

ЩЕДРИН — ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Исследование А. Лаврецкого

Печатаемая ниже работа А. Лаврецкого «Щедрин — литературный критик» обладает рядом серьезных достоинств. Статья содержательна, конкретна, она впервые серьезно разрабатывает важную и интересную область деятельности Щедрина. Но правильно в общем характеризуя Щедрина как великого писателя и критика в русской революционно-демократической литературе 60—80-х годов, Лаврецкий допускает вместе с тем ряд очень слабо аргументированных утверждений, могущих повести к неверному определению места, занимаемого Щедриным в истории русской литературы и общественной мысли соотносительно с другими публицистами, критиками и писателями эпохи.

Поэтому мы считаем необходимым оговорить следующее:

Бесспорно, что Щедрин был чужд ряду слабых сторон народнического мировоззрения 70—80-х годов. Но нам представляется необоснованным то категорическое отрицание наличия каких-либо народнических элементов во взглядах Щедрина, которое мы встречаем в статье Лаврецкого. Нельзя решать этого вопроса, не объяснив, например, почему Щедрин мог долгие годы работать в «Отечественных Записках» рука об руку с такими теоретиками народничества, как Михайловский и Елисеев. Упрощенным нам кажется также использование Лаврецким известного ленинского противопоставления народничества и «наследства». Характеристика «наследства» у Ленина конкретно-исторична. Для Ленина «наследство» буржуазного просветительства органически связано с эпохой 60-х годов. О народничестве же Ленин говорит, что оно прибавило к «наследству» критику капитализма и стало поэтому на определенном историческом этапе «явлением прогрессивным», несмотря на утопизм этой критики («От какого наследства мы отказываемся»). Говорить о Щедрине только как о представителе «наследства» — значит не объяснить того, каковы были корни критики капитализма у Щедрина, так как для наследства, как такового, эта критика вовсе не была типичной.

А. Лаврецкий противопоставляет Щедрина и Писарева с точки зрения того, что Щедрин в отличие от Писарева отрицал идеологическую преемственность между «людьми 40-х годов» и «разночинцами». Между тем такую преемственность признавал не только Писарев, но и Чернышевский, хотя конечно Чернышевский хорошо видел все слабые стороны дворянской интеллигенции 40-х годов. Ошибка Лаврецкого заключается в недоучитывании того, что Щедрин, с одной стороны, Чернышевский и Писарев — с другой, оперируют в данном вопросе различным материалом. Так Чернышевский в «Очерках гоголевского периода» например говорил о немногих передовых дворянских интеллигентах 40-х годов, в первую очередь о Герцене. Щедрин же имеет в виду, как впрочем почти всегда, «среднего человека» — в данном случае среднего дворянского интеллигента. Герцен был предшественником разночинцев (на что имеются абсолютно ясные указания Ленина), но Кетчеры, Корши, Боткины — друзья Герцена, впоследствии ему изменившие, — предшественниками Чернышевского конечно не были. Во всяком случае здесь нет оснований для того, чтобы противопоставлять Щедрина Чернышевскому или хотя бы Писареву.

А. Лаврецкий видит в Щедрине «завершителя» той критики дворянской культуры, которая была начата Чернышевским и Добролюбовым. К сожалению Лаврецкий рассматривает здесь литературно-критическую деятельность Щедрина оторванно от других сторон его мировоззрения. В противном случае у него не было бы никаких данных для того, чтобы утверждать, что Щедрин пошел дальше Чернышевского или Добролюбова. Но в данном разрезе неверно утверждение, что в критике Щедриным дворянской культуры «суровый классовый суд... более резко выражен, чем суд Добролюбова». Верно, что критика дворянской культуры не была для Щедрина самобичеванием. Но надо помнить, что Щедрин, как это правильно указывает сам Лаврецкий, стоял в 50-х и в начале 60-х годов на либеральных позициях. Для него «дворянские мелодии» были все же собственным прошлым, хотя и преодоленным. Для Добролюбова же «дворянские мелодии» были всегда чем-то абсолютно нужным. Поэтому у Щедрина критика дворянской культуры носит более нервный, озлобленный, взволнованный характер. Но спокойствие Добролюбова отнюдь не делает его критику менее суровой, беспощадной и глубокой.

Недостаточно правильно подходит Лаврецкий и к такому важному эпизоду в публицистической деятельности Щедрина, как его полемика с «Русским Словом» в 1864 г. Прав Лаврецкий, выступая против давно уже разрушенной марксистской критикой легенды о Писареве как предшественнике марксизма в России, как о публицисте, более близком к марксизму, чем Чернышевский. Но он решительно заблуждается, пытаясь усмотреть в критике Щедриным «Что делать?» Чернышевского только «тактическую ошибку», уверяя, что в этой критике не было «достаточной принципиальности».

Эти странно звучащие нотки имеют своим источником явно неправильное представление о Щедрине 60-х годов как идеологе крайней революционной демократии, будто бы даже «преодолевающим» утопизм, свойственный тогдашним революционно-демократическим кругам, в том числе утопизм самого Чернышевского. В действительности дело разумеется в другом.

Щедрин не только в 60-е годы, но и позже не знал того революционного энтузиазма, который был так силен в Чернышевском. В 60-х годах именно социалистические элементы мировоззрения Чернышевского менее других оказали влияние на Салтыкова, только еще начинавшего в «Современнике», под влиянием Чернышевского, уходить от либерализма к революционной демократии. Выступление против «регламентации подробностей», якобы содержащейся в «Что делать?» было в конечном счете выражением недостаточности революционной социалистической веры Щедрина, выражением недостаточного понимания революционно-воспитывающего, в тогдашних условиях, значения этого произведения.

Наконец, рассматривая критические высказывания Щедрина, Лаврецкий не проводит необходимую грань между высказываниями Щедрина, критикующего литературные произведения других писателей, и Щедрина, объясняющего свои собственные произведения и обосновывающего художественные принципы, на которых эти произведения построены. Щедрин считал себя писателем-новатором и был в этом смысле совершенно прав, но неверно было бы на этом основании делать вывод, что вся остальная литература была в лучшем случае «старым реализмом» в отличие от нового, щедринского, реализма. А по мнению Лаврецкого «критика даже непосредственных предшественников Щедрина — Чернышевского и Добролюбова — основана на старом реализме». Такая постановка вопроса может повести к упрощенной канонизации творческого метода Щедрина и к пренебрежительному отношению ко всему остальному литературному наследию. Достаточно указать на то, что никак не укладывается в понятие старого реализма творчество Л. Н. Толстого. Ведь и в творчестве этого великого писателя, пусть своеобразными и сложными путями, сказались социальные влияния крестьянских масс.

ЩЕДРИН — ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Не претендуя на роль литературного критика, никогда не подписывая своих критических статей и рецензий, Щедрин неоднократно обращался к литературной критике. Повидимому она удовлетворяла потребности писателя в такой форме выражения мысли, которой он не находил в художественном творчестве, — потребности высказаться на темы, в нем не разрабатывавшиеся, и популяризировать основные идеи собственных художественных произведений, свой творческий метод.

Были периоды, когда Щедрин уделял литературной критике особое внимание. Это — 1863—1864 гг., когда он принимает ближайшее участие в «Современнике», это — 1868—1869 гг., когда он возобновляет в «Отечественных Записках» свою литературную деятельность после довольно долгого перерыва. Но и до и после этих основных дат Щедрин время от времени выступает с критической статьёй или рецензией. Эта область его литературного наследия значительна не только качественно, но и количественно.

Однако вопрос о Щедрине — литературном критике как особом явлении в истории русской общественной мысли не привлекал еще должного внимания. Постановка его осложняется, правда, тем, что мы не можем еще восстановить во всех деталях картину критической деятельности сатирика. Щедринистам-текстолагам приходилось и приходится проделывать трудную и кропотливую работу по разысканию анонимных критических статей и рецензий Щедрина. Ждет еще доказательства принадлежности Щедрину тех этюдов и заметок, которые с большим или меньшим основанием приписываются ему В. Гиппиусом и др.¹ Все же и то, что признано несомненно щедринским (анонимные статьи и рецензии, указанные А. Н. Пыпиным², критические работы, принадлежности которых Щедрину установлена В. Е. Евгеньевым-Максимовым, Р. В. Ивановым-Разумником, Н. В. Яковлевым, наконец С. С. Борщевским, выпустившим целый ряд критических статей и рецензий сатирика³ полно такого и исторического, и актуального интереса, что оправдывает хотя бы предварительную постановку проблемы.

1. ПЕРВЫЕ РЕЦЕНЗИИ

Рецензиями Щедрин начал свою литературную деятельность, если не считать стихов. В «Отечественных Записках» за 1847 и 1848 гг. печатались библиографические заметки Щедрина о детских и учебных книгах. Не выделяясь из общей массы журнальных отзывов, они проникнуты общими для передовых людей эпохи стремлениями. От книги требуется дельность, реалистический взгляд на вещи, в частности от литературы для детей — трезвость, устранение сказочного элемента, раздражающего фантазию и отвлекающего от жизни, расслабляющего мечтаниями ум и волю.

В этих мыслях молодого рецензента о воспитании, занимавших его в то же время и как автора повести «Противоречия» (1847)⁴, намечается уже та связь между Щедриным-критиком и Щедриным-художником, которая в дальнейшем настолько углубится, что нам не раз придется обращаться к его художественным произведениям.

Еще другую черту вынесет он из эпохи 40-х годов. Отрицание мечтательности, стремление к трезвой правде в литературе не исключают, а напротив стимулируют у Щедрина интерес к форме, от которой зависит выявление и распространение этой правды. Мы знаем, как упорно работал Щедрин над языком своих произведений, как оттачивал их мощное словесное вооружение.

Об этих интересах молодого Щедрина, уже характерных для него как для художественного критика, свидетельствует довольно подробное сравнение пересказа «Илиады» (в рецензируемой книге К. Беккера «Рассказы детям из древнего мира») с простыми, но исключительно выразительными строками поэмы в переводе Гнедича. «Как видно, форма, великое дело!» убедительно заканчивает свое сравнение автор⁵, и он не забудет этого много лет спустя, когда вернется после долгого перерыва к литературной критике. (Рецензия на книгу Беккера — одна из последних рецензий Щедрина до вятской ссылки.)

2. МЕЖДУ «РУССКИМ ВЕСТНИКОМ» И «СОВРЕМЕННОМ».

Отправляя Щедрина в «места не столь отдаленные», николаевские жандармы прерывали деятельность революционно настроенного писателя, остро чувствующего социально-политические противоречия. Идеи утопического социализма определили его образ мыслей. И если не все для него бесспорно в увлекших его социальных учениях, то не идея нового, социалистического общественного строя внушает сомнение молодому Щедрину, а именно утопичность средств к этой великой цели. Автор «Противоречий» и «Запутанного дела» уже тогда проявляет свой недоверчивый к утопизму критический ум сатирика; он понимает, что путь к новому миру проходит через обострение противоречий мира старого, через борьбу, что лишь великие потрясения опрокинут ненавистную социальную пирамиду, но для этой борьбы нужна сила, которой молодые фрондирующие дворяне составить не могут.

И тогда уже наметилась может быть основная проблема жизни и творчества Щедрина — проблема преодоления утопизма, проблема надежной силы в деле общественного преобразования.

Удар, обрушившийся на Щедрина в этот период, подтверждал сами по себе здоровые сомнения, но дал его мыслям неожиданное направление. Он превращал сомнения в путях утопического социализма в отрицание возможности коренного общественного преобразования вообще. Об этом впоследствии со стыдом вспоминал сам Щедрин:

«Есть обида, которая и донныне дает мне чувствовать себя. Этой обидой я называю ту сердечную робость, ту потребность примирения, которые, как вор, прокрались в мое существование. С той минуты, как я перешел за рубеж, с той минуты, как я в первый раз сказал себе: да! это так! это иначе и не должно быть ...эта мысль... укоренилась во мне...»⁶

Этими настроениями объясняется разница между «Губернскими очерками» и первыми повестями Щедрина. Щедрин 50-х годов не чужд идей передового славянофильства, преклонения перед той «народной правдой», которая весьма далека от правды революционной. Политически это означало либеральное примиренчество вместо борьбы.

В этот период «Губернским очеркам» в области художественной литературы соответствует статья о Кольцове в области критики. Напечатанная в «Русском Вестнике»⁷ с лестной рекомендацией тогда еще либерального Каткова, она написана в объективистски-примирительном тоне. Здесь критика еще не является для Щедрина тем мощным оружием классовой борьбы, которым станет семь лет спустя. В лице Кольцова он сочувствует поэту «так благодушно, так беззлобно взглянувшему на мир», услышавшему в нем живую «Песню пахаря», которая «заставляет любить и творца ее, и всю эту толпу труждающихся, о которых в ней говорится. Чувствуется, сколько силы и добра посеяно в этой толпе, сколько лучших возможностей заключает она в себе»⁸. Все это напоминает те страницы «Губернских очерков», где с таким умилением автор противопоставляет испорченности и дряблости имущих классов живое, чистое, религиозное чувство народа, его простую, крепкую веру. Поэзия Кольцова отразила эти свойства, это делает ее подлинно народной и поучительной для оторвавшегося от народной жизни слоя. Чувства его, готовые расплыться в ложном самодовольстве, эта поэзия сдерживает представлением о суровом труде.

Народ и его творчество рассматриваются здесь не сами по себе, а как источник оздоровления господствующего класса.

Какие же задачи стоят перед этим классом, помимо его оздоровления и исправления, по отношению к народу? Лишь один ответ можно извлечь из статьи Щедрина: добросовестное изучение народной жизни. Щедрин здесь выступает против тенденциозности вообще: «прежде нежели придумывать, куда нам идти и каким образом развиваться, надобно нам узнать, как нас зовут и куда мы идем»⁹.

Для этой цели особенно ценна нетенденциозность Кольцова, его «отвращение от всякого преувеличения», противопоставляемого здесь истинности, которую в дальнейшем великий сатирик, вооруженный правильно понятой тенденцией, будет выражать именно путем отвергаемых тут «преувеличений», мысля их как формы ее выявления.

При всем том в этой еще либерально-объективистской статье находим ряд черт, которые Щедрин разовьет впоследствии в своей уже остро боевой критике.

Будущий борец с эпигонами дворянской поэзии, отрицатель всякой условной поэтической красоты, всего арсенала мифологических выпендреностей особенно ценит у Кольцова «поэзию простых вещей», «мельчайших подробностей русского простонародного быта». Критик-общественник, мыслящий отрыв поэзии от интересов большинства как нечто противоестественное и для нее пагубное, страстно сочувствует в Кольцове тому, что он живет этими интересами, не забывая о них даже в поэтическом увлечении природой.

«Тем именно и велик Кольцов, что он никогда не привязывается к природе для природы, а везде видит человека, над нею парящего. Неосмысленная пристутствием и трудом человека природа является чем-то недоконченным, недоговоренным. Это хаос, — коли хотите, полный жизни, но все-таки не более как хаос».

В Кольцове критику дорог поэт, для которого природа при всей своей красоте «все-таки второстепенный член в искусстве», ибо «прямым предметом искусства должен быть человек»¹⁰.

Своим утверждением трудящегося человека как основного начала искусства, осмысливающего то, что считалось по преимуществу достойным предметом искусства — природу, Щедрин разрывает с дворянской эстетикой уже в свой либеральный период.

Здесь Щедрин близок антропологическому принципу в эстетике, незадолго до этого провозглашенному Чернышевским в его знаменитом трактате («Об эстетических отношениях искусства к действительности»).

Революционно-демократической эстетике близок также высказанный здесь взгляд на художника как «объяснителя» жизни: «ничто лучше не объясняет читателю известного явления, как представление его в живом образе».

С указанными чертами связана еще одна, не менее характерная для демократической критики 60-х годов. Это — материалистический подход к жизненным явлениям, к взаимоотношениям и самой психике людей.

«При известной экономической обстановке на человека смотрят не иначе как на рабочую силу»¹¹.

«Довольством материальным обеспечивается довольство духовное, потому что первое служит неизбежным условием всякой независимости, без которой нет сознания собственного достоинства, нет уважения к своей человеческой личности»¹².

Но не только зависимость подобных общих черт от материальных условий уже тогда умел улавливать Щедрин, но и более конкретные свойства, как например особенности национального характера.

Так он пишет, что беспечность, русское «авось», составляет как бы необходимое последствие «искусственных экономических отношений»¹³, и указывает на отражение этих последствий в творчестве Кольцова: в «Песнях Лихача Кудрявича» «нет даже и мысли освободиться от какой-то слепой, неизвестно откуда являющейся необходимости, посылающей беду и счастье».

«Искусственные экономические отношения» — это конечно крепостное право, в котором Щедрин видит своего рода фатум народной жизни, «не представляющей ничего, кроме случайностей, которых нельзя ни предотвратить, ни предвидеть. При таком положении вещей равнодушие к будущему и непредусмотрительность делаются явлениями вполне нормальными и логически последовательными»¹⁴.

В этом отрицании слепой необходимости, властвующей над крестьянской жизнью в результате определенных экономических отношений, ее иррациональности и фаталистической покорности народной психике нельзя не узнать одной из основных тем Щедрина в дальнейшем.

* * *

Лишь через семь лет встречаемся мы снова с Щедриным-критиком, уже не на страницах «Русского Вестника», а «Современника». Чтобы пройти длинный путь от Кат-

кова к самому революционному органу своего времени, надо было преодолеть много иллюзий. Среди них и надежду на «великодушные сильной воли», и на возможность единого фронта от Чернышевского до Кавелина¹⁵. Эта эволюция не должна нас удивлять. В атмосфере бурного общественного движения 60-х годов, усилившихся темпов экономического развития, обострившихся классовых противоречий и другие представители революционной демократии пережили подобную эволюцию от либеральных идей и надежд на благие намерения власти, от неопределенной демократической настроенности до непримиримого отрицания существующего порядка. Для Щедрина эта эволюция была облегчена теми традициями социализма 40-х годов, которые в нем лишь временно заглохли, но не умерли. В благоприятной атмосфере они должны были ожить. Здесь мы подходим к вопросу о том идейном богатстве, с которым Щедрин пришел в «Современник», к вопросу, который до сих пор является спорным. Одни полагают, что уже в 1863 г. Щедрин был народником, другие, повторяя враждебные суждения о нем Достоевского и Писарева, считают Щедрина того времени лишенным какого-



НАДПИСЬ В. И. ЛИХАЧЕВА НА ОБОРОТЕ ФОТОГРАФИИ САЛТЫКОВА, УДОСТОВЕРЯЮЩАЯ, ЧТО ПОДПИСЬ САЛТЫКОВА НА ЭТОЙ ФОТОГРАФИИ ЯВЛЯЕТСЯ ПОСЛЕДНИМ АВТОГРАФОМ САТИРИКА

Институт Русской Литературы, Ленинград

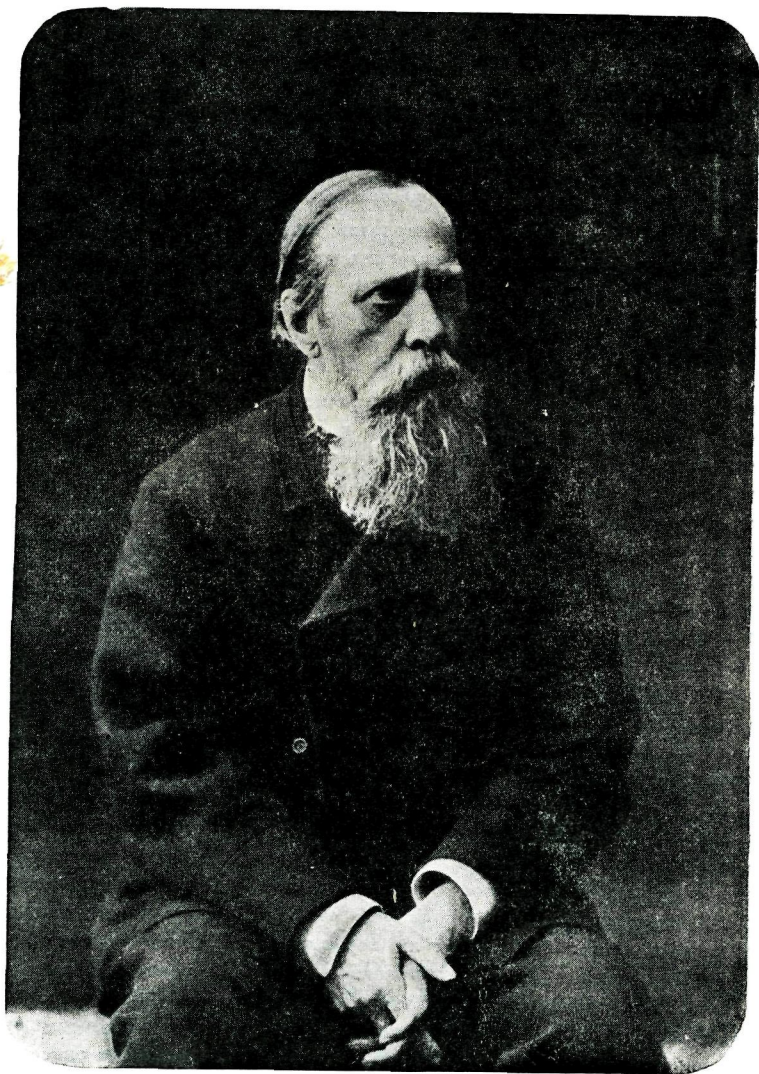
либо цельного мировоззрения. Идейной, по их мнению, сатира Щедрина становится только в конце 60-х годов.

Блестящая критико-публицистическая деятельность Щедрина в «Современнике» 1863—1864 гг. опровергает и тот и другой взгляд, достаточно опровергнутый уже художественным творчеством Щедрина той поры.

В своей незаконченной монографии о Щедрине Иванов-Разумник так формулирует свой взгляд на Щедрина как народника:

«Считалось, что он примкнул к народничеству «Отечественных Записок» семидесятых годов как к сложившемуся уже течению, основы которого были заложены сперва Герценом и Чернышевским, а потом Лавровым и Михайловским. Если речь идет о теоретическом, социально-экономическом и философском фундаменте народничества, то такое мнение является неоспоримым, если же говорить о народничестве как общем мировоззрении, то Салтыков, как мы это видим теперь, должен считаться одним из его основоположников, работавших на этой почве как-раз между Герценом и Чернышевским, с одной стороны, и Лавровым и Михайловским — с другой» (78).

Иванов-Разумник таким образом не решается утверждать, что в 1863—1864 гг. Щедрин проводил «теоретические, экономические и философские» идеи народничества. Он признает его народником лишь по «общему мирозерцанию». В чем же выражалось народничество этого «общего мирозерцания» вне теоретических, философских и экономических принципов этого направления? Неясность такой постановки вопроса свидетельствует о слабости аргументации, об отсутствии отчетливого представления об основных признаках народничества.



М. Е. Салтыков

М. Е. САЛТЫКОВ (Н. ПЕДРИН)
Фотография 1880-х гг. с последним автографом сатирика
Институт Русской Литературы, Ленинград

Эти признаки исчерпывающе выяснены Лениным в статьях о народничестве, из которых и нужно исходить при решении вопроса, принадлежал или не принадлежал данный писатель к этому течению.

Если бы можно было установить в Щедрина наличие такого признака народничества, как «признание капитализма в России упадком, регрессом», то этого было бы еще недостаточно для признания его народником при отсутствии таких, как «идеализация крестьянина и его общины»¹⁶, «признание самобытности русского экономического строя вообще и крестьянина с его общиной, артелью и т. п. в частности», как «игнорирование связи «интеллигенции» и юридико-политических учреждений страны с материальными интересами определенных общественных классов»¹⁷.

В произведениях Щедрина разных периодов найдется достаточно мест, свидетельствующих о неприменимости к нему последних двух признаков народничества. На протяжении десятилетий Щедрин считал общину ярмом на шее крестьянства, обеспечивающим не общинников, а Колупаевых. Никто с такой силой, как Щедрин, не разоблачал фетиш надклассового государства со всеми его учреждениями, не показал истинной сущности либерализма интеллигенции. У нас есть основания усомниться и в наличии первого признака, в том, был ли капитализм для Щедрина упадком, регрессом, а не необходимым, хотя и тяжелым путем к новой и высшей общественной форме. В «Мелочах жизни» Щедрин пишет, что «придется еще пережить эпоху чумазовского торжества». Это сознание однако не повергает его в отчаяние, как например Глеба Успенского. Ибо «в конце концов» массы «найдут новые источники существования, так что в общем изменение произойдет даже к лучшему». Имеется еще более определенное высказывание, относящееся как-раз ко времени сотрудничества Щедрина в «Современнике» и предвещающее момент, когда «ветхая плотина, кой как еще поддерживаемая остатками хвороста, окончательно прорвется и река неудержимым потоком ринется вперед, унося в своем беспорядочном течении всю зазевавшую старину». Но Щедрин не ограничивается предвидением гибели общины, «этой ветхой плотины» на пути экономического развития, он заглядывает в более далекое будущее. Он обращается к буржуазии, которая использует гибель общины, со следующими действительно пророческими словами: «Но успокойтесь, милые кровопийцы, вы тоже немного наколобродите на свой пай!.. Начудесите мало-мало, понастройте греческих фронтонов, понастройте беседок в виде «храмов удовлетворения», повешаете на стенах картин Айвазовского и сойдете все-таки, сойдете же под конец в общую могилу, dans la fosse commune».

Читая эти поразительные строки, предсказывающие политическое и культурное бессилие русской буржуазии и «упразднившую» ее Октябрьскую революцию, не знаешь, чему больше удивляться: бесплодным ли попыткам исследователей, желающих во что бы то ни стало сделать Щедрина народником, или безответственному повторению вслед за Писаревым инсинуаций озлобленного Достоевского о безыдейности, беспринципности Щедрина в эпоху «Современника»¹⁸. Писатель, с такой отчетливостью представляющий себе путь развития России, не мог не обладать вполне определенным мировоззрением конечно не народнического толка. Это мировоззрение принадлежит к тому «наследству» 60-х годов, от которого марксизм никогда не отказывался. Ленин отмечает основные черты этого наследства:

«Горячая вражда к крепостному праву и всем его порождениям в экономической, социальной и юридической области».

«Горячая защита просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни и вообще всесторонней европеизации России».

«Отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян... искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние, и искреннее желание содействовать этому. Эти три черты и составляют суть того, что у нас называют «наследством 60-х годов», и важно подчеркнуть, что ничего народнического в этом наследстве нет»²⁰.

Здесь взяты наиболее широкие признаки наследства, под которые подойдут не только самые передовые его представители.

По отношению к Щедрину следует эти признаки сузить, но не в смысле отдаления, а еще большего приближения к нам. Оставаясь представителем «наследства», идей, общих всем руским просветителям 60-х годов, принадлежа к нему своим страстным отрицанием «старо-дворянского наслоения», Щедрин далеко шагнул от «наследства» к «наследникам». Так он борется за европеизацию России, но сознает неизбежность всех тех зол, которые принесет с собой эта европеизация, являющаяся вместе с тем и капитализацией страны. Он понимает, что хотя такая отмена крепостного права, как реформа 19 февраля, в конечном счете будет способствовать общему благосостоянию, но неизбежно принесет с собой десятилетия крестьянской нищеты. Если для народников и даже некоторых представителей «наследства» масса лишь объект, материал, «подлежащий направлению на тот или иной путь»²¹, то «народ» для Щедрина — самостоятельный исторический деятель, «творец истории». Щедрин всегда напряженно думает о том пути, по которому пойдут трудовые массы, а не по которому их направят «критически мыслящие личности».

Вместе с Чернышевским он видит в начале 60-х годов в крестьянстве новую историческую силу, которая призвана сменить дворянство, и всячески возмещает и приветствует ее приход.

В запрещенном цензурой очерке «Глуховское распутство» чрезвычайно отчетливо отразились несбывшиеся надежды Щедрина на этого нового субъекта истории, разделявшиеся в то полное революционных ожиданий время наиболее передовыми представителями крестьянской демократии.

Щедрин рассказывает о панике, охватившей помещичий класс:

«Обойти Иванушек невозможно — в этом мы убедились; но сознаюсь откровенно, что когда нам приходится обдумывать свое положение, то ожидаемый наплыв Иванушек производит в нас легкую дрожь. Не отнимут ли сладких кусков наших? Не будут ли без пути будить от сна? Не заставят ли исполнять служительские должности?»²²

Представляя дворянство в виде истасканной похотливой вдовы, высасывающей молодые соки своих слуг, Щедрин решительно становится на их сторону:

«...Что за перемена, что за странный вид представляется взорам! С одной стороны. Любовь Александровна с померкшими взорами, с неверною поступью, Любовь Александровна дряхлающая, но все еще жаждущая любви и жизни, расстроенная, но все еще живущая и надеющаяся в будущем; с другой стороны — Петрушка, не тот робкий Петрушка, огрызающийся лишь под пьяную руку и цепенеющий при одном взоре гневной барыни, но Петрушка властный, Петрушка, собирающийся унести на плечах всю вселенную, Петрушка румяный и довольный... Петрушка в енотах и соболях, показывающий целый ряд белых, как кипень, зубов... Или этого мало? Или молодое, свежее и здоровое не посчитет ветхого, изгибающего и издыхающего? Да где же после этого была бы справедливость, читатель?»²³

Так завершилась политическая эволюция Щедрина от бюрократического либерализма к революционно-демократической позиции. Крестьянство выступает тогда как класс, ограниченность которого еще не проявилась, и не может помешать связать с ним надежды всех «голодных и раздетых». Буржуазия еще не заняла того места в хозяйстве страны, которое займет в течение ближайших десятилетий, и мелкий производитель пока еще не «сливается с буржуазией наличностью обособленного производства товаров на рынок, своими шансами выбиться на дорогу, пробиться в крупные хозяева», — следовательно и «идеолог мелкого производителя» еще не «сливается с либералом», как это случилось с народниками²⁴. Наоборот. Идеологи крестьянской демократии полны сознания классовых противоречий; их классовое сознание заострено против либералов.

В частности политическая эволюция Щедрина совершенно обратна эволюции народничества: оно эволюционирует от крестьянского социализма, от революционно-демократических позиций к либерализму, Салтыков же с 50-х годов — от либерализма к социализму революционной демократии 60-х годов, к социализму Чернышевского и Добролюбова. Дальнейшее развитие Щедрина вело его не к разрыву демократизма с социализмом, а лишь к переоценке утопических элементов последнего.

3. ОТ НАПАДЕНИЯ К ОБОРОНЕ

С таким мировоззрением, весьма далеким от той невинной безыдейности, которую пытаются с легкой руки Достоевского приписать Щедрину некоторые исследователи, он вступает в «Современник». Оно определило общее направление его работы как революционно-демократического критика. Но конкретные особенности этой работы зависели еще от условий того исторического момента, когда Щедрину пришлось продолжать дело Чернышевского и Добролюбова.

Тем ожиданиям, которые выражены в цитированном нами «Глуповском распутстве», не пришлось сбыться. Уже реформа 19 февраля — эта «проводимая крепостниками буржуазная реформа» (Ленин) — свидетельствует о собирающей свои силы реакции, о переходе ее в наступление. Крестьяне, от которых ждали революции в ответ на грабительскую реформу, оказались неспособны ни на что «кроме раздробленных, единичных восстаний, скорее даже «бунтов», не освещенных никаким политическим сознанием»²⁵. Ближайшие после 19 февраля годы показали, насколько шире реакция тех или иных правительственных мероприятий. Помещичий класс все больше и больше выявлял свою реакционность, дворянский либерализм показывал свою изнанку. Накапливался совершенно новый политический и культурный опыт, определявший новые своеобразные задачи революционно-демократической критики в тех условиях, которые могут быть обозначены словами: от нападения к обороне. В новой обстановке, когда наиболее опасными противниками революционно-демократической интеллигенции оказались те представители помещичьего класса, которых она еще так недавно считала если не своими союзниками, то по крайней мере попутчиками, хотя и ленивыми, ненадежными, — одной из первых задач обороны было разоблачение дворянской либеральной идеологии. Это являлось своего рода контратакой, ибо в данный момент дворянский либерализм был острием своим направлен не против власти, а против революции. Последовательная, проникающая до корней критика революционных разночинцев не могла не поставить вопроса о самой ценности дворянской культуры вообще, проявлением которой была эта идеология, и ее специфического выражения — дворянской литературы.

Позиция либерального дворянства в годы «реформы» и следовавшие за ней годы не могла не поставить перед революционно-демократической мыслью эти вопросы совершенно по-новому.

Опытном громадного идеологического значения являлся тот прозаический факт, что «пресловутая борьба крепостников и либералов была борьбой внутри господствующих классов, большей частью внутри помещиков, борьбой исключительно из-за меры и формы уступок. Либералы, так же как и крепостники, стояли на почве признания собственности и власти помещиков, осуждая с негодованием всякие революционные мысли об уничтожении этой собственности, о полном свержении этой власти»...²⁶.

Когда Кавелины и Тургеневы — эти лучшие представители либерализма, эти признанные идеологи класса — помогали реакции организоваться под лозунгом борьбы с нигилизмом, тогда таким передовым борцам революционной демократии, как Щедрин, стало ясно, что «расщепление» внутри господствующего класса на идеологов и практических деятелей не должно преувеличиваться в своем значении. Если оно временами и «может разрастись даже до некоторого противоположения и вражды обеих частей», то это «однако само собой отпадает при всякой практической коллизии, когда опасность угрожает самому классу, когда таким образом исчезает также и видимость, будто господствующие мысли не есть мысли господствующего класса и обладают властью, отличной от власти этого класса...»²⁷ Этого не понимали «либеральные и либерально-народнические историки», но этого не могли не понять в своей трудной борьбе те, на кого обрушился единый фронт восставшего на защиту своих привилегий помещичьего класса. «Некрасов и Салтыков учили русское общество различать под приглашенной и напомаженной внешностью образованности крепостника-помещика его хищные интeресы» (Ленин).

Исторически-обобщающей мысли критика-сатирика, никогда не ограничивавшегося в своих оценках сегодняшним днем, а мыслившего его в неразрывной связи с прошлым и будущим, не мог не уясниться вопрос о специфическом характере этой «образованности», о ее социальном смысле. Изменило ли передовое дворянство себе, своим взглядам во имя спасения класса, или же между идеями наиболее прогрессивных элементов дворянства в прошлом и реакционной политикой этого класса в настоящем нет существенного различия? Не выполняют ли они одну и ту же функцию, различаясь только в способах выполнения в зависимости от запросов времени? Чтобы убедиться в том, насколько своеобразна была постановка вопроса о связи дворянской «теории», в ее наиболее прогрессивном выражении, с дворянской «практикой», в выражении наиболее реакционном, а еще шире — дворянской культуры в целом и дворянской политики как части этой культуры, — чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить, что такой радикальный публицист, как Писарев, был убежден в существовании идеологической преемственности между «людьми 40-х годов» и разночинцами.

«В своих понятиях о добре и зле новое поколение сходилось с прошедшим. Симпатии и антипатии были общи, желали они одного и того же». И подменявший борьбой поколений борьбу классов Герцен мог спросить на основании таких заявлений выдающегося представителя радикального разночинства: «Мудрено ли после этого столковаться?»

Щедрин же вопрос об идеологической преемственности между дворянством и революционно-демократической интеллигенцией заменил вопросом о таковой преемственности между наиболее прогрессивными идеологами этого класса в прошлом и реакционными его идеологами и практиками в настоящем, о связи между реакционными и прогрессивными элементами помещичьего класса на почве общих реакционных интересов этого класса, о реакционности самой культуры последнего. Разработка уже одной этой проблемы составляла новый, «высший» этап революционно-демократической мысли. На почве изменившейся политической ситуации, на почве обогащенного политического опыта по-новому осветилось прошлое помещичьего класса даже в его лучших проявлениях, по-новому переоценивались его ценности.

4. КРИТИКА ДВОРЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Щедрин завершает этой переоценкой начатую Чернышевским и Добролюбовым критику помещичьей культуры с позиций представлявшей интересы крестьянства революционно-демократической интеллигенции. Этим завершением дела Чернышевского и Добролюбова в новых условиях обороны против сплоченного дворянско-бюрократического фронта являлись общественные хроники, статьи и рецензии Щедрина в «Современнике» 1863—1864 гг., а затем в «Отечественных Записках». Взгляды Щедрина 60-х годов на дворянскую культуру настолько цельны, настолько сразу определились, что их следует освещать, не дробя изложения. «Отечественные Записки» 1868—1869 гг. продолжают «Современник» 1863—1864 гг.

В 60-х годах Щедрин выступает против дворянской культуры и литературы в особенности, на материале которой он и производит свою переоценку этой культуры, как «нигилист», всячески снижая то, что казалось ей повитическим и патетическим, то, чем она гордилась. Идея, чувства, герой, «высокие стремления» — все подвергается здесь суровому классовому суду, особенно резко выраженному в условиях перехода от нападения к обороне. Доказывая отсутствие прав на культурную гегемонию у помещичьего класса, изболгая неосновательность его претензий на эту гегемонию, Щедрин вынужден отстаивать теперь самое право на существование культуры революционно-демократической по содержанию, материалистической по характеру, — право, которое так недавно еще не смели оспаривать ее враги.

Критика психологии класса здесь органически связана с критикой его идеологии, классовая сущность которой не могла не определиться в новой обстановке.

Острый анализ сатирика вскрывает классовое политическое ядро этой идеологии, одно и то же и у консервативных, и у либеральных представителей помещичьего класса («каждый прогрессист есть не что иное как переодетый ретроград»²⁸), совершенно согласных «по вопросу столь коренному и существенному, как общественная безопасность»²⁹, т. е. в отрицании революции. С этого ядра срываются «цветы красноречия». Обнажаются тщательно скрываемые потаенные мысли и вожделения. Выясняется как беспредметность дворянских декламаций об истине и справедливости, эстетизм помещичьей культуры, так и превращение этой беспредметности в некую «предметность».

«С одной стороны — *Laura am Klavier*, с другой — тысяча рублей содержания, даровая квартира и несколько пудов сальных свечей — вот две мучительные альтернативы, между которыми проходит отныне жизнь отцов»³⁰.

Помещичья культура в прошлом и настоящем рассматривается не сама по себе, а в связи с объективным бытием, потребности которого она обслуживает. Щедрин исходит из убеждения в реакционности этого класса как такового и отсюда выводит реакционность культуры, способствующей его сохранению. «Не движение составляет ее (дворянской среды. — А. Л.) интерес, а напротив того, охранение и застой». Всякое общественное движение, каково бы оно ни было, должно направиться против замкнутости помещичьего класса. «Но это-то именно противно той среде, о которой идет речь. В разрушении замкнутости она видит неминуемость своего обеднения, угрозу стать еще ниже того уровня, на котором она уже стоит... В виду этих угроз делаются понятными не только опасения, но даже преувеличения. Вопрос о значении собственности связывается с вопросом о поголовной резне, вопрос о значении семейства — с вопросом о поголовном разврате... Нет спора, что она произносит свои сопоставления совершенно бессознательно, но инстинкт все-таки служит ей до известной степени верно, ибо во всех радикальных общественных вопросах хотя нет речи ни о поголовной резне, ни о поголовном разврате, но несомненно есть речь о прекращении господства замкнутости и бессознательности, этих палладиумов, в которых непосредственно хранятся ближайшие и самые кровные интересы среды. С какой же стати ей окружать своими симпатиями такую деятельность, результаты которой прямо противоположны ее непосредственным выгодам» и должны «положить конец ее собственности благополучию»³¹.

Если больше не осталось иллюзий относительно «благородного сословия», то не должно питать иллюзий и относительно его духовных ценностей, отражающих классовое бытие среды и охраняющих его. Замкнутость класса отражалась и выражалась в «кастической отчужденности» его культуры от жизни всей массы населения — культуры, поддерживавшей эту замкнутость своей условностью и искусственностью, своей возведенной в принцип оторванностью от всего, «что напоминало о так называемом черном труде», «попнейшее чувство гадливости» к которому она внушала своим питомцам. В представлении Щедрина это — культура праздности и праздничности, культура не деяния, а украшения, своего рода корректив к скуке вечного досуга, вечного отдохновения без предшествующего ему труда. Это культура изживания жизни, а не ее строительства; культура самосулаждения, корыстная самой своей «бескорыстной» созерцательностью. Охранительная по своим функциям, она и в своих наиболее радикальных проявлениях, которыми были «экскурсии в область униженных и оскорбленных», являлась лишь пищей «болеепряного свойства», «такой, которая хоть косвенно соприкасалась с крепостною действительностью и в то же время не слишком компрометировала... тот общедворянский жизненный склад, отказаться от которого совсем и не предполагалось. Экскурсии в область униженных и оскорбленных, которыми так богата была европейская литература того времени и под влиянием которых уже растворились молодые дворянские сердца, представлялась в этом смысле пищею почти идеальной. Они располагали сердца к чувствительности и вместе с тем не нарушали привычек. Отсюда — дворянские мелодии. Отличительные свойства этих мелодий: елейность, хо- роший слог, обилие околичностей (обстановок) и в то же время отсутствие конкретного



«ПРОШЛЫЕ ВРЕМЕНА». ПЕРВЫЙ РАССКАЗ ПОДЪЯЧЕГО

Рисунок М. Вашилова к «Губернским очеркам», литографированный П. Борелем
«Художественный Листок» 1868—1869 гг.

объекта. И как естественный результат всех этих свойств, взятых вместе,— неуловимость. Можно заслушаться их, можно вздохнуть под их переливы, но сжать и формулировать точный их смысл невозможно»³².

Когда «дворянские мелодии» довольно свободно превратились в «дворянские рычания», тогда узнали цену «благородной чувствительности», не нарушающей неблагородных привычек, в сущности ни на что, кроме самоуслаждения не направленной и ни к чему не обязывающей, как и цену идеалов с «неуловимым содержанием», возбуждавших эту чувствительность. Эти отвлеченные идеалы, «ни в чем не обнаруживавшие своих прикладных свойств», идеалы, являвшиеся «увенчанием здания» всей этой замкнутой, изолированной, кастовой культуры, долго властвовали над умами разночинной интеллигенции. До тех пор, пока она не выработала своих идеалов — с отчетливо выраженными «прикладными свойствами», они занимали их место, обозначая для нее, как условные надписи, то, что еще должно было быть построено. Как формы для ищущей выражения и закрепления еще неискушенной, незрелой мысли имели свое значение и идеи абстрактной свободы, справедливости, добра, с таким пылом и блеском провозглашенные дворянским либерализмом. Даже Добролюбов в своих суровых статьях о дворянской интеллигенции не подвергал еще сомнению ценность этих идеалов, а констатировал лишь то, что они не сделались «внутренней необходимостью» для своих исповедников. Но «внутренней необходимостью» они и не могли сделаться вследствие их отвлеченного характера, вследствие их «неуловимости», которая ни к чему и обязывать не могла.

В годы за крестьянской реформой, годы генеральной проверки дворянского либерализма и его культуры, когда определились не отвлеченные, а конкретно содержательные идеалы новой интеллигенции, абстрактные идеи дворянского либерализма не только потеряли для нее какую-либо теоретическую ценность, но стали помехой на пути

распространения и осуществления ее идеалов. Идеи эти стали новым оружием наступающей реакции, средством дискредитирования «погрязшей в материализме» революционно-демократической интеллигенции.

Разоблачение этих фетишей, противопоставлявшихся ее миросозерцанию, было одной из задач Щедрина как критика и разоблачителя дворянской культуры.

Щедрина прекрасно известно формальное значение идеи свободы, которой либерализм освобождает себя от заботы о содержании своих построений.

«...Что такое в сущности это слово? Представляет ли оно какой-нибудь конкретный смысл? Нет, оно имеет только значение рамок, которые необходимы для того, чтобы человечество без помехи и наилучшим образом могло обсудить и устроить свои интересы, но которые никак не могут служить сами по себе целью...»⁸³ «Это слово не имеет самостоятельного существования... Люди держатся за него не в смысле окончательной цели человеческого прогресса, а только в той мере, в какой оно ограждает то существование и самостоятельное, которое ставится под защиту его»⁸⁴.

Замена этим формальным понятием определенного содержания выражает на языке идеологии кровное родство либералов и реакционеров, которые также принимают свободу «как нечто отвлеченное, совершенно независимое от того содержания, которым оно наполняется». Им выгодно, чтобы содержание это оставалось «неуловимым», им невыгодно, чтобы ответы на вопрос «для чего и от чего» свобода вскрыли классовый смысл их «свободы» и указали на цель тем, кого они обольщают призраком свободы, лишь ее в действительности.

Такова же цена и других идеалов либерального дворянства — его «привилегированного идеала привилегированной справедливости», его права, узаконяющего всякую несправедливость за давностью и требующего выкупа за нее «по справедливой оценке» — идея, которую либералы так блестяще осуществляли во время крестьянской реформы.

Таков и нравственный идеал этой культуры — «идеал добра».

«На поверку вышло, что проповедуемое добро есть добро только отвлеченное, что едва потребовало оно применения для себя, как уже оказалось вышедшим из начертанных границ»⁸⁵. Не объект добра, а «красивость» его, прекрасноту «добраго» привлекало дворянских его проповедников. «Добро», ничем не обнаруживавшее своих «прикладных» «свойств», «добро» как украшение дворянского досуга служило лишь самоуслаждению и самосохранению помещичьего класса.

5. КРИТИКА ПОМЕЩИЧЬЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Наиболее ярким выражением этой культуры в силу исторических условий стало дворянское искусство. Оно «улаждало досуг досужих людей, и это сообщало ему тот чистенький аристократический характер, который составляет необходимую принадлежность всякого рода успокоительных веяний и усладительных снов»⁸⁶. Наиболее богатая область этого искусства, помещичья литература, отличается «неслыханной бедностью миросозерцания»⁸⁷, ибо замкнутость породившей ее среды не может не суживать ее кругозора.

Щедрина всегда было душно и тесно в этой литературе праздных людей, оторванных от трудовых процессов и от действительно важных проблем трудящихся масс. Аналогичные суждения он высказывал два десятилетия спустя. «Описывая деяния всем близкие и всем одинаково любезные, дореформенный писатель не крал в свои писания ни политической, ни социальной подкладки, никого не пугал, ни на чье миросозерцание руки не накладывал, а сладко лелеял и убаюкивал, стараясь при этом быть верным местному колориту»⁸⁸. Проблемы миросозерцания восполняли «благородством чувств, так называемыми хорошими мыслями». Но подобные «маски, за которыми скрывается отсутствие содержания», — это явления того же порядка, что «благонмерность»⁸⁹.

Сделанные нами выдержки показывают достаточно ясно, что Салтыков выдвигает на первое место социальную функцию литературы. Она определяет все его оценки лите-

ратурных явлений. Эта функция — охранительная или революционная. Она борется против изменения действительности, или за это изменение. И в том и в другом случае она является классовой.

Литература охраняет бытие своего класса не непосредственно, а сложными извилистыми путями: одним из таких путей является либерализм в литературе. Таков смысл замечательной критико-публицистической статьи сатирика «Напрасные опасения»⁴⁰. Чем менее непосредственно, менее обнаженно выполняет литература свою функцию, тем лучше она ее выполняет и тем опаснее она, если эта функция является охранительной. Сложной сетью образов, внушением поэтических средств, самой диалектикой характеров, которые томятся, сомневаются, страдают и протестуют, их «благородством чувств», разряжением энергии в вызываемых ею переживаниях, которая, накапливаясь, могла бы стать опасной для данной действительности, литература утверждает эту действительность. Богатством подобных средств сильна была дворянская литература, выполнявшая свою охранительную функцию главным образом оппозиционностью, которая являлась неопасным данному общественному порядку выходом для недовольства им.

В образах «лишних людей» передовая помещичья литература наиболее полно выразила эти свойства своей оппозиционности, отобразив в их лице наиболее характерный продукт дворянской культуры. И так как сама эта литература была литературой «лишних людей», то, развенчав их, Щедрин наносит ей самый сокрушительный удар. Щедринская характеристика «лишних людей» — характеристика их с точки зрения их значения в классовой борьбе 60-х годов. Беспощадная последовательность оценки Щедрина предвосхищена лишь Чернышевским («Русский человек на rendez-vous»). Противоречие между ними и окружающей средой, недовольство ею, которым так гордились «лишние люди» и с такой любовью изображавшие их дворянские художники как признаком своего превосходства, подвергается решительной переоценке. Их оппозиция не знаменует разрыва с данным кругом, не взрывает его основ; более того: не противоречит его интересам. Как реформизм является не оппозицией против буржуазного общества, а оппозицией самого этого общества, служащей его сохранению, так и дворянский либерализм в лице «лишних людей» выполняет своими средствами ту же охранительную функцию, как консерваторы — своими. И если в 40-х годах эти средства оказывались несвоевременными, а представители дворянской интеллигенции — «лишними людьми», то в конце 50-х они перестали быть ими: их средства уже понадобились для сохранения класса, а в 60-х годах эти бывшие «лишние люди» сменили вехи своей оппозиции, поскольку она переставала быть полезной и становилась или стала казаться опасной для класса в целом и для них самих в частности. «Недовольство превратилось в самое невозмутимое довольство».

В этом понимании классового характера идеологии «лишних людей» — глубокое своеобразие щедринской постановки вопроса. Если например Добролюбов указывал главным образом на непригодность дворянской интеллигенции для тех высоких задач, которые она себе ставит, то Щедрин спрашивает: да высоки ли на самом деле эти задачи? Связь дворянской интеллигенции со средой, которой его предшественники объясняли противоречие психологии «лишних людей» их принципам, для Щедрина является не только психологической, но и идеологической связью. Несмотря на все видимые противоречия психологии и идеологии «лишних людей», Щедрин видит более глубокое и существенное единство волевой и интеллектуальной их сферы: неясности стремлений, смутности и произвольности мышления, его абстрактности, эстетского дилетантизма, «составляющего последствие слишком обильного досуга», с одной стороны, и отсутствия определенных решений, пассивности — с другой. Для Щедрина существенно не то, что среда им мешает, так или иначе воздействуя на них. Важно другое: самая их идеология, в которой усматривалось коренное противоречие среде, отражая содержание жизни этой среды, в итоге служит и утверждает ее, даже противореча ей, умонастроениям преобладающей части последней. До такой диалектической точки зрения русская революционно-демократическая критика не поднималась еще до Щедрина. Это был решительный разрыв с дворянской идеологией, слишком реши-

тельный даже для тех общественных кругов, с которыми блокировался Щедрин, например для такого представителя их, как Михайловский, явно симпатизировавший «лишним людям».

«Повидимому,— пишет Щедрин,— в нашем обществе сороковых годов чувствовался известного рода умственный и нравственный разрыв, который проводил между поколениями границу довольно резкую, но, в сущности, разрыв этот далеко не был так глубок, как это кажется с первого взгляда. Этот кажущийся разрыв не затрагивался до оснований, а ограничивался одними внешними формами. Оба поколения, т. е. отцы и дети тогдашние, стояли на одной и той же идеально-политической почве... Если одних еще удовлетворяли патриархальные отношения даже в такой форме, как крепостное право, и если другие уже начинали тяготиться ими, то это не мешало сходитьсь обеим сторонам в том чувстве кастической отчужденности, которая даже в самых порывах великодушия не идет далее отвлеченной справедливости... Если не сходились люди в подробностях, степени развития и формулах своих убеждений, то основания, из которых выходили эти убеждения, и сфера, в которой они замыкались, были вполне одинаковы»⁴¹.

Воспитанные в презрении к труду, «лишние люди» мнили найти свой «патент на благородство» в искусстве и «метафизической гимнастике». «Никто не вспоминал о предках, никому не проходило на мысль, что и они не без услад проводили досужую жизнь, что и у них были: и псовая охота, и медвежьи травли. Нравы настолько смягчились, что для всех стал ясен «звериный обычай» этих услад; неясно было только одно: что на первом плане новых услад стояло все то же слово «украшение», все то же понятие «досуг», что из этих новых, изящных услад, как ни усиливайтесь, никаких иных слов и понятий не выжмешь. Доказать, что и те и другие украшения различествовали только в форме, а не в сущности, очень нетрудно. Эти доказательства представила нам сама жизнь. Все эти «лишние люди», так меланхолически сетовавшие на свою ненужность, покуда ничто не препятствовало им услаждать себя этими сетованиями, оказались, как только время предъявило некоторые притязания на их досуг, такими пресестественными зверобоями, что сразу сделалось ясно, что способность эта только спала в них, окончательно же никогда не умирала»⁴².

Чтобы вполне уяснить себе значение этих строк, надо вспомнить, что они написаны в ответ Герцену, защищавшему «лишних людей» против критики Добролюбова так: «Счастье, что рядом с людьми, которых барские затеи состояли в псарне и дворе... нашлись такие, когорых «затей» состояли в том, чтобы вырвать из их рук розгу и добиться простора не ухажеству на отъезжем поле, а простора уму и человеческой жизни...» («Еще раз Базаров».)

Изображая в своих художественных произведениях «лишних людей», переставших быть лишними в 60-х годах и занявшихся устройством «золотых веков при помощи губернских правлений и управ благочиния на точном основании изданных на сей предмет узаконений», Щедрин расценивал их в прошлом как исторических недорослей, находящихся в том «переходном возрасте, который идет вслед за отрочеством», в котором «много потеряно и ничего не приобретено». «Желания не уяснились, мысль не просветлела, а отроческая наивность и впечатлительность исчезли уже безвозвратно. Происходит нечто смешное и вместе с тем горькое: является холодная, картонная восторженность, являются деланные чувства, деланные мысли, сквозь которые слышатся чьи-то беззвучные голоса, чье-то непонятное, не усвоенное, не обратившееся в плоть слово»⁴³.

Помещичья среда, «навсегда обеспеченная от черной работы (по крайней мере она полагала себя навсегда обеспеченной)», консервировала этот возраст, делала вечными недорослями тех, чьему досужеству ничто не угрожало. «Трудно было ожидать, чтобы в этой среде... могла серьезно возникнуть мысль о деловом, реальном отношении к жизни, но, взамен того, в ней могли и должны были постепенно возрастать требования характера эстетического и отвлеченного», но далеко не невинного. Вот именно этой своей отвлеченностью и эстетичностью «лишние люди» выполняли свою охранительную функцию, а их литература — дворянская литература — выполняла ее как внут-

ри, так и вне класса, воздействуя на своих читателей: охранительная функция дворянской литературы, как характернейшего явления помещичьей культуры, и выражалась в том, что своей отвлеченностью и эстетичностью она утверждала, украшала и оправдывала досуг породившего ее класса. «Чем отвлеченнее ставились вопросы, чем менее вторгалось в них жизненных счетов и потребностей, тем успокоительнее было их действие, тем большую полноту придавали они человеческому времяпрепровождению»⁴⁴.

Праздность досужего класса, отражаясь в этой эстетической праздничности литературы, одновременно утверждалась ею, ибо постановка всех этих абстрактно-эстетических требований создавала ту видимость деятельности, которая отвлекает от настоящего дела.

«Даже типы Гоголя и те нравились именно потому, что в них проводились в отрицательной форме те же эстетические и отвлеченные требования, которые в более положительной и привлекательной форме проводились и в типах Тургенева». Этому же утверждению класса и его досужества, его антидемократической классовой обособленности дворянская литература служила и тогда, когда произносила самые оппозиционные свои речи, которые, казалось, имели все признаки реалистического отношения к действительности. Ибо и они характеризовались теми же отвлеченно-эстетическими и отвлеченно-моральными требованиями и стремлениями. Не составляют исключения и такие произведения, как «псевдонародные романы и повести г. Григоровича, несмотря на то, что в них трактовалось о рекрутских наборах, оброках, неурожаях и тому подобных мужицких невзгодах, т. е. о реальнейших из реальных. Вокруг этих



«ФЕЙЕР И ЖИВОГЛОТ»

Рисунок М. Башилова к «Губернским очеркам», литографированный П. Борелем
«Художественный Листок» 1863—1869.

реальностей царствовал такой мягко-идиллический тон, что, казалось, не доставало только пирожного, чтобы сделать их вполне привлекательными. Читатель сладко вздыхал и, разнеженный идиллическими горестями Антона-горемыки, внутренние радовался, что на нем лично не лежит никаких недомок, и что он, не опасаясь рекрутских наборов, может вполне беспроблемно удовлетворять своим эстетическим и умственным потребностям. Когда от сострадания переходили к мысли о причинах мужицких страданий, то умудрялись даже проблему крепостного права превращать в эстетическую. В его отмене, «пленила только красивая сторона дела, т. е. устранение безнравственных и бесправных отношений человека к человеку... Казалось, что останется то же самое, что было и прежде, только прежние принудительные отношения примут характер добровольный, что конечно несравненно приятнее»⁴⁵. Такова цена дворянскому состраданию, не только не разрывающему круга «кастической отчужденности», но еще более его скрепляющему.

Еще в большей мере, чем сострадание, этим охранительным задачам служит сомнение, воплощенное помещичьей литературой в типах «лишних людей», то сомнение, которое, казалось, должно было сыграть революционную роль по отношению к старому порядку, взятому отвлеченно. Сомнение наиболее полно выражено Тургеневым:

«Никто не показал нам с большей ясностью, на что способен и до каких рубежей может дойти умственный дилетантизм, составляющий естественное последствие слишком обеспеченного досуга... Те отвлеченные извороты, та умственная игра, которые являются неизбежными спутниками неустановившейся и не имеющей точной опоры мысли, до того привлекательны, что очень многих заставляют забывать о бессилии, которое ими прикрывается; являясь известным интеллектуальным напряжением, сомнение порождает «умственный мираж»; кажется, что оно «уже само по себе составляет известную поправку к жизни, что можно прожить целую жизнь, не имея никакой иной ноши, кроме болезненных колебаний мысли, и что в результате получится не просто зубоскальство, но нечто существенное, имеющее все признаки серьезной и плодотворной работы». Герои Тургенева не находят выхода из своих сомнений, не ставят себе целей в жизни не потому, чтобы этого выхода и целей не было, «а потому просто, что они не находят особенной надобности вызывать их наружу». Ибо конкретизация этих целей нарушила бы характер всего их эстетическо-отвлеченного мышления, не противоречившего никак основным убеждениям их среды, не оспаривавшего ее «права на досуг»; «они только вносили в этот досуг новый и очень приятный элемент изящества». «Лишние люди» в тургеневском изображении «представлялись в таком всеоружии изящества, что читатель, вместо того чтобы анализировать и доискиваться, привыкал видеть в них свои идеалы... Умственному взору... читателя открывалась целая обширная область, целая безграничная картина, в которой на общем фоне досуга красовались слова: «изящное» и «интеллигенция». Таким образом право на досуг не только не отрицалось, но даже как бы оправдывалось»⁴⁶.

В этом Щедрин видел функцию всего творчества Тургенева, наиболее «центрального» дворянского писателя, воплотившего специфические черты дворянской культуры и ее типичных представителей — «лишних людей».

«Что можно сказать о всех вообще произведениях Тургенева? То ли, что после прочтения их легко дышится, легко верится, тепло чувствуется? Что ощущаешь явственно, как нравственный уровень в тебе подымается, что мысленно благословляешь и любишь автора? Но ведь это будут только общие места, а это, именно это впечатление оставляют после себя эти призрачные, будто сотканные из воздуха образы, это начало любви и света, во всякой строке бывшее живым ключом и однако все-таки пропадающее в пустом пространстве... Герои Тургенева не кончают своего дела и исчезают в воздухе. Критику их нельзя уловить... Сочинения его можно характеризовать его же словами, которыми он заключает свой роман: «на них можно только указать и пройти мимо».

Эта бесплотность, т. е. беспредметность, творчества, воздействие его на читателя лишь неопределенным «общим строем романа», «едва ли может ставить Тургенева вы-

соко как художника... У нас на Руси художникам время еще не пришло. Писемский как ни обтачивает своих болванчиков, а духа жива вдохнуть в них не может. От художников наших пахнет ябедой и семинарией; все у них плотно и толсто выходит, никак не могут форму покорить. После Тургенева противу этих художников некоторое остервенение чувствуешь»⁴⁷.

Отвлеченная (беспредметная) в своем эстетизме дворянская литература в лице даже даровитейших своих представителей неполноценна как искусство. Ни форма без содержания, ни содержание без формы не составляют подлинной художественной ценности. Дворянская же литература теряет это содержание, как только подымается на высоту важнейших проблем человеческой жизни, и обладает этим содержанием, лишь поскольку не ставит себе никаких проблем, т. е. находится на таком уровне мышления, на каком никак нельзя «форму покорить».

Еще более беспредметна и отвлеченна дворянская лирика. С ее точки зрения она полна скорби и благородного страдания. Но вскрыв абстрактность этой «тоски», «грусти» вообще, неумолимый анализ сатирика приводит к заключению, что «скорбь» поэтов «досущества» — это только «приятное чувство томного расслабления»: «человек доволен и счастлив, он хорошо обставлен, не чувствует над собой тяготения страшной материальной нужды; но в то же время смутно ощущает, что ему чего-то недостает. Это что-то недостающее, это нечто, составляющее необходимую подробность в общей картине жизни, и есть та самая «грусть», во свидетельницы которой приглашается луна»⁴⁸.

Такова лирика Фета дореформенного периода, сущность которой со всей ее грустью критик видит в психологии класса, которому приходится не бороться за жизнь, а лишь изыскивать средства для наиболее утонченного наслаждения ею.

Этим гедонистическим стремлениям мешает узость и монотонность потребляющего, а не производящего мира его класса; скуку его быта приходится корректировать неопределенными мечтаниями и неясными ощущениями. В тепличном мире творчества Фета «нет прямого и страстного чувства, а есть только первые, несколько стыдливые зачатки его, нет ясно и положительно сформулированной мысли, а есть робкий, довольно темный намек на нее, нет живых и вполне определившихся образов, а есть порою привлекательные, но почти всегда бледноватые очертания их; мысли и чувства являются мгновенной вспышкой, каким-то своенравным капризом, точно так же скоро улегающим, как и скоро вспыхивающим; да и не желания это совсем, а какие-то тревоги желаний. Слабое присутствие сознания составляет отличительный признак этого полудетского мирозерцания»⁴⁹. Эта поэзия, ищущая в зачаточных чувствах без объекта приправы к пресному усадебному житию, придумывающая скорбь как средство самоуслаждения, не может конечно быть художественно полноценной для революционно-демократического критика. Неопределенность делает эту «эмбриональную» поэзию монотонной, обилие мелькающих образов, на которых рассеянно-праздный взор поэта не может сосредоточиться «делается наконец равносильным совершенному их отсутствию».

Какова же судьба этого типично-дворянского поэта и его поэзии, украшавшей усадебную праздность, в новой, пореформенной, обстановке? На этот вопрос Щедрин ответил в одной из своих общественных хроник, в которой ему пришлось выступить против Фета как реакционного публициста. Щедрин не отделил «чистую поэзию» Фета от его крепостнической публицистики. Он не побоялся связать эту «эфирную» лирику с прозаическими сетованиями помещика, обиженного даже таким «освобождением» мушкетера, как реформа 19 февраля.

Прочитав несколько стихотворений Фета дореформенного периода, Щедрин замечает:

«С тех пор, как Фет писал эти стихи, мир странным образом изменился. С тех пор упразднилось крепостное право... светлые струи безматеежа и праздности возмущены. Появился нигилизм, нахлынули мальчишки. Правды на земле не стало; люди, когда

то наслаждавшиеся безмятежием, попрятались в ущелия и расселины земные; остался один «коварный лепет», да и тот совсем не такого свойства, чтобы его из мыслей прогонять и снова призывать.

Вместе с людьми, спрятавшимися в земные расселины, и г. Фет скрылся в деревню. Там, на досуге, он... пишет романы, потом почеловеконенавистничает, потом опять напишет романс и опять почеловеконенавистничает. Нынешние романы его уже не носят того характера светлой безмятежности, которым отличалась фетовская муза в прежний период: напротив того, от них веет грустью, в них слышится вопль души по утраченному крепостному рае.

Процитировав стихотворение «Прежние звуки, с былым обаянием», где автор обращается к своей «старой песне» с просьбой утешить и убаюкать его, критик продолжает:

«Объяснение к этому стихотворению мы находим в статейке г. Фета «Из деревни». Здесь г. Фет докладывает читателю, что времена наступили крутые и тяжкие, что равенства перед законом нет, что работники его, Василий и Семен, пользуются покровительством законов, а он, г. Фет, не пользуется, что у него, г. Фета, чуть-чуть не пропало за работником Семеном 11 р... что у него, г. Фета, потравили было пшеницу крестьянские гуси, и что во всех этих беззакониях и беспорядках обвиняется литература, которая вместо того, чтобы «обсуживать» вопросы, только судачит об них «высоко»⁵⁰.

Между сетованиями дворянского поэта, его тоской о потерянном «крепостном рае» и наконец его «эмбриональной поэзией» с ее неуловимыми мелодиями и беспредметной, а потому и сладостной «грустью» существует для Щедрина неразрывная связь и последовательность в переходе от одного «лирического» состояния к другому и от «лирического» к совсем не лирическому. Утонченный современный поэт превращается в условиях обострившейся классовой борьбы в того старого «зверобоя», превосходством над которым так недавно еще гордился, и в этом превращении остается верен себе: он в сущности защищает свою музу, которая была и осталась крепостнической в самых бесплотных своих песнях.

О связи всех этих вещей вспоминает Щедрин в заметке о «мотыльковой поэзии» К. Павловой.

Лишенная обаяния подлинного дарования, богатства средств поэтического внушения массовая поэтическая продукция дворянской культуры неспособна играть охранительную роль, ибо сама себя разоблачает, как и более талантливую поэзию того же класса, обнажая скрытые мотивы, выбалтывая задние ее мысли, выдавая своей стилистической неловкостью ее искусственность. Посредственные поэты не умеют агать поэтически, они агут так, что никого не обманут. Но и талантливые поэты, агать умеющие, и посредственности, не умеющие скрыть внутренней своей фальши, составляют один паразитический вид поэзии, вырастающий из одной почвы:

«Целые литературные поколения бесплодно погибали и продолжают погибать в непрерывном самообольщении на счет того, что действительное блаженство заключается в бестелесности и что истинный *somme il faut* состоит в том, чтобы питаться эфиром, запивать эту пищу росой и испускать из себя амбре. Где источник этого сплошного глганья? С какой целью допускается такое тунейное празднословие?... Это явление странное, но оно не необъяснимо. Это продукт целого строя понятий, того самого строя, который в философии порождает Юркевичей, в драматическом искусстве дает балет, в политической сфере отзывается славянофилами, в воспитании — институтками, сосущими мел и грызущими карандаши. Тут нет ни одного живого места, тут все фраза, все призрак; тут одна нелепость доказывается посредством другой, и все эти пустяки, склеенные вместе, образуют под конец такую трущобу, которую с трудом пробивают самые смелые попытки здравого смысла»...⁵¹

Особенность щедринской критики дворянской культуры, помещичьей литературы, ее излюбленных типов «лишних людей», ее идеологии и художественной ценности — в том,

что, подвергая беспощадному отрицанию класс, из которого вышел, наш писатель не является в 60-х годах «кающимся дворянином». Обличение и разоблачение помещичьего класса у Щедрина — не самобичевание и не саморазоблачение. Оно производится с такой точки зрения, которая, являясь более высокой, чем покаяние, принадлежит уже другому классу, сознание которого «никак не примирится с тем, чтобы судьбы мира могли находиться в руках людей, останавливающих перед всяким живым делом в положении хемницеровского «Метафизика». Ведь идет же как-нибудь этот мир, делается же в нем какое-нибудь дело... стало быть есть в нем какие-то другие люди, которые хотя не сильны по части метафизики, но могут делать настолько, что и сами живут, да и метафизикам жить дают»⁵².

Представляя этих «других людей», их стремление из «класса в себе» стать «классом для себя», людей не касты, а массы, не кукольных, не тепличных, а людей суровой жизни и труда, Щедрина с презрением отвергает притязания первых и на социально-политическую и на культурную гегемонию. Единственное, о чем могли бы просить еще такие люди, это — «дарового места в богадельне». Но Щедрина знает, что, «несмотря на бесполезные мечты, а быть может именно по причине их народ этот имеет склонности скорее сибаритские, чем аскетические»⁵³, и будет судорожно цепляться за свою гегемонию как за возможность их удовлетворения.

Восходящая культура, в частности литература восходящего класса, будет одним из орудий в борьбе против отжившего и отживающего, и ее, становящуюся литературой революционно-демократическую, Щедрина и противопоставляет исчерпавшейся литературе дворянской, не только творчеству К. Павловых, но и Фетов, Майковых, Полонских, даже Тургеневых и Гончаровых. Ибо и в лице наиболее одаренных своих представителей «старое искусство падает; привыкши проявлять свою силу только в мире вымыслов и более или менее искусственных построений, оно приходит, наконец, к сознанию, что вымысел уже никого не удовлетворяет, что общество жаждет не выдумок, а настоящей жизни, той самой, которая покамест проявляется в отрывках и осколках».

Усилия жрецов старого искусства «обновиться» остаются тщетными; они разрешаются такими фальшивыми произведениями, как например «Картинка» Майкова, такой клеветой на лучшие стремления новых людей, как «Отцы и дети» Тургенева и «Обрыв» Гончарова. Причина их бессилия в том, что «приступая к этой новой жизни, они всецело оставляют при себе свое прежнее мирозерцание»⁵⁴. С точки зрения нового мирозерцания, с позиций внедворянских критикует Щедрина литературу дворянскую и с тех же позиций обосновывает и защищает литературу новую.

6. ОБОСНОВАНИЕ НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Самое обоснование новой литературы было обороной против усиливавшейся реакции, отрицавшей ее право на существование.

Щедрину приходится оправдывать литературу, вынужденную останавливаться «именно на таких-то, а не на других явлениях жизни, проявлять свою деятельность в такой-то, а не иной форме» вследствие «вытеснения старых элементов жизни новыми»⁵⁵. Сдвиг в литературе — проявление социального сдвига в стране; он вызван «нашествием незнакомец», тех элементов, которые до сих пор удерживались вдали от культурной жизни. Эти «новые общественные стихии не могут проникнуть в общество иначе, как во имя упразднения и даже как последнее слово этого упразднения», но «упразднение» для них только условие к своему до сих пор подавленному творчеству. В отличие от Писарева, Щедрина мыслит и старые формы творчества — искусство, литературу — как необходимые творчеству новому, как оружие, которое в новых руках будет еще лучше служить, чем в старых.

Значение литературы Щедрина склонен скорее преувеличивать, чем преуменьшать.

При всей классовости своего подхода к явлениям культуры, при всем «экономическом материализме» своего понимания истории он не раз впадает в идеализм, в ха-

рактрную для представителя революционно-демократической интеллигенции переоценку идеологии, когда говорит о литературе и ее влиянии на жизнь. Без литературы для него немисливо государство «уже по тому одному, что [оно] самым происхождением своим обязано литературе»⁵⁶.

Патетический дифирамб литературе кончается даже утверждением ее надклассовости: «она одна имеет дар всех соединять под сению своей, всем давать возможность вкушать от сладостей общения»⁵⁷.

Характерно для Щедрина, что когда он переходит к анализу конкретных литературных явлений, то сейчас же снова находит классовую почву, которую теряет, когда отдается отвлеченным размышлениям о ней. В них довлеет самая идея литературы, идея вооруженной словом человеческой мысли, идея светоча, одерживающего победу над мраком, типичная для представителя группы, у которой слово было единственным оружием: не верить в его мощь означало впасть в отчаяние.

Но в этой идеалистической оценке литературы отражалось, правда в чрезвычайно преувеличенном виде, сознание, что литература — не только искусство, но и социально-политический фактор. Она никогда не мыслится как «имманентный ряд», развивающийся самостоятельно, в стороне от жизни. Литература означает для Щедрина всю мысль общества, а так как идеолог революционно-демократической интеллигенции не может не переоценивать значения мысли, то Щедрин приходит к утверждению, что «если мы замечаем в обществе движение в смысле расширения сферы его самостоятельности, то можем сказать безошибочно, что литература не только относится к нему сочувственно, но что и самое движение, прежде всего, было вызвано ею...»

Но этого мало: возбудив в обществе потребность самосознания и самостоятельности, литература не успокаивается на тех видимых явлениях, которые возникают как естественное следствие ее пропаганды... Те новые стихи, которые после каждой победы мысли призываются литературой к участию в жизни, могут дать повод к таким бесчисленным общественным комбинациям, которые в глазах непосвященной уличной публики должны казаться не более как безобразными призраками, но которые литература обязана не только предусматривать, но и регулировать»⁵⁸.

Если мы вспомним щедринскую оценку помещичьей литературы, то придем к заключению, что не к литературе охранительной, а к литературе революционной можно отнести подобные суждения. Когда Щедрин говорит о литературе вообще, надо разумеать под ней литературу революционного класса, оружие этого класса, чрезвычайно высоко расцениваемое. Содержание идеи литературы, взятой отвлеченно, все же совпадает у него с идеей изменяющего мир класса, одним из орудий которого является искусство. Именно такая литература, в отличие от дворянской, охранительной, «всегда идет далее общества, всегда видит истину ближе, ибо, во-первых, обладает большею против него суммою знаний и, во-вторых, имеет в своем распоряжении более твердые и выработанные приемы, нежели та завещанная преданием рутина, которую располагает большинство».

Этих своих целей новая литература может достичь только новой тематикой, типами и формами искусства, вырастающими на совершенно иной основе, чем тематика, характеры и формы дворянской литературы, никогда не порывавшей с преданием и «завещанным им кодексом бессодержательных истин». «То, что отстраняет от новой литературы наших мистиков сороковых годов, то именно и дает ей право на живучесть и силу. Это — новые типы, которые она пробует выводить, это — новое дело, о котором она говорит, это — новый язык, с которым она нас знакомит»⁵⁹.

В отличие от старой литературы она охватывает действительность «не праздничными безмятежно-идиллическими..., но и будничными, горькими, режущими глаза сторонами»⁶⁰.

Тематика новой революционно-демократической литературы таким образом отличается от тематики дворянской большим разнообразием мотивов. Если содержание помещичьей литературы составляли «перипетии помещичьих вожделений»⁶¹, то новая выдвинула богатую проблематику, например идею о «своем пути, о сво-

ПЕРСОНАЖ ИЗ «ГУБЕРНСКИХ
ОЧЕРКОВ»Рисунок М. Башилова, литографи-
рованный П. Борелем«Художественный Листок»
1868—1869 гг.

бодном и самостоятельном труде, о сознательном отношении к природе жизни» как достояние не одних избранных натур, но общее, мирское⁶².

Все эти вопросы, от которых с таким испуганным бессилием, переходящим в бессильное неистовство, отшатывалась дворянская литература, имеют более или менее ясно выраженный классовый характер. В статье о романе Омулевского «Шаг за шагом» Щедрин формулирует четыре таких вопроса: о свободе мышления, вопрос женский, о народном образовании и рабочий. Если в первых двух их классовый характер и может быть затемнен, то в последних он выступает достаточно отчетливо, несмотря на все усилия реакционной литературы затушевать его и представить их как выдумку «злонамеренных». Не говоря уже о рабочем, вопрос о народном образовании — это в сущности вопрос о праве крестьянства на культуру, что сводится в конце концов к проблеме его эмансипации и защиты от реакции. Он «уядовитился всякого рода подозрениями насчет разнузданности, распушенности и даже революционной пропаганды. Ванька, рассуждающий о том, что земля кругла, показался смешон; Ванька, изъявляющий претензию, чтобы с ним были на вы, показался дерзок...»⁶³

Ставя эти вопросы перед литературой, требуя от нее образного ответа, революционно-демократическая интеллигенция не только не принижает литературу, как утверждают реакционеры, но подымает ее на высшую ступень.

«Еще очень недавно все содержание так называемых беллетристических произведений основывалось исключительно на взаимных отношениях двух противоположных полов... Человек, который сознает себя живущим и действующим не только под влиянием побуждений любви..., но и в силу других более глубоких запросов своей человеческой природы, должен был чувствовать себя приниженным при виде той тесной сферы, в которую его волею или неволею втискивали»⁶⁴.

Перед новой революционно-демократической литературой стояли неизмеримо более важные и сложные задачи, чем перед дворянской.

«Воззвать к жизни,— писал Щедрин два десятилетия спустя,— то, что изнывало в глубинах преисподней, осветить дебри, в которые никогда не проникал луч света,—

согласиться, что это задача не безинтересная и тем более не легкая, что ее дала непосредственно сама покончившая с старыми счетами жизнь, дала внезапно, почти насильственно, без всякого участия последовательной литературной традиции»⁶⁵.

Новая тематика, а главное то новое социальное содержание, которое вкладывалось в ее разработку, не могли не поставить перед литературой совершенно иных задач в области типажа, жанра и стиля в тесном смысле слова.

Поднять все эти новые вопросы не может излюбленный герой помещичьей литературы — «лишний человек» — уже потому, что они ему органически чужды, что самое их возникновение уже отрицает его, как и весь старый помещичий уклад, из которого он вырос.

Литературе необходимы новые формы для нового содержания, и прежде всего новые характеры, составляющие с этим содержанием одно живое целое. Она должна пойти по пути, указанному Чернышевским в романе «Что делать?» — по пути изображения «новых людей» — «уяснения положительных типов русского человека», в отыскании которых не мог не потерпеть неудачу Гоголь, но для которых время теперь настало.

Кто этот новый герой? Это прежде всего борец, человек из авангарда многомиллионной сельской и городской трудовой массы, это разночинец, революционер в настоящем или будущем. Проблема этого «положительного» типа является задачей и более благодарной, и более трудной, чем проблема «лишнего человека». «Насколько незначителен внутренних запас человека отрицательного направления и насколько эта внутренняя бедность облегчает изучение его, настолько богат реальным содержанием внутренний мир нового человека и настолько делается менее доступным его изучение... Объяснение типа человека праздного легко достигается при помощи одной талантливости, но объяснение типа человека дела, человека профессии, уже требует, кроме талантливости, еще известной подготовки»⁶⁶.

Таким образом новый тип русского идейного разночинца, к созданию которого призывает Щедрина, представляющий более значительное внутреннее содержание, чем тип «лишнего человека», предъявляет своему творцу требование такого высокого культурного уровня, до какого не поднимался дворянский художник.

Но этого мало. За революционным разночинцем, «новым человеком», должен притти в литературу и «человек, питающийся лебедой», тот, для которого первый живет и умирает, тот, без чьей поддержки все усилия первого окажутся бесплодными. После разночинца мужик станет героем литературы, как и всей современности. «Всем он нужен. Тупа философия, коснязычна реторика... без мужика».

Изображение этого нового «дейтельного и положительного типа» из народных низов не только не упрощает, но еще более осложняет задачи литературы. «К удивлению оказывается... что мир мужичьих отношений значительно сложнее и запутаннее, нежели тот, в котором обыкновенно вращаемся мы, люди интеллигенции»⁶⁷.

Новый герой, вызванный к жизни и призванный в литературу с «усложнением жизненного процесса и преобразованием его жизненного содержания», требует для своего изображения и уяснения совсем иного сюжетосложения и сюжеторазвертывания. Это отнюдь не значит, что «прежние задачи литературы совсем упразднены»⁶⁸. Это было бы чисто механистическим подходом к литературе, пример которого совсем недавно показали литфронтовцы, облыжно зачислявшие Щедрина в свои соратники. Нельзя отменить прежних задач, покуда нельзя изгнать прежних мотивов из человеческой жизни. Но можно и должно изменить самую их расценку, ибо самое соотношение их в жизни иное. Литература отражает действительность менее замкнутую, слои менее изолированные. Жизнь стала социальнее, но личное имеет в ней свое значение и не учесть его — значит допустить фальшь, мы бы сказали «лакировку», в изображении того самого социального, которое является теперь первенствующей задачей жизни и литературы. Все личные мотивы остаются составным элементом общей картины, но далеко не господствующим, а подчиненным. Прежнее смакование мотивов семейных, детального воспроизведение их развития «может только безо всякой надобности осла-

бить действие других элементов, более настоятельно предъявляющих свои права на участие в жизненном процессе, которые только что наметились и которые для своего уяснения требуют совсем других картин, других образов, других приемов и даже других слов»⁶⁹.

Драматическая коллизия выходит из тесных семейных рамок, «зарождается где-то в пространстве и там кончается». Здесь, в этом «пространстве», т. е. незамкнутой в узком кругу жизни уже не крепостнического, а капиталистического общества, возникает вместо трагизма любовных измен трагизм иного рода, как например борьбы «за оскорбленное и униженное человечество... борьбы за существование». Задача новой литературы осветить это еще «темное пространство», сделать этот трагизм так же понятным, как была понятна в литературе старой смерть человека «из-за того, что его милая поцеловала своего милого... потому именно, что этому разрешению предшествовал самый процесс целования»⁷⁰.

Художественно оправдывая новый трагизм, новая литература должна преодолевать в нем элемент случайности, являющийся следствием незнания, она должна через предшествующие данному разрешению звенья необходимости, «в которых собственно и заключалась никем не замечаемая драма», добиваться познания и изображения процессов. Лишь тогда только создастся на место старого семейного романа и драмы социальный роман, социальная драма.

Расширение и изменение соотношения мотивов и самого характера их развития, являющееся результатом давления «новой жизненной стихии», которая «составляет предмет исследования современной литературы», радикально изменяет самые жанры словесного искусства.

«Роман современного человека разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома, и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом. Вы видите: драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где... Эти резкие перерывы и переходы кажутся нам неожиданными, но между тем в них, несомненно, есть своя строгая последовательность, только усложнившаяся множеством разного рода мотивов, которые и до сих пор еще ускользают от нашего внимания или неправильно признаются недраматическими»⁷¹.

На очереди стоит таким образом проблема романа, в котором внешняя прерывистость и непоследовательность явлений усложнившейся и убыстрившейся жизни преодолевается внутренней закономерностью, объясняющей самые перерывы и неожиданности. Эта «своя строгая последовательность» высшего порядка, «снимающая» «странности» новых явлений жизни, в том числе и «новых людей», не может быть достигнута средствами старой литературы. Проблема «социального романа» представляет совершенно неизвестные ей трудности уже потому, что, не освобождая художника ни от одной из прежних задач, она вводит их в систему задач новых, несравненно более трудных, и тем самым усложняет их. Освобождает ли она например его от психологических задач или, по крайней мере, упрощает их? Ни в коем случае. Отменяя психологизм, она нисколько не отменяет психологию. Этого не поняли литфронтовицы, когда пытались опереться на Шедрина. Историческое «положение», понять и истолковать которое должен художник, которое является основой явлений идейного порядка, а не наоборот, — оно наиболее доступно для художественного творчества именно в явлениях человеческой психики. Это «положение» воплощается для писателя в индивидуумах, которые и становятся для него типами, несмотря на то или вернее потому, что обладают своим особым внутренним миром. «Понять и разъяснить эти типы — значит понять и разъяснить типические черты самого положения, которое ими не только не заслоняется, но, напротив того, с их помощью делается более наглядным и рельефным»⁷². Шедрин — этот единственный сатирик, избежавший схематизма, учил и как критик избегать упрощенства и анализировать психическую жизнь даже там, где она, казалось, не могла представлять интереса для анализа и легко поддавалась схематизации.

* * *

Не менее, если не более актуальной задачей, чем проблема нового социального романа, является для Щедрина проблема новой сатиры. Именно потому, что «новая жизнь еще слагается», она предпочитает такие формы, в которых может выразиться «отрицательно»⁷³. А такой формой и является сатира. Изменение жанра обусловлено и здесь в первую очередь изменением его содержания: новыми типами, «существования которых гоголевская сатира и не подозревала», возникающими на основе совершенно нового «положения».

Чтобы разобраться в нем, в сумятице убыстрившейся жизни, мало того морального кодекса, которым обладали прежние сатирики. Изменяются самые представления о пороке и добродетели, и, чтобы понять эти перемены, надо найти точку зрения более глубокую, чем точка зрения «отверженной морали».

Прежние сатирики подходили к пороку с точки зрения прокурорского надзора. При всей своей гениальности и Гоголь не возвысился над примитивной точкой зрения официальной морали. Обличаемые им лица не представляют этической проблемы. Их проступки предусмотрены существующими узаконениями.

Для новой же сатиры порок проблематичен и постольку интересен, поскольку этими узаконениями не предусмотрен.

Отвергая точку зрения официальной морали — точку зрения внешних признаков, доступных и полицейскому взгляду, новая сатира признает за пороком «значительную долю вьедчивости», т. е. притягательной силы, и изменчивости «как относительно внешних форм, так и по существу».

Революционную сатиру привлекает предположение «о вьедчивости порока» уже потому, что она не может не отрицать такие «устои» охранительной литературы, как идеи свободы воли и личной ответственности: «Так что ежели человек, укравший грош, в глазах моралиста ни в каком случае не заслуживает пощады, то во мнении человеческой совести и литературы он может оказаться человеком, у которого даже отнять похищенный им грош не совсем ловко».

Новая сатира не только не намерена содействовать полиции и суду, но направляет свой бич как-раз против тех, чье спокойствие ограждается ими и всеми кодексами официальной морали. Ибо громадное большинство действительно порочных «удобно уживается с этою моралью и под сенью ее бездельничает на всей своей воле». Революционно-демократическая сатира называет убийцами и ворами тех, кого прокуратура и не подумает обвинить в убийстве или краже⁷⁴. И обратно: она не обвинит тех, кого обязательно осудил бы и предал всем мукам совести представитель старой литературы.

У Щедрина мы находим блестящий пример такого изменения моральных представлений в результате социально-культурного сдвига, которое имеет существеннейшее значение для самой структуры художественных произведений. В старой литературе, как литературе охранительной, «ежели сильный мира подвергается насильственному устраниению из жизни, то совершивший преступление не только не получает ожидаемых от него выгод, но создает для себя положение настолько нестерпимое, что гораздо лучше во всем сознаться и подвергнуть себя заслуженной каре, нежели продолжать жить с страшным укором на совести... Происходит ли в преступнике подобный психологический процесс в тех случаях, когда из жизни устраняется лицо менее сильное, как например мужик, — об этом драма умалчивает. Напротив того, она показывает нам разбойников, которые на своем веку сгубили многие десятки душ и не формализировались своим ремеслом до тех пор, покуда случайно не попадался под руку сильный мира, и уже тогда начинались собственно угрызения... Отчего это происходит? Отчего совесть, столь чувствительная относительно сильных мира, вдруг делается равнодушной, когда речь идет о мужике? Оттого ли, что мужик находится вне пределов исторической жизни и значение его равняется жизни мухи?»⁷⁵ В самой постановке этих вопросов чувствуется атмосфера эпохи напряженной классовой переоценки ценностей. Центр тяжести

в литературных произведениях, имеющих дело с пороками и преступлениями,—и в сатире в особенности — переносится с психологического анализа «угрызений» на причины этих «угрызений». Сатира, как и роман, освобождается от психологизма, психологический анализ занимает подчиненное место, но он не только не упраздняется или упрощается, но должен выиграть в силе, глубине, конкретности, ставя перед писателем несравненно более значительную задачу, чем тогда, когда являлся замкнутым, «имманентным». Проследить мысленно всю длинную цепь от причин к следствиям, самый способ образования душевных переживаний от материальных причин — это задание, которое и не представлялось во всей своей сложности художникам дворянской литературы, не обладавшим необходимым для ее разрешения знанием и пониманием жизни.

Соответственно такому взгляду на задачи сатиры Щедрин расценивает и отдельные виды ее, с которыми ему приходится иметь дело как рецензенту.

Характеризуя Минаева «как сатирика местного и петербургского»⁷⁶, Щедрин полагает, что «сатира, замыкающая себя в кругу общественных курьезов и странностей (которыми так изобилует петербургская общественная жизнь), едва ли может даже заслуживать названия сатиры».

Ближе к сущности сатиры писатель тогда, когда приводит в связь эти курьезы с полной страданий жизнью общества. «С одной стороны, общественное мнение, забитое и приниженное, с одной стороны, несмелые порывания к чему-то лучшему, мучительные сомнения, неудовлетворенная жажда света, истины и добра, с другой стороны, торжествующее сомнение грызунов-шалопаев... сомнение, ни в чем не сомневающееся, недоступное ни для каких комбинаций, — трудно себе представить что-нибудь более горькое, более способное возмутить душу самую незлобивую! Тут уже чувствуется дело, могущее возбудить не один водевильный и скоро проходящий смех». Это уже административная сатира. — например сатира «Губернских очерков», но и она «не только не исчерпывает всей жизни общества, но даже относится к ней односторонне и поверхностно... Действительная история человеческих обществ есть повесть написанная и по преимуществу безымянная, которой нет дела до случайных напек, образующихся на поверхности общества. Она воспроизводит не ту кажущуюся, богатую лишь внешними признаками жизнь, которая мечется в глаза поверхностному... наблюдателю, но ту безвестную жизнь масс, где совершаются дела и события, почти всегда находящиеся в явном противоречии с показаниями истории писаной и щеголюющей именами.

Вот ежели мы спустимся в эти тиниственные, неизвестные народные глубины и найдем там лишь убожество, нищету да бессилie, ежели мы встретимся там лицом к лицу с жизнью, со всех сторон опутанною всякого рода тенетами, с жизнью, находящеюся в постоянном и бесплодном борении с материальною нуждою, с жизнью, которая этой никогда не прерывающеюся борьбой как бы осуждена на вечный мрак и застой, — вот тогда-то перед нами откроется зрелище действительно потрясающее, которое всецело и навсегда прикует к себе лучшие силы нашего существа и в то же время даст нашей деятельности и богатое неисчерпаемое содержание и действительную исходную точку.

Таким образом оказывается, что единственно плодотворная почва для сатирика есть почва народная, ибо ее только и можно назвать общественною в истинном и действительном значении этого слова. Чем дальше проникает сатирик в глубины этой жизни, тем все же становится его слово, тем яснее рисуется его задача, тем неоспоримее выступает наружу значение его деятельности. Дело будет слышаться в его речи, то кровное человеческое дело, которое, затрагивая самые живые струны человеческого существа, нередко возвышает до героизма даже весьма обыкновенного человека»⁷⁷.

Мы привели почти целиком эту патетическую речь о задачах сатиры, потому что она убеждает нас в следующем весьма важном положении: сатира для Щедрина должна быть трагичною и в силу этого трагизма революционной: только революция может снять отраженный в ней трагический конфликт.

В свете такого понимания задач сатиры становится необходимой и переоценка категории юмора, которой либеральная критика пыталась отразить больно бившие по ней щедринские удары. Когда вышла «История одного города», Суворин, либеральный в то время критик «Вестника Европы», противопоставил щедринскому «глумлению над народом» юмор, который «великое низводит до малого, а малое возвышает до великого». В замечательном письме к Пыпину, позднее в основном воспроизведенном в рецензии на повести Лейкина, Щедрин вскрыл классово охранительный характер этой категории буржуазной эстетики, столь наивно отраженной его критиком:

«Изложенная выше теория юмора не только фальшива, но сама содержит в себе глумление, горше всех глумлений. Представьте себе на практике эту гимнастику низведения и возвышения, и вы убедитесь, что тут идет уже речь не о временно-великих и временно-малых, какими вообще являются люди в истории, но о консолидировании сих величин навсегда»⁷⁸.

Широко используя в своих критических суждениях о сатире опыт своего собственного творчества, Щедрин требует сатиры не личной, не психологической, а подлинно-социальной, объектом которой были бы не лица, даже не разные «недостатки механизма» или «курьезы», дорого обходящиеся тем или иным кругам общества, а целая система общественных отношений, ее трагическая нелепость, то «иго безумия», которым она является. Психологический анализ пороков, относясь к последствию, а не к причине, отошел в ней на второй план: «вперед же выступила сила вещей и разнообразнейшие отношения к ней человеческой личности».

* *
*

От сатиры мы переходим к поэзии — в более тесном смысле к тому, что уже своей размеренной речью выделяет себя как особую отрасль искусства слова, а в более широком — к совокупности тех эмоционально-интеллектуальных воздействий, которые отделяют художественную литературу от словесности.

Спасение поэзии, и в том и другом смысле исчерпавшей себя как явление помещичьей культуры, в переходе ее от дворянства к более широким слоям. В результате этого перехода она перестанет быть орнаментом и освободится от орнаментализма. Она должна отбросить мифологические украшения, ту «клевету на жизнь», на реальный мир и отношение к нему человека, которую с таким негодованием обличал Щедрин в эпиграфах дворянской поэзии. «Невежество преувеличения и фальшь никак не могут считаться неотъемлемой принадлежностью поэзии». Культивирование бессознательного в виде «вдохновений», преданность «непосредственным впечатлениям», преобладание фантастики и эмоции над «знанием, ясностью представлений и жизнью, настоящей, невыдуманной жизнью», разработка мифов и тому подобных «красивых» образов — все это страстно отвергается Щедриным.

«Чем выше и многообъемлющее поэтическая сила, тем реальнее и искреннее ее мирозерцание». А чем оно «реальнее и искреннее», тем менее разделяет оно «природу на две половины: прекрасную и гнусную», тем лучше оно отражает формы творчества самой природы, зависящие «от точных и в данную минуту неизбежных законов, существование которых исключает даже самое предположение о прирожденной презрительности или прирожденном благородстве этих форм»⁷⁹. Полноценная поэзия — это монистическая поэзия, отвергающая дуалистический взгляд на природу и человека как искажающий истинные отношения вещей. Та «дельность», которой проникнуто «всякое слово» у Шекспира, конкретность, определительность представлений и ощущений — вот что обеспечивает поэзии здоровое, живое и разнообразное содержание. Противоречащие этому «предрассудки» составляют черты «заурядной поэзии», которая является «совершенно неспособною руководить толпой». Лишь тогда, когда поэзия способна руководить ею, — она «представляет одну из законных отраслей умственной человеческой деятельности» и, как таковая, «она ничуть не враждебна ни знанию, ни истине»⁸⁰.

Здесь мы подходим к одной из своеобразнейших особенностей в критике Щедрина, которую можно назвать его учением о тенденции в художественном творчестве.

7. УЧЕНИЕ О ТЕНДЕНЦИИ

Утверждение тенденции резко отличает революционно-демократическую критику от критики дворянской, противопоставлявшей ему теорию «искусства для искусства», сущность которой «заключалась в отрицании направления, т. е. мирозерцания, тенденции, мысли»⁸¹.

«Искусство для искусства» противостоит искусству мирозерцания; им и является так называемая тенденциозная литература, за которой дворянская критика отрицала художественность. В понятии тенденции, как в фокусе, сосредоточиваются все особенности революционно-демократической литературы; являясь ее двигателем, тенденция обуславливает все ее свойства как искусства, которое «должно руководить толпой», ибо она и есть то, к чему литература направляет массу. Тенденция как бы связывает все черты этой новой литературы в единую систему, в один стиль. То новое, что приносит революционный разночинец в литературу, может быть выражено одним этим словом «тенденция».

В самом деле! Что значит творить без тенденции? Для этого необходимо «во-первых, чтобы художник исключил из области искусства целую категорию явлений умственного и нравственного мира», ибо «последние не могут подлежать воспроизведению человека, лишенного мирозерцания; это явствует уже из того, что, прежде чем воспроизводить такие явления, необходимо их понять и оценить, а это невозможно сделать без собственного мирозерцания»; «во-вторых, чтобы он ограничил сферу искусства одними физическими отправлениями»⁸².

Таким образом тенденция оказывается неразрывно связанной с новой тематикой, с новым содержанием литературы — с новой «категорией явлений умственного и нравственного мира», которой является это содержание. Только тенденция преодолевает



«ОЗОРНИК»

Рисунок М. Вашилова к «Губернским очеркам», литографированный П. Борелем

«Художественный Листок»
1868—1869 гг.

«бедность мотивов» дворянской литературы. Определяя отношение автора ко всем разнообразным «стихиям» общественной и индивидуальной жизни, она вводит в художественное творчество «значительнейшее число комбинаций», которых оно было лишено без нее⁸³.

Отношение к явлениям жизни под тем или иным углом зрения, ставшее необходимым в такое время, которое покончило с раз заведенным порядком жизни, заставило каждого отвечать на ее запросы за свой страх и риск,— это отношение «ни мало не может служить стеснением для творческой деятельности художника, а напротив того, открывает ей новые горизонты, оплодотворяет ее, дает ей смысл. Художник становится существом не только созерцающим, но и мыслящим, не только страдательно принимает свою грудью лучи жизни, но и резонирует их. Ничто в такой степени не возбуждает умственную деятельность, не заставляет открывать новые стороны предметов и явлений, как сознательные симпатии или антипатии. Без этой подстрекающей силы художественное воспроизведение действительности было бы только бесконечным повторением описания одних и тех же признаков»⁸⁴.

Еще с большей четкостью, яркостью и смелой последовательностью Щедрин развил свои идеи о роли тенденции в художественном творчестве в рецензии на стихотворения Полюнского.

«Неясность мирозерцания есть недостаток настолько важный, что всю творческую деятельность художника сводит к нулю... Сервантес, Гете, Шиллер, Байрон и другие... всегда полагали в основу своих произведений действительные стремления и нужды человечества и, сверх того, умели с полной ясностью определить свое отношение к этим стремлениям и нуждам. Если произведения этих писателей имели в свое время громадное воспитательное значение, если это значение и поныне еще не утратило силы, то объяснение этого факта следует искать именно в их тенденциозности... «Дон Кихот», «Чайльд Гарольд», «Фауст», «Разбойники» — все это произведения в высшей степени тенденциозные и, стало быть, требуя от литературного деятеля, чтобы он... с полной ясностью определял свое отношение к вещам мира сего, мы не только не являемся отрицателями здоровых преданий искусства, но, напротив того, не отступаем от них ни на шаг»⁸⁵. Опираясь на правильно понятые исторические факты, Щедрин сразу бьет два излюбленных довода сторонников «искусства для искусства»: аргумент от традиции, показывая, что именно революционно-демократическая литература является законным наследником лучших традиций и ценностей прошлого, и аргумент «от вечности». Та самая «реакция на вечность», которую якобы могли выдержать только произведения «чистого искусства», оказалась в пользу творчества тенденциозного.

Не ограничиваясь этими столь убедительными общими соображениями, Щедрин углубляет здесь свое обоснование положительной роли тенденции в самом процессе художественного созидания, ее значения для самой структуры поэтического произведения.

«Без ясно сознанной идеи художественное произведение является сбором случайностей, в котором даже искусно-начертанные образы теряют значительную долю своей цены, потому что не существует органической связи, которая объясняла бы их участие в области экономии художественного произведения...

Нет предвзятой идеи (не в смысле пригибания живых лиц требуем мы предвзятой идеи, а в смысле общих намерений произведения) — нет и животворящего духа. Разрозненность, случайность, вялость — вот характеристические качества произведений, отвергающих так называемую тенденциозность, и не выкупятся эти недостатки никакими подробностями, как бы искусно и ловко они ни были составлены»⁸⁶.

Нет тенденции — нет художественного синтеза, нет художественного целого; произведение представляет собой механическое соединение деталей.

«Сознательность, доведенная до страстности», — говоря словами Щедрина по другому поводу, — тенденция заменяет бессознательное вдохновение старой литературы или, вер-

нее, является тем, что вдохновляет, одушевляет литературу новую. Щедринское понимание роли тенденции в литературе отличается от понимания его предшественников тем, что не может быть сформулировано словами: «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Иначе говоря, Щедрин не хочет сказать, что мало быть только поэтом, художником, следует быть гражданином, мало создавать художественные образы, должно проводить еще передовую тенденцию. Он далек от подобного эклектизма, далек от представления о художественном творчестве и тенденции как двух внешних и чуждых друг другу силах, из которых одна должна подчинить другую во имя гражданского долга поэта. Нет, тенденция у Щедрина является внутренним условием новой художественности, той ее особенностью, которая возвышает ее над замкнутым, ограниченным, «бедным мотивами» помещичьим искусством, увеличивает ее интерес для наиболее передовых людей эпохи, превращает ее из украшающего досуг орнамента в мощную силу, «руководящую толпой», преодолевает отвлеченность искусства, придавая ему актуальный, практический характер.

Тенденция возвышает автора над предметом, дает ему возможность овладеть им, а не «плестись» за ним⁸⁷. Вопреки ходячему мнению, она избавляет его часто от односторонности, неизбежной при подчинении предмету.

Что в симпатиях и антипатиях художника «находится источник всевозможных преувеличений», — Щедрин не отрицает. Но «как бы то ни было... впадет ли художник в преувеличения или остережется от них (с помощью «критического отношения к жизненному материалу», т. е. опять-таки того же общественного мирозерцания, которым является тенденция. — А. Л.), это обстоятельство может иметь влияние только на критическую оценку его произведения... Но закон, в силу которого писатель-беллетрист не может уклониться от необходимости относиться к действительности под определенным углом зрения, остается непрекаемым и избегнуть его имеет право лишь тот, кто в то же время заявляет право я на полное невнимание публики»⁸⁸.

В своем понимании значения тенденции как условия новой художественности, как пути к ее обогащению и возвышению над старой, как и в своей концепции сатиры, Щедрин исходил из опыта собственного творчества. Вряд ли найдется другой столь откровенно-тенденциозный художник, для которого его искусство имело бы такие явные для него самого практические цели и который именно в этом почерпал бы силы для мощного художественного творчества.

* *
*

Сознательность творчества, отвергающая теорию «бессознательного вдохновения», сознательность, не исключающая страстности разумного убеждения, страстной отзывчивости на величайшие вопросы времени, проникнутая этой страстностью, «доведенная» до нее именно благодаря своей беспощадной ясности и трезвости, — вот один из существенных моментов в щедринском понимании тенденции.

Поэт перестает быть певчей птицей, не знающей, о чем она поет и будет петь; ему доверено дело, в котором «сознательное отношение к действительности уже само по себе представляет высшую нравственность и высшую чистоту»⁸⁹. Он должен «приучиться употреблять слова в их действительном значении; пора и поэтам понять, что они должны прежде всего отдать самим себе строгий отчет в том, что они желают сказать»⁹⁰. С этим представлением об отчетности слова связан знаменитый лозунг Щедрина «со словом нужно обращаться честно». К сознательности творчества ведет чувство ответственности слова, ответственности писателя перед коллективом.

«Теперь ответственность на первом плане. Жизнь утратила прежнюю простоту и однообразие и переполнилась явлениями столь трудными, сложными и новыми, что разложение и определение их возможно не иначе как при посредстве совести и ее суда. Вторжение совести в писательское ремесло представляет такой существенный шаг, который совершенно изменил характер литературной деятельности. Писательская совесть вносит свет в сумятицу фактов. Она помогает... сделать им надлежащую оценку.

Эта оценка факта... составляет несомненное и самое дорогое право современного писателя. Но в то же время она налагает на него и ответственность. Ответственность тем более тяжела, что жизненная стихия, которая главным образом выступила вперед, имеет окраску по преимуществу политическую и социальную...⁹¹ «Совесть», которая освещает и определяет «явления столь трудные, сложные и новые», — это конечно та же тенденция, рассматриваемая как внутренняя необходимость в определенном отношении к жизненным фактам. Не было и не может быть безразличного, «беспартийного» отношения к действительности, которая является классовой. В самом безразличии уже таится отказ в поддержке одной борющейся стороны и косвенная помощь другой. В приложении к литературе это означает, что «литература и пропаганда одно и то же... всякая новая истина, добытая ею, находит слишком большое количество прозелитов, чтоб можно было не дорожить этим присущим ей качеством побеждать мрак... Точно то же приблизительно должно сказать и о заблуждениях. Литература, пропагандирующая бессознательность и беспечальное житие на авось... может значительно задержать дело прогресса...»⁹²

Если литература, хочет она этого или не хочет, является пропагандой, то надо из бессознательной сделать ее сознательной, поднять ее на высоту разумного мирозерцания и разумной целеустремленности. Революционная мысль может позволить себе открыто утверждать то, что мысль охранительная не сознает или скрывает: классовую заинтересованность, оценку, тенденцию, потому что наполняет их новым содержанием. Так революционно-демократическая литература в лице Щедрина могла открыто признать себя пропагандистской, агитационной, тенденциозной, подобно современной пролетарской литературе, подобно марксистской науке, которые признают своей основой мировоззрение коммунизма в отличие от представителей буржуазного «чистого искусства» и «чистой науки», якобы чуждых философии, но на самом деле придерживающихся неосознанной ложной философии. В понятие тенденции как осознанного мировоззрения, как руководства к действию, четко различающего то, что отвергает, от того, за что борется, не может не входить партийность. В условиях защиты против наступающей реакции партийность литературы не может не проявляться как нетерпимость угрожаемой силы, для которой «нет почвы более опасной, скользкой, как почва соглашений... Проповедуется снисходительность, терпимость и уступчивость... и упускается из виду та обстановка времени и места, в которой эти прекрасные качества должны проявляться, и которая может сообщать им характер совершенно неожиданный и нежелательный... когда одна сторона расширяет свои требования до бесконечности, а другая обязывается в такой же пропорции суживать свои». Оберегая выдержанность разумной тенденции в революционно-демократической литературе, Щедрин особенно восстает против терпимости, когда она «наносит ущерб цельности собственного убеждения... В этом последнем случае терпимость, снисходительность и уступчивость нередко до такой степени изменяют свой характер, что делается трудным различить, действительно ли тут идет об них речь как о принципах, или же они выставлены вперед только для прикрытия робости и малодушия тех, которые проповедуют эти качества»⁹³. От терпимости — прямой путь к оппортунизму, а от него — к беспринципности и ренегатству.

В данной исторической обстановке идея соглашения и терпимости была орудием реакции, к представителям которой Щедрин относил и либералов. Проповедью уступчивости они пытались притупить и ослабить революционно-демократическую мысль и направить ее по своему пути. Подменяя конкретный анализ всякого рода абстракциями, отвлекающими внимание масс от их насущных интересов, они старались отдалить «катастрофу исследования». Придавая мысли вид независимости, идея «терпимости» могла быть особенно широко использована в интересах реакции.

Мы рассмотрели содержание щедринаского учения о тенденции как принципе новой революционно-демократической литературы: тенденция как «сознательность, доведенная до страстности», как осознанное мировоззрение, как сознательное отношение к

действительности, как осознанная пропаганда, как партийность искусства является объединяющим началом всей намеченной Щедриным программы новой литературы.

Теперь необходимо рассмотреть, как, по Щедрину, выполнялась эта программа.

8. САМОКРИТИКА РЕВОЛЮЦИОННО-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Те перспективы новой литературы, те громадные задачи, которые перед ней ставила жизнь, естественно повышали и требования к этой литературе. Между тем по целому ряду причин она в первый период своего существования не могла быть на высоте предъявлявшихся к ней требований. Она не могла еще противопоставить литературе помещицкой столь же цельную и обобщенную картину жизни при более глубоком сод-держании.

Найдя путь — «и путь прямой и правильный», новая литература должна расчистить почву, собрать материал и честно разработать его⁹⁴, прежде чем создать эту картину. Лишь выполнив эту предварительную работу, она сможет отыскать «ту объединяющую нить, которая создает типы»⁹⁵. Отмечая «сознательность», «добросовестность»⁹⁶, не только «одну настойчивость, но и замечательное мастерство»⁹⁷ этой подготовительной работы, Щедрин защищает новую литературу от нападков дворянской реакции, указывая, что «все эти скромные деятели, на которых свысока смотрят наши выдохшиеся и выболтавшиеся литературные авторитеты, в сущности делают единственно-возможное и единственно-почтенное дело, которое доступно в настоящее время для литературы. Они не лгут и не клеветают на жизнь и не выдают за истину праздных фантазий подкупленного воображения, но скромно собирают материалы для будущего творчества, ничего не прибавляя и ничего не утаивая»...⁹⁸

В то же время он обращается к писателям своего направления с призывом: «трудись и собирай в поте лица своего, не претендуй на звание художника и довольствуйся дипломом чернорабочего»⁹⁹.

Ограничение литературы на данный период такими скромными задачами объяснялось рядом причин.

Первая из них — спад революционной волны после 1862 г., «понижение тона» в широких кругах самой разночинной интеллигенции, которое не могло не отразиться на перспективах ее творчества. Многие, что до 1862 г. казалось возможным и в ближайшее время осуществимым, отодвинулось вдале. Переход от нападения к обороне вызвал сужение фронта и в области литературной борьбы, ограничение задачами укрепления своих позиций и подготовки к осуществлению своей программы в более или менее далеком будущем.

Еще больше, чем прямое давление реакции, ослабляло ряды революционно-демократической интеллигенции давление враждебных ей сил на нее самое, та идеологическая смута, тот раскол, который обозначается уже к 1863 г. и получает затем свое выражение в длительной полемике «Современника» и «Русского Слова».

Мы знаем уже, какое громадное, можно сказать основное, значение придавал Щедрин сознательному мировоззрению, осознанной тенденции в художественном творчестве. Но как-раз к этому времени революционно-демократическая литература теряет единую тенденцию.

Революция или культурничество — таков объективный смысл полемики «Современника» и «Русского Слова», поскольку последнее выступало против идей Чернышевского и Добролюбова. Но даже самая защита этих идей меньше всего отстаивала их революционную сущность. Один лишь Щедрин в этой полемике, которая была им только начата, оставался верен идее революции и действительно стоял на позиции Чернышевского и Добролюбова.

Уже по одному этому Щедрин не мог не выступить против тех, кто, по его мнению, шел на поводу у реакции, подхватив клеветническое словечко «нигилизм» и сделал Базарова своим знаменем. Действительно: что могло быть более противоположно идеям борцов за крестьянскую революцию, за торжество трудового коллектива, как лишенное положительного революционного содержания базаровское отрицание, как инди-

видуализм, во многом смахивавший на штирнерианство, как базаровское признание личного ощущения высшим мерилом?

Свое отрицательное отношение к роману Тургенева Щедрин выразил еще в начале 1863 г., когда писал, что в Базарове «серьезного нет ровно ничего». Это повесть о том, «как некоторый хвастунишка и болтунишка... вздумал приударить за важною барыней и что из этого произошло. Все остальное, как то: словопрения с братьями Кирсановыми, пребывание юных нигилистов у старого нигилиста (Базарова-отца) — все это не больше как эпизоды, которые искусный писатель необходимо вынуждается вставлять в свою повесть для того, чтобы она не была короче утиного носа»¹⁰⁰.

Можно считать этот отзыв слишком резким и преувеличенным, но он понятен, когда в период наступления реакции, широко использующей «Отцы и дети» в своих классовых целях, довольно значительная группа радикальной интеллигенции не только не дает отпора извращению идей Чернышевского и Добролюбова в этом романе, но пытается построить на нем собственную программу действий.

И от Базарова, и от писаревщины идеолога революционной демократии прежде всего отталкивало их отношение к массе.

Если для Писарева проблема эмансипации личности, в первую очередь — из господствующих или лучше поставленных классов, оставалась доминирующей, то для Щедрина уже в начале 60-х годов стоял вопрос о массе как главном двигателе всякого преобразования, мучительный вопрос о том, как привести ее в движение. Для Писарева такого вопроса даже не возникало. Он всегда мыслит ее как пассивный объект, за который думают и действуют другие. Для Щедрина масса являлась активным субъектом, который «сам желает устроить свою жизнь», и до поры до времени требует от интеллигенции одного: «отгоняйте тех, которые мешают..., а паче всего не мешайте... сами». Так писал Щедрин еще в 1862 г.¹⁰¹

С этим игнорированием роли масс, особенно усилившимся в обстановке надвигающейся реакции, было связано неверие в революцию, которую могли совершить лишь эти третируемые массы.

После некоторых колебаний в сторону революции, достигших «высшего своего уровня» в статье о Шедо-Ферроти, Писарев снова зовет к малым делам, к тактике, не приходящей в столкновение с кодексом царских законов»¹⁰².

Щедрину же было глубоко чуждо противопоставление эмансипации личности мирным путем политической борьбе. В этом противопоставлении личности массе, ее путей — путям революции он не мог не видеть опасность разложения революционно-демократической интеллигенции и сползания к реакции через мирное культуртрегерство и «малые дела».

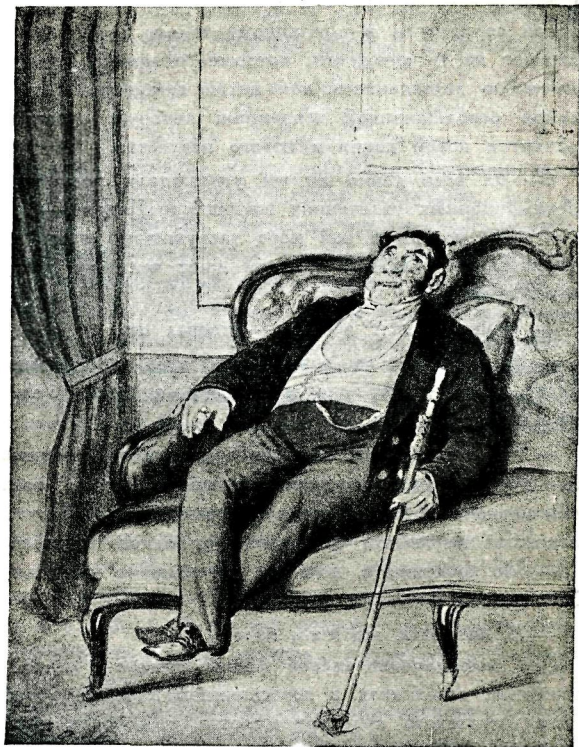
В цитированной уже статье «Петербургские театры» намечена связь между базаровщиной и проповедью «малых дел». Разбирая пьесу Устрялова «Слово и дело», защищавшую «молодое поколение» в образе мыловара Вертяева, Щедрин пишет, что этот герой «весь предан труду», но «что ж это за труд?... Он — маленький, производящий результаты с булавочную головку и... наконец, это труд ни для кого не подозрительный». «Три главных качества, определяющих Вертяева: скромность, некоторое тупоумие и ни для кого не подозрительность. Некий Молчалин, он надеется с этими качествами прожить скромно, тупоумно и ни для кого не подозрительно»¹⁰³.

Нападая на жалкого героя посредственной пьесы, Щедрин уже тогда бил по влиятельному разночинскому журналу и его талантливейшему критику, все свои надежды связывавшему «с мирной и медленной пропагандой естественных наук и с мирной культурной работой, не приходящей в столкновение с существующими законами»¹⁰⁴ и с мирным же внедрением капитализма в России. Тем, кто склонен видеть в Писареве чуть ли не предтечу русского марксизма, следовало бы все же к слову «марксизма» прибавить — «легального». Тогда бы их утверждение получило больший смысл. Как справедливо замечает Кирпотин в уже цитированном сочинении, писаревская критика эксплуатации была только критикой «эксплоатации помещичьей, крепостнической, рабовладельческой... он еще не видел воочию оборотной стороны капиталисти-

«ПОРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ»

Рисунок М. Вашилова к «Губернским очеркам», литографированный П. Борелем

«Художественный Листок»
1868—1869 гг.



ческого развития», того, что Щедрин видел уже в 1864 г. Мало того: Писарев склонен был идеализировать капиталистическое накопление, когда писал, что оно «всегда основано на физическом или умственном превосходстве того лица, которое накапливает. Кто сильнее или умнее других, тот и богаче». Щедрин же знал и тогда цену превосходства Деруновых, которых изобразил позднее.

Таковы были основные причины выступления Щедрина против писаревщины: неверие в массу, отказ от революции, нигилистическое отрицание, грозящее вырождением в мещанство, замена крохоборческим культустрегерством политической борьбы.

С этим несомненным оппортунизмом была связана, вернее из нее вытекала, та «левая фраза» в области культуры, которую прославилась писаревщина, с ее отрицанием эстетики и искусства¹⁰⁵, являвшегося для Щедрина великой революционной силой, которой «новым людям» следует овладеть.

В связи с этим различием идеологии Писарева и идеологии Щедрина, достаточно четко наметившимся к 1864 г., получает освещение и участие Щедрина в полемике между «Современником» и «Русским Словом», выясняется смысл тех его высказываний о «понижении тона» и о нигилизме как признаке этого понижения, которые в последнее время подвергались самым превратным толкованиям. Договаривались даже до того, что Щедрин сам призывал к «понижению тона».

Между тем в своей подавшей повод к полемике «Общественной хронике» в первом номере «Современника» за 1864 г. Щедрин, констатируя самую ужасную реакцию — реакцию общественную, сумел с присущей ему пронизательностью связать с ней самые казалось бы «левые» идеи и речи, которые в глазах поверхностного наблюдателя были самым крайним революционным явлением. При помощи нашего политического опыта, в состав которого входят всякие разновидности правого и левого оппортунизма, можно было бы оценить острую политическую пронизательность Щедрина, проявившуюся с таким блеском, когда он писал, что «некоторые из них [нигилистов] уже начинают исподволь поговаривать о «скромном служении науке», а к «жизненным тре-

петаниям» относятся уже с некоторой игривостью, как к чему-то, не имеющему никакой солидности и приличному только юношескому возрасту». Эти слова прямо указывают на те опасности, которые связаны с уходом от революции в научно-культурническую деятельность, как некую самоцель. Щедрин выступает здесь в защиту той самой революционной тенденции, которую считал основным условием правильного развития новой науки и нового искусства.

— «Да ведь давно ли вы утверждали противное,— отвечает «кающемуся» в своих революционных увлечениях нигилисту Щедрин,— давно ли вы говорили, что наука и искусство только в той мере заслуживают этого имени, в какой они способствуют эмансипации человека, в какой дают человеку доступ к пользованию его человеческими правами?»

— Наука и даст все это,— отвечал он.

— Да ведь наука развивается туго, а «жизненные трепетания» не ждут... Кто знает, быть может она и заснула бы... без этих «жизненных трепетаний».

— Ну да, наука и даст... все даст «со временем»... Что же касается до того, что она подстрекается «жизненными трепетаниями», то это положительный вздор, потому что наука отыскивает истину абсолютную, а «жизненные трепетания» все без изъятия основаны на вечном блуждании от одного призрака к другому...

— Но послушайте, ведь вы рассуждаете уже слишком приблизительно к «Русскому Вестнику»...

— Э, батюшка, все там будем»¹⁰⁶.

Это разоблачение «левой фразы» вместе с резкой концовкой о нигилистах как «титularных советниках в нераскаянном виде» и обратно было предупреждением против интеллигентского культуртрегерства, в которое начинал вырождаться нигилизм писаревского толка, против просветительства как панацеи, оторванной от социально-политической борьбы. Революционная молодежь как носитель принципа политической борьбы должна тщательно отмежеваться от «вислоухих и юродствующих», признавших «болтуна Базарова» представителем «молодого поколения». «Я с сожалением смотрел на людей, которые в слове «нигилизм» обрели для себя какую-то тихую пристань, в которой можно отдыхать свободно, по временам делая набег в область ерунды», писал Щедрин в ответ на нападки противников¹⁰⁷. Тут же Щедрин ответил на демагогические обвинения в издевательствах над идеями романа «Что делать?» — на обвинения со стороны тех, кто ухватился не за «живую и разумную его идею», а лишь за «сочиненные и только портящие дело подробности»: «Автор этого романа, без сомнения, обладал своею мыслью вполне, но именно потому-то, что он страстно относился к ней, он и не мог избежать некоторой произвольной регламентации подробностей, и именно тех подробностей, для предугадания и изображения которых действительность не представляет еще достаточных данных»¹⁰⁸.

Щедрин здесь выступает не против социализма Чернышевского — этой «живой и разумной идеи романа», а пытается преодолеть утопические элементы этого социализма, отрицает ту произвольную «регламентацию подробностей», от которой отказался социализм научный. В этой «регламентации подробностей» Щедрин справедливо усматривает опасность отвлечения внимания от борьбы за целое — за социализм. Не о недостаточной принципиальности Щедрина приходится говорить по поводу его отношения к роману «Что делать?», поскольку оно выражалось в общественной хронике январского номера «Современника» за 1864 г., а о тактической ошибке: момент, характеризующийся «понижением тона», требовал особенно бережного подхода ко всему, так или иначе связанному с Чернышевским. Но смысл этих выступлений Щедрина не должен внушать сомнений человеку, изучающему исторические факты и желающему понять их значение. Щедрин остается здесь на революционно-демократических позициях. Но он одинок в своей последовательности даже в собственном журнале. «Зайцевская хлыстовщина» побеждает по всему фронту. «Понижая тон», лите-

ратура утрачивает вместе с тем и революционную тенденцию, то сознательно-революционное мировоззрение, без которого невозможно создание цельных и полноценных художественных произведений нового стиля.

* *
* *
*

Когда в конце 60-х годов писаревщина уступила место идеологии революционного народничества, когда новая русская литература получила снова тенденцию, если во многом и не разделявшуюся Щедриным, то все же тенденцию революционно-демократическую, оказалось, что и этого основного субъективного условия новой художественности недостаточно при наличии серьезных объективных препятствий на пути ее развития. Щедрин с сожалением констатирует, что даже наиболее талантливые новые беллетристы не могут дать всестороннего и законченного изображения современности с ее борьбою, а ограничиваются лишь частностями. Причиной этой незаконченности и односторонности признаются внешние административные препоны. Наш общественный роман «косноязычен». Он не смеет касаться наиболее важных сторон действительности.

К тем же размышлениям Щедрин возвращается через десятилетие:

«Творчество не может сделать шага, чтобы не встретиться с «вопросом», а стало быть и с материальной невозможностью. Приступится ли оно к жизни так называемого культурного общества — половина этой жизни составляет тайну, и именно та половина, которая всей жизни дает колорит. Спустится ли оно в глубины бытовой жизни — и там его подстерегает целая масса вопросов: вопрос аграрный, вопрос общинный, вопрос о народившемся кулаке и т. д. И все эти вопросы та же заповедная тайна, хотя в них одних лежит разъяснение всех невзгод, удручающих бытовую жизнь»¹⁰⁹.

Но как ни значительны внешние объективные препятствия — «недоступность материала для художественного воспроизведения», — подготовительная стадия новой литературы затягивается еще благодаря внутренним объективным условиям, более важным, чем внешние: в самой жизни «новый человек», «новый герой» не может проявить себя настолько, чтобы стать предметом законченного художественного изображения. Если литературе мешают воспроизводить его, то ему самому и власть, и дворянско-буржуазная среда мешают действовать, а потому «новый человек делается невольным теоретиком, т. е. таким лицом, которое недостаток практической деятельности невольно возмещает теоретическими об ней рассуждениями. А так как искусство, имеющее предметом объяснение человеческого образа, ведет исключительно поступки, а не абстрактные взгляды, то понятно, какую ощутительную пустоту должно представить для него то фаталистическое условие, которое преградило или, по малой мере, затруднило для изучаемого субъекта возможность внешнего проявления»¹¹⁰.

В результате разночинная литература обращается для восполнения этих существенных пробелов к дидактизму и лиризму, к которым прибегает и дворянская беллетристика. Но если дидактизм и лиризм последней объясняются неспособностью понять враждебные ей явления жизни, то аналогичные черты новой литературы объясняются, как мы видели, иными причинами. Выразить в образах свою идеологию она не может еще и потому, что «новые идеи... входят в общий обиход очень туго, а еще туже проникают в самую жизнь, т. е. достигают признания для себя. Это затруднение имеет тот непосредственный результат, что художественное воспроизведение практических проявлений этих идей... видит себя в невозможности воспользоваться всем разнообразием существующих форм. Женщину, ищущую для себя самостоятельного места на жизненном пире, изобразить, конечно, труднее, нежели женщину, обманывающую своего мужа и за всем тем живущую на его содержании. Относительно обманывающих женщин существует целая литература и, наконец, великое множество устных преданий, из которых можно вывести очень обстоятельную историю и на основании ее выкроить множество моделей, не лишенных жизненной правды. Напротив того, о женщине, ищущей самостоятельного положения, слухи пошли лишь недавно, и притом самая эта задача, вследствие своей неразработанности, представляется уличному пони-

манию в такой обстановке, которая с трудом удерживается в пределах опрятности. Поэтому ничего нет удивительного, что недостаток объективности восполняется в этом случае лиризмом, и что этот последний даже занимает первый план»¹¹¹.

Литература вынуждена считаться с отставшим от нее обществом. Стесняя всячески проявления нового «положительного типа», отпугивая своими «табу» и «жупелами» от его более полного и правдивого изображения, это помещичье-буржуазное общество продолжает требовать от литературы цельной картины жизни, не понимая, что оно же само делает ее невозможной. Новая литература страдает от глубокого разлада между своими стремлениями и требованиями читателей. Щедрин особенно болезненно чувствовал и не раз возвращался к вопросу об отношении между новой литературой и старой (т. е. дворянской) «читающей публикой» — «тетенькой» — либеральным русским обществом. Литература коренным образом изменялась, рвала с традициями помещичьего искусства. В ней стали доминировать интересы угнетенных социальных низов, главным образом крестьянства. Иное дело — читающая «публика»: «вы и до сих пор,— обращался к ней Щедрин в 1883 г.,— всем сердцем принадлежите старой дореформенной литературе... и в ней одной находите уладу и утешение»¹¹².

Авангард разночинцев захватил литературу, эту передовую позицию, но чтение все еще оставалось монополией более или менее привилегированного меньшинства; читательские кадры были еще недостаточно пронизаны новыми элементами. Современная Щедрину литература творит таким образом свое дело, будучи изолирована в известном смысле от старой (т. е. дворянской) «публики», которая «успела уже утратить чутье к интересам литературы», принявшей нежелательное ей направление; не может с уверенностью опереться эта литература и на публику новую, так как последняя не успела еще воспитать этого чутья, так как «первый предмет, который... привлекает внимание нового человека, это выгода непосредственная...» он «не может идти дальше, прежде нежели запасется этими простыми и на первый взгляд грубыми выгодами»¹¹³. Получилось такое парадоксальное положение, что писатель социально изменился, «публика» же изменилась далеко не в такой степени. Отсюда — отчужденность литературы и читателя, отчужденность, лишаящая писателя той уверенности в сочувствии читателя, которая необходима для создания больших полотен. Читатель не живет той жизнью, которой живет литература, не страдает ее страданиями, не принимает к сердцу ее интересов, о чем не перестает жаловаться Щедрин. «Ваше отношение к литературе дореформенной было совсем иным. Там вы не только интересовались, но и соволаговались и сострадали. И, право, причина этих страданий и волнений лежала не столько в силе художественной талантливости, сколько в том, что дореформенный писатель и дореформенный читатель оба предъявляли к жизни одни и те же умственные и нравственные притязания, различая, быть может, только в размерах»¹¹⁴.

Эта необходимость обращаться постоянно не к своему читателю не могла не оказывать самого отрицательного влияния на молодую и еще неокрепшую литературу. Являясь второй, не менее строгой и более вредной цензурой, «общественное мнение» вызывало такую внутреннюю опасность для литературы, как изменение в результате его давления содержания самой ее мысли¹¹⁵. Она «невольно суживает свои границы», отступая уже больше, чем была вынуждена отступить силой самого непосредственного давления, она теряет чистоту и определенность своего стиля, впадает в эклектизм. Вместе с тем задерживается выработка своей собственной художественной культуры, включающей на новой высшей основе опыт старой: задерживается предвзрительная стадия литературного развития.

Со всеми этими последствиями влияния чуждой читательской среды и боролся Щедрин своей самокритикой революционно-демократической литературы.

* * *

Таким чуждым влиянием, объясняющимся указанными выше условиями, является перенесение типа «лишнего человека» в новую литературу. Если «новый человек» ли-

шен возможности действовать и проявлять себя, если и власть, и общество не дают ему ходу, то изображение его невольно сообразится на воспроизведение старого типа «лишнего человека», тем более, что нового писателя тянет к нему преобладающая масса его читателей, пристрастных к старому «отрицательному» типу. Щедрин отчетливо сознавал, насколько велика эта опасность для литературы нового класса, порожденная подобными «объективными причинами». Однако наличие этих причин не служит еще для него оправданием и не располагает его критическую совесть к снисхождению. Оно оказывается писателю лишь в том случае, когда критик убеждается в его искреннем стремлении преодолеть «объективные причины», с которыми борьба должна быть тем напряженнее, чем они опаснее. Такое снисхождение например, было оказано Омулевскому¹¹⁶, в нем отказано Шеллеру-Михайлову и Мордовцеву, в работе которых он видит движение по линии наименьшего сопротивления, подчинение давлению старого читателя, в их продукции — хаотуру, в которой художественное воспроизведение действительности заменяет «чуждое ясности резонерство» героев всяких общих мест о труде, подвиге и т. п. («В разброд» А. Михайлова). В рецензии на «Засоренные дороги» подвергается жестокому разному и сам автор, и герои его за беспредметность их критики, за отвлеченность их протеста, являющегося лишь «левой фразой», набором громких слов. И он так беспощаден к этим персонажам и сочувствующим им авторам потому, что в этих не действующих, а рассуждающих героях, в их бессильных жалобах на среду, в презрении к ней добродетельных белоручек, отстаивающих свое право на чистоту не соприкасающихся с действительностью людей, — во всем этом продолжении линии «лишних людей» он усматривает подчинение художника враждебному мировоззрению. Даже не столько самое изображение их, сколько точка зрения, с которой они изображаются, то, что автор считает их «героями настоящими, заправскими», вызывает негодование критика. «Тип этот не лишен... современной жизненной правды», но обрисованный как тип новой разночинной интеллигенции со старой помещичьей точки зрения он кажется Щедрину оскорбительным нонсенсом, образы его — фальшивыми, надуманными. И Щедрин стремится оградить разночинца-читателя от вредного, как мы бы теперь выразились — размагничивающего, влияния таких авторов, как А. Михайлов.

Столь же суров отзыв его о «Новых русских людях» Мордовцева, который «с полною наивностью перемешал свойства и признаки ветхого «тургеневского» человека с свойствами и признаками искомого «нового человека». Он не понял, что между «новыми людьми» и кобелями Тургенева, занимающимися расковыриванием собственных болячек... нет ни одной точки соприкосновения»¹¹⁷.

Но и тогда, когда новая литература и талантлива, и добросовестна, дает себя знать еще одна неизбежная для нее как для литературы молодой, нарождающейся черта — недостаток художественной культуры. Новой литературе эта культура нужна еще больше, чем старой. Ибо «чем полезнее мысль, чем благотворнее ее влияние на общество, тем тщательнее она должна быть разработана, потому что здесь неудача не просто обрывается на том или другом авторе, но распространяет свое действие и на самую идею. Истины самые полезные нередко получают репутацию мертворожденных, благодаря недостаточности или спутанности приемов, которые допускаются при их пропаганде»¹¹⁸.

Критик, давший такое классическое определение творческой ответственности, не мог не чувствовать, какую опасность для его дела представляет художественная некультурность и беспомощность нового писателя. Может быть никто из революционно-демократических критиков так настойчиво не указывал, что художественное мастерство не только желательное, но необходимое качество, отсутствие которого является серьезнейшим ущербом для самых лучших намерений, тем большим, чем значительнее тенденция, чем выше идея художника. Если тенденция в вышеуказанном смысле является главным условием нового творчества, то лишь при наличии писательской культуры художественное произведение «естественно», по внутренней необходимости тенденциозно. Живые факты не будут тогда приурочены к надуманной тенденции; наоборот, тенденция,

идея явится как результат, как неизбежное обобщение этих фактов. Здесь точка зрения Щедрина совпадает с точкой зрения Энгельса, который, признавая «отца трагедии» Эсхила и «отца комедии» Аристофана, как и Данте, Сервантеса, Шиллера и других великих художников, «ярко тенденциозными поэтами», полагал, что «тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось»¹¹⁹.

Между тем литература, выполняющая революционную функцию, еще слишком механистично ее выполняет. В ней еще нет той сложной системы опосредствований, с которой свою охранительную функцию выполняла литература дворянская, в то время как ей нужна еще более сложная система опосредствований между идеей и образом, между образом и читателем. Она слишком обнаженно делает свое дело. Поэтому она больше декларирует изменение мира, чем производит его. Ей нужно еще развить для этого свои щупальцы, целесообразно направив и переработав то наследство, которое оставила старая литература. Щедрин указывает, чем может быть полезно это наследство. «Беллетристы сороковых годов сами помогли читателю, сами предрасполагали его к тем или другим ощущениям; они сознательно прибегали к известным вспомогательным средствам, которые сообщали их произведению тот тон, который в данном случае был желателен». Новые же беллетристы далеко не обладают этой художнической властью над своим произведением и читателем; например Решетников, которого Щедрин ставит очень высоко за чувство трагизма изображаемой им действительности, при всей своей недоступной помещичьей литературе правдивости «подобной помощи не дает вовсе, скорее можно даже сказать, что неумением распорядиться своим материалом он положительно вредит самому себе»¹²⁰.

Чтобы помочь читателю подняться на высоту сознательного мировоззрения и подлинного понимания вещей, художник не должен пренебрегать такими вспомогательными средствами, как второстепенные детали и нюансы, проводящие разными путями единый мотив художника в сознание читателя. Новая же литература, не умея варьировать таким образом основной мотив, делает читателя невосприимчивым к нему или не преодолевает его невосприимчивости; она подрывает доверие к своему делу неуверенностью замысла, неумением «свести концы с концами». Это порок, общий многим из лучших новых беллетристов: «задумают они, повидимому, нечто действительно хорошее и глубоко захватывающее жизнь, а концов свести не умеют или не смеют. И происходит тут что-то странное: сначала драма, а потом водевиль»¹²¹. Чтобы драма не превращалась в водевиль или мелодраму, чтобы она была ясна сама по себе и «в самой себе находила достаточное содержание, независимое от внешних ухищрений художника, от опрокинутых столов, сложенных стульев, разбросанных бумаг и т. д.»¹²², писатель должен выполнить «одну из главных обязанностей художника», которая «заключается в устройстве внутреннего мира его героев»¹²³. Лишь этим устройством гарантирует он себя от схематизма, становится убедительным, а значит — служит делу своей пропаганды, как бы отвечает Щедрин пытающимся опереться на него литфронтовцам, смешивающим психологию с психологизмом.

«Человек есть организм сложный, а потому и внутренний мир его до крайности разнообразен; следовательно, тот писатель, который населит этот мир признаками совершенно однообразными, который исчерпает его одной или немногими нотами, тот писатель... быть может, нарисует картину очень резкую и даже в известном смысле рельефную, но вместе с тем неверную и безобразную. Нет того человека на свете, который был бы сплошь злодеем или сплошь добродетельным, сплошь трусом или храбрцом и т. д.... Эта-то нравственная невыдержанность и составляет ту общечеловеческую основу, на которой художественное чувство, с одной стороны, мирится с безобразием известных жизненных типов, а с другой стороны, не допускает себя расплываться в море безразличия и отвлеченностей. Если художник не проникнется этим условием в целом, если он будет видеть в людях носителей ярлыков или предста-

вителей известных фирм, то результатом его работы будут не живые люди, а тени»... ¹²⁴

Поскольку новая литература не осуществила еще всех этих требований художественного мастерства, поскольку она отстает от художественной культуры литературы дворянской, которую должна опередить и в этом отношении, постольку не может быть речи о той «цельной картине» жизни, а не материалах для такой картины, которую должно давать полноценное художественное творчество.

Анализ объективных условий, порождавших неблагоприятные для развития молодой русской литературы условия субъективные, был бы неполон, если бы мы не указали еще на одну существенную объективную причину, порождавшую в свою очередь неблагоприятное для становления этой литературы следствие. Было время, когда «объективная причина» последнего порядка поглощала для Щедрина все другие. В 1863 г. он писал, что «произведения литературы утратили цельность, потому что в самой жизни нет этой цельности... Неслыханное, затаенное и невиданное целым потоком врывается на сцену, и разумеется врывается на первых порах в отрывочном и даже не всегда привлекательном виде... в самой жизни выступают на первый план только материалы для жизни, и притом до такой степени разнообразные и малоисследованные, что самый проницательный наблюдатель легко может запутаться в тех кажущихся противоречиях, которые, разумеется, прежде всего бросаются в глаза. При таком положении дел литературе остается одно из двух: или лгать, т. е. вымышлять картины жизни не существующие, или же делать частные наблюдения, писать отдельные биографии... т. е. заниматься подробностями» ¹²⁵.

Выходит так, что переходная эпоха вообще не может дать большого творчества, целостного своего отражения. «Уменьше группировать факты, схватывать общий смысл жизни... утрачивается, а вместе с тем и способность к созданию чего-либо цельного» ¹²⁶ до тех пор, пока «выступившие на сцену общие элементы улягутся в общем движении жизни и найдут каждый свое место; тогда, конечно, явится возможность



«ЗМЕИЩЕВ
И МАРЬЯ ГАВРИЛОВНА»
Рисунок М. Башилова к «Губернским
очеркам», литографированный
П. Борелем
«Художественный Листок»
1868—1869 гг.

цельной картины... А до тех пор литература в этом отношении настолько же бессильна, насколько само общество бессильно сплотить за один раз все новые стихии, которые находятся в нем в состоянии брожения»¹²⁷.

Здесь Щедрин стоит еще на традиционной точке зрения на пределы художественного творчества, на его методы. Это точка зрения реализма помещичьей литературы, литературы, идущей не впереди, а позади жизни, что конечно вполне согласуется с ее охранительной функцией, литературы пассивно-объективистской, фиксирующей установившееся, застывшее, бессильной перед становящимся, не принявшим еще определенных форм. Здесь Щедрин не расходится в этом отношении с таким характерным представителем старой литературы, как Гончаров, в представлении которого объективное художественное творчество «не ладит» с новой, нарождающейся жизнью, для которого в словах «зарождается такой-то тип» заключается уже противоречие, так как «если зарождается, то это еще не тип»; последний для Гончарова, да и для всей помещичьей литературы, «слагается из долгих и многих повторений явлений и лиц», это — «нечто очень коренное, долго и надолго устанавливающееся и образующее иногда ряд поколений», многократно замеченное, приглядевшееся и всем знакомое. Только определенное и ясное доступно творчеству¹²⁸.

Солитаризируясь с подобными взглядами, утверждая, что «бедность содержания современной русской поэзии есть бедность фаталистическая, имеющая свой источник в разорванности самой жизни»¹²⁹, что, желая создать цельную картину жизни, «ловят то, чего еще нет на деле, и не хотят остаться при том, на что прямо и явственно указывает современность», т. е. при осколках и элементах жизни, что литература не может допускать какие-либо выводы, «когда сама жизнь этих выводов не дает»¹³⁰, т. е. неспособна к прогнозу, — утверждая это Щедрин противоречил той самой программе новой литературы, которую он одновременно намечал и которая исходила из совершенно других представлений о характере и задачах литературы. Но это противоречие выражало лишь кризис новой литературы, отражавший объективное противоречие самой действительности, которое исчерпывающе сформулировано самим Щедриным в словах «внутренняя сложность нового и бедность его внешней обстановки — вот... препятствия, с которыми боролась и до сих пор борется новая русская литература в своих поисках за положительными сторонами русской жизни»¹³¹.

Подготовительный, фрагментарно-этнографический период новой литературы, период накопления наблюдений до тех пор, пока их «сумма будет достаточно велика» (ср. эти слова с цитированными уже словами Гончарова), разработки деталей грозил бы затянуться надолго, если бы она не поставила в своей творческой практике проблемы метода изображения именно этой «разорванной», становящейся, «не установившейся» действительности. Необходимо было, вопреки «бедности обстановки», недостаточности внешнего проявления, добраться до скрытого богатства новых типов и тем. Осуществлять новую программу, определенную этим невыявившимся содержанием, методом дворянского реализма конечно являлось неразрешимой задачей. Но потребовался опыт художественного творчества самого выдающегося представителя революционно-демократической литературы — самого Щедрина, противоречивший всей изложенной концепции помещичьего реализма, чтобы вопрос о творческом методе революционно-демократической литературы был поставлен во весь рост. И он поставлен щедринской концепцией реализма.

9. ЩЕДРИНСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ РЕАЛИЗМА

Эта концепция развивается довольно медленно, параллельно художественному творчеству Щедрина. Лишь к середине 70-х годов она уже вполне осознана Щедриным, но и до этого периода те или иные элементы ее дают о себе знать в его критических высказываниях.

Щедринская концепция реализма использует художественное наследство дворянской литературы, исходит из ее реализма, подымая его на новую, высшую ступень. Прежде всего она выделяет те элементы историзма, которые существовали в старой литературе, но углубляя и видоизменяя самое понятие историзма.

Щедрин неоднократно напоминает критикуемым писателям как своего, так и чужого лагерь, что ложен реализм, рассматривающий только внешние признаки и поступки своих героев, а не ту внутреннюю историю, которая послужила подготовкой для них. Так, «самая страшная сторона неволи измеряется не числом ударов, и не в том состоит, что она смаху бьет человека, а в том, что она всасывается в его кровь, налагает руку на его внутренний мир и незаметно заставляет его не только примириться с неволей, как с таким состоянием, против которого всякая борьба была бы материально напрасна, но даже относиться к нему, так сказать, художественно, все свои умственные и нравственные силы направлять к его вящему утверждению и украшению»¹³².

Или:

«Если человека секут... то драматизм этого положения, конечно, не в том заключается, что человеку дали столько-то розог, выпустили из него столько-то крови, и что после этого человек или остервенился или смирился, а в обобщении факта, в раскрытии его внутренней ненормальности. Чтобы исполнить все это, достаточно дать ему одну, только одну розгу; вовсе не требуется представлять наказующего в виде вельзевуля... Ибо действительная, настоящая драма хотя и выражается в форме известного события, но это последнее служит для нее только поводом, дающим ей возможность покончить разом с теми противоречиями, которые питали ее задолго до события... Рассматриваемая с точки зрения события, драма есть... решительная поворотная точка всякого человеческого существования. Дело... в том, чтобы уяснить читателю смысл этого события и раскрыть внутреннюю его историю»¹³³.

Однако в понятие «история» Щедрин вкладывает такое содержание, которое вряд ли осознавалось представителями старого реализма. Для него история меньше всего изжитое прошлое, которое надо знать, чтобы понять настоящее. История для него прежде всего движение, главным образом — процесс. Поэтому самый историзм Щедрина уже качественно отличен от историзма старой литературы. Реализм Щедрина направлен в будущее, реализм дворянской литературы — в прошлое, которое привлекается лишь для объяснения настоящего. Линия историзма Щедрина — не от настоящего к прошлому, а от прошлого к будущему, при чем самое это прошлое мыслится не отжитым, лишь внешней последовательностью связанным с настоящим, а как процесс внутренне единый с настоящим и будущим.

Уже в таком понимании историзма заключалось преодоление той особенности эпохи, которая исключала целное отражение ее в литературе: «факты выходят из тьмы изолированными, — жаловался Щедрин в начале 60-х годов, — и связь между ними сознается лишь в самой слабой степени»¹³⁴. Но их объединит уже общая история, ибо они входят в единый процесс от прошлого к будущему. «В жизни нет голых фактов, нет поступков, нет фраз, которые не имели бы за собой истории», а потому нет и таких, «которые можно было бы представить себе без всякого отношения к целому ряду других фактов, поступков и фраз»¹³⁵. Так как в жизни и природе нет ничего стоящего особняком¹³⁶, то «жизнь самого обыкновенного смертного настолько сложна, что с трудом исчерпывается общими определениями»¹³⁷. Реализм «берет человека со всеми его определениями, ибо все эти определения равно реальные, т. е. равно законны и равно необходимы для объяснения человеческой личности. Обращаться с ними грубо, выставлять напоказ только те из них, которые сами по себе выдаются наиболее резко, он не имеет права... Приступая к воспроизведению какого-либо факта, реализм не имеет права ни обойти молчаньем его прошлое, ни отказаться от исследования (быть может, и гадательного, но тем не менее вполне естественного и необходимого) будущих судеб его, ибо это прошедшее и будущее, хотя и закрыты для невооруженного глаза, но тем не менее совершенно настолько же реальные, как и настоящее»¹³⁸. С этой уже новой реалистической точки зрения рассматривается творчество Писемского и отвергается как нереалистическое.

Таким образом в конце 1863 г. во взглядах Щедрина на реализм было уже то здоровое противоречие, которое прорывало старую его концепцию, сказавшуюся в ци-

тированной уже нами общественной хронике. Это противоречие представляло возможность выхода из того тупика, в который завел революционно-демократическую литературу старый реализм.

Выход из путях разрыва с эмпиризмом «здравого смысла», ограничивавшим реальность лишь видимым и осязаемым. Если старый реализм, на котором основана критика даже непосредственных предшественников Щедрина — Чернышевского и Добролюбова, — это творческий метод, выражающийся в обобщении уже существующих фактов с историческим экскурсом в целях этого обобщения, то реализм в представлении Щедрина обобщает процессы образования еще не существующих фактов до самых их корней в прошлом; это не только метод диагноза, но и прогноза. Он не только возвышается над наивным реализмом внешних признаков, но и над тем воспроизведением внутреннего мира, которое давал реализм старый, мысливший не типичными процессами, а готовыми застывшими категориями. Понятие действительности дополняется категорией хотя еще и не существующего, но не менее необходимого. Метод такого реализма — ловить действительность «на полуслове». Щедрин пишет в «Помпадурках и помпадуршах», выступая со своего рода «авторефератом» собственного творчества: «Я пользуюсь всяким... намеком, всяким минутным излиянием, и с помощью ряда усилий вступаю твердою ногою в храмину той другой, не обыденной, а скрытой действительности, которая одна и представляет верное мерило для всесторонней оценки человека»¹³⁹.

Таким образом провозглашенная еще в 1863 г. формула реализма как познания человека со всеми его определениями получает свою расшифровку через десять лет на материале художественного творчества самого критика. Действительности «обыденной, осязаемой» противопоставляется вполне сознательно «другая, столь же реальная действительность, которая хотя и редко выбивается наружу, но имеет не меньше прав на признание, как и самая грубая, бьющая в глаза конкретность»¹⁴⁰.

Изображение этой действительности принимается за карикатурное преувеличение, но «преувеличение» тут лишь та же действительность, только вывороченная наизнанку. Ибо «первая» действительность — это «другая», сокращенная приспособлением к обстоятельствам, «другая» же — «первая» во весь рост. Вот почему она производит впечатление преувеличения, поскольку мы сопоставляем ее с «первой» как нормой. «Другая действительность» это — «не те только поступки, которые человек беспрестанно совершает, но и те, которые он несомненно совершил бы, еслиб умел или смел. И не те одни речи, которые человек говорит, но и те, которые он не выговаривает, но думает. Развяжите человеку руки, дайте ему свободу высказать всю свою мысль — и перед вами уже встанет не совсем тот человек, которого вы знали в обыденной жизни, а несколько иной, в котором отсутствие стеснений, налагаемых... жизненными условностями, с необычайною яркостью вызовет наружу свойства, остававшиеся дотоле незамеченными, и, напротив, отбросит на задний план то, что на поверхностный взгляд составляло главное определение человека. Но это будет не преувеличение и не искажение действительности, а только разоблачение той другой (разрядка Щедрина) действительности, которая любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению. Без этого разоблачения невозможно воспроизведение всего (разрядка Щедрина) человека, невозможен правдивый суд над ним. Необходимо коснуться всех готовностей, которые кроются в нем и испытать, насколько живуче в нем стремление совершать такие поступки, от которых он, в обыденной жизни, поневоле отказывается»¹⁴¹.

Реалистическое искусство меньше всего, как мы видим, является искусством «непосредственных впечатлений». То «исследование явлений жизни», которое составляет для Щедрина «*conditio sine qua non* существования литературы», — это именно опосредствованное искусство, через область эмпирического, посредством эмпирического проникающее в мир скрытой действительности, не в «иной», а в не менее материальный мир, еще не осуществившийся, еще не «эмпирический», но все же существующий как тенденция, как скрытый двигатель действительности эмпирической, встречаю-

щий те или иные препятствия в ней и потому не всегда и не вполне проявляющийся. Эта скрытая основная действительность может быть фантастична до гротескности с точки зрения действительности обыденной, может быть кошмарной, бредовой, но этот бред скажет о ней ту правду, которой не скажет она сама. «Вся разница между здоровым человеком и помешанным заключается в том, что первый полагает известную границу между идеалами и действительностью, а второй никакого различия в этом смысле не признает. Идеалы гурьбой вторгаются в действительную жизнь и перемешиваются с ее обыденными отправлениями, но это не новые, только что родившиеся идеалы, а те же самые, которые человек лелеял и в здоровом состоянии и которые составляли лучшую, заветную часть его существования. Человек внезапно обнаруживается весь, является на суд публики, снабженный бесчисленным множеством комментариев... Вот он! Вот та таинственная подоплека, которая некогда повергала в недоумение. Вот почему он тогда-то поступал так-то, а в другом случае так-то, и вот почему мы, удивлявшиеся кажущейся беспричинности этих поступков, оказывались лишь недалёковидными и непроницательными. Теперь все это ясно, как день: он сам, в живом и художественном образе, представил нам непререкаемое объяснение всего своего прошлого, всех тех невозможностей, которые нередко поселяли в нас изумление, смешанное с испугом»¹⁴².

Творческий метод, который от существующего идет к тенденции этого существующего как его внутренней норме, который снимает преграды между этой тенденцией и существующим, чтобы выяснить ее природу, создает самими своими «преувеличениями» как бы реальный комментарий к действительности, томящейся «под игом безумия», раскрывая самое это «безумие». «Фантастическое» с точки зрения «здорового смысла» и реальное меняются местами. С одной стороны, сущность, с другой — видимость, маски, которые новый реализм срывает, т. е. обнаруживает «внутренний контраст при внешнем сходстве», когда речь идет о только еще возникающем, или, наоборот, «внешний контраст при внутреннем сходстве», когда старое, уже обреченное, пытается приспособиться к новому, окрашиваясь в его цвета¹⁴³. Ибо новый реализм не только расширяет для познания область действительного, но преодолевает иллюзии «ползучего эмпиризма», «видимость», принимаемую поверхностным наблюдением за действительность. С «далеко не ординарной проницательностью» восстанавливая ту свободную игру типических черт, которая «могла бы служить им воплощением», их «действительный характер», он отличает их от «извращений», явившихся вследствие «отсутствия света и воздуха», он отличает «действительность наносную от истинной»¹⁴⁴.

«Путем эмпирическим» мы не можем добиться этих результатов, и добытые этим путем «истины» Щедрин квалифицирует как «бессодержательные, лишенные действительной достоверности и потому неприложимые ни к какому явлению сколько-нибудь сложному... Голая и грубая конкретность, наружный вид вещей — вот материал для великого множества афоризмов, наполняющих сокровищницу практической мудрости. В числе этих афоризмов не отыщется ни одного, который представлял бы удовлетворительную исходную точку, ни одного, в котором можно бы отыскать малейший признак реальности»¹⁴⁵.

Это недоверие к действительности эмпирической — к «голой и грубой конкретности», к «наружному виду вещей», непосредственно воспринимаемому, отражало тот общественный процесс, одним из результатов которого и являлась литература революционно-демократическая. Действительность стала изменяться такими небывальными доселе темпами, что непосредственное восприятие вещей, «непосредственное впечатление» от них ничего уже не могло объяснить, а только безнадежно запутывало. Чтобы ориентироваться в происходящем, нельзя уже было обойтись без тех мнимых «отвлеченностей», которые большинству казались лишь призраками. «Несмотря на всю ограниченность целей, преследуемых массами, положение этих последних вовсе, однакожь, не таково, чтобы даже те простые и будничные явления, в которых выражаются их жизнь, можно было объяснить себе какими бы то ни было положительными законами;

напротив того, эти явления, издали кажушиеся нам совершенно солидными, носят на себе все признаки колебания и случайности и в действительности, отнюдь не меньше самого отъявленного «мечтания», исключительно стоят на почве спекулятивной. Этот закон колебания до такой степени силен, что подчиняет себе явления самые простые и повидимому неизменяемые, невольным образом выдвигает толпу из состояния непосредственности»¹⁴⁶.

Отражая эти процессы, совершавшиеся в глубинах самих масс, составляющие ту невидимую «безымянную» историю, которая неизмеримо реальнее истории показной и блещущей именами, революционно-демократическая литература отходила от «ползучего эмпиризма», включала «фантастическое» в свой реализм как элемент самой действительности. «Фантастическое» здесь конечно никогда не являлось самоцелью, а лишь способом познания действительности или передачи этого познания, но не пассивного ее познания или воспроизведения, а соединенного с практикой, являющегося частью этой практики. Если «у всякого времени своя задача», то щедринский реализм являлся способом «для выражения задачи»¹⁴⁷, которую можно формулировать как сознательное вмешательство в ход вещей. Глубоко понимая и изображая власть так называемых «объективных причин», Щедрин не был фаталистом. Ему было чуждо хвостистское преклонение перед стихийными силами. В органической связи с этими объективными условиями он мыслил человека как активную силу истории. Реализм в щедринском понимании, создавая литературу, схватывающую только что нарождающуюся, самый процесс образования типа¹⁴⁸, вооружает человека таким мощным оружием, как предвидение. Этот реализм и есть метод предвидения, облегчающего и направляющего вмешательство в жизненные процессы. Он достигает предвидения, исследуя не только дела, но и «готовность», испытывая, «насколько живуче... стремление совершать такие поступки, от которых он [человек], в обыденной жизни, поневоле отказывается. Вы скажете: какое нам дело до того, волею или неволею воздерживается известный субъект от известных действий; для нас достаточно и того, что он не совершает их... Но берегитесь! Сегодня он действительно воздерживается, но завтра обстоятельства благоприятствуют ему, и он непременно совершит все, что когда-нибудь делал тайная его мысль. И совершит с тем большею беспощадностью, чем больший гнет сдавливал это думанное и деланное»¹⁴⁹.

Таким образом в противоположность реализму литературы дворянской реализм литературы революционно-демократической является выражением «не только насущной физиономии и насущных потребностей общества, но и тех стремлений, которые в данную минуту хотя и не вошли еще в сознание общества, но тем не менее существуют бесспорно и должны определить будущую его физиономию». Литература «приводит эти стремления в ясность, она отыскивает для них надлежащие формы», знаменуя своей фиксацией новых общественных типов и процессов в самый момент их зарождения активное участие в историческом движении, помощь нарождающемуся или предупреждение о нем (Дерунов из «Благонамеренных речей»), ускорение темпов развития.

Литература реалистическая в щедринском смысле, это уже не всегда опаздывавшая литература, которая «являлась на сцену тогда, когда праздник объявлялся окончанным и сонные городовые разгоняли последних зевак»¹⁵⁰: прозревая и формулируя впервые те «осложнения», которые «постепенно врываются в жизнь», она «подготавливает почву будущего»... «Не успокаиваясь на тех формах, которые уже выработала история, провидеть иные, которые хотя еще не составляют наличного достояния человека, но... рано или поздно могут сделаться его достоянием, в этом заключается высшая задача литературы, сознающей свою деятельность плодотворною. Литература провидит законы будущего, воспроизводит образ будущего человека»¹⁵¹.

В этих словах отчетливо выражается активный, изменяющий мир характер щедринского реализма, устремленного в будущее. Подготавливая почву для него, он «дает литературе возможность выполнить свою воспитательную роль: внушать новые взгляды, новые привычки и тем «вызывать из тьмы» новые социальные силы, изменяя мысли и чувства людей.

*
*
*

Напрашивается вопрос: пошла ли русская литература по пути реализма Щедрина? Стал ли этот новый реализм действительно широким литературным направлением, создал ли он школу, осуществившую ту грандиозную программу новой литературы, которая нами была разобрана? Этот творческий метод, имеющий так много общего с «социалистическим реализмом» сегодняшнего дня, как и набросанная Щедриным программа революционно-демократической литературы, могли бы быть осуществлены полностью лишь при одном условии: при победоносной революционно-демократической революции. А так как ни крестьянство, ни представлявшая его разночинная интеллигенция не составляли силы, способной совершить и довести до конца такую революцию, то щедринский реализм мог осуществить себя лишь частично и так сказать отрицательно: не в создании положительного типа нового человека, а в предвидении грядущих «волшебств».

Таким образом он блестяще проявлял себя не столько в таких литературных жанрах, как роман, новелла, драма, сколько в сатире — самого Щедрина, прежде всего и больше всего, и в приближающемся к ней очерке Г. Успенского. Создание же «положительного типа», а вместе с тем и других жанров новой литературы на основе этого реализма оказалось невозможным, ибо революционно-демократическая интеллигенция находилась на путях, далеких от того направления мысли, которое вело к такому реализму, да и вообще не имела возможности и времени развить в России свою культуру. Реализм Щедрина оказался в большей мере наследием нового класса, выполнившего и выполняющего свои революционные задачи, чем достоянием современников. Как теоретик этого реализма, созревшего и проявившего себя на практике к 1873 г. в «Благонамеренных речах», в «Помпадурах и помпадуршах», Щедрин оказался одиноким.

Его критике, которая как в 60-х. так и в 70-х годах была дальнейшим развитием и углублением идей реалистического направления, представленного Чернышевским и Добролюбовым, резко противостоит «догматическое» народничество Юзова-Каблица, критика такого органа, как «Неделя», ревизирующая принципы литературного реализма, призывающая «назад к сороковым годам!», ибо, как писала «Неделя» в 1876 г., «лучших идеалов нам не сыскать и не выдумать»¹⁵². Эта «ревизия» явилась одним из проявлений реакции против идей 60-х годов и связана с отрицанием их в других областях. Щедрин не только сохраняет, но еще глубже обосновывает эти идеи. Его критические высказывания резко отличаются поэтому не только от критики народничества «догматического», но и от отношения его собственного журнала к вопросам искусства. В «Беседах о русской словесности» Скабичевского, критика «Отечественных Записок», развивались мысли, с которыми Щедрин никак согласиться не мог. И Скабичевский ревизует реализм, сводя искусство не к познанию объективной действительности, а к «рефлектированию впечатлений посредством образов, заключающих в себе представление жизни в преувеличенном виде, под влиянием художественного пафоса». Провозгласив такой субъективизм принципом творчества, Скабичевский отказывался от всестороннего, т. е. реалистического в смысле Щедрина, изображения жизни, признавая именно одностороннее изображение ее одним «из существенных качеств» искусства. И наконец ревизия достигает своего кульминационного пункта в отрицании партийности искусства, которая для Щедрина была неотделима от его идейности. Скабичевский полагал, что «обсуждение и решение каких-либо вопросов жизни — не дело искусства». Щедрин же и как теоретик, и как художник-практик только и занимался этим «обсуждением и решением вопросов жизни».

Если критика «Отечественных Записок», не говоря уже о критике «Недели», ревизует идеи художественного реализма 60-х годов, то Щедрин возносит его на такую высоту, которая совершенно недостижима для критиков этого реализма. Искусство — не «рефлектирование впечатлений посредством образов, заключающих в себе представление жизни в преувеличенном виде под влиянием художественного пафоса», но и не фотография. Оно — объективное познание жизни. Художественные образы, вскрываю-

шие ее глубины и скрытые от невооруженного глаза процессы, — обобщенные «молекулярные» процессы, совершающиеся не в единичных личностях, а в массах, могут не совпадать с той часто иллюзорной поверхностью явлений, дальше которой не проникает невооруженный глаз. Оно может быть «неправдоподобным» в обычном смысле примелькавшегося, привычного именно потому, что правдиво. Будучи познанием, а не фотографией, отражая «то, что есть», а не то, что «кажется», искусство поднимает детали главного, общим результатам, из которых только «делается вполне ясным действительный смысл совершающихся событий»¹⁵³, производное — первичному, но это не значит, что искусство изображает жизнь односторонне. Задача искусства в том и состоит, чтобы, не перегружая художественного произведения деталями, которые несколько не гарантируют от односторонности и часто не подвигают нас вперед в познании, понимании явления, охватить действительность во всем богатстве ее связей и переплетений, вскрыть в образе тенденцию развития так, чтобы все действительно необходимые, а не случайные детали явления органически из нее бы вырастали. Подлинно реалистическое мастерство основано на принципе экономии и целесообразности. Ничего лишнего. Каждое лицо, больше — каждое свойство, черта, деталь несут определенную функцию, отвечают на вопрос «зачем». Из каждого качества читатель должен иметь возможность вывести определенный результат, важный для понимания целого. Каждый элемент незаменим. Художественное произведение представляет систему, одушевленную тенденцией, осознанным мировоззрением, благодаря которому художник может разобраться в хаосе фактов, овладеть им и претворить его в художественное целое. Вот чему учил Щедрин, продолжая дело Чернышевского и Добролюбова, в противоположность наиболее как будто близким ему по направлению критикам 70-х годов.

* * *

Свою концепцию реализма Щедрин противопоставлял не только упрощенцам и «ревиизионастам», нашедшим скоро осуществление своих стремлений в эклектическом «идеалистическом реализме» В. Г. Короленко, но и целому западному течению — французскому натурализму, с русскими последователями которого так ожесточенно боролась критика «Отечественных Записок».

Для Щедрина французский натурализм прежде всего — явление социальное. За ним Щедрин видит французского буржуа, которому «ни героизм, ни идеалы уже не под силу». Буржуазия перестала быть восходящим классом и потому всякое «расширение горизонтов» может совершаться лишь «в ущерб ему». «Теперь у него своя собственная республика, республика спроса и предложения, республика накопления богатств и блестящих торговых балансов, республика, в которой не будет ни «приключений», ни... «горизонтов». И вот на почве этой республики «плотно засевшего в своей сытости буржуа» и развилась натуралистическая литература, охранительные функции которой с полной ясностью видит Щедрин, противопоставляя ее реализму. «Мы включаем в эту область всего человека, со всем разнообразием его определенных и действительности, французы же главным образом интересуются торсом человека и из всего разнообразия его определений с наибольшим рачением останавливаются на его физической правоспособности и любовных подвигах»¹⁵⁴. Охранительно-угоднические функции французского натурализма Щедрин показывает на примерах *L'assommoir* Золя, где дискредитирован социальный антипод буржуазии — рабочий класс, так недавно напугавший ее своей Парижской коммуной, и особенно «Нана», к которой мы еще вернемся. Но не столько Золя, сколько его последователи выявляют наиболее типичные черты натурализма. «Реалист французского пошиба имеет то свойство, что он никогда не знает, что он сейчас напишет, а знает только, что сколько посидит, столько и напишет. И никто его обуздать не может; ни обуздать, ни усовестить, потому что он на все усовещивания ответит: «Я не идеолог... я описываю только то, что в жизни бывает. Вижу забор — говорю: забор; вижу поясницу — говорю: поясница». Это бессмысленное удвоение действительности в слове, ничего к ней не прибавляющее, вызвано духовным оскудением буржуа, культивирующего из инстинкта само-

ПЕРСОНАЖ ИЗ «ГУБЕРНСКИХ
ОЧЕРКОВ»Рисунок М. Башилова, литографи-
рованный П. Борелем«Художественный Листок» 1868 —
1869 гг.

сохранения свое убожество, желающего одного: сохранения своего гнусного status quo, воплощенного в его «собственной» Третьей республике. Ему любы литераторы, которые «не затрудняют его загадками, а излагают только его собственные... дела»¹⁵⁵. Именно потому вооружался Щедрин против этих писателей, для которых литература, не была и не могла быть авангардом движения против всяческого буржуазного status quo.

Натурализм не успел еще развернуться на Западе, когда у нас появился «новатор особого рода», в котором Щедрин отгадал сразу черты, впоследствии заклеенные им в натурализме. Это — Боборыкин, писатель, всегда ловивший самые «последние слова» европейской мысли, предстатель буржуазного романа в России. В статье о «Жертве вечерней» Боборыкина Щедрин, констатируя отсутствие какой бы то ни было сознательной тенденции в его произведении, исключая наличие художественного целого, отмечает, что весь интерес книги «рассчитан на то, чтобы помутить в читателе рассудок и возбудить в нем ощущение пола»¹⁵⁶.

Боборыкин не хочет и не может, как и его французские собратья, ставить те серьезные общественные вопросы, которые подсказываются самой тематикой натуралистических произведений. Натуралисты любят писать «биографии пустых и ничтожных людей», отмеченных обязательно каким-либо уродством или психическим извращением. Тема эта заслуживает внимания, но не сама по себе, а вследствие исторической устойчивости мира человеческого «хлама» и влияния его на мир новый, «мир истины и права». Сопоставить эти два мира — «это задача не только нелишняя, но и поучительная». И Щедрин показывает, в чем должно выражаться такое сопоставление не у натуралиста, а у подлинного художника-реалиста. «Почему пошлость и необузданность всегда и неизменно торжествует? почему за всем тем это торжество только кажущееся, выражающееся исключительно во внешних результатах? Почему сознательное искание истины и права всегда и неизменно затрудняется? почему за всем тем оно столь же неизменно торжествует?.. Самая борьба, которая неминуемо возникает из этого сопо-

ставления, представляет такой животрепещущий материал, из которого сама собой выжидается драма со всеми ее потрясающими и воспитывающими поучениями»¹⁵⁷.

Но Боборыкин, достойный собрат французских натуралистов, взглянул на «хлам» не «как на признак известного общественного строя», а как на «нечто достоятельное, обладающее способностью привлекать и притягивать своим собственным содержанием»¹⁵⁸.

10. БОРЬБА С РЕАКЦИОННОЙ ЛИТЕРАТУРОЙ

Остается рассмотреть еще отношение Щедрина к проблеме реализма не в помещичьей литературе прошлого, а в современной нашему критику дворянской реакционной литературе.

Чем больше дворянство становилось реакционным классом, чем больше отставало и отгораживалось от жизни, воздвигая между ней и собою как бы стену охранительных представлений, тем слабее выражались в ее литературе элементы реализма, которым она так справедливо гордилась, реализма, собственного ей тогда, когда перед классом была еще перспектива. 70-е годы были в этом отношении как бы переходным временем. Это и констатирует Щедрин в следующих словах:

«В деятельности известнейших представителей современной русской беллетристики замечается очень резкое внутреннее противоречие. С одной стороны, она представляет как бы протест против господства реализма в искусстве, с другой — фаталистически удерживается на почве того же реализма со всею полнотою внутреннего содержания, которое питает его в данную минуту»¹⁵⁹.

Протест выразился в «дидактизме задним числом», в дидактизме, «полемизирующем в пользу интересов отживающих и в ущерб интересам нарождающимся», в противоположность тому дидактизму в пользу интересов нарождающихся, который преобладал в разночинной литературе. В дидактизме обе стороны как бы встретились на переходном этапе.

Сущность «протеста против реализма в искусстве» — не в отрицании того или иного, как принято говорить сейчас, «стиля», не в «борьбе стилей», а в том классовом содержании, которое наполняло реализм в данный исторический момент. Это содержание — стремления культурно-молодого класса, которые в сознании класса нисходящего могут отразиться лишь как «хаотическое сновидение, преисполненное бесцельных мельканий, исчезновений и появлений». Реализм дворянской литературы не выносит убыстрявшихся темпов жизни. Этот реализм статичен по своей природе. Распространенный на новые явления жизни, он может дать «не жизнь, а просто бесформенную фантасмагорию, наполненную ходячими абстрактностями, а не живыми людьми»¹⁶⁰. Именно новое содержание, которое старое классовое сознание не может объять, содержание резко враждебное носителю этого сознания, и вызывает уже вполне эстетически оправданный с их точки зрения протест художников дворянства против реализма в искусстве, ибо их реализм ничего кроме бесформенной фантасмагории на эту тему дать не может. Но несмотря на эти протесты, дворянская литература «фаталистически удерживается на почве того же реализма», ибо «искусство все же не может отвернуться от живых форм, в каком бы антипатичном виде они ни представлялись». В результате получается тот шарж, который так характерен для реакционной беллетристики, та «фантасмагория», которую в новых условиях мог лишь произвести ее реализм. Пример Достоевского, которого Щедрин считает наиболее одаренным из реакционных писателей, приводится в подтверждение мысли, которую мы здесь попытались проанализировать. Даже тогда, когда писатель, стоящий, по мнению Щедрина, совершенно особняком «по глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им», не только признает со своей точки зрения «законность тех интересов, которые волнуют современное общество, — но даже идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества», — даже тогда точка зрения реакционного класса должна неминуемо обогатить жизнь.

«Г. Достоевский, нисколько не стесняясь, тут же сам подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, которых усилия» всецело обращены в ту самую сторону, в которую повидимому устремляется и заветнейшая мысль автора. Дешевое глумление над так называемым нигилизмом и презрение к смуте, которой причины всегда остаются без разъяснения, все это рядом с картинами, свидетельствующими о высокой художественной прозорливости, вызывает сцены, которые доказывают какое-то уже слишком непосредственное и поверхностное понимание жизни и ее явлений»¹⁶¹.

Щедрин не вскрывает в 1871 г. причин «нежелания» или невозможности автора «Бесов» отделить «сущность вещей от тех внешних и не всегда приятных для глаз потуг, которыми всегда сопровождается новое явление», он только констатирует, что если «с одной стороны, у него являются лица полные жизни и правды», то «с другой — какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева»¹⁶².

В лице Достоевского реакция выдвинула против революции самую мощную свою силу в литературе, писателя, который хотел разбить революционную идеологию изнутри, ее же оружием, довести до абсурда ее отрицание в высших его проявлениях и тем самым овладеть умами и сердцами наиболее идейной и искренней части революционной молодежи. С этим ренегатом революции должен был столкнуться вернувшийся к ней петрашевец, и их встречи — драматичнейшие эпизоды в истории нашей литературы.

Ренегата революции Щедрин почувствовал уже в Достоевском-редакторе «Времени», эклектически-либерального журнала. В мартовском номере «Современника» за 1863 г. Щедрин написал пророческие строки: «Я, например, именно одарен такой прозорливостью, которая так и напощывает мне, что вы начнете катковствовать в самом непродолжительном времени».

Известно, какую бурю вызвало это предсказание, с какими обвинениями в беспринципности обрушился Достоевский на Щедрина, обвинениями, потом повторенными Писаревым и «Русским Словом». Когда же предсказание сбылось и Достоевский начал атаку революционно-демократической идеологии своими направленными против Чернышевского «Записками из подполья», Щедрин дал оценку этому произведению в напумевших «Стрижах», посвященных «Эпохе» — журналу, который братья Достоевские стали издавать после закрытого по недоразумению «Времени». В «Стрижах» подпольный человек Достоевского показан как разновидность «лишнего человека», — постаревшего, растерявшего свои убеждения и озлобленного. «Стрижам» предшествует небольшой комментарий-очерк о «дряни», соответствующий тому месту сатирической пьесы, где излагаются мысли «человека из подполья» на тему: «Всякий человек дрянь, и до тех пор не сделается хорошим человеком, пока не убедится, что он дрянь»¹⁶³. В своей характеристике героя «Записок из подполья» Щедрин напоминает Чернышевского в статье «Русский человек на rendez vous». Здесь та же беспощадность идеолога революционной демократии к «лишним людям»:

«Дрянным следует называть такого человека или такое положение, которого свойства ясно представить себе невозможно, на которых нельзя ни в каком случае рассчитывать»¹⁶⁴. В «Стрижах» эта характеристика подкрепляется пейзажем «Записок из подполья»: «на сцене ни темно, ни светло, а какой-то серенький колорит, живых голосов не слышно, а слышно сипение, живых образов не видно, а кажется, как будто в сумраке рассекают воздух летучие мыши. Это мир не фантастический, но и не живой, а как будто кисельный»¹⁶⁵.

После полемики с «Временем» и «Эпохой» Щедрин и Достоевский скрестили копыта лишь один раз. На выпад Достоевского в «Братьях Карамазовых» (письмо Хохлаковой) Щедрин ответил несколькими уничтожающими страницами в декабрьской книжке «Отечественных Записок» за 1879 г. Но все время Щедрин не терял из виду Достоевского (см. его письма), оценивая его как опасного противника. Не в пример другим столпам реакции Достоевский как будто бы признавал справедливость револю-

ционнно-демократического отрицания, чтобы тем вернее его «снять» — якобы диалектически, на самом деле — софистически — в своем «царствии божием». Достоевский тем и был опасен, что умел задевать в читателе-разночине наиболее характерные для него струны, умел писать об «оскорбленном и униженном человечестве», как бы перехватывая тематику и проблематику того социального романа, вопрос о котором ставил Щедрин в «Господах ташкентцах». Достоевский перехватывал и некоторые идеи революционно-демократического реализма. Свою революционную выучку он сумел использовать в интересах реакции и перевооружить ее на современный лад. Он критикует реализм дворянской литературы как несоответствующий задачам времени. «Наши художники, — жалуется Достоевский, — начинают отчетливо замечать явления действительности, обращать внимание на их характерность и обрабатывать данный вид в искусстве уже тогда, когда большей частью он проходит и исчезает, вырождается в другой...», так что почти старое подают нам на стол, как новое. И только гениальный писатель или уже очень сильный талант угадывает тип современно и подает его свое временно»¹⁶⁶. Напоминают концепции революционно-демократического реализма и суждения Достоевского о «фантастичности» истины. Его произведения увлекают умением показать человека в его противоречивой сложности. Но идеология его настолько метафизична, что в конечном счете вместо реализма в щедринском смысле получается софистика. Достоевский ставит себе невыполнимую задачу: он хочет революционным по существу методом подкрепить идеологию дворянско-поповской, победоносцевской реакции, идеологию застоя, византийщины, хозяйственной и политической отсталости — идеологию не революционного изменения мира, а мистического его преобразования на тех же началах социальной иерархии в некую церковь, где господа и слуги возлюбят друг друга, оставаясь господами и слугами. Элементы нового реализма не могли не превратиться в свою противоположность при такой идеологической «системе». Внутренний мир подавил в его творчестве «реальность положения», общее оказалось подчиненным личному, социальное — моральному, психологизм возобладал над реалистическим пониманием человека. В результате «свободный» человек Достоевского пришел к рабскому подчинению, якобы добровольному. Но элементы нового реализма, заимствованные у революции идеи, подход к ее проблемам как бы изнутри у писателя, идущего от нее, а не подходящего к ней извне, — все это мешало рассмотреть реакционность Достоевского и делало его особенно опасным писателем реакции. Этого не мог не чувствовать Щедрин, умевший ценить силы противника. Другие представители реакционной литературы были менее опасны, хотя и не в одинаковой степени.

Реакционной Щедрин считал деятельность либеральных дворянских писателей 40-х годов, выступавших против революционно-демократического движения. Тургенев например объективно служил реакции своими «Отцами и детьми», а впоследствии и «Новью». Пущенным им в оборот понятием «нигилизм», а главное — образом нигилиста Базарова он способствовал концентрации сил реакции, дал ей обобщение всего того, что она ненавидела, подсказал ей боевой лозунг. Мы уже знаем, как относился Щедрин к типу Базарова, всегда признавая злостной клеветой наименование революционно-демократического направления «отрицательным». По Щедрину, его следует называть не отрицательным, а сознательным и основанным на анализе. Щедрин однако вынужден считаться с тем, что под кличку «нигилизм» уже подведено целое поколение русских революционеров, и ему приходится в борьбе с реакцией защищать то содержание понятия «нигилизм», на которое она так яростно нападает.

Щедрин напоминает ей, что «отвращение к эстетике» у тех, кого она называет «нигилистами», соединяется с отрицанием обаятельной силы четвертака¹⁶⁷, чего нельзя сказать о дворянской любви к эстетике. Слово «нигилист» определяет неприязненное недомнение людей «четвертака» перед непонятым и враждебным им новым.

Такой же услугой реакции Щедрин считал и «Новь», в которой усматривал даже нечто неэтичное, смешение дел самоотвержения и трагизма с «легким водевилем с переодеванием». В написанном по поводу «Нови» очерке «Чужую беду руками разведу» Щедрин протестовал против изображения героизма «шедшей в народ» молодежи с точ-

жи зрения «водевильного эстетизма и обеспеченности», одобренных «экскурсиями в область униженных и оскорбленных». Честный человек 40-х годов должен уметь молчать, когда речь идет о недоступных его пониманию явлениях революционной борьбы людей другого класса и другого времени. Очерк «Чужую беду руками разведу», написанный и под впечатлением процесса 50-ти, — это протест человека 40-х годов, порвавшего со своим классом, против тех, кто, связанный с этим классом крепчайшими узами, разделяя его страх перед революцией, претендует на роль руководителей общества. О таких людях сказаны суровые слова: «старый бесстыдник, у которого седой волос из всех щелей лезет, а он и за всем тем не чувствует потребности обуздать себя»¹⁶⁸.

Считая реакционной и «Анну Каренину» Толстого уже потому, что она построена «на одних половых побуждениях» и что к ней прицепляется консервативная партия, которая торжествует»¹⁶⁹, Щедрин не мог пройти мимо и такого явно «антинигилистического романа», как «Обрыв» Гончарова, которому посвятил одну из самых больших своих критических статей — «Уличная философия».

Шаг за шагом Щедрин разбивает реакционные доводы Гончарова, смешавшего истинное с дозволенным. Вместе с тем обнаружена порочность романа как художественного произведения. Все поступки Волохова оказываются нехарактерными для «нового человека», лишенными необходимой связи с теми новыми идеями, представителем которых он должен явиться. Этим уже доказывается «уличность» подхода Гончарова; «улица» не ищет такой связи, а навязывает все предосудительное тому, чего она не понимает, на основании грубых внешних аналогий и поспешных выводов. Новые же «мысли» Волохова, ложность которых пытается разоблачить отстаивающий «старую правду» автор, оказались оторванными от его «дел» сухим перечнем общих фраз и ходячих слов. Гончаров, ограничившись этим, вменил их ему в вину, не воплотив в жизнь, т. е. не дав практического исхода ни его дерзости, ни его отрицанию, ни его презрению «ко всему тому, что не носит на себе печати реальности». Здесь Щедрин высказывает несколько замечательных суждений об изображении интеллектуального мира в художественном произведении. Этот вопрос получил особое значение в то время, когда роман стал включать в себя все важнейшие проблемы эпохи, когда не столько чувства, любовные эмоции, а борьба за конкретные социально-политические интересы, отражающаяся в борьбе идейной, стала непосредственным объектом художественного творчества. Как передать интеллектуальное содержание изображаемых персонажей, не превращая художественного произведения в публицистический или научный трактат? Щедрин отвечает на этот вопрос так: экскурсия «во внутреннюю хранилищу человека... могут быть терпимы только в таком случае... когда плодом таких экскурсий будет доказательство, т. е. соединение в одном живом образе таких типичных черт, из которых ни одна другую не исключает... Мысль есть функция крайне неуловимая и колеблющаяся; чтобы иметь возможность сказать, что вот такая-то мысль составляет существенное и жизненное достояние такого-то субъекта... надобно, чтобы она выразилась в целом ряде повторительных действий, или хотя и в одиночном действии, но настолько характерном и решительном, что она дает поворот целой жизни, или же, наконец, в полной и строго согласенной теории»¹⁷⁰.

Таким образом действие персонажа — критерий художественной правдивости его мысли, с которой оно составляет органическую систему. Если герой несомненно нечто думал, то он должен сделать это на вольном просторе художественного произведения. Здесь Щедрин судит Гончарова с точки зрения своего реализма, который выявляет в образах потенции действительности. Гончаров же никаких потенций не усмотрел и зарисовал только то, что воспринималось поверхностным обывательским взглядом, не сумев ни претворить мысли в образы, ни дать систему мыслей, убедительную уже благодаря своей стройности и внутренней необходимости в каждой части. Поэтому обвинения Гончарова облыжны, ибо «искусство имеет не более прав на человека, нежели общество с его арсеналом законов, обычаев и условных приличий.... Оно простирает свои притязания на внутренний мир человека только в той мере, в какой этот мир

заявляет себя во внешности и награждает или карает лишь то, что действительно обнаружило себя добром и злом»¹⁷¹.

Поскольку же Гончаров судит поступки, он не способен даже выдержать видимости беспристрастия. Он разное судит людей за одни и те же действия. «Попытки Райского насчет Марфиньки и Веры не меньше возмутительны, нежели попытки Волохова. Почему же автор не возмущается ими, а смотрит на них как на милую шалость? Не потому ли, что Райский богат, а Волохов беден, что Райский прилично одет, а Волохов едва прикрывает наготу свою»¹⁷².

Через «Обрыв» Гончарова мы вступаем в дебри дворянской реакционной литературы, с которой борется Щедрин, литературы тех поклонников «Аонида» и «Подснежников», которые воспользовались «уничтожением крепостного права, чтобы ожесточиться». С их точки зрения «литература должна быть проводником не мыслей, а приятных откровений. Это цветник, в котором каждый цветок в отдельности и все цветы в совокупности должны благоухать и радовать глаза разнообразием колеров, должны умирать ум и чувство человека, но отнюдь не действовать на него возбуждительно. Фет как стихотворец, Григорий Данилевский как романист, Шубинский как историк, Страхов как критик и Фрол Скобеев как драматург — вот имена, любезные современникам «Аонида». Соберите эти цветки вместе, говорят они, посадите их в одну клумбу и вы действительно получите цветник»¹⁷³.

В пределах этого реакционного вертограда имеется несомненно разнообразие колеров, хотя по существу все эти цветочки однородны.

Часть реакционных, по Щедрину, писателей еще не отказалась от традиций 40-х годов. Наоборот, она считает, что осуществляет их. Некоторые из них даже маскируются под новое, стремясь приспособиться к нему. Так Авдеев специализировался на женском вопросе. Несмотря однако на эту видимую прогрессивность, Авдеев, трагующий в 60-х годах эту проблему в духе 40-х, — явление реакционное: «Женщина г. Авдеева не ищет никакой другой свободы, кроме свободы любви»¹⁷⁴, в такое время, когда настойчиво требовали ответа вопросы о свободах другого рода. Его пониманию женского вопроса соответствует его общее представление о современном положении, его оправдание бессознательной деятельности среды.

К тем же апологетам бессознательного отношения к природе и жизни принадлежит и поэт Полонский, столь сурово раскритикованный Щедриным в двух рецензиях (1869 и 1871 гг.). Щедрин разоблачил мнимую нетенденциозность поэта, которого дворянская группа писателей пыталась противопоставлять поэтам тенденциозным, прежде всего — Некрасову, как представителя «чистого искусства». Отрицание направления Полонского имеет весьма определенный смысл: он отвергает лишь враждебное ему революционно-демократическое направление, прикрываясь лозунгом «искусство для искусства». На самом-то деле этот презирающий «полезное» певец поддерживает вещи весьма полезные, но только для очень ограниченной общественной группы: «концентрирование знания в среде ограниченного меньшинства, в массах же — поддержание невежественности. Воспевая свободу, он славит дворянскую свободу — свободу «избранных», возводя понятие о ней «на степень секрета»¹⁷⁵.

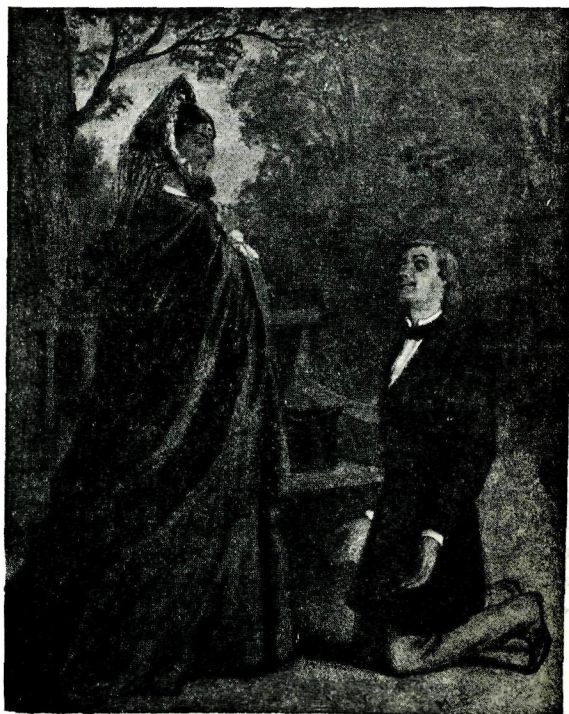
К той же проблеме свободы в реакционном сознании обращается Щедрин в рецензии на рассказы Кохановской, художественное дарование которой высоко ценит. Излюбленный довод поправевших либералов против революционной демократии звучал далеко не реакционно. Они выступали против нее именно как защитники «свободы жизненного творчества», которую революционеры якобы хотели убить своими теориями и регламентами. На анализе произведений писательницы, отразившей бесхитростно эту линию либерально-консервативной мысли, Щедрин показал, как эта свобода превращается прежде всего в «разумную» свободу «добра», а не «зла». Но так как добро в этом сознании «есть все испытанное, удовлетворенное, установившееся; зло — все идущее, порывающееся, неудовлетворенное и протестующее», то «разумная свобода» становится «свободой разумно-покорною». И Щедрин может убедительно закончить это разоблачение одной из очередных мистификаций идеологов господствующих клас-

сов: «Повидимому, между выражениями «безусловная покорность» и «свободное творчество» существует противоречие, но это противоречие мнимое и легко улаживается посредством прибавления к последнему выражению слова «разумное»¹⁷⁶.

Чем дальше вправо, тем более обнаженной и вместе с тем менее художественной становится апологетика «бессознательной деятельности», идеализация основанного на ней строя и связанных с ним привилегий господствующего меньшинства. Это наглядно сказывалось в реакционном романе Г. Данилевского¹⁷⁷ и А. К. Толстого; «Князь Серебряный» последнего разобран Щедриным в ядовитейшей рецензии, написанной от имени старого преподавателя словесности. О том, как резко характеризовался этот реакционный лакировочный роман, может дать представление такая цитата: «Нагайки... в «Князе Серебряном», пройдя сквозь горнило народного представления, утрачивают свой истязательный характер и представляются уму беспристрастного наблюдателя лишь простым и незлобивым времяпрепровождением»¹⁷⁸.

Крайним правым флангом этой литературы является «необулгаринская школа», которой «суждено было возникнуть в 1862 г. при зареве пожаров, опустошавших Петербург...» Эта литература, которая поставила себе целью «защищать запрещенное и ограждать огражденное», пытается противопоставить отрицанию и исканиям революционно-демократической литературы свои положительные типы¹⁷⁹.

Самый знаменитый писатель этой группы — Ключников, самое значительное произведение — роман этого автора «Марево». Герой этого произведения — «положительный нигилист» Русанов — пытается бороться со столь неприятной активностью беспокойных ищущих людей своеобразной идеей автоматического «прогресса»: «прогресс есть нечто такое, что совершается... помимо человеческих усилий и стоит только погодить, чтобы получить желаемое. Верный этой теории Русанов ждет и не шевелится, но этого мало: он смотрит в оба глаза, чтобы и другие тоже ждали не шевелясь; а так как подобная каплунья мудрость не всякому легко достается, то выходит из этого нелепая драма»¹⁸⁰.



«КНЯЖНА АННА ЛЬВОВНА»

Рисунок М. Вашилова к «Губернским очеркам», литографированный П. Борелем

«Художественный Листок»
1868—1869 гг.

Клюшников далеко не одинок. Он принадлежит к школе Львова, которая «раскрывает перед нами... положительные стороны жизни. В комедии «Свет не без добрых людей»... он первый дал понять, что в станovém приставе может быть нечто положительное, если он не берет взяток, и первый указал, что в управе благочиния может заключаться высокий смысл, если чиновники ее занимаются своим делом неленостно и нелицеприятно. Из последователей его г. Манн довел до ясности тип справедливого и исполнительного начальника отделения, г. Устрялов показал в перспективе скромный труд и скромную науку... наконец г. Стебницкий (Лесков. — А. Л.), а за ним Авенариус пропагандировали клубнику, как единственную положительную сторону русской жизни и русских нравов»¹⁸¹.

Картина полная... О чем она свидетельствует? Прежде всего о падении дворянской культуры и дворянской литературы, в частности. Это пережившая сама себя литература, питающаяся крохами былого величия, эпигонская в полном смысле этого слова. Для Щедрина ясна разница между художественным мастерством, хотя бы дурно, по его мнению, направленным, служащим реакции, и жалкими потугами на художественность писателей «необулгаринской» школы.

«Тургенев сочинил для Базарова целую историю и, чтобы привлечь его к семье Кирсановых, затронул узы дружбы, разъяснил, что могла сделать духовная сила Базарова и как мало может противопоставить этой силе духовное бессилие молодого Кирсанова. Одним словом, создал целую обстановку, а не сказал читателям, подобно сказывателям масляничного райка: «а вот посмотрите, господа, теперь представится вам нигилист Базаров, в бога не верует, лягушек режет и употребляет в пищу тараканов не гнушается»¹⁸².

Интересно, что указываемые Щедриным недостатки реакционной литературы во многом сходны с отмечаемыми им недостатками новой. Если «необулгаринцу» Щедрин приведет в пример Тургенева, то о Тургеневе же напомним он почти в одинаковых выражениях пусть неумелому и нерадивому, но все же не чуждому Мордовцеву как о писателе, у которого за извращенной психологией его «лишних» людей «таится целый жизненный процесс». Он станет доказывать тем и другим, что самая важная и трудная задача беллетриста — объяснить поступки своих героев как действия необходимые, свести свои персонажи «в одно место», заставить их быть именно «действующими, а не слоняющимися из угла в угол лицами».

Сходство недостатков реакционной и революционно-демократической литературы объясняется тем, что всякая реакция испытывает влияние революционного движения, вынуждена с ним считаться, ставить те же проблемы, но конечно оказывается менее способной к их разработке, чем молодая демократическая литература. Поэтому она повторяет те недостатки в усугубленном виде. Если недостатки первой от задержанного роста, то недостатки другой — от элигонства, от того, что ее представители пришли в литературу слишком поздно и вынуждены заниматься темами им чуждыми и недоступными. Если передовая литература еще не научилась схватывать «основное звено», общие результаты, в которых утопают случайные частности, то литература реакционная никогда этому не научится и «действительный смысл совершающихся событий» ей не раскроется. Она будет бить по личностям, по деталям, будучи неспособна постичь «совокупность явлений». Поэтому она останется на поверхности явлений, в плену «ползучего эмпиризма», внешних признаков вещей и плоских обобщений. Сложность вещей превращается у нее во внешнюю запутанность событий, в «сказочный элемент» романов Данилевского, Алексея Толстого и др. «Сказочность» в сочетании с «клубничкой», которая из средства посрамления нигилистов становится самоцелью реакционного творчества, наиболее выигрышным его элементом, — все это знаменовало разрыв как с реализмом, так и с традициями старой дворянской культуры, проникновение «улицы» в литературу.

11. ПРОБЛЕМА «УЛИЦЫ»

«Улица» — синоним реакции для Щедрина. С конца 60-х годов это понятие выражает большую пестроту и сложность образующих реакцию сил. Если раньше прихо-

дилось иметь дело с крепостниками и повернувшей вправо либеральной дворянской интеллигенцией, то теперь эти основные реакционные слои обросли новыми группами. Кадры «улицы» формируются и из представителей культурного меньшинства старого поколения («Все известнейшие русские беллетристы... стали на сторону уличной морали, на сторону заповеданного, общепринятого и установившегося против сомневающегося, неудовлетворенного и ищущего»¹⁸³, и из всей новой накипи на взбаламученном море русской общественности после 1861 г., той макипы капитализирующейся России, которая в сумятице борьбы революции и реакции умела устроить свои дела, использовать возможности, раскрывшиеся перед ней на «прусском пути» развития, и стремилась к одному: к закреплению своих позиций против всякой левой опасности. «Улицу» составляли все те, кому выгодно было создавшееся status quo.

Это были: капитализирующиеся помещики, извлекавшие выгоду из реформы 19 февраля, «поумневшие», отказавшиеся от либеральных увлечений, новая хищническая буржуазия и вся армия прихвостней этих процветающих элементов, обслуживавшая их и в области литературы. Хозяиничанье их в священном для Щедрина месте было так гнусно, что заставило не раз вспоминать о той стародворянской литературе, которую он так громил в 60-х годах. Здесь не точка зрения, не взгляды, не подход к явлениям культуры изменились, а самое положение вещей. В 70-х годах для Щедрина уже не могло быть речи о близком торжестве новой революционно-демократической культуры. В результате того «понижения тона», которое явственно обозначилось в конце первой половины 60-х годов, революционно-демократические элементы потеряли свой приоритет в области культуры и литературы в частности. Нахлынувшая «улица» ратопила и дворянскую, и революционно-демократическую литературу. Тому, что отвергалось по сравнению с новой превосходящей культурной силой, представленной Чернышевским и Добролюбовым, конечно нельзя было предпочесть «продающих и купующих, людей барыша во что бы то ни стало, людей с медным лбом и броненосной совестью». Здесь речь шла о творчестве, с одной стороны, и о «нестройном хоре обострившихся вожделений, в котором главная нота... принадлежит подозрительности, сыску и бесшабашному озлоблению»¹⁸⁴ — с другой. Темная сила, которая ничего не знает, кроме преданий и завещанного ими «кодекса бессодержательных истин», превратила литературу из общественной руководительницы в «общественную прихвостницу и потатчицу». В ней стали господствовать люди, «которые, не умея действовать на чувства, действуют на чувственность». Мог ли писатель, с глубокой тоской наблюдавший это кощунство над словом и пытавшийся в своих рецензиях образумить начинающего писателя и спасти его для небольшого оазиса революционно-демократической мысли, не вспомнить о традициях старой литературы, по которым «улица» так же рьяно была, как и по революционным идеям, о литературе, в которой «не могли появиться, а ежели бы даже и могли, то не имели бы успеха произведения, подобные «Жертве вечерней» (Боборыкина)? В сравнении с литературой «улицы», литература 40-х годов вырастала в такой же мере, как умалаялась в сравнении с новой революционно-демократической мыслью, с ее задачами и обещаниями в области искусства. И те дефекты, которые казались Щедрину раньше неизбежными чертами всякого молодого движения, всякого становления новой литературной культуры, здесь становятся признаками бесплодности и бездарности захватившей литературу «улицы».

«Нет ничего цельно задуманного, выдержанного... Одни обрывки, которые много-много имеют значение сырого материала... несвязного, противоречивого. Для чего этот материал может послужить? ежели для будущего, то, право, будущее скорее сочтет более удобным совсем отвернуться от времени, породившего этот материал, нежели заботиться об его воспроизведении». Раньше эти «обрывки», этот «сырой материал» был залогом грядущих достижений, не представляя еще определенной законченной ценности в настоящем. «Улица» же и ее действия были для Щедрина лишены будущего, как и нарождавшийся русский капитализм, в котором Щедрин если и видел неизбежный этап развития, то не усматривал ничего творческого: не могла для него иметь будущего и представлявшая его литература «улицы».

«В безысходной тоске» от несомненно преувеличенной им власти последней над литературой, — власти, которая кажется ему беспредельной, Щедрин обращается к тем временам, когда она была исключена вследствие самой замкнутости и изолированности литературы, — свойств, столь категорически им осужденных в начале 60-х годов.

Щедрин конечно знает, что «было бы в высшей степени неестественно и даже оскорбительно, если бы эта же самая изолированность сделалась бессрочно и составила бы окончательную цель существования литературы» («Круглый год»), но не может не отметить, что в этой изолированности была своя сравнительная ценность, ибо «ежели литература не принимала деятельного участия в негодованиях и протестах жизни, то не участвовала и в торжествах». Отказ от «изолированности» в пользу действительности, которая поступает литературе только «бесчисленной массой пустяков», не поднимает, а снижает значение литературы, отдавая ее в данных условиях «на поток и разграбление» «улице», которая «во всех видах господствует: и в виде частной инициативы, частного насилия, и в виде непрекаемо возбраняющей силы».

Когда не молодая и босвая, материалистическая по сознанию и героическая по своим практическим следствиям культура революционной демократии, а «уличная» «цивилизация» противостоит стародворянской культуре, тогда для ее отпрыска, даже порвавшего со своим классом, начинают звучать по-иному «дворянские мелодии». В другом свете выступает то, что раньше, при другом объекте сравнения, отвергалось и осуждалось; приобретает блеск то, что меркло; как реакция на грубое себялюбие «улицы» начинается идеализация абстрактно-гуманистических стремлений 40-х годов, даже начинает признаваться идейная убежденность и страстная преданность принципам там, где это прежде отрицалось. Но все это вызвано только новым объектом сравнения. Замените его прежним, и идеализация исчезнет, как мы это видим в других высказываниях Щедрина о 40-х годах.

Щедрин готов теперь простить литературе 40-х годов ее оторванность от действительности как искусства касты за то, что в основе ее «сновидений» лежало «человеческое», за то, что она смогла «отыскать известные идеалы добра и истины, благодаря которым она не задохлась; она же создала те человеческие предания, ту честную брезгливость, которые выделали ее из общего строя жизни и дали возможность выйти незапятнанною из-под ига всевозможных давлений». Больше того: «все это было настолько характерно и плодотворно, что... в этом одном можно без особой натяжки видеть своего рода практический результат (а именно в практической безрезультатности преимущественно и обвиняют литературу сороковых годов)». Пусть «несколько устарели» идеалы этой эпохи, «но ежели содержание идеалов и подлежит критике, то отношение к ним литературы и доныне остается в высшей степени поучительным». Взяв за пример ее «страстно убежденное отношение», современная литература очень много выиграла бы. Щедрин убежден, что «холодная остервенелость, которая ныне является единственным средством для оживления страниц и столбцов и для возбуждения в читателе вождения, исчезла бы сама собой и дала бы место стыду»¹⁸⁵.

Своего рода дар стыда видит Щедрин в людях 40-х годов и их литературе. И то, что он выделяет эту черту и всячески доказывает ее положительное значение, подтверждает наше утверждение, что вся эта переоценка 40-х годов в сторону преувеличения их положительных свойств, даже идеализация эпохи, производится по контрасту с тем, что отталкивало Щедрина от современности. Сороковые годы хороши уже потому, что они по ряду признаков противоположны семидесятым — вот приблизительно основная линия мысли Щедрина в данном случае. В бесстыдное время идеализируется стыд, преувеличивается его значение в прошлом и та роль, которую он мог бы сыграть в настоящем.

Стыд «отживающего человека», т. е. человека 40-х годов, как и его «опрытная тоска», настолько доброкачественны по своему содержанию, что отказ в принятии их «к зачету был бы воистину несправедлив». Этот стыд — «хорошее, здоровое чувство, которое может быть рекомендовано даже в качестве целесообразного практического средства... В моем стыде нет ничего героического, — я знаю и это, но думаю, что один

вид кающегося человека среди проявления несомненно бесстыжого торжества уже может служить бесполезным напоминанием». «Проблески стыда», которые вызывает в торжествующем лагере стыдящийся человек, производят брожение, которое когда-нибудь «настолько созреет, что достаточно будет ничтожного внешнего толчка, чтобы робкие проблески превратились в целую заразу стыда»¹⁸⁶.

Литература 40-х годов дала еще и тот «практический результат», что под ее влиянием создался тип стыдящегося человека, которым был «лишний человек». Теперь величайший разоблачитель «лишних людей», более суровый их судья, чем Добролюбов, находит нотки сочувствия и симпатии к ним. В обстановке 70-х годов, в удушливой общественной атмосфере, определяемой не Чернышевскими, а всякими Деруновыми от литературы, Щедрин опять-таки сравнивает «страдания внутреннего двоегласия с несомневающимися целостностью современных проворных людей, которые с холодной пеной у рта даже любовь к отечеству готовы эксплуатировать в пользу продажи распивочно и на вынос», и приходит к заключению, что «если не особенно лестно было жить в обществе людей, прямо называющих себя «лишними», то все-таки не так несомненно мерзко, как жить в обществе людей, для которых все уже до того паскудно-ясно, что представление о рубле, в смысле привлекательности, уступает лишь представлению о таковых же двух, а если больше, то разумеется и того лучше...»¹⁸⁷

По сравнению с силой в этих «проворных людей», в обстановке, создаваемой ими, самое «бессилие может претендовать на звание подвига»¹⁸⁸.

От такого оправдания «лишних людей» нетрудно притти к оправданию, даже благодарному почитанию их литературы.

«Словом сказать, литература сороковых годов уже тем одним оставила по себе благодарную память, что... не зная никаких свобод, ежечасно изнемогая на прокрустовом ложе всевозможных укорачиваний, она не отказывалась от своих идеалов, не предавала их»...

О чем свидетельствует эта реабилитация 40-х годов, столь жестоко раньше развенчанных сатириком? Явившись результатом сравнения с восторжествовавшей в литературе пошлостью и оголтелостью, она своими загибами в сторону оправдания и даже идеализации помещичьей литературы говорит о весьма важных исторических фактах. В 70-х годах Щедрину было ясно, что пути крестьянской революции закрыты, что не крестьянству и его авангарду совершить социально-политическую революцию в России. Когда же в перспективе ближайших десятилетий оставалось то же классовое общество, только с более низкой культурой, естественно мысль обращалась назад, чтобы найти в его пределах явления более отрадные, традиции, на которые можно было бы указать как на достойный подражания пример. Некоторые новые ноты и оттенки в оценке 40-х годов, не снимающие однако в целом оценки, данной им автором «Напрасных опасений», свидетельствуют о глубоком отчаянии Щедрина в путях крестьянской революции. Щедрину был чужд утопизм народничества, он преодолевал утопически элементы в социализме, но именно потому, не видя пути «от утопии» к научной теории общественного преобразования, он мог впасть перед лицом безудержно торжествующего хищника в идеализацию явлений и групп, решительно отвергавшихся в надежде на эту революцию.

Кто увидел литературу надолго захваченной «улицей», оттеснявшей, как ему казалось, на задворки литературу революционно-демократическую, кто не видел впереди силы, которая осуществит во всей полноте программу и методы новой революционной литературы, тот не мог не обращаться мысленно к прошлому, хотя бы и к помещичьему, создававшему искусство, изолированное от «улицы» и ее бесславных торжеств.

12. КРИТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ ЩЕДРИНА

Новое содержание, внесенное в критику Щедриным, требовало новых форм для своего выражения и воплощения, для своей боевой действенности. Вопрос о жанрах и приемах критики у Щедрина имеет особый интерес потому, что здесь в роли критика выступал гениальный художник, никогда не перестававший им быть, и художник-

сатирик, основной жанр которого является родственными жанрам боевой критики. Критические жанры Щедрина разнообразны. На страницах «Литературного Наследства» было уже справедливо замечено, что «критика в форме повести, пародии, гротеска, драматизированного диалога и т. п. своеобразие полемических приемов» выделяют Щедрина среди мастеров критики¹⁸⁹. Надо сказать, что Щедрин редко выдерживает до конца какой-нибудь из обычных критических жанров: статьи, рецензии, обзора; его критические жанры — сложенные, обрастающие уже чисто художественными формами, аналогичными вставным элементам: новелле, сказке, притче, стихотворению в основной ткани художественного произведения — повести, романа и т. п. Иногда вся критическая работа Щедрина целиком построена не как критическая статья, а как произведение художественное. На некоторых из этих форм следует остановиться подробнее.

Типичный продукт 60-х годов — критику «по поводу» — Щедрин своеобразно обогатил новой разновидностью. Не говоря уже об общественном фельетоне «Современника», где размышления о тех или иных социальных и литературных явлениях выражаются в ряде живых сцен и фигур, которые будут развиты позднее в художественных произведениях Щедрина, — его бьющая через край художественная одаренность выразилась в не лишенной сюжета критической новелле «Чужую беду руками разведу» по поводу «Нови» Тургенева, где ни разу не упоминается сама «Новь», но где ответ на дискредитирование героического движения 70-х годов дан в образах рассказчика, Глумова и состарившегося Молчалина. Идея критической новеллы — единственная возможность у старой дворянской интеллигенции остаться добросовестной и верной лучшим заветам молодости, это — воздержание от суждений о революционной молодежи, которые объективно лишь служат реакции, — эта мысль проводится и в форме лирической исповеди рассказчика — «человека сороковых годов» в семидесятых, и в форме его сатирического самонизображения в роли поучающего молодое поколение старого либерала.

Эта столь же критическая, как и лирическая новелла написана с установкой на эмоцию стыда в тех, кто легкомысленно превращает подвижничество в «водевиль с переодеваниями».

Фигура рассказчика, представителя состарившейся, честной, но ничемно-беспомощной дворянской интеллигенции, продолжает ряд художественных образов Щедрина (например, владельца Чемезова из «Благонамеренных речей») и будет продолжена рядом других фигур до «Убежища Монрепо» включительно¹⁹⁰. Так критика Щедрина входит звеном в его художественное творчество и обратно.

В такие эпохи, как 60-е годы, когда литература является неприкрытым фактором классовой борьбы, пародия — одно из наиболее излюбленных, ибо наиболее действенных, орудий этой борьбы в области слова. Не мог не прибегать к этому испытанному оружию и Щедрин, который и в роли критика не переставал быть сатириком.

В критических писаниях Щедрина мы встречаем два вида пародии. Первый — пародия прямая, как например пародия на «Записки из подполья» в «Стрижах». Но Щедрин никогда не стеснялся теми или иными предписаниями «теории словесности» и всегда свободно оперировал жанрами. Так и здесь он расширяет пародию: не переставая быть пародией, она становится критической характеристикой самого невеселого «пейзажа» всего произведения (достоешины вообще), вложенной в уста Достоевского (см. приведенную выше цитату из «Стрижей»).

В других случаях пародия входит как существенный элемент в критическое рассуждение, являясь своеобразным способом доказательства оценок автора.

Таковы три пародии-повести: «Маша-дырявое рубище», «Полуобразованность и жадность — родные сестры» и «Сын откупщика» в одной из «Общественных хроник»¹⁹¹, в которых Щедрин выступил и в роли литературного обозрителя. Пародируются великосветские повести «Русского Вестника» и «Народные очерки» Н. Успенского.

Пример пародии как части рецензии — «Сказание о клубнике»¹⁹². Здесь нанесен уничтожающий удар пошло-клеветнической реакционной беллетристике, обвиняющей революционную молодежь в разврате и удовлетворяющей низменному спросу уличной



«ВЛАДИМИР КОНСТАНТИНОВИЧ БУЕРАКИН»

Рисунок М. Вашилова к «Губернским очеркам», литографированный П. Борелем
«Художественный Листок» 1868—1869 гг.

толпы на порнографию во имя защиты морали. Надо сказать, что приводимые в рецензии цитаты вполне подтверждают слова автора, что «роман этот («Клубника» — пародия, сочиненная Щедриным), хотя и поражающий своей простотой, не только не хуже романа г. Авенариуса, но даже значительно лучше»¹⁹³, ибо короче и дешевле.

Рецензией в форме пародии уже другого типа является заметка о «Князе Серебряном» А. К. Толстого, написанная в виде письма старого преподавателя словесности в кадетских корпусах, излагающего всю теорию романа доброго старого времени. Эта форма изложения не мешает Щедрину раскрыть реакционную «основную идею» романа, выраженную А. К. Толстым в словах: «не расти двум колосьям в уровень, не сравнить крутых гор с пригорками, не бывать на земле безбояршине».

Так как эта столь своеобразная по форме рецензия никогда не перепечатывалась, то приведем из нее наиболее характерные строки:

«Внешнее построение романа гр. А. К. Толстого вполне соответствует правилам, на предмет составления таковых упражнений преподаанным. В нем имеется завязка (и даже... не одна, а несколько завязок...), из которой действие развивается, постепенно возвышаясь, покуда, наконец, не достигает своего зенита: по достижении сего действие развивается, уже понижаясь, и незаметно утопает в развязке. Многие нынешние писатели правилами сими пренебрегают... думают, что обязанность их заключается лишь в том, чтобы поставить героев своих в затруднительное положение, и что, по исполнении сего, можно их бросить: «Сказав это, они вздохнули и разошлись». Но читатель любопытен: он хочет знать, куда разошлись герои, куда пошел он, куда направила путь она; что они делали, что в тот день обедали. Все это графом Толстым исполнено. Исполнено и другое требование теории, касающееся характеров действующих лиц...

В сем отношении теория неумолима; она требует, чтобы действующие лица имели характеры разнообразные, и даже указывает, какие должны быть эти характеры. Впреди всех, разумеется, идет герой; герой должен быть из хорошего семейства: благороден, но тверд, чувствителен, но не лишен рассудка, правдив, но не без надежды, что автор в сомнительном случае найдет возможность вытащить его из беды; великодушен до безрассудства, но знающ, что великодушные поступки никогда не пропадают даром; сверх сего, не худо, если герой человек с деньгами. Героиней может быть всякая хорошая женщина, которой наружность представляет в себе что-либо для мужчины привлекательное; нужно только, чтобы она была: или мужнею женой (это необходимо для завязки); или же хотя и девицею, но не одинакового с героем звания, или состояния (это также необходимо для той же надобности). За сим лица, окружающие героя и героиню, должны разделяться на друзей и врагов. Друзья могут быть след. сортов: а) добродушный, веселый и верный (обыкновенно слуга); б) друг глупый, но тоже веселый (также из низшего звания); в) друг заблудшийся, но верный и умный (тоже из низшего звания, обыкновенно разбойник) и наконец г) друг из высшего звания. Враги могут быть трех сортов: а) враг честный, но неумышленно обиженный (обыкновенно муж героини или крестовый ее брат); б) враг жестокий... и в) враг коварный. За сим следуют князис мира воздушного, их угодники, юродивые и колдуны...

А. К. Толстой не погрешил ни против одного из этих правил»¹⁹⁴.

Здесь пародируется не само произведение, а самый литературный канон, которым руководится автор письма — устарелый канон эпитгона помещичьей литературы.

Так освежает Щедрин жанр литературной рецензии, внося в нее новые структурные элементы, ведя в этой области своими специфическими средствами художника-сатирика борьбу против класса-антагониста, против его культуры.

Аналогичными средствами Щедрин пользуется против засорения столь дорогой ему литературы шаблоном, от кого бы шаблон ни исходил.

«Это так исстари заведено, чтобы торжеству добродетели предшествовали некоторые предварительные истязания, и что без этого никакой роман состояться не может; но мы знаем также, что в этих случаях, для успокоения встревожившейся совести читателя, всегда дается какая-нибудь конфетка, которая и поможет угнетенной

добродетели справляться с истязаниями. Так например добродетельному, но угнетенному чиновнику ассигнуется из государственного казначейства пенсия; оставленной на произвол судьбы сироте является на помощь благодетельная старушка, которая учит ее по-французски и танцевать. Все это делает жизнь униженных, но добродетельных людей довольно приятною, так что, порой, они даже и сами не могут объяснить, в чем заключается так называемое угнетение. Но поэтому-то они именно и не торопятся возстать над пороком, они как будто говорят: пускай, мол, его пороскошничает; все равно, ему не уйти наших рук, а между тем И. И. Лажечников успеет написать роман»¹⁹⁵.

Вся хитрая механика выпечки романа без всяких на то оснований, кроме этому делу посторонних, раскрыта в этих строках. И беда, когда такой романный мастер уклонится от трафарета или по старческой слабости забудет его, как это и случилось с Лажечниковым, не давшим читателю эту самую «конфетку». У него «коли хотите, добродетель в конце концов и торжествует, но уже до того поздно, что в минуту торжества победитель от старости и расстройства умственных способностей вместо победного клича может испустить только слабый писк. Напротив того, порок хотя и накалывается, но уже тогда, когда он успел перепортить целые стада добродушных людей, и когда, исполнив свою задачу, он может спокойно сложить руки и сказать: ну, теперь мне на все наплевать.

В такое незавидное положение попал наш благонамеренный автор, задумавший своих героев такими, что посрамление порока должно было состояться чуть ли не на первых страницах, и забывший подкрепить добродетель на протяжении трех частей своего произведения».

Рецензии Щедрина — это маленькие сатиры над претенциозной бездарностью и трафаретностью мысли не потому, что они бездарность и трафаретность, а потому, что они претенциозны, что вносят празднословную фальшь туда, где уместно лишь ответственное дело. Эти сатиры превращаются в инвективы, грозные беспощадным щедринским презрением, когда критику приходится бороться с менее невинными явлениями, чем литературное тщеславие и ремесленничество, — с клеветническим дискредитированием дорогих ему идей и общественных движений, с предательством посредством слова. Таковы его рецензии против реакционных, особенно «уличных» беллетристов, таковы его ответы Достоевскому, в котором он не мог не видеть ренегата. Уничтожающей инвективой являются те страницы, которые написаны им по поводу письма к нему Хохлаковой из «Братьев Карамазовых».

Вначале дается спокойный анализ образа Хохлаковой, в котором Достоевский — талантливейший из последователей Гоголя — продолжает разрабатывать тип Дамы просто приятной и Дамы приятной во всех отношениях. «Жизнь этих дам есть сплошное лганье во всех формах и видах, начиная от простого пускания пыли в глаза и кончая несомненным предательством. Сначала лганье составляет как бы принадлежность «уменья жить», к нему прибегают для поддержания светских связей, им прикрывают.. желание под внешним блеском схоронить от посторонних глаз всяческое домашнее убожество. Но мало-помалу лганье до такой степени входит в жизненный обиход, что самое общение с этой глушей средой уже представляется какой-то гнилою фантазмагорией. Лгут непрерывно и по привычке, не потому, чтобы это нужно было для достижения каких-нибудь целей, а просто потому, что правда сделалась противной»¹⁹⁶.

Достоевский утрирует этот тип и снабжает свойствами совершенно ему чуждыми. Щедрин «исправляет» Достоевского.

«Я охотно соглашаюсь, что Хохлакова, как и всякая другая «приятная» дама, есть не что иное, как проезжий шлях, который всякий может топтать ногами — и мудрец, и глупец, и человек убежденный, и человек, стучащий мертвыми дланями в пустые перси, и человек добра, и изувер, мечтающий о кострах». Но кроме «пустодушия» у Хохлаковой «есть и другая собственная ее интимная подоплека». Ее специфику составляет «отвращение к какой бы то ни было работе мысли», полная неспособность сосредоточиться.. А потому все серьезное (в том числе и серьезная подлость) противно

ее природе. В силу своей беспутной подвижности она ко всему прислушивается и присматривается, но ежели это слышанное и виденное хотя сколько-нибудь выходит за пределы самой несомненной низменности, то она положительно ничего не поймет. Поэтому, если писателю нужно, чтобы Хохлакова произносила «страшные слова», то надлежит выбирать таковые исключительно из замоскворецкого лексикона. Например «жупел», «кимбал», «металл». Нет, не о «Современнике» хотела она дать намек, а о «Времени» или об «Эпохе» — этих своего рода «жупеле», и «кимвале», вполне достойных разумения Хохлаковой»¹⁹⁷.

Инвектива медленно нарастает. Щедрин переходит к Федору Карамазову:

«Этот развратный и насквозь прогнивший старикашка, действительно, должен быть сердит на меня, и так как он по природе своей на всякие предательства способен, то, конечно, мог и в данном случае соорудить что-нибудь воистину язвительное, я думаю даже, что он не огорчился бы напоминанием о «Современнике», но при сем присовокупил бы, что мои сочинения нужно сжечь рукою палача, или что я проповедую презрение к России, а потом помаленьку, да полегоньку пустил бы, пожалуй, букетами и по части событий, которые в последнее время так глубоко взволновали Россию... (Покушения на Александра II. — А. Л.)... Г. Достоевский... упустил из вида, что рядом с сластничеством в этом протухлом сердце свило гнездо еще и человеко-ненавистничество... Если бы Достоевский какую угодно выходку, даже самую омерзительную, относительно меня внушил не Хохлаковой, а старику Карамазову, я не только не увидел бы в ней ничего неожиданного или бестактного, но, напротив того, нашел бы ее вполне резонной, злопахательному сердцу свойственную и с обстоятельствами дела согласною»...¹⁹⁸

Те обвинения, которых мог бы ожидать от Федора Карамазова Щедрин, оказываются чрезвычайно сходными с выпадами Достоевского против Щедрина и его направления. И, наконец, когда удар подготовлен незаметным приближением Федора Карамазова к его творцу, он обрушивается на Достоевского со всей сокрушительной силой: Федор Карамазов характеризуется как оборотень, как грязное животное, принявшее человеческий образ, которое не может же съесть честного человека, сколько бы ни хрюкало и ни обнюхивало его.

«Возможно ли представить себе такой ужас: человеческое слово упразднилось, а вместо него повсеместно водворилось свиное хрюканье?»

«Ведь таким образом мы будем пожалуй лишены возможности... наслаждаться произведениями г. Достоевского»¹⁹⁹.

Но часто к подобным инвективам прибегать не приходилось. Для уничтожения противника оказывалось достаточно простой игры иронии, открывающей в условных достоинствах подлинные недостатки. Так например Боборыкин в «Жертве вечерней» избежал весьма счастливо «дефектов, обычных у начинающих писателей»:

«Автор не повторяется, потому что ему нечего повторять; он избегает несоразмерности частей, потому что там, где в строгом смысле нет целого, не может быть и частей; он не допускает излишества в подробностях, потому что в вопросе (романе? — А. Л.) о нимфомании, чем больше подробностей, тем удобнее делается он для проглатывания; наконец, он не навязывает насильно читателю никаких взглядов, потому что какие же могут быть взгляды, когда весь интерес рассчитан на том, чтобы помутить в читателе рассудок и возбудить в нем ощущение пола»²⁰⁰.

Но самый свой победоносный полемический прием Щедрин приберег для защиты против наступающей «улицы».

Основной ход «уличной философии» — «уличного» суждения, «уличной» критики, «уличной» клеветы — навязывать враждебному ей новому то, что «уличные» блюстители нравственности лицемерно не признают на словах, но совершают на деле. Именно своими собственными грехами пытаются защитники старых порядков запятнать борцов за новое и их идеи.

Поняв этот ход реакции, который ее представители сознательно или наивно применяют, Щедрин обращает все их обвинения против нее же. И убийственно звучат следующие строки из «Уличной философии»:

«Вообще люди, сильно занятые интеллектуальными интересами, реже решаются на такие поступки, которые могут только дразнить общественное мнение, не приводя к другим, более существенным результатам. Но еще менее допускаются ими подобные поступки в тех случаях, когда они ставят в фальшивое положение постороннее лицо, которое, быть может, сгоряча и примет это положение, но впоследствии может не совладеть с ним. Такого рода практика скорее свойственна тем негодным людям, которые лицемерно выполняют все предписываемые обществом формальности и в то же время подкапываются под его основания гораздо зловреднее, нежели те, которые явно ищут новых форм жизни, в видах согласования интересов всех и каждого»²⁰¹. В цитированных строках намечена одна из основных идей Щедрина, столь роднящая его с марксизмом: никто так не разрушает «основ», как сами их блюстители, никто столько не экспроприирует, как те, к экспроприации которых призывает революция.

13. МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ У ЩЕДРИНА

В полемических приемах Щедрина уже выразились отчасти приемы и методы его критики вообще. Щедрин пишет о писателях как творящих субъектах и об их героях, характерах, и пишет о тех и других как критик-художник. Преломляющая среда, отражатель интересует его не меньше отражения. Одновременно Щедрин выдвигает известные методы и критерии оценки художественного творчества.

«Современная русская критика, приступая к произведению известного писателя, никак не может оставаться равнодушной к его личности или, лучше сказать, к тому живому нравственному образу, которого присутствие слышится в его произведениях».

Казалось бы, что во времена бурных общественных движений у критика исчезает интерес к личности писателя и что только общее должно занимать его в художественных произведениях. Взгляд Щедрина диаметрально противоположен такому мнению. «В такое тревожное и горячее время», которое переживал Щедрин, «живой нравственный образ художника» как участника или противника общественного движения, оказывающего то или иное влияние на него, приобретает особое значение благодаря расширению возможностей его воздействия. Голос его усиливается более сильными отзвуками, чем обычно. И это же значение нравственной личности художника в общем ходе исторических дел определяет и роль критика в этом социальном процессе, роль прямую и роль посредственную, — через влияние на художника.

«Автор стремится показать свету все, что у него накопилось на дне взволнованной души, а также и все, чего там не накопилось, критик... должен самому взволнованному автору разъяснить, почему одно накопилось, другое не накопилось»²⁰².

В «тревожное и горячее время, какое мы переживаем» — напомним эту формулировку задач критики, принадлежащую великому художнику! Как далеко это от высокомерного третирования критики теми, кому писание романов и повестей дает часто весьма сомнительное право на звание творцов, которым все эти «окололитературные люди» — критики — только мешают, но ничего нового сказать не могут.

Здесь дело не в отношении к тем или другим критикам, может быть не заслуживающим этого имени, а в принципе: у Щедрина очевидно нет сомнений в том, что критика может и должна разъяснить художнику проблемы его внутреннего мира и тем самым направить его.

В своем активном интересе к личности художника Щедрин не аристократичен. Сам он преимущественно интересуется писателями второстепенными и даже третьестепенными. Это внимание к писателю-середняку имеет у Щедрина глубокие основания. Во-первых, тот класс, для которого Щедрин работал, не мог еще выдвинуть гениальных художников, и революционно-демократической критике важнее было поддержать и вырастить молодые неокрепшие таланты «новых людей», чем настаивать на Тургеневых и Толстых; во-вторых, помимо этого практического соображения у Щедрина было еще

одно важное, теоретическое. «Пренебрежение к подражателям может сделать ущерб самому критическому исследованию в том отношении, что оставит без разъяснения те характерные стороны школы, для изучения которых подражатели почти всегда представляют материал гораздо более разнообразный и яркий, нежели сами образцы»²⁰³. Это соображение имело особое значение по отношению к эпигонам помещицкой литературы. У Щедрина был точный критерий для различения этих эпигонов от классиков.

Он отличает «общий мотив» и колорит того или другого «сбразца» от многообразных живых образов, «которые так или иначе сгруппировываются около основной идеи произведения». Произведение второстепенного писателя производит впечатление только своим заимствованным колоритом, но не образами, как стихи поэта-подражателя — навесными ритмами, а не слишком знакомыми или расплывчатыми поэтическими идеями. Например у подражавшего Тургеневу Авдеева действующие лица «лишь случайный придаток к колориту». Таким образом подражание в самом себе находит некий предел, за которым кончается возможность более или менее самостоятельной вариации, а не копирования. Подражательное произведение не бывает художественно-цельным. Щедрин-критик учитывает особенность творческого процесса, отличительные черты творца и подражателя.

Но его больше интересуют «характерные черты школы», направления, всегда классово определенного, для изучения которого второстепенные писатели дают такой обильный материал. Именно эти черты определяют характер отражения жизни в литературе, степень его правдивости и искаженности, внушаемые художником представления и оценку им действительности. Образы «лишнего человека» у Тургенева и у самого Щедрина будут при наличии общих черт отражаемой жизни глубоко различны, как и отношение авторов к ним, точно так же как «новые люди» в «Что делать?» Чернышевского и нагилст в «Отцах и детях».

Критический метод Щедрина был реалистический метод, далеко опередивший тогдашний реализм, который еще долго господствовал в критике. Мы уже видели, как рассматривал он отражение действительности и ее проблем в дворянской литературе, хотя бы тех же «лишних людей» (см. гл. 5). Везде учитывается роль мировоззрения как классово обусловленного представления жизни, в подборе, оценке и воспроизведении материала, в формировании самого художественного произведения и выражаемых им обобщений. Он рассматривает это мировоззрение, эту осознанную или неосознанную тенденцию художника в действии, в самом процессе образования художественного произведения. В этом своем «критическом исследовании» Щедрин столь же объективен, как и страстен. Он беспощадно резок, когда речь идет о враждебных явлениях. Вот например как обнажает Щедрин художественную структуру «Нана» Золя:

«Представьте себе роман, в котором главным лицом является сильно действующий женский торс, не прикрытый даже фиговым листом, общедоступный как проезжий шлях, и не представляющий никаких определений, кроме подробного каталога «особых примет», знаменующих пол. Затем поставьте в pendant к этому сильно действующему женскому торсу соответствующее число мужских торсов, которые тоже ничего другого, кроме особых примет, знаменующих пол, не представляют. И потом, когда все эти торсы надлежащим образом поставлены, когда, по манию автора, вокруг них создастся обстановка из бутафорских вещей самого последнего фасона, особые приметы постепенно приходят в движение и перед глазами читателя завязывается, беститальная драма».

Вот структура знаменитого романа, а вот то, что ее определяет, связывая и автора, и его читателя одной точкой зрения, одним отношением к жизни:

«Спрашивается: каких еще более возбуждающих услад может требовать буржуа, в котором сытость дошла до таких геркулесовых столпов, что едва не погубила даже половую беститальность».

[illegible]

[illegible][illegible]

Верный своему пониманию реализма и в своей критике Щедрин не ограничивается констатированием существующего, он предвидит дальнейшее развитие в нащупываемой им тенденции настоящего.

«Все в этом романе настолько ясно, что хоть протягивай руку и гладь. Только лесбийские игры несколько ступшеваны, но ведь покуда это вещь еще на охотника, не всякий ее вместит. Придет время, когда буржуа еще сытее сделается, тогда Золя и в этой сфере себя мастером явит».

Золя или другой — не это важно, но путь от натурализма к патологично-изысканному в своей эротике символизму и импрессионизму, к литературе гнивающего капитализма Щедрин провидел сквозь натуралистический роман, характеристика которого заканчивается следующими разящими строками:

«Какую неутомимость, какой железный организм нужно иметь, чтобы выдержать труд выслеживания, необходимый для создания подобной экскрементально-человеческой трагедии! Подумайте! Сегодня Нана, завтра — представительница лесбийских преданий, а послезавтра, пожалуй, и впрямь в герои романа придется выбирать производителей и производителей экскрементов».

Таков этот французский псевдореализм, грубо тенденциозный в своем гонении на всякую честную тенденцию, на ту «идейную страстность», которая обостряла чутье художника к величайшим вопросам жизни. И не знаешь, чему больше удивляться в этой уничтожающей характеристике литературной школы, нашедшей себе последователей и в России среди писателей нарождающейся хищнической буржуазии, потрафлявших вкусам научившегося грамоте Дерунова и его снохи: «идейной страстности», которой она проникнута, или подлинному реализму художественного изображения такого предмета, как натуралистический роман. Несколькими строками Щедрин показал, как надо характеризовать форму и содержание в их единстве, не прибегая к расщеплению того и другого, а сразу давая их в художественном синтезе. Он умеет осветить форму, говоря о содержании, раскрыть содержание, определяя форму.

Художником продолжает оставаться наш критик, когда обращается к последователям Золя, у которых «перед читателем проходит бесконечный ряд подробностей, не имеющих ничего общего ни с предметом повествования, ни с его обстановкой, подробностей ни для чего не нужных, ничего не характеризующих и даже не любопытных сами по себе»²⁰⁴. Чтобы показать это, Щедрин переходит к пародированию типичного натуралистического романа с его фатальной бессодержательностью.

* * *

Представление об отражении действительности в литературе как определенном практикой отражающего класса и осложненном личными особенностями художника обуславливает и особую концепцию критики. Критика — тот же процесс, что и художественное творчество, только в обратном порядке. Потому критика и является проверкой художественного творчества. Критик идет от образа к жизни, от отражения к отраженному, художник от жизни — к отражающему ее образу. Если результаты у того и другого сходятся, значит искусство не погрешило против жизненной правды. Если нет, то один из них ошибается, и лишь повторная проверка поможет выяснению истины. Вот почему критик, если он оказывается прав, может исправить художника. При такой постановке проблемы художественная одаренность критика так же важна, как и его мыслительная сила. В данном случае мы имеем редчайшее сочетание в критике крупнейшего художника и мыслителя, художника, который в своем творческом воображении заменит ложные образы критикуемого им автора верными, мыслителя, который объяснит его ошибку и сделает надлежащие обобщения и выводы. Напрашивается сравнение Щедрина с мыслителем, в котором силен был художественный элемент, как у Щедрина — мыслительный. Это — Карл Маркс, оставивший нам образчики своей критики в «Святом семействе», в той ее части, которая посвящена полемике по поводу романа Е. Сю «Парижские тайны».

В своем анализе этого романа Маркс восстанавливает как бы «первоначальный образ» героев — Резака, Флер де Мари, Риголетты, Родольфа и др., т. е. намечает тот образ, который они должны были иметь, если бы действительность была отражена правильно, в противоположность искажению его мелкобуржуазным сознанием автора. Таков художественный метод критика-реалиста, устанавливающего и проверяющего связь произведения с жизнью на его почве, — путь исправления авторского замысла, философски оправданный ленинской теорией отражения. Этот путь далеко не всем доступен, но в принципе он единственно правильный и единственно отвечающий призванию критики как своего рода высшего арбитра между жизнью и творчеством. Он не всем доступен, потому что предъявляет требование творчества к критику, который потому и может судить об ошибках автора, что не только видит их, но умеет исправить, восстановить искаженную в образе жизнь, дать «первоначальный образ». Щедрин как нельзя лучше подходил к этой роли. Произведение, критически им оцениваемое, возбуждало его творческую фантазию: всякая фальшь в нем вызывала не только отрицательную, но и положительную творческую реакцию, восстанавливающую обогнанную действительность. Это чутье истины позволяет ему пользоваться неотразимым полемическим приемом: бить своего противника его же оружием, используя против его фальши и лжи те частицы жизненной правды, которые все же сохраняются и в искаженном отражении. Так разбирая неудачи героя реакционного романа Ключникова «Марев», показывая, как «за что бы он ни принялся, — везде он проваливается самым постыдным образом», Щедрин может победоносно задать такой вопрос: «Отчего же ваша правда, г. Русанов, так слабо действует, а эта ложь, против которой вы ратуете, представляется вам всесильною?»²⁰⁵

Он умеет видеть трагизм в этих «нищих духом», которого не видят их творцы, как например автор «Жертвы вечерней» — Боборыкин. Несколькими штрихами восстанавливает он подлинный характер его персонажей. Все они выступают «в роли героев, защищающих право, признанное преданием. Трагическая судьба этих сторонников изжившего предания и бессознательности столь же несомненна, как и роковая же судьба тех, кто борется с бессознательностью; она только менее бросается в глаза... Первые «гибнут в своих детях, гибнут жертвой той горькой очевидности, что сколько они ни употребляли усилий для защиты своих пенатов, все-таки в их глазах в их собственные святилища успели проникнуть и водвориться иные пенаты»²⁰⁶.

Прозрение великого художника-реалиста, разработавшего позднее эту действительно трагическую тему, возносило критика на недостижимую высоту над критикуемым произведением.

Но не только неудачные образы, подлежащие исправлению опытной рукой критика-художника, привлекали внимание Щедрина. Он вступал в творческое соревнование и с творцами классических типов русской литературы и вносил в это соревнование свойственный ему реализм, умение проникать в иную, потаенную действительность. Обыкновенно критик вкладывает свое содержание в образы старого литературного произведения Мы говорим тогда, что критик впадает в субъективизм, что он модернизирует памятник прошлой жизни и искусства. Щедрин как великий художник имел возможность поступать иначе. Для него старый образ не просто форма, в которую каждый вкладывает свое содержание, но существо, живущее своей собственной жизнью. Это люди, которых он встречает, с которыми беседует, но люди в новой, современной ему обстановке, при всей определенности своего характера приобретающие ряд новых черт, не механически, а органически. Литературные типы не существуют для Щедрина вне их жизненных прообразов. Вернее, он всегда возвращался к той действительности, из которой они были взяты. Но если в художественном произведении характеры людей были отражены лишь в один из моментов своей жизни, то ведь они продолжали жить вместе с нами, развиваться, стариться. И Щедрин следил за их дальнейшей судьбой... и, переживши их творцов, сумел увидеть в них то, чего еще не могли увидеть они. И он продолжает их дело, рисуя типы в новых обстоятельствах, в новой обстановке. Он показывает, как в новых условиях, при от-

носительной устойчивости психического ядра, характеры видоизменяются, развивая тенденции, скрытые от их авторов, но прозреваемые критиком в сочетаниях черт образа. Здесь мы вступаем в область художественного творчества Щедрина. Но он и мыслитель. Прежде чем дать например Молчалина в обстановке 70-х годов, он осветил себе путь к его новому воссозданию критическим размышлением, а это подлежит уже нашему разбору.

Свою эпопею о Молчалине времен не Александра I, а Александра II («В среде умеренности и аккуратности», 1874—1877) Щедрин начинает с соображений о тех эпохах, излюбленными героями которых они являются:

«Это минуты, когда деятельная, здоровая жизнь словно засыпает, а на ее место вступает в права жизнь призраков, миражей и трепетов... когда всякий думает только о себе, а в соседе своем видит ненавистника, когда подозрительность становится общим законом, управляющим человеческими действиями...» Вот почва, из которой вырастают эти рыцари умеренности и аккуратности. Нет спроса на людей инициативы и подвига. Есть спрос на тех, кого разумеют под наименованием «и другие».

Старый реализм в лице Грибоедова, очертив с большим искусством молодого, еще не успевшего развернуться и проявить себя Молчалина, не догадывался о тех возможностях громадного отрицательного значения для общества, которые в нем скрывались. Читатель и зритель «Горя от ума» выносил впечатление, как будто совпадавшее и с текстом пьесы, и с действиями Молчалина на сцене, что это безличная тень, «на которую достаточно дунуть, чтобы она исчезла без следа». Но это наивно реалистическое представление, так совпадающее с видимостью вещей, в корне ошибочно. Молчалины — это самый сложный комплекс хитрейших соображений, эмоций, волевых импульсов и даже трагических переживаний. Они живут довольно богатой, хотя и достаточно низкой внутренней жизнью, которой пренебрегать тем более не следует, что она накладывает глубокий отпечаток на жизнь общую. «Вглядевшись пристально в жизненный круговорот, мы без труда убедимся, что все в этом круговороте создается руками именно тех «и других», от которых мы самонадеянно отворачиваемся. Те «демонические» преступления или просто великие подлости, от которых мы содрогамся, не могли бы совершиться, если бы у «блестяще злых» их виновников не было под руками «бесчисленных легионов незаметных Молчалиных».

Что движет этими людьми? Сосредоточенность на мелочах своего личного «я», составляющих смысл их существования, и необходимость опереться на «нужного субъекта», чтобы обеспечить удовлетворение своих мелких, но целиком их поглощающих потребностей. На этой основе вырастает целый мир изворотливости и приспособления, не признающий над собой никаких законов, кроме выгоды и силы. Умея быть всем, чем прикажут, умея «не рассуждать», эти идилически-мирные натуры могут стать бичами человечества. Дайте Молчалину атрибуты «достопадной специальности» заплечного мастера, и он станет Шешковским.

«Они деятельнейшие, хотя, быть может, и не вполне сознательные создатели тех сумерек, благодаря которым настоящий заправский человек не может сделать шага, чтобы не раскроить себе лба... Они бесшумно, не торопясь, переползают из одного периода истории в другой, никому не бросив ни слова участия, но и никого не вздернувши на дыбу (то-есть, может быть, и вздернули, но, ей-богу, не сами собой)... они имеют право каждодневно засыпать с сладкою уверенностью, что ни полиция современности, ни полиция будущего не предъявит к ним ни малейшего иска»²⁰⁷.

Уродливейшее порождение классового общества, не знающего еще пределов своему господству над жизнью, эксплуатации человека человеком, требующей от обездоленного максимального приспособления во имя элементарнейших жизненных благ, Молчалины самым своим существованием клеймят создавший их социальный уклад. Характерным для него отказом в удовлетворении или угрозой такого отказа «мелочные» потребности человеческого «я» раздуваются до страшной силы, готовой на всякие преступления. Не узнаем ли мы ежедневно Молчалиных в исполнителях тех мерзостей,

которые совершаются буржуазным обществом? Разве не их руками немецкий фашизм совершает свои шутовские, но от этого не менее страшные ауто-да-фе, свои погромы и убийства? Разве Гитлеры — эти современные авантюристы Джеффризы, о которых пишет Щедрин, могли бы что-либо сделать, «если бы у них под руками не существовало бесчисленных Молчалиных», возвращенных представляемым ими социальным строем?

В такое грандиозное, полное до сих пор жизни обобщение вырастает сравнительно незначительный образ Молчалина 20-х годов.

Эта победа и критического и художественного реализма в щедринском смысле учит нас избегать схематизма даже там, где образ так легко поддается схематизации и кажется совершенно неблагодарным объектом для психологического анализа вследствие примитивности своей психической жизни. Раскрыть Молчалина, показать глубину и социальную перспективу в такой безнадежной плоскости — это такое удивительное достижение критического искусства, что его не могли не признать и враги. Так Достоевский недаром заметил в «Дневнике писателя» за 1876 г., что он, чуть не сорок лет знающий «Горе от ума», понял Молчалина только после того, как ему разъяснил его Щедрин. Это неудивительно, ибо Щедрин раскрыл ту «другую действительность» типа, которой являются заложенные в нем невидимые тенденции, определенные его социальным положением, и сумел проследить их развитие.

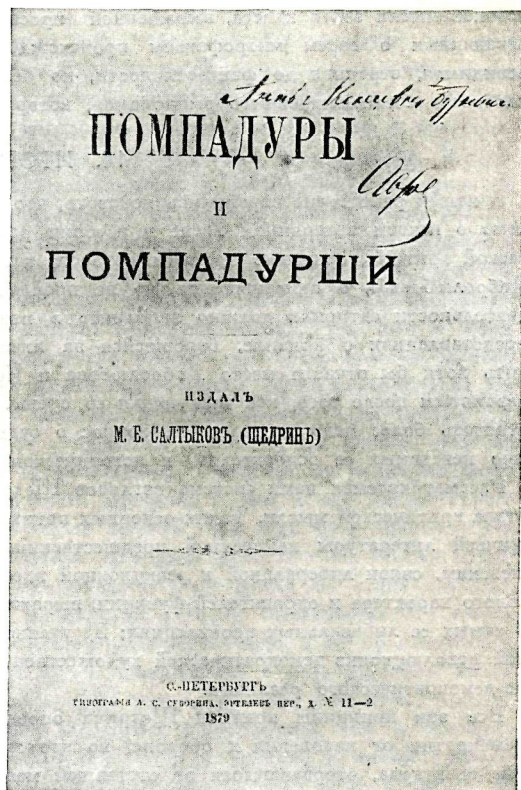
А вот и другой «примитив» — недоросль из комедии Фон-Визина, синоним лени, глупости, невежества. Что, казалось бы, общего между этой слишком элементарной жизнью и усложненным человеком второй половины XIX в.? Вот напр. историк Ключевский написал остроумную статью с точки зрения своей специальности об «учебной пьесе» Фон-Визина. Для него она, как и ее типы, утратила свежесть новизны и современности, зато приобрела интерес художественного памятника старины... «Современники ее автора... смотря ее... не видели нас, своих внуков, мы сквозь нее видим их, своих дедов»²⁰⁸.

Историк-идеалист, «который смотрит на исторический процесс сверху, со стороны командующих классов, а не снизу, от классов угнетенных» (слова М. Н. Покровского о Соловьеве, вполне применимые и к его знаменитому ученику), он исходил в своих суждениях из надклассовой теории государства, якобы аппарата не диктатуры господствующего класса, а сотрудничества классов. Фонвизинский недоросль — по Ключевскому — жертва непонимания значительной частью дворянства «исторически сложившегося положения своего сословия», выражавшегося в том, что помещик стал необходим государству не столько как воин, сколько как просвещенный покровитель и опекун своих крестьян. Комедия Фон-Визина — предупреждение от имени государства, заботящегося равно о всех классах общества, значительной части одного из них, не желающей выполнять обязанностей, предписываемых ей в интересах всего целого.

Подход Щедрина конечно совершенно иной. Ведь он идет не от настоящего к прошлому, а от прошлого к будущему. В героях фонвизинской комедии он видит не столько своих «дедов», как Ключевский, сколько их «внуков». Поскольку «классовые основы жизни «века нынешнего и века минувшего» еще сохранились, постольку и самые отдаленные явления — неуч Митрофан и «просвещенный» славянофил, издающийся над гнилым Западом, не так уже далеко отстоят друг от друга. Митрофан выступает как разгадка сложных проблем умственной жизни своих внуков, может быть и много учившихся, но продолжающих его традицию. Эта традиция — смешение цивилизации с табелью о рангах. Только «табель о рангах» внедрилась, вошла в плоть и кровь. С этою табелью в руках, хмельной от приливов таланта, он рыскал по долам и горам, внося в самые глухие закоулки смелую проповедь о чиновничестве и заражая самые убогие хижинки своей просветительской деятельностью. Перед немеркнущим блеском табели о рангах тускло, почти презренно светились прочие вопросы жизни, то-есть все то, что составляет действительную силу страны. Жизнь остановилась, охваченная со всех сторон безнадежнейшим эмпиризмом, источники воочию иссякали под игом расточительности и хищничества, стихии бесконтрольно господствовали над

ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ ЭКЗЕМПЛЯРА
ВТОРОГО ИЗДАНИЯ КНИГИ «ПОМ-
ПАДУРЫ И ПОМПАДУРШИ» О
ДАРССТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ САЛ-
ТЫКОВА А. А. БУТКЕВИЧ (СЕ-
СТРЕ Н. А. НЕКРАСОВА)

Институт Русской Литературы,
Ленинград



трудом и жизнью человека, а Митрофан не замечал, ни перед чем не останавливался и упорно отстаивал убеждение, что табель о рангах даст все: и славу, и богатство, и решительный голос в деле устройства судеб человечества»²⁰⁹.

Итак, этот лентяй и обжора, которому, как и его родителям, грозит, по Ключевскому, ферула надклассового государства, оказывается вершителем его судеб, подавляющим своей вооруженной табелью о рангах рукой всю жизнь страны. В образе Митрофана перед нами крепостническое государство, имеющее в его лице достойного представителя. Ему дана возможность не только «бездействовать на всей своей воле», но всеми средствами — вплоть до военных поселений и виселиц — ограждать это бездействие. Неважно, что может тому или другому Митрофану отдерут уши за слишком уж большие излишества, важен вольный митрофанский дух, отвергающий западную культуру, как только пошатнулось под влиянием горького опыта убеждение насчет «живоносных свойств табели о рангах», с которой он смешал эту культуру. Митрофан — это символ крепостнической европеизации России, неленостно перенимавшей «всякую штуку», независимо от общих форм жизни. Когда же эта «штука», т. е. мир открытий и изобретений как «мир подробностей... не имеющий внутренней связи с общим строем жизни», ударил Митрофана по лбу, он конечно не мог не стать славянофилом.

Митрофан — это прообраз «ташкентцев», шире — всей русской бюрократии, для которой не было вчерашнего дня как укора или поучения. Она поэтому постоянно возвращалась к этому «вчерашнему дню, но не для того, чтоб анализировать, а для того, чтоб воспроизвести его с буквальной точностью».

Так несколько эмирически-грубых черт фонвизинской комедии щедринский реализм превращает в обобщение жизни класса, в наиболее реакционных его прослойках, его отношения к культуре, его «европеизированного» крепостнического государства,

истоков мысли этого класса, выраженной просвещеннейшими его идеологами, не подозревающими о своем митрофаньем происхождении. Это — «другая действительность», невидимая, странная до фантастичности, но более подлинная и существенная, чем та плоскость «безнадежнейшего эмпиризма», которую увидели Фон-Визин и Ключевский...

14. ИТОГИ

В нашей работе мы стремились показать, что вопрос о Щедрине-критике — это проблема о некоем затерянном звене в истории развития нашей революционно-демократической критики, основные моменты которой, казалось, исчерпывались Чернышевским и Добролюбовым, о наметившемся, но не пройденном ее этапе. Изучение этой области деятельности сатирика должно заполнить в известной мере какой-то пробел в наших представлениях о критике, борющейся за интересы крестьянской демократии, заполнить хотя бы отчасти место Добролюбова и Чернышевского, считавшееся до сих пор незанятым после того, как они сошли со сцены. Такое исследование даст возможность ответить более ясно и полно на вопрос о судьбах этой критики в новых условиях, еще неведомых ее основателям, в историческом промежутке между 60—70-ми годами.

Рассматриваемая нами система взглядов Щедрина обладает рядом признаков особого этапа критической мысли. Таких основных признаков три: 1) анализ на материале помещичьей литературы намеченной предшественниками Щедрина — в особенности Чернышевским, связи либеральной и реакционной идеологии, — анализ на основе общего классового характера и охранительной функции, выражавшей помещичью идеологию литературы в самых ее либеральных проявлениях; 2) учение о тенденции как основном условии новой революционно-демократической художественности; 3) новая концепция революционно-демократического реализма.

Все эти принципы критики Щедрина определены эпохой перехода революционной демократии от нападения к обороне, но это же вынужденное оборонительное положение авангарда, оторвавшегося от отставшей массы, травмированного вчерашними «друзьями», способствуя развитию классового самосознания, уяснению классовых противоположностей и отражающей их системы идей в литературе, помешало развитию уже наметившейся в основных линиях новой культуры, новой литературы и критики.

Однако и то, что в области критики удалось сделать Щедрину, та система взглядов, которую мы сейчас конструируем из оставшихся обломков и обрывков, имеет для нас значение ценнейшего культурного наследства.

Пытаясь выделить из забытых томов «Современника» и «Отечественных Записок» мысли Щедрина, живущие до сих пор крепкой жизнью, мы почти не останавливались на его ошибках, на неприемлемом для нас. Выясняя связь этих мыслей, мы не отметили ряда ошибок Щедрина-критика с точки зрения научной социально-философской теории, к которой он мог только ощупью приближаться в условиях тогдашней русской действительности. Но подводя итоги, мы укажем на них.

Щедрин не преодолел еще просветительского идеализма в своих взглядах на исторический процесс, он полагал, что «самая история развития человеческих обществ есть не что иное, как история разложения масс под влиянием сознательной мысли»²¹⁰, он считал, что «крайняя медленность прогресса и прочие бедствия, до сих пор удручающие человечество, имеют источник не в чем ином, как в недостатке разумного метода, которым определялся бы характер отношений человека к природе, и в тех суждениях, которые отсюда проистекали»²¹¹. Таких цитат можно привести много, но важно то, что Щедрин был просветителем, преодолевавшим просветительство, утопистом, преодолевшим утопизм больше, чем кто-либо другой из его современников. Это имеет существеннейшее значение для оценки его критического наследства.

Как ставится проблема наследства пролетариатом? Этот вопрос имеет две стороны. Пролетариат конечно полновластный хозяин всей культуры прошлого, и хозяин бережный, извлекающий из нее максимум ценности. Но в этом наследии надо различать то, что имеет для пролетариата значение материала, подлежащего переплавке, разложению

на свои составные части для тех или иных целей, часто материала «следственного», помогающего ему в разоблачении старого мира, и то, что он может сохранить как ценнейшие орудия в своей собственной борьбе и строительстве, хотя и устаревшие в некоторых частях своих, но достойные войти в его железный боевой фонд; то, что на историческом пути к пролетариату и его идеологии, то, что таило в себе ее потенцию и составляет культурное наследие пролетариата в собственном смысле слова. В русской культуре прошлого таких потенций больше всего в творчестве революционной демократии 60-х годов. Революционный пролетариат и является прежде всего наследником этого слоя. Наследством в первую очередь являются потенции революционного класса-предшественника; французский материализм, немецкая философия, английская политическая экономия, «антропологический принцип» Фейербаха и Чернышевского — все это дорого пролетариату в культуре прошлого потому, что вело к нему, к его революционному мировоззрению. Творчество гениального представителя революционной демократии — Щедрина — конечно ближе пролетариату, чем вся дворянская литература вместе взятая, и составляет его наследие в узком смысле этого слова.

Но освоение этого наследства даст свои результаты только в том случае, если мы учтем, что различие между потенцией и осуществлением переходит из количественного в качественное. Нельзя забывать, что близость Щедрина к нам и как литературного критика ограничена его социально-историческим опытом: при всей силе прогноза его мышление все же не могло выйти за пределы помещичье-крестьянской России, разоряемой хищником, «чумазым», как ни преодолевало обусловленный ею социально-исторический кругозор. Воспринимая русский капитализм в эпоху «первоначального накопления», т. е. главным образом как хищническую, разрушительную, а не производственную силу, Щедрин не уяснял себе связи форм производства с создающимися на их основе идеологическими надстройками, того, что всегда должен учитывать критик-марксист. Между критикой, выражающей идеологию пролетариата как сознающего себя класса, вне которой немыслим марксистский метод в критике и литературоведении, и между революционно-демократической критикой 60-х годов в лице и такого передового ее представителя, как Щедрин, неизбежен ряд черт различия, связанных с указанной основной чертой.

Мы видели, как материалистические элементы в понимании истории противоречат у Щедрина его «просветительству», его идеалистической точке зрения на историю. Но этот идеализм тесно связан с непоследовательностью его материализма. Общественные отношения не мыслятся им как производственные. Материальную обусловленность идеологических явлений, литературы в частности, Щедрин по существу мыслит как зависимость от той или иной системы распределения, а не производства. А кто повторяет ошибку утопистов, заключающуюся в подмене первичного производным, как в данном случае, тот повторяет и другую их ошибку: их идеалистический подход к истории, выражающийся в просветительстве.

Если распределение не зависит от форм производства, от производственных отношений, то почему же ему не зависеть от тех или иных убеждений людей?

В области литературной критики подобный взгляд суживает и упрощает классовую концепцию литературного процесса, которой Щедрин нам так близок.

Помещичий класс выступает у Щедрина прежде всего как «среда», как совокупность определенных навыков и бытовых условий, не являясь у него «результатом отношений производства» (Энгельс). Связь художественного творчества с базой при всей классовости подхода прослеживается недостаточно. Конкретно это выражается в том, что характеристика «лишних людей» при всей ее глубине и боевой заостренности страдает тем недостатком, что самое появление их объясняется не изменениями в общественном базисе, а причинами психологически-бытовыми, ограниченными данной «средой».

Исторически-оправданная трактовка «лишних людей», т. е. значительнейших образов современной Щедриным помещичьей литературы, служившая как нельзя лучше целям боевой революционно-демократической критики, не может не быть признана односторонней с нашей точки зрения.

Еще в большей мере эта ограниченность революционно-демократической критики, отразившая ограниченность представленного ею класса, проявилась в представлении о «новом типе». Отрицание капитализма революционной демократией не могло еще перейти в борьбу с ним определенного общественного класса, призванного к построению нового бесклассового общества. Поэтому и в ее литературной практике, и в ее литературной теории не ставится еще проблема правдивого отражения борьбы и борцов против капитализма, а тем самым и участия средствами литературы в этой борьбе.

Нечего и говорить, как далеки мы здесь от тех проблем, которые ставит литературе социализм побеждающий, революция строящая!

Вот почему, осуществляя реализм, который в творческой практике Щедрина мог получить лишь частичное осуществление, современная социалистическая литература и критика вкладывают в него при наличии ряда общих моментов и качественно иное содержание. Концепция социалистического реализма не возникает как метод разрешения того кризиса революционно-демократической литературы, который был определен Щедриным как противоречие между богатством содержания нового типа и бедностью его внешней обстановки. Такого противоречия больше не существует: оно заменено отношением другого порядка. Ударение переносится с «типа» на «обстановку», настолько сложную, настолько богатую, настолько революционно изменяющуюся, что задачей «типа», как и его изобразителя, является не отстать от ее ведущих, быстро развивающихся и осуществляющихся тенденций.

Затем, не забудем: практика революционно-демократического реализма оказалась бессильной разрешить поставленную Щедриным-критиком задачу положительных тенденций нового типа, не проявляющихся в его бедной обстановке. Не говоря уже о том, что крестьянская демократия не могла выдвинуть строителя, перед проблемой изображения которого стоит наш социалистический реализм, — чем дальше от 60-х годов, тем больше революционное народничество 70-х годов уступает революционно-демократической мысли 60-х в четкости и последовательности. Революционная тенденция идет на убыль в 70-х годах, и чем больше она проявляется во внешнем действии, тем слабее по существу (тяготение народолюбцев к либералам). Революционно-демократический реализм был силен в раскрытии тенденций другого рода: тех опасностей, которые таил в себе каждый новый день для всего сколько-нибудь подлинно прогрессивного в стране. Это содержание творческой практики своего реализма Щедрин вкладывал и в свою критическую теорию. Раскрытию опасностей каждого грядущего дня при учете всей сложности современной обстановки можно учиться у Щедрина-художника и у Щедрина-критика и нам, особенно революционным писателям Запада, где фашизм представляет благодарный материал для боевой сатиры.

Определяя отношение проблематики щедринской критики к проблематике критики марксистско-ленинской, мы можем свести их различие к проблеме изображения массы. Распыленных мелких товаропроизводителей, не активное единство создающего коллектива наших дней, а совокупность отдельных пассивных и беспомощных атомов — «людей, питающихся лебедой» — вот что мог представлять себе Щедрин, когда думал об отображении жизни масс в литературе, о котором написал столько блестящих страниц.

Между тем проблема изображения коллектива как творческой силы обращается в нашей критике и другой проблемой: на эту силу ориентируется и сама литература, ибо она должна выражать его волю, создаваться как его литература. Проблема доступности художественного слова без снижения качественного уровня стоит перед нашей критикой и нашими художниками. Щедрин же всегда имел в виду ту самую «тегеньку» — публику из привилегированных классов, которую, презирая, не переставал убеждать. Цензурные условия делали немислимым самый вопрос о новом, свободном от условностей языке, — напротив, ставили проблему языка эзопова.

Те различия между критикой Щедрина и марксистско-ленинской критикой, которые мы попытались здесь бегло выяснить, не колеблют утверждения, что критика Щедрина при всех ее идеалистических грехопадениях, при преувеличении роли литературы, при переоценке в течение известного периода, под влиянием определенных исто-

[illegible]

рических обстоятельств, литературы 40-х годов, поддерживает новое пролетарское искусство всей силой исторической традиции. Она учит нас глубокому классовому подходу и анализу дворянской литературы, несмотря на все неизбежные в ее время дефекты этого анализа; она помогает преодолеть остатки эстетизма и формализма своей проповедью сознательного мировоззрения, осознанной тенденции как основы художественности революционного класса; она до известной степени готовит своей революционной концепцией реализма — реализма активного, изменяющего мир искусства — концепцию реализма социалистического.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Ср. статью Макашина, С. А., «Судьба литературного наследства М. Е. Салтыкова-Щедрина». — «Литературное Наследство», кн. 3, стр. 291—298.
- ² В книге «М. Е. Салтыков», 1899.
- ³ «Неизвестные страницы», 1931.
- ⁴ Иванов-Разумник, Салтыков-Щедрин. Л., 1931.
- ⁵ «Отечественные Записки» 1848, т. IV, отд. 6, стр. 95.
- ⁶ «Головщина». — «Неизданный Щедрин». Л., 1931, стр. 94.
- ⁷ «Русский Вестник» 1856, т. VI.
- ⁸ Там же, стр. 147, 158.
- ⁹ Там же, стр. 153.
- ¹⁰ Там же, стр. 159.
- ¹¹ Там же, стр. 148.
- ¹² Там же, стр. 150—151.
- ¹³ Там же, стр. 154.
- ¹⁴ Там же, стр. 155.
- ¹⁵ Об издании журнала «Русская Правда». См. «Письма», 1924, прилож.
- ¹⁶ Ленин, От какого наследства мы отказываемся. Соч., т. II, стр. 323, 1-е изд.
- ¹⁷ Ленин, т. II, стр. 328, 329, 1-е изд.
- ¹⁸ «Наша общественная жизнь». — «Современник» 1864, кн. 2, стр. 233.
- ¹⁹ Стеклов, Чернышевский. Т. II, 1928. Б. П. Козьмин. От 19 февраля к 1 марта. М., 1933 г.
- ²⁰ Ленин, т. II, стр. 321, 1-е изд. Разрядка Ленина.
- ²¹ Ленин, т. II, стр. 337, 338, 1-е изд.
- ²² «Глуховское распутство». — «Неизданный Щедрин», стр. 36.
- ²³ Там же, стр. 27. Разрядка моя. — А. Л.
- ²⁴ Ср. Ленин, Экономическое содержание народничества, т. II, стр. 51, 1-е изд.
- ²⁵ Ленин, Крестьянская реформа и пролетарско-крестьянская революция, т. XI, ч. 2, стр. 263, 1-е изд.
- ²⁶ Ленин, т. XI, ч. II, стр. 262, 1-е изд.
- ²⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Немецкая идеология. Ср. «Под знаменем марксизма», № 11—12, 1931, стр. 151.
- ²⁸ «Неизвестные страницы», стр. 309.
- ²⁹ Там же, стр. 211.
- ³⁰ «Современник» 1863, № 1—2. «Наша общественная жизнь».
- ³¹ «Неизданные страницы», стр. 156. Статья «Один из деятелей русской мысли».
- ³² Собр. соч. т. IX, стр. 464. П., 1918.
- ³³ «Неизвестные страницы», стр. 138. Статья «Один из деятелей русской мысли».
- ³⁴ Там же, стр. 140.
- ³⁵ «Отечественные Записки» 1869, июнь. «Уличная философия».
- ³⁶ «Современник» 1864, кн. 2. «Новые стихотворения А. Майкова».
- ³⁷ «Современник» 1863, март, стр. 178.
- ³⁸ «Неизданный Щедрин», стр. 291. — «Послание поехонцам».
- ³⁹ «Современник» 1863, март, стр. 178—179.
- ⁴⁰ «Отечественные Записки» 1868, октябрь. Ср. «Неизвестные страницы», стр. 23—71.
- ⁴¹ «Неизвестные страницы», стр. 25—26. Статья «Напрасные опасения».
- ⁴² «Неизвестные страницы», та же статья.
- ⁴³ «Современник» 1863, март. «Наша общественная жизнь», стр. 178.
- ⁴⁴ «Неизвестные страницы», стр. 26.
- ⁴⁵ Там же, стр. 36. Разрядка моя. — А. Л.
- ⁴⁶ «Неизвестные страницы», стр. 27—29.
- ⁴⁷ «Письма», стр. 13—14.
- ⁴⁸ «Современник» 1864, кн. 2, стр. 260.
- ⁴⁹ «Современник» 1863, кн. 9, стр. 83. Рецензия на «Стихотворения А. А. Фета».
- ⁵⁰ «Современник» 1863, апрель. Стр. 385—386.

- ⁵¹ «Современник» 1863, май, стр. 315. Разрядка моя. — А. Л.
- ⁵² «Неизвестные страницы», стр. 31.
- ⁵³ «Современник» 1863, май. Рецензия на «Стихотворения К. Павловой».
- ⁵⁴ «Современник» 1863, № XII, стр. 210.
- ⁵⁵ «Современник» 1863, № XII, стр. 201.
- ⁵⁶ Собр. соч., т. IX, стр. 59. «Круглый год».
- ⁵⁷ Там же, стр. 60.
- ⁵⁸ «Неизвестные страницы», стр. 39—40. «Напрасные опасения». Разрядка моя. — А. Л.
- ⁵⁹ «Неизвестные страницы», стр. 45. «Напрасные опасения».
- ⁶⁰ «Современник» 1864, кн. 2, стр. 262.
- ⁶¹ «Неизданный Щедрин», стр. 289. «Послание пошехонцам».
- ⁶² «Неизвестные страницы», стр. 387. («Своим путем» А. Ожигиной).
- ⁶³ «Неизвестные страницы», стр. 433. Рецензия на роман Омулевского «Светлов».
- ⁶⁴ «Современник» 1863, кн. XII. «Наша общественная жизнь», стр. 199.
- ⁶⁵ «Послание пошехонцам». — «Неизданный Щедрин», стр. 289.
- ⁶⁶ «Неизвестные страницы», стр. 57, 58. «Напрасные опасения».
- ⁶⁷ Собр. соч., т. IX, стр. 72. «Круглый год».
- ⁶⁸ Собр. соч., т. II. Изд. Ленгиза.
- ⁶⁹ «Послание пошехонцам». — «Неизданный Щедрин», стр. 289.
- ⁷⁰ Сочинения, т. II, стр. 268—269. Изд. Ленгиза, 1926. «Господа ташкенцы».
- ⁷¹ Там же, стр. 269.
- ⁷² Там же, стр. 270.
- ⁷³ «Современник» 1864, кн. 2, стр. 263.
- ⁷⁴ Собр. соч., т. IX, стр. 116, 117, 118. «Круглый год».
- ⁷⁵ «Неизвестные страницы», стр. 446, 448. Рецензия на «Темное дело» Д. Лобанова.
- ⁷⁶ «Отечественные Записки» 1868, кн. 5, стр. 69. Рецензия на «В сумерках» Минаева.
- ⁷⁷ Там же. Стр. 66—67.
- ⁷⁸ «Отечественные Записки» 1871, май, стр. 61.
- ⁷⁹ «Отечественные Записки» 1871, кн. 2, стр. 204. Рецензия на «Сноп» Полонского.
- ⁸⁰ «Ролла» А. Мюссе. «Современник» 1864, кн. 8.
- ⁸¹ «Неизвестные страницы», стр. 444. Рецензия на «Цыгане» В. Ключникова.
- ⁸² «Неизданные страницы», стр. 444, та же рецензия.
- ⁸³ «Уличная философия». — «Отечественные Записки» 1869, кн. 6, стр. 129—130.
- ⁸⁴ Там же, стр. 131. Разрядка моя. — А. Л.
- ⁸⁵ «Отечественные Записки» 1871, кн. 2, стр. 200. Рецензия на «Сноп» Полонского.
- ⁸⁶ Там же, стр. 201, 202. Разрядка моя. — А. Л.
- ⁸⁷ «Современник» 1864, кн. 4. Рецензия на книгу Камской «Моя судьба».
- ⁸⁸ «Отечественные Записки» 1869, кн. 6. Статья «Уличная философия», стр. 131.
- ⁸⁹ «Современник» 1863, кн. XII, стр. 92. «Петербургские театры».
- ⁹⁰ Рецензия на «Сочинения Я. П. Полонского». — «Отечественные Записки» 1869, кн. 9, стр. 50.
- ⁹¹ «Послание пошехонцам». — «Неизданный Щедрин», стр. 291—292.
- ⁹² «Отечественные Записки» 1869, кн. 6, стр. 128. Статья «Уличная философия».
- ⁹³ «Неизвестные страницы», стр. 141—142. Статья «Один из деятелей русской мысли».
- ⁹⁴ «Неизвестные страницы», стр. 69. «Напрасные опасения».
- ⁹⁵ Там же, стр. 50.
- ⁹⁶ Там же, стр. 69.
- ⁹⁷ «Современник» 1863, кн. XII, стр. 197—198. «Наша общественная жизнь».
- ⁹⁸ Там же, стр. 209—210.
- ⁹⁹ Там же, стр. 202.
- ¹⁰⁰ «Петербургские театры». — «Современник» 1863, кн. I, стр. 183.
- ¹⁰¹ «Капуны». — «Неизданный Щедрин», стр. 80.
- ¹⁰² Кирпотин, Радикальный разночинец Писарев, Л., 1929, стр. 144.
- ¹⁰³ «Петербургские театры». — «Современник» 1863, кн. I.
- ¹⁰⁴ Кирпотин, Радикальный разночинец Писарев, стр. 179.
- ¹⁰⁵ Ср. цитированную уже книгу Кирпотина.
- ¹⁰⁶ «Современник» 1864, январь, стр. 27—28.
- ¹⁰⁷ «Современник» 1864, март. Разрядка моя. — А. Л.
- ¹⁰⁸ «Современник» 1864, март, стр. 59.
- ¹⁰⁹ «Письма к тетеньке», т. XI, стр. 628—629.
- ¹¹⁰ «Неизвестные страницы», стр. 60—61. «Напрасные опасения».
- ¹¹¹ «Неизвестные страницы», стр. 435—436. «Светлов, его взгляды».
- ¹¹² «Послание пошехонцам». — «Неизданный Щедрин», стр. 287.
- ¹¹³ «Неизвестные страницы», стр. 43. «Напрасные опасения».
- ¹¹⁴ «Послание пошехонцам». — «Неизданный Щедрин», стр. 290—291.
- ¹¹⁵ Ср. «Неизвестные страницы», стр. 136.
- ¹¹⁶ «Неизвестные страницы». Рецензия «Светлов, его взгляды».
- ¹¹⁷ «Неизвестные страницы», стр. 376.

- 118 «Неизвестные страницы», стр. 362. Рецензия на роман А. Михайлова «В разброд».
- 119 Энгельс. Письмо М. Каутской. — «Литературное Наследство», кн. 7—8.
- 120 «Неизвестные страницы», стр. 70. Статья «Напрасные опасения».
- 121 «Современник» 1864, кн. I (о М. Вовчок), стр. 85. Ср. также «Неизвестные страницы», стр. 389.
- 122 «Неизвестные страницы», стр. 272. — «Первая русская передвижная выставка».
- 123 «Современник» 1863, кн. 11, стр. 93. Статья «Петербургские театры». Разрядка моя. — А. Л.
- 124 Там же. Разрядка моя. — А. Л.
- 125 «Современник» 1863, кн. 12, стр. 200. «Наша общественная жизнь».
- 126 Там же, стр. 197.
- 127 Там же, стр. 200.
- 128 Из архива Достоевского», М., 1923, стр. 17, 20, 21.
- 129 «Современник» 1864, январь, стр. 81. Рецензия на стихотворения Плещеева.
- 130 «Современник» 1863, декабрь, стр. 202, 209.
- 131 «Неизвестные станицы», стр. 61. «Напрасные опасения». Разрядка моя. — А. Л.
- 132 «Современник» 1864, кн. 4. Рецензия на «Записки Щепкина».
- 133 «Современник» 1863, кн. 12, стр. 243—244. Разрядка моя. — А. Л.
- 134 «Современник» 1863, кн. 12, стр. 202. «Наша общественная жизнь».
- 135 «Неизвестные страницы», стр. 361. Рецензия на роман А. Михайлова «В разброд».
- 136 Там же, стр. 319. «Итоги».
- 137 «Неизвестные страницы», стр. 359. «В разброд» Михайлова.
- 138 «Современник» 1863, ноябрь, стр. 105. Статья «Петербургские театры».
- 139 Собр. соч., т. II, стр. 176. «Помпадуры и помпадурши», Ленгиз, 1926.
- 140 Собр. соч., т. II, стр. 174.
- 141 Там же.
- 142 «В больнице для умалишенных». — «Неизданный Щедрин», стр. 187.
- 143 См. статью С. С. Борщевского «Проблемы щедринской сатиры» в журнале «На литературном посту» 1929, № 9. Эти формулы имеют у Борщевского иное содержание.
- 144 «Неизвестные страницы», стр. 60—61, статья «Напрасные опасения», в которой еще робко указывается возможность «подобной работы» для литературы.
- 145 Эти характерные для Щедрина строки мы позволили себе привести из статьи «Насущные потребности литературы» («Отечественные Записки» 1869, октябрь, стр. 160), принадлежность которой Щедрину еще окончательно не установлена. Если бы, что невероятно, авторство Щедрина было в данном случае опровергнуто, это не отразилось бы на результатах нашего анализа. Данная цитата лишь поясняет доказанное. Это относится и к другим замечкам данной категории, здесь использованным.
- 146 «Современник» 1863, ноябрь. «Наша общественная жизнь».
- 147 Собр. соч., т. IX, стр. 69. «Круглый год».
- 148 Ср. Арсеньев. К. К., Щедрин. 1906, стр. 106—107.
- 149 «Помпадуры и помпадурши». Собр. соч., т. II, стр. 174, изд. 1926.
- 150 «Современник» 1863, т. XII, стр. 201. «Наша общественная жизнь».
- 151 «Итоги» (4 гл.). Разрядка моя. — А. Л.
- 152 См. работу Б. П. Козмина «К вопросу о кризисе реалистического направления в 70-х годах». — «Литература и марксизм» 1930, № 4—5.
- 153 «Неизвестные страницы», стр. 429. «Светлов, его взгляды».
- 154 «За рубежом». Собр. соч., т. IV, изд. 1926, стр. 274.
- 155 Собр. соч., т. IV, изд. 1926, стр. 279.
- 156 «Отечественные Записки» 1868, ноябрь, стр. 36. «Новаторы особого рода».
- 157 Там же, стр. 34—35.
- 158 Там же, стр. 35, 43.
- 159 «Неизвестные страницы», стр. 425. «Светлов, его взгляды».
- 160 «Неизвестные страницы», стр. 426. «Светлов, его взгляды».
- 161 «Неизвестные страницы», стр. 428. Разрядка моя. — А. Л.
- 162 Там же, стр. 428.
- 163 «Современник» 1864, № V, стр. 25.
- 164 Там же, стр. 6.
- 165 «Стрижи» — «Неизданный Щедрин», стр. 87—88.
- 166 «Дневник писателя» за 1873 г.
- 167 «Современник» 1863, кн. 1. «Наша общественная жизнь».
- 168 «Чужую беду руками разведу». — «Неизданный Щедрин», стр. 254.
- 169 «Письма», 1926, стр. 76. Ср. также незаконченную «Благонамеренную повесть» («Вестник Европы» 1914, кн. 5), в которой Щедрин начал пародировать первые части «Анны Карениной».
- 170 «Уличная философия». — «Отечественные Записки» 1869, кн. 6, стр. 147.
- 171 Там же, стр. 147, 148.
- 172 Там же, стр. 142.
- 173 «Насущные потребности литературы». — «Отечественные Записки» 1869, кн. 10.

- ¹⁷⁴ «Неизвестные страницы», стр. 95. — «Петербургские театры», П.
¹⁷⁵ «Отечественные Записки» 1871, кн. 2, стр. 207.
¹⁷⁶ «Современник» 1863, сентябрь, стр. 68.
¹⁷⁷ О Данилевском (Скавронском) см. «Современник» 1863, декабрь («Воля. Два романа из быта беглых»).
- ¹⁷⁸ «Современник» 1863, кн. IV, стр. 298.
¹⁷⁹ «Отечественные Записки» 1868, кн. 8 («Гражданский брак» Чернявского).
¹⁸⁰ «Современник» 1864, март, «Наша общественная жизнь», стр. 52—53.
¹⁸¹ «Отечественные Записки» 1868, кн. 8.
¹⁸² «Отечественные Записки» 1871, т. XII. Рецензия на роман Авсеенко «На рас-
 луты», стр. 230—231.
- ¹⁸³ «Уличная философия». — «Отечественные Записки» 1869, кн. 6, стр. 131.
¹⁸⁴ «Письма к тетеньке». Собр. соч., т. XI, стр. 626.
¹⁸⁵ Собр. соч., т. IX, стр. 147. «Круглый год».
¹⁸⁶ «Чужую беду руками разведу». — «Неизданный Щедрин», стр. 256.
¹⁸⁷ Собр. соч., т. IX, стр. 147.
¹⁸⁸ «Неизданный Щедрин». — «Чужую беду руками разведу», стр. 251.
¹⁸⁹ Макашин, С. А., «Судьба литературного наследства М. Е. Салтыкова-Щедри-
 на». — «Литературное Наследство», кн. 3, стр. 298.
- ¹⁹⁰ Ср. комментарий к этому произведению в книге «Неизданный Щедрин».
¹⁹¹ «Современник» 1863, кн. 3.
¹⁹² Рецензия «Бродящие силы» Авенариуса. — «Отечественные Записки» 1868, кн. 4.
¹⁹³ Там же, стр. 212. Пародия эта перепечатана в статье Евгеньева-Максимова
 «Салтыков-Щедрин и реакционная беллетристика 60-х годов» в кн. «Из прошлого
 русской журналистики», Л., 1930.
- ¹⁹⁴ «Современник» 1863, апрель, стр. 296—297.
¹⁹⁵ Рецензия на роман Лажечникова «Внучка панцырного боярина». — «Отечественные
 Записки» 1868, кн. 12, стр. 253, 254.
¹⁹⁶ «Отечественные Записки» 1879, кн. 12, стр. 228—229.
¹⁹⁷ Там же, стр. 230.
¹⁹⁸ «Отечественные Записки» 1879, т. XII, стр. 230—231.
¹⁹⁹ Там же, стр. 232.
²⁰⁰ «Отечественные Записки» 1868, ноябрь, стр. 35—36. «Новаторы особого рода».
²⁰¹ «Отечественные Записки» 1869, кн. 6, стр. 142. «Уличная философия».
²⁰² «Современник» 1863, январь — февраль. Рецензия «Немного лет назад», ром.
 Лажечникова.
- ²⁰³ «Отечественные Записки» 1869, кн. 9, стр. 46. Рецензия на соч. Полонского.
²⁰⁴ «За рубежом». Собр. соч., т. IV, 1926, стр. 275—276. Разрядка моя. — А. Л.
²⁰⁵ «Современник» 1864, март. «Наша общественная жизнь», стр. 52.
²⁰⁶ См. цит. статью «Новаторы особого рода». — «Отечественные Записки», 1868,
 кн. XI, стр. 34—35.
²⁰⁷ Собр. соч., т. IX, стр. 181. «В среде умеренности и аккуратности». См. также
 стр. 179, 184—186.
²⁰⁸ Ключевский, В. Очерки и речи. М., 1913, стр. 285.
²⁰⁹ Собр. соч., т. II, стр. 253. «Господа ташкентцы». Введение.
²¹⁰ «Неизвестные страницы», стр. 310. Итоги. Разрядка моя. — А. Л.
²¹¹ «Современник» 1864. Рецензия на «Новые стихотворения» Плещеева.