

СУДЬБЫ ДРЕВНЕРУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ В ЛИТЕРАТУРЕ НОВОЙ

Нравоописательное время у Гончарова

Учительная литература Древней Руси подчиняла настоящее время задачам нравоописания и нравоучения. Мы уже видели, что эти нравоучения, касавшиеся «вечных» недостатков человеческой природы, обычных «грехов», велись в настоящем времени, обобщавшем человеческие недостатки. Любопытное продолжение это «настоящее время» обличительной и учительной литературы получило в нравоописательном очерке первой половины XIX в., находившемся под влиянием очерка французского. Очерк также ставил себе целью обобщение нравов и обычаев, но в несколько ином типе. На первый план выступили познавательные цели очерка. Сущность его художественного времени поэтому значительно сложнее.

Очерк с его настоящим временем сыграл в русской литературе роль школы, в которой обучались многие русские писатели приемам типизации и пониманию художественного времени. Явления описы-

вались в настоящем времени. Обобщения явления сводились прежде всего к утверждению его неизменяемости во времени, длительности, многократной повторяемости. Типизация связывалась с художественным обнаружением определенного ритма жизни, и при этом по преимуществу медленного, возвращающегося к тому же самому, обычного, повторяющегося дневного и годового круговорота со спокойным течением событий, отсутствием неожиданностей. Задачи писателя виделись в том, чтобы описывать то, что постоянно совершается каждый день или каждый год, что живет долго, что привычно. Очерк представлен уже «Прогулкой по Москве» К. Н. Батюшкова (1811), «Провинциалом в Петербурге» К. Ф. Рылеева (1821), «Семейством Холмских» Д. Н. Бегичева (1832), некоторыми произведениями В. Ф. Одоевского, «Новым живописцем общества и литературы» Н. А. Полевого (1832), наконец «Путешествием в Арзрум» Пушкина и «Кавказцем» Лермонтова. Под влиянием очерка находились в известной поре своего творчества Гоголь, Гончаров, Тургенев и др. День Невского проспекта, день старосветских помещиков, день Илюши Обломова в «Сне Обломова», медленность и повторяемость этого дня, статическое описание типичного русского сельского или городского пейзажа соответствовали задачам обобщения.

Приемы обобщения и типизация, обычные для натуральной школы, замедлили художественное время литературы, заставили его течь тихо, обратили внимание литераторов на типы размеренно живущих людей — Обломовых, Башмачкиных, старосветских помещиков, согласовались с типом «лишнего человека». Сон и грезы заняли в литературе большое место. Повторяемость и неизменность привлекли внимание литераторов к теме лени и безволия. Обнаружение этих качеств в русском дворянстве как бы совпало с потребностями типизации.

В качестве примера художественного обобщения нового типа останавливаюсь на «Обломове». «Обломов» представляет собой очень большой интерес с точки зрения проблемы времени, решаемой в реалистическом повествовании, использовавшем уроки физиологического очерка натуральной школы.¹ Тема ленивого человека, медленно живущего, много спящего, много обобщающего (этим дается возможность автору переложить часть обобщений на своего героя), пропускающего впечатления от действительности через свободно текущий поток своего сознания, была удивительно точно сопряжена с новым, реалистическим отношением к времени.

Предмет изображения и способ изображения времени находятся в «Обломове» в строгом соответствии.

¹ О влиянии физиологического очерка на «Сон Обломова» см.: Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе. (Русский физиологический очерк). М., 1965, с. 287—288.

Начинается роман с описания утра Обломова — утра конкретного, определенного, но в описании которого тем не менее чувствуется каждодневность, типичность. Описание ведется по преимуществу в грамматическом времени прошедшего несовершенного, то и дело переходящего в настоящее. Описание наружности Обломова прикреплено к моменту, когда Обломов лежит в постели. Однако описание это расходится с лежащим состоянием, в котором находится Обломов. В описании говорится о грации движений Обломова, о его улыбке, об отношении к нему людей холодных, поверхностно наблюдательных и людей поглубже и посимпатичнее. Говорится в описании о его домашнем костюме, о том, как он ходил дома и пр. «Туфли на нем были длинные, мягкие и широкие; когда он, не глядя, опускал ноги с постели на пол, то непременно попадал в них сразу». Ясно, что здесь говорится не о данном утре, а о любом утре Обломова вообще. Но длинное описание это прикреплено к моменту лежания Обломова в постели, что дает возможность автору подчеркнуть длительность этого лежания, создать у читателя ощущение медленности течения времени в квартире Обломова. От описания лежащего Обломова Гончаров переходит к описанию комнаты Обломова, и снова перед нами не тот или иной момент (хотя описание это внешне и прикреплено к определенному утру), а обычная каждодневность. Это неизменный вид комнаты, и поэтому автор как бы с особенным удовольствием подчеркивает ее запущенность, пыль и паутину, отсутствие следов уборки.

«По стенам, около картин, лепилась в виде фестонов паутина, напитанная пылью; зеркала, вместо того, чтоб отражать предметы, могли бы служить скорее скрижалями для записывания на них, по пыли, каких-нибудь заметок на память. Ковры были в пятнах. На диване лежало забытое полотенце; на столе редкое утро не стояла не убранная от вчерашнего ужина тарелка с солонкой и с обглоданной косточкой да не валялись хлебные крошки. Если б не эта тарелка, да не прислоненная к постели только что выкуренная трубка, или не сам хозяин, лежащий на ней, то можно было бы подумать, что тут никто не живет, — так все запылилось, полиняло и вообще лишено было живых следов человеческого присутствия. На этажерках, правда, лежали две-три развернутые книги, валялась газета, на бюро стояла и чернильница с перьями; но страницы, на которых развернуты были книги, покрылись пылью и пожелтели, видно, что их бросили давно; номер газеты был прошлогодний, а из чернильницы, если обмакнуть в нее перо, вырвалась бы разве только с жужжаньем испуганная муха».¹

¹ Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми т., т. 4. М., 1953, с. 9—10. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте. Разрядка здесь и далее моя.

Типизация, как видим, связана с указанием на повторяемость происходящего, она требует обыденности и медленности течения времени. Ей лучше всего подходят медлительные и ленивые люди, запущенный обиход, задумчивость, ленивая наблюдательность, с помощью которой можно облегчить и оправдать наблюдательность самого автора, вынужденного останавливаться на мелочах.

От описания комнаты Обломова роман все ближе подходит к описанию данного утра, конкретного и единичного события, начинающего сюжет романа. Герой начинает действовать. Он еще не встает: он только требует к себе слугу, но и это требование повторяется по нескольку раз; тем самым и оно типизируется. Повторяемость вызова слуги оправдана характером главного героя: он ленив и забывчив. Далее один за другим при одинаковых обстоятельствах являются гости-визитеры. Перед нами, как в физиологическом очерке, проходит целая картинная галерея. Хотя утро уже стало конкретным и единичным, но связь с типизирующей повторяемостью еще не утрачена: и утро типично (визиты гостей — не неожиданные и экстравагантные события), и самые гости «обычны», то есть и они типичны для Обломова, Петербурга, русской жизни. Поэтому и самые визиты — не столько визиты в данное утро, сколько визиты к Обломову «вообще».

Связь приемов типизации с художественным временем с особенной ясностью выступает в сне Обломова. Гончаров и не пытается придать сну Обломова характер сна. Он описывает тот мир, в который переносит нас сон Обломова, но не самый сон. Сон — символ сонного царства Обломовки. Сон служит оправданием медленного течения времени в этой Обломовке. Сон — метод типизации, для которого основное в указании на медленность изменчивости или на неизменность медлительности, ритмичность чередований, повторяемость и безотчетность событий, как бы погруженных в дрему, в сон. Спит не Обломов — спит природа, спит Обломовка, спит быт. Вневременность подчинена быту — сонному, неизменяющемуся. В Обломовке нет ничего внезапного, ничего совершающегося не по календарю: «По указанию календаря наступит в марте весна, побегут грязные ручьи с холмов, оттает земля и задымится теплым паром; скинет крестьянин полушубок, выйдет в одной рубашке на воздух и, прикрыв глаза рукой, долго любуется солнцем, с удовольствием пожимая плечами: потом он потянет опрокинутую вверх дном телегу то за одну, то за другую оглоблю или осмотрит и ударит ногой праздно лежащую под навесом соху, готовясь к обычным трудам. Не возвращаются внезапные вьюги весной, не засыпают поля и не ломают снегом деревья. Зима, как неприступная, холодная красавица, выдерживает свой характер вплоть до узаконенной поры тепла; не дразнит неожиданными оттепелями и не гнет в три дуги неслыханными морозами; все идет обычным, предписанным природой общим порядком» (104).

И несколько далее: «Как все тихо, все сонно в трех-четырех деревеньках, составляющих этот уголок! Они лежали недалеко друг от друга и были как будто случайно брошены гигантской рукой и рассыпались в разные стороны, да так с тех пор и остались. Как одна изба попала на обрыв оврага, так и висит там с незапамятных времен, стоя одной половиной на воздухе и подпираясь тремя жердями. Три-четыре поколения тихо и счастливо прожили в ней» (107).

«Ни одна мелочь, ни одна черта, — пишет автор, — не ускользает от пытливого внимания ребенка» (113) и тем как бы оправдывает свое внимание к мелочам, свой ребяческий к ним интерес. Ребенок наблюдает, обобщает, не совсем понимая значение происходящего и тем подчеркивая его бездумный, раз навсегда заведенный порядок, ленивую бездумность быта. Грамматические формы и виды соединены в одной фразе: переходы от прошедшего к настоящему и от будущего к прошедшему подчеркивают, что время в Обломовке не имеет особого значения. Произошло ли что-нибудь один раз или несколько, или происходит всегда в заведенном раз и навсегда порядке — не имеет для автора особого значения, не имеет оно значения и для обитателей Обломовки: «Ничего не нужно: жизнь, как покойная река, текла мимо их; им оставалось только сидеть на берегу этой реки и наблюдать неизбежные явления, которые по очереди, без зову, представали пред каждого из них» (126—127).

Даже сама мысль людей скована своей обиходной повторяемостью. Одни и те же мысли в этих повторяющихся обстоятельствах «внезапно» осеняют действующих лиц. Старик Обломов «всякий раз», когда видел из окошка доски и перила развалившейся галереи, был озабочен мыслью о поправке (129). «Философия» действующих лиц также как бы на руку приемам обобщения автора. «Вот жизнь-то человеческая! — поучительно произнес Илья Иванович. — Один умирает, другой рождается, третий женится, а мы вот всё стареемся: не то что год на год, день на день не приходится! Зачем это так? То ли бы дело, если б каждый день как вчера, вчера как завтра!.. Грустно, как подумаешь...» (134).

В целом «Сон Обломова» — это рассказ не о том, что было, а о том, что бывало, случалось и, может быть, продолжается где-то.

«Обобщение» через сон, грезу, дремоту, полупотухшее сознание встречается в романе и в дальнейшем. Приведу одно особенно поразительное место романа. Близится конец — конец Обломова и конец романа. Обломов сидит в комнате, ему кажется, что все с ним происходящее уже было. Анализ ощущений предвосхищает анализ Пруста и Джойса. Перед нами «поток сознания». Приведу это место целиком.

«Обломов тихо погрузился в молчание и задумчивость. Эта задумчивость была не сон и не бдение: он беспечно пустил мысли

бродить по воле, не сосредоточивая их ни на чем, покойно слушал мерное биение сердца и изредка ровно мигал, как человек, ни на что не устремляющий глаз. Он впал в неопределенное, загадочное состояние, род галлюцинации.

На человека иногда нисходят редкие и краткие задумчивые мгновения, когда ему кажется, что он переживает в другой раз когда-то и где-то прожитой момент. Во сне ли он видел происходящее перед ним явление, жил ли когда-нибудь прежде, да забыл, но он видит: те же лица сидят около него, какие сидели тогда, те же слова были произнесены уже однажды: воображение бес- сильно перенести опять туда, память не воскрешает прошлого и наводит раздумье.

То же было с Обломовым теперь. Его осеняет какая-то, бывшая уже где-то тишина, качается знакомый маятник, слышится треск откушенной нитки; повторяются знакомые слова и шепот: „Вот никак не могу попасть ниткой в иглу: на-ка ты, Маша, у тебя глаза повострее!“.

Он лениво, машинально, будто в забытии, глядит в лицо хозяйки, и из глубины его воспоминаний возникает знакомый, где-то виденный им образ. Он добирался, когда и где слышал он это...

И видится ему большая темная, освещенная сальной свечкой гостиная в родительском доме, сидящая за круглым столом покойная мать и ее гости: они шьют молча; отец ходит молча. Настоящее и прошлое слились и перемешались.

Грезится ему, что он достиг той обетованной земли, где текут реки меду и молока, где едят незаработанный хлеб, ходят в золоте и серебре...

Слышит он рассказы снов, примет, звон тарелок и стук ножей, жметя к няне, прислушивается к ее старческому, дребезжащему голосу. „Милитриса Кирбитьевна!“ — говорит она, указывая ему на образ хозяйки.

Кажется ему, то же облачко плывет в синем небе, как тогда, тот же ветерок дует в окно и играет его волосами; обломовский индейский петух ходит и горланит под окном.

Вон залаяла собака: должно быть, гость приехал. Уж не Андрей ли приехал с отцом из Верхлёва? Это был праздник для него. В самом деле, должно быть он: шаги ближе, ближе, отворяется дверь... „Андрей!“ — говорит он. В самом деле, перед ним Андрей, но не мальчик, а зрелый мужчина.

Обломов очнулся: перед ним наяву, не в галлюцинации, стоял настоящий, действительный Штольц» (493—404).

Процитированное место — одно из самых значительных в романе. И здесь также полусон, дрема, настоящий сон с его медленным, «обобщающим» течением времени. В этом сне замечательно то еще, что обобщение, которое достигалось Гончаровым в предше-

ствующих описанных нами случаях указанием на повторяемость событий, на этот раз поднялось до типизации единичного, неповторимого случая, но все же как бы повторенного указанием на то, что он, возможно, был когда-то в прошлом.

Обломову кажется, что происходящее с ним уже было «когда-то», и благодаря этому происходящее типизируется. Но типизируется не только то, что происходит в данный момент: полудремота Обломова, имеющая символический характер, распространяется на всю его жизнь, а с нею вместе становится ясным, что все, что с ним происходит, «когда-то» было, не случайно, «закономерно».

Так реалистическое отношение к художественному времени далеко уходит от натуралистического времени физиологического очерка, а вместе с ним и от настоящего времени учительной литературы Древней Руси.

Обобщающие формы медленно текущего настоящего времени реалистического романа были представлены, разумеется, не только в «Обломове». Как уже было сказано в начале данного раздела, это настоящее время с его замедленными темпами было типично для Гоголя и Тургенева и для значительной части русского реалистического повествования XIX в.

В летописании не описывался быт, так как не были замечены его изменения. В новой литературе первой половины XIX в. быт замечен, так как описывается его изменяемость... Но эту изменяемость надо остановить, чтобы иметь возможность типизировать, обобщить. И вот писатели озабочены тем, чтобы уверить читателя, что движения почти нет, все совершается по календарю, все погружено в сон, все повторяется. Умение обобщить единичное, заметить значительное в отдельном случае придет позднее. И тогда убыстренное действие романов перенесется из дворянской усадьбы и обеспеченного городского дома на городскую улицу и в квартиры бедняков.

Коренной переворот в отношении к использованию темпов времени для художественного обобщения совершился в произведениях Достоевского.

«ЛЕТОПИСНОЕ ВРЕМЯ» У ДОСТОЕВСКОГО

Есть писатели, для которых проблема времени не представляет особенной важности и которые довольствуются поэтому традиционными формами художественного времени. Для Достоевского, напротив, художественное время было одной из самых существенных сторон художественной изобразительности. Он постоянно искал новых форм изображения процессов, действия, длительности, перехода от одной точки зрения во времени к другой. С проблемой

времени для него была связана проблема вечности, вневременного. Эта проблема входила в самое существо его мировоззрения. Временное было для него формой осуществления вечного. Через время он догадывался о вечном, раскрывал это вечное и вневременное.

Художественному времени у Достоевского посвящена ранняя статья А. Г. Цейтлина «Время в романах Достоевского».¹ Это одна из первых работ, поставившая задачу изучения времени в художественном произведении. И в этом ее огромная заслуга. Я не собираюсь пересматривать выводы этой статьи. Наблюдения ее правильны и интересны. Автор говорит в ней по преимуществу о длительности времени у Достоевского, о темпах повествования и темпах действия. В ней даются интересные подсчеты дней и часов, в течение которых происходят события романов. Мои размышления будут несколько иными: меня интересует использование у Достоевского некоторых древнерусских принципов изображения времени.

Это позволит заметить сходства и различия, пунктиром обозначить «историю времени».

Достоевский — это писатель, «одержимый тоской по текущему».² Эту «тоску по текущему» Достоевский обычно выражает в форме записок. Воображаемый автор его произведений — прежде всего писатель, и при этом по большей части непризнанный, неофициальный, пишущий по случайному поводу, ведущий дневниковые записи, стремящийся записать события как можно ближе ко времени, когда они произошли. Воображаемый автор «Господина Прохарчина» называет себя «биографом» (т. 1, 393). «Честный вор» имеет подзаголовок «Из записок неизвестного». Тот же подзаголовок имеет «Елка и свадьба». «Белые ночи» имеют подзаголовок «Из воспоминаний мечтателя», но эти воспоминания также ведутся не в форме устного рассказа, а в письменном виде. «Неточка Незванова» — записки самой Неточки Незвановой. Характерен подзаголовок «Дядюшкиного сна» — «Из Мордасовских летописей». Автор этих летописей записывает события в самой неприхотливой форме и только потом решается их «обработать литературным образом» (т. 2, 227). Через три года к этим записям снова добавляется летописное изложение. «Униженные и оскорбленные» — записки неудавшегося писателя, сотрудничавшего по журналам и писавшего статейки. Затем идут «Записки из Мертвого дома». «Зимние заметки о летних впечатлениях» пишутся их воображаемым автором вскоре после его летнего путешествия по Европе.

¹ Русский язык в школе, 1927, № 5.

² Достоевский Ф. М. Подросток — Собр. соч. в 10-ти т., т. 8. М., 1957, с. 625 (далее цитаты из «Подростка» приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках, для других произведений писателя указываются том и страница).

«Записки из подполья» — это гигантский внутренний монолог их автора-«парадоксалиста». Но монолог не произнесенный, а записанный автором. Воображаемый автор «Записок» — «человек из подполья» — никак не может их закончить. Они имеют «неизданное» продолжение. «Игрок» имеет подзаголовок «Из заметок молодого человека». Эти заметки пишутся в разное время, но по большей части вскоре после событий, а некоторые — даже немедленно («Удивительное известие: сейчас только услышал от нашей няни...») (т. 4, 325).

Все основные романы Достоевского написаны «на коротком приводе». Между временем действия и записью об этом действии обычно лежит крайне небольшой промежуток времени. Воображаемый летописец Достоевского следует «по пятам» событий, почти их догоняет, спешит их фиксировать, еще как бы не успев осмыслить их достаточно, не зная, как и чем они кончатся, изумляясь их внезапности, их резким поворотам, их «скандальности», постоянно отмечая их незавершенность. По ходу своего повествования автор или «летописец», от лица которого ведется повествование, меняет оценки событий, находится в напряженном ожидании того, что произойдет, в смятенной неуверенности — точно ли передал самое существо того, что происходит, в тревоге за будущее, в неизвестности этого будущего, сочетающейся с предчувствиями и предвидениями. При этом автор или созданный им повествователь как бы не доверяет правильности собственной интерпретации событий и поэтому оценивает их с точки зрения отдельных персонажей, вносит постоянные самопоправки.

Близкое следование за временем действия создает драматургическую напряженность. Но эта напряженность — одно из побочных явлений. Главное в этом «коротком приводе» не в том. Но прежде посмотрим, как этот «короткий привод» осуществляется.

«Бедные люди» — роман в письмах. Форма эта уже во времена Достоевского была не только не новой, но порядком старомодной: она была излюбленной еще в сентиментализме.¹ Но обратим внимание вот на что. Переписывающиеся пишут друг другу каждый день, иногда по два раза в день. Это позволяет им писать не о событиях далекого прошлого, а о том, что произошло только что, о том даже, что происходит в момент самого написания письма. Письма каждого превращаются в монолог, «внутренний монолог», как мы сказали бы сейчас. Оба действующих лица находятся как бы в состоянии непрерывной беседы — беседы, сопровождающей действие и являющейся самим этим действием. Эта переписка нереальна, так как нельзя вообразить себе ситуацию, при которой такая пространная переписка была бы возможна. Нельзя представить себе и такую высокую литературную культуру у лиц того

¹ См.: Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 21—24.

общественного положения, которое они занимали. Поэтому письма каждого — это не только письма персонажей, но это и высказывания самого автора, Достоевского, устами своих персонажей.

В смешении автора и авторского персонажа (в первую очередь Девушкина) не следует ли видеть отступление от реализма и от художественности? Нет. В «Бедных людях» изображен разговор двух душ, а души могут говорить не временным своим языком, а преодолевать все преграды бытового косноязычия, необразованности, необученности. Персонажи говорят больше того, что они могли бы сказать в жизни. Их разговор носит надживизненный, надбытовой характер. Это разговор их существ — сущностей.

И тем не менее жизнь, быт, служебное положение, отсутствие средств к существованию, отвратительные квартирные условия — все это навалилось на обоих. Все это душит обоих. И все это необходимо, чтобы показать их вневременную, вечную сущность. Для их подлинного объединения в потустороннем, в вечном нужно показать, что они различны по возрасту, что им нельзя соединиться, что они глубоко несчастны. И то же самое со временем. Временное необходимо, чтобы показать в персонажах вечное, их надмирные сущности. Оба персонажа в каком-то отношении преодолевают быт, становятся над ним. Автор же преодолевает время, изображая время как преследующее его, а самого себя — как преследуемого временем, задыхающегося, неуспевающего, «несчастливого» в этом смысле, задавленного заботами, своей писательской неудачливостью, своими поисками слова, своей раздвоенностью между самим собой и созданным им образом повествователя-корреспондента, а в последующих романах — хроникера, рассказчика, перебивающего и отнимающего у автора слово, как бы «борющегося» с ним.

Достоевский «эмансипирует» время, как он эмансипирует героев своих романов, как он эмансипирует даже рассказчиков. Он стремится предоставить им действовать самим, как бы независимо от автора. Так же точно он хочет предоставить течению времени свободу от своих собственных представлений о времени. Поэтому события так часто совершаются у Достоевского «вдруг», «как-то вдруг», «в эту минуту» — внезапно не только для персонажей, но как бы и для него самого. Время течет быстро, и автор не успевает за ним угнаться. Время тем самым становится независимым от автора, оно «неумолимо» движется; события текут как бы без связи. Эта связь осознается рассказчиком только потом. Рассказчик-хроникер словно не понимает значения происходящего. Сперва события фиксируются, потом осмысляются. «Хаотические» записки должны дать представление о хаосе жизни. В этом смысле образа хроникера в романах Достоевского. Воображаемый автор романов Достоевского (в «Подростке», например) стоит, как и летописец, «ниже» понимания значения событий. Тем самым многое

остается на долю догадки читателя. Читатель как бы понимает больше, чем явно и сознательно хочет донести до читателя воображаемый рассказчик-хроникер романов Достоевского. Причинно-следственная связь событий романов Достоевского выступает недостаточно ясно для воображаемого их автора. Эта причинно-следственная связь выявляется поэтому не одновременно с повествованием о событиях, а после. Многие осмысливаются рассказчиком как бы потом. Рассказчик (воображаемый автор) иногда забегают вперед, но это забегание вперед не отрывается от позиции автора, рассказывающего о прошлом, о совершившемся. Поэтому, если повествователь и рассказывает о смысле совершающегося, то как бы из будущего, когда все стало ясно.

Текущность, зыбкость окружающего мира подчеркивается этой летописностью изложения. Подросток в одноименном романе Достоевского стремится «записывать историю своих первых шагов на жизненном поприще» самым безыскусственным, «летописным» способом. Устами подростка Достоевский заявляет свой протест против литературы и литературщины. Подросток пишет, что он будет излагать события, «уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное, от литературных красот» (5). Поэтому в романе множество такого рода заявлений: «Я это чтобы было понятнее читателю, и так как не предвижу, куда бы мог приткнуть этот список в дальнейшем течении рассказа» (85). Следовательно, композиция рассказа состоит в том, чтобы что-то и куда-то «приткнуть». Это резкое снижение образа писательского труда. Ту же «случайность» композиции Достоевский подчеркивает, отмечая различные «забегания вперед»: «Но я опять, предупреждая ход событий, нахожу нужным разъяснить читателю хотя бы нечто вперед, ибо тут к логическому течению этой истории примешалось так много случайностей, что, не разъяснив их вперед, нельзя разобрать» (551); «чтоб не вышло путаницы, я, прежде чем описывать катастрофу, объясню всю настоящую правду и уже в последний раз забегу вперед» (606); «двумя-тремя словами забегу вперед!» (539). Подросток ведет свое повествование иногда как бы сразу после события, на бегу, иногда пишет уже «потом». Эта все время меняющаяся во времени позиция автора записок внешне нелогична, противостоит естественности, но не должна рассматриваться как «художественный недосмотр».

Вся суть — в документальности изложения, в его фактографичности. Для фактической же стороны повествования важно, что автор-подросток — педант: он и платье чистит по-особому, и даже походку выработал особую, чтобы сапоги не снашивать. Об этом он сам подробно пишет. Это внимание к мелочам в личной жизни и обиходе оправдывает его мелочность и скрупулезность в передаче фактов, сопряженную с «откровенными» указаниями на бессилие автора передать действительное время события: «Так как

мы проговорили тогда весь вечер и просидели до ночи, то я и не привожу всех речей, но передам лишь то, что объяснило мне, наконец, один загадочный пункт в его жизни» (521). Вместе с тем Достоевский подчеркивает ничтожность реального времени как суетного. Подросток говорит с Версиловым, Версилов сообщает ему в начале разговора: «Ну, где же прежде нам было бы понять друг друга, когда я и сам-то понял себя самого — лишь сегодня, в пять часов пополудни, ровно за два часа до смерти Макара Ивановича... вся жизнь в странствии и недоумениях, и вдруг — разрешение их такого-то числа, в пять часов пополудни! Даже обидно, не правда ли? В недавнюю еще старину я и впрямь бы обиделся» (510).

Достоевский заставляет читателя проходить с ним весь путь осмысления событий, заставляет его сопереживать и соосмыслять. Отсюда оговорки в тексте, колебания в оценке, Достоевский как бы не уверен в правильности собственной интерпретации событий. Отсюда постоянные самопоправки, и отсюда стремление записывать события сразу же. Это следование за временем, о котором мы уже говорили, создает драматургическую напряженность и обостряет чувство неизвестности, чувство ожидания.

Важно отметить, что «хроникер» романа «Подросток» — молодой, незрелый человек. Он видит мир, не понимая его в достаточной степени. Читатель воспринимает события через психологию этого подростка, объятая при этом своей всепоглощающей «идеей». Это не наивность старого летописца, пристрастно отрешенного от жизни, уже ставшего к ней равнодушным (образ Пимена), а наивность пылкого юноши, во что бы то ни стало хотящего утвердиться в жизни, ввергнутого в ее водоворот, подвижного (подвижность дает ему возможность быть очевидцем событий, действовать быстро, в «темпе» всего повествования). Это восприятие мира с подчеркнута «зыбкой» точки зрения, показывающей относительность всего совершающегося. Иногда подросток не может осмыслить события, и тогда он, как летописец, стремится записывать только факты: «...не буду описывать смутных ощущений моих... буду продолжать лишь фактами... фактами, фактами! Помню, как меня самого давили тогда эти же самые факты и не давали мне ничего осмыслить, так что под конец того дня у меня совсем голова сбилась с толку» (539).

Факты сами по себе бессмысленны, они лишены настоящей правды. Это суета. Смысл где-то за пределами фактов, в глубине их, в их сущности. Факты — это мираж. Чтобы описывать факты, и нужен такой подросток. Нельзя вкладывать в них самих определенный смысл, нужно быть фактографом, «хроникером». Но подросток не выдерживает — он толкует события, толкует явно неправильно, так как он подросток, несмышлениш, да еще захвачен «идеей», которая не может вызвать сочувствия читателя,

так как она идет от его оскорбленной натуры, полна ненависти к окружающему обществу. В этом смысле толкования подростка не могут быть приняты читателем, не могут восприниматься всерьез. Но между тем в его рассуждениях много ума, он помимо воли высказывает и по-своему мудрые мысли, дает глубокие толкования, но эти последние как бы случайны: читатель сам должен отделить мудрое от глупого, «щенячьего». Этим создается объективность художественных обобщений. Читатель как бы сам делает обобщения, незаметно подсказываемые ему Достоевским.

В романе, который стремится передавать факты (это заявлено устами подростка), чрезвычайно много рассуждений и суждений. Они врываются в ткань романа по-своему невольно.

В конце, в критических замечаниях бывшего воспитателя подростка — Николая Семеновича, говорится о записках подростка, что они могут «дать материал» для характеристики «смутного времени», «несмотря даже на всю их хаотичность и случайность» (625). Мы бы сказали, что характеристику своему времени записки дают именно благодаря хаотичности и случайности. Сущность вещей выступает именно через их хаотичность и случайность. В этом залог объективности создающейся картины, не подтасовываемой автором, а летописно зафиксированной хроникером.

Летописная приверженность к фактографии при презрении к самому факту как «суете сует», к чему-то зыбкому и неопределенному сказывается, разумеется, не только в «Подростке», но и в других романах Достоевского. В «Идиоте» Достоевский пишет: «...мы чувствуем, что должны ограничиться простым изложением фактов, по возможности без особых объяснений, и по весьма простой причине: потому что сами, во многих случаях, затрудняемся объяснить происшедшее» (т. 6, 648). Но немного далее автор пишет: «Таких странных фактов пред нами очень много, но они не только не разъясняют, а, по нашему мнению, даже затемняют истолкование дела» (т. 6, 651). Повествователь-горожанин в «Братьях Карамазовых» говорит: «Вижу, однако, что так более продолжать не могу, уже потому даже, что многого не расслышал, в другое пропустил вникнуть, третье забыл упомянуть, а главное, потому, что ... если все припоминать, что было сказано и что произошло, то буквально не останется у меня ни времени, ни места» (т. 10, 191—192).

Достоевский подчеркивает ограниченность осведомленности хроникера. Хроникер не все знает или узнает лишь потом. Он постоянно заявляет: «как оказалось теперь», «как потом оказалось», «ему припомнилось», «по всем признакам, он прятался», «я и теперь не знаю в точности, кто он такой» и т. д. Иногда хроникер просто отказывается сообщать сведения: «Конечно, никто не вправе требовать от меня как от рассказчика слишком точных подробностей касательно одного пункта: тут тайна, тут женщина...»

(т. 7, 490). Достоевский подчеркивает, что его хроникер схватывает только внешнюю сторону явлений.

Хроникер «Бесов» заявляет: «Разумеется, я не знаю, что было внутри человека, я видел снаружи» (т. 7, 219).

Вместе с тем образ рассказчика постоянно меняется на протяжении любого романа Достоевского. Эти изменения лица рассказчика Я. О. Зунделович считает «одним из стилистических показателей идейно-художественной ущербности, порочности романа» (имеются в виду «Бесы»).¹ Сам автор — Достоевский — и его воображаемый рассказчик часто вторгаются в повествование друг друга: в рассказчике-хроникере часто проглядывает Достоевский, в Достоевском — рассказчик-хроникер. Но так ли уж случайны и плохи эти изменения лица рассказчика, эти вторжения одного повествователя в сферу другого? Нет ли здесь элементов подлинно новаторского художественного метода, а не простых художественных срывов?

Прежде всего я бы хотел внести поправку в то разграничение, которое предлагает Я. О. Зунделович. С его точки зрения, повествование ведется то «чистым автором», то «чистым повествователем», то смешениями того и другого.² Однако в том-то и дело, что ни автор, ни рассказчик в «чистом» виде у Достоевского почти никогда не представлены. Образ повествователя у Достоевского условен, он невозможен в реальности, как невозможен второй Достоевский. Достоевский наделил его собственной проницательностью, собственным художественным темпераментом, высоким интеллектуальным проникновением в события. Этот образ повествователя сравнительно с самим автором — Достоевским — только несколько снижен в чисто бытовом, временном плане. Таков, например, образ хроникера в «Бесах». Там «хроникер» — и confident Степана Трофимовича, и городской сплетник, и суетливый молодой человек из «услужующих» дамам, но он такой же проникновенный психолог, как и сам Достоевский, он так же неукротим в своем творчестве, так же понимает значительность происходящего, так же стремится уследить за всем происходящим, как и сам Достоевский. При всей своей «мелкости» он все же «летописец нашего города». Но его «мелкость» значительна: она знаменует собой суетность фактической стороны событий, которую «летописец нашего города» передает. Хроникер Достоевского только прикидывается несмысленным, а по существу он помогает читателю проникнуть в самую суть событий.

Незаметные и быстрые переходы от авторской речи к речи повествователя происходят на всем протяжении произведений Достоевского. Оба рассказчика смешиваются. Это не рассказчики, а

¹ Зунделович Я. О. Романы Достоевского. Статьи. Ташкент, 1963, с. 110.

² Там же, с. 40—61 (речь идет о романе «Преступление и наказание»).

две точки зрения на события, которые могут сближаться и разъединяться в своем «преследовании» событий. Одна точка зрения переходит в другую путем своего рода кинематографического наплыва, сокращения или удаления расстояния между рассказывающим и событиями, о которых он рассказывает.

Зачем все это нужно? «Разделение труда» между автором и созданным автором повествователем (корреспондентом, хроникером и пр.) было нужно Достоевскому, чтобы всесторонне охватить действие, события, индивидуальности, развернуть факты со всех сторон, с которых они только могли восприниматься. Поэтому это «разделение труда» условно и далеко не полно. Достоевскому вовсе не важно создать полноценные, резко характерные образы повествователей. Ему важно создать разные точки зрения.

Поясню свою мысль на одном примере из истории живописи. Ренессанс создал линейную перспективу. Эта линейная перспектива предполагает одного и при этом абсолютно неподвижного зрителя, который видит перед собой пейзаж или архитектуру, изображенную на картине, как бы сидя в театральном кресле, со строго предназначенного ему места. Открытие линейной перспективы в ренессансном искусстве считается большим достижением в развитии живописи. Не будем спорить. Но в области истории искусства прогресс всегда сочетается с некоторыми утратами художественных достижений — почему и важно, кстати, сохранять и изучать произведения всех эпох. Заглянем на минуту в то, как изображалось пространство в искусстве, предшествующем Ренессансу. Искусствоведы довольно много писали о так называемой обратной перспективе. Это не совсем точный термин. Как будто бы во все века существовала одна «подлинная» перспектива, которая иногда могла быть и «обратной» — вывернутой наизнанку. Обратную перспективу мы могли бы вообразить себе только в том случае, если бы возможно было поместить неподвижного зрителя не перед картиной, а позади нее и изобразить все на картине как бы с той ее стороны. Пока таких произведений живописи не было создано. В доренессансной итальянской живописи, тесно связанной с византийской, и в русской иконе дело обстоит проще: единой точки зрения зрителя на всю живописную композицию просто не было. Одна часть композиции изображалась с одной точки зрения, другая — с другой. Стол изображался несколько сверху, чтобы видна была столешница, чтобы видны были лежащие на ней предметы. Выравнивались и величины согласно их внутреннему значению — дерево изображалось меньше, человеческая фигура — больше. Менялись и места предметов. Человеческие фигуры изображались перед домом или храмом, в котором, предполагалось, происходит действие. Все это делалось для того, чтобы всестороннее и с наилучших позиций охватить предмет. Икона жила своей внутренней жизнью, независимой от зрителя, от его точки зрения. Поэтому

каждый предмет, каждый объект изображался с той точки зрения, с какой он лучше всего был виден, иначе говоря — со своей собственной, ему принадлежащей точки зрения. Неподвижной, единой точки зрения, как я уже сказал, не было. Это лучше всего видно во внутренних росписях помещений. Зритель в храме Софии в Охриде остро ощущает, что росписи с необыкновенным искусством рассчитаны на и д у щ е г о в центральном нефе зрителя. Ангелы на коробовом своде как бы сопровождают его, меняя свои положения в ритм движения зрителя или в ритм движения его глаза. Никакие репродукции не могут воспроизвести того впечатления, которое создается в самом храме. Лучше всего фресковые росписи может воспроизвести только кинематограф с его движущейся «точкой зрения». Живопись XX в. во многих случаях возвращалась к приемам доренессансной живописи.¹

Ближайшие предшественники и современники Достоевского изображали время с одной точки зрения, при этом — неподвижной. Рассказчик (сам автор или «образ рассказчика») как бы садился перед читателем в воображаемое удобное кресло (немного барстvenное, — допустим, у Тургенева) и начинал свое повествование, зная его начало и конец. Автор как бы предлагал читателю прослушать повествование, в котором сам автор занимал прочную и неподвижную позицию свидетеля случившегося, рассказывающего о том, что произошло уже, что уже имело свой конец. Немногим отличались от этого «романы в письмах» (об этом я уже сказал) и дневниковые записи. Позиции повествователей Достоевского совсем иные. Повествователь бегаёт по городу, разузнаёт о случившемся, подглядывает, иногда даже скрываясь за занавесками (как в «Подростке»), пишет и описывает «на ходу». Что-то журналистское есть в его работе. И недаром Достоевскому так нравилась журнальная деятельность. Его «Дневник писателя» — это тоже погоня за современностью на «коротком приводе». Но этого мало. Достоевского вообще не устраивает одна точка зрения, хотя бы и крайне подвижная, динамичная, свободно перемещающаяся за только что совершившимся. Ему нужны по крайней мере две точки зрения — автора и повествователя, чтобы со всех сторон описать действие и персонажей, создать известную «стереоскопичность» изображения. Автор смотрит на происходящее с некоторой высоты, он больше удален от рассказчика во времени. Он может судить о событиях и людях с точки зрения «вечной» их значимости. Хроникер же весь в суете. Он смотрит, следит за

¹ Специально типологии композиционных возможностей в связи с проблемой точки зрения посвящена очень интересная книга Б. А. Успенского «Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы» (М., 1970), написанная уже после первого издания «Поэтики древнерусской литературы».

событиями без всякого удаления от них. В результате такого двойного изображения каждый персонаж, каждое событие показаны у Достоевского, как в доренессансной живописи, с нескольких сторон или с той стороны, с которой оно яснее всего обзревается. Вот почему Достоевский в конце концов так часто прибегает к образу хроникера, «летописца современности» (выражение самого Достоевского). Ведь в летописи также нет единой точки зрения, нет единого рассказчика. Поэтому в летопись попадают события значительные и незначительные. Это создает эффект суетности, бренности земного существования. Эффект, который, как мы увидим, небезынтересен для Достоевского.

Различие между повествователями Достоевского и повествователями в летописи, однако, то, что летопись «на самом деле» писалась многими летописцами. Каждая летопись составлялась сводчиками из многих летописей, соединявших различные точки зрения действительно различных летописцев. У Достоевского же это сознательный прием. И прием этот создан им раньше, чем европейская живопись решилась вернуться к доренессансному «огляду» объектов одновременно с нескольких сторон.

Но содержание произведений Достоевского слишком значительно, чтобы оно могло быть рассказано даже двумя рассказчиками. Именно поэтому Достоевский прибегает так часто к слухам, сплетням, рассказам персонажей, к цитатам из литературных произведений, создает образы писателей (даже Фома Фомич Опискин в «Селе Степанчикове» — «писатель»), заставляет писать многих из своих героев. В Легенде о великом инквизиторе, принадлежащей воображаемому лицу — Ивану Карамазову, Достоевский описывает севильскую ночь выражениями из Пушкина: воздух «лавром и лимоном пахнет». Ему как бы не хочется подбирать собственные слова для описания местного колорита. Ведь этот колорит совсем не важен. Это как бы сказочное «в некотором царстве, в некотором государстве» — мираж, который вот-вот рассеется, чтобы оставить только самую суть, идею!

Автор передает случившееся с помощью рассказов действующих лиц. Иногда эти действующие лица сами подглядывают, прячутся в комнате — точно по поручению автора, так как собственной нужды у них в этом иногда и не бывает. Иногда автор указывает, что не мог разузнать подробностей, жалуется на отсутствие свидетелей, а то вдруг каким-то чудом узнает подробности ночного разговора губернатора Лемке с его супругой. «Мы не знаем, про что они говорили», — пишет Достоевский, и это тоже характерно: эти уединенные разговоры для него все же так особенно важны и интересны.

И действительно, персонажи дают возможность взглянуть на явление с разных сторон. В голосах этих персонажей часто (гораздо чаще, чем у многих других авторов) звучит голос самого Досто-

евского. Воззрения Достоевского можно прочесть в словах Зосимы, Версилова, Ивана Карамазова, Ставрогина, Мышкина и др. Если это и полифонизм, то полифонизм лирического произведения — полифонизм, подчиненный выражению авторских чувств, мыслей и «мыслей-чувств».¹ Его романы — «лирическая летопись».

В литературе о Достоевском неоднократно указывалось, что взгляды его героев нельзя отождествлять со взглядами самого Достоевского. И это верно. Однако нельзя не обратить внимания и на то, что никто из авторов не излагал так часто свои взгляды устами своих персонажей. И в этом отношении снова мы должны подчеркнуть, что у Достоевского нет «чистых» героев, как нет и «чистого автора».

Благодаря такому вторжению автора в речи, поступки, суждения действующих лиц сами фигуры автора и его повествователя выступают далеко не отчетливо. Да отчетливость их и не нужна. Они не «в фокусе», поскольку они все время движутся. Их изображения импрессионистически размыты их движением. Это художественный прием. Важны действия, события, действующие персонажи, а не повествователи. Читатель иногда даже не сразу узнает — кто они. Имя и отчество «хроникера» в «Бесах» (Антон Лаврентьевич) читатель узнает как бы случайно и может легко его забыть: оно не важно. Повествователи романов Достоевского часто условны, о них необходимо в какой-то мере забывать. Это почти так же, как в японском кукольном театре, где актеры в черном передвигают куклы на сцене на глазах у зрителей, но зрители не должны их замечать и не замечают. Играют куклы. Куклы могут иногда изобразить больше, чем живые актеры. Тех же, кто переставляет кукол, не следует принимать за действующих лиц. Автор и повествователи у Достоевского — это слуги сцениума, которые помогают читателю увидеть все происходящее с наилучших в каждом случае позиций. Потому-то они так и суетятся...

Достоевский — в погоне за временем, но не за «утраченным временем», как впоследствии у М. Пруста, которое было когда-то, прошло и теперь вспоминается, а за настоящим, за совершающимся. Он как летописец хочет зафиксировать мимолетное, чтобы закрепить его и выявить в нем вечное. То, о чем пишет Достоевский, — это еще не остывшее прошлое, прошлое, не переставшее быть настоящим. Его летопись — «быстрая летопись», и хроникер его очень похож на репортера, поэтому-то он так не по-пименовски подвижен и не по-пименовски молод. Но все же связь с Пименом есть. Достоевский придает равное значение, как и летописец,

¹ Под понятием «полифонизм» романов Достоевского имею в виду идеи, изложенные у М. М. Бахтина (см. его книгу: Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963).

значительному и незначительному, объединяет в своем изложении главное и второстепенное. И это позволяет ему в мелочах увидеть знаки вечности, предчувствия будущего и само это еще не родившееся будущее.

Достоевский — весь в поисках объективности и достоверности. Равное внимание к мелочам (деталю) и главному (общему) позволяет ему сохранять объективность. Изменение точек зрения позволяет утверждаться в сознании достоверности происходящего.

Одному случившееся представляется одним образом, другому — иначе, но многообразие суждений о случившемся позволяет все же считать, что случившееся было, что оно не мираж и что общее между разными точками зрения есть общее объективное. На фоне «немедленного» следования рассказчика за событиями все авторские отвлечения к будущему воспринимаются как «пророчества», как предвидения, как удостоверения в вечной сущности совершающегося.

«Быстрая летопись» романов Достоевского — это современная форма литературы. Это вовсе не попытка архаизировать повествование, механически воскресить забытые формы художественного времени. Это иногда стенограмма. Характер стенограммы повлиял на стиль Достоевского, смешавшись с летописными композиционными приемами. Сравните, например, замечания в скобках, которыми Достоевский сопровождает изложение речей на собраниях революционеров в «Бесах»: «(Послышался смех)», «(Смех опять)» (т. 7, 421), «(Общее шевеление и одобрение)», «(Опять шевеление, несколько гортанных звуков)», «(Восклицания: да, да! Общая поддержка)» (т. 7, 567) и т. д. Здесь передана даже неуклюжесть стенографического языка: «шевеление»! Стенограмма — современная форма летописи, документированной записи. Хроникер-летописец не случайно подчеркивает протокольную точность передаваемых им речей: «Я слово в слово привожу эту отрывистую и сбивчивую речь» (т. 7, 492).¹

Достоевский вечно находится в погоне за событиями, так как ему, как летописцу, нужна достоверность. Проходит всего какой-то месяц, и правда исчезает. Суд над Иваном Карамазовым это показывает. Нельзя установить достоверность прошлого. А об отдаленном прошлом существуют уже только легенды.

И вместе с тем Достоевского тянуло к повествовательной манере прошлого, а следовательно, и к фантастическому времени средневековых жанров, когда надо было изложить чистую идею. Не

¹ О стенографировании произведений Ф. М. Достоевского см.: Капелюш Б. Н. и Пошеманская Ц. М. Стенографические записи А. Г. Достоевской. — В кн.: Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения, т. 6. М.—Л., 1961. Однако влияние стенографирования на стиль произведений Достоевского не изучалось.

случайно Иван Карамазов упрекает Алешу, что его «разбаловал современный реализм» и он «не может вместить ничего фантастического». Легенда о великом инквизиторе условно перенесена в XVI столетие, когда, по словам Ивана, «было в обычае сводить в произведениях на землю горние силы» (т. 9, 309). Характерно, что и записки старца Зосимы — попытка воскресить древние формы повествования. Не случайно образцом для их стиля послужили записки старца Парфения.¹ Написанные в XIX в., эти записки тем не менее следовали традициям древнерусской литературы — традициям жанра хождений во святую землю, представляя собой любопытную форму смешения различных языков и стилей, демонстрируя живучесть старых приемов изображения суетности всего временного и значительности вневременного. И все же Достоевский прибегал к этим древнерусским способам лишь в посторонних для его основной стилистической манеры вкраплениях.

В основном же Достоевский стремился в «суете сует» близких к современности нагромождений фактов найти признаки достоверной и «вечной» правды. Гидом в этих поисках Достоевский избирал воображаемого «хроникера» — летописца, неумелого писателя, который сам, не отличая иногда значительного от незначительного и случайно наталкиваясь на существенное, давал ему наиболее объективные показания.

Отметим теперь самое важное различие в отношении ко времени у летописцев и у Достоевского. Летописное время у первых было натуральным выражением их отношения к истории, к современности, к миру событий. Это было эпическое, коллективное сознание времени, сложившееся в жанре как таковом. У Достоевского летописное время — художественный способ изображения мира, он воссоздает его искусственно, как художник, и изображает самое это летописное время, создавая образ хроникера, летописца. Летописное время у летописцев — их природа, природа их видения мира. Летописное время у Достоевского — это пейзаж, написанный большим художником. И при этом Достоевский не стремится воссоздать летописное время летописца, — он только использует достижения этого древнего способа в изложении события под углом зрения вечности. Он творчески перерабатывает этот способ, трансформирует его, делает его изумительно мобильным.

Художественные достижения древней литературы входят в новую не только отдельными сюжетами, темами и мотивами, — они входят по всему фронту литературы, имеющей тысячелетний опыт.

¹ Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженика Святыя горы Афонския инока Парфения. 2-е изд. М., 1856.

«ЛЕТОПИСНОЕ ВРЕМЯ» у САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Один из самых трудных вопросов — это вопрос о художественном времени в произведении, которое пародирует какой-либо жанр. Здесь неизбежны совмещения различных рядов времени: времени пародируемого произведения и времени авторского.

«История одного города» Салтыкова-Щедрина пародирует историческое сочинение, написанное на основании летописи с частичным использованием этой летописи. В нем перекрециваются различные системы художественного времени: художественное время произведения, автором которого является Салтыков-Щедрин, художественное время пародируемого исторического сочинения, автором которого является вымышленный «издатель», и художественное время (если его только можно назвать «художественным») той предполагаемой «Глуповской летописи», которая лежит в основе всего. Последние две системы художественного времени значительно искажены нарочитым их «непониманием» — непониманием чисто условным, которое является как бы сутью пародии, и создающиеся этим переходы из одного времени в другое дают возможность Салтыкову-Щедрину под видом прошлого писать о современности.

* * *

В основе «Истории одного города» лежит вымышленный «Глуповский летописец». Перед нами гротескное изложение содержания и переложения приемов средневекового летописца. Это подчеркнуто в самом названии; вот его полный вид: «История одного города. По подлинным документам издал М. Е. Салтыков (Щедрин)».¹

Произведение открывается археографическим описанием рукописи «Глуповского летописца»: «Летопись ведена преемственно четырьмя городскими архивариусами и обнимает период времени с 1731 по 1825 год. В этом году, по-видимому, даже для архивариусов литературная деятельность перестала быть доступною. Внешность «Летописца» имеет вид самый настоящий, т. е. такой, который не позволяет ни на минуту усомниться в его подлинности; листы его так же желты и испещрены каракулями, так же изъедены мышами и загажены мухами, как и листы любого памятника погодинского древлехранилища» (276).

Описание состава рукописи пародирует состав реальных летописей: «Летописи предшествует особый свод, или „опись“, составленная, очевидно, последним летописцем; кроме того, в виде оправдательных документов, к ней приложено несколько детских тетрадок, заключающих в себе оригинальные упражнения на

¹ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.) Полн. собр. соч., Л., 1934, с. 273. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

различные темы административно-теоретического содержания. Таковы, например, рассуждения: „Об административном всех градоначальников единомыслии“, „О благовидной градоначальников наружности“, „О спасительности усмирений (с картинками)“, „Мысли при взыскании недоимок“, „Превратное течение времени“ и, наконец, довольно объемистая диссертация „О строгости“» (276).

М. Е. Салтыков-Щедрин был, очевидно, хорошо знаком с рукописями поздних летописей и хронографов, преимущественно XVII в. Он знал, что летописи представляли собой своды произведений различных летописцев, знал их баснословное начало, характер имеющихся в них отдельных статей, приложений и т. д. «Обращение к читателю», которым начинается «Глуповский летописец», во многом напоминает вводные статьи некоторых поздних летописей или хронографов третьей редакции и степенных книг. Однако только это обращение как бы сохраняет текст «Глуповского летописца». Сама же «История одного города» претендует быть только изложением «Глуповского летописца».

Вслед за несколькими строками, пародирующими риторическое начало «Слова о полку Игореве», «История одного города» переходит к баснословному началу Глупова, напоминающему историческое баснословие XVII в.

В летописи, как мы видели, время обозначается точными хронологическими вехами — годами от «сотворения мира»; более крупные хронологические вехи — смены князей. В степенных книгах историческое повествование делится по степеням исторической лестницы; каждая ступень этой лестницы — княжение или правление митрополита.

В соответствии с сатирическим замыслом «Истории одного города» это деление истории в «Глуповском летописце» подчеркнуто: история делится на главы по правителям. Один градоначальник сменяет другого, чем знаменуется переход от одного исторического периода к другому. Историческое движение настолько связано со сменами градоначальников, что когда Угрюм-Бурчеев «моментально исчез, словно растаял в воздухе», то и «история прекратила течение свое» (426). В «Истории одного города», как и в летописи, есть точные даты (градоначальник Брудастый прибыл в Глухов в августе 1762 г.) и ссылки на других градоначальников и на их порядковые номера по «Описи градоначальникам» (эта опись пародирует списки царей, князей и церковных иерархов, имеющиеся в летописи). Обыватели, например, «вспомнили даже беглого грека Ламврокакиса (по «описи» под № 5), вспомнили, как приехал в 1756 г. бригадир Баклан (по «описи» под № 6)» (291). Есть исторические сравнения (характерные для хронографов и встречающиеся в летописи): «Нечто подобное было, по словам старожил, во времена тушинского царика, да еще при Бироне,

когда гулящая девка, Танька-корявая, чуть-чуть не подвела всего города под экзекуцию» (292).

Имеются в глуповской летописи и характерные для летописания точные отметки «исторического» времени; ср. в главе V: «Был, по возмущении, уже день шестый» (310); «был, после начала возмущения, день седьмой» (312); «наконец, в два часа пополудни седьмого дня он (новый градоначальник. — Д. Л.) прибыл» (312) и пр.

Можно было бы привести и многие другие признаки знакомства Салтыкова-Щедрина с летописными способами изображения времени. Моя задача не состоит только в том, чтобы показать, что, пародируя «Глуповский летописец», Салтыков-Щедрин в какой-то мере воспроизвел и летописные особенности обозначения времени. Дело обстоит сложнее.

В главе о летописном времени мы видели, что, механически соединяя в единой хронологической сети под одним годом разнохарактерные и разнокалиберные события, не связанные между собой единой причинно-следственной зависимостью, летопись подчеркивала «суету сует мира сего». Это механическое соединение в годовой статье различных известий подчеркивало провиденциальную точку зрения летописца, его особую «философию истории», связанную с его церковными представлениями. Видя движение только в узком кругу событий, считавшихся достойными быть отмеченными в летописи (смены князей, их смерти и рождения, войны и заключения мира и т. п.), летописец как бы подчеркивал неизменность всего остального, «суетность» мировой истории (совсем иным, правда, было отношение к истории библейской, излагавшейся и иными способами). Салтыков-Щедрин в «Истории одного города» воспользовался этим внешним приемом летописи, чтобы показать не «суетность истории», а бессмысленность действий градоначальников как единственных вершителей истории. То, что для старых русских летописей было традиционным приемом описания событий, у Салтыкова-Щедрина превращено в самую суть событий. Летописное изображение времени стало восприниматься как изображение самого существа исторического процесса и обесмысливало его. И в этом-то и состоит смысл пародирования летописи: летописная манера изображения давала неограниченные возможности для сатирического изображения действительности, для подчеркивания глупости и бессмысленности начальственных деяний.

В самом деле, летописное нанизывание сообщений переведено в «Истории одного города» в план бессмысленной смены событий. Если летопись соединением разнокалиберных и разнохарактерных событий показывала суету мира, то М. Е. Салтыков-Щедрин, отрицая существование прагматической связи между событиями, показывает тем же способом бессмысленность действий самих лю-

дей — «деятелей истории». То, что для древнерусского летописца было свидетельством особого течения времени, раскрывающего призрачность земного существования, земных тревог, для воображаемого «издателя» «Истории одного города» являлось лишь немотивированностью поступков самих глуповцев. То, что для летописца являлось природой исторического течения времени, для автора «Истории одного города» является природой самих глуповских градоначальников, чьи бесцельные, «глупые» поступки порождают хаос событий. Из метафизического плана летописи М. Е. Салтыков-Щедрин переводит тот же характер изложения в план реальный, причинно-следственный. Для летописца причинно-следственный ход исторических событий нарушается божественным вмешательством, для глуповского же летописца причинно-следственная связь событий нарушается бессмысленными начальственными распоряжениями.

Летопись обычно мотивирует те или иные решения князя, влагая в его уста «исторические речи», произнесенные им в момент принятия решения. Салтыков-Щедрин также вкладывает в уста градоначальников «исторические слова», но опять-таки, чтобы показать глупость их действий. Бессмысленность слов подчеркивает бессмысленность и немотивированность градоначальственных распоряжений и далее — бессмысленность самой истории, направляемой их властительными указаниями.

При этом слова градоначальников никак не мотивировали их поступка, а непосредственно вызывали событие. В результате логика отсутствовала не только в словах градоначальников, но и в порождаемых этими словами событиях. Слова начальства оказывались единственными двигателями истории. Они не вызывали и не могли вызывать возражений. Они были разительными, заставляли себе только подчиняться. Поскольку начальник не встречал возражений и ему не надо было аргументировать, эти начальственные распоряжения оказались односложными, сводились к окрикам и восклицаниям. За словами административного лица, какими бы идиотскими они ни были, немедленно шло их «воплощение» в действительность.

Поэтому нередкое в летописи отсутствие прагматической связи событий в «Истории одного города» превращено в отсутствие элементарной человеческой логики. Мотивы есть, но они глупые, и город, в котором история совершает свое течение, — Глупов (впрочем, начальственно переименованный в Непреклонск; это переименование тоже важно, так как оно позволяет продемонстрировать стремление начальников подчинить своим распоряжениям историю).

Немедленность воплощения в жизнь любых начальственных слов, не встречающих возражений, видна по сцене приглашения глуповцами к себе князя. Князь сидел посреди поляночки, попаливая в ружьецо и помахивая сабелькой. Это «сидение» князя

как бы пародирует те иератические положения, в которых обычно изображался князь в летописи и на миниатюрах при приеме и отпуске послов. Глуповцы становятся пред ясные очи князя, и начинается диалог, напоминающий не то диалоги летописи, не то диалоги сказки. Князь спрашивает, глуповцы отвечают и излагают ему свою просьбу: прийти к ним и «володеть» ими. Затем князь ставит им условия, и глуповцы на все отвечают «так», не в силах придумать возражения. «Ладно. Володеть вами я желаю, — сказал князь, — а чтоб идти к вам жить — не пойду! Потому что вы живете звериным обычаем: с беспробного золота пенки снимаете, снох портите! А вот посылаю к вам, заместо себя, самого этого новотора-вора: пуцай он вами дома правит, а я отсель и им и вами помыкать буду!

Понурили головотяпы головы и сказали:

— Так!

— И будете вы платить мне дани многие, — продолжал князь, — у кого овца ярку принесет, овцу на меня отпиши, а ярку себе оставь; у кого грош случится, тот разломи его на-четверо: одну часть мне отдай, другую мне же, третью опять мне, а четвертую себе оставь. Когда же пойду на войну — и вы идите! А до прочего вам ни до чего дела нет!

— Так! — отвечали головотяпы.

— И тех из вас, которым ни до чего дела нет, я буду миловать; прочих же всех — казнить.

— Так! — отвечали головотяпы.

— А как не умели вы жить на своей воле и сами, глупые, пожелали себе кабалы, то называться вам впредь не головотяпами, а глупцами.

— Так! — отвечали головотяпы.

Затем приказал князь обнести послов водкою, да одарить по пирогу, да по платку алому, и, обложив данями многими, отпустил от себя с честью.

Шли головотяпы домой и воздыхали. „Воздыхали не ослабляючи, вопияли сильно!“ — свидетельствует летописец. „Вот она, княжеская правда какова!“ — говорили они. И еще говорили: „такали мы, такали, да и протакали!“» (284).

Летопись, прочтенная глазами историка XIX в., превращена в цепь бессмысленных действий административных лиц. «Суетность» мира сего превращена в глупость не знающих себе препон администраторов.

В летописи — смена княжений, в истории Глупова — смена градоначальников. Феодальные представления трансформированы в представления чиновников. Пародирована и манера летописи впадать в уста исторических лиц их «исторические слова». Эти «исторические слова» начальства становятся как бы самой сутью истории.

Когда калязинец взбунтовал семендяевцев и заозерцев и, «убив их, сжег», тогда князь выпучил глаза и воскликнул:

«— Несть глупости горшия, яко глупость!

И прибых собственною персоною в Глупов и возопи:

— Запорю!

С этим словом начались исторические времена» (286).

История начинается с начальственного окрика и прекращает свое течение с исчезновением испарившегося в воздухе градоначальника.

В главе XII «Поклонение мамоне и покаяние» есть такое рассуждение о течении истории: «Человеческая жизнь — сновидение, говорят философы-спиритуалисты, и если б они были вполне логичны, то прибавили бы: и история — тоже сновидение. Разумеется, взятые абсолютно, оба эти сравнения одинаково нелепы, однако нельзя не сознаться, что в истории действительно встречаются по местам словно провалы, перед которыми мысль человеческая останавливается не без недоумения. Поток жизни как бы прекращает свое естественное течение и образует водоворот, который кружится на одном месте, брызжет и покрывается мутною накипью, сквозь которую невозможно различить ни ясных типических черт, ни даже сколько-нибудь обособившихся явлений. Сбивчивые и неосмысленные события бессвязно следуют одно за другим, и люди, по-видимому, не преследуют никаких других целей, кроме защиты нынешнего дня. Попеременно, они то трепещут, то торжествуют, и чем сильнее дает себя чувствовать унижение, тем жестче и мстительнее торжество. Источник, из которого вышла эта тревога, уже замутился; начала, во имя которых возникла борьба, ступшевались; остается борьба для борьбы, искусство для искусства, изобретающее дыбу, хождение по спицам и т. д.» (375—376).

Как видим, особенности летописного изображения истории перенесены Салтыковым-Щедриным на самую историю, которую делают ретивые администраторы. «Сбивчивые и неосмысленные события бессвязно следуют одно за другим». Это не взгляд на всю историю — это только взгляд на те «провалы» в истории, которыми она обязана вмешательству чиновников. То, что летописцу казалось в истории доказательством величия божественного промысла, то у Салтыкова-Щедрина оказывается бессмысленностью административного рвения глуповских градоначальников. Начальственная борьба со стихией сама превращается в стихию. Люди заняты только «защитой нынешнего дня»; «начала, во имя которых возникла борьба, ступшевались; остается борьба для борьбы, искусство для искусства».

М. Е. Салтыков-Щедрин не был первым в пародировании русских летописей. За несколько лет до него, в 1854 г., Густав Доре издал во Франции альбом «La sainte Rusi». Различие между

Г. Доре и М. Е. Салтыковым-Щедриным заключалось в том, что Доре пародировал русскую историю, а М. Е. Салтыков-Щедрин — русскую летопись. Г. Доре стремился показать бессмысленность русской истории, М. Е. Салтыков-Щедрин создал гротеск из перевода летописной манеры изложения в современный план. У Доре — пародия на историю, у Салтыкова — сатира на современность. Это летопись, прочтенная глазами почти современника Салтыкова-Щедрина. Кто же этот «почти современник» Салтыкова-Щедрина и почему понадобилось читать летопись именно его глазами? В ответе на этот вопрос мы близко подойдем к самой сути художественного замысла Салтыкова-Щедрина.

* * *

Салтыков-Щедрин пародирует в «Истории одного города» не столько летопись, сколько русских историков, изучающих, комментирующих и издающих летопись.

Смещая времена, Салтыков-Щедрин пишет, что летописцы «Глуповского летописца» «единую имели опаску, дабы не попали наши тетрадки к г. Бартеневу и дабы не напечатал он их в своем „Архиве“» (279). Эта опаска их оправдалась: глуповскую летопись нашли и использовали в качестве исторического источника для «Истории Глупова». Цитированное уже выше предисловие «От издателя» пародирует археографические введения историков и литературоведов своего времени: М. П. Погодина, Н. И. Костомарова, А. Н. Пыпина. Не столько даже летописцев, сколько именно их выставляет Салтыков-Щедрин в карикатурном виде.

Выше указывалось, что Салтыков-Щедрин, как бы не понимая духа летописи, буквально понимает летописное изображение событий. Летописная манера описания событий становится под пером Салтыкова самой сутью истории. Ответственность за это «оглупление» летописи Салтыков-Щедрин возлагает на русских историков — своих современников. Он создает образ «издателя» глуповской летописи — ее пересказчика и комментатора. Образ этот чрезвычайно существен в «Истории одного города», позволяя понять многое в ее замысле. Ученые комментарии еще больше подчеркивают бессмысленность хода истории, управляемой начальственными окриками.

Так, например, воображаемый комментатор пишет, что рассказ о гибели статского советника Иванова существует в двух вариантах. «Один вариант говорит, что Иванов умер от испуга, получив слишком обширный сенатский указ, понять который он не надеялся. Другой вариант утверждает, что Иванов совсем не умер, а был уволен в отставку за то, что голова его, вследствие постепенного присыхания мозгов (от ненужности в их употреблении), перешла в зачаточное состояние. После этого он будто бы жил еще долгое время в собственном имении, где и удалось ему

положить начало целой особи короткоголовых (микрокефалов), которые существуют и доднесь. Какой из этих двух вариантов заслуживает большего доверия — решить трудно; но справедливость требует сказать, что атрофирование столь важного органа, как голова, едва ли могло совершиться в такое короткое время» (379).

Не буду останавливаться на других примерах пародирования ученых комментариев к публикуемому историческому источнику.

Возникает вопрос: воспользовался ли Салтыков-Щедрин для своей пародии только формой исторического комментария или его пародия шла глубже и касалась самого существа исторического исследования? Прямой ответ на этот вопрос мы находим в главе XII «Истории одного города».

Салтыков-Щедрин пародирует не только и не столько историческую манеру, сколько исторические теории своего времени. Его сатира высмеивает не «ученость», а учение историков. В главе XII «Поклонение мамоне и покаяние» Салтыков пишет: «Не забудем, что летописец преимущественно ведет речь о так называемой черни, которая и доселе считается стоящею как бы вне пределов истории. С одной стороны, его умственному взору представляется сила, подкравшаяся издалека и успевшая организовать и окрепнуть, с другой — рассыпавшиеся по углам и всегда застигаемые врасплох людишки и сироты. Возможно ли какое-нибудь сомнение насчет характера отношений, которые имеют возникнуть из сопоставления стихий столь противоположных? Что сила, о которой идет речь, отнюдь не выдуманная — это доказывает тем, что представление об ней даже положило основание целой исторической школе.¹ Представители этой школы совершенно искренне проповедуют, что чем больше уничтожать обывателей, тем благополучнее они будут и тем блестящее будет сама история» (377).

Что же это за историческая школа, о которой идет речь у Салтыкова-Щедрина и к которой, очевидно, принадлежит его историк, от чьего имени ведется все повествование в «Истории одного города»?

Салтыков-Щедрин пародирует положения государственной школы в исторической науке. Та «историческая школа», о воззрениях которой Салтыков-Щедрин пишет в XII главе «Истории одного города», — это историческая школа, ярче всего сказавшаяся в работах К. Д. Кавелина и Б. Н. Чичерина, но отразившаяся также в сочинениях М. П. Погодина, П. И. Бартенева и Н. И. Костомарова, которых упоминает в «Истории одного города» Салтыков-Щедрин.

¹ Здесь и далее в цитатах разрядка моя. — Д. Л.

Положения этой школы и дали возможность Салтыкову-Щедрину показать монархический, а вернее, чиновничий деспотизм. Салтыков-Щедрин пародирует не столько летопись, сколько историков государственной школы, использовавших особенности летописного изображения исторического процесса для обоснования своих положений. Он доводит до абсурда положения государственной школы, занимавшей реакционные, охранительные позиции. Он показывает произвол самодержавия с позиций его апологетов. Это, конечно, не отступление от своих взглядов, а художественный прием, с помощью которого удается опровергнуть взгляды противников. Это художественное *reductio ad absurdum* (доведение до абсурда).

У Чичерина мы находим то же прямое противопоставление государства и народа, что и у Салтыкова. Государство у Чичерина превращено в независимую и самодовлеющую силу. «Государство, — согласно Чичерину, — организовалось сверху, действием правительства, а не самостоятельными усилиями граждан». Чичерин писал: «Чем более в обществе было склонности к кочевой жизни, чем более все расплывалось по широкому степному пространству, тем сильнее нужно было государству сдерживать расходящиеся массы, связать их в прочные союзы, заставить их служить общественным целям. Нелегкое было дело при недостатке средств, при скудости народонаселения ловить человека по обширным пустырям и принудить его к исполнению своих обязанностей».¹

Положения государственной школы имел в виду Салтыков-Щедрин, когда писал: «Не забудем, что летописец преимущественно ведет речь о так называемой черни, которая и доселе считается стоящею как бы вне пределов истории. С одной стороны, его умственному взору представляется сила, подкраившаяся издалека и успевшая организовать и окрепнуть, с другой — рассыпавшиеся по углам и всегда застигаемые врасплох людишки и сироты» (377). Характерно, что последняя фраза Салтыкова-Щедрина близко напоминает приведенную выше цитату из Чичерина: и тут и там одинаковый образ государственной охоты на людишек в обширных пространствах России.

Но дело не в этом. Преувеличение роли государства вело к преувеличению роли государственной администрации и государственных деятелей.

Государство, с точки зрения государственной школы, имеет надсословный и надклассовый характер, от него исходит все прогрессивное в развитии народа. Народ — только пассивная масса. Отсюда преувеличение прогрессивной роли Ивана Грозного и Петра Великого.¹ Отсюда оправдание жестокостей и насилия со стороны

¹ Чичерин Б. *Опыты по истории русского права*. М., 1858, с. 381—382 (раздел: «О развитии древнерусской администрации»).

государственной власти. С точки зрения Кавелина, «народные массы у нас не сформировались еще, не осели; они в периоде формирования. Это какая-то этнографическая протоплазма, калужское тесто».² Кавелин называл русский народ «Иванушкой Дурачком».

Представители государственной школы выражали свои мысли с прямолинейностью, близкой к автопародии: «В Европе сословия, у нас нет сословий; в Европе аристократия, у нас нет аристократии; там особенное устройство городов и среднее сословие — у нас одинаковое устройство городов и сел, и нет среднего, как нет и других сословий; в Европе рыцарство, у нас нет рыцарства».³

Именно таким, без сословий и классов, без аристократии, изобразил свой Глупов и Салтыков-Щедрин. Салтыков-Щедрин не преминул высмеять и то преувеличение, которое было свойственно этой школе в изображении роли варягов и призвания князей. Преувеличение роли «правительственных лиц» было характерной чертой государственной школы. Даже наиболее умный и умеренный представитель этой школы С. М. Соловьев писал, что историк «должен изучать деятельность правительственных лиц, ибо в ней находится самый лучший, самый богатый материал для изучения народной жизни».⁴

Представители государственной школы приходили к отрицанию самого исторического процесса как органического и закономерного явления. Общество «получало бытие от государства». В России все другое, чем на Западе, — там начало права, у нас начало власти.

Положения государственной школы вызывали даже своего рода сатирическое изображение истории у наиболее умных ее представителей. Последние страницы «Моих записок» С. М. Соловьева близки Салтыкову-Щедрину.⁵

Конечно, Салтыков-Щедрин имел в виду в своем «историке» не Чичерина и не Кавелина, а одного из их последователей — скорее всего Костомарова, в исторической концепции которого противопоставление государства народу сохранилось в полной силе. Еще в 1860 г. Н. Г. Чернышевский резко осуждал Н. И. Костомарова за то, что он шел на компромисс с М. П. Погодиным.⁶

¹ См.: Кавелин К. Д. Собр. соч., т. I. Монографии по русской истории. СПб., 1897, с. 45, 51 и др.

² Мысли К. Д. Кавелина, записанные Д. А. Корсаковым: Константин Дмитриевич Кавелин. Материалы для биографии. Из семейной переписки и воспоминаний. — Вестник Европы, 1886, № 10, с. 745—746.

³ Кавелин К. Д. Собр. соч., т. I, с. 6.

⁴ Соловьев С. М. Наблюдения над историческою жизнью народов. — Собр. соч., СПб., [1900], с. 1123—1124.

⁵ См.: Соловьев С. М. Мои записки для детей моих, а если можно, и для других. Пг., б. г., с. 148—174.

⁶ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 4. М., 1948, с. 296—299.

Каким образом элементы летописного изображения исторического процесса могли совместиться в «Истории одного города» с пародированием и доведением до абсурда изображения исторического процесса государственной школой? Ведь выходит, что в «Истории одного города» одновременно пародировалось и древнерусское и современное Салтыкову-Щедрину историческое сознание. Да, это так! И весь смысл этой пародии в том и заключался, чтобы показать конечную «летописную примитивность» ученой исторической школы государственников-охранителей. Дело в том, что историки государственной школы в своих исторических концепциях в самом деле близко следовали основному источнику по русской истории допетровского времени — летописи. В этом отчасти проявилась слабость источниковедческой базы исследований государственной школы, но в большей мере общность официальных позиций историков и летописцев. И летописцам и представителям государственной школы было в одинаковой степени свойственно преувеличивать роль правительственных лиц, правительственных распоряжений, видеть в правительстве инициатора и исполнителя всех преобразований жизни, игнорировать подлинную роль народа, ставить власть над сословиями, изображать ее справедливой надсословной силой. Государственная школа полностью пошла вслед за летописью в изображении варяжского вопроса, что также получило свое пародийное отражение в «Истории одного города».

Салтыков-Щедрин гениально показал родство двух точек зрения, разоблачив тем самым представителей охранительной государственной школы и с помощью развития и доведения до абсурда положений этой школы разоблачив и самую деятельность «правительственных» лиц, как их называла государственная школа. Хотелось бы к этому добавить, что положения государственной школы выходили далеко за ее пределы. И до ее появления (особенно ярко у Щербатова и Карамзина) и после нее отдельные положения государственной школы были широко приняты. Русская историческая наука XIX в. в ее целом преувеличивала вслед за летописью роль государства и государственных деятелей. Этому были особые причины, на выяснении которых мы не имеем возможности здесь останавливаться. Из изложенного ясно: попытки изобразить «Историю одного города» как «антирусскую» не имеют никаких оснований.

* * *

В «Истории одного города» господствует время историческое. В «Истории» есть даты, есть точная соотнесенность событий истории города Глупова с историей России, указывается, при каком монархе действовал тот или иной из глуповских градоначальников. Однако Салтыков-Щедрин все время дает понять, что вся эта историческая сторона его повествования не настоящая,

бутафорская, чисто условная. Как в настоящем балаганном действии актер должен время от времени напоминать о себе, подчеркивая условность зрелища, высовывая язык публике или показывая кукиш, разрушая тем самым иллюзию, так и в «Истории одного города» есть стремление время от времени разрушить иллюзию исторического времени, напомнить читателю, что перед ним не история, а современность.

При градоначальнике виконте дю Шарьо, вступившем в управление Глуповом в 1815 г., «знатные особы ходили по улицам и пели: „А moi l'romron“ или „La Vénus aux carottes“» (382) — песенки, модные не в начале XIX в., а во время написания «Истории одного города».

При преемнике виконта дю Шарьо — Эрасте Грустилове произошло возрождение язычества. Толпа при въезде Грустилова в город несла на носилках Перунов болван. Шествие дошло до площади, Перуна поставили на возвышение, и предводительша, встав на колени, громким голосом читала «Жертву вечернюю» Боборыкина (383).

При том же Грустилове появились секты с радениями, во время которых участвовавшие скакали, кружились и читали статьи Страхова (401).

При градоначальнике Угрюм-Бурчееве, жившем в аракчеевские времена, говорится о железнодорожных концессиях.

Анахронизмы подчеркиваются примечаниями, имитирующими ученые примечания издателей рукописей. Так, при упоминании недоимочных реестров при градоначальнике Брудастом читатель находит следующее подстрочное примечание: «Очевидный анахронизм. В 1762 году недоимочных реестров не было, а просто взыскивались деньги, сколько с кого надлежит. Не было, следовательно, и критического анализа. Впрочем, это скорее не анахронизм, а прозорливость, которую летописец, по местам, обнаруживает в столь сильной степени, что читателю делается даже не совсем ловко. Так, например (мы увидим это далее), он провидел изобретение электрического телеграфа и даже учреждение губернских правлений. *Издатель*» (293).

На следующей странице упоминается петербургский магазин Винтергальтера. К этому месту мы читаем примечание: «Новый пример прозорливости. Винтергальтера в 1762 году не было. *Издатель*» (293).

Далее, к упоминанию «лондонских агитаторов» (имеется в виду Герцен и его сотрудники) делается следующее примечание: «Даже и это предвидел „Летописец“! — *Изд.*» (296).

Такое же примечание, обращающее внимание читателя на явные анахронизмы, дается к упоминанию Марата, однако это последнее примечание не просто отмечает анахронизм, но пытается пародировать ученые объяснения анахронизмов летописи: «Марат

в то время не был известен; ошибку эту, впрочем, можно объяснить тем, что события описывались „Летописцем“, по-видимому, не по горячим следам, а несколько лет спустя. — *Изд.*» (301). Тем самым Салтыков-Щедрин дает понять, что летописец — его современник и что в «Истории одного города» описаны, в сущности, современные явления, а не исторические. Он пишет о настоящем под видом истории. Следовательно, истинное время «Истории одного города» — настоящее, хотя оно и скрыто под пародийным воспроизведением времени исторического, летописного. «Прозорливость» летописца дает возможность все время напоминать об этом настоящем, скрытом за историей. Это форма, в которую выливается художественное обобщение «Истории одного города».

Сам Щедрин в письме А. Н. Пыпину от 2 апреля 1871 г. писал по поводу «Истории одного города»: «Взгляд рецензента (А. С. Суворина. — Д. Л.) на мое сочинение как на опыт исторической сатиры совершенно неверен. Мне нет никакого дела до истории, и я имею в виду лишь настоящее. Историческая форма рассказа была для меня удобна потому, что позволяла мне свободнее обращаться к известным явлениям жизни».¹

То же разрушение прошедшего времени повествования, подчеркивание его условности видим мы и в других произведениях Салтыкова-Щедрина — например, в «Сказках».

В «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» действие происходит в условно-сказочном времени: «Жили да были два генерала» — так начинается повесть. Но вот генералы очутились на необитаемом острове; здесь они находят «номер» «Московских ведомостей». «Номер» этот они время от времени читают. Условность сказочного времени разрушена, действие как бы переносится в настоящее время, аллегоризм прошедшего подчеркивается.

Использовать положения государственной школы для изображения настоящего было тем легче, что это постоянно делалось и самими представителями государственной школы или зависевшими от этой школы историками.

Даже в вышедших один за другим томах «Истории России» С. М. Соловьева содержались постоянные аллюзии с современной Соловьеву действительностью. Это хорошо отметил В. О. Ключевский в своей речи «Памяти С. М. Соловьева»: «При всей своей замкнутой жизни и строго размеренной работе Соловьев внимательно и чутко следил за важными событиями того тревожного времени».² Ключевский указывал, например, что описание реформ Петра I в «Истории России» Соловьева выполнено под впечатлением реформ Александра II. Говоря о значении исторических

¹ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 18. Л., 1937, с. 233.

² Ключевский В. О. Очерки и речи. Второй сборник статей. М., б. г., с. 51.

трудов Соловьева для понимания современности, Ключевский писал: «Еще недавно думали: зачем оглядываться назад, когда впереди так много дела и так светло? Теперь стали думать: чему может научить нас наше прошлое, когда мы порвали с ним всякие связи, когда наша жизнь бесповоротно перешла на новые основы? Но при этом был допущен один немаловажный недосмотр. Любуясь, как реформа преображала русскую старину, недоглядели, как русская старина преображала реформу».¹

Обращаясь к глуповской старине, Салтыков-Щедрин фактически писал о современной ему действительности. Он шел в этом отношении за исторической мыслью своего времени, но шел дальше: он не описывал историю под впечатлением современности, а писал о современности под впечатлением и в форме истории.

Итак, в «Истории одного города» мы видим несколько слоев и несколько временных планов. Наиболее глубоко лежащий план — это план глуповского летописца. Здесь время летописное, но пародированное: летописная манера совмещения событий разных рядов и разного калибра, дававшая возможность летописцу провести свою «философию истории», показать ее «суетность», использована Салтыковым-Щедринным для обнажения бессмысленности самих событий, демонстрации отсутствия в действиях правителей каких бы то ни было законов (поскольку «дураку закон не писан»).

Но этот план не серьезный, он пародиен. Над ним поставлен второй план — план, в котором находится переложение летописи историком, последователем государственной школы в исторической науке. Этот план также пародиен и позволяет Салтыкову-Щедрину высмеять государство с помощью доведения до абсурда идей его сторонников — историков государственной школы. Для этого существует и еще один план — тот, в котором находится сам Салтыков-Щедрин и которому нельзя приписать ни того, что говорит глуповский летописец, ни того, что говорит его комментатор и издатель, но который с ясностью направлен против современной ему государственной машины, подавляющей народ.

Соответственно читатель постоянно переходит из одного времени повествования в другое: из летописного времени во время, в которое пишет историк-комментатор, а от времени историка — ко времени подлинного автора «Истории одного города», самого Салтыкова-Щедрина. Последнее и является единственно подлинным, не пародируемым временем «Истории одного города».

¹ Ключевский В. О. Очерки и речи. Второй сборник статей. М., б. г., с. 50.