента как раз и стал символический финал «Истории», который нельзя выводить за пределы летописного пространства повествования. Ведь его природа почти

---

[30] *Лихачев Д. С.* Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. М., 1975. С. 52.

полностью предопределена летописным стилем, так органично усвоенным Салтыковым. По крайне мере именно этот стиль вывел финал к подтекстовому контакту с мифом. Летопись, позволяющая беспрепятственно обращаться к мифологическим сюжетам, составила основу финала, а в результате этого была предопределена вторая ступень соотнесенности: глуповская катастрофа и образы библейской мифологии.

Внутреннее соотнесение с мифом приводит к значительному расширению смыслового объема финала — такому расширению, которое характерно уже для символического образа. Почти каждое слово в финале, вступая в союз с поэтической реальностью мифа, наполняется особым значением, которое открыто для дальнейшего и все возрастающего наращивания смысла. Мы имеем дело с таким художественным процессом, сущность которого достаточно убедительно раскрыл А. Белый: «Создание словесной метафоры (символа, т. е. соединение двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но как только достигается эта цель средствами изобразительности и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим» [31]. Только здесь необходимо уточнить: А. Белый имеет в виду свой излюбленный способ образования символа, когда символ трансформируется в миф в результате сильно выраженной метафоризации. Это и обусловливает постоянные переходы от мифа к символу и наоборот, а иногда предопределяет их глубокое взаимопроникновение.

В щедринском финале мы видим почти такую же модель символообразования. Однако есть весьма существенное отклонение от этой модели, что вполне объяснимо: каждое художественное явление — следование каноническим нормам и принципам, но в то же время их преодоление и видоизменение. Внутренняя соотнесенность, на основе которой вырастает финальный символ,— также результат усиленной метафоризации. Но эта метафоризация лишь пробивает путь к уже известному библейскому образу. Отсюда явно ощутимая раздвоенность финала, которая приводит и к изобразительной двуплановости. Один план конструирует мифологический фон всей картины, а другой — непосредственно, в прямой обусловленности закономерностями сюжетно-композиционного построения сатиры воссоздает образ глуповской катастрофы.

Соотнесенность с мифом, как уже отмечалось, не выведена на уровень композиции и только потому она в самом тексте не выражена с резкой отчетливостью. Но зато каждое слово, рассеченное на два смысловых плана, настойчиво стремится вызвать мифологические ассоциации. Финал «Истории» через сложную цепь

---

[31] *Белый А.* Магия слов // Символизм. М., 1910. С. 446.

художественных ассоциаций скрепляется с книгами библейских пророков, в грозной патетике которых вырастают картины гибели человечества. Самое интересное то, что очень часто все эти мрачные картины замыкаются в границах города. Именно город обречен на гибель как средоточие всех пороков и тяжких грехов человеческой цивилизации. Перед нами почти абсолютное пространственное совпадение: в мифах и у Салтыкова описание сосредоточено на катастрофе, постигшей один город.

Следует отметить и другие точки соприкосновения. Дело в том, что щедринский финал и описание, допустим, вавилонской трагедии типологически притягиваются друг к другу, если посмотреть на них с точки зрения художественного воплощения времени. Трагедийное время в том и другом случае сжато, спрессовано до самого предела. Возмездие свершается с почти мгновенной быстротой. В один час исчез с лица земли Вавилон, а разрушение города Глупова происходит еще быстрее. Грозное «оно» — символ катастрофы — стремительно приблизилось и поглотило его. Молниеносный бег времени Салтыков выделяет глагольной динамикой. Не случайно в стилистической композиции доминирует глагол «неслось», повторенный дважды: «из этих туч нечто неслось на город»; «полное гнева, оно неслось» (8, 423). Этот глагол, особенно при таком удвоении, как нельзя лучше подчеркнул кратковременность глуповского катаклизма.

Итак, с опорой на поэтику летописей Салтыков ввел миф в финальный эпизод «Истории». Летописная форма позволила Салтыкову достичь и другой цели — связать финал со всеми предшествующими этапами глуповской истории. В этом же надо видеть один из моментов его символической значимости. В нем, как единой точке, сливаются и тесно переплетаются чуть ли не все смысловые линии этой сатиры. По тем же линиям смысловые токи финала идут обратно и в новом, символическом свете вырисовывают фигуры всех глуповских градоначальников. Оказывается, что гибель Угрюм-Бурчеева — это не только завершение его биографии: «бывый прохвост моментально исчез, словно растаял в воздухе» (8, 423). Гибель Угрюм-Бурчеева еще и последний штрих в биографии остальных глуповских узурпаторов — прежде всего Брудастого, Двоекурова, Бородавкина, Негодяева, Прыща, Грустилова. Они ведь тоже мгновенно вычеркиваются из жизни; жизнь как бы сама со вздохом облегчения освобождается от них, а в исторической памяти сохраняется только зло, что они успели совершить. «Моментально исчез» — это, конечно же, обобщенно-символический знак гибели всех глуповских градоправителей. В поэтике щедринского символа заложена еще и возможность ретроспективных соотнесений.

Отсюда выясняется еще один аспект символической значимос-

ти образа «оно» — сама жизнь, ворвавшаяся в глуповское царство смерти. Она сметает с лица земли все, что мешает ее свободно-естественному течению и развитию. Бунт, торжество и освобождение жизни грозит гибелью Угрюм-Бурчеевым. Вот эта символическая параллель (смерть — жизнь) со всей художественной выразительностью отражает щедринское понимание исторической диалектики как движения человеческого мира через распад и разрушение к возрождению. Кстати замечу, что данная параллель обретает дополнительную опору в теме хаоса, так последовательно воплощенной в финале. Все это, да еще усиленное катарсисом, символизирует идею постепенного восстановления утраченного общественного равновесия.

Нетрудно убедиться, что щедринский финал при всей ограниченности повествовательного пространства представляет собой целый мир символов. Поэтому неудивительно, что даже мельчайшие стилистические реалии превращаются в символ или заключают в себе частичку символической образности. Так, в дальнейшем повествовании дают знать о себе еще два символа, сближенные по смыслу: первый — «земля затряслась» (8, 423), а второй — «солнце померкло» (8, 423). Эти символы не превращаются в простой знак или художественную абстракцию. Потому-то они не теряют изобразительную функцию. Символизация и изобразительность взаимно дополняют друг друга, что является одной из самых существенных примет щедринской реалистической символики. Первый символ создает образ содрогающейся земли. Второй же рисует мрачную картину ее медленного погружения во мрак. В результате складывается довольно сложная сочетаемость: символы изнутри поддерживают изобразительность, а изобразительность дает возможность осуществиться символам. В этой художественной диалектике реализуется идея возмездия (вселенская катастрофа), составляющая еще одну смысловую грань финала.

Далее происходит усиление условности, особенно тогда, как в повествовании появилось ключевое определение: «Через неделю (после чего?), — пишет летописец, — глуповцев поразило неслыханное зрелище» (8, 423). Самый большой упор сделан на слове «неслыханное». Именно оно наметило основные линии становления финала, ибо в нем создаются условия перехода в мир усиленной художественной условности. Сам же переход осуществляется постепенно. Вначале повествование полностью выдерживается в границах правдоподобия. Пейзаж, открывающий финал, хотя и предстает в сгущенно мрачных тонах, но еще не прорывает этих границ: «Север потемнел и покрылся тучами» (8, 423). Поэтика правдоподобия окончательно разрушается с того момента, как в пейзажную картину врывается нечто из космоса: «из этих туч нечто неслось на город: не то ливень, не то смерч» (8, 423).

Сразу заметно, что Салтыков избегает конкретики в описании таинственного «оно». Все остается зыбко-неопределенным. Нечто грозное и неизъяснимо страшное надвигается на Глупов: «Полное гнева, оно неслось, буровя землю, грохоча, гудя и стеня и по временам изрыгая из себя какие-то глухие, каркающие звуки» (8, 423). Общее впечатление подчеркивается соответствующими звуковыми образами. Наиболее отчетливо они выражены серией деепричастий. Не меньшее значение имеет и аллитерационная композиция, в центре которой находится звук «р». Кроме того, этот таинственно-страшный образ уходит своими стилистическими корнями в ритм повествования. Ритмика эмоционально питает возникший образ. Создается эмоциональный фон — нагнетание страха и отчаяния, соответствующий тональности всей символической картины. Л. В. Елизарова точно заметила, что наибольшее ритмообразующее значение имеет в финале повторение однородных грамматических единиц [32]. Представлен также весьма распространенный в музыкальной прозе прием ритмизации, отмеченный С. С. Аверинцевым [33]. В итоге получается «рифмованная проза», где то и дело возникают «созвучия окончаний». В щедринском финале появляется целая россыпь деепричастий, которые постепенно сплачиваются в ритмически согласованную группу. Это сплочение достигается во многом с помощью рифмы. Поэтому она предстает в отчетливой фонетической выраженности. Даже по характеру звучания рифма приближена к точной: «буровя — грохоча — гудя — стеня — изрыгая». Подобная рифмовая архитектоника наблюдается и в некоторых других глагольных группах («загудели — обезумели»).

Таким образом, незавершенность и недосказанность финала обусловлена еще и той мрачно-пророческой патетикой, эмоциональные истоки которой надо искать в ритме. Немалая роль в этом отношении принадлежит традиционному приему умолчания. Повествование дважды разрывается многоточием. Начатое предложение, только-только набирающее интонационную силу, резко обрывается буквально на полуслове: «Солнце померкло... глуповцы пали ниц»; «Оно пришло...» (8, 423). Эти синтаксические пустоты еще более подчеркивают незавершенность финала, что находится в полном соответствии с поэтикой символа; так как они активизируют его ассоциативные возможности. Вот почему финал «Истории» обрел не только символическую полифункциональность, но и стал источником все прибавляющихся литературоведческих гипотез и концепций.

---

[32] *Елизарова Л. В.* Повествование в «Истории одного города»// Сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина. Калинин, 1977. С. 35.

[33] *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 223.

Продолжая выводы предшествующей главы, хочу отметить, что и в финалах мы видим повторение опорных компонентов поэтики щедринского символа — это и расширение смысловой структуры через контакты с мифами, и художественная универсальность, и полифункциональность, и ритмико-звуковая организация текста, и повышенная художественная условность, и использование ассоциативных возможностей слова. Но сюда надо добавить и другое: поэтика щедринского символа всегда находится на пересечении текста и подтекста, что способствует ее смысловому обогащению сразу из двух источников. Кроме того, необходимо выделить «тайну» как непременное условие формирования поэтики щедринского символа. Все это, собранное вместе, образует своего рода модель поэтики символов Салтыкова, которая устойчиво повторяется во многих произведениях сатирика, как это происходит и в романе «Господа Головлевы». Но в «Господах Головлевых» символ находит осуществление в романных формах, поэтому он оказался в зоне взаимодействия эпического и психологического сюжета. Отсюда и усиление его организующей роли в повествовании, вплоть до самого финала.

Поэтика символа огня и финал «Господ Головлевых»

Выявление финала романа «Господа Головлевы» — это уже сложная проблема, так как его границы определить нелегко. Можно к финалу отнести всю главу «Расчет», и в этом будет своя логика, если, конечно, трагическое начало считать его художественной доминантой. Возможен и другой вариант истолкования, ограничивающий финал лишь той частью романа, где рассказывается о смерти Порфирия Головлева. Второй вариант, очевидно, в большей степени отвечает сути дела и вот почему: именно с этой позиции контуры финала вырисовываются достаточно отчетливо. В таком случае его верхнюю границу очерчивает фраза «застыть в воплях смертельной агонии» (13, 260), откуда берет начало художественная перспектива, ведущая к самой последней точке романного повествования. По этой точке и пролегает нижняя граница финала: «в нескольких шагах от дороги найден закоченевший труп головлевского барина» (13, 262).

Связь между отмеченными точками видна отчетливо потому, что эта связь даже художественно декларируется. Это осуществлено резким выделением двух слов: «агония» и «труп». И круг таким образом замкнулся — тот круг, в пределах которого располагается финал «Господ Головлевых». Отмеченные образы смерти, однако, выполняют не только сюжетно-композиционную функцию. Не отрываясь от конкретной повествовательной ситуации, они

все же в смысловом отношении намного ее превосходят и в силу этого начинают подчиняться законам поэтики символа.

Теперь ясно, что образы смерти («агония», «труп») не только очерчивают финальный сюжетный круг, но и становятся опорными символами. Это символы нравственной трагедии и смерти Порфирия Головлева, которые ощутимо влияют на художественное содержание финала. Ведь именно они определили возникновение символического мотива «тайны смерти». Порфирий Головлев стремится раскрыть для себя эту тайну, настойчиво выпытывая у несчастной Аннинъки подробности гибели Любиньки. Через этот мотив символ и передает свои управляющие сигналы финалу, что порождает целую серию диалогов. Диалогическая композиция развивается только до того момента, пока в тексте не возникнет символическая параллель, включающая образ Христа. Причем и эта параллель — производная от символического мотива «тайны смерти»: «Всех простил! — вслух говорил он сам с собою,— не только тех, которые тогда напоили его оцтом с желчью, но и тех, которые и после, вот теперь, и впредь во веки веков будут подносить к его губам оцет, смешанный с желчью... Ужасно! ах, это ужасно!» (13, 261). Безусловно, эта параллель держится на контрасте, предопределенном все той же символикой смерти. Смысл символического контраста примерно следующий: Христос, умирая, прощает всех, даже своих гонителей и мучителей, а вот Иудушка перед смертью умоляет всех простить его.

Это же означает, что обличительный пафос настойчиво проникает и в художественную сферу трагического финала. В течение всей своей жизни Иудушка поступал жестоко и бесчеловечно, а теперь жаждет истинно человеческого отношения к самому себе. Когда-то его умоляли о помощи, но он оставался глух и нем. Сейчас он сам взывает о помощи, однако же его крики тонут в пустоте. В прошлом он сам подталкивал ближних к смерти. В грозный час расплаты смерть ведет Иудушку Головлева на свидание с призраком, а оттуда — в мертвое безмолвие. Обобщая сказанное, отмечу, что перед нами необычная художественная структура, вбирающая в себя, казалось бы, взаимоисключающие начала — сатирическое и трагическое. Такое объединение оказалось возможным лишь по той причине, что оно осуществилось в пределах символа, для которого характерны универсализм изображения и интегральная направленность. Щедринский символ может вовлекать в свою очень объемную смысловую сферу и сливать в единой точке разные начала, в том числе сатирические и трагические.

Опорные символы, как видим, предопределили художественную логику финала, но они же выполнили не менее важную функцию — подготовили появление финала и связали его со всей поэтикой романа в целом. Причем эта подготовка и связь осуществ-

ляется через взаимодействие с другими символами и прежде всего символом огня, наиболее отчетливо выраженным в главе «Племяннушка»: «В праздном уме на этот случай целая обстановка сложилась: образа, зажженные свечи, маменька стоит среди комнаты, страшная с почерневшим лицом... и проклинает. Потом: гром, свечи потухли, завеса разорвалась, тьма покрыла землю, а вверху, среди туч, виднеется разгневанный лик Иеговы, освещенный молниями» (13, 135). Художественный состав символа образуют два компонента: «зажженные свечи — свечи потухли». Сопряженные по принципу антитезы, они образуют своеобразную антиномию, которая составляет смысловое ядро символа.

Важно напомнить, что это смысловое ядро сформировалось еще на ранних стадиях развития словесного искусства. По крайней мере, Ф. Буслаев свидетельствует, что символ огня — один из самых древних символов, воплощающих идею жизни: «В предании о блудящих огнях, как душах некрещеных младенцев, видна связь души с огнем, но под огнем более разумеется жизнь, которая впрочем принимается за синоним духа и души. Старинное уподобление жизни зажженной свече получает в народных преданиях необыкновенную свежесть поверия: так в одном немецком сказании, отличающемся чертами древности, смерть ведет своего любимца врача в подземный ад: «и горели там тысячи светильников, видимо не видимо; были и большие, и средние, и малые. Не проходило ни минуты, чтобы одни не погасали, а другие не вспыхивали вновь, так что пламя беспрестанно трепетало. «Смотри,— говорила смерть,— это светильники человеческой жизни: большие у детей, средние у взрослых, а малые у стариков. Но бывают и у детей, и у взрослых малые» [34]. Символ огня почти с момента возникновения прочно определился в своей внешней форме — образ зажженного светильника или горящей свечи. Как второй полюс антиномии вскоре появляется противоположное: потухший светильник или угасшая свеча. Показательно то, что этот символ полностью сохранил свою природу даже тогда, когда он из фольклорной поэтики перешел в литературную. Деформация не коснулась его ни на начальном этапе такого перехода, ни на всех последующих. Лучшее подтверждение — «Бедный Генрих» Гартмана фон Ауэ, где символ огня почти полностью совпадает с теми символами, что выделил Ф. Буслаев в немецком фольклоре:

«О, приглядитесь к горенью свечи,
Рьяно пылающей в темной ночи!
Разве она, что ваш дом озаряет,

---

[34] *Буслаев Ф.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 1. Русская народная поэзия. Спб., 1861. С. 139.

В рвенье безумном дотла не сгорает?
Свет ее ярок, да короток век.
И не подобен ли ей человек?»[35]

Если коротко коснуться истории этого символа, то надо отметить его поразительную устойчивость и живучесть. Особенно частым гостем он становится в русской литературе XIX века. Для пользы дела приведу лишь несколько образцов такого рода символов. В повести И. С. Тургенева «Несчастная» свеча — символ смерти: «Внезапный порыв ветра с резким свистом и стуком снега ударил в окно, холодная струя побежала по комнате... Пламя свечей пошатнулось... Сусанна вздрогнула»[36]. В колеблющемся пламени свечи, как в своего рода театре теней, писатель увидел символическое отражение того, как «завершилась судьба целой жизни — горькая и тяжелая судьба»[37]. Немного ранее в рассказе-исповеди «Довольно» Тургенев опирается на тот же символ, правда, в несколько другой художественной вариации — здесь представлена не свеча, а лампада. «Так скупой, в последний раз налюбовавшись своим кладом, своим золотом, своим светлым сокровищем — засыпает его серой сырой землею,— пишет Тургенев,— так светильня истощенной лампады, вспыхнув последним, ярким пламенем, покрывается холодным пеплом»[38]. Построен этот символ на удвоении его основной семантики — исчезает золотое сияние и соответственно гаснет яркое пламя лампады, что символизирует такое абсолютное отчуждение от жизни, которое равносильно смерти. Добавлю, что почти подобную функциональную заданность имеет символ огня в «Детских годах Багрова-внука» С. Т. Аксакова, появившийся в заключительной части описания болезни: «Моя мать не давала потухать во мне догоравшему светильнику жизни; едва он начинал угасать, она питала его магнетическим излиянием собственной жизни, собственного дыханья»[39].

Только в символе Аксакова, что особенно заметно, смысловой диапазон более широкий, так как включает в себя идею противоборства жизни и смерти, а также выражает мысль о вечном животворящем материнском начале.

Но, пожалуй, наиболее отчетливо данный символ, если миновать общеизвестные образы «умирающей лампады» в «Отцах и детях» и свечи в «Анне Карениной», выражен в стихотворении В. Гаршина «Свеча»:

---

[35] Из немецкой поэзии. Переводы Льва Гинзбурга. М., 1979. С. 67.
[36] *Тургенев И. С.* Собр. соч.: В 11-ти т. М., 1949. Т. 7. С. 163.
[37] Там же. С. 162.
[38] Там же. С. 45.
[39] *Аксаков С. Т.* Семейная хроника. Детские годы Багрова-внука. М., 1982. С. 232.

«Свеча погасла, и фитиль дымящий,
Зловонный чад обильно разносящий,
Во мраке красной точкою горит.
В моей душе погасло пламя жизни,
И только искра горькой укоризны
Своей судьбе дымится и чадит...»[40]

Не надо доказывать то, что перед нами все тот же символ, все та же заложена в нем антиномия (жизнь — смерть), хотя в нем есть некоторые сдвиги в художественной структуре. Главным компонентом в его организации становится психологический параллелизм («свеча погасла — в моей душе погасло пламя жизни»). Через параллелизм с его психологической наполненностью свеча становится символом человеческой судьбы, конкретнее — символом мучительного духовного угасания.

Так вот в каком окружении оказывается щедринский символ, если активизировать даже ближайший литературный контекст. Салтыков, создавая свой символ огня, опирался на его во многом уже канонизированную поэтику. Такая поэтика в силу особо частого обращения к ней отшлифовывается до такой степени, что превращается в своеобразный художественный канон. Не случайно символ огня в «Господах Головлевых» как бы излучает смысловую энергию, которая проникает в самые глубины романной поэтики. Естественно, все эти излучения не исчезают бесследно. Они реализуются в тексте, превращаясь в художественно важные компоненты романа. Но во всех случаях, даже при самом большом удалении их, связь с опорным символом сохраняется, так как и они остаются в сфере «огненной символики».

Будет правильным сказать, что все последующие символы — это вариации на тему опорного символа. Видимо, тут надо искать объяснение того, почему сохраняется общность во внешнем выражении символики. Ведь в дальнейшем образ свечи встретится еще дважды. Первый раз это произойдет тогда, когда Салтыков будет описывать картину медленного погружения головлевского дома «в непроницаемую мглу». «Только в конце длинной залы,— подчеркнет Салтыков,— стрекотала и оплывала дешевенькая пальмовая свечка, образуя своим пламенем небольшой светящийся круг» (13, 248). Отчетливо видно, что эта «свечка» является союзницей родового символа: в ее «светящемся» круге отсчитываются последние часы головлевского существования. Отсюда уже рукой подать до жуткого портрета измученного Иудушки, представленного «при тусклом мерцании пальмовой свечи» (13, 251). Одним словом, саморазвитие символа требует все новых образных реалий для своего воплощения. Если сейчас символ локализован вокруг образа

[40] *Гаршин В. М.* Сочинения. М., 1955. С. 372.

Иудушки, то в скором времени он вновь выйдет на более широкое пространство, когда речь зайдет о «злополучном фатуме»: «На глазах у Порфирия Владимировича сгорело несколько жертв этого фатума, а кроме того, предание гласило еще о дедах и прадедах» (13, 253). Пусть в данном случае символ представлен далеко не в полном своем объеме — это не так важно. Важно другое: одного глагола «сгорело» достаточно для того, чтобы читатель ощутил его незримое присутствие, его направляющую силу.

Почти так же воплощен символ и в описании психологических состояний Иудушки, истерзанного проснувшейся совестью. Очередной раз Салтыков выделяет одну единственную деталь, которая со всей неизбежностью вызывает в памяти все тот же символ огня: «И вдруг ужасная правда осветила его совесть, но осветила поздно, без пользы, уже тогда, когда перед глазами стоял лишь бесповоротный и непоправимый факт» (13, 257). И далее еще одна такая же деталь: «И ей он, Иуда, нанес тягчайшее увечье, и у ней он сумел отнять свет жизни, отняв сына и бросив его в какую-то безыменную яму» (13, 257). Эти детали сразу бросаются в глаза — «осветила» и «отнять свет жизни». В поле взаимодействия между ними еще раз возникает символ смерти (смерть мучеников и самого мучителя), чтобы уже в последний раз дать знать о себе в финале: «Порфирий Владимирович некоторое время ходил по комнате, останавливался перед освещенным лампадкой образом искупителя в терновом венце и вглядывался в него» (13, 262). Впервые, пожалуй, открыто не присутствует здесь вторая часть антиномии — пламя лампады горит ровно и ярко. Этот символ интересен тем, что представляет еще одну грань щедринского символа: внешне он очень похож (горящее пламя) на те символы, что утверждают идею жизни, а вот на самом деле он воплощает совсем иное. Ведь пламя лампады освещает Иудушке Головлеву путь к смерти. Подобное несовпадение смысла и формы и обусловленные этим художественные метаморфозы — также примета поэтики щедринского символа.

Да, наш исходный тезис подтвердился: символ огня выполняет в поэтике романа важные организующие функции. По крайней мере, именно под его воздействием в романе возникли те художественные перспективы, которые в финале превращаются в опорные компоненты. Все это — еще одно свойство поэтики щедринского символа, если на эту поэтику взглянуть с точки зрения общего построения произведений Салтыкова.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ЗВУК И МУЗЫКА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

> Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определённое, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств.
>
> *В. Г. Белинский*

Постоянно углубляющийся интерес современной литературоведческой мысли к аналитическому постижению внутреннего мира произведения, его архитектоники, пространственно-временной и ритмической организации, предметно-изобразительной определенности, поэтической специфики естественно приводит к необходимости осмыслить и «присутствие» музыки, звуковой стихии в границах словесно-художественной композиции [1].

По верному суждению Д. Д. Благого, «искусство слова-мысли, как сама мысль,— всеобъемлюще. Благодаря условно-рефлекторной связи, устанавливающейся по мере того, как ребенок начинает овладевать речью (по Павлову,— второй сигнальной системой), между словом-«знаком» («символом») и значением слова, оно может вызвать в сознании любое соответствующее представление и, посредством художественного воображения, возвести его — *вообразить* — в любой же эстетически действенный образ — зрительный, слуховой, осязательный и т. п. Но именно в сознании, а не непосредственно — органами чувств» [2]. Еще в начале 1920-х годов А. И. Белецкий, отталкиваясь от так называемых психографических исследований искусства слова, подчеркивал то, как важно не только для психологии, но и для «технологии» поэтического творчества (поэтики) различать словесные образы в зависимости от того, «из каких сфер сознания берутся поэтом представления», созидающие в литературном произведении целостную картину

---

[1] См., например: Литература и музыка // Под ред. Б. Г. Реизова Л., 1975. Подробный отзыв на этот коллективный труд дан в нашей статье «Искусство слова и музыка» // Литература и нравственные проблемы современности. Саратов, 1983. Ч. 1. С. 112—118.

[2] *Благой Д. Д.* Мысль и звук в поэзии // Славянские литературы. М., 1973. С. 99.

жизни [3]. Плодотворность такого рода изучений подтверждается современными аналитическими экскурсами в область «предметного мира» словесных произведений, открывающими отдельные черты своеобразия в процессах художественного отражения действительности тем или иным писателем [4].

Произведение, несомненно, воздействует на читателя как целостная художественная система, всей совокупностью заключенных в нем образов в их нераздельном слиянии. Вместе с тем каждый комплекс однородных образных элементов (зрительных — цветовых и пластических, слуховых — акустических и музыкальных, моторных, обонятельных и т. п.) занимает свое особое место в системе целого, выполняет свою особую функцию, что и позволяет разграничивать их в процессе анализа. Это тем более необходимо, что у разных авторов соотношение различных образных комплексов (или пластов) внутри целого будет неодинаково в зависимости от специфики их художественного мировосприятия и творческой манеры. А. И. Белецкий замечал по этому поводу: «Из русских писателей у Державина, например, на первом месте, несомненно, стоят образы зрительные; у Тургенева, вероятно, пришлось бы констатировать стремление к фиксации слуховых впечатлений, среди ряда иных; Толстой, обнаруживающий, как не раз было отмечено, особый интерес к жестам, к походке своих действующих лиц — богат моторными образами <...> у Всеволода Иванова можно отметить необыкновенную чуткость к обонятельным ощущениям и искусную их передачу, рядом с фактом синкретических ощущений, где сливаются в целое впечатления разных чувств» [5].

В настоящей главе читателю предлагается опыт восприятия художественного мира произведений Салтыкова как мира «звучащего». Здесь возникает задача аналитического описания звуковой организации произведения, причем не с точки зрения «поэтической фонетики», а в плане эстетического анализа всей совокупности звуковых образов (в том числе и связанных непосредственно

---

[3] *Белецкий А. И.* В мастерской художника слова // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1923. Т. 8. С. 105, 112—113, 236—243. Мысль А. И. Белецкого, сближающая литературное творчество с другими видами искусств, живо перекликается с высказанным в то же десятилетие суждением М. М. Бахтина: «Отсутствие систематико-философской эстетической ориентации, отсутствие постоянной методически продуманной оглядки на другие искусства, на единство искусства — как области единой человеческой культуры — приводит современную русскую поэтику к чрезвычайному упрощению научной задачи, к поверхностности и неполноте охвата предмета, подлежащего изучению (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 10).

[4] Из ряда новейших работ на эту тему назовем обобщающую статью: *Чудаков А. П.* Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

[5] *Белецкий А. И.* Указ. соч. С. 112—113.

с музыкальными впечатлениями), содержащихся в тексте и свидетельствующих о глубокой музыкальности творческой натуры писателя. Подобный подход к рассмотрению щедринской поэтики может показаться неожиданным, однако он вполне закономерен.

Музыкальные интересы Салтыкова были, по-видимому, и долговременны, и разносторонни. О широкой осведомленности писателя в вопросах музыкального искусства свидетельствуют нередкие упоминания в его произведениях имен композиторов, их сочинений, описания звучащей музыки, многообразные музыкальные ассоциации, органично включенные в структуру образов. Об искренней заинтересованности судьбами музыкальной культуры свидетельствует страстность полемики Салтыкова с В. В. Стасовым и представителями «Могучей кучки» по, казалось бы, специальным проблемам музыкального развития [6]. И в «Недоконченных беседах», где средствами словесного искусства писатель создает яркую музыкальную пародию, и в ряде других случаев Салтыков демонстрирует свободное владение музыкальной терминологией и такие представления о структуре музыкального произведения, которые даются лишь специальными познаниями и немалым слушательским опытом.

Мемуарно-биографические источники содержат очень скупые сведения на интересующую нас тему. Вероятно Салтыков был чрезвычайно сдержан в проявлении своих музыкальных наклонностей. Музыкальность вообще как-то не вязалась с обликом этого сурового, внешне мрачного человека, с представлением о сатирике как о строгом судии общественных пороков.

Сохранилось воспоминание, в некоторой степени характеризующее музыкальные начинания писателя. Воспоминание это, рисующее уникальный портрет Салтыкова за роялем, относится к середине 1860-х годов и принадлежит Е. И. Жуковской: «Несмотря на свой свирепый вид, Салтыков очень любил музыку, охотно ездил в оперу... Живя в провинции, он выучился [7] несколько играть на фортепиано под руководством своей жены, хорошей музыкантши. Однажды, перебирая мои ноты, он вдруг вытащил какое-то легонькое в четыре руки попурри из какой-то оперы и предложил мне сыграть с ним, к нашему величайшему удивлению, так как мы и не подозревали за ним музыкальных

[6] *Заславский Д. О.* Щедрин, Мусоргский, Стасов // Красная новь. 1940. № 11—12. Справедливая критика односторонней позиции Д. О. Заславского в освещении конфликта писателя с представителями новой русской музыки дана в кн.: Келдыш Ю. Критика и журналистика. Избранные статьи. М., 1963. С. 183—206.

[7] По замечанию С. А. Макашина, «не выучился, а несколько усовершенствовался. Занятия музыкой входили в программы и домашнего, и лицейского воспитания Салтыкова» (М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. М., 1957. С. 695).

талантов. Играл он со своей обычной суровой серьезностью, соблюдая все оттенки, добросовестно останавливался на ошибках, исправляя их, тогда как я самым недобросовестным образом смазывала свои и продолжала, не останавливаясь, дальше. Впрочем, за музыкой я его видала всего один раз и не слыхала о его дальнейших успехах в этом искусстве» [8].

Мемуаристы не раз отмечали пристрастие Салтыкова и его петербургского окружения к музыкальному театру. «Усердными посетителями» балета и итальянской оперы называет Салтыкова и его товарищей Н. А. Некрасова, А. Н. Ераков, А. М. Унковского в своих воспоминаниях сын последнего — М. А. Унковский [9]. Эти театральные интересы живо отразились в творчестве сатирика.

«Из опер, — отмечает современный биограф писателя, — на Салтыкова по-прежнему, как в годы юности, сильное впечатление производили «Вильгельм Телль» Россини (шел в Петербурге под цензурно измененным названием «Карл Смелый») и «Пуритане» Беллини, ассоциировавшиеся на русской почве со свободолюбивыми общественными движениями. Напротив, имевшие в то время большой успех балеты на музыку Цезаря Пуни, в постановках прославленных уже и тогда балетмейстеров Артура Сен-Леона и Мариуса Петипа, дали Салтыкову повод для острой критики в сатире «Проект современного балета» и в других произведениях» [10].

Одной из первых вещей, которые после женитьбы Салтыков намеревался купить для устройства своей петербургской квартиры, был рояль [11]. С этого времени и надолго музыка стала частой и желанной гостьей в доме Салтыковых. Позволим себе по этому поводу еще одну выписку из новейшей биографии писателя: «Определенное место в витеневской, как и в петербургской домашней жизни Салтыковых занимала музыка. Елизавета Аполлоновна неплохо играла на фортепиано. Иногда к ее музицированию присоединялся и Михаил Евграфович (рояли — «эраровские» — были и в петербургской квартире и в Витеневе). Исполнялись, в частности в четырехручном переложении для фортепиано, симфонии Бетховена, любимого композитора Салтыкова, и Гайдна» [12].

Вряд ли мы были бы правы, пытаясь на основании имеющихся фактов представить Салтыкова страстным меломаном, но о неравнодушии его и тонкой восприимчивости к музыке можно говорить с полной уверенностью. Потому, видимо, музыкальные ас-

---

[8] Там же. С. 84. Здесь и далее разрядка в цитатах моя. — Ю. Б.

[9] Там же. С. 660.

[10] *Макашин С.* Салтыков-Щедрин. Середина пути. 1860—1970-е годы: Биография. М., 1984. С. 170—171.

[11] См.: *Макашин С.* Салтыков-Щедрин. На рубеже 1850—1860 годов: Биография. М., 1972. С. 73.

[12] *Макашин С.* Салтыков-Щедрин. Середина пути. С. 173.

социации возникали порой в сознании писателя при оценке литературных произведений. Л. Ф. Пантелеев вспоминает об одной из встреч с Салтыковым, состоявшихся в 1880-е годы: «...Раз как-то Михаил Евграфович был в очень хорошем расположении духа (что в последние годы его жизни случалось не часто), говорил о драме и при этом высказал следующее:

— Я знаю две драмы, удивительные как по глубине внутреннего содержания, так и по художественному достоинству. Это — «Ревизор» и «Свои люди — сочтемся» <...> Обе, как бетховенские симфонии: ни одного слова нельзя ни убавить, ни прибавить»[13].

В этом неожиданном, на первый взгляд, сближении все встанет на свои места, если признать, что симфонические шедевры Бетховена были (по крайней мере, в данном случае) для писателя высшим образцом художественного совершенства, тем эталоном, по отношению к которому измеряется глубина постижения жизни и эстетическая ценность произведений искусства независимо от их видовой и жанровой принадлежности. И задолго до этого высказывания музыкальная в глубинной основе своей чуткость художника к красоте и гармонии прозвучала в лирическом отклике Салтыкова (в письме к П. В. Анненкову, 3 февраля 1859 года) на тургеневский роман «Дворянское гнездо» — одно из самых музыкальных созданий русской литературы. С каким искренним воодушевлением и даже как бы вопреки требованиям утверждавшейся им социально-действенной эстетики принял тогда Салтыков «светлую поэзию, разлитую в каждом звуке этого романа», «эти прозрачные, будто сотканные из воздуха образы, это начало любви и света, во всякой строке бьющее ключом!» (18, кн. 1, 212).

Музыка — искусство предельно эмоциональное по содержанию («стенография чувств», по словам Л. Толстого) и в то же время строго логичное по форме — находит удивительное соответствие в духовно-психологическом строе личности Салтыкова, сочетавшего в себе повышенную эмоциональность со столь же обостренным рационализмом мышления, склонностью к исследованию и теоретическим обобщениям.

В пределах настоящего исследования музыкальность писателя понимается и рассматривается нами не только (и не столько) как сумма его вкусов и пристрастий в сфере «искусства дивного», а прежде всего как специфика восприятия им звучаний, наполняющих реальный мир, и их эстетического претворения в художественной ткани произведений. Иными словами, нас будут интересовать звуковые образы в сочинениях Салтыкова, их свойства и функции.

---

[13] М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников. С. 182.

Внутренний мир произведений сатирика наполнен звуками и созвучиями. Звуковые образы органично вплетаются в поэтический строй повествования, вступают в сложное взаимодействие с другими его элементами и между собой. Все звуковые образы внутри данного произведения складываются в своего рода систему, определяющую эмоционально-звуковой колорит целого. Как убедительно показал В. В. Прозоров, «сатирик нередко «комплексно» воспринимает и воспроизводит зрительные, слуховые, обонятельные представления», «система щедринских образов включает в себя все богатство художественных средств, осмысленных, переплавленных в сознании автора»; Салтыков «в своих целях, подсознательно быть может, использует «звуки», «запахи», «свет» — весь «чувственный материал» художника...»[14]. В богатейшем арсенале изобразительно-выразительных средств щедринской сатиры на долю звука и музыки, художественно интерпретированных в формах словесного искусства, выпадает весьма заметная роль.

Если сравнить звуковую палитру писателя с цветовой, то первая несомненно выиграет. Особенность зрительных образов в творчестве Салтыкова заключается в их «графичности», в преобладании формы, линии над цветом[15]. Звуковой же строй произведений Салтыкова, как правило, отличается богатством и разнообразием оттенков звучания. Здесь мы встречаем обостренное восприятие звука художником, обусловленное как особенностями его творческой индивидуальности, так, вероятно, и опосредованной связью с традициями литературы романтизма, заново открывшей пути слияния и взаимодействия искусств[16].

Музыкальность романтического толка лишь однажды прямо

---

[14] *Прозоров В.* О художественном мышлении писателя-сатирика. Наблюдения над творческим процессом М. Е. Салтыкова-Щедрина. Саратов, 1965. С. 52, 53.

[15] Ср. наблюдение В. В. Прозорова над цветовым колоритом «Писем к тётеньке»: «Немного ярких красок различает Салтыков среди «галиматьи» эпохи ... два или три случая — и яркие красочные тона, в разной связи встречающиеся на протяжении всего цикла, исчерпаны. Салтыков прибегает к другому средству: к последовательному нагнетанию мрачно-серых красок. В этих лишь пределах возможен разговор о «цветовой гамме» у сатирика (в «Письмах к тётеньке»)» (Там же. С. 51—52). Известны подобные суждения и по поводу иных сочинений писателя.

[16] Если признать справедливой мысль о плодотворности усвоения великими реалистами прошлого века достижений романтического искусства, то с необходимостью возникает вопрос и об отражении в реалистической литературе «одной из характернейших черт романтического периода развития художественной культуры», чем является, по словам И. Ф. Бэлзы, «необычайное, дотоле еще никогда не бывалое воздействие литературы на музыку и музыки на литературу», «процесс взаимопроникновения средств выразительности, на протяжении многих веков накопленных в литературе и искусстве» (Европейский романтизм. М., 1973. С. 454).

заявит о себе в слове Салтыкова — в юношеском подражательном стихотворении, где будущего великого Щедрина и угадать невозможно:

Музыка

Я помню вечер: ты играла,
Я звукам с ужасом внимал,
Луна кровавая мерцала —
И мрачен был старинный зал...

Твой мертвый лик, твои страданья,
Могильный блеск твоих очей,
И уст холодное дыханье,
И трепетание грудей —

Все мрачный холод навевало.
Играла ты... Я весь дрожал,
А эхо звуки повторяло,
И страшен был старинный зал...

Играй, играй: пускай терзанье
Наполнит душу мне тоской;
Моя любовь живет страданьем,
И страшен ей покой!

Мы вряд ли бы решились привести этот ученический стихотворный опыт — из тех, что так не любил вспоминать сам автор,— если бы сквозь шаблонность лирического мотива и несовершенство формы здесь не пробивалась интенсивная музыкальная эмоция, которая, коренным образом изменив свое внутреннее содержание и свой облик, наберет новую силу в зрелом творчестве писателя.

Рассматривая соотношение слуховых и зрительных образов в литературном произведении в зависимости от творческой индивидуальности художника, А. И. Белецкий отмечал случаи, когда «впечатления зрительные подчиняются слуховым, и последние определяют основной характер пейзажа, портрета и другого типа описания. Это имеет место у писателей одаренных слуховым воображением или развивших его в себе. В их творчестве поэзия сближается с музыкой еще теснее, чем это предполагается природой словесного искусства...»[17]. К этому ряду писателей, как мы попытаемся доказать, может быть отнесен и Салтыков, в чьем творчестве музыкальность выступает прежде всего как чрезвычайно чуткое восприятие звука в плане его эстетических качеств, его эмоционального содержания. Из всего многообразия звучаний реального мира художник строго отбирает лишь те, которые художественно необходимы в каждом данном контексте. Словесно-поэтические

[17] Белецкий А. И. Указ. соч. С. 242—243.

обозначения воображаемых звучаний складываются внутри произведения в своеобразную партитуру, порождающую в сознании читателя представление о неповторимой «музыке» щедринской прозы. Порой Салтыков проявляет склонность к таким формам художественного мышления, которые сродни мышлению музыкальному, о чем свидетельствуют встречающиеся в его сочинениях сквозное развитие, варьирование, контрапункт музыкальных и иных содержательных мотивов, некоторые композиционные приемы, широкое использование словесно-образных лейтмотивов, слов-символов, ритмические повторы, элементы звукописи и ряд подобных явлений, о чем речь впереди.

У истоков щедринской «музыкальной» поэтики: повесть «Запутанное дело» (1848, 1863)

Рассмотрим под предложенным углом зрения повесть «Запутанное дело». Это свое юношеское произведение, опубликованное в 1848 году, писатель впоследствии переработал для сборника «Невинные рассказы» (1863 год). Для анализа мы выбираем второй вариант, поскольку обращение к тексту поздней редакции позволяет выявить те принципы включения музыкальных ассоциаций в литературное сочинение, которые были найдены Салтыковым в начале писательского пути и верность которым он подтвердил на новом, более высоком, этапе творческой деятельности, уже после создания «Губернских очерков» — первой подлинно щедринской книги.

При чтении повести «Запутанное дело» обращает на себя внимание то обстоятельство, что герой ее — «подшибленный жизнью», болезненно сосредоточенный на осознании своего места в жестоком и непонятном ему мире,— чрезвычайно чутко реагирует на «внешние раздражители», среди которых важнейшее место занимают звуки — реальные и мнимые, кажущиеся герою. Иван Самойлыч Мичулин обладает обостренным слухом. Это не раз подчеркивается в тексте выражениями типа «неприятно поразили слух», «поразила слуховой орган» и т. п. Даже засыпание героя характеризуется со стороны его слуховых ощущений, описанных с отменной обстоятельностью: «...уж и слуховой орган его наполнился тем однообразным дрожанием, составляющим нечто среднее между отдаленным звучанием колокольчика и неотвязным жужжанием комара» (3, 201). И в передаче душевного состояния персонажа, мучительно размышляющего над неотступными вопросами: «Да что же я, что же я такое?», «есть же где-нибудь для меня место!» — автор естественно использует музыкально-звуковую ассоциацию, не слишком, правда, оригинальную, но достаточно выразительную: «Так вот какая струна задребезжала вдруг

в сердце Ивана Самойлыча, и задребезжала так назойливо и бойко, что он уж и сам, по обычной своей робости, не рад был, что вызвал ее» (3, 190). Слово «задребезжала» здесь уже вполне «щедринское».

Большинство содержащихся в повести звуковых образов дано как бы через восприятие Мичулина и является, с одной стороны, немаловажным средством характеристики героя, его нравственного самочувствия, а с другой — служат созданию общего эмоционально-музыкального строя произведения.

Описание осеннего Петербурга поздним вечером, сопровождающее первое появление Ивана Самойлыча, включает в себя выразительные звуковые детали:

«...и туман, который, как удушливое бремя, давит город своею свинцовой тяжестью, и меленькая острая жидкость — не то дождь, не то снег,— докучливо и резко дребезжащая в запертые окна кареты, и ветер, который жалобно стонет и завывает, тщетно силясь вторгнуться в щегольской экипаж <...> и звонкое, но тем не менее, как смутное эхо, долетающее «пади» зоркого, как кошка, форейтора — все это, вместе взятое, дает городу какую-то поэтически улетучивающуюся физиономию, какой-то обманчивый колорит» (3, 185).

Звучащий в этом описании аккорд (докучливое и резкое дребезжание, жалобный стон и завывание ветра и так своеобразно услышанный голос форейтора) определяет главную эмоционально-музыкальную тональность повествования. Основной тон этого созвучия — голос ветра, который лейтмотивом проходит через все произведение, варьируясь, приобретая все новые и новые оттенки.

Если «сытому господину», едущему в карете, «холодный и резкий ветер» навевает сладостную дремоту и воспоминания детства, то Ивана Самойлыча ветер не убаюкивал, а «жалобно и тоскливо стонал около него и с видимым недоброжелательством насвистывал в уши один и тот же знакомый припев: «Озяб, бедный человек! хорошо бы бедному человеку у огня в теплой комнате, да нет у него ни огня, ни теплой комнаты, озяб, озя-яб, бедный человек!» (3, 187). Так в «песенке» ветра появляется и текст с точно найденным как в эмоциональном, так и в фонетическом плане словом «озяб» и с характерной выразительной интонацией. Эта «песенка» становится постоянной приметой осенних петербургских улиц. Снова появляясь в повести, она звучит уже не для Мичулина, а для другого господина, «которому насвистывал вдогонку ветер: «Озяб, озяб, озя-я-яб, бедненький человек!» (3, 213). Наконец она настигает Ивана Самойлыча дома, но выступает теперь в несколько преображенном виде, с новой интонацией просьбы, жалобы: «А между тем ветер все шумит на улице, все стучится в окно к Ивану

Самойлычу, совершенно вразумительно свистит ему в самые уши: «Озяб, бедный ветер! пусти его, добрый человек, бог наградит тебя за это!» (3, 224).

Музыкальная тема ветра характеризует неустроенность жизни и бесприютность героя в холодном, враждебном ему мире. Параллельно этой теме проводится контрастная ей тема, с которой связаны светлые надежды и упования Мичулина:

«...в соседней комнате раздался знакомый Ивану Самойлычу голосок, напевавший известную арию из «Русалки»:

Прийди в чертог ко мне златой,
Прийди, о князь мой дорогой...

Голосок был небольшой, но необыкновенно мягкий и свежий. Господин Мичулин невольно начал прислушиваться к пению и задумался... И думал он много, и сладко думал, потому что в знакомом маленьком голосе было что-то юное, как будто дающее крылья его утомленному воображению» (3, 190).

В этом месте рассказчик высказывает чрезвычайно интересное для нашей темы суждение о воздействии звука, не только музыкального, но любого эмоционально содержательного звука на человека. «Странное действие производят на нас иногда самые ничтожные, по-видимому, явления! Часто самого пустого обстоятельства, просто звуков какой-нибудь нелепой шарманки или голоса разносчика, тоскливо и протяжно вопиющего: «Игрушки детские, игрушки продать!» — достаточно для того, чтоб расстроить всю умственную систему какого-нибудь важного господина, разбить в прах все эти штуки и экивоки, которые на пагубу человечества в голове его строятся» (3, 190—191). Эта проницательно подмеченная писателем особенность человеческой реакции на звучания окружающего мира становится одним из принципов построения характера главного героя «Запутанного дела».

«Так точно было,— продолжает рассказчик,— и с песенкой, вылетавшей из соседней комнаты. Песенка была самая простая, лилась себе ровно и без претензий, и вдруг поразила слуховой орган Ивана Самойлыча и, сама не зная как, совершенно расстроила все его соображения о смысле и значении жизни, о конечных причинах и так далее. И стал было господин Мичулин сам подпевать и звать к себе дрожащим голосом дорогого князя, стал бить ногою такт и улыбаться и покачивать головою... Но вот тихо-тихо замер последний звук песенки, еще раз, и уж в последний раз стукнула в такт нога Ивана Самойлыча, еще раз ускоренно стукнуло его сердце, и вдруг ничего не стало слышно, и прежняя темнота опустилась на его душу, прежний холод охватил сердце» (3, 191).

Музыкальная основа данного эпизода — ария Лесты из первой части оперы «Днепровская русалка» (музыка Ф. Кауэра), пользовавшаяся огромной популярностью и в высших, и в низших слоях российского общества еще в пору молодого Пушкина. Пушкин сильно поколебал эту популярность, написав в «Евгении Онегине» (глава вторая, строфа XII):

Зовут соседа к самовару
А Дуня разливает чай;
Ей шепчут: «Дуня, примечай!»
Потом приносят и гитару:
И запищит она (бог мой!):
Приди в чертог ко мне златой!..

У Пушкина ироническое упоминание этой не слишком высокого достоинства музыки говорит об ограниченности духовных запросов и невзыскательности эстетического вкуса персонажей. У Салтыкова иные герои и иное к ним отношение, отсюда и иная функция музыкальной характеристики. В идейном контексте повести, проникнутой глубоким сочувствием к обездоленному человеку, собственно эстетическая оценка цитируемого сочинения оказывается делом второстепенным. Более того, Салтыков возвышает, поэтизирует музыкальный материал, казалось бы, навсегда дискредитированный пушкинской насмешкой. Да, песенка «самая простая», даже «простенькая», поется «без претензий» — музыкальная тема символизирует мечту героя о достижении жизненного благополучия, нехитрого житейского счастья[18]. И это стремление «маленького человека» ничуть не кажется автору мелким. Ведь осуществление даже такого элементарного (но и жизненно необходимого) «идеала», какой рисуется в воображении Мичулина, слушающего песенку о князе, невозможно в существующих обстоятельствах без решения сложнейших проблем социально-политического порядка. «Златой чертог» завораживающей русалочьей песни — обман, фикция; столь же иллюзорны мечты Ивана Самойлыча о счастье.

Песенка, которую поет Наденька Ручкина, возбудившая самые нежные чувства в бедном сердце Ивана Самойлыча, не раз звучит в повести и, как положено музыкальной теме, не остается неизменной. Из реально звучащей песенки она превращается в воображаемую музыку, звучащую в душе героя, и даже переходит в

[18] Читатель-современник Салтыкова, по-видимому, мог без труда восстановить и мелодию, и текст популярной арии в своём воображении. Ария Лесты после двадцатилетнего перерыва была вновь напечатана в одном из массовых песенных сборников в 1847 году, то есть накануне публикации «Запутанного дела». После «приглашения» князя в златой чертог в тексте арии следуют слова: Там все приятства соберешь, / Невесту милую найдешь». (См.: Глумов А. Музыкальный мир Пушкина. М.; Л., 1950. С. 88. Нотный пример).

его сны. В воздействии на Ивана Самойлыча эта мелодия сталкивается с темой ветра и побеждает ее: «...как судорожно и трепетно сжимается это сердце, как прислушивается это ухо, как притопывает эта нога, как преображается и озаряется внезапным светом все это так долго зябнувшее на стуже и непогоде существо!» (3, 201). Но победа эта кратковременна. Тема Наденькиной песенки, в свою очередь, подвергается обратному воздействию и постепенно утрачивает светлый задушевный характер.

В сновидениях Мичулина песня Наденьки является вначале как «вечно милые, вечно желанные звуки», герой «с томлением и грустью впивает в себя чудную гармонию простенькой песенки, ласкающей его слух» (3, 202). Но вскоре болезненная фантазия Ивана Самойлыча пророчески рисует ему картины горестей и страданий предполагаемой жизни с Наденькой в мире «жадных волков», и уже «тоскливо» звучит вдали знакомая песенка о дорогом князе и золотых чертогах» (3, 202). Голос Наденьки становится «жестким и оскорбительным» (3, 209). «Твой ли это мелодический, сладкий голосок, распевавший себе беззаботно нехитрую песенку, звавший князя в золотые чертоги? Где твой князь, Надя? Где твои золотые чертоги? Отчего твой голосок сделался жесток, отчего в нем пробивается какая-то едкая, несвойственная ему желчь?» (3, 208).

Эволюция музыкальной темы происходит в теснейшем взаимодействии с изменением нравственного самочувствия героя. Рушатся его светлые мечты, и в зависимости от этого мелодия приобретает горестные интонации, гармония сменяется нестройностью.

Торжество музыкальной стихии наступает в эпизоде оперы. Новая музыкальная тема, вбирающая в себя предыдущие и вместе с тем резко противопоставленная им в идейном и художественно-эмоциональном плане, знаменует новый этап в развитии сознания героя. Вступающая в повесть музыка западно-европейской героической оперы, созвучная революционным настроениям современников Салтыкова (свидетельства об этом сохранились в дневниковых и мемуарных записях Чернышевского, Герцена и других, позже — Кропоткина),[19] служит здесь средством иносказательного

[19] Знаменательна запись Н. Г. Чернышевского в его саратовском дневнике, сделанная в январе 1853 года «... «Вильгельм Телль» приводит меня в восторженное состояние <...> у меня выступали слёзы от волнения. И я чувствовал и во время музыки, и после, что в случае и я оставлю свою вялость, нерешительность» (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1939. Т. 1. С. 409). Об эпохе рубежа 1850-х и 1860-х годов вспоминал П. А. Кропоткин: «В то время опера каким-то странным образом связана была с радикальным движением. Революционные речитативы в «Вильгельме Телле» или «Пуританах» всегда вызывали шумные овации, не мало смущавшие Александра II. А в шестом ярусе, в курительной и на подъезде собиралась лучшая часть петербургской молодёжи,

выражения мысли писателя о необходимости революционной борьбы с насилием, с социальным злом.

Словно неодолимая роковая сила влечет озябшего, бесцельно бредущего по городу Мичулина в театр, заставляет истратить последний целковый на билет в пятом ярусе. И здесь, в райке, под влиянием глубоко захватившей его музыки герой переживает кратковременное свое духовное возрождение, живо предчувствует возможность иной, справедливой и прекрасной жизни. Салтыков ярко воспроизводит приподнятую, праздничную атмосферу театра, почти «осязаемо» описывает звучащую музыку и чувства внимающего ей человека.

В целом верно передавая общий характер и последовательность эпизодов увертюры к «Вильгельму Теллю» (а именно эту оперу Россини, воспевающую освободительную борьбу швейцарского народа против австрийских поработителей, давали в театре в тот день, когда попал туда Мичулин), Салтыков не заботится о воспроизведении подробностей; он выбирает в россиниевской партитуре лишь те звучания, которые наиболее органично включаются в логику музыкального развития повести. Благодаря этому в описанной здесь музыке и ассоциациях, возникших в сознании героя, явно ощущается связь с другими музыкальными темами «Запутанного дела». Грезы, навеваемые Ивану Самойлычу звуками рожка, перекликаются по настроению с картинами, которые привиделись «сытому господину» в карете под песни ветра, и собственными впечатлениями Мичулина от песенки о князе; назойливо рвущие душу скрипки перекликаются с мелодией ветра в восприятии Мичулина, а жалобы нежной флейточки напоминают голосок Наденьки Ручкиной. Музыка синтезирует и преображает звучания реальной жизни, выражает сложнейшую гамму человеческих чувств, и именно потому она порождает в слушателе глубокий, искренний отклик:

«Герой наш ожил; бледный, притаив дыхание, упивался он жалобным стоном флейты, отчаянным воплем скрипки; все нервы его были в каком-то болезненном, небывалом напряжении, голова горела, губы и глаза были сухи, во всем существе его разыгралась такая же буря, какая происходила в оркестре» (3, 232—233).

Вряд ли автор написал этот эпизод, если бы сам никогда не испытал заражающей силы музыки, могущества музыкальной стихии, властно подчиняющей себе человека, все его существо.

В начале 1860-х годов Салтыков снова приведет своих героев

объединённая общим благоговением к благородному искусству. Всё это может показаться теперь ребячеством; но тогда немало возвышенных идей и чистых стремлений было заронено в нас поклонением пред любимыми артистами» (Кропоткин П. А. Записки революционера. М., 1966. С. 139).

на оперный спектакль — это будут Веригин и Крестников из незаконченного произведения «Тихое пристанище». Встреча в театре становится поворотным пунктом в судьбе основного персонажа: энтузиаст Веригин, горячо жаждущий подвига, под влиянием причастного к революционной деятельности Крестникова выбирает путь «чернорабочего» революционной мысли. Музыка, являющаяся «третьим собеседником» в диалоге героев, помогает им найти общий язык, понять друг друга.

Работая над этим эпизодом, Салтыков, несомненно, использовал свой прежний опыт. Здесь мы имеем дело с попыткой писателя более полно раскрыть потенциальные возможности найденного приема, более глубоко и определенно (открыто) выразить свой взгляд на роль музыки, героической оперы в деле революционизирующего воздействия на общественное сознание. Е. И. Покусаев справедливо отмечает сходство сравниваемых эпизодов: «Там и здесь в «музыке и сценической обстановке» передается движение, борьба толпы, воспринимаемые как революционный порыв массы, как «бой с насилием» [20]. Однако нельзя не обратить внимания и на различие этих фрагментов. Если в «Запутанном деле» писатель сосредоточивался на описании переживания музыки главным героем, в душе которого рождались неясные предчувствия близкого ответа на мучающий его вопрос о царящей в мире несправедливости и возможности ее преодоления, то в повести «Тихое пристанище» в центре внимания воздействие музыки на массу слушателей. Герои же не столько отдаются во власть музыкальной стихии, сколько наблюдают и анализируют реакцию публики; музыка рождает в них и эмоциональный отклик, но в большей степени побуждает к размышлению о путях и перспективах революционной борьбы. В художественном отношении рядом с соответствующей сценой «Запутанного дела» этот эпизод несколько проигрывает, по-видимому, из-за своей вторичности (на что указывал Е. И. Покусаев) и ощутимого налета умозрительности.

Возвращаясь к повести «Запутанное дело», следует подчеркнуть, что в этом произведении эволюция и смена музыкальных тем, их контрастное сопоставление и взаимодействие оказываются важным средством идейно-художественного анализа душевной жизни «маленького человека», его мучительных размышлений о смысле и значении жизни, поисков ответа на «проклятые» вопросы социальной действительности. В то же время последовательное развитие музыкальных мотивов является одним из факторов формообразования, определяющих композиционное единство и эмоциональную наполненность произведения.

---

[20] *Покусаев Е.* Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы. Саратов, 1957. С. 219.

Текст повести «Запутанное дело» дает и иные примеры литературного использования музыкальной образности, о которых мы не имеем возможности говорить подробно. Заметим лишь, что писатель всячески заботится о том, чтобы голоса действующих лиц были «услышаны» читателем. Многочисленны авторские ремарки, характеризующие высоту и тембр голоса, интонации, манеру произносить слова и т. д. Так, Иван Макарович Пережига, обладающий сильным басом, ведет свою словесно-музыкальную партию в соответствии с характером — беззастенчивым, напористым: «возопил», «гремел», «шум покрывался густым басом Пережиги», «заревел, как из бочки, сиплый бас друга и приятеля Ивана Макарыча под самым ухом Мичулина», «заревел снова», «ревел», Шарлотта Готлибовна «с самодовольною улыбкою прислушивалась к звукам его богатырского голоса» (3, 227—228, 245—247, 193).

Напротив того, Вольфганг Антоныч Беобахтер, философии кандидат, обладал «мягким», «самым вкрадчивым», «мелодическим тенором» (3, 192—193, 229). Мало того, «в свободное от занятий время играл на гитаре различные бравурные арии» (3, 189). В образе Беобахтера парадоксально сочетаются теноровое сладкогласие и проповедь теории всеобщего разрушения. Средствами музыкальной характеристики Салтыков дискредитирует социально-философскую позицию персонажа, раскрывает ее ложность, поверхностность. Писатель добивается яркого комического эффекта, подавая «философский» спор Беобахтера с Алексисом Звонским (это имя также включается в ряд разоблачающих музыкально-звуковых ассоциаций повести) под аккомпанемент гитары: «У Вольфганга Антоныча была в руках гитара, на которой он самым сладкозвучным образом тренькал какую-то страшную бравуру <...> Разрушать, говорю тебе, ррразрушать — вот что нужно! а прочее все вздор! И господин Беобахтер сделал несколько аккордов на гитаре и запел совершенно особенную и крайне затейливую бравуру, но запел таким голосом, как будто гладил кого-нибудь по головке, приговаривая: «Паинька, душенька, умница, миленький!» (3, 221—222). И дальше: «Вольфганг Антоныч не слушал; он сделал аккорд на гитаре и сладким тенором запел известную: *Разгульна, светла и любовна,* всячески стараясь выразить что-нибудь удалое, отколоть какое-нибудь отчаянное коленце, но решительно без всякого успеха, потому что коленце оказывалось самым смирным и снисходительным» (3, 222—223). Так в музыке раскрывается истинный характер персонажа, смиренная благонамеренность, рядящаяся в одежды фальшиво-грозных слов о разрушении и ломке (в том же ключе трактована и фамилия персонажа: Беобахтер — «наблюдатель»). Здесь уже звучит та особая сатирическая «музыка», которой суждено будущее в позднейших творениях Щедрина.

По страницам «Губернских очерков» (1856—1857)

Богата звуковая палитра «Губернских очерков», весьма экономно и с тем большей выразительностью используемая автором в первой своей книге. В этом сочинении, где, по словам С. А. Макашина, «ирония и сарказм сосуществуют со стихией лиризма — лиризма не только обличительного, горького, но и светлого, вызванного глубоким чувством любви к народной России и к родной природе» (2, 497, комментарий), звуковые образы выступают прежде всего как носители лирической стихии. Музыкальность художественного мировосприятия Салтыкова находит здесь, пожалуй, наиболее откровенное выражение.

Подъезжая к Крутогорску, рассказчик ощущает «что-то успокаивающее душу в тишине, которая царствует на стогнах его» (2, 7). «Но вот долетают до вас звуки колоколов, зовущих ко всенощной; вы еще далеко от города, и звуки касаются слуха вашего безразлично, в виде общего гула, как будто весь воздух полон чудной музыки, как будто все вокруг вас живет и дышит...» (2, 8). Столь редкая у Салтыкова радостная и всепроникающая музыка природы охватывает порой лирического героя очерков, «как будто поднимает, как будто уносит какою-то невидимою волною»:

«Христос воскрес!» — звучат колокола, вдруг загудевшие во всех углах города; «Христос воскрес!» — журчат ручьи, бегущие с горы в овраг; «Христос воскрес!» — говорят шпили церквей, внезапно одевшиеся огнями; «Христос воскрес!» — «приветливо шепчут вечные огни, горящие в глубоком, темном небе; «Христос воскрес!» — откликается мне давно минувшее мое прошлое.

Я еще вчера явственно слышал, как жаворонок, только что прилетевший с юга, бойко и сладко пропел мне эту славную весть, от которой сердце мое всегда билось какою-то чуткою надеждой» (2, 241).

На слуховых ощущениях строит Салтыков пейзаж в рассказе старца-раскольника, проникнутый интонацией народно-поэтического восприятия красоты земли, многозвучия природы: «Выдешь это на лужайку: вверху синё, кругом лес неисходный; птица всякая тебе поёт, особливо кукушечка; там будто заяц пробежит, а вдалеке треск: значит, медведь себе дорогу прокладывает. И ведь всё слышно; слышно даже будто, как травка растет...»; «Или вот опять ветер гудёт; стоишь в лесу, наверху гул и треск, дождик льёт, буря вершины ломит, а внизу тихо, ни один сучок не шелохнется, ни одна капля дождя на тебя не падёт... ну, и почудишься тут божьему строению!» (2, 383).

Иначе озвучен «авторский» пейзаж, увиденный с позиции пут-

ника, едущего по грязной и ухабистой дороге, где «ничто не привлекает его взора, ничто не ласкает его слуха»: «По лесу летает и поёт больше птица ворона, издавна живущая в разладе с законами гармонии, а над экипажем толпятся целые тучи комаров, которые до такой степени нестерпимо жужжат в уши, что кажется, будто и им до смерти надоело жить в этой болотине» (2, 152). Но трезво-сниженные, подчеркнуто непоэтические тона этой картины (кстати сказать, сочетающей в единое представление образы зрительные, слуховые) не разрушают, а, по контрасту, усиливают лирическую интонацию повествования :«Я люблю эту бедную природу, может быть, потому, что, какова она ни есть, она все-таки принадлежит мне; она сроднилась со мной, точно так же как и я сжился с ней» (Там же). И на страницы очерков еще вернется высокая поэзия тишины русских просторов, вечная музыка пути-дороги: «И опять зазвенел колокольчик, опять потянулись направо и налево леса; только тишина сделалась как-то глубже, торжественнее, потому что и звери, и птицы, и растения — все это заснуло чутким сном под прозрачным покровом весенней ночи» (2, 399).

Как видим, утонченные слуховые впечатления — не редкость у Салтыкова, но писатель не чуждается и более простых звуков, если того требует повествование. В лаконичном описании деревни, где ненадолго остановился рассказчик, главная и наиболее выразительная деталь — звуковая: «... в воздухе раздаются самые разнообразные звуки, от мычания до визгливого голоса тетки Арины, громко ругающейся на всю деревню» (2, 13). Этих нескольких слов достаточно, чтобы создать живой и емкий образ. Ассоциативно, по созвучию обозначаемого, переосмысливается слово «аплодисменты», которым рассказчик называет услышанные из-за стены пощечины, коими становой награждает допрашиваемого мужика. Появляется саркастическая ремарка, прерывающая диалог: «Раздаются аплодисменты» (2, 13).

Н. Щедрин внимательно вслушивается в многообразные звуки городской жизни и, умело компонуя свои слуховые наблюдения, немногими точными штрихами, то лирически, то юмористически окрашенными, набрасывает звуковой силуэт города. «На площадях шум и говор» (2, 11), но «вот послышался вам из соседнего дома смех, звонкий смех, от которого вдруг упало в груди ваше юное сердце», а вот «крутогорская звезда» Вера Готлибовна: «Идет она, и издали несется ее голос, звонко командующий над целым взводом молодых вздыхателей <...>» (2, 8—9). Наступление ночи воссоздается следующим образом: «Наконец и совсем стемнело; гуляющие исчезли с улиц; окна в домах затворяются; где-где слышится захлопыванье ставней, сопровождаемое звяканьем засовываемых железных болтов, да доносятся до вас уны-

лые звуки флейты, извлекаемые меланхоликом-приказным. Все тихо, все мертво; на сцену выступают собаки...» (2, 9—10).

Лишь одним звуковым штрихом ограничивается писатель, характеризуя мрачную атмосферу острога. При этом вполне традиционный звукообраз наполняется сильной и свежей эмоцией. В тюрьме, «за этими толстыми железными затворами, в этих каменных стенах, куда не проникает ни один звук, ни один луч веселого божьего мира», рассказчик не может преодолеть «смутный трепет, который как сырой осенний туман, проникает человека до костей, как только хоть издали послышится глухое и мерное позвякиванье железных оков, беспрерывно раздающееся в длинных и темных коридорах замка» (2, 336). А в размышление о бессмысленно загубленных и гибнущих жизнях обитателей острога вплетается поразительная фраза: «Нам слышатся из тюрьмы голоса, полные силы и мощи...» (2, 335).

Мастерски воспроизводит Салтыков многоголосье толпы. Его «полилоги» напоминают оперные ансамбли, в которых голоса соединяются в одно гармоническое целое и вместе с тем не утрачивают самостоятельности — каждый из участников (или хоровая группа) ведет свою партию, со своим текстом и мелодическим рисунком. Особое внимание привлекают в «Губернских очерках» народные сцены, насыщенные музыкально-поэтическим фольклорным материалом и бытовыми разговорными интонациями.

«Гул толпы ходит волнами по площади, принимая то веселые и беззаботные, то жалобные и молящие, то трезвые и суровые тоны.

У меня во пустыни много нужи прияти,
У меня во пустыни постом попоститися,
У меня во пустыни скорбя поскорбети,
У меня во пустыни терпя потерпети... —

голосит заунывно одна группа нищих, и десятки рук протягиваются с копеечками к деревянным чашкам убогих калек.

— Помолись, родимый, за меня! помолись, миленький! — говорит молодая бабенка, опуская свою копеечку в чашку слепенького старика, сидящего на корточках; но он, не обращая на это внимания, продолжает тоскливо тянуть свою песню:

Не страши мя, пустыня, превеликиими страхами...

— Издалеча, касатка, пришли? — спрашивает молодуху сгорбленная и сморщенная старуха, тут же остановившаяся с суковатою клюкой своей» (2, 112).

«Новая толпа богомолок прерывает начатой разговор.

Всяким грешникам
Будет мука разная... —

раздается в одной группе нищих.

Народился злой антихрист,
Во всю землю он вселился,
Во весь мир он воружился,
Стали его волю творити:
Власы, бороды стали брити,
Латынскую одежду носити...

раздается в другой толпе.

«Порадейте, православные! на церковное строение! святому угоднику на встретение!» — так *взывает* небольшой, колченогий мужичок, бойко пробираясь на своей деревяшке сквозь густую толпу богомольцев...» и т. д. (2, 113) [21].

Перед нами словно оперное либретто — народная сцена в духе Мусоргского, чьи искания впоследствии Салтыков не принял, но, как можно предположить, в чем-то предвосхитил своими многоголосыми сценами, подобными приведенной.

Вероятно, театральные, в том числе и музыкально-театральные впечатления оказывали известное воздействие на творческий процесс Салтыкова. В построении сцен, в поведении персонажей, в характере их жестов, мимики нередко в произведениях сатирика ощущается влияние театра (ср., например, использование водевильно-опереточных шаблонов в эпизодах ухаживания помпадуров за Надеждой Петровной Бламанже в «Помпадурах и помпадуршах»). Вряд ли случайна фраза, завершающая картину крутогорского дня, в которой ощутим сценический элемент: «Все тихо, все мертво; на сцену выступают собаки». Это напоминает ремарку (не без оттенка иронии), место действия названо: сцена. Недаром музыкально-драматический элемент присутствует в отдельных очерках, а некоторые целиком даны в драматической форме. В эпилоге «Очерков» Салтыков применяет к обозначению своих героев термины музыкального театра: «...все это примадонны и солисты крутогорские!» (2, 467). Шествующие один за другим в финале под звуки «дикой, нестройной музыки» персонажи «Губернских очерков» — «примадонны» и «солисты» — выступают словно участники фантастического спектакля, вышедшие для поклона. Сцена, на которой происходило это небывалое представление,— сама жизнь.

В «Губернских очерках» мы встретим такие высказывания, в которых музыкальные ассоциации привлекаются писателем для обобщенного выражения своего восприятия жизни народа: «Мне

---

[21] Музыкально-поэтическое фольклорное начало — главный стилеобразующий фактор в сказово-ритмической прозе очерков «Аринушка» и «Пахомовна». О фольклоризме писателя см.: Покусаев Е. И. Щедрин и устное народное творчество // Учён. зап. Сарат. ун-та. 1948. Т. 20.

мил этот общий говор толпы, он ласкает мой слух пуще лучшей итальянской арии, несмотря на то, что в нем нередко звучат самые странные, самые фальшивые ноты» (2, 11). Комментируя эту фразу, С. А. Макашин замечает, что «речь идет тут о тяжкой еще непробужденности народных масс, их темноте, гражданской неразвитости и, прежде всего, пассивности» (2, 495—496). Это и есть «фальшивые ноты», которые чутко улавливает слух сатирика в «говоре» народной толпы.

Далее Салтыков возвращается к намеченному им кругу музыкально-ассоциативных образов, чтобы емко, лаконично, эмоционально насыщенно сформулировать лирико-публицистический пафос произведения: «Да, я люблю тебя, далекий, никем не тронутый край! Мне мил твой простор и простодушие твоих обитателей! 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 звуки эти грустно и болезненно отдаются в моей душе» (2, 14).

Музыкальная стихия в «Губернских очерках» столь сильна, что на высочайшем подъеме лирической волны в эпилоге Салтыков ощущает необходимость в непосредственном слиянии лирического слова с воображаемой музыкой. «И между тем внутри меня совершается странное явление! Я слышу, я чувствую, что какое-то неизъяснимое, тайное горе сосет мое сердце; я чувствую это и припадаю головой к кибитке, а слезы, невольные слезы, так и бегут, так и льются из глаз. Неизвестно почему, неизвестно откуда, в ушах моих раздаются звуки анданте пасторальной сонаты Бетховена...» (2, 466). Бетховенская мелодия органично входит в лирическое повествование и служит аккомпанементом, музыкальным комментарием к переживаниям героя. Мужественная, сдержанная и просветленная скорбь ре-минорных разделов анданте, чуждая всякой эмоциональной расслабленности, умеряет чувство героя, которое автор облекает в сентиментально-патетические тона, так что порой остается один лишь шаг до мелодраматической позы.

Салтыкову, вероятно, было важно, чтобы читатель обязательно «услышал» музыку, сопровождающую прощание героя с Крутогорском, и поэтому, осуществляя выбор музыкальной темы для этого эпизода, он остановился на одной из популярных сонат Бетховена — эту музыку «идеальный читатель», «читатель-друг» Салтыкова должен знать и воссоздать в своем воображении, читая финальные страницы «Губернских очерков».

Размеренная поступь этой музыки, маршеобразный ритм ее эмоционально готовят заключительную символическую сцену «похорон прошлых времен», однако на смену возвышенной бетховен-

ской гармонии в конце приходит «дикая, нестройная музыка», которой только и достойны участники печального парада — Чебылкины, Порфирии Петровичи, Фейеры, Живновские и т. п. Эта «дикая, нестройная музыка» в какой-то мере характеризует и самочувствие лирического героя — состояние душевной «нестройности», растерянности перед сложными и во многом непонятными событиями отнюдь не гармоничной, меняющейся на глазах жизни.

Наряду с включением музыкальных мотивов и ассоциаций в эпизоды лирико-патетического звучания, где музыка выступает как выражение высоких духовных начал бытия, в «Губернских очерках» мы наблюдаем интенсивное использование музыкальных средств для создания комического эффекта. Острое художественное переосмысление форм бытового музицирования, характерное для соответствующих фрагментов и «Запутанного дела», и «Очерков», оказалось весьма перспективным для дальнейшего творчества сатирика.

Уже в «Губернских очерках» музыка становится элементом социально-профессиональной характеристики персонажей, например: «Я ужасно люблю господ гарнизонных офицеров. Есть у них на все этакий взгляд наивный, какого ни один человек в целом мире иметь не может. Нынче гитара и флейта даже у приказных вывелись, а гарнизонный офицер остается верен этим инструментам до конца жизни, потому что посредством их он преимущественно выражает тоску души своей. Обойдут ли его партией — он угрюмо насвистывает «Не одна во поле дороженька»; закрадется ли в сердце его вожделение к женской юбке — он уныло выводит «Черный цвет», и такие вздохи на флейте выделывает, что нужно быть юбке каменной, чтобы противостоять этим вздохам» (2, 97).

Яркие комические штрихи вносит своеобразное музыкальное сопровождение в ряд эпизодов «Губернских очерков». Один из таких эпизодов — уездный бал в доме городничего (очерк «Неприятное посещение», снабженный, кстати сказать, ироническим эпиграфом из оперы «Аскольдова могила»). Комизм здесь рождается уже из несоответствия между торжественностью, значительностью для обитателей Черноборска свершающегося события (на балу ожидается присутствие важного лица — ревизора) и более чем скромным составом оркестра — всего три музыканта. Кроме того, Салтыков очень изобретательно инструментует музыку эпизода: в «оркестре», который вернее было бы назвать трио, две флейты и контрабас. Сочетание самого высокого по тону из деревянных духовых и самого низкого из струнных дает забавный воображаемый звуковой эффект, с «зиянием» средних голосов. Эмоциональный тон звучания диссонирует с атмосферой праздника, которому городничий Желваков тщится придать пышность и размах;

«Между тем дом Желвакова давно уже горит в многочисленных огнях, и у ворот поставлены даже плошки, что привлекает большую толпу народа, который, несмотря ни на дождь, ни на грязь, охотно собирается поглазеть, как веселятся уездные аристократы. Гости уже собрались. Оркестр, состоящий из двух флейт и одного контрабаса, сыгрывается в лакейской, наводя нестерпимое уныние на сердца черноборцев извлекаемыми из флейт жалобными звуками» (2, 44).

Жалобное звучание флейт на мгновение отбрасывает печальный отсвет на исполненную комических красок картину, заставляет читателя ощутить жалкость изображаемой жизни с ее мелкой суетой и пустыми претензиями на внешнее великолепие. Эта грустная нота, как бы мимоходом взятая, не исчезает бесследно, но вливается в общую эмоциональную волну повествования, которая завершается в эпилоге «Очерков» взрывом лирического чувства, озвученного теперь мелодией бетховенского анданте из «Пасторальной сонаты»: «Я слышу, я чувствую, что какое-то неизъяснимое, тайное горе сосет мое сердце...»

В «Неприятном посещении» комический тон повествования заметно не нарушается. Музыка здесь пронизывает всю сцену бала, придавая ей причудливый звуковой колорит, гармонирующий с иронической интонацией рассказчика.

«Но вот вламывается в дверь Алексеев и изо всей мочи провозглашает: «Левизор! левизор едет!» Дмитрий Борисыч дрожащими руками зажигает стеариновые свечи, наскоро говорит музыкантам: «Не осрамите, батюшки!» — и стремглав убегает на крыльцо.

Его высокородие входит при звуках музыки, громко играющей туш. Его высокородие смотрит милостиво и останавливается в зале» (2, 45).

Громкий туш, исполняемый двумя флейтами и контрабасом, усиливает снижающе-иронический оттенок в изображении фигуры важного лица, которая заметно мельчает в глазах читателя. Не случайно затем в голосе щедринского ревизора отчетливо слышны хлестаковские интонации:

«Прикажете начинать музыке? — спрашивает Дмитрий Борисыч.

— Как же, как же! — отвечает его высокородие.

Музыка играет; до слуха его высокородия достигает только треск контрабаса.

— Да ты тут и музыку завел! — замечает его высокородие,— это похвально, господин Желваков! это ты хорошо делаешь, что соединяешь общество! Я это люблю... чтоб у меня веселились...» (2, 46).

Набрасывая юмористическую картину «танцующего уезда», автор, видимо, как и в иных подобных случаях, рассчитывал на музыкальное воображение читателя, способное воссоздать комический звуковой фон действия.

Музыкальные характеристики провинциального быта особенно полно развернуты в очерке «Приятное семейство», предвосхитившем эпизоды у Туркиных в рассказе Чехова «Ионыч» [22]. Занятия музыкой в семье Размановских лишены подлинно духовного содержания, продиктованы мелким тщеславием, матримониальным расчетом. Потому собственно музыка здесь почти не описывается, зато подробно воспроизводится внешняя обстановка музицирования, в повествование включаются меткие лаконичные психологические замечания рассказчика о самочувствии действующих лиц.

Вступая вслед за рассказчиком в дом «приятного семейства», мы прежде всего слышим музыку, которая включается в повествование в виде мимолетной забавной зарисовки гарнизонных оркестрантов: «Приехавши, в один из <...> понедельников, к Размановским, я еще на лестнице был приятно изумлен звуками музыки, долетавшими до меня из передней. Действительно, там сидело несколько батальонных солдат, которые грустно настраивали свои инструменты.

— Слышь, Ильин,— говорил старший музыкант Пахомов,— коли опять в аллегру отстанешь, я из тебя самого флейту и контрабас сделаю» (2, 96).

Общий насмешливо-иронический тон повествования поддерживается новым музыкальным впечатлением рассказчика, когда «в соседней комнате послышалась визгливая рулада, производимая не столько приятным, сколько усердным голосом третьей дочери, Клеопатры, которая, по всем вероятиям, репетировала арию, долженствовавшую восхитить всех слушателей» (2, 96). Утрачивая внутреннюю одухотворенность, музыка в исполнении юных дарований семейства Размановских — лишь скучное формальное упражнение. И потому прав один из гостей, комментируя начало домашнего концерта: «Начинается истязание». А дальше: «Агриппина Алексеевна садится к роялю, отряхивает свои кудри и, приняв вид отчасти вдохновенный, отчасти полоумный, начинает разыгрывать какой-то «Rêve». Я совершенно убежден, что в эту сладкую минуту она отнюдь не сомневается, что стихотворение Шиллера «Laure am Klavier» написано к ней и что имя Лауры есть не что иное, как грустная опечатка.

Прекрасно! превосходно! с каким чувством! — слышится со всех

---

[22] См.: *Матюшенко Л. И.* «Губернские очерки» Щедрина как литературный источник чеховского «Ионыча» // «Шестидесятые годы» в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. Калинин, 1985. С. 106—117.

сторон во время игры, а под конец пиесы зала наполняется громом аплодисманов.

Надо сказать здесь, что у Марии Ивановны имеется свой entrepreneur de succès, детина рыжий и с весьма развитыми мускулами, который не только сам аплодирует, но готов прибить всякого другого, кому вздумалось бы не аплодировать» (2, 101—102).

Музыкальные зарисовки этого очерка растворяются в художественно-аналитическом воспроизведении провинциальных нравов в целом. Музыка потеснена, заглушается пошлыми интригами, борьбою самолюбий, картами, наконец, ужином — предметом страстных вожделений со стороны гостей и страданий скаредной хозяйки. Равнодушие к музыке, превращение ее в служанку пустого досуга, мелких житейских интересов оказываются здесь проявителями бездуховности изображаемой социальной среды.

С использованием известной музыкальной темы в качестве компонента построения комического характера встречаемся в другом очерке цикла «Мои знакомцы» — «Обманутый подпоручик». Музыкальной характеристикой героя очерка — отставного подпоручика Живновского — становится романс Глинки «Сомнение». Текст романса, писанный Нестором Кукольником в эпигонски-романтическом духе, исполнен мелодраматизма, ложной патетики. Гениальная музыка Глинки облагораживает, неизмеримо углубляет и «очеловечивает» содержание стихотворения Кукольника, превращая романс в целом в подлинный шедевр русской вокальной лирики. Однако в певческой практике и до сих пор не исключена возможность ложной драматизации, нарушения чувства меры, хорошего вкуса при исполнении этого произведения. И тогда верх одерживает не глинкинская, а кукольниковская тенденция. Последнее Салтыков, видимо, мог наблюдать на примерах любительского музицирования. Именно в этой сниженной трактовке романс «Сомнение» входит в очерк «Обманутый подпоручик», эмоционально окрашивая повествование и придавая образу персонажа свежие комические краски.

Пение романса, услышанное рассказчиком из-за перегородки, предшествует появлению Живновского, задавая тон дальнейшему развертыванию образа. Причем, характеризуя манеру исполнения, рассказчик находит неожиданные слуховые ассоциации, по излюбленной своей привычке сливая воедино как будто бы несовместимое: «Проезжий оказывался нрава меланхолического. Он то и дело ходил по комнате, напевая известный романс «Уймитесь волнения страсти». Но страсти, должно полагать, не унимались, потому что когда дело доходило до «я пла-а-чу, я стра-а-жду!», то в голосе его происходила какая-то удивительная штука: словно и ветер воет, и в то же время сапоги скрипят до истомы. Этой штуки мне никогда впоследствии не приходилось ис-

пытывать; но помню, что в то время она навела на меня уныние. Замечательно было также то обстоятельство, что слова «плачу» и «стражду» безотменно сопровождались возгласом: «Эй, Прошка, водки!», а как проезжий пел беспрестанно, то и водки, уповательно, вышло немалое количество» (2, 54—55).

Образ Живновского словно прорастает из пародийно трактованного романса Глинки-Кукольника. Это сказывается и на его речевой характеристике, изобилующей литературными штампами, витиеватыми выражениями, ложно-патетическими интонациями. Не случайно подпоручик говорит «очень громким и выразительным басом, сопровождая свои речения приличными жестами» (2, 55), ведь «Сомнение» — популярнейшая пьеса именно басового репертуара. К традиции исполнения этого романса, по-видимому, восходит в данном случае и «рычащая» аллитерация, графически подчеркнутая в рефреном проходящей строке: «Я стрражду, я плачу» — и в иных высказываниях Живновского: «Жизнь моя, так сказать, рраман и рраман не простой, а этак Рафаила Михайлыча Зотова, с танцами и превращениями и великолепным фейерверком — на том стоим-с!» (2, 55). По-своему с психологическим состоянием героя романса, раздираемого противоречивыми чувствами, перекликается такое самоопределение Живновского: «Голова, батюшка, горячая; с головой сладить не могу! Это вот как в критиках пишут, сердце с рассудком в разладе (реминисценция «Горя от ума»? — *Ю. Б.*) — ну, как засядет оно туда, никакими силами оттуда и не вытащишь: на стену лезть готов!» (2, 57). А в одном из эпизодов бурной биографии подпоручика читается словно бы опрокинутая в быт, «низкой» действительностью откорректированная и соответственно продолженная сюжетная ситуация романса: «Вот-с хоть бы насчет браку! чем не молодец — во всех статьях! однако нет!.. Была вдова Поползновейкина, да и та спятила: «Ишь, говорит, какие у тебя ручищи-то! так, пожалуй, усахаришь, что в могилу ляжешь!» (ср. в романсе: «Оружия ищет рука».— *Ю. Б.*) Уж я каких ей резонов не представлял: «Это, говорю, сударыня, крепость супружескую обозначает!» — так куда тебе! Вот и выходит, что только задаром на нее здоровье тратил: дала вот тулупчишку да сто целковых на дорогу, и указала на дверь! А харя-то какая, если б вы знали! точно вот у моего Прошки, словно антихрист на ней с сотворения мира престол имел!» (2, 56—57).

Думается, на этом примере можно хотя бы приблизительно представить себе, как из столкновения и взаимодействия реальных жизненных наблюдений и впечатлений художественных (в данном случае музыкальных) рождался творческий импульс, направлявший неуемную и прихотливую фантазию писателя-сатирика к конкретной форме реализации замысла.

Салтыков чутко реагировал на явления современной ему му-

зыкальной культуры, видел в них верный показатель морального состояния общества и в таком качестве вводил на страницы своих книг. Музыкальные традиции, вкусы и пристрастия, культивируемые в той или иной социальной среде, становясь предметом внимания писателя, по-своему помогали ему обнаружить и художественно обозначить уровень духовных запросов, культуры чувств и нравственного достоинства людей. Со временем, и период 1860-х годов в этом отношении особенно важен, в процессе утверждения Салтыкова на позициях революционно-демократической сатиры, когда аналитическая мысль художника все глубже проникала в отвратительный мир идеологии и психологии «помпадуров», «ташкентцев», «молчалиных», на страницах щедринских книг существенное место займет музыка, процветавшая в «помпадурском» и «колупаево-разуваевском» быту и выявлявшая пошлость и духовное ничтожество правящих сословий. Это оперетта, канкан, это фривольные песенки и сентиментальные романсы, это, наконец, музыка официальных ритуалов — барабанный бой и знаменитый полонез-гимн «Гром победы раздавайся» (у Салтыкова иногда — «Звон победы раздавайся»), превратившийся под пером сатирика в символ всей официальной идеологии самодержавия и психологии верноподданичества, восторженной благонамеренности.

Если музыкально-звуковой мир ранних произведений Салтыкова, включая «Губернские очерки», строится еще во многом традиционными средствами (хотя и здесь писатель выступает как художник исключительно своеобразного дарования), то период творческой зрелости обнаружит подлинную самобытность сатирика и в этой области его поэтической системы, неповторимость щедринской «звукомузыки», о которой речь в следующем разделе настоящей главы.

Гротескно-трагическая партитура «Истории одного города» (1869—1870)

Музыкальная фантазия Салтыкова находит особый звуковой материал для каждого произведения. В гротескном мире «Истории одного города»[23] обычные звуки реальной жизни гиперболизируются, приобретают небывалый, фантастический оттенок, важнейшие из звуковых образов наполняются богатым многозначным смыслом, включают в себя элемент символики. Звукообраз в гениальной «Истории» — одно из существенных средств монументально-сатирического живописания словом, мощного эмоционального воздействия на читателя; соотношение и взаимодействие звуковых

[23] По верному слову исследователя, «гротеск выступает в данном произведении в качестве основного принципа сатирического обобщения и проявляется многолико, многопланово» (Николаев Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977. С. 170).

образов органично включается в созидание целостности и внутренней композиционной упорядоченности произведения; наконец, звукоизобразительный элемент оказывается незаменимым для писателя в моменты высших взлетов его образно-обобщающей мысли.

По яркости и разнообразию звуковых красок — от трагически-грозных звучаний до музыкальной буффонады,— по масштабности и целеустремленности проведения звукоизобразительных мотивов «История одного города» может быть названа подлинной симфонией в слове. Особый ритм грандиозных нарастаний и спадов, резких всплесков и мгновенных угасаний звуковой стихии вливается в общий ритмический строй повествования, подчеркивает напряженность, глубокий драматизм развертывающихся событий. Здесь отсутствуют звуки спокойные, обыденно-нейтральные. Звуковой гиперболизм, предельно обостренная контрастность сопоставляемых звучаний последовательно выражают конфликтное противостояние двух сил, действующих на арене российской истории,— деспотической власти и обездоленного народа.

Музыкальный пролог, своего рода увертюра к глуповской истории, вступает в повествование на последних страницах главы «О корени происхождения глуповцев» и состоит из двух тематически контрастных разделов и итога-заключения: 1) эпизод оплакивания головотяпами утраченной воли; 2) канонада пушечной пальбы, с помощью которой князь и его наместники усмиряют новообразовавшийся глуповский народ; 3) появление и устрашающий вопль князя.

В эпизод прощания с волей введена народная песня: «Не шуми, мати зелена дубровушка!» Эта широко известная разбойничья песня, «заунывная» и «меланхолическая» (Пушкин), традиционно ассоциируется с памятью об исконном бунтарстве, свободолюбии русского мужика; печальное предвидение неизбежной расплаты за непокорность высшей власти не подавляет действенного стремления героя-бунтаря к воле, не смиряет его. Именно так, в героическом и героико-трагическом звучании, использовал «Дубровушку» Пушкин сначала в «Дубровском», а затем особенно выразительно в «Капитанской дочке». В идейно-эмоциональном плане Салтыков по-новому, горько-иронически интонирует песню, парадоксально сталкивая ее традиционное вольнолюбивое содержание с ситуацией исполнения: ведь головотяпы сами лишили себя воли, отдали в «володение» князю. Горькая ирония по поводу неразумия истории не только не исключает искреннего сочувствия писателя угнетенным, но является действенной формой выражения его «боли сердечной», вызванной созерцанием бесправия и страданий народа в прошлом и настоящем. Цели исторического обобщения служит преднамеренный анахронизм (в древность отнесена песня более позднего происхождения), рождающий мысль о повторяе-

мости событий истории. Комические штрихи — смещение временной перспективы, пародийно-иронически звучащие архаизмы, пословица, отчасти аккомпанемент гуслей — оттеняют здесь трагизм случившегося:

«Шли головотяпы домой и воздыхали. «Воздыхали не ослабляючи, вопияли сильно!» — свидетельствует летописец. «Вот она, княжеская правда какова!» — говорили они. И еще говорили: «Та́кали мы, та́кали, да и прота́кали!» Один же из них, взяв гусли, запел:

Не шуми, мати зелена дубровушка!
Не мешай добру молодцу думу думати,
Как заутра мне, добру молодцу, на допрос идти
Перед грозного судью, самого царя...

Чем далее лилась песня, тем ниже понуривались головы головотяпов... Когда же раздались заключительные стихи песни:

Я за то тебя, детинушка, пожалую
Среди поля хоромами высокими,
Что двумя столбами с перекладиною... —

то все пали ниц и зарыдали.

Но драма уже совершилась бесповоротно» (8, 275). Эпизод завершается интонацией покорности и смирения, но важно здесь и горестное переживание утраты вольности.

В следующем разделе «увертюры» нет прямого звукоописания, но сильная слуховая ассоциация возникает в результате многократного повторения на небольшом отрезке текста слов, обозначающих административно-военные подвиги представителей власти: «Ворновотор ходил на них с пушечным снарядом, палил неослабляючи и, перепалив всех, заключил мир»; одоевец «тоже начал неослабно палить, но, должно быть, палил зря»; «услыхал князь бестолковую пальбу», вышел сам «и, перепалив всех до единого, возвратился восвояси». В этот ряд, эмоционально его усиливая, невольно, по звуковому подобию, включается и слово того же корня, но иного значения: «распалился князь» (8, 276). Небольшой штрих — перекличка одинаково построенных словосочетаний «воздыхали неослабляючи» и «палил неослабляючи» — подчеркивает контрастную сопоставленность эпизодов «увертюры» по эмоционально-звуковому строю.

Нарастанием канонады «бестолковой пальбы», жуткой и нелепой одновременно, страшной и смешной в своей бессмысленности, предваряется и подготавливается финальный вопль князя, воспринимаемый как звук еще большей силы, чем грохот пушек (таков обусловленный композицией фрагмента воображаемый акустиче-

ский эффект), перекрывающий собою все иные звучания. Лишенный признаков человеческого голоса, этот устрашающий выкрик — художественная материализация в звуке тупой и бесчеловечной энергии антинародной власти: «Тогда князь выпучил глаза и воскликнул: — Нет глупости горшия, яко глупость! «И прибых собственною персоною в Глупов и возопи: — Запорю!»

С этим словом начались исторические времена» (8, 277).

В этой вступительной музыкально-звуковой композиции уже заданы основные звукоинтонационные мотивы и принцип контраста как основа их соотношения, которые получат развитие в последующих главах «Истории».

Звукоизобразительные характеристики градоначальников и их деяний слагаются в жуткую «симфонию» административного террора, исходный мотив которой — вопль «Запорю!» В этой симфонии выделяются страшные бездушно-механические мелодии Органчика-Брудастого — «Не потерплю!» и «Разорю!», пронзительные крики бьющихся за власть дерзких самозванок, «ласкательное слово» бригадира Фердыщенки, военные кличи просветителя Бородавкина, наконец, ужасающий своим нечеловеческим, фантастическим беззвучием голос Угрюм-Бурчеева. Город Глупов сотрясают жестокие начальственные окрики, приказы и понуждения, злобные восклицания, воинственные звуки труб и бой барабанов, пушечная пальба, оглушительные раскаты грома, набатный звон колоколов, треск и грохот разрушения...

Крики градоначальников достигают предельной силы звука, порою превосходящей все реально представимые возможности человеческого голоса. Фердыщенко «не своим голосом закричал», «как ужаленный бегал он по городу и кричал криком» (8, 321—322). О Бородавкине: «Кричал он во всякое время, и кричал необыкновенно. «Столько вмещал он в себя крику,— говорит по этому поводу летописец, — что от оного многие глуповцы и за себя, и за детей навсегда испугались» (8, 334). О Дуньке, которая «укрепилась на большом клоповном заводе и, вооружившись пушкой, стреляла из нее как из ружья», сообщается: «В самую глухую полночь Глупов был потрясен неестественным воплем: то испускала дух толстопятая Дунька, изъеденная клопами» (8, 303).

Появляется в этом ряду по-щедрински неожиданный «музыкальный» образ. Как известно, голова-градоначальника Дементия Брудастого представляла собой «небольшой органчик, могущий исполнять некоторые нетрудные музыкальные пьесы. Пьес этих было две: «разорю!» и «не потерплю!» (8, 288). В Органчике — шедевре гротескового письма — реальное и фантастическое сливаются нераздельно: это и представитель власти, вершитель судеб города, и одновременно музыкальная машина, исполняющая нетрудные пьесы. Фантастическое предположение Салтыков обыгрывает,

включая в описание достоверные технические детали: машина может поломаться («Но так как в дороге голова отсырела, то на валике некоторые колки расшатались, а другие и совсем повыпали») и ее можно починить. Соответственно выстраивается цепь звукоизобразительных деталей: уста градоначальника «только фыркают или издают загадочные звуки»; он «цыркает, да и на-поди»; «внутри у него зашипело и зажужжало, и чем более длилось это таинственное шипение, тем сильнее и сильнее вертелись и сверкали его глаза. «П... п...плю!» наконец вырвалось у него из уст»; «ничего не выходило, кроме шипения и какого-то бессмысленного звука, непохожего даже на бой часов» (8, 281—282, 284—285). По логике гротеска выходит так, что «разорю!» и «не потерплю!» в глуповском «мире чудес» (8, 348) — какая-то немыслимая, фантастическая музыка. Такова музыка, которую творит и насаждает воинствующая государственность российского самодержавия. Это одна из страшных метаморфоз, которые претерпевает «искусство дивное» в несправедливо и неразумно устроенном обществе.

Показательна в этом отношении следующая деталь: «часовых и органных дел мастер» Байбаков «по приказанию помощника городничего» «наскоро исправил» сломанную градоначальникову голову, «набивши ее, по ошибке, вместо музыки вышедшими из употребления предписаниями» (8, 292). Этот образ музыки, вытесняемой начальственными предписаниями, является ключевым для понимания некоторых музыкальных ассоциаций и в «Истории одного города», и в других произведениях, в частности, в «Помпадурах и помпадуршах», где под именем «романсов» даны наставления молодым помпадурам, «как в том или в другом случае следует поступить» (8, 7). Совмещая в пределах единой образной структуры несовместимые, чуждые друг другу сферы действительности, каковыми являются музыка (сфера прекрасного) и административно-бюрократический аппарат царизма (сфера, подлежавшая отрицанию путем сатирического осмеяния), Салтыков не только добивался яркого комического эффекта, но и снимал с привычных, примелькавшихся и потому воспринимаемых большинством как должное явлений социального быта пелену привычности, заставлял читателя взглянуть на предмет отрицания свежим, непредвзятым взглядом. Неожиданность, кажущаяся абсурдность осуществленного писателем сближения оказывалась точным инструментом сатирического анализа.

Несмотря на свою безмозглость, Органчик-Брудастый сумел развить в Глупове бурную административную деятельность, в изображении которой кульминацией оказывается потрясающий по силе и выразительности звуковой аккорд, концентрирующий в своем образном строе обличительный пафос щедринской книги. Этот лаконичный симфонический эпизод — один из главных в партитуре

«Истории» — непосредственно подготавливается быстрым нагнетанием моторно-действенной энергии: «Неслыханная деятельность вдруг закипела во всех концах города; частные пристава поскакали; квартальные поскакали; заседатели поскакали <...> Хватают и ловят, секут и порют, описывают и продают». И вот вершина:

«Гул и треск проносятся из одного конца города в другой, и над всем этим гвалтом, над всей этой сумятицей, словно крик хищной птицы, царит зловещее «Не потерплю!» (8, 282) [24].

От этой картины торжествующего социального зла через повествование о драматических перипетиях судьбы, массовых бедствиях и страданиях глуповцев под ярмом неусыпной власти протягиваются связующие нити к новому, более широкому обобщению, охватывающему не только мотивы произвола и насилия (здесь используются оба интонационно-словесных лейтмотива: «не потерплю!» и «разорю!»), но и мотив открытого сочувствия беззащитным жертвам жестокого политического строя.

«Казалось, что весь этот ряд (градоначальников Глупова — *Ю. Б.*) — не что иное, как сонное мечтание, в котором мелькают образы без лиц, в котором звенят какие-то смутные крики, похожие на отдаленное галденье захмелевшей толпы... Вот вышла из мрака одна тень, хлопнула: раз-раз! и исчезла неведомо куда: смотришь, на место ее выступает уж другая тень, и тоже хлопает как попало, и исчезает... «Разорю!», «не потерплю!» — слышится со всех сторон, а что разорю, чего не потерплю — того разобрать невозможно. Рад бы посторониться, прижаться к углу, но ни посторониться, ни прижаться нельзя, потому что из всякого угла раздается все то же «разорю!», которое гонит укрывающегося в другой угол и там, в свою очередь, опять настигает его. Это была какая-то дикая энергия, лишенная всякого содержания...» (8, 336).

Огромная смысловая нагрузка и здесь падает, как видим, именно на звуковые детали, которые в органическом единстве с иными образными элементами (ср. нарочито смазанные, размытые зрительные образы) позволяют сатирику в лаконичной и эмоционально насыщенной форме художественно реализовать обобщающую мысль о сущности отношений власти и народа в деспотическом государстве. В подобных случаях у Салтыкова преимущество звукообраза по сравнению, скажем, с прямым понятийным словом или

---

[24] «Хищная птица», — комментирует исследователь, — это двуглавый орёл царского самодержавия, которое Салтыков ставит своей сатирой к позорному столбу и клеймит с предельным ожесточением». (Макашин С. Салтыков-Щедрин. Середина пути. 1860—1870-е годы: Биография. М., 1984. С. 438).

наглядно-зрительным представлением заключается в его большей многозначности, «бестелесности» при яркой эмоциональной выразительности, а также в содержательной емкости без той предметной конкретизации, которая нарушила бы меру обобщенности рассматриваемых образных построений.

Приведенная «микрокомпозиция» обретает смысловую объемность и впечатляющую силу, конечно, лишь в контексте целого, в соотнесении с предшествующим и последующим повествованием. В частности, внутренний слух и музыкальное воображение читателя свяжут этот симфонический эпизод с иными фрагментами того же порядка вплоть до грозного финального аккорда — появления загадочного *оно,* положившего конец глуповской истории.

Глуповцы выступают в «Истории одного города», как правило, общею массой. Это неуловимо меняющийся в своем количественном составе хор, в компактном звучании которого выделяются и отдельные голоса — то безымянные, то с обозначением действующих лиц [25]. Хоровая партия глуповцев отличается разнообразием и выразительностью интонационного рисунка, в котором читатель различит многие оттенки: безмолвие толпы, шепот, вздохи, стоны, рыдания, вопли, гудение, грозный гул, галденье, восклицания горестные, покаянные и начальстволюбивые, порою дерзкие крики и гвалт и снова тишина — тишина покорности и страха... Мастерски выстроены массовые сцены, в которых глуповский хор ведет диалоги с градоначальниками. При этом звукоизобразительные характеристики нередко становятся средством выявления политической сути поведения участников диалога. И каждый раз писатель приходит к неутешительному выводу о пассивности, непробужденности политического сознания масс, таящих в себе не нашедшую выхода огромную созидательную энергию. Как легко мощный глуповский хор переходит от крамольного галденья к смиренному безмолвию! С какою готовностью подхватывает он мотивы, навязанные ему враждебной силою!

В ряде «хоровых» сцен «Истории» варьируется определенная модель: волнение глуповцев, вызванное каким-либо неблагополучием в жизни города,— угрожающий крик градоначальника — мгновенное погружение глуповского мира в тишину. В главе «Органчик», например, глуповцы с чрезвычайной энергией выражают бес-

[25] «Структурной особенностью собирательной характеристики глуповцев, — писал Е. И. Покусаев, — является то, что показаны они почти всегда массой ... шумно и бестолково галдит сходка, выбирая ходоков; эхом гульбищ и хмельных песен откликаются долы в пору, когда глуповцам на момент легче становится жить; и умирают глуповцы толпами, всей массой. В том же случае, когда автор останавливается на отдельных представителях глуповского мира, то появляются они словно запевалы в хоре и тянут знакомый мотив глуповской песни — мотив робости, покорности, послушания» (Покусаев Е. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М., 1963. С. 96).

покойство по поводу долгого отсутствия градоначальника: «Куда ты девал нашего батюшку? — завопило разозленное до неистовства сонмище, когда помощник градоначальника предстал перед ним» (8, 290). Когда же «послышался звон колокольчика», и затем появился исчезнувший градоначальник (вернее, его двойник в лейбкампанском мундире), произошло следующее:

— Разорю! — загремел он таким оглушительным голосом, что все мгновенно притихли.

Волнение было подавлено сразу; в этой, недавно столь грозно гудевшей, толпе водворилась такая тишина, что можно было расслышать, как жужжал комар (эта поначалу как будто чисто акустическая деталь, к тому же выраженная общеупотребительным речевым оборотом, мгновенно превращается в горькую насмешку над глуповской привычкой к послушанию и бестолковостью описанной ситуации, когда ответ держать приходится за ревностное начальстволюбие как за бунт.— *Ю. Б.*), прилетевший из соседнего болота подивиться на «сие нелепое и смеха достойное глуповское смятение».

— Зачинщики вперед! — скомандовал градоначальник, все более возвышая голос» (8, 291).

Таким же образом устрашает обывателей Петр Петрович Фердыщенко, который «любил уснащать свою речь ласкательным словом «братик-сударик», а при случае мог и слезу пустить: «— Вот-то пса несытого нелегкая принесла! — чуть-чуть было не сказали глуповцы, но бригадир словно понял их мысль и не своим голосом закричал: — Опять за бунты принялись! Не прочухались!

С тяжелою думой разбрелись глуповцы по своим домам, не было слышно в тот день на улицах ни смеху, ни песен, ни говору» (8, 322). Глубину и напряженность глуповской тишины подчеркивает замирание даже самых малозаметных бытовых звучаний: «умолкло щелканье подсолнухов» (8, 282). Даже собаки словно чувствуют общее настроение и не нарушают его: «на улицах царили голодные псы, но и те не лаяли» (8, 283).

Предельный звуковой контраст, столь характерный для партитуры «Истории», ярко проявляется в одном из эпизодов первой войны «за просвещение», имевшей поводом введение в Глупове употребления горчицы. «И вдруг затрубила труба, и забил барабан. Бородавкин, застегнутый на все пуговицы и полный отваги, выехал на белом коне». Он созвал глуповцев и произнес речь о пользе горчицы, «но оттого ли, что в словах его было более личной веры в правоту защищаемого дела, или оттого, что он по обычаю своему не говорил, а кричал,— как бы то ни было, результат его убеждений был таков, что глуповцы испугались и опять всем обществом пали на колени».

«Было чего испугаться глуповцам,— говорит по этому случаю

летописец,— стоит перед ними человек роста невеликого, из себя не дородный, слов не говорит, а только криком кричит».

— Поняли, старички? — обратился он к обеспамятевшим обывателям.

Толпа низко кланялась и безмолствовала. Натурально, это его пуще взорвало.

— Что я... на смерть, что ли, вас веду... ммерррзавцы!

Но едва раздался из уст его новый раскат, как глуповцы стремительно повскакали с коленей и разбежались во все стороны.

— Раззорю! — закричал он им вдогонку» (8, 339).

И далее писатель создает поразительный образ, не поддающийся каким бы то ни было акустическим характеристикам, но тем не менее ориентированный на едва уловимую слуховую ассоциацию: «Слышалось, что кто-то где-то дрожит, но где дрожит и как дрожит — разыскать невозможно» (8, 340).

Периоды глуповского безмолвия и подавленности сменяются периодами активности, которые сопровождаются всплесками звуковой стихии. Но глуповцы остаются глуповцами. Вот, раскаявшись в поддержке самозванных градоначальниц и избавившись от крамолы, толпа обращается к законной власти. «Взволнованным голосом» штаб-офицер произносит речь, которой никто не слышит, «так как речь его была секретная». «Тем не менее глуповцы прослезились и начали нудить помощника градоначальника, чтобы вновь принял бразды правления <...> Послышались в толпе вздохи; раздались восклицания: «Ах согрешения наши великие!» — но помощник градоначальника был непоколебим.

— Атаманы-молодцы! в ком еще крамола осталась — выходи! — гаркнул голос из толпы.

Толпа молчала.

— Все очистились? — допрашивал тот же голос.

— Все! Все! — загудела толпа.

— Крестись, братцы!» (8, 302).

А когда читалась «отписка пригорода Полоумнова», главной мыслью которой был призыв «да в сердцах ваших гнездо крамольное не свиваемо будет», «в толпе раздавались рыдания» (8, 302—303).

Своеобразно озвучены проявления глуповского бунтарства. После великого пожара, заставив Фердыщенку покаяться и отняв у него свою общую подругу Домашку, «стрельцы радовались, бегали по улицам, били в тазы и в сковороды, и выкрикивали свой обычный воинственный клич: — Посрамихом! посрамихом!» (8, 328). А вот те же стрельцы, бунтующие против введения горчицы: «Схватившись под руки, они бродили вереницей

по улице и, дабы навсегда изгнать из среды своей дух робости, во все горло орали» (8, 340).

Многолик образ толпы в «Истории одного города». Эпизод покаяния из главы «Поклонение мамоне и покаяние» рисует глуповскую толпу темной и жестокой силой, охваченной религиозным фанатизмом. Перед слепо-безжалостной толпою робеет даже градоначальник. Правда, это сентиментальный Грустилов, «друг Карамзина». Нагнетание религиозных настроений в Глупове Салтыков озвучивает пронзительными визгами юродивых (Аксиньюшка запела «пронзительным голосом», «визжала блаженная», «провизжала блаженная, скорчилась и умолкла»; «Парамоша лаял по-собачьи и кричал по-петушиному», «корчился и икал», «пробормотал блаженный диким голосом»). Нарастая до кульминационной точки, визг этот производит жуткое впечатление, но оно тут же снимается контрастно-снижающим комическим сравнением.

Блаженные «сперва кружились медленно и потихоньку всхлипывали; потом круги начали делаться быстрее, покуда, наконец, не перешли в совершенный вихрь. Послышался хохот, визг, трели, всхлебывания, подобные тем, которые можно слышать только весной в пруду, дающем приют мириадам лягушек» (8, 387).

В атмосфере религиозного психоза подозрение в безверии падает на учителя каллиграфии Линкина. Судилище над ним устраивает толпа нищих, составляющая хор в сцене допроса. Если в иных хоровых сценах мы слышали толпу восторженно-начальстволюбивую, толпу ропщущую, толпу покорно-безгласную, толпу страдающую, то теперь перед нами толпа требовательно-наступающая. «Убогие люди», «потрясая воздух радостными восклицаниями», привели учителя на градоначальников двор. И когда Грустилов попытался объяснить безвредность книги, найденной у Линкина, «нищие ничего уже не слушали.

— Плохо ты, верно, читал! — дерзко кричали они градоначальнику и подняли такой гвалт, что Грустилов испугался и рассудил, что благоразумие повелевает уступить требованиям общественного мнения» (8, 391).

Приведем далее только реплики хора и авторские ремарки к ним:

«...едва градоначальник разинул рот <...> как толпа загудела:

— Что ты с ним балы-то точишь! он в бога не верит!»

«— Свидетели есть! свидетели! — гремела толпа».

«— Стой! ты погоди пасть-то разевать! пускай сперва свидетель доскажет! — крикнула на него толпа».

«— Да зажми ты ему пасть-то! — кричала она Грустилову, — ишь речистый какой выискался» (8, 392—393).

С усилением влияния фанатиков город неузнаваемо изменился: от недавней распущенности нравов («поклонение мамоне») и следа не осталось. Это тут же фиксируется в партитуре повествования: «Вместо прежнего буйства и пляски наступила могильная тишина, прерываемая лишь звоном колоколов, которые звонили на все манеры: и во вся, и в одиночку, с перезвоном» (8, 394). Заметим, как детализация описания звука усиливает слуховую ассоциацию при восприятии текста.

Посреди «трагической буффонады» (С. А. Макашин) глуповского существования совершаются подлинные драмы людских судеб, звучат переполненные болью и страданием человеческие голоса. «Бессознательная кровавая драма» (8, 318) заключена в кратко и сильно рассказанной истории Алены Осиповой и Дмитрия Прокофьева, жизнь которых разрушается губительным вмешательством бездушной власти. И в частной своей жизни человек оказывается зависимым от общих законов несправедливо устроенного мира. Грубовато-укрупненный, почти плакатный рисунок (в духе поэтики всей книги), которым выписан этот сюжет, доносит до читателя не декларируемый и потому особенно действенный пафос сострадания бесправному, обездоленному человеку.

Краткий звукоизобразительный ряд последовательно оттеняет перипетии жестокой драмы, разыгравшейся в Глупове при градоначальнике Фердыщенко. Вначале сообщается о любви и согласии между супругами. «И Дмитрий не чаял души в Аленке, и Аленка не чаяла души в Дмитрии. Частенько похаживали они в соседний кабак и, счастливые, распевали там песни» (8, 307). Затем любовные притязания Фердыщенки, воспламенившегося нечестивой страстью к красавице Алене, вызывают бурное выражение протеста. Аленка «на всю улицу орала:

— Ай да бригадир! к мужней жене, словно клоп, на перину всползти хочет!» (8, 308).

Но упорство сластолюбивого старика не сломить. На его стороне власть. Драматизм событий быстро нарастает, и звучание голосов персонажей, искаженное душевной мукою, достигает огромной напряженности:

«— Видно, как-никак, а быть мне у бригадира в полюбовницах! — говорила она, обливаясь слезами.

— Только ты это сделай! да я тебя... и черепки-то твои поганые по ветру пущу! — задыхался Митька, и в ярости полез уж было за вожжами на полати, но вдруг одумался, затрясся всем телом, повалился на лавку и заревел.

Кричал он шибко, что мочи, а про что кричал, того разобрать было невозможно. Видно было только, что человек бунтует <...> Бунтовщика заковали и увели на съезжую. Как полоумная, бросилась Аленка на бригадирский двор, но путного

ничего выговорить не могла, а только рвала на себе сарафан и безобразно кричала:

— На, пес! жри! жри! жри!».

Достигнув кульминации, звуковая волна резко спадает. Увидев градоначальниковы дары, «Аленка как будто опешила; кричать — не кричала, а только потихоньку всхлипывала» (8, 309).

Перипетии этой «любовной» истории развертываются публично, на миру. При попустительстве глуповской массы Митька «был бит на площади кнутом и, по наложении клейм, отправлен в Сибирь» (8, 310). А когда на город обрушилась беда — засуха и голод, — ответ перед разъяренной толпой держит бедная Аленка:

«— Аленку! — гудела толпа...

— Пожалейте, атаманы-молодцы, мое тело белое! — говорила Аленка ослабевшим от ужаса голосом, — ведомо вам самим, что он меня силком от мужа увел!

Но толпа ничего уж не слышала.

— Сказывай, ведьма! — гудела она, — через какое твое колдовство на наш город сухость нашла?» (8, 318).

Эта хоровая сцена, в которой поразительно сопоставлены одинокий, слабый, молящий женский голос и неумолимо-жестокое «гуденье» толпы, завершается гибелью Аленки, сброшенной на раскат с верхнего яруса колокольни...

К подлинно трагическим высотам поднимается повествование в главе «Соломенный город». Бездна страданий обрушивается на глуповцев, и на время со страниц книги уходит смех. Даже свирепый щедринский юмор, в котором так много горечи и гнева, здесь отступает, уступает место иным эмоциональным тонам. Писатель словно хочет напомнить, что персонажи его — глуповцы — не марионетки, играющие роль в жутком фантастическом спектакле, а живые люди со своими заботами и надеждами, понятными каждому, с живой болью, на которую отзовется любое не окоченевшее от бесчувствия сердце. Ведь ради того и пишется эта правдивая книга о событиях невероятных, чтобы глуповцы осознали себя людьми и сумели противостоять торжествующему злу жизни, утвердить в мире добро и справедливость.

Картина пожара с ее символикой и мощной живописностью обретает симфоническое звучание. Небольшое количество собственно звуковых образов компенсируется их эмоциональной емкостью, интенсивностью воображаемых звучаний, тесным слиянием с образами живописно-зрительного ряда, порождающими дополнительные слуховые ассоциации. Эпизоду пожара предшествует нагнетание настроений тревожного ожидания, смутного предчувствия беды. Пророческие крики и бормотание юродивых: «Горю! горю! — кричал блаженный»; «Увидите меч огненный, услышите голос ар-

хангельский... горю!» (8, 322), шепот испуганных стариков, злобный окрик пьяного градоначальника сменяются напряженной тишиной. В эту тишину вступают звуки благовеста, оттеняемые ассоциативно возникающим слуховым ощущением нарастающего движения ветра. Наконец, трагедия врывается в глуповский мир раскатами грома, которым, словно эхо, отвечает далекий набат; в толпах народа, покидающих церкви, голосят женщины: «Не успели отзвонить третий звон, как небо заволокло сплошь и раздался такой оглушительный раскат грома, что все молящиеся вздрогнули; за первым ударом последовал второй, третий; затем послышался где-то, не очень близко, набат. Народ разом схлынул из всех церквей. У выходов люди теснились, давили друг друга, в особенности женщины, которые заранее причитали по своим животам и пожиткам» (8, 323).

Далее изображение разрушительной стихии, пожирающей город, переключается в живописно-зрительный ряд, и на гребне нарастания карающей огненной энергии (как выразительны здесь ритмическая пульсация речи и поистине неукротимый взлет интонации!) возникает потрясающий душу аккорд, в котором сливаются страшная музыка катастрофы и звуки человеческого страдания: «Новая точка, /еще точка.../ сперва черная, /потом ярко-оранжевая; /образуется целая связь светящихся точек,/ и затем — /настоящее море,/ в котором утопают все отдельные подробности, /которое крутится в берегах своею собственною силою,/ которое издает свой собственный треск, /гул/ и свист./ Не скажешь, что тут горит, /что плачет, /что страдает; /тут все горит, /все плачет, /все страдает... Даже стонов отдельных не слышно» (8, 323).

И вдруг — резкая смена звучности, ритма, настроения. Грандиозная картина всеобщей катастрофы переходит в проникновенно-скорбное лирическое интермеццо, в котором намеченная последней фразой предшествующего фрагмента горестная интонация стона подхватывается, выделяется из целостно-многоголосого созвучия, получает самостоятельное развитие и, наконец, разрешается безмолвием, безмолвием полного отчаяния перед неотвратимостью беды. Размышления писателя об исторических судьбах народных масс переключаются на судьбу отдельного человека, помимо своей воли и неизбежно вовлеченного в водовороты истории.

«Люди стонали только в первую минуту, когда без памяти бежали к месту пожара. Припоминалось тут все, что когда-нибудь было дорого; все заветное, пригретое, приголубленное, все, что помогало примиряться с жизнью и нести ее бремя. Человек так свыкся с этими извечными идолами своей души, так долго возлагал на них лучшие свои упования, что мысль о возможности потерять их никогда отчетливо не представлялась уму. И вот на-

стала минута, когда эта мысль является не как отвлеченный призрак, не как плод испуганного воображения, а как голая действительность, против которой не может быть и возражений. При первом столкновении с этой действительностью человек не может вытерпеть боли, которою она поражает его; он стонет, простирает руки, жалуется, клянет, но в то же время еще надеется, что злодейство, быть может, пройдет мимо. Но когда он убедился, что злодеяние уже совершилось, то чувства его внезапно стихают, и одна только жажда водворяется в сердце его — это жажда безмолвия «...» Что остается тут делать? Что можно еще предпринять? Можно только сказать себе, что прошлое кончилось и что предстоит начать нечто новое, нечто такое, от чего охотно бы оборонился, но чего невозможно избыть, потому что оно придет само собою и назовется завтрашним днем» (8, 324).

Исполненное сдержанного лиризма и психологической проницательности, это авторское отступление (хотелось бы сказать: стихотворение в прозе) подготавливает следующий эпизод, поражающий внутренний слух читателя, уже «привыкший» к диссонансам гротескного глуповского мира, неожиданной чистотой тона, естественностью звучания человеческого голоса: «— Все ли вы тут? — раздается в толпе женский голос, — один, другой... Николка-то где?

— Я, мамонька, здеся, — отвечал боязливый лепет ребенка, притаившегося сзади около сарафана матери.

— Где Матренка? — слышится в другом месте, — ведь Матренка-то в избе осталась!

На этот призыв выходит из толпы парень и с разбега бросается в пламя» (8, 324).

Просто и безыскусно входит в повествование вечное, общечеловеческое: мать и дитя; и безымянный подвиг сострадания, неизбывной людской солидарности перед лицом тяжких испытаний. В этом бегло, на первый взгляд, очерченном эпизоде открыто выражена страстная надежда писателя на лучшее в человеке, задана та исходная мера человечности, что составила нравственную основу бескомпромиссного щедринского суда над злом и неразумием социальной действительности.

Бедствие продолжается, и новые всплески звуковой стихии сотрясают раскаленный воздух горящего города. «Вдруг, в стороне, из глубины пустого сарая раздается нечеловеческий вопль, заставивший даже эту, совсем обеспамятевшую толпу перекреститься и вскрикнуть: «спаси господи!» (8, 324).

«— Отворь ворота, Архипушко! отворь, батюшко! — кричали издали люди, жалеючи. Но Архипушко не слыхал и продолжал кружиться и кричать». Гибнет в огне юродивый. Тут же

«загудели на соборной колокольне колокола, и вдруг самый большой из них грохнулся вниз» (8, 325). «Многие присели на землю и дали волю слезам. Какой-то начетчик запел: на реках вавилонских и, заплакав, не мог кончить». Пожар как будто стихает, но вот «опять забили в набат» (8, 326). Завершается же все по принципу «трагической буффонады»: пожар угомонился; побуждаемый глуповцами, распутный градоначальник покаялся; Домашка вернулась в «опчество»; стрельцы радостно «били в тазы и в сковороды». В итоге, как и после голода великого (глава «Голодный город») глуповцы держат ответ за бунтовство. К городу вновь приближается пыльное облако.

«— Ту-ру! ту-ру! — явственно раздалось из внутренностей таинственного облака.

Трубят в рога!
Разить врага
Другим пора!

Глуповцы оцепенели» (8, 329).

Развертывая картины массовых бедствий глуповцев под властью жестоких градоначальников, Салтыков, как мы видели, мастерски использует различные звукоинтонационные средства. Одно из наиболее выразительных — интонация стона, проникновенно истолкованная в главе «Соломенный город» и достигающая симфонической объемности смысла и воображаемого звучания в эпизоде покорения Бородавкиным Стрелецкой слободы (глава «Войны за просвещение»).

Музыкальная ассоциативность восприятия «подсказывается» здесь шутливо-неожиданным сравнением обстоятельств военного похода градоначальника с обстановкой оперного спектакля. По пути к бунтующей слободе Бородавкин с войском оловянных солдатиков попадает на обширную равнину «без всякого признака жилья. По местам валялись человеческие кости и возвышались груды кирпича... По полю пробегали какие-то странные тени; до слуха долетали какие-то таинственные звуки. Происходило что-то волшебное, вроде того, что изображается в 3-м акте «Руслана и Людмилы», когда на сцену вбегает испуганный Фарлаф. Хотя Бородавкин был храбрее Фарлафа, но и он не мог не содрогнуться при мысли, что вот-вот навстречу выйдет злобная Наина...» (8, 345).

Достигнув искомой слободы, Бородавкин обнаружил таинственное исчезновение всех ее жителей. Наступательной административной активности глуповцы противопоставили «энергию бездействия», и градоначальник вынужден вести бой с незримым противником. Музыкальная драматургия эпизода сжато варьирует характерный для книги в целом композиционный принцип сопо-

ставления и развертывания во взаимодействии резко контрастных образов. Первым вступает Бородавкин:

«— Эй! кто тут! выходи! — крикнул он таким голосом, что оловянные солдатики — и те дрогнули.

Но слобода безмолвствовала, словно вымерла. Вырывались откуда-то вздохи, но таинственность, с которою они выходили из невидимых организмов, еще больше раздражала огорченного градоначальника.

— Где они, бестии, вздыхают? — неистовствовал он...» (8, 345). С включением в действие остервенившихся оловянных солдатиков, олицетворяющих бездушную силу власти, в звуковой строй эпизода врывается грохот разрушения. И в ответ раздается общий стон осажденных, вырастающий в целую симфонию стонов — высшее выражение боли и страдания.

«С гиком бросились «оловянные» на крышу и мгновенно остервенились. Полетели вниз вязки соломы, жерди, деревянные спицы. Взвились вверх целые облака пыли.

— Тише! тише! — кричал Бородавкин, вдруг заслышав около себя какой-то стон.

Стонала вся слобода. Это был неясный, но сплошной гул, в котором нельзя было различить ни одного отдельного звука, но который всей своей массой представлял едва сдерживаемую боль сердца.

— Кто тут? выходи! — опять крикнул Бородавкин во всю мочь.

Слобода смолкла, но никто не выходил»

«— Катай! — произнес Бородавкин твердо.

Раздался треск и грохот: бревна, одно за другим, отделялись от сруба, и по мере того, как они падали на землю, стон возобновлялся и возрастал».

Наконец, «когда спрятавшиеся стрельцы <...> вновь услышали удары топора, продолжавшего свое разрушительное дело, то сердца их дрогнули». Обращаясь к побежденным, градоначальник старается, «по возможности, устранить из голоса угрожающие ноты». И обычный глуповский финал: «Толпа безмолвно поклонилась до земли» (8, 346—347). Однако в заключительной интонации хора к традиционной покорности примешивается подспудное сопротивление насилию и даже слышится скрытая угроза притеснителю, увы, в дальнейшем не реализуемая:

«— Принимаем! принимаем! — тихо гудела, словно шипела, толпа» (8, 347).

Причудливо вплетаются в звукоизобразительную ткань «Истории» немногочисленные собственно музыкальные мотивы. О некоторых из них (горестном пении головотяпов при расставании с волей и зловещей фантастической музыке Органчика) уже шла

речь. К этому следует добавить комические эпизоды — своего рода скерцо в симфоническом целом произведения, — где музыка оттеняет негативную нравственную оценку или гротескный колорит воссоздаваемых ситуаций и событий глуповской истории.

Один из таких эпизодов — «поклонение мамоне», которое «летописец именует «бесстыжим глуповским неистовством», но которое гораздо приличнее назвать скоропреходящим глуповским баловством» (8, 375). Стремительное развращение нравов в небывалом городе при неутеснительном правлении французского выходца Ангела Дорофеевича Дю Шарио, условно отнесенном к 1815—1821 годам, сопровождается немыслимым смешением разновременных и разнородных явлений — от возрождения язычества (почитание Перуна и Волоса) до увлечения оффенбаховской опереттой. Насмешливой искоркой мелькает упоминание стихов из оперы «Рогнеда» (музыка оперы, написанная А. Н. Серовым, при этом, кажется, осталась незадетой): старый поп Кузьма, согласившись на роль кудесника, «начал выкрикивать что-то непонятное стихами Аверкиева из оперы «Рогнеда» (8, 376). Но основной музыкальный тон этого скерцозного фрагмента задается характеристикой градоначальникова легкомыслия: «Он веселился без устали, почти ежедневно устраивал маскарады, одевался дебардером, танцевал канкан <...> Мастерски пел он гривуазные песенки и уверял, что этим песням научил его граф д'Артуа (впоследствии французский король Карл X), во время пребывания в Риге» (8, 375). Когда развращенность достигла своего предела, в городе «появились кокотки и кокодессы», «знатные особы ходили по улицам и пели: «A moi l'pompon», или «La Vénus aux carottes» («Ко мне, мой помпончик!», «Венера с морковками»), а «смерды слонялись по кабакам и горланили камаринскую». Апогеем «бесстыжего глуповского неистовства» становится перенесенная из щедринской современности в начало века ненавистная моралисту-сатирику «оффенбаховщина»: «В довершение всего, очистили какой-то манеж и поставили в нем «Прекрасную Елену», пригласив, в качестве исполнительницы, девицу Бланш Гандон» (8, 377).

Музыкальный материал и событийный контекст разбираемого фрагмента соотнесены по принципу взаимооценки и взаимоосвещения. Лишенная, по убеждению Салтыкова, высокого этического содержания музыка выявляет порочность своих приверженцев. И наоборот, условия, в которых эта музыка овладевает вниманием толпы, параллельно обсуждающей «вопрос, не следует ли, по достижении людьми известных лет, устранять их из жизни», обнаруживает ее (музыки) внутреннюю ущербность, идейно-эстетическую недостаточность. Музыкальные вкрапления вносят в повествование яркие комические штрихи и, что особенно важно, включа-

ются в ряд приемов острой актуализации «исторического» содержания глуповской летописи.

Жестокий бюрократический режим самодержавной власти подавляет все человеческое в человеке, выступает и как враг подлинно прекрасной музыки — человечнейшего из искусств. Музыка редко звучит в Глупове, а если вдруг зазвучит, то претерпевает, как мы могли убедиться, самые невероятные, странные и страшные метаморфозы, лишаясь драгоценных своих примет — одухотворенности, красоты и гармонии. Вместо музыки — уродливый перевертыш. Вот градоначальник Фердыщенко совершает «фантастическое путешествие» по глуповскому выгону. «Вы смотрите, — говорил он обывателям, — как только меня завидите, так сейчас в тазы бейте, а потом зачинайте поздравлять, как будто я и нивесть откуда приехал» (8, 330). Музыка официального ритуала низводится до примитива, подвергается гротесковой деформации, ярко выявляя смехотворность озвучиваемого события. Музыкальная изобретательность сатирика и здесь позволяет найти неповторимо комические «оркестровые» эффекты. Если в одном конце выгона с появлением «фантастического путешественника» «ожидавшие тут глуповцы, в числе четырех человек, ударили в тазы, а один потрясал бубном», то в середке, «где ожидало бригадира уже настоящее торжество», «стучали в тазы, потрясали бубнами и даже играла скрипка» (8, 332). Последняя деталь особенно выразительна. Противоестественно сочетая несовместимые тембровые краски, сталкивая в едином воображаемом созвучии поющий голос скрипки, которая, даже если представить ее пиликающей (а сказано-то: «играла»), все же не позволит забыть о царственном своем положении в мире музыкальной гармонии, с «бубно-тазовой» какофонией (не-музыкой!), Салтыков создает подлинный образец музыкального гротеска.

Парадоксально, но и неоспоримо: писатель, чьи симпатии навсегда были отданы гармонически стройной классической и романтической музыке, писатель, не принимавший новаторских исканий современников в области музыкального языка, в собственном творчестве, в создаваемых им словесно-музыкальных и звукоизобразительных композициях порою предвосхищал явления далекого будущего — те принципы эстетики XX века, которые утверждают сатиру и гротеск как полноправные сферы музыкального искусства.

Рассмотрим в заключение звукоизобразительную композицию итоговой «угрюм-бурчеевской» главы в ее наиболее существенных моментах. Количество звуковых образов здесь невелико, но все они чрезвычайно выразительны и подчинены единой художественной задаче — охарактеризовать мрачную атмосферу «угрюм-бур-

чеевщины», зловещую фигуру «прохвоста», смысл деятельности которого в том, чтобы «упразднить естество» и противостоящие мертвящему распорядку острога силы жизни. Вместе с тем, именно в этой главе наиболее полно проявляются возможности символической многозначности щедринского звукообраза (звуковые детали в составе образов-символов реки и финального смерча).

Появляясь в Глупове, Угрюм-Бурчеев приносит с собой страшную тишину, которая и составляет основной звуковой фон повествования. В соотношении с этим фоном даны все остальные звуки. Принцип контраста, ведущая роль которого в партитуре «Истории» уже не раз нами отмечалась, определяет порой и внутреннюю структуру отдельного образа. Характерна следующая ремарка: «крикнул он ровным, беззвучным голосом» (8, 415). «Бывый прохвост» не возвышал голоса, не скрежетал зубами, не гоготал, не топал ногами, не заливался начальственно-язвительным смехом», «совершенно беззвучным голосом выражал он свои требования» (8, 397). Этот «загадочный идиот» с «каким-то деревянным лицом, очевидно никогда не освещавшимся улыбкой», замыкающий парад глуповских градоначальников, уже начисто лишен признаков человеческого существа.

Постепенно происходит нагнетание жуткой, фантастической тишины, которая оттеняется «прямолинейной» угрюм-бурчеевской «музыкой»: «вставал с зарею, надевал вицмундир и тотчас же бил в барабан», «по три часа в сутки маршировал <...> один <...> произнося самому себе командные возгласы» (8, 401). Здесь нет «неправильных» звуков: равномерно «стучат заступы» (8, 405), «около каждого рабочего взвода мерным шагом ходит солдат с ружьем, и через каждые пять минут стреляет в солнце». Появляется даже песня, существование которой оказывается возможным благодаря ее утилитарной цели; солирует сам градоначальник: «Посреди этих взмахов, нагибаний и выпрямлений прохаживается по прямой линии сам Угрюм-Бурчеев, весь покрытый потом, весь преисполненный казарменным запахом, и затягивает:

Раз — первой! Раз — другой! —

а за ним все работающие подхватывают:

Ухнем!

Дубинушка, ухнем!» (8, 406).

Но вот на пути «мрачного идиота» встречается непредвиденное — река, не желающая подчиниться его «сатанинской» воле. В повествование вторгаются новые, «неправильные», звуки, намеренно лишенные писателем всякой акустической определенности и потому воспринимаемые как трепетное биение жизни (река жизни). Не замечая цепенящего взгляда «административного василиска», река «продолжала двигаться, колыхаться и издавать ка-

кие-то особенные, но несомненно живые звуки. Она жила.

— Кто тут? — спросил он в ужасе.

Но река продолжала свой говор, и в этом говоре слышалось что-то искушающее, почти зловещее. Казалось, эти звуки говорили: «Хитер, прохвост, твой бред, но есть и другой бред, который, пожалуй, похитрей твоего будет» (8, 408).

С этого момента происходит перелом в музыкальной композиции фрагмента. Ускоряется темп, становится более активным ритм повествования. Этому способствуют энергичные угрюм-бурчеевские рефрены «Зачем?», «Уйму, я ее уйму!», «Гони!», которые разделяют текст на ритмически значимые отрезки. Напряжение нарастает и разрешается коротким взрывом так долго подавлявшейся звуковой стихии глуповского существования: «В Петров день все причастились, а многие даже соборовались накануне. Когда запели причастный стих, в церкви раздались рыдания, «больше же всех вопили голова и предводитель, опасаясь за многое имение свое». Затем, проходя от причастия мимо градоначальника, кланялись и поздравляли; но он стоял дерзостно и никому не кивнул головой. День прошел в тишине невообразимой» (8, 410). Но это тишина перед великим шумом. Угрюм-Бурчеев приступил к сломке города. Живому хаосу реки противопоставляется хаос разрушения. В повествование включается соответствующий звуковой материал: «Раздался стук топора и визг пилы; воздух наполнился криками рабочих и грохотом падающих на землю бревен» (8, 411).

Шум разрушения не может заглушить живые звуки реки: «Рухнул последний, ближайший к реке дом; в последний раз звякнул удар топора, а река не унималась. По-прежнему она текла, дышала, журчала и извивалась <...>» (8, 412). Однако наступает момент, когда река кажется побежденной, и этот момент — новая симфоническая вершина, кульминация партитуры «Истории». В грандиозности возникающего здесь созвучия обнаруживает себя подлинный, сверхсюжетный смысл совершающегося события, концентрируется неукротимая яростная сила жизни в отстаивании себя: «Раздался треск, свисти какое-то громадное клокотание, словно миллионы неведомых гадин разом пустили свой шип из водяных хлябей. Затем все смолкло; река на минуту остановилась и тихо-тихо начала разливаться по луговой стороне». Звуки борьбы сменяются покорной тишиною, но тишина эта уже непрочная, обманчивая, чреватая новым взрывом: «Откуда-то слышался гул; казалось, что где-то рушатся целые деревни, и там раздаются вопли, стоны и проклятия» (8, 413). Звукообраз поднимается на новую ступень идейно-эмоционального обобщения: отголоски всех прежде свер-

шившихся трагедий — и Голодного города, и Соломенного, и войн за просвещение — слышатся в этой музыке страдания и протеста, слагающейся из устойчивых, повторяющихся на протяжении всего повествования звукоинтонационных мотивов. Но вот возвращается светлая нота, символизирующая несломленность, непобедимость жизни: «Произошел новый бред. Луга обнажились; остатки монументальной плотины в беспорядке уплывали вниз по течению, а река журчала и двигалась в своих берегах, точь-в-точь как за день тому назад» (8, 414). Перед спокойной, неколебимой, вечной силой жизни силы зла вынуждены отступить.

Трагическая музыка возмездия и очищения, также синтезирующая в себе звукоизобразительные мотивы книги, органически входит в структуру финального образа *оно* — самого сложного и многозначного в произведении. В мощном симфоническом звучании эпизода слышится и грохот многих разрушений, которым подвергался Глупов то карающей стихией («Соломенный город»), то бездушно-действенной энергией власти («Войны за просвещение», «Подтверждение покаяния. Заключение»), и монолитное гудение толпы, и стенания бесчисленных страдальцев, и «крик хищной птицы» («Органчик»), и «музыка» загадочного пыльного облака, не раз появлявшегося в городе, повергая глуповцев в оцепенение... Словом, все трагические стороны исчерпавшей себя глуповской истории на мгновение как бы слились и разом предстали в едином созвучии. Может быть, перед тем, как навсегда кануть в небытие?

Вместе с тем яркие звуковые детали как элемент внутренней структуры образа смерча с предельной эмоциональной напряженностью выявляют гневную мощь загадочного *оно,* несущего неминуемую гибель Угрюм-Бурчееву и отжившему свой век, исторически обреченному городу Глупову:

«Север потемнел и покрылся тучами; из этих туч нечто неслось на город: не то ливень, не то смерч. Полное гнева, *оно* неслось, буровя землю, грохоча, гудя и стеня и по временам изрыгая из себя какие-то глухие, каркающие звуки. Хотя *оно* было еще не близко, но воздух в городе заколебался, колокола сами собой загудели <...> Наконец земля затряслась, солнце померкло <...> раздался треск, и бывый прохвост моментально исчез <...>» (8, 423).

Этим поистине космическим аккордом завершается «История одного города».

Вслушиваясь в воображаемое звучание партитуры «Истории», в звуковые детали и музыкально оформленные эпизоды иных сочинений сатирика, приходишь к выводу о том, что в эстетике зрелого Салтыкова нет места благозвучию: писатель последовательно от-

дает предпочтение резким, жестким, диссонирующим звучаниям, выражающим ту социальную дисгармонию, страстное неприятие и бескомпромиссное отрицание которой составили пафос его сатирического искусства. Столь высокая степень интенсивности, напряженности звука (особенно человеческих голосов) и выразительности неблагозвучия, как в «Истории одного города», встречается в русской литературе у одного, пожалуй, Достоевского. Именно об этих качествах — «необычайной уплотненности звука, его интенсивности и высокой напряженности»[26] — говорит С. М. Соловьев, исследовавший звуковую палитру великого романиста. Тот же автор замечает далее, что «у Достоевского мы слышим человеческие крики, стоны и вопли <...> звуки длящейся человеческой трагедии»[27]. И в звуковом строе «Истории», как мы видели, вернее, внутренним слухом могли ощутить, крик, вопль, стон — среди главных звукоинтонационных мотивов. Конечно, важны и различия. Если в романах Достоевского звуковой рисунок предельно психологизирован и резкий диссонанс служит выражением глубочайших страданий индивидуальной человеческой души, через которую писатель прозревает судьбы мира и человечества, то в звукообразах Салтыкова, естественно включенных в систему его художественной социологии, нередко преобладает хоровое (порою даже трагедийно-хоровое) начало, а в звучании отдельных голосов акцентирован момент социально-типизирующий. Своеобразие щедринской «звукомузыки» определяется к тому же и сатирической природой таланта автора.

При всех принципиальных различиях творческих систем Салтыкова и Достоевского известная общность двух художников в эстетическом использовании звука, несомненно, существует, и одно из проявлений этой общности хотелось бы отметить особо, хотя и по необходимости бегло. О Достоевском хорошо сказано, что он «был «футурологом» и провидцем музыки будущего, музыки XX века с ее диссонансом и шумами, «звукомузыки» нового типа, с ее широчайшей амплитудой звучания от гармоничнейших народных песен до крика и неистовств новейших течений, отображая усложненный мир переживаний человека новой эры»[28]. Нечто подобное справедливо было бы сказать, с соответствующими поправками на специфику его творчества, и о Салтыкове. Ведь если попытаться найти какие-либо параллели щедринским образам в музыке, то такие параллели обнаружатся именно у композиторов XX столетия, прежде всего у Шостаковича, давшего в своих трагедийных

[26] *Соловьёв С. М.* Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. Очерки. М., 1979. С. 265. О музыкальности Достоевского см. также: Гозенпуд А. А. Достоевский и музыка. Л., 1971.

[27] *Соловьёв С. М.* Указ. соч. С. 346.

[28] Там же. С. 347.

симфонических полотнах гениальные воплощения образов зла[29]. В творчестве Шостаковича, так часто и плодотворно обращавшегося к юмору, шаржу, гротеску, есть, на наш взгляд, существенные моменты типологических совпадений с великим русским сатириком, но эта увлекательная тема — предмет специального разговора.

---

[29] Как не вспомнить, например, щедринских оловянных солдатиков, наливающихся кровью и остервеняющихся в исполнении злой, антигуманной воли, когда слушаешь знаменитую тему нашествия из 7-й симфонии, или поразительную трансформацию маршевой темы в первой части 8-й! «Щедринизировано», думается, звучание гоголевской повести «Нос» в партитуре одноименной оперы Шостаковича. Этот ряд можно продолжить. Но ещё более важным было бы сопоставление двух художников на уровне принципиальных положений их эстетики. Кстати, восприятие щедринских традиций Шостаковичем могло осуществляться опосредованно, так сказать, «через» Маяковского, с сатирическим искусством которого молодой композитор имел немало точек соприкосновения.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3

Глава первая. Поэтика щедринского символа (А. П. Ауэр) . . **5**

Художественное саморазвитие символического образа в «Святочном рассказе» 7
О поэтике символа в «Истории одного города» 20
Символ в поэтике щедринской притчи (опыт стилистического анализа «Христовой ночи» и «Забытых слов») **27**

Глава вторая. Символические финалы в художественной системе М. Е. Салтыкова-Щедрина (А. П. Ауэр) 35
Символический финал в поэтике цикла («Губернские очерки») . . 35
Художественная диалектика символического финала «Истории одного города» 47
Поэтика символа огня и финал «Господ Головлевых» 60

Глава третья. Звук и музыка в художественном мире М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ю. Н. Борисов) **66**

У истоков щедринской «музыкальной» поэтики: повесть «Запутанное дело» (1848, 1863) 73
По страницам «Губернских очерков» (1856—1857) 81
Гротескно-трагическая партитура «Истории одного города» (1869—1870) 91

1 р. 10 к.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
САРАТОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА