

И. Н. Сухих

Русская литература для всех

От Гоголя до Чехова



**Классно
Чтени**

Игорь Николаевич Сухих
Русская литература для всех.
Классное чтение! От Гоголя до Чехова
Серия «Русская литература для
всех. Классное чтение!», книга 2

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6496622

*Русская литература для всех. Классное чтение! От Гоголя до Чехова: Издательская группа
«Лениздат», «Команда А»; СПб.; 2013
ISBN 978-5-4453-0053-3*

Аннотация

«Русская литература для всех. Классное чтение!» – это увлекательный рассказ об авторах и их произведениях. Это книга для тех, кто хочет ближе познакомиться с феноменом русской литературы, понять, что она значит в нашей жизни, почувствовать, какое влияние она оказывает на каждого из нас, и убедиться в том, что без нее мы были бы совершенно другие. Эту книгу могут читать родители вместе с детьми и дети вместе с родителями, а также каждый по отдельности. Она будет интересна и весьма полезна школьникам, студентам и просто жителям страны, чья литература входит в мировую сокровищницу культуры.

Под обложкой этой книги оказались: Н. В. Гоголь, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, И. А. Гончаров, А. Н. Островский, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой, М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. А. Некрасов и А. П. Чехов.

О них и об их произведениях рассказывает критик, литературовед, автор книг о русской литературе И. Н. Сухих.

Содержание

Николай Васильевич	7
ГОГОЛЕК: ВЕСЕЛЫЙ МЕЛАНХОЛИК	7
НОВЫЙ ГОГОЛЬ: НЕПОНЯТЫЙ ПРОРОК	13
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	19
«Невский проспект»	20
ВСЕМОГУЩИЙ НЕВСКИЙ: ЛЮДИ КАК ПРЕДМЕТЫ	20
ДВЕ СУДЬБЫ: ТРАГЕДИЯ И АНЕКДОТ	24
ФИНАЛ:	26
«Мертвые души»	27
ПОЭМА: ГОМЕР, ДАНТЕ, СЕРВАНТЕС И ЧИЧИКОВ	27
ПЕРВАЯ СТРАНИЦА: ОБРАЗ ЦЕЛОГО	30
ГЕРОЙ: ПОДЛЕЦ-ПРИОБРЕТАТЕЛЬ ИЛИ ВОСКРЕСШАЯ ДУША?	33
ПОРТРЕТЫ: СМЕХ И СТРАХ	37
АВТОР: ЛИРИК И ПРОРОК	41
СТИЛЬ: СЛОВА И КРАСКИ	45
МИССИЯ ГОГОЛЯ: наследие и наследники	47
ИТОГИ: великий треугольник золотого века	51
Второй период русского реализма	52
НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА: второе поколение и поиски новых путей	52
Федор Иванович	56
В ЕВРОПЕ: СЛУЖБА И ПОЭЗИЯ	56
В РОССИИ: ПОЛИТИКА И ЛЮБОВЬ	58
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	61
Художественный мир Тютчева	62
ТЮТЧЕВ И ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК: ФРАГМЕНТ КАК ЖАНР	62
МЫСЛЬ КАК ИДЕЯ: ЭПИГРАММА И КАРТИНА	62
ПРИРОДА КАК ЗАГАДКА: ДВА ОТВЕТА	65
КОНТРАСТ КАК ПРИНЦИП: ДВЕ ЛЮБВИ, ДВА ГОЛОСА	68
Афанасий Афанасьевич	70
ДЕТСКАЯ ДРАМА: ОТ ШЕНШИНА К ФЕТУ	70
ДВА МУНДИРА: УДАЧИ И ТРАГЕДИЯ	71
ЖЕНАТЫЙ ПОМЕЩИК: ОТ ФЕТА К ШЕНШИНУ	73
ВЕЧЕРНИЕ ОГНИ: СТРАННЫЙ ЮБИЛЕЙ И ТАИНСТВЕННАЯ СМЕРТЬ	74
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	76
Художественный мир Фета	77
ПОЭТ БЕЗ ИСТОРИИ: МИР КАК КРАСОТА	77
УСАДЬБА КАК ИДИЛЛИЧЕСКИЙ МИР: МГНОВЕНИЕ И ВЕЧНОСТЬ	79
ЧУДНАЯ КАРТИНА: СТАТИКА И ДИНАМИКА	81
ЛИРИЧЕСКОЕ «Я»: МЕНЯЮЩЕЕСЯ И ВЕЧНОЕ	83
Иван Александрович	88

ОДИНОКАЯ ЮНОСТЬ: ПРИ СВЕТЕ ПУШКИНА	88
СТРАНСТВОВАТЕЛЬ: ПЕТЕРБУРГ – ФРЕГАТ «ПАЛЛАДА»	90
ДОМОСЕД: МОХОВАЯ, 3	92
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	94
«Обломов»	95
«ФЛАМАНДСКАЯ» ТРИЛОГИЯ: ОБЫКНОВЕННЫЕ ИСТОРИИ	95
ЭКСПОЗИЦИЯ: РОМАН С ХАЛАТОМ	96
ОБЛОМОВ НА RENDEZ-VOUS: ПОЭМА СТРАСТИ И ПРОЗА ЖИЗНИ	97
ОБЛОМОВ И ШТОЛЬЦ: ДВОЙНИКИ-АНТИПОДЫ	100
ОБЛОМОВЩИНА: НЕОКОНЧЕННЫЕ СПОРЫ	102
СОН ОБЛОМОВА: ИДИЛЛИЯ ИЛИ ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ?	104
Александр Николаевич	107
НУМЕР ЧЕТВЕРТЫЙ: ТРОПОЮ ГОГОЛЯ	107
НОВОЕ СЛОВО: ПРАВДА ИЛИ КЛЕВЕТА?	109
НАРОДНЫЙ ПОЭТ: В СОАВТОРСТВЕ С ВОЛГОЙ	110
РУССКИЙ ТЕАТР: ДОМ ОСТРОВСКОГО	111
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	113
«Гроза»	115
НОВАЯ ДРАМА: ПАМЯТНИК ТЫСЯЧЕЛЕТНЕЙ РОССИИ	115
РЕАЛИСТ-СЛУХОВИК: УЗОРЧАТЫЙ ЯЗЫК	116
СБОРНЫЙ ГОРОД: ЖИЗНЬ ПО ЗАКОНАМ ДОМОСТРОЯ	117
СПОР О ВРЕМЕНИ: СВОИ И ЧУЖИЕ	119
КАТЕРИНА И ДРУГИЕ: ГРЕХ И ВОЛЯ	121
ГРОЗА НАД МИРОМ: ЗЛОБОДНЕВНОЕ И ВЕЧНОЕ	125
Иван Сергеевич	128
УСАДЬБА И УНИВЕРСИТЕТ: ПРОЗА И ПОЭЗИЯ	128
СВЕТСКИЙ ЛЕВ: РОКОВАЯ ЛЮБОВЬ	130
ПИСАТЕЛЬ-СКИТАЛЕЦ: ЗАПАДНИК – О РОССИИ	131
ТРЕЗВЫЙ СРЕДИ ПЬЯНЫХ: ССОРЫ И РАЗРЫВЫ	133
ХРАНИТЕЛЬ ПРЕДАНИЯ: КУЛЬТУРА КАК РОДИНА	134
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	137
«Отцы и дети»	138
ЛЕТОПИСЕЦ ЭПОХИ: КУЛЬТУРНО ГЕРОИЧЕСКИЙ РОМАН	138
ГЕРОИ ВРЕМЕНИ: НИГИЛИСТ КАК ФИЛОСОФ	139
ОТЦЫ И ДЕТИ: ОРИГИНАЛЫ И ПАРОДИИ	144
ТРИ ИСПЫТАНИЯ: ДУЭЛЬ, ЛЮБОВЬ, СМЕРТЬ	147
Федор Михайлович	153
ПОСЛЕДНЯЯ МИНУТА: В ОЖИДАНИИ КАЗНИ	153
ВОСХИТИТЕЛЬНАЯ МИНУТА: ПУТЬ В ЛИТЕРАТУРУ	154
ПЕРЕРОЖДЕНИЕ УБЕЖДЕНИЙ: ОБРЕТЕНИЕ ПОЧВЫ	156
ГЛАВНОЕ ДВАДЦАТИЛЕТИЕ ТАЙНА ДОСТОЕВСКОГО	157

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	158
«Преступление и наказание»	160
ЖАНР: ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН	160
ПЕТЕРБУРГ: ГОРОД СТРАННЫЙ, ГОРОД СТРАШНЫЙ	161
УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ: «НЕКУДА ПОЙТИ»	162
ТЕОРИЯ РАСКОЛЬНИКОВА: АРИФМЕТИКА И АЛГЕБРА	163
ГЕРОЙ И ТЕОРИЯ: ПРОВЕРКА ЖИЗНЬЮ	165
ЭПИЛОГ: «ИХ ВОСКРЕСИЛА ЛЮБОВЬ...»	168
Лев Николаевич	171
НАЧАЛО: «ВЕСЬ МИР ПОГИБНЕТ, ЕСЛИ Я ОСТАНОВЛЮСЬ...»	171
«ИСТОРИЯ ВЧЕРАШНЕГО ДНЯ»: ОТКРЫТИЕ ДИАЛЕКТИКИ ДУШИ	173
ПЯТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ: ОТ «ДЕТСТВА» К «КАЗАКАМ»	174
ШЕСТИДЕСЯТЫЕ-СЕМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ: ОТ ЭПОПЕИ К РОМАНУ	175
ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ: БОРЬБА С ИСТОРИЕЙ	176
УХОД: ИЗ ДОМА – В ИСТОРИЮ	180
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	181
«Война и мир»	182
ЖАНР: «РУССКАЯ ИЛИАДА»	182
ЗАГЛАВИЕ: МИР И МИР	184
КОМПОЗИЦИЯ: СЦЕНЫ И МЫСЛИ	185
ГЕРОИ: ДИАЛЕКТИКА ДУШИ И ДИАЛЕКТИКА ПОВЕДЕНИЯ	186
ЖИВАЯ МЫСЛЬ: АНДРЕЙ БОЛКОНСКИЙ	188
ЖИВАЯ ДУША: ПЬЕР БЕЗУХОВ	191
ЖИВАЯ ЖИЗНЬ: НАТАША РОСТОВА	194
ВОЙНА: НАПОЛЕОН, КУТУЗОВ И НЕЗАМЕТНЫЕ ГЕРОИ	197
ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ: МЫСЛЬ НАРОДНАЯ И СВОБОДА ВОЛИ	200
ЭПИЛОГ: КОНЦЫ И НАЧАЛА	202
СУДЬБА: ЭПОПЕЯ И ИСТОРИЯ	203
Михаил Евграфович	206
ССЫЛЬНЫЙ ЛИТЕРАТОР: САЛТЫКОВ И ЩЕДРИН	206
СТРАННЫЙ ЧИНОВНИК: «КРАСНЫЙ ВИЦЕ-ГУБЕРНАТОР»	210
СТРОГИЙ РЕДАКТОР: ШКОЛА «ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЗАПИСОК»	211
СУРОВЫЙ САТИРИК: ПУТЕМ ЭЗОПА	212
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	215
«История одного города»	216
ИСТОРИЯ: ГЛУПОВ И РОССИЯ	216
ОДИН ГОРОД: ВРЕМЕНА И НРАВЫ	218
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ: МАСКИ ИЗДАТЕЛЯ	222

ОНО: ЧТО СЛУЧИЛОСЬ С ИСТОРИЕЙ?	224
Николай Алексеевич	228
СУРОВАЯ ШКОЛА: БОРЬБА ЗА ЖИЗНЬ	228
РЕДАКТОР И ИЗДАТЕЛЬ: ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО БРОДЯГИ – В ДВОРЯНЕ	230
«СОВРЕМЕННОК»: ДЕЛО ЖИЗНИ	232
ПОСЛЕДНИЕ ПЕСНИ: ПРОЩАНИЕ	233
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	235
Художественный мир Некрасова	236
СПОР ОБ ИСКУССТВЕ: ПОЭТ КАК ГРАЖДАНИН	236
ЛИЦА И ГОЛОСА: СТРАДАНИЕ И СОСТРАДАНИЕ	238
ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ: НЕРВЫ, СЛЕЗЫ, ВЕСЕЛЬЕ	241
«Кому на Руси жить хорошо»	244
ЭКСПОЗИЦИЯ: В МИРЕ СКАЗКИ	244
СОВРЕМЕННОСТЬ В ПОИСКАХ СЧАСТЛИВОГО	245
ПОРТРЕТЫ: ТРИ СУДЬБЫ	248
ПИР НА ВЕСЬ МИР: СЧАСТЬЕ ПОЭТА	250
Третий период русского реализма	253
Антон Павлович	253
ТАГАНРОГ: ГИМНАЗИЯ, МОРЕ, ТЕАТР	253
МОСКВА: УЛИЦА, РЕДАКЦИЯ, УНИВЕРСИТЕТ	256
САХАЛИН И МЕЛИХОВО: КАТОРГА, ДЕРЕВНЯ, ПАЛАТА № 16	258
ЯЛТА: БЕЛАЯ ДАЧА И ПОСЛЕДНИЙ СЮЖЕТ	263
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	265
«Вишневый сад»	267
ПЕРВЫЕ ОЦЕНКИ СТАРОЕ И НОВОЕ	267
ГЕРОИ: ТИПЫ И ИСКЛЮЧЕНИЯ	267
ПЕРСОНАЖИ: ВТОРОСТЕПЕННЫЕ И ГЛАВНЫЕ	269
КОНФЛИКТ: ЧЕЛОВЕК И ВРЕМЯ	269
ЖАНР: СМЕХ И СЛЕЗЫ	271
АТМОСФЕРА: НЕРВНОСТЬ И МОЛЧАНИЕ	274
СИМВОЛЫ: САД И ЛОПНУВШАЯ СТРУНА	275
ИТОГИ ВЕКА: Блок и Ахматова	279
ДРУГАЯ ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: веселые ребята	282

Игорь Николаевич Сухих

Русская литература для всех.

Классное чтение! От Гоголя до Чехова

Николай Васильевич
ГОГОЛЬ
(1809–1852)



ГОГОЛЕК: ВЕСЕЛЫЙ МЕЛАНХОЛИК

Его рождения ожидали как чуда. У Марии Ивановны Гоголь уже появлялись мертвые дети, поэтому она дала обет: если появится сын, назвать его в честь самого почитаемого русского святого Николы Угодника, имя которого носила церковь в соседней Диканьке. Николай Васильевич Гоголь-Яновский родился 20 марта (1 апреля) 1809 года, в его честь в диканьской церкви отслужили торжественный молебен.

Отец, потомок древнего украинского рода, помещик средней руки (у него было 200 крепостных душ), мелкий чиновник Василий Афанасьевич Гоголь-Яновский умел хорошо рассказывать и мечтать, увлекался сочинительством и актерской игрой, хотя в том и другом был дилетантом. Талант Гоголь, вероятно, получил в наследство от него. Отец умер рано (1825), когда сын еще учился в гимназии.

Мать Гоголя, Мария Ивановна Косярская, по преданию, первая красавица Полтавщины, была женщиной набожной и деятельной. На ней прежде всего держалась большая семья (у Гоголя был еще один, умерший ребенком, брат и четыре сестры, о которых он заботился до конца жизни). Она пережила сына на шестнадцать лет и умерла почти восьмидесятилетней. Обычно ее принимали не за мать, а за старшую сестру Гоголя.

Большую роль в судьбе семьи сыграл дальний родственник, богатый сосед, бывший министр Д. П. Трощинский. Отец служил у него секретарем. В специально отведенном им флигеле Гоголи проводили много времени.

Но в десять лет ребенок покинул теплый дом, где был всеобщим любимцем. В 1819 году Гоголь поступает в Полтавское уездное училище, а через два года – в только что открывшуюся Нежинскую гимназию. С этого времени начинается его постоянная кочевая жизнь, и это кочевье остановит только смерть.

Гоголевская гимназия была не похожа на пушкинский привилегированный Царско-сельский лицей или лермонтовский Благородный пансион при Московском университете. Даже классные журналы заполнялись с ошибками. Учитель русской словесности задержался где-то в XVIII веке. Он больше всего ценил Державина и Хераскова, а Пушкина презирал

и не знал настолько, что правил его стихи, которые гимназисты в шутку представляли учителю, выдавая за свои.

Но и в такой гимназии Гоголь не преуспевал. Его оценки, в том числе по словесности, были посредственными. Не пользовался он большим авторитетом и у товарищей, предпочитая одиночество, за что получил прозвище «таинственный Карло». Зато гимназист любил театр, предпочитая исполнять женские роли; в «Недоросле» он успешно сыграл госпожу Простакову.

Стихи Гоголь пробовал писать еще в детстве, но это увлечение было преходящим. Для него, как и для многих юношей, были характерны мечты о высоком призвании и служении, однако они никак не связывались с литературой. «Еще с самых времен прошлых, с самых лет почти непонимания, я пламенел неугасимой ревностью сделать жизнь свою нужною для блага государства, я кипел принести хотя малейшую пользу. <...> Холодный пот проскакивал на лице моем при мысли, что, может быть, мне доведется погибнуть в пыли, не означив своего имени ни одним прекрасным делом, – быть в мире и не означить своего существования – это было для меня ужасно. Я перебирал в уме все состояния, все должности в государстве и остановился на одном. На юстиции. <...> Я поклялся ни одной минуты короткой жизни своей не утратить, не сделав блага» (П. П. Косяровскому, 3 октября 1827 г.).

С такими чувствами после окончания гимназии в декабре 1828 года честолюбивый юноша вместе с товарищем А. А. Данилевским отправился в столицу. Петербург, как и многим провинциалам, казался ему волшебным местом, землей обетованной, где живут совершенно особые люди. Друзья специально отправились в столицу по белорусской дороге, в объезд Москвы, чтобы не испортить впечатления от первой встречи. Увидев петербургские огни, они взволновались и, позабыв о морозе, высовывались из экипажа, чтобы получше рассмотреть город. В итоге Гоголь простудился, отморозил нос и вынужден был первые дни просидеть в снятой квартире.

Его отношение к Петербургу резко меняется. «По моем прибытии в столицу на меня напала хандра или другое подобное, и я уже около недели сижу, поджавши руки, и ничего не делаю. <...> Петербург мне показался вовсе не таким, как я думал. Я его воображал гораздо красивее и великолепнее. Жить здесь не совсем по-свински, т. е. иметь раз в день щи да кашу, несравненно дороже, нежели мы думали», – пожалуется он матери (М. И. Гоголь, 3 января 1829 г.).

Позднее в повестях Гоголь превратит Петербург в город-гротеск, город-обман, где призрак срывает шинель со значительного лица, Нос становится важной персоной, маленький чиновник сходит с ума, талантливый художник гибнет, а фонари на Невском проспекте, кажется, зажигает сам дьявол.

Первые годы жизни в Петербурге Гоголя преследуют большие и малые неудачи.

Не сбывается мечта о знакомстве с великим Пушкиным. Позднее пушкинский биограф пересказывал совсем гоголевский сюжет: «Чем ближе подходил он к квартире Пушкина, тем более овладевала им робость и наконец у самых дверей квартиры развилась до того, что он убежал в кондитерскую и потребовал рюмку ликера. Подкрепленный им, он снова возвратился на приступ, смело позвонил и на вопрос свой: „дома ли хозяин?“, услышал ответ слуги: „почивают!“ Было уже поздно на дворе. Гоголь с великим участием спросил: „Верно, всю ночь работал?“ – „Как же, работал, – отвечал слуга, – в картишки играл“. Гоголь признавался, что это был первый удар, нанесенный школьной идеализацией его. Он иначе не представлял себе Пушкина до тех пор, как окруженного постоянно облаком вдохновения» (П. В. Анненков. «Материалы для биографии Пушкина», 1855).

Плохо складываются и собственные литературные дела. Публикацию под псевдонимом *В. Алов* написанной еще в гимназии поэмы «Ганц Кюхельgarten» критика встречает насмешками. Гоголь забирает книги у книгопродавцев и сжигает их.

Он пытается поступить на сцену – и снова терпит неудачу. Актеры Александрийского театра отказали ему в таланте после первой же репетиции.

После неудачи с поэмой он вдруг решает отправиться в европейское путешествие, но столь же внезапно возвращается в Петербург. «Распрашивать, как и что, было бы напрасно, и таким образом обстоятельства, сопровождавшие фантастическое путешествие, как и многое в жизни Гоголя, остались... тайною» (П. А. Кулиш. «Записки о жизни Гоголя», 1856).

Мечты о высоком служении оборачиваются скромными обязанностями домашнего учителя в богатых семьях и скучной должностью помощника столоначальника в Департаменте уделов. Потом Гоголь в шутку признавался, что на службе научился лишь одному – сшивать бумагу.

Гоголя спасают талант и воспоминания о родине, которые он преобразует в сказочный хронотоп, поэтический миф. В 1830 году в журнале «Отечественные записки» пока еще без подписи публикуется произведение с двойным заглавием и длинным подзаголовком: «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала. Малороссийская повесть (из народного предания), рассказанная дьячком Покровской церкви». Повесть становится началом первой книги «Вечера на хуторе близ Диканьки» (ч. 1–2, 1831–1832).

Возвращение Гоголя в литературу в роли пасечника Рудого Панько стало триумфальным.

Книгу замечает сам Пушкин, но ссылается на еще больший авторитет. «Сейчас прочел „Вечера близ Диканьки“. Они изумили меня. Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия, какая чувствительность! Все это так необыкновенно в нашей литературе, что я доселе не образумился. Мне сказывали, что когда издатель вошел в типографию, где печатались „Вечера“, то наборщики начали прыгать и фыркать. Фактор (распорядитель работ) И. С. объяснил их веселость, признавшись ему, что наборщики помирали со смеху, набирая его книгу. Мольер и Фильдинг, вероятно, были бы рады рассмешить своих наборщиков. Поздравляю публику с истинно веселою книгою» (А. С. Пушкин – А. Ф. Воейкову, конец августа 1831 г.).

Рассмешить таких серьезных людей, как наборщики, было чрезвычайно трудно: ведь их интересовал не смысл, а правильное составление слов и предложений из отдельных букв. Редкое произведение могло заставить их забыть о работе и увлечься содержанием. Историю о смеющихся наборщиках, кстати, Пушкину подсказал сам Гоголь.

Благодаря «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Гоголь быстро входит в литературные и научные круги, знакомится с издателем и университетским профессором П. А. Плетневым, А. И. Дельвигом, В. А. Жуковским (который дает ему прозвище Гоголек и становится покровителем на много лет).

Наконец, осуществилась и гоголевская мечта о знакомстве с Пушкиным. Оно состоялось на вечере у Плетнева 20 мая 1831 года и переросло в удивительный сюжет.

Пушкин и Гоголь были людьми разного социального круга и культурного положения. Родовитый аристократ, принятый при дворе (далеко не все знали о сложности пушкинских отношений с царем, но все знали о существовании этих отношений), – и никому не известный дворянин-провинциал, фактически – разночинец. Общеизвестный первый русский поэт – и автор талантливой, но всего-навсего одной книги. Петербургская квартира Пушкина занимала целый этаж. Гоголь ютился в двух комнатках на четвертом этаже доходного дома.

В отношениях с Пушкиным Гоголь вначале играет еще не написанную роль Хлестакова, который находится «с Пушкиным на дружеской ноге». «Все лето я прожил в Павловске и Царском Селе. Почти каждый вечер собирались мы: Жуковский, Пушкин и я. О, если бы ты знал, сколько прелестей вышло из-под пера сих мужей!» – радостно сообщает он гимназическому товарищу (А. С. Данилевскому, 2 ноября 1831 г.).

Биографы уточняют: Гоголь жил в Павловске в роли домашнего учителя, в Царское Село ходил пешком и мог лишь изредка видеть Пушкина. Их знакомство поначалу было настолько далеким, что Гоголь путает в письме поэту имя пушкинской жены. Тем не менее он дважды предлагает матери оригинальный адрес: «Письма адресуйте ко мне на имя Пушкина, в Царское Село, так: Его Высокоблагородию Александру Сергеевичу Пушкину. А вас прошу отдать Н. В. Гоголю». Пушкин был удивлен допущенной бестактностью. Гоголю пришлось извиняться.

Однако эти неловкости и неточности не могли отменить главного. Для Гоголя Пушкин играет роль, которую сам поэт приписывал Державину: «Старик Державин нас заметил / И, в гроб сходя, благословил». Пушкин замечает новый талант и поддерживает его, хотя мог узнать из ранних статей Белинского, что с Гоголем, как «поэтом действительности», связано будущее русской литературы, а вот Пушкин «уже свершил круг своей художнической деятельности».

Интересы литературы были для Пушкина выше бестактностей несветского человека, творческой зависти и ревности. Хотя пушкинский биограф приводит шутивную пушкинскую реплику, возможно услышанную от Н. Н. Пушкиной: «В кругу своих домашних Пушкин говорил смеясь: „С этим малороссом надо быть осторожнее: он обдирает меня так, что и кричать нельзя“».

В петербургской биографии Гоголя был и еще один «хлестаковский» эпизод, продолжающий поиски «душевного дела». По протекции Плетнева и Жуковского молодой писатель становится адъюнкт-профессором (помощником профессора) по кафедре истории. Гоголь прочел две блестящие лекции: первую и ту, на которую пришли Пушкин и Жуковский. Но другие лекции курса...

И. С. Тургенев, тогдашний студент, вспоминал: «Я был одним из слушателей Гоголя в 1835 году, когда он преподавал (!) историю в С.-Петербургском университете. Это преподавание, правду сказать, происходило оригинальным образом. Во-первых, Гоголь из трех лекций непременно пропускал две; во-вторых, даже когда он появлялся на кафедре, он не говорил, а шептал что-то весьма несвязное, показывал нам маленькие гравюры на стали, изображавшие виды Палестины и других восточных стран, – и все время ужасно конфузился. Мы все были убеждены (и едва ли мы ошибались), что он ничего не смыслит в истории и что г. Гоголь-Яновский, наш профессор (он так именовался в расписании наших лекций), не имеет ничего общего с писателем Гоголем, уже известным нам как автор „Вечеров на хуторе близ Диканьки“».

На выпускном экзамене из своего предмета он сидел, повязанный платком, якобы от зубной боли, – с совершенно убитой физиономией, – и не разевал рта. Спрашивал студентов за него профессор И. П. Шульгин. Как теперь, вижу его худую, длинноносную фигуру с двумя высоко торчавшими – в виде ушей – концами черного шелкового платка. Нет сомнения, что он сам понимал весь комизм и всю неловкость своего положения: он в том же году подал в отставку. <...> Он был рожден для того, чтоб быть наставником своих современников: но только не с кафедры» (И. С. Тургенев. «Литературные и житейские воспоминания»).

Гоголь, в свою очередь, был недоволен «сонными слушателями» и после отставки написал историку М. П. Погодину: «Я расплевался с университетом, и через месяц опять беззаботный казак. Неузнанный я взошел на кафедру и неузнанный схожу с нее. Но в эти полтора года – годы моего бесславия, потому что общее мнение говорит, что я не за свое дело взялся, – в эти полтора года я много вынес оттуда и прибавил в сокровищницу души» (28 марта 1836 г.).

Из разнообразных гоголевских попыток и предприятий славу ему принесла только литература. 1831–1835 годы – самое продуктивное время гоголевского творчества. После «Вечеров...» выходят сборники «Миргород» (ч. 1–2, 1835) и «Арабески» (ч.

1–2, 1835), где появились петербургские повести «Невский проспект», «Портрет» и «Записки сумасшедшего». В 1836 году в пушкинском «Современнике» печатаются «Нос», «Коляска» и несколько критических статей и рецензий. Написана первая редакция комедии «Женитьба» (1835).

Но два главных гоголевских замысла сходятся опять-таки в коротком письме Пушкину: «Начал писать Мертвых душ. Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется, будет сильно смешон. Но теперь остановил его на третьей главе. <...> Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, хоть какой-нибудь смешной или не смешной, но русской чисто анекдот. Рука дрожит написать тем временем комедию. <...> Сделайте милость, дайте сюжет, духом будет комедия из пяти актов, и клянусь, будет смешнее чорта» (7 октября 1835 г.).

Работа над «Мертвыми душами», ставшими книгой гоголевской жизни, растянулась на много лет. А комедия из пяти актов, «Ревизор», действительно была написана очень быстро. Уже в январе 1836 года Гоголь читает его у В. А. Жуковского.

19 апреля 1836 года в присутствии императорской семьи «Ревизор» был представлен в Александрийском театре.

Это – одна из самых знаменитых и скандальных премьер в истории русского театра. Внезапно приехавший в театр Николай I, по воспоминаниям мемуаристов, много смеялся, произнес «историческую фразу»: «Ну, пьеска! Всем досталось, а мне – более всех!» – и велел смотреть комедию министрам. Послушный приказу министр финансов явился на следующее представление и удивился: «Стоило ли ехать смотреть эту глупую фарсу!» Так же разделилась и публика: одни восхищались, другие возмущались, третьи недоумевали. Но это была совсем не та реакция, на которую рассчитывал автор.

«Многие полагают, что правительство напрасно одобряет эту пьесу, в которой оно так жестоко порицается. Я виделся вчера с Гоголем. Он имеет вид великого человека, преследуемого оскорбленным самолюбием», – оканчивает рассказ о премьеры «Ревизора» А. В. Никитенко (Дневник, 28 марта 1836 г.).

Гоголь надеялся потрясти и исправить нравы, воспринимал свое произведение как моральный урок, проповедь. А публика видела в нем лишь *художественное произведение*, пусть даже замечательное.

Взаимное непонимание обернулось, как часто бывало у Гоголя, внезапным и таинственным бегством. В начале июня 1836 года он вместе с гимназическим товарищем А. А. Данилевским, с которым восемь лет назад смотрел из окон экипажа на долгожданный Петербург, уезжает за границу.

Перед отъездом он не смог попрощаться с Пушкиным, тем больнее было пришедшее через несколько месяцев известие о его гибели.

Пушкин лишь выделил Гоголя из круга молодых писателей, заметил его талант. Гоголь же, особенно после пушкинской смерти, превратил Пушкина в своего главного учителя и наставника, создал легенду о Поэте, который вдохновлял и поддерживал каждый его шаг: подарил сюжеты (точнее сказать, темы) «Ревизора» и «Мертвых душ» (об этих подарках мы знаем только от самого Гоголя), слушал отдельные главы и откликался на них («Боже, как грустна Россия!»), вообще, переменял направление его творческой деятельности.

«Причина той веселости, которую заметили в первых сочинениях моих, показавшихся в печати, заключалась в некоторой душевной потребности. На меня находили припадки тоски, мне самому необъяснимой, которая происходила, может быть, от моего болезненного состояния. Чтобы развлекать себя самого, я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать. Выдумывал целиком смешные лица и характеры, поставлял их мысленно в самые смешные положения, вовсе не заботясь о том, зачем это, для чего, и кому от этого выйдет какая польза. Молодость, во время которой не приходят на ум никакие вопросы, подталкивала. Вот происхождение тех первых моих произведений, которые одних заставили смеяться

так же беззаботно и безотчетно, как и меня самого, а других приводили в недоумение решить, как могли человеку умному приходить в голову такие глупости. Может быть, с годами и с потребностью развлекать себя веселость эта исчезнула бы, а с нею вместе и мое писательство. Но Пушкин заставил меня взглянуть на дело серьезно» («Авторская исповедь», 1847).

Пушкина и Гоголя объединил точный оксюморон.

В пушкинском очерке «Путешествие из Москвы в Петербург» есть упоминание о приятеле, бывшем «великим меланхоликом, имеющим иногда свои светлые минуты веселости». Литературовед В. Э. Вацура доказывает, что под приятелем Пушкин имел в виду самого себя. Однако чаще определение «веселый меланхолик» применяли к Гоголю.

Уезжая за границу, где он проведет в общей сложности двенадцать лет из оставшихся ему шестнадцати, Гоголь еще не знал, насколько точна пушкинская формулировка: жизнь превратит его из веселого меланхолика в великого меланхолика.

НОВЫЙ ГОГОЛЬ: НЕПОНЯТЫЙ ПРОРОК

На первых порах Гоголь увлечен Европой. Начав, как и многие русские путешественники, с Парижа, он объехал многие европейские города, нигде не задерживаясь надолго. Он даже не чуждался простых туристских забав (ведь ему всего 27 лет). Оказавшись в швейцарском городке со старинным замком, которому Д. Байрон посвятил поэму «Шильонский узник», переведенную на русский язык В. А. Жуковским, Гоголь так описал свое времяпрепровождение: «Сначала было мне несколько скучно, потом я привык и сделался совершенно вашим наследником: завладел местами ваших прогулок, мерил расстояние по назначенным вами верстам, колотя палкою бегавших по стенам ящериц, нацарапал даже свое имя русскими буквами в Шильонском подземелье, не посмел подписать его под двумя славными именами творца и переводчика «Шиль[онского] Узник[а]»; впрочем, даже не было и места. Под ними расписался какой-то Бурнашев, – внизу последней колонны, которая в тени; когда-нибудь русской путешественник разберет мое птичье имя, если не сядет на него англичанин» (В. А. Жуковскому, 12 ноября 1836 г.).

В конце концов Гоголь обосновался в Риме. «Удивительная весна! Гляжу, не нагляжусь. Розы усыпали теперь весь Рим; но обонянию моему еще слаще от цветов, которые теперь зацвели и которых имя я, право, в эту минуту позабыл. Их нет у нас. Верите, что часто приходит неистовое желание превратиться в один нос, чтобы не было ничего больше – ни глаз, ни рук, ни ног, кроме одного только большущего носа, у которого бы ноздри были величиною в добрые ведра, чтобы можно было втянуть в себя как можно побольше благовония и весны», – обращается он к бывшей ученице (М. П. Балабиной, апрель 1838 г.).

Повесть «Нос» уже существует. Гоголь как будто хочет перевоплотиться в своего странного героя и сопровождает письмо не менее оригинальной датой: «год 2588 от основания города».

Однако азарт путешественника скоро проходит. Окружающая жизнь почти не отражается в гоголевских творениях. За все годы заграничной жизни о ней Гоголь написал лишь небольшой «отрывок» (авторское обозначение жанра) «Рим». Он резко ограничивает круг знакомых, почти не общается с иностранцами, все глубже погружаясь в работу над «Мертвыми душами». Свой труд он рассматривает как добровольно взятый на себя долг перед Россией и перед памятью Пушкина. «Я должен продолжать мною начатой большой труд, который писать взял с меня слово Пушкин, которого мысль есть его создание и которой обратился для меня с этих пор в священное завещание» (В. А. Жуковскому, 6/18/ апреля 1837 г.).

Работа, однако, идет медленно. Гоголь не имеет ни наследства, ни постоянного литературного заработка. Ему не хватает средств даже на самую скромную жизнь. В том же письме Жуковскому он просит обратиться за помощью к императору Николаю I. «Я дорожу теперь минутами моей жизни потому, что не думаю, чтоб она была долговечна; а между тем... я начинаю верить тому, что прежде считал басней, что писатели в наше время могут умирать с голоду. <...>

Я думал, думал и ничего не мог придумать лучше, как прибегнуть к государю. Он милостив, мне памятно до гроба то внимание, которое он оказал к моему „Ревизору“. Я написал письмо, которое прилагаю; если вы найдете его написанным как следует, будьте моим предстателем, вручите; если же оно написано не так, как следует, то – он милостив, он извинит бедному своему подданному. Скажите, что я невежа, не знающий, как писать к его высокой особе, но что я исполнен весь такой любви к нему, какою может быть исполнен один только русский подданный, и что осмелился потому только беспокоить его просьбою, что знал, что мы все ему дороги, как дети».

«Вспоможение» было получено, и работа продолжилась. Осенью 1841 года Гоголь возвращается в Россию (это был второй его приезд на родину) с готовым первым томом «Мертвых душ». Весной 1842 года книга выходит в Петербурге под измененным цензурой заглавием «Похождения Чичикова, или Мертвые души» и без запрещенной «Повести о капитане Копейкине» (позднее Гоголь был вынужден переработать ее). Большую роль в публикации сыграл В. Г. Белинский, давний поклонник Гоголя. Гоголь тайно от своих московских друзей отправил ему рукопись в Петербург.

Гоголевская поэма, как и гоголевская комедия, вызвала споры. Необычайный восторг почитателей сопровождался яростной руганью недоброжелателей. «Мертвые Души» потрясли всю Россию, скажет позднее А. И. Герцен в написанной для французских читателей книге с характерным названием «О развитии революционных идей в России». «Поэзия Гоголя – это крик ужаса и стыда, который испускает человек, унижившийся от пошлой жизни, когда вдруг он замечает в зеркале свое оскотинившееся лицо».

Известный граф Ф. И. Толстой-Американец, прототип грибоедовского Загорецкого, видимо, испытал сходное чувство, но оценил труд Гоголя по-иному: он публично утверждал, что Гоголь – враг России и его нужно в кандалах отправить в Сибирь.

Однако Гоголь отправился в противоположную сторону, снова за границу, продолжать свое одинокое душевное дело. На первый том «Мертвых душ» – чуть более двухсот страниц – ушло около семи лет. Время окончания второго тома терялось где-то в тумане будущего. Все очевиднее «Мертвые души» воспринимаются Гоголем не просто как художественное произведение, а как книга жизни, едва ли не новое Евангелие, которое должно изменить и Россию, и человечество, и его самого.

«Ты спрашиваешь, пишутся ли „Мертвые души“? И пишутся, и не пишутся, – отвечает он на вопрос Н. М. Языкова, ставшего в эти годы близким ему человеком. – Пишутся слишком медленно и не так, как бы хотел, и препятствия этому часто происходят и от болезни, а еще чаще от меня самого. На каждом шагу и на каждой строчке ощущается такая потребность поумнеть, и притом так самый предмет и дело связаны с моим собственным внутренним воспитанием, что никак не в силах я писать мимо меня самого, а должен ожидать себя. Я иду вперед, – идет и сочинение; я остановился, – не идет и сочинение. Поэтому мне и необходимы бывают часто перемены всех обстоятельств, переезды, обращающие к другим занятиям, не похожим на вседневные, и чтение таких книг, над которыми воспитывается человек» (Н. М. Языкову, 14 июля 1844 г.).

Таковыми книгами для Гоголя все чаще становятся религиозные сочинения, которые писатель настоятельно рекомендует, даже навязывает своим друзьям и знакомым. Странная, конфузная ситуация, напоминающая историю с адресом Пушкина, возникает у Гоголя со старым писателем С. Т. Аксаковым (с его семейством Гоголь сближается в годы работы над «Мертвыми душами», в его доме часто живет в Москве).

Гоголь таинственно сообщил, что отправляет Аксакову «средство от душевных тревог, посылаемое в виде подарка...». Аксаков увидел в этом намек на долгожданный второй том «Мертвых душ», но средство оказалось известной книгой средневекового богослова Фомы Кемпийского «О подражании Христу», которую Гоголь строго наставлял читать «немедленно после чаю или кофею» и предаваться размышлениям о прочитанном.

Удивленный и возмущенный Аксаков ответил Гоголю лишь через три месяца. «Мне пятьдесят три года, я тогда читал Фому Кемпийского, когда вы еще не родились. <...> Я не порицаю никаких, ничьих убеждений, лишь были бы они искренны; но уже, конечно, ничьих и не приму... И вдруг вы меня сажаете, как мальчика, за чтение Фомы Кемпийского, насильно, не зная моих убеждений, да как еще? в узаконенное время, после кофею, и разделяя чтение главы, как на уроки... и смешно и досадно... И в прежних ваших письмах некоторые слова наводили на меня сомнение. Я боюсь, как огня, мистицизма, а мне кажется,

он как-то проглядывает у вас... Терпеть не могу нравственных рецептов; ничего похожего на веру в талисманы... Вы ходите по лезвию ножа! Дрожу, чтоб не пострадал художник!.. Чтобы творческая сила чувства не охладела от умственного напряжения отшельника» (17 апреля 1844 г.).

Однако новые убеждения Гоголя не могли развеять никакие предупреждения. В 1845 году он сжигает рукопись второго тома «Мертвых душ». А в 1847 году выпускает книгу «Выбранные места из переписки с друзьями».

Позабыв, оставив в стороне искусство художника, Гоголь обратился к современникам с прямым публицистическим словом. Тематика книги широка. Гоголь рассуждает об обязанностях помещика по отношению к крепостным крестьянам, роли женщины в семье и губернаторши в обществе, нравственном значении болезней, церкви, Карамзине и Пушкине, историческом живописце Иванове, сельском суде и празднике Пасхи. Он призывает «возлюбить Россию» и «проездиться» по ней. Он презрительно отзывается о многих европейских общественных институтах: светском образовании, судебной системе, формальном равенстве граждан перед законом. Этому он противопоставляет истинно русские ценности: аскетизм и самоотречение, нравственное единство, вершиной которого является христианство, религиозная вера.

«Учить мужика грамоте затем, чтобы доставить ему возможность читать пустые книжонки, которые издают для народа европейские человеколюбцы, есть действительно вздор. Главное уже то, что у мужика нет вовсе для этого времени. После стольких работ никакая книжонка не полезет в голову, и, пришедши домой, он заснет, как убитый, богатырским сном. <...> Народ наш не глуп, что бежит, как от чорта, от всякой письменной бумаги. Знает, что там притык всей человеческой путаницы, крючкотворства и каверзничеств. По-настоящему ему не следует и знать, есть ли какие-нибудь другие книги, кроме святых» («Русский помещик»).

«Во имя Бога берите всякую должность, какая б ни была вам предложена, и не смущайтесь ничем» («Занимающему важное место»).

«Служить же теперь должен из нас всяк не так, как бы служил он в прежней России, но в другом небесном государстве, главой которого уже сам Христос...» («Страхи и ужасы России»).

«Вооружился взглядом современной близорукости и думаешь, что верно судишь о событиях! Выводы твои – гниль; они сделаны без Бога. Что ссылаешься ты на историю? История для тебя мертва – и только закрытая книга. Без Бога не выведешь из нее великих выводов; выведешь одни только ничтожные и мелкие» («Близорукому приятелю»).

Без Бога, оказывается, невозможно ни служить, ни работать, ни читать книги, ни понимать историю!

Гоголевское самоуничижение (книга открывалась «Завещанием», в котором писатель призывал не ставить ему памятника, не оплакивать его и утверждал, что в его сочинениях больше того, что надо осуждать, а не того, что заслуживает похвалы) оборачивалось грандиозным самомнением: писатель выступал как некий апостол, пророк, с высоты обретенного религиозного знания разрешающий любые мучительные земные вопросы. Гоголь упоминает об исторических проблемах России: голодающих целых губерниях, «язве роскоши», лихоимстве чиновников. «Соотечественники! страшно!..» – восклицает он в «Завещании».

Но в его воображаемой, утопической России все проблемы разрешаются одним и тем же путем, невозможным в других странах.

«Есть уже начала братства Христова в самой нашей славянской природе, и побратанье людей было у нас родней даже и кровного братства... еще нет у нас непримиримой ненависти сословья противу сословья и тех озлобленных партий, какие водятся в Европе... <...> Ни одна душа не отстанет от другой, и в такие минуты всякие ссоры, ненависти, вражды –

все бывает позабыто, брат повиснет на груди у брата, и вся Россия – один человек. Вот на чем основываясь, можно сказать, что праздник воскресенья Христова воспряднуется прежде у нас, чем у других» («Светлое воскресенье»).

Идеологические схватки вокруг «Выбранных мест...» далеко превзошли толки о «Ревизоре» и споры о «Мертвых душах». Людей, не принимающих идей Гоголя, возмущенных ими, оказалось много больше, чем его поклонников и соратников. Писатель был удивлен и обескуражен: «Я размахнулся в моей книге таким Хлестаковым, что не имею духу заглянуть в нее. Но тем не менее книга эта отныне будет лежать всегда на столе моем, как верное зеркало, в которое мне следует глядеться для того, чтобы видеть все свое неряшество и меньше грешить вперед», – признается он В. А. Жуковскому, вспомнив одного из главных своих персонажей (6 марта 1847 г.).

Особенно важным, заметным, весомым оказалось слово В. Г. Белинского. Критик когда-то поддержал первые вещи Гоголя, объявил его «поэтом действительности», главой натуральной школы, помогал Гоголю в издании «Мертвых душ» и написал о поэме большую статью. «Выбранные места...» потрясли «неистового Виссариона» (такое прозвище было у Белинского среди друзей) и вызвали знаменитое «Письмо к Гоголю» (15 июня 1847 г.), которое умирающий от чахотки Белинский написал, находясь на лечении за границей. Услышавший письмо в авторском чтении А. И. Герцен заметил: «Это – гениальная вещь, да это, кажется, и завещание его» (П. В. Анненков. «Литературные воспоминания»).

Послание, конечно, было адресовано не только автору книги. Это было *открытое письмо*, в котором критик, не оглядываясь на цензуру и литературные приличия, изложил свой взгляд на затронутые Гоголем мучительные русские вопросы.

В книге Гоголя Белинский увидел не моральный урок, а неискренность, боязнь смерти, желание подольститься к власти, но главное – непонимание стоящих перед страной проблем и способов их решения. В ответ на гоголевскую проповедь самосовершенствования и утопию единства помещика и крепостного мужика, народа и царя Белинский выдвигал свою общественную программу: «Самые живые, современные национальные вопросы в России теперь: уничтожение крепостного права, отменение телесного наказания, введение, по возможности, строгого выполнения хотя тех законов, которые уже есть». В конце письма Белинский добавлял: «Тут дело идет не о моей или Вашей личности, а о предмете, который гораздо выше не только меня, но даже и Вас: тут дело идет об истине, о русском обществе, о России».

Даже в резкой полемике критик четко обозначает дистанцию между собой и Гоголем: «дело идет... о предмете, который гораздо выше *не только меня, но даже и Вас*». Он по-прежнему ценит Гоголя как замечательного писателя, а не религиозного мыслителя: «Вы глубоко знаете Россию только как художник, а не как мыслящий человек, роль которого Вы так неудачно приняли на себя в своей фантастической книге».

Потрясение писателя тоже было велико. Он смог ответить только через два месяца (первый вариант письма был уничтожен, от него сохранились лишь фрагменты): «Я не мог отвечать скоро на ваше письмо. Душа моя изнемогла, все во мне потрясено. Могу сказать, что не осталось чувствительных струн, которым не было бы нанесено поражения еще прежде, чем получил я ваше письмо. <...> Бог вещь, может быть, и в ваших словах есть часть правды. <...> Покуда мне показалось только то непреложной истиной, что я не знаю вовсе России, что многое изменилось с тех пор, как я в ней не был, что мне нужно почти сызнова узнавать все то, что ни есть в ней теперь».

В конце этого растерянного ответа возникает гоголевское прозрение, с которым, вероятно, согласился бы и Белинский: «Мы ребята перед этим веком. Поверьте мне, что и вы, и я виновны равномерно перед ним. И вы, и я перешли в излишество. Я, по крайней мере, сознаюсь в этом, но сознаетесь ли вы? Точно так же, как я упустил из виду *современные* дела и множество вещей, которые следовало сообразить, точно таким же образом упустили

и вы; как я слишком *усредоточился* в себе, так вы слишком разбросались» (Гоголь – В. Г. Белинскому, 10 августа 1847 г.).

Через год Белинский умер. Письмо к Гоголю было опубликовано в России лишь в 1906 году, до этого чтение его считалось преступлением. Достоевский был приговорен к расстрелу фактически за то, что публично читал это письмо на собрании Петрашевского.

Диалог Белинского и Гоголя был продолжением *великого спора о судьбе и историческом пути России*, который начали Чаадаев и Пушкин, продолжили западники и славянофилы, люди сороковых годов и нигилисты-шестидесятники, народники и большевики. Эти мучительные русские вопросы наследовали и двадцатый век, и даже век двадцать первый.

А жизненный ответ Гоголя был снова неожиданным. Вместо возвращения к художественному творчеству, чего ожидал от него не только Белинский, он еще более «усредоточился в себе».

Над вторым томом «Мертвых душ» Гоголь работает очень медленно, по инерции, изредка читая главы немногочисленным друзьям. Все его мысли занимают религиозные вопросы. Из непонятого пророка он превращается в неистового подвижника, аскета, светского монаха. Он тщательно соблюдает все религиозные обряды, постится, читает душеполезные книги.

В начале 1848 года Гоголь отправляется в Иерусалим. Но и путешествие к Гробу Господню лишь ненадолго воодушевило его, а вскоре принесло дополнительные страдания. Реальность уступала тому образу, который писатель создал в своем воображении. Гоголь оцудил себя недостойным христианином.

«Мое путешествие в Палестину точно было совершено мною затем, чтобы узнать лично и как бы узреть собственными глазами, как велика *черствость* моего сердца. Друг, велика эта черствость! Я удостоился провести ночь у гроба Спасителя, я удостоился приобщиться от Святых Тайн, стоявших на самом гробе вместо алтаря, – и при всем том я не стал лучшим, тогда как все земное должно бы во мне сгореть и остаться одно небесное» (Гоголь – В. А. Жуковскому, 28 февраля 1850 г.).

В апреле 1848 года писатель возвращается в Россию и кочует по стране: ездит на родину, живет в Одессе и Петербурге, но больше всего – в Москве.

Те, кто встречался с Гоголем в последние годы, видели изможденного, уставшего человека, тем не менее продолжавшего упорно работать над книгой, словно выполнявшего некий обет. «Не могу понять, что со мною делается. От преклонного ли возраста, действующего в нас вяло и лениво, от изнурительного ли болезненного состояния, от климата ли, производящего его, но я просто не успеваю ничего делать. Время летит так, как еще никогда не помню. Встаю рано, с утра принимаюсь за перо, никого к себе не впускаю, откладываю на сторону все прочие дела, даже письма к людям близким, – и при всем том так немного из меня выходит строк! Кажется, просидел за работой не больше как час, смотрю на часы, – уже время обедать. Некогда даже пройтись и прогуляться... Конец делу еще не скоро, т. е. разумею конец „Мертвых душ“» (Гоголь – П. А. Плетневу, 21 января 1850 г.).

В 1850 году он делает предложение знатной даме А. М. Виельгорской, но получает отказ. Это единственная известная гоголевская попытка найти семейное счастье.

В январе 1852 года умирает другая женщина, сестра поэта Н. М. Языкова, с которой Гоголь испытывал духовную близость. «На панихиде он сказал: „Все для меня кончено!“ С тех пор он был в каком-то нервном расстройстве, которое приняло характер религиозного помешательства. Он говел и стал морить себя голодом, попрекая себя в обжорстве» (А. С. Хомяков – А. Н. Попову, февраль 1852 г.).

В это же время Гоголь встречается со своим духовником, священником Матвеем Константиновским, имевшим на него в последние годы огромное влияние. Содержание их разговоров точно неизвестно, но вскоре наступила развязка.

7 февраля Гоголь исповедуется и причащается. В ночь с 11 на 12 февраля он сжигает рукопись «Мертвых душ», в слезах признаваясь знакомому: «Вот что я сделал! Хотел было сжечь некоторые вещи, давно на то приготовленные, а сжег все! Как лукавый силен, – вот он к чему меня подвинул!»

Когда-то Гоголь сжег первую поэму. Это была драма, но у юного сочинителя все еще было впереди. Сожжение «Мертвых душ» стало трагедией. Умиравший великий писатель признавался в поражении: вторая, положительная, книга не удалась. Читатели не могут подтвердить или опровергнуть эту точку зрения: остались лишь ранние варианты пяти первых глав.

Через десять дней, 21 февраля 1852 года, великий меланхолик умер – согласно диагнозу, в том числе и от приступов меланхолии.

В описи гоголевского имущества, сделанной после смерти, значатся два сюртука, трое брюк, четыре галстука, три носовых платка. Чаще всего в применении к этим вещам повторялось слово «старый». Оценили этот жалкий скарб в 43 рубля 88 копеек серебром. Единственной драгоценностью были золотые часы, когда-то подаренные Пушкиным. Ценность главного гоголевского наследия – великих книг – обнаружилась только со временем.

Гоголя похоронили на кладбище Данилова монастыря. Много позже, в 1931 году, могилу перенесли на Новодевичье кладбище. На надгробной плите были вырезаны слова пророка Иеремии: «Горьким моим словом посмеюся».

Потом на могиле поставили памятник, а прежний камень, напоминающий своими очертаниями Голгофу, оказался выброшенным, никому не нужным. Его выкупила Е. С. Булгакова и положила на могилу мужа.

«Учитель, укрой меня своей чугунной шинелью», – воскликнул в трудную минуту жизни автор «Мастера и Маргариты». Голгофа соединила Гоголя с одним из его замечательных учеников и наследников.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1809. — родился в местечке Великие Сорочинцы Миргородского уезда Полтавской губернии.
20 марта (1 апреля) — учеба в Нежинской гимназии.
1821–1828 — учеба в Нежинской гимназии.
1828 — приезд в Петербург.
1831, 20 мая — знакомство с Пушкиным.
1831–1832 — публикация двух частей сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки».
1835 — публикация сборников «Миргород» и «Арабески».
1835 — постановка и публикация «Ревизора».
1836 — отъезд из Петербурга за границу.
1842 — публикация первого тома поэмы «Мертвые души».
1847 — публикация книги «Выбранные места из переписки с друзьями»; обмен письмами с В. Г. Белинским.
1848 — путешествие в Иерусалим к Гробу Господню; окончательное возвращение в Россию.
1852. — сожжение второго тома «Мертвых душ».
11 февраля 1852. — умер в Москве.
21 февраля (4 марта)

«Невский проспект» (1834)

ВСЕМОГУЩИЙ НЕВСКИЙ: ЛЮДИ КАК ПРЕДМЕТЫ

Повесть «Невский проспект» была написана вскоре после «Медного всадника» (с пушкинской поэмой Гоголь познакомился еще в рукописи). Потом она вошла в сборник «Повести» (1842). Пять произведений из семи, входивших в эту книгу, объединены местом действия. Поэтому они вскоре получили общее заглавие «*петербургские повести*», встав тем самым в ряд сборников-циклов «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород». Эти книги образовали своеобразную трилогию.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголь от лица рассказчика, беззаботного и словоохотливого пасечника Рудого Панька, непосредственно общался с воображаемыми слушателями: живописал малороссийский (украинский) быт: смешил, пугал, рассказывал анекдоты. «Пили ли вы когда-либо, господа, грушевый квас с терновыми ягодами или варенуху с изюмом и сливами? Или не случилось ли вам подчас есть пугрю с молоком? Боже ты мой, каких на свете нет кушаньев! Станешь есть – объяденье, да и полно. Сладость неопи-санная! Прошлого года... Однако ж что я, в самом деле, разболтался?.. Приезжайте только, приезжайте поскорей; а накормим так, что будете рассказывать и встречному и поперечному» («Предисловие»).

Мир «Вечеров на хуторе близ Диканьки» – единый, целостный, праздничный. «Вот настоящая веселость, искренняя, непринужденная, без жеманства, без чопорности», – скажет о первой части «Вечеров...» Пушкин.

В «Миргороде» эта веселость и целостность исчезают. Книга строится на резком контрасте легендарного изображения богатырей-казаков в «Тарасе Бульбе» и анекдотической пошлости отношений двух помещиков в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», мирной жизни «Старосветских помещиков» и страшной фантастики «Вия». Вместо рассказчика здесь появился обобщенный повествователь, уже не беседующий, не добивающийся расположения невидимых слушателей, а размышляющий словно про себя. «Да разве найдутся на свете такие огни и муки, и сила такая, которая пере-сила бы русскую силу!» («Тарас Бульба») – «Скучно на этом свете, господа!» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»).

Петербургские повести переносят многие конфликты гоголевских повестей на столичную, городскую почву и соединяют эти противоположности в рамках одного сюжета и сложного стиля.

«Невский проспект» – первая повесть, эпиграф нового цикла. Продолжают его «Нос», «Портрет», «Шинель» и «Записки сумасшедшего».

Композиция повести трехчастна. Истории двух приятелей, художника Пискарева и поручика Пирогова, предваряются приобретающей самостоятельное значение и занимающей большое место экспозицией, описанием главного, вынесенного в заглавие героя: *Невского проспекта*.

«Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге, для него он составляет все. Чем не блещит эта улица – красавица нашей столицы! Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невского проспекта».

Кто это говорит? В отличие от «Вечеров на хуторе близ Диканьки», в «Невском проспекте» отсутствует названный по имени Рассказчик. Но это и не безличное повествование

от третьего лица. В «Невском проспекте» ведет рассказ *личный повествователь*, который, в отличие, например, от образа Автора в «Евгении Онегине», лишен биографии, но обладает собственным голосом и системой оценок.

Главным эмоциональным тоном повести является тон преувеличенной похвалы, постоянного удивления, безмерного восхищения, за которым скрываются разные оттенки смеха: юмор, ирония, сарказм.

Главным стилистическим средством гоголевского повествования становятся большие предложения-периоды и огромные, иногда занимающие несколько страниц, абзацы (в экспозиции-описании почти шесть страниц и всего четыре абзаца).

Гоголь необычайно расширяет стилистический диапазон прозы, не отказываясь прямо от теории трех штилей, существенно усложняет ее, надстраивает в этом, по видимости стройном, здании, дополнительные этажи и переходы.

Высокая лексика, архаизмы и библеизмы; романтические формулы; разговорный язык образованного общества (карамзинизмы и пушкинизмы); профессионализмы, украинские диалектизмы, просторечные слова – все это втягивается в воронку гоголевского живописно-избыточного, барочного повествования и переплавляется в нечто небывалое: восхищение многообразием внешнего мира.

В изображении Невского проспекта гоголевский повествователь необычайно прост и в то же время изобретателен.

Сначала он объявляет тезис, обозначает основную мысль: Невский проспект – улица-красавица, всеобщая коммуникация Петербурга, а потом прослеживает, как реализуется это утверждение в течение одного дня: вот всемогущий Невский ранним утром, он же в двенадцать часов дня, потом – с двух до трех часов, с четырех часов, наконец – поздним вечером.

Но в это четко расчисленное по календарю время суток втискивается так много персонажей, наблюдений и попутных соображений, что повесть действительно создает образ густонаселенной столицы, разнообразной жизни большого города.

Способ, позволяющий изобразить множество людей, *толпу* предложил Пушкин в «энциклопедии русской жизни». Образ большой дороги, быстрого движения появляется в седьмой главе «Евгения Онегина» (строфа 38). Мелькающие перед глазами путников разнообразные явления и предметы сохраняют, однако, свою отдельность, целостность.

Описания Петербурга в первой главе (строфы 35, 48) построены по тому же принципу, но позволяют чуть более пристально разглядеть персонажей.

А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтинка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.

Каждый герой, пусть очень коротко, охарактеризован эпитетом или предметной деталью, изображен с точки зрения естественного наблюдателя. Пушкинская «поэзия действительности» торжествует и здесь.

Похожие описания встречаются и у Гоголя. «Начнем с самого раннего утра, когда весь Петербург пахнет горячими, только что выпеченными хлебами и наполнен старухами в изодранных салопках, совершающими свои наезды на церкви и на сострадательных прохожих. <...> В двенадцать часов на Невский проспект делают набеги гувернеры всех наций с своими питомцами в батистовых воротничках».

Но преобладающим в описании города является другой, пушкинский принцип изображения.

«В это благословенное время от двух до трех часов пополудни, которое может назваться движущеюся столицей Невского проспекта, происходит главная выставка всех лучших произведений человека. Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой – греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая – пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку, пятый – перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая – ножку в очаровательном башмачке, седьмой – галстук, возбуждающий удивление, осьмой – усы, повергающие в изумление».

Точно так же в предшествующих описаниях упоминаются грязный сапог отставного солдата, башмачок молоденькой дамы и гремящая сабля прапорщика, тысячи шляпок, платьев, платков.

Естественное пушкинское изображение (вот купец, вот охтенка с кувшином) в подобных описаниях Гоголя подвергнуто причудливому искажению, прихотливому преувеличению. Повествователь словно рассматривает толпу в сильный бинокль, отчего многие детали приобретают необычайно крупный характер. Сюртук, перстень с талисманом, нос изображены в одном масштабе, уравниваются между собой. (В другой повести Гоголь доведет этот прием до гротеска: нос убежит от майора Ковалева и станет человеком выше по чину, чем его бывший хозяин.)

Метонимия – главный гоголевский прием в изображении Невского проспекта. И этот прием чрезвычайно содержателен. Части тела или наряда заменяют человека. Он превращается лишь в приспособление, рамку для демонстрации талии, бакенбардов или шляпки.

Невский проспект в гоголевском изображении представляется ярмаркой тщеславия, всеобщей коммуникацией, по которой шествуют не люди, но – *вещи*.

История усов здесь заменяет биографию: «Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью не изобразимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни, – предмет долгих бдений во время дня и ночи, усы, на которые излились восхитительнейшие духи и ароматы и которых умастили все драгоценнейшие и редчайшие сорта помад, усы, которые заворачиваются на ночь тонкою веленевою бумагой, усы, к которым дышит самая трогательная привязанность их посессоров и которым завидуют проходящие».

Улыбка, как у чеширского кота из книги Л. Кэрролла, отделяется от человека, приобретая самостоятельный и разнообразный характер: «Здесь вы встретите улыбку единственную, улыбку верх искусства, иногда такую, что можно растаять от удовольствия, иногда такую, что увидите себя вдруг ниже травы и потупите голову, иногда такую, что почувствуете себя выше адмиралтейского шпица и поднимете ее вверх».

Экспозиция заканчивается тем, что из этой толпы, из этой кучи людей и вещей повествователь выхватывает, выделяет двух приятелей.

«– Стой! – закричал в это время поручик Пирогов, дернув шедшего с ним молодого человека во фраке и плаще. – Видел?»

– Видел, чудная, совершенно Перуджинова Бианка.

– Да ты о ком говоришь?

– Об ней, о той, что с темными волосами. И какие глаза! боже, какие глаза! Все положение, и контура, и оклад лица – чудеса!

– Я говорю тебе о блондинке, что прошла за ней в ту сторону. Что ж ты не идешь за брюнеткою, когда она так тебе понравилась?

– О, как можно! – воскликнул, покрасневшись, молодой человек во фраке. – Как будто она из тех, которые ходят ввечеру по Невскому проспекту; это должна быть очень знатная дама, – продолжал он, вздохнувши, – один плащ на ней стоит рублей восемьдесят!

– Простак! – закричал Пирогов, насильно толкнувши его в ту сторону, где развеялся яркий плащ ее. – Ступай, простофиля, прозеваешь! а я пойду за блондинкою. Оба приятеля разошлись».

ДВЕ СУДЬБЫ: ТРАГЕДИЯ И АНЕКДОТ

Первая сюжетная линия, история Пискарева, начинается как история внезапно возникшей поразительной любви с первого взгляда. Устремившийся за незнакомкой «молодой мечтатель» испытывает, однако, страшное потрясение. Женщина, которую он сравнил с Мадонной итальянского художника XV века Пьетро Перуджино, оказывается обитательницей публичного дома, глупой и пошлой, пустой и праздной.

Лишь в снах Пискарев удостоивается поэтических свиданий и возвышенных разговоров. «Наконец сновидения сделались его жизнью, и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне».

Пытаясь сохранить сны как «единственное свое богатство», Пискарев прибегает к приему опиума и приобретает новую надежду. «Если она изъявит чистое раскаяние и переменит жизнь свою, я женюсь тогда на ней. Я должен на ней жениться и, верно, сделаю гораздо лучше, нежели многие, которые женятся на своих ключницах и даже часто на самых презренных тварях. Но мой подвиг будет бескорыстен и может быть даже великим. Я возвращу миру прекраснейшее его украшение». Так Гоголь начинает тему спасения падшей женщины, которая будет постоянно повторяться в русской литературе: у Некрасова, Достоевского, Гаршина, Толстого.

Однако «легкомысленный план» приводит Пискарева к окончательной катастрофе. Он не выдерживает второго объяснения, поражается пошлости своей внезапной избранницы и страшно кончает с собой, перерезав горло бритвой. Художник гибнет от своего разочарования, а равнодушный мир даже не замечает этого.

«Так погиб, жертва безумной страсти, бедный Пискарев, тихий, робкий, скромный, детски простодушный, носивший в себе искру таланта, быть может, со временем бы вспыхнувшего широко и ярко. Никто не поплакал над ним; никого не видно было возле его бездушного трупа, кроме обыкновенной фигуры квартального надзирателя и равнодушной мины городского лекаря. Гроб его тихо, даже без обрядов религии, повезли на Охту; за ним идучи, плакал один только солдат-сторож, и то потому, что выпил лишний штоф водки. Даже поручик Пирогов не пришел посмотреть на труп несчастного бедняка, которому он при жизни оказывал свое высокое покровительство».

Вторая сюжетная линия, история поручика Пирогова, разворачивается по законам не высокой трагедии самообмана, а пошлого, «скверного анекдота». Хорошенькая блондинка оказывается женой немецкого жестянщика Шиллера. Пирогов, попытавшись ухаживать за ней, заслуживает унижительного наказания. «И немцы схватили за руки и ноги Пирогова. Напрасно силился он отбиваться; эти три ремесленника были самый дюжий народ из всех петербургских немцев и поступили с ним так грубо и невежливо, что, признаюсь, я никак не нахожу слов к изображению этого печального события».

В первоначальной редакции повести, которую читал Пушкин, Гоголь использовал прием не простодушного *эвфемизма*, а столь же комического сочувствия и удивления: «Немцы с величайшим неистовством сорвали с него все платье. Гофман всей тяжестью своей сел ему на ноги. Кунц схватил за голову, а Шиллер схватил в руку пук прутьев, служивших метлою. Я должен с прискорбием признаться, что поручик Пирогов был очень больно высечен».

Кульминацией этой сюжетной линии оказывается даже не сама «секуция» (это словечко Пушкина), а реакция на нее героя. Герой строит планы страшной мести за унижение и даже думает о жалобе государю. Но гнев и негодование быстро проходят после того, как он съедает в кондитерской два слоеных пирожка. А уже вечером Пирогов, поражая дам и кавалеров, танцует на балу.

Лучше всего этого гоголевского персонажа понял Ф. М. Достоевский (именно потому, что для его художественного мира такие герои стали привычными). Достоевский словно продолжил гоголевский сюжет, восстановил психологические мотивы поведения поручика Пирогова.

«Публика, то есть внешность, европейский облик, раз навсегда данный из Европы закон, – эта публика производит на всякого русского человека действие подавляющее: в публике он европеец, гражданин, рыцарь, республиканец, с совестью и с своим собственным твердо установленным мнением. Дома, про себя, – „Э, черт ли в мнениях, да хошь бы высекли!“ Поручик Пирогов, сорок лет тому назад высеченный в Большой Мещанской слесарем Шиллером, был страшным пророчеством, пророчеством гения, так ужасно угадавшего будущее, ибо Пироговых оказалось безмерно много, так много, что и не пересечь. Вспомните, что поручик сейчас же после приключения съел слоеный пирожок и отличился в тот же вечер в мазурке на именинах у одного видного чиновника. Как вы думаете: когда он откалывал мазурку и вывертывал, делая па, свои столь недавно оскорбленные члены, думал ли он, что его всего только часа два как высекли? Без сомнения думал. А было ли ему стыдно? Без сомнения нет! Проснувшись на другой день поутру, он наверно сказал себе: „Э, черт, стоит ли начинать, коли никто не узнает!..“ Это „стоит ли начинать“, конечно, с одной стороны, намекает на такую способность уживчивости со всем чем угодно, а вместе с тем и на такую широту нашей русской природы, что пред этими качествами бледнеет и гаснет даже все безграничное. Двухсотлетняя отвычка от малейшей самостоятельности характера и двухсотлетние плевки на свое русское лицо раздвинули русскую совесть до такой роковой безбрежности, от которой... ну чего можно ожидать, как вы думаете?

Я убежден, что поручик в состоянии был дойти до таких столпов или до такой безбрежности, что, может быть, в тот же вечер своей даме в мазурке, старшей дочери хозяина, объяснился в любви и сделал формальное предложение. Бесконечно трагичен образ этой барышни, порхающей с этим молодцом в очаровательном танце и не знающей, что ее кавалера всего только час как высекли и что это ему совсем ничего. Ну а как вы думаете, если б она узнала, а предложение в се-таки было бы сделано – вышла бы она за него (разумеется, под условием, что более уж никто не узнает)? Увы, непременно бы вышла!» («Дневник писателя», 1873, «Нечто о вранье»)

Для Достоевского этот бессмертный гоголевский образ оказывается воплощением важной – и постыдной – черты национального характера: цепной реакции бесчестья и бессовестности. Пироговы, по Достоевскому, – это люди с двойной моралью. Демонстрируя окружающим благородство и твердость, наедине с собой они оказываются жалкими трусами и пошляками.

Две человеческих судьбы противопоставлены Гоголем по принципу сходства и в то же время абсолютного контраста. Оба героя обманываются, «обдергиваются» – как Германн в «Пиковой даме». Но для Пискарева крушение его мечты оказывается трагедией, катастрофой. Поручик Пирогов, напротив, мгновенно забывает унижение и продолжает жить как ни в чем не бывало.

«Молчалины блаженствуют на свете!» – восклицает Чацкий. В «Невском проспекте» блаженствуют бессовестные обыватели поручики Пироговы и гибнут восторженные, возвышенные Пискаревы.

ФИНАЛ:

Фоном для этих судеб оказывается призрачный Петербург, контрастный Невский проспект. Начинается повесть, как мы помним, с восхищения «этой улицей – красавицей нашей столицы». Повесть строится по принципу *композиционного кольца*: в конце повествователь снова появляется со своим прямым словом, но он уже не как восхищенный иронический наблюдатель, а как грустный мыслитель.

«Дивно устроен свет наш! – думал я, идя третьего дня по Невскому проспекту и приводя на память эти два происшествия. – Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша! Получаем ли мы когда-нибудь то, чего желаем? Достигаем ли мы того, к чему, кажется, нарочно приготовлены наши силы? Все происходит наоборот».

Далее следуют несколько комических гротескных примеров, подтверждающих эту вполне серьезную мысль: «Тому судьба дала прекраснейших лошадей, и он равнодушно катается на них, вовсе не замечая их красоты, – тогда как другой, которого сердце горит лошадиною страстью, идет пешком и довольствуется только тем, что пощелкивает языком, когда мимо его проводят рысака. Тот имеет отличного повара, но, к сожалению, такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить; другой имеет рот величиною в арку Главного штаба, но, увы! должен довольствоваться каким-нибудь немецким обедом из картофеля. Как странно играет нами судьба наша!»

И кончается повесть страстным предупреждением и заклинанием, вырастающим из символического изображения лживого, враждебного, дьявольского города. «О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Все обман, все мечта, все не то, чем кажется! <...> Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, фореиторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде».

В финале повести, романтически закутавшись плащом, бредет по ночному Невскому проспекту маленький человек. Он – один во враждебном мире, в котором гибнут художники-мечтатели, но живут-поживают пошляки и богачи.

В «Медном всаднике» Пушкин начинает новый петербургский текст. В «Невском проспекте» Гоголь вписывает в него важные страницы.

Город пышный оказывается городом-призраком, одержимым демоном. Гоголевские герои лишь гуляют по Невскому проспекту, но живут в *городе бедном*, обитателем которого был Евгений из «Медного всадника», а позднее станут персонажи «Бедных людей», «Белых ночей», «Преступления и наказания» и других произведений Ф. М. Достоевского.

Призрачный, вымышленный, литературный Петербург сделался для писателей и читателей следующих поколений столь же реальным, как и Петербург, придуманный Петром и построенный Растрелли и Росси.

«Мертвые души» (1842)

ПОЭМА: ГОМЕР, ДАНТЕ, СЕРВАНТЕС И ЧИЧИКОВ

Над «Мертвыми душами», включая и сожженный второй том, Гоголь работал около семнадцати лет из тех двадцати трех, которые он посвятил литературе. Поэма стала *книгой жизни*, заветным трудом, произведением, которое все время выросло в своем значении. Как и «Ревизор», «Мертвые души» приобрели в сознании писателя грандиозный, исключительный смысл.

Гоголь постоянно подчеркивал масштаб своего замысла. Уже в начале работы, причем в письме А. С. Пушкину, Гоголь гордо заявит: «Мне хочется в этом романе *показать хотя с одного боку всю Русь*» (7 октября 1835 г.).

Через год в письме другому петербургскому покровителю замысел расширится: «Если совершу это творение так, как нужно его совершить, то... какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! *Вся Русь явится в нем!* Это будет первая моя поряточная вещь, вещь, которая вынесет мое имя» (В. А. Жуковскому, 12 ноября 1836 г.).

Этот огромный и оригинальный сюжет (точнее было бы сказать: *фабулу*), как утверждал позднее сам Гоголь, подсказал ему старший товарищ: «Пушкин находил, что сюжет „Мертвых душ“ хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров».

Однако, подарив идею, зерно, фабулу, писатель не может передать другому свое мировоззрение, эстетику, стиль. Некоторые литературоведы утверждают, что Пушкин как раз и отказался от этого замысла, потому что он был ему не нужен, чужд его художественному миру.

Но и Гоголь не сразу понял, что из этих поездок по России может получиться. Позднее, когда первый том был уже окончен, он вспоминал: «Я начал было писать, не определив себе обстоятельного плана, не давши себе отчета, что такое именно должен быть сам герой. Я думал просто, что смешной проект, исполнением которого занят Чичиков, наведет меня сам на разнообразные лица и характеры; что родившаяся во мне самом охота смеяться создаст сама собою множество смешных явлений, которые я намерен был перемешать с трогательными. Но на всяком шагу я был останавливаем вопросами: зачем? к чему это? что должен сказать собою такой-то характер? что должно выразить собою такое-то явление? <...> Я увидел ясно, что больше не могу писать без плана, вполне определительного и ясного, что следует хорошо объяснить прежде самому себе цель сочиненья своего, его существенную полезность и необходимость...» («Авторская исповедь»).

«Мертвые души», следовательно, начинались как *плутовской роман* (не случайно Гоголь какое-то время говорит о них как о романе). Герой-плут, Чичиков, придумывает «смешной проект», исполняя его, встречается с множеством людей, что позволит автору изобразить «разнообразные лица и характеры» то в смешном, то в трогательном роде. След этого замысла остался в первом издании, на обложке которого стоит двойной заголовок: «Похождения Чичикова, или Мертвые души».

Похождения героя-плута – привычный жанр европейской литературы. Однако, как правило, он был познавательным и развлекательным, не отвечая на главные жизненные вопросы: *зачем? к чему это?* Поэтому Гоголь продолжал поиски жанра. В набросках «Учебной книги словесности для юношества», написанных уже после издания первого

тома «Мертвых душ», между жанрами *эпопеи*, изображающей «*всю эпоху времени*», «весь народ, а часто и многие народы», и *романа*, заключающего в себе «строго и умно обдуманную завязку», которая должна показать «не всю жизнь, но *замечательное происшествие в жизни*», Гоголь самостоятельно обнаруживает *меньший род эпопеи*, составляющий «как бы средину между романом и эпопеей».

Героем малой эпопеи является «хотя частное и невидное лицо, но однако же значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой».

Такой герой важен не сам по себе. «Автор ведет его жизнь сквозь цепь приключений и перемен, дабы представить с тем вместе вживе верную картину всего значительного в чертах и нравах взятого им времени...»

Но и такая картина времени не является конечной целью автора. Его главная задача – «привлечь взгляд всякого наблюдательного современника, ищущего в былом, прошедшем живых уроков для настоящего».

Особо отмечено еще одно свойство малых эпопей: «Многие из них хотя писаны и в прозе, но тем не менее могут быть причислены к созданиям поэтическим». В качестве жанрового примера Гоголь приводит «Дон Кихота» М. де Сервантеса.

Герой как *частный человек*, за которым встает *картина времени*, данная в *поэтическом освещении* и предполагающая живой *моральный урок*, – таковы признаки меньшего рода эпопеи, которые прекрасно подходит к «Мертвым душам».

Поэма – еще одно авторское обозначение этого жанра, связывающее его с эпическими поэмами древности, прежде всего с Гомером, которого Гоголь называет в «Учебной книге для юношества».

Но все же отнесение к данному жанру романа Сервантеса и, главное, особенности структуры, строения «Мертвых душ» позволяют отделить гоголевское создание от поэм-эпопей и сблизить его с главным жанром нового времени.

«Мертвые души» – оригинальный, необычный *роман*. Индивидуально-авторский подзаголовок лишь подчеркивает его своеобразие: большую, чем это было принято в романе, активность автора-творца. Такие жанровые изобретения характерны для раннего русского реализма. *Поэме в прозе* предшествовали пушкинский *роман в стихах* и лермонтовский роман в новеллах.

Логика гоголевского замысла (он собирался написать три тома «Мертвых душ») напоминает еще об одном создателе поэмы-комедии, которую потомки назвали Божественной. Поэма Данте состоит из трех частей: «Ад», «Чистилище» и «Рай». Сопровождаемый Вергилием, в загробном мире Автор идет от мрака к свету, преображению, воскресению.

По этим ступеням (кстати, характерным не для православия, а для католичества: в православной традиции образ чистилища отсутствует) Гоголь хотел провести некоторых своих героев в их земной жизни.

Писатель мечтал показать *всю Русь*, но все-таки он успел показать ее только с *одного боку*. Замыслы будущих «Чистилища» и «Рая» лишь частично, отдельными элементами отразились в сложной структуре первого тома «Мертвых душ».

«Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлет творческой мыслию...» – скажет Пушкин о созданиях Данте, Шекспира, Гёте (материалы к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям»). Такую же смелость изобретения проявил Гоголь, в конце концов создавший *уникальный, штучный жанр*, хотя у колыбели гоголевского романа-поэмы сошлись Гомер, Данте, авторы плутовских романов, Пушкин, безымянные создатели былин и дум, лирических песен, пословиц и причудливых слов.

Любопытно, что на обложке первого издания, сделанной по рисунку самого Гоголя, жанровое обозначение *поэма* было написано крупнее, чем имя автора и заглавие, то есть выдвинуто на первый план, предъявлено как формула жанра.

«Смешной проект», история заурядного плута в конце концов превратилась в *поэму о России*, ее прошлом и будущем, ее безотрадном настоящем и потенциальных возможностях.

ПЕРВАЯ СТРАНИЦА: ОБРАЗ ЦЕЛОГО

«В одном мгновенье видеть вечность...» – написал английский поэт-романтик В. Блейк. Особенности художественного мира настоящего писателя можно увидеть в какой-то части, одном элементе целого. Известный литературовед и рассказчик И. Л. Андроников написал статью «Одна страница», остроумно обнаружив уже в первых фразах «Мертвых душ» почти все мотивы гоголевской поэмы.

Прочитаем вслед за Андрониковым и вместе с ним первые страницы «Мертвых душ». Здесь, в самом начале экспозиции, уже дан образ целого, представлены основные структурные элементы гоголевской книги.

«В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, словом, все те, которых называют господами средней руки. В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод».

Первая фраза любого произведения не только представляет героев, обозначает место и время, но и задает ритмическую структуру повествования.

Гоголевская фраза синтаксически сложна и в то же время поэтически напевна, эмоционально выразительна. Бытовые детали и поэтический ритм образуют мнимое противоречие, контрапункт, который станет основой романа-поэмы.

В первых двух предложениях сконцентрировано многое. Обозначен губернский город, основное, наряду с помещичьими именами и дорогой, место действия «Мертвых душ». Появляется знаменитая бричка, которая пронесется через весь роман, на последней странице превратившись в поэтическую птицу-тройку. Дана характеристика главного героя, его ускользящей сущности, переданной повторяющимися трижды отрицательными определениями.

Нарисовав портрет, повествователь не торопится назвать имя героя. Мы узнаем его лишь через три страницы, вместе с трактирным слугой. «Отдохнувши, он написал на лоскутке бумажки, по просьбе трактирного слуги, чин, имя и фамилию, для сообщения, куда следует, в полицию. На бумажке половой, спускаясь с лестницы, прочитал по складам следующее: „Коллежский советник Павел Иванович Чичиков, помещик, по своим надобностям“».

«Персонажи Гоголя изумительно озаглавлены», – заметил когда-то Б. М. Эйхенбаум. Запинающаяся, подпрыгивающая, ускользящая фамилия героя навсегда срастается с ним, кажется первоначальной формулой его характера.

Первые две фразы «Мертвых душ» все-таки более понятны и привычны: как и положено в экспозиции, здесь представлены главный герой, место и время действия. Но далее начинаются сложности и странности.

«Въезд его не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным; только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем. „Вишь ты“, сказал один другому, „вон какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось в Москву, или не доедет?“ – „Доедет“, отвечал другой. „А в Казань-то, я думаю, не доедет?“ – „В Казань не доедет“», отвечал другой. – Этим разговор и кончился. Да еще, когда бричка подъехала к гостинице, встретился молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульской булавкой с бронзовым пистолетом. Молодой

человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой».

К чему здесь этот спор? И почему мужики названы русскими? Каких еще мужиков можно встретить в русской провинции? А зачем тут франт, описанный более подробно, чем господин средней руки? Ведь он мелькнул на мгновение и больше никогда не появится в поэме? Ответы на эти вопросы позволяют понять важные принципы построения «Мертвых душ».

Прежде всего, повествователь никуда не торопится, для него нет главного и второстепенного: Чичиков, его слуги, мужики, этот безымянный франт описываются с хищным вниманием – изобретательно, вкусно, точно.

И. Л. Андроников замечает: «Одинаковый интерес... автор проявляет к явлениям разного масштаба и значимости. Поэтому равнозначными оказываются в изображении и господин в рессорной бричке, и тульская булавка с бронзовым пистолетом, коей заколота манишка губернского франта, и тараканы, и характер соседа, живущего за заставленной комодом дверью. Показанные в одном масштабе, они невольно вызывают улыбку» («Одна страница», 1953).

Похожие наблюдения еще раньше Андрей Белый связывал с особенностями действия романа-поэмы: «Анализировать сюжет „Мертвых душ“ – значит: минуя фикцию фабулы, ощупывать мелочи, в себя вобравшие: и фабулу и сюжет. <...> Сюжета вне подробностей в „Мертвых душах“ нет...» («Мастерство Гоголя», 1934).

Итак, *равномасштабность описания* превращает сюжет поэмы не просто в историю Чичикова (это простая фабула), но в *антологию подробностей*, характеристик, замечаний и отступлений.

Во второй главе Гоголь иронически обыгрывает эту особенность собственного повествования, говоря о слугах Чичикова: «Хотя, конечно, они лица не так заметные, и то, что называют второстепенные или даже третьестепенные, хотя главные ходы и пружины поэмы не на них утверждены и разве кое-где касаются и легко зацепляют их, – но *автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем* (курсив мой. – И. С.) и с этой стороны, несмотря на то что сам человек русский, хочет быть аккуратен, как немец».

Однако авторская обстоятельность коварна: она приобретает *преувеличенный, гиперболический характер*. Половой в трактире оказывается «живым и вертлявым до такой степени, что даже нельзя было рассмотреть, какое у него было лицо». На его подносе «сидела такая же бездна чайных чашек, как птиц на морском берегу». У окна «помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бороною». Чичиков высморкался так, что «нос его звучал, как труба».

Подобные гоголевские подробности обычно называют *скрытым гротеском*. Они не просто изображают, но *преобразуют мир*, причем в комическом, ироническом, юмористическом ключе. Обратив на них внимание, мы чаще всего улыбаемся. Гоголь демонстрирует великое искусство оригинально видеть мир, находить неожиданные сравнения и метафоры – и учит этому видению читателя.

Но вернемся к двум русским мужикам. Их спор оказывается не случайным. Он не только конкретизирует место действия (город NN находится ближе к Казани, а не к Москве), но и демонстрирует их профессиональную наблюдательность: бричку действительно придется чинить перед бегством Чичикова из города.

Однако почему мужики названы русскими? Вероятно, уже здесь намечается та всеобщность, универсальность гоголевского взгляда, превращающая роман в поэму. Гоголь смотрит на русскую жизнь будто бы издалека и со стороны и видит не просто конкретных людей, но – Русь в целом.

«Мужики на первой странице поэмы не только напутствуют чичиковскую бричку – они начинают в поэме *тему крестьянской Руси*. Молодой человек с тульской булавкой начинает *тему светского общества*, Чичиков со своей бричкой – *тему приобретательства и помещичьего благополучия*» (И. Л. Андроников. «Одна страница»).

Эти тематические пласты определяют фабулу «Мертвых душ». Однако (и мы к этому еще вернемся) сюжет поэмы оказывается сложнее и богаче фабулы.

ГЕРОЙ: ПОДЛЕЦ-ПРИБРЕТАТЕЛЬ ИЛИ ВОСКРЕСШАЯ ДУША?

Герой плутовского романа обычно был страдающей фигурой. Он переживал разнообразные жизненные неприятности и лишения и лишь в конце – ценой хитрости, компромиссов и уступок – достигал некоторого неустойчивого благополучия. Плут был человеком из социальных низов, который мог выжить, не изменяя мир, а приспособиваясь к нему.

Уже в первом портрете, на первой же странице автор описывает героя парадоксально, Чичиков словно ускользает от описания, точного определения характера. Чуть позднее, в той же первой главе, это подтверждается: герой кажется *гением приспособления*.

«Приезжий во всем как-то умел найтиться и показал в себе опытного светского человека. О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания; трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною палатою, – он показал, что ему небезызвестны и судейские проделки; было ли рассуждение о билиардной игре – и в билиардной игре не давал он промаха; говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах; об выделке горячего вина, и в горячем вине знал он прок; о таможенных надсмотрщиках и чиновниках – и о них он судил так, как будто бы сам был и чиновником и надсмотрщиком» (гл. 1).

Обратим внимание, как синтаксически сложна гоголевская фраза и как богата она синонимическими конструкциями: каждая тема чичиковского разговора вводится с помощью нового глагола: шла ли речь – говорил; говорили – сообщал; трактовали – показал; было ли рассуждение – не давал промаха; говорили – рассуждал; знал прок; судил.

Благодаря умению подстроиться к любому человеку Чичиков приобретает в городе NN репутацию порядочного человека и получает похвалу даже от Собакевича, который, как выяснится позднее, может похвалить лишь одного человека в городе, прокурора, который тем не менее тоже оказывается свиньей. «Словом, куда ни повороти, был очень порядочный человек. Все чиновники были довольны приездом нового лица. Губернатор об нем изъяснился, что он благонамеренный человек; прокурор, что он дельный человек; жандармский полковник говорил, что он ученый человек; председатель палаты, что он знающий и почтенный человек; полицеймейстер, что он почтенный и любезный человек; жена полицеймейстера, что он любезнейший и обходительнейший человек. Даже сам Собакевич, который редко отзывался о ком-нибудь с хорошей стороны, приехавши довольно поздно из города и уже совершенно раздевшись и легши на кровать возле худошавой жены своей, сказал ей: „Я, душенька, был у губернатора на вечере, и у полицеймейстера обедал, и познакомился с коллежским советником Павлом Ивановичем Чичиковым: преприятный человек!“» (гл. 1).

Итак, Чичиков – пластичный плут, *человек-хамелеон*. Но одновременно он *деятельный герой*, организующий и ведущий интригу с покупкой мертвых душ, на которых надеется разбогатеть. Именно с помощью этого героя и подобной интриги Гоголь намеревался изъездить и показать всю Русь.

Намеченная в первой главе неуловимость характера Чичикова подтверждается в деревенских, помещичьих главах. С каждым из помещиков Чичиков ведет свою игру, находит особую интонацию. В ключевой сцене покупки мертвых душ – цели своей поездки – он ловко использует представления и привычные предрассудки очередного «клиента» и подбигивает к каждому помещику особый ключ.

С Маниловым герой медоточив и ласков, поэтому тот дарит любезному другу мертвые души, да еще и берет купчую на себя. Дубинноголовую Коробочку он запугивает, с кула-

ком Собакевичем хитро торгуется, у бесшабашного Ноздрева пытается выиграть, скопидома Плюшкина соблазняет лишь уплатой податей.

В последующих городских главах его личность мистифицируется. Чичиков становится предметом толков и слухов, восхищения и опасений. И этот снежный ком сплетен завершается сопоставлением Чичикова с Наполеоном и болтовней Ноздрева, который охотно подтверждает все сплетни, добавляя к ним новые: Чичиков оказывается не только покупателем тысяч мертвых душ, но и шпионом, фальшивомонетчиком, похитителем губернаторской дочки. «И остались чиновники еще в худшем положении, чем были прежде, и решилось дело тем, что никак не могли узнать, что такое был Чичиков».

Ответ на этот вопрос Гоголь приберегает к последней, одиннадцатой главе первого тома. Здесь автор использует принцип композиционного перевертыша. Биография главного героя обычно дается в экспозиции и предшествует раскрытию его характера в фабуле. Гоголь же, завершая фабульную историю героя, наконец рассказывает его предысторию (и это второй, наряду с Плюшкиным, персонаж, который изображен в развитии).

В рассказе о жизни Чичикова многие загадки получают вполне определенный и ясный ответ. «Темно и скромно происхождение нашего героя. Родители были дворяне, но столбовые или личные – Бог ведает».

Дворянское происхождение героя, однако, оказывается чисто номинальным. Даже самые захудалые помещики N-ской губернии в сравнении с его родителями кажутся богачами. «Жизнь при начале взглянула на него как-то кисло-неприятно, сквозь какое-то мутное, занесенное снегом окошко: ни друга, ни товарища в детстве!»

В сущности, Чичиков уходит в большой мир разночинцем, получая от родителя наставление, похожее на то, которое завещал отец Молчалину: «Смотри же, Павлуша, учись, не дури и не повесничай, а больше всего угождай учителям и начальникам. Коли будешь угождать начальнику, то, хоть и в науке не успеешь и таланту бог не дал, все пойдешь в ход и всех опередишь. С товарищами не водись, они тебя добру не научат; а если уж пошло на то, так водись с теми, которые побогаче, чтобы при случае могли быть тебе полезными. Не угощай и не потчевай никого, а веди себя лучше так, чтобы тебя угощали, а больше всего береги и копи копейку: эта вещь надежнее всего на свете. Товарищ или приятель тебя надует и в беде первый тебя выдаст, а копейка не выдаст, в какой бы беде ты ни был. Все сделаешь и все прошибешь на свете копейкой».

С памятью об этом наставлении Чичиков идет по жизни, сочетая угождение и маленькие предательства. Его отношения с гимназическим учителем и первым начальником кончаются очень похожими репликами обманутых людей. «Надул, сильно надул...» – «Надул, надул, чортов сын!»

Но в попытках добиться уже не копеек, а огромных денег герой словно качается на чертовых качелях: фантастические плутни оканчиваются не менее оглушительными падениями. «Ну, что ж! – сказал Чичиков, – зацепил – поволок, сорвалось – не спрашивай. Плачем горю не пособить, нужно дело делать».

Чичиков появляется в городе NN с идеей нового дела-плутни практически бедняком. «Удержалось у него тысячонок десяток, запрятанных про черный день, да дюжины две голландских рубашек, да небольшая бричка, в какой ездят холостяки, да два крепостных человека: кучер Селифан и лакей Петрушка; да таможенные чиновники, движимые сердечною доброю, оставили ему пять или шесть кусков мыла для сбережения свежести щек, вот и все».

Все чичиковские загадки, таким образом, объясняются вполне прозаически. В косной среде домоседов, Собакевичей, Коробочек, Плюшкиных, плутов и скопидомов, привязанных к месту, Чичиков – плут новой эпохи, *плут-путешественник*, пытающийся разорвать

сложившиеся патриархальные связи и отношения с помощью копейки, которая должна превратиться в *миллион*.

Кличка *миллионщик* поражает воображение обывателей города NN, потому что превосходит самые смелые их мечты. «Виною всему слово „миллионщик“, – не сам миллионщик, а именно одно слово; ибо в одном звуке этого слова, мимо всякого денежного мешка, заключается что-то такое, которое действует и на людей подлецов, и на людей ни се ни то, и на людей хороших, – словом, на всех действует. Миллионщик имеет ту выгоду, что может видеть подлость, совершенно бескорыстную, чистую подлость, не основанную ни на каких расчетах: многие очень хорошо знают, что ничего не получают от него и не имеют никакого права получить, но непременно хоть забегут ему вперед, хоть засмеются, хоть снимут шляпу, хоть попросят насильно на тот обед, куда узнают, что приглашен миллионщик» (гл. 8).

«Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак, припряжем подлеца!» – восклицает автор, начиная рассказ о герое (гл. 11).

Но завершается история его жизни осторожным выводом: «Итак, вот весь налицо герой наш, каков он есть! Но потребуют, может быть, заключительного определения одной чертою: кто же он относительно качеств нравственных? Что он не герой, исполненный совершенств и добродетелей, это видно. Кто же он? стало быть, подлец? Почему ж подлец, зачем же быть так строго к другим? Теперь у нас подлецов не бывает, есть люди благонамеренные, приятные, а таких, которые бы на всеобщий позор выставили свою физиогномию под публичную оплеуху, отыщется разве каких-нибудь два-три человека, да и те уже говорят теперь о добродетели. Справедливее всего назвать его: хозяин, приобретатель. Приобретение – вина всего; из-за него произвелись дела, которым свет дает название *не очень чистых*».

И вдруг мысль Гоголя делает новый поворот. Как в реплике Городничего из «Ревизора» («Чему смеетесь? Над собою смеетесь!..»), автор предлагает читателю взглянуть на себя: «А кто из вас, полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит во внутрь собственной души сей тяжелый запрос: „А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?“ Да, как бы не так! А вот пройди в это время мимо его какой-нибудь его же знакомый, имеющий чин ни слишком большой, ни слишком малый, он в ту же минуту толкнет под руку своего соседа и скажет ему, чуть не фыркнув от смеха: „Смотри, смотри, вон Чичиков, Чичиков пошел!“ И потом, как ребенок, позабыв всякое приличие, должное званию и летам, побежит за ним вдогонку, поддразнивая сзади и приговаривая: „Чичиков! Чичиков! Чичиков!“»

В истории героя социальная сатира оборачивается моральным уроком.

На последних страницах, перед самым преображением обычной тройки в птицу-тройку, Гоголь перебрасывает мостик к следующим томам «Мертвых душ», где судьба Чичикова должна была волшебным образом измениться: «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес. И еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме».

Позволяет чуть приоткрыть эту тайну воспоминание одного гоголевского собеседника, священника, которого страстно интересовало продолжение книги. «...Я прямо спросил, чем именно должна кончиться эта поэма. Он, задумавшись, выразил свое затруднение высказать это с обстоятельностью. Я возразил, что мне только нужно знать, оживет ли, как следует, Павел Иванович. Гоголь, как будто с радостью, подтвердил, что это непременно будет, и оживлению его послужит прямым участием сам царь, и первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни должна кончиться поэма» (Архимандрит Феодор (А. М. Бухарев). «Три письма к Гоголю, писанные в 1848 г.»).

Однако это перерождение терялось где-то в тумане будущего, возможного сюжета. В первом томе «Мертвых душ» и сохранившихся главах тома второго в неудачнике-плуте трудно увидеть будущую живую душу.

ПОРТРЕТЫ: СМЕХ И СТРАХ

По тематике и внутренней композиции одиннадцать глав первого тома «Мертвых душ» делятся на две группы: первая глава тесно связана с главами седьмой – одиннадцатой; вторую группу образуют главы вторая – шестая.

Эти группы противопоставлены друг другу в разных отношениях.

В главах первой группы развивается, согласно замечанию И. Л. Андроникова, тема *светского общества* (хотя это особый, не столичный, а подражательный, провинциальный свет), главы второй группы посвящены теме *помещичьего благополучия* (которое, впрочем, иногда оказывается вполне призрачным).

Главы первой группы развертываются в *городском хронотопе*, второй – в *хронотопе деревенском*.

Наконец, композиция первой и седьмой – одиннадцатой глав – панорамна. Здесь создается *коллективный портрет* светского общества города NN. Персонажи здесь зачастую не имеют имен, а обозначаются либо профессиональными функциями (губернатор, судья, прокурор), либо ироническими кличками (Иван Антонович Кувшинное Рыло; дама просто приятная и дама приятная во всех отношениях). Главы вторая – седьмая – портретны, перед нами предстает *галерея из пяти героев*, с которыми сталкивается Чичиков при осуществлении своей аферы: Манилов, Коробочка, Ноздрев, Собакевич, Плюшкин.

Каждая из этих персональных глав строится по сходной модели, общему плану. Гоголь изображает окружающее героя пространство (пейзаж вокруг имения, интерьер дома), дает портрет очередного героя, потом рисует сцену предложения Чичикова и передачи (продажи или дарения) мертвых душ, увенчивая все прощанием и отъездом. Такой прием позволяет, во-первых, подтвердить пластичность героя, его умение найти подход к любому человеку (о чем уже шла речь), во-вторых, дать рельефный портрет второстепенного персонажа, в скрытом контрасте с другими, в-третьих, представить его окружение как слепок его поведения и образа жизни.

Бесхозяйственность и беспредметная мечтательность Манилова, однако с претензией на светское воспитание, представлены уже в описании его имения и интерьера дома.

«Дом господский стоял одиночкой на юру, то есть на возвышении, открытом всем ветрам, какие только вздумается подуть; покатошь горы, на которой он стоял, была одета подстриженным дерном. На ней были разбросаны по-английски две-три клумбы с кустами сирени и желтых акаций; пять-шесть берез небольшими купами кое-где возносили свои мелколистные жиденькие вершины. Под двумя из них видна была беседка с плоским зеленым куполом, деревянными голубыми колоннами и надписью: „Храм уединенного размышления“; пониже пруд, покрытый зеленью, что, впрочем, не в диковинку в аглицких садах русских помещиков. <...> В доме его чего-нибудь вечно недоставало: в гостиной стояла прекрасная мебель, обтянутая щегольской шелковой материей, которая, верно, стоила весьма недешево; но на два кресла ее недоставало, и кресла стояли обтянуты просто рогожею; впрочем, хозяин в продолжение нескольких лет всякий раз предостерегал своего гостя словами: „Не садитесь на эти кресла, они еще не готовы“. В иной комнате и вовсе не было мебели, хотя и было говорено в первые дни после женитьбы: „Душенька, нужно будет завтра похлопотать, чтобы в эту комнату хоть на время поставить мебель“. Вечеру подавался на стол очень щегольской подсвечник из темной бронзы с тремя античными грациями, с перламутрным щегольским щитом, и рядом с ним ставился какой-то просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону и весь в сале, хотя этого не замечал ни хозяин, ни хозяйка, ни слуги» (гл. 8).

Противоположное впечатление производит дом Собакевича. «Было заметно, что при постройке его (господского дома. – И. С.) зодчий беспрестанно боролся со вкусом хозяина. Зодчий был педант и хотел симметрии, хозяин – удобства и, как видно, вследствие того заколотил на одной стороне все отвечающие окна и повертел на место их одно маленькое, вероятно понадобившееся для темного чулана. Фронтон тоже никак не пришелся посреди дома, как ни бился архитектор, потому что хозяин приказал одну колонну сбоку выкинуть, и оттого очутилось не четыре колонны, как было назначено, а только три. Двор окружен был крепкою и непомерно толстою деревянною решеткой. Помещик, казалось, хлопотал много о прочности».

Но и этот дом с его убранством является портретом своего хозяина, что автор даже специально подчеркивает: «Чичиков еще раз окинул комнату, и все, что в ней ни было, – все было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома; в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах, совершенный медведь. Стол, кресла, стулья – все было самого тяжелого и беспокойного свойства, словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: „И я тоже Собакевич!“ или: „И я тоже очень похож на Собакевича!“»

Точно так же говорят за хозяев и предметы в других домах. Но кто же они, сами хозяйева?

Конечно, это русские помещики, современники Гоголя, которые могут существовать и вести хозяйство (как Коробочка или Собакевич) или демонстрировать бесхозяйственность (как Манилов или Ноздрев) лишь на почве крепостного права, при наличии у них десятков (Коробочка), сотен или даже тысячи (Плюшкин) крепостных крестьян.

Но Гоголь создает не социальный роман (хотя современные ему критики, включая Белинского, видели в «Мертвых душах» беспощадную социальную сатиру). Его не привлекают обычная социальная реальность и социальные конфликты крепостной России (чему посвящены, например, «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева или тургеневские «Записки охотника»). Этот конфликт отчетливо проявляется лишь во вставной «Повести о капитане Копейкине» (поэтому в первом издании «Мертвых душ» ее не пропустила цензура, и писателю пришлось ее перерабатывать).

Чаще Гоголь сближает социальные полюса русской жизни. Чичиков, как мы помним, должен был прийти к возрождению при прямом участии царя. С другой стороны, простонародные типы, те самые крепостные крестьяне, появляются в поэме вне прямых отношений со своими владельцами: либо в проходных эпизодах, либо в отступлениях. Рисуя своих помещиков, Гоголь всякий раз подчеркивает обобщенный характер этих изображений.

«Сестру» Коробочки он обнаруживает и высшем обществе, за «стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами, сияющей медью, красным деревом и коврами, зевающей за недочитанной книгой в ожидании остроумно-светского визита, где ей предстанет поле блеснуть умом и высказать вытверженные мысли...» (гл. 3).

При описании Ноздрева автор прямо обращается к читательскому опыту: «Лицо Ноздрева, верно, уже сколько-нибудь знакомо читателю. Таких людей приходилось всякому встречать немало. Они называются разбитными малыми...» (гл. 4).

Начиная характеристику Манилова, он апеллирует не к социальным, а к моральным, общечеловеческим критериям: «Один Бог разве мог сказать, какой был характер Манилова. Есть род людей, известных под именем: люди так себе, ни то ни се, ни в городе Богдан ни в селе Селифан, по словам пословицы. Может быть, к ним следует примкнуть и Манилова» (гл. 2).

В итоге гоголевские портреты оказываются *изображениями-матрешками*. Внешне это помещики, гоголевские современники, существующие в русской действительности тридцатых – сороковых годов XIX века. Причем на первый план в них вынесена какая-то *одна*

черта. Они представлены не как сложные изменчивые характеры, но как определенные *типы*, раскрывающиеся в сцене встречи с Чичиковым.

Но герои перерастают свои социальные амплуа. Андрей Белый удачно назвал их *обутыми и одетыми гиперболами*. Удивительное гоголевское живописание превращает персонажей в *сверхтипы*, воплощающие определенные моральные свойства и психологические черты, присущие разным эпохам и национальным традициям (лишь плохое знание Гоголя за рубежами России мешает их превращению в вечные образы).

Манилов – беспредметный мечтатель, живущий в мире своих грез и совершенно не замечающий реальной жизни.

Собакевич, напротив, человек, живущий только практическими интересами и оценивающий людей по степени выгоды, которую от них можно получить.

Ноздрев – жизнерадостный хам без царя в голове, напоминающий своим безудержным враньем Хлестакова.

Дубинноголовая Коробочка – мелкая скопидомка.

Наконец, Плюшкин – грандиозное воплощение скупости, разрушающей все человеческие – родственные и общественные – связи.

Противоположными полюсами этой выставки *пошлости пошлого человека* (такую характеристику его творчеству дал, по словам Гоголя, Пушкин) оказываются бескрайность, бесшабашность и сосредоточенность на одной идее.

Бесхозяйственный, бескостный, бесхребетный мечтатель Манилов оказывается во внутреннем родстве со столь же бесхозяйственным и безудержным вралем Ноздревым.

Три других персонажа по-разному представляют идею накопительства, скопидомства. В дубинноголовой Коробочке стремление к мелкой выгоде забавно. В кулаке Собакевиче, заботящемся ради собственной выгоды и о своих крестьянах, знающем всю их жизнь даже в мелочах, это стремление даже в чем-то привлекательно. В Плюшкине, философе скупости, идея находит уже отталкивающее, страшное выражение. Плюшкин – предел человеческого падения по данной траектории, *прореха на человечестве*.

Любопытно, что в дальнейшем гоголевском замысле именно Степан Плюшкин должен был, вслед за Чичиковым, возродиться к новой жизни: предел падения ведет к возрождению.

На фоне монументальных обутых и одетых гипербол городские персонажи представлены в «Мертвых душах» даже не как второстепенные, а как третьестепенные лица, по каким-то случайным, алогичным признакам. Гоголевский гротеск приобретает отчетливый сатирический оттенок.

«Свет» города NN – люди без фамилий и характеров. Губернатор славен, прежде всего, тем, что «сам вышивал иногда по тюлю» (гл. 1). «Председатель палаты знал наизусть „Людмилу“ Жуковского, которая еще была тогда непростывшеною новостью, и мастерски читал многие места, особенно: „Бор заснул, долина спит“, и слово „чу!“ так, что в самом деле виделось, как будто долина спит; для большего сходства он даже в это время зажмурил глаза» (гл. 8). Дама просто приятная с трудом отличима от дамы приятной во всех отношениях (так в «Ревизоре» Бобчинский и Добчинский были почти двойниками).

Наконец, и общая характеристика чиновников города NN строится на скрытом гротеске и полна сарказма: «Прочие тоже были более или менее люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто „Московские ведомости“, кто даже и совсем ничего не читал. Кто был то, что называют тюрюк, то есть человек, которого нужно было подымать пинком на что-нибудь; кто был просто байбак, лежавший, как говорится, весь век на боку, которого даже напрасно было подымать: не встанет ни в каком случае. Насчет благовидности уже известно, все они были люди надежные, чахоточного между ними никого не было. Все были такого рода, которым жены в нежных разговорах, происходящих в уединении, давали названия: кубышки, толстунчика, пузантика, чернушки, кики, жужу и проч.» (гл. 8).

Даже эпитафия внезапно умершему прокурору в устах Чичикова выглядит как издевательство: «Вот, прокурор! жил, жил, а потом и умер! И вот напечатают в газетах, что скончался, к прискорбию подчиненных и всего человечества, почтенный гражданин, редкий отец, примерный супруг, и много напишут всякой всячины; прибавят, пожалуй, что был сопровождаем плачем вдов и сирот; а ведь если разобрать хорошенько дело, так на поверку у тебя всего только и было, что густые брови».

Смерть от испуга, вызванного толками о Чичикове, да память о густых бровях – вот и все, что остается от прожившего жизнь человека! (Позднее эту тему подхватит Чехов, тоже изобразивший смерть не человека, но чиновника.)

Коллективный портрет городского «света» и деревенских «хозяев» должен был, по Гоголю, вызывать не смех, но – ужас и желание жить по-иному. «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! Мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может статься с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: „Здесь погребен человек!“, но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости», – восклицает автор в рассказе о Плюшкине, однако имея в виду не только его (гл. 6).

«Соотечественники! страшно!.. – прокричит Гоголь в „Завещании“ (1845) через три года после публикации „Мертвых душ“. – Стонет весь умирающий состав мой, чуя исполинские возрастанья и плоды, которых семена мы сеяли в жизни, не прозревая и не слыша, какие страшилища от них подымутся...» («Выбранные места из переписки с друзьями»).

Но в поэме этому страху бессмертной пошлости противопоставлены *слово лирика и пророка и взгляд художника*.

АВТОР: ЛИРИК И ПРОРОК

Как уже говорилось, из плутовского романа в поэму гоголевскую книгу превращает, прежде всего, особая активность Автора. Он не просто объективно рассказывает историю (хотя формально повествование в «Мертвых душах» ведется от третьего лица), но комментирует происходящее: смеется, негодует, предсказывает, вспоминает. Фрагменты, в которых проявляется автор, часто называют лирическими отступлениями. От чего же отступает автор? Конечно, от фабулы, которая всегда была основой плутовского романа. Но эти отступления имеют важное сюжетное значение: без них «Мертвые души» были бы совсем другой книгой.

Фабула «Мертвых душ», превращаясь в *сюжет*, размывается многочисленными *подробностями* и расширяется *авторскими отступлениями*.

Образ Автора очень важен для необычных неканонических «Евгения Онегина» и «Героя нашего времени». Но Автор в «Мертвых душах» иной, особой природы. Он не общается с Чичиковым и не наблюдает за Ноздревым и Плюшкиным. Он вообще не присутствует в мире романа, не имеет биографии и лица. Автор в «Мертвых душах» не образ, но *голос*, не вмешивающийся в повествование, а лишь комментирующий, осмысляющий его.

Свою задачу Гоголь позднее сформулировал в «Авторской исповеди» (1847).

«Мне хотелось... чтобы по прочтенью моего сочиненья предстал как бы невольню весь русский человек, со всем разнообразьем богатств и даров, доставшихся на его долю, преимущественно перед другими народами, и со всем множеством тех недостатков, которые находятся в нем, – также преимущественно перед всеми другими народами. Я думал, что лирическая сила, которой у меня был запас, поможет мне изобразить так эти достоинства, что к ним возгорится любовью русский человек, а сила смеха, которого у меня также был запас, поможет мне так ярко изобразить недостатки, что их возненавидит читатель, если бы даже нашел их в себе самом».

О *силе смеха* мы уже говорили: она определяет фабулу «Мертвых душ» со всеми ее алогичными и гротескными подробностями. Она переходит и в некоторые отступления, когда автор то с необычайной подробностью рассуждает о различиях в общении с владельцами двухсот и трехсот душ (гл. 3), то иронически признается в зависти к аппетиту и желудку людей средней руки (гл. 4), то произносит хвалу услышанному от мужиков определению Плюшкина, хотя само это меткое слово так и не повторит (гл. 5).

Но более всего в авторских отступлениях проявляется именно *лирическая сила*. Можно выделить несколько способов ее реализации.

В большом отступлении из главы восьмой автор отодвигает в сторону склонившегося над списком купленных крестьян Чичикова и наконец создает коллективный *образ народа*. Для хозяев-помещиков эти умершие мужики были тяжелым бременем. Кулак Собакевич нахваливал деловые качества своих крестьян. В авторском отступлении мертвые души вдруг оживают, в отличие от обывателей города NN, получают имена и фамилии, за которыми, как по волшебству, возникают сильные, живые страсти и потрясающие судьбы.

Степан Пробка, былинный богатырь, исходивший с топором всю Россию и нелепо погибший при строительстве церкви.

Его напарник дядя Михей сразу же, без раздумий заменяющий Пробку со словами: «Эх, Ваня, угораздило тебя».

Дворовый человек Попов (этакий русский солдат Швейк), играющий в хитрую игру с капитан-исправником и прекрасно себя чувствующий и в поле, и в любой тюрьме: «Нет, вот весьегонская тюрьма будет почище: там хоть и в бабки, так есть место, да и общества больше!»

Наконец, еще один богатырь, бурлак Абакум Фыров. «И в самом деле, где теперь Фыров? Гуляет шумно и весело на хлебной пристани, порядившись с купцами. Цветы и ленты на шляпе, вся веселится бурлацкая ватага, прощаясь с любовницами и женами, высокими, стройными, в монистах и лентах; хороводы, песни, кипит вся площадь, а носильщики между тем при кликах, бранях и понуканьях, нацепляя крючком по девяти пудов себе на спину, с шумом сыплют горох и пшеницу в глубокие суда, валят кули с овсом и крупой, и далеко виднеют по всей площади кучи наваленных в пирамиду, как ядра, мешков, и громадно выглядывает весь хлебный арсенал, пока не перегрузится весь в глубокие суда-суряки и не понесется гусем вместе с весенними льдами бесконечный флот. Там-то вы наработаетесь, бурлаки! и дружно, как прежде гуляли и бесились, приметесь за труд и пот, таща лямку под одну бесконечную, как Русь, песню».

Эти мертвые души вдруг оказываются живее живых!

Конечно, среди них тоже есть свои неудачники: спившийся сапожник Максим Телятников, кинувшийся после кабака в прорубь или убитый ни за что Григорий Доезжай-недоедешь. Но в целом Гоголь создает образ чаемой *идеальной Руси* – трудовой, сметливой, разгульной, песенной, – которому противостоят не только помещики-хозяева, но и еще живые бестолковые дядя Митяй и дядя Миняй, не способные развести сцепившихся лошадей.

Другие авторские отступления уже не оживляют персонажей, не расширяют портретную галерею романа, а представляют собой *чистую лирику*, своеобразные *стихотворения в прозе*. Стилистически они резко противостоят фабульной повествовательной части романа. Здесь почти отсутствуют гротескные детали, но зато множество высоких поэтических слов. Интонационно эти отступления выдержаны в элегическом тоне.

У большинства из них есть и общий мотив: *дорога*. Дорога чичиковской брички – скучное пространство, которое надо побыстрее преодолеть на пути к цели: «Едва только ушел назад город, как уже пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор» (гл. 2).

Дорога в авторских отступлениях – пространство волшебное: она лечит, в ней рождаются новые замыслы, она становится символическим воплощением России и жизненного пути человека.

«В дорогу! в дорогу! прочь набежавшая на чело морщина и строгий сумрак лица!» (гл. 7).

«Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога: ясный день, осенние листья, холодный воздух... покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, тесней и уютней прижмемся к углу! <...> Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько перечувствовалось дивных впечатлений!..» (гл. 11).

В той же одиннадцатой главе, чуть ранее только что приведенной цитаты, есть фрагмент, где два этих контрастных образа сталкиваются. Герой выезжает из города, и поначалу мы, как и в главе второй, видим привычный и скучный дорожный пейзаж (даже с повторением ключевого глагола *писать*): «Бричка между тем поворотила в более пустынные улицы; скоро потянулись одни длинные деревянные заборы, предвещавшие конец города. Вот уже и мостовая кончилась, и шлагбаум, и город назад, и ничего нет, и опять в дороге. И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, стационарные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином, бегущим из постоянного двора с овсом в руке, пешеход в протертых лаптях, плетущийся за восемьсот верст, городишки, выстроенные живьем, с деревянными лавчонками, мучными бочками,

лаптями, калачами и прочей мелюзгой, рябые шлагбаумы, чинимые мосты, поля неоглядные и по ту сторону и по другую, помещицьи рыдваны, солдат верхом на лошади, везущий зеленый ящик с свинцовым горохом и подписью: такой-то артиллерийской батареи, зеленые, желтые и свежеразрытые черные полосы, мелькающие по степям, затянутая вдали песня, сосновые верхушки в тумане, пропадающий далече колокольный звон, вороны как мухи и горизонт без конца...»

Появляющиеся в конце этого периода детали (песня, колокольный звон, горизонт без конца) подготавливают резкий скачок. Автор вдруг выходит на первый план и говорит о *своей дороге*.

«Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу... <...> Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки, неприметно торчат среди равнин невысокие твои города; ничто не обольстит и не очарует взора. Но какая же непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают, и стремятся в душу, и выются около моего сердца? Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?.. И еще, полный недоумения, неподвижно стою я, а уже главу осенило грозное облако, тяжелое грядущими дождями, и онемела мысль пред твоим пространством.

Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройти ему? И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» (гл. 11).

На таком внезапном переходе-контрапункте строится и последняя страница, финал первого тома: реальная чичиковская тройка вдруг превращается в символическую птицу-тройку – воплощение Руси.

«Селифан только помахивал да покрикивал: „Эх! эх! эх!“ – плавно подскакивая на козлах, по мере того как тройка то взлетала на пригорок, то неслась духом с пригорка, которыми была усеяна вся столбовая дорога, стремившаяся чуть заметным накатом вниз. Чичиков только улыбался, слегка подлетывая на своей кожаной подушке, ибо любил быструю езду. И какой же русский не любит быстрой езды? <...> Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарыбит тебе в очи. <...> Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? <...> Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Последние слова первого тома ведут еще к одному, третьему типу гоголевских отступлений: *прямым размышлениям автора* о жизни, о России и ее национальных особенностях, о своем искусстве, о будущих томах и темах его книги. Подобные фрагменты – об идеалах юности, о необходимости увидеть Чичикова в себе – мы уже цитировали. Для них характерна высокая патетическая интонация, стилистика уже не элегии, а оды (если ориентироваться на собственно лирические жанры).

Автор-пророк наиболее уязвим, даже когда он говорит не о высоком призвании Руси, а только о собственном искусстве, о планах продолжения книги: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы! И далеко

еще то время, когда иным ключом грозная вьюга вдохновенья подыметя из облеченной в святой ужас и в блистанье главы и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...» (гл. 7).

Это отступление предшествует уже цитированным словам о дороге. В нем присутствует замечательная формула, которая в сокращенном виде стала одним из главных определений гоголевского искусства: *смех сквозь слезы*.

Но, имея в виду слова «величавый гром других речей», Белинский прозорливо возразит Автору (и Гоголю как автору): «Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание, потому что того и нет еще на свете; нам как-то страшно, чтоб первая часть, в которой все комическое, не осталась истинною трагедиею, а остальные две, где должны проступить трагические элементы, не сделались комическими – по крайней мере в патетических местах...» («Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя „Мертвые души“», 1842).

Патетические отступления – знак героического прошлого в безотрадном настоящем. Но они же – намек на будущее перерождение героев и Руси в целом, которое так и не осуществилось в следующих томах «Мертвых душ».

Время настоящих эпических поэм ушло. Соединить в одном характере, как предполагал Гоголь, «разнообразье богатств и даров» не удалось. Высокий пророческий пафос отступлений не находил поддержки в конкретном изображении русской действительности. Идеальным выражением русской удали, свободы, силы, полета оказались лишь мертвые души из чичиковского списка, да появившийся в последнем лирическом отступлении ямщик, летящий на птице-тройке.

Однако этот символический образ не мог найти поддержки в изображении конкретных персонажей ни первого, ни второго тома.

Гоголевская книга не окончилась, а *оборвалась*. И это стало истинной писательской трагедией.

СТИЛЬ: СЛОВА И КРАСКИ

Слово Автора звучит в отступлениях. Взгляд Гоголя-художника определяет все повествование.

Во второй половине XIX века во французской живописи появились художники-пуантилисты (от *фр. pointe* – острое, точка), которые писали картины мелкими мазками прямоугольной или круглой формы. Вблизи мы видим на полотне лишь множество красочных пятен. С некоторого расстояния они сливаются в яркий, красочный, праздничный пейзаж или портрет.

Гоголь – словесный пуантилист. «Мертвые души» состоят не только из крупных мазков (история Чичикова, портреты помещиков, коллективный образ города NN), но из множества мельчайших «точек»: гротескных подробностей, развернутых сравнений, оригинальных метафор и просто «словечек», составляющих подлинную материю романа-поэмы.

Юрий Олеша, писатель двадцатого века, автор замечательной сказки «Три толстяка» и романа «Зависть», более всего ценивший в искусстве словесную изобразительность, мечтал открыть «лавку метафор» (имелись в виду не только метафоры, а тропы вообще) и самое почетное место в ней отводил Гоголю.

«Гоголь широко применял сравнения. Тут и летящие на фоне зарева лебеди с их сходством с красными платками, тут и дороги, расплзшиеся в темноте, как раки, тут и расшатанные доски моста, приходящие в движение под экипажем, как клавиши, тут и поднос полового, на котором чашки сидят, как чайки... Гоголь трижды сравнивал каждый раз по-иному предмет, покрытый пылью: один раз это графин, который от пыли казался одетым в фуфайку, тут и запыленная люстра, похожая на кокон, тут и руки человека, вынутые из пыли и показавшиеся от этого как бы в перчатках» («Ни дня без строчки», 1961).

Соотношение между фабулой и подробностями в объяснениях Олеши резко менялось: «Что же главное в Тарасе? То, что он посрамляет поляков? Нет, конечно. Важно то, что звезды освещают лицо Андрия и Остапа, когда мать любит ими спящими, и то, что летящие в зареве пожара лебеди похожи на красные платки».

Олеша (замечательный пересказчик чужих сюжетов – это тоже большое искусство) воссоздает еще один эпизод из гоголевской биографии: «Анненков чудесно вспоминает о встречах с Гоголем в Риме в то время, когда писались „Мертвые души“. Он как раз написал главу о Плюшкине – ту, следовательно, где сад, где береза, как сломанная колонна, где упоминание о красавице именно третьей сестре, где доски моста, ходящие под проезжающим экипажем, как клавиши... Гоголь, вспоминает Анненков, был в восторге от написанного – и вдруг пустился по римскому переулку впрыска, вертя над головой палкой нераскрытого зонтика». (Как не похож этот пляшущий Гоголь на того великого меланхолика и непризнанного пророка, которым писатель стал в конце жизни!)

Действительно, живописное мастерство писателя превращает описание запущенного сада Плюшкина в чудесный, фантастический итальянский пейзаж, с березой-колонной, прозрачной сеткой хмеля и бьющими откуда-то снизу солнечными лучами.

«Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходявший за село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне живописен в своем картинном опустении. Зелеными облаками и неправильными трепетлистными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурей или грозой, подымался из этой зеленой гуши и круглился на воздухе, как правильная мраморная сверкающая колонна; косой остроконечный излом его, которым он оканчивался кверху вместо капители, темнел на снежной белизне его, как шапка

или черная птица. Хмель, глушивший внизу кусты бузины, рябины и лесного орешника и пробежавший потом по верхушке всего частокола, взбегал наконец вверх и обвивал до половины сломленную березу. Достигнув середины ее, он оттуда свешивался вниз и начинал уже цеплять вершины других деревьев или же висел на воздухе, завязавши кольцами свои тонкие цепкие крючья, легко колеблемые воздухом. Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали неосвещенное между них углубление, зиявшее, как темная пасть; оно было окинуто тенью, и чуть-чуть мелькали в черной глубине его: бежавшая узкая дорожка, обрушенные перилы, пошатнувшаяся беседка, дуплистый дряхлый ствол ивы, седой чапыжник, густой щетиною вытыкавший из-за ивы иссохшие от страшной глушины, перепутавшиеся и скрестившиеся листья и сучья и, наконец, молодая ветвь клена, протянувшая сбоку свои зеленые лапы-листья, под один из которых забравшись бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте» (гл. 6).

«Мертвые души» можно читать как разные книги.

И Гоголь-писатель (в этом отношении с ним может быть сопоставлен лишь Пушкин) вызвал множество прямо противоположных оценок и интерпретаций, породил наследников столь далеких, что вряд ли они согласились бы признать себя даже сами дальними родственниками.

МИССИЯ ГОГОЛЯ: наследие и наследники

Начав творческий путь как талантливый комический писатель, изображающий быт и нравы родной Малороссии, Гоголь очень быстро осознал огромную роль литературного труда и свою особую миссию. В отличие от Пушкина или Лермонтова, образ *поэта-пророка* он делает не только художественным образом, но жизненной программой.

Накануне Нового года еще только начинающий литературный путь 24-летний молодой человек произносит клятву-молитву. «У ног моих шумит мое прошедшее, надо мной сквозь туман светлеет неразгаданное будущее. <...> Таинственный, неизъяснимый 1834! Где означу я тебя великими трудами? <...> О! Я не знаю, как назвать тебя, мой Гений! <...> О, не разлучайся со мною! Живи на земле со мною хоть два часа каждый день, как прекрасный брат мой. Я совершу! Жизнь кипит во мне. Труды мои будут вдохновенны. Над ними будет веять недоступное земле Божество! Я совершу... О, поцелуй и благослови меня!» («1834»).

Уже комедия «Ревизор» рассматривалась Гоголем не просто как очередная, пусть даже очень талантливая, пьеса, но как произведение, должное произвести духовное потрясение, нравственно изменить человека. Сходным был и замысел «Мертвых душ»: Гоголь вступал в прямой диалог с Россией, мечтал создать свою «Божественную комедию», ведущую героев и читателей к просветлению и постижению истины. В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь уже прямо выступил как социальный мыслитель, религиозный моралист, учитель жизни.

Учительный пафос Гоголя и его конкретные идеи-рецепты – советы помещикам и крестьянам, знатным дамам и самому императору – воспринимались по-разному, но они оказывали большое влияние на объяснение его прежнего творчества. Споря с критикой и публикой, писатель переосмыслил свои старые вещи, предлагал их новые неожиданные трактовки.

В 1842 году Гоголь написал «Развязку „Ревизора“», герой которой, *первый комический актер* Михайло Семенович Щепкин, много лет исполнявший роль Городничего, утверждал, что наконец понял смысл пьесы: «Нашел я этот ключ, и сердце мое говорит мне, что он тот самый; отперлась передо мною шкатулка, и душа моя говорит мне, что не мог иметь другой мысли и сам автор».

Авторская мысль, на этот раз, заключалась в универсальной аллегории. Действие комедии, оказывается, происходит не в реальном уездном городишке, от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», а в «душевном городе», находящемся внутри каждого из нас. Чиновники – это человеческие страсти, «ворующие казну собственной души нашей». Хлестаков – «ветренная светская совесть, продажная обманчивая совесть».

А главный герой, по Гоголю, появляется теперь лишь в конце комедии, превращая ее в трагедию. О нем первый актер говорит патетически: «Будто не знаете, кто этот ревизор? Что прикидываться? Ревизор этот – наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг и разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что по Именному Высшему повелению он послан и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад. Вдруг откроется перед тобою, в тебе же, такое страшилище, что от ужаса поднимется волос. Лучше ж сделать ревизовку всему, что есть в нас, в начале жизни, а не в конце ее».

Так свою сатирическую комедию поздний Гоголь превращает в религиозную мистерию, в трагедию позднего пробуждения человеческой души накануне смерти.

Но реальный М. С. Щепкин вступил в спор с нарисованным Гоголем образом первого комического актера. На предложение Гоголя сыграть «Развязку „Ревизора“» вместе с самой пьесой Щепкин возразил: «Прочтя ваше окончание „Ревизора“, я бесился на самого себя, на свой близорукий взгляд, потому что до сих пор я изучал всех героев „Ревизора“ как живых

людей. Я так видел много знакомого, так родного, я так свыкся с городничим, Добчинским и Бобчинским в течение десяти лет нашего сближения, что отнять их у меня всех вообще – это было бы действие бессовестное. Чем вы мне их замените? Оставьте мне их, как они есть, я их люблю, люблю их со всеми слабостями, как и вообще всех людей. Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти: нет, я не хочу этой переделки: это люди, настоящие, живые люди, между которыми я взрос и почти состарился, – видите ли, какое давнее знакомство. Вы из целого мира собрали несколько лиц в одно сборное место, в одну группу, с этими людьми в десять лет я совершенно сроднился, и вы хотите отнять их у меня. Нет, я вам их не отдам, пока существую. После меня переделывайте хоть в козлов, а до тех пор не уступлю даже Держиморды, потому что и он мне дорог» (М. С. Щепкин – Н. В. Гоголю, 22 мая 1847 г.).

Щепкин так и не уступил Гоголю ни Держиморды, ни своего Городничего!

«Книги имеют свою судьбу, смотря по тому, как их принимает читатель», – сказал один латинский филолог. Великие книги быстро становятся независимыми от своих авторов. Читатели и критики ищут все новые ключи к волшебным шкатулкам, постоянно разгадывают тайну.

Гоголь создал настолько богатый, разнообразный и причудливый художественный мир, что современникам и потомкам было где разгуляться.

К. С. Аксаков, знакомый Гоголя, славянофил, ревнитель русской *народности*, сразу после появления первого тома «Мертвых душ» увидел в поэме «чистый, истинный, древний эпос, чудным образом возникший в России». Целью русского наследника Гомера Аксаков считал объективность и полноту воспроизведения русской *субстанциальной* жизни, лишенной всяких внутренних противоречий («Несколько слов о поэме Гоголя „Похождения Чичикова, или Мертвые души“», 1842).

С такой точкой зрения резко спорил Белинский. Для Белинского Гоголь был великим художником, с первых шагов изображавшим поэзию действительности, открывавшим истину жизни. Но поскольку действительность николаевской эпохи Белинский оценивал отрицательно, он, прежде всего, ценил в Гоголе социальный критицизм и сатирический пафос.

«Мертвые души» Белинский понял не как эпическую поэму русского Гомера, а как великий социальный роман, «творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайника народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстно, нервистою, кровною любовью к плодовитому зерну русской жизни».

В споре с Аксаковым Белинский утверждал: «В смысле *поэмы* „Мертвые души“ противоположны „Илиаде“. В „Илиаде“ жизнь возведена на апофеозу: в „Мертвых душах“ она разлагается и отрицается; пафос „Илиады“ есть блаженное упоение, проистекающее от созерцания дивного божественного зрелища; пафос „Мертвых душ“ есть юмор, созерцающий жизнь *сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы*» («Несколько слов о поэме Гоголя „Похождения Чичикова, или Мертвые души“», 1842).

Там, где Аксаков усматривал примирительную поэзию, Белинский видел беспощадную сатиру и авторскую лирическую экзальтацию.

Образ Гоголя, созданный Белинским, оказался исторически влиятельным. Возникшая в 1840-е годы «натуральная школа» поначалу называлась и *гоголевским направлением*: гоголевские темы, герои, приемы оказались заразительны для многих начинающих писателей. Гоголю подражали, Гоголя пародировали, но главное – Гоголя просто читали и любили.

Одному же из гоголевских наследников «Мертвые души» подарили, может быть, самый счастливый вечер в жизни. Ф. М. Достоевский вспоминал, как он провел время сразу после окончания первой повести «Бедные люди»: «Вечером того же дня, как я отдал руко-

пись, я пошел куда-то далеко к одному из прежних товарищей; мы всю ночь проговорили с ним о „Мертвых душах“ и читали их, в который раз не помню. Тогда это бывало между молодежью; сойдутся двое или трое: „А не почитать ли нам, господа, Гоголя!“ – садятся и читают, и пожалуй, всю ночь. Тогда между молодежью весьма и весьма многие как бы чем-то были проникнуты и как бы чего-то ожидали. Воротился я домой уже в четыре часа, в белую, светлую как днем петербургскую ночь» (Ф. М. Достоевский. «Дневник писателя», 1877, январь. Глава вторая, IV. Русская сатира. «Новь». «Последние песни». Старые воспоминания).

Вскоре к нему прибежали только что прочитавшие «Бедных людей» Некрасов и Белинский: *новый Гоголь явился*.

Достоевскому (а иногда – Тургеневу) приписывают позднейший легендарный афоризм: «*Все мы вышли из гоголевской „Шинели“*». Маленький человек, вечный Акакий Акакиевич, стал одним из главных героев русской послегоголевской литературы. Сочувствие ему, гуманные слезы – обязанность русского писателя. Такой образ Гоголя стал наиболее распространенным в XIX веке.

Но в начале XX века, накануне и во время празднования столетнего юбилея писателя, новое поколение вспоминает старые споры, перечитывает «Выбранные места из переписки с друзьями», религиозные статьи и пытается открыть своего Гоголя.

Символист Д. С. Мережковский пишет большое «исследование» «Гоголь и черт» (1906), в котором утверждает: «Два главных героя Гоголя – Хлестаков и Чичиков – суть два современные русские лица, две ипостаси вечного и всемирного зла – „бессмертной пошлости людской“. По слову Пушкина: *То были двух бесов изображенья*».

В таком же обобщенно-символическом плане читает гоголевскую поэму поэт и директор Царскосельской гимназии поэт И. Ф. Анненский (его статья имела гимназически-учебный характер): «А что греха таить, господа... Ведь „Мертвые души“ и точно тяжелая книга и страшная. Страшная и не для одного автора. Чего заглавие-то одно стоит, точно зубы кто скалит: „Мертвые души“... Ведь никогда и нигде в мире то, что называют пошлостью, так не покоряло и так не было прекрасно» («Эстетика „Мертвых душ“ и ее наследье», 1911).

Сходную точку зрения высказывал и религиозный мыслитель русской эмиграции К. В. Мочульский: «Гоголь был не только великим художником: он был и учителем нравственности, и христианским подвижником, и мистиком». Поэтому история создания «Мертвых душ» в объяснении Мочульского становится не творчеством, а жертвенным религиозным подвигом. «Гоголь говорил: чтобы творить красоту, нужно самому быть прекрасным; художник должен быть цельной нравственной личностью; его жизнь должна быть столь же совершенна, как его искусство. Служение красоте есть нравственное дело и религиозный подвиг. Чтобы исполнить долг перед человечеством, возложенный на него, писатель должен просветить и очистить свою душу. Одним словом, чтобы закончить „Мертвые души“, автору нужно стать праведником.

Такова основная идея Гоголя, ей он принес в жертву свой талант и свою жизнь. Он был мучеником идеи» («Духовный путь Гоголя», 1934).

Другой эмигрант, замечательный писатель В. В. Набоков, всю жизнь защищавший литературу как искусство, в равной степени не принимал образа Гоголя как социального сатирика и религиозного мистика. В книге «Николай Гоголь» (1944) писатель представлен веселым, свободным, поразительно изобретательным художником, мастером слова, великим поэтом прозы.

Для Набокова «Шинель» – это не «повесть о бедном чиновнике» (такова фабула, внешняя сторона повести), а «трансцендентальный анекдот», *подлинный* сюжет которого «в стиле, во внутренней структуре».

«Ревизор», в свою очередь, – не сатира на подлинную Россию, а *сновидческая пьеса*, «государственный призрак». «Сама фамилия Хлестаков гениально придумана, потому что у русского уха она создает ощущение легкости, бездумности, болтовни, свиста тонкой тросточки, шлепанья об стол карт, бахвальства шалопая и удалства покорителя сердец...» – пишет Набоков о главном герое «Ревизора», не просто раскрывая методику гоголевского «изумительного озаглавливания», но продолжая писательскую игру в ассоциации (Гл. «Государственный призрак»).

И в «Мертвых душах» Набокова больше привлекают не проблематика, не персонажи, но *стиль*. Ему мало интересны как Чичиков («колоссальный шарообразный пошляк»), так и помещики, о которых он пишет вполне традиционно («белокурый сентиментальный скучный и неряшливый Манилов»). Набоков восхищается другим: *фасеточным зрением* Гоголя, «дьявольской дотошностью» его описаний, «самозарождением жизни» на каждой странице, в каждом абзаце – из метафоры, гиперболы, случайной ассоциации.

«Побочные характеры в его романе оживлены всяческими оговорками, метафорами, сравнениями и лирическими отступлениями. Перед нами поразительное явление: словесные обороты создают живых людей». Приводя несколько примеров такого оживления, Набоков заканчивает ряд поручиком из Рязани, примеряющим в гостинице новые сапоги в сцене возвращения Чичикова в город. «Этим кончается глава, но и по сей день поручик мерит свой бессмертный сапог, и кожа блестит, и свечи ровно и ярко горят в одиноком светлом окне мертвого городка, накрытого звездным ночным небом. Я не знаю более лирического описания ночной тишины, чем эта сапожная рапсодия» (Гл. «Наш господин Чичиков»).

Общее впечатление от гоголевской драматургии Набоков тоже передает с помощью развернутой метафоры. «Пьесы Гоголя – это поэзия в действии, а под поэзией я понимаю тайны иррационального познаваемого при помощи рациональной речи. Истинная поэзия такого рода вызывает не смех и не слезы (это *спор не только с Белинским, но и с самим Гоголем*. – И. С.), а сияющую улыбку, блаженное мурлыканье, и писатель может гордиться собой, если он способен вызвать у своих читателей, или, точнее говоря, у кого-то из своих читателей, такую улыбку и такое мурлыканье» (Гл. «Государственный призрак»).

На сходной позиции, как мы уже видели, стоял и Юрий Олеся, советский двойник Набокова. И для него главным было гоголевское *искусство видеть*.

Таковы основные образы Гоголя, представленные в русской культуре.

Гоголь – объективный, созерцательный, всеобъемлющий эпический поэт, русский Гомер.

Гоголь – социальный романист, великий сатирик, гуманист, проповедующий «любовь великим словом отрицанья», создатель антологии нарицательных национальных типов.

Гоголь – религиозный моралист, подвижник и мистик, творчество которого становится выражением его страхов и кошмаров.

Гоголь – светлый художник, прозаик чистого искусства, настолько оригинально и вкусно описывающий мир, что чтение его вызывает «блаженное мурлыканье».

Так что, глядя на творчество Гоголя глазами его наследников, других читателей и почитателей, мы можем выбирать свою позицию, свою точку зрения: плакать, смеяться, блаженно мурлыкать, восхищаться метафорами или задумываться о религиозных проблемах и духовном подвиге писателя.

ИТОГИ: великий треугольник золотого века

Есть ироническая эпиграмма, отражающая развитие физической картины мира.

Был этот мир глубокой тьмой окутан.
«Да будет свет!» И вот явился Ньютон.
Но Сатана недолго ждал реванша.
Пришел Эйнштейн – и стало все как раньше.

В литературе, в творчестве гениальных писателей, происходит что-то подобное. Они создают новую картину мира, предлагают новое зрение, в истинности которого убеждают читателей нескольких поколений.

Создателем новой картины мира, русским Адамом, впервые давшим названия вещам, был Пушкин.

Дальше путь русской литературы раздваивается.

Лермонтов идет вглубь, психологизирует пушкинскую картину мира, усложняет ее. Центром его художественного мира оказывается одинокий герой, внутренний человек, находящийся в бесконечной вражде с самим собой, ищущий применения своей недюжинной силе, мечтающий о вечном живом сне, лишь иногда примиряющийся с миром при созерцании женской красоты, русского пейзажа, крестьянской пляски.

Путь Гоголя оказывается движением вширь. Пушкинское творчество (Гоголь, как мы помним, утверждал, что сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ» подарил ему Пушкин) становится для Гоголя основой грандиозной живописной картины современной России, данной во множестве разнообразных подробностей, в бытовых, государственных, бюрократических и прочих аспектах, органически включающей сны, фантастику, мистику.

В первой книге уже цитировалось сравнение Пушкина с географом, который наносит на карту открытые им земли: «Так действуют не писатели, а истинные классики: основатели. Они не изображают, а чертят географическую карту всех возможных будущих изображений... Они открывают дальним плаванием великий океан будущей поэзии...» (Л. В. Пумпянский. «Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина», 1923).

Попробуем развернуть и продолжить его.

Пушкин начертил литературную карту, обозначил на ней контуры морей и континентов.

Гоголь раскрасил карту, превратил ее в живописный, наглядный рельеф.

Лермонтов вписал в нее психологически противоречивый портрет современного человека.

Так исторически мгновенно, внезапно возник великий треугольник, ставший фундаментом новой русской литературы – не только образцом и ориентиром для писателей нескольких поколений, но и легендой, мифом, отразившимся во множестве стихов, драм, рассказов и романов.

Прошло всего несколько десятилетий, и эпоху Пушкина, Лермонтова и Гоголя назвали *золотым веком* русской литературы. Такой она и осталась навсегда.

Уже второе поколение русских реалистов, *люди сороковых годов*, осознали, что этот век позади, но они получили огромное наследство, которым необходимо правильно воспользоваться.

Второй период русского реализма (1840-1880-е гг.)

НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА: второе поколение и поиски новых путей

Появление «Мертвых душ» (1842) обозначило границу первой эпохи русского реализма. Гоголь прожил еще десять лет, опубликовал книгу «Выбранные места из переписки с друзьями», но его присутствие в современной литературе было условным. Как и Пушкин в последние годы жизни, Гоголь стал *памятником*. Художественные произведения отделились от создателя и сделались предметом самостоятельного подражания и восхищения. «А не почитать ли нам, господа, Гоголя!»

Второе поколение русских реалистов, младшие «дети» в литературной семье начинают свой творческий путь в конце десятилетия, под знаменем Гоголя, объединенные принципом «*натуральности*».

Понятие *натуральная школа* в полемических целях придумал Ф. В. Булгарин. Но Белинский подхватил его, переосмыслил и сделал знаком отличия истинно современного писателя.

Литератор и критик П. В. Анненков вспоминал о сороковых годах: «К этому же времени относится и появление в русской изящной литературе так называемой „натуральной школы“, которая созрела под влиянием Гоголя, объясняемого тем способом, каким объяснял его Белинский. Можно сказать, что настоящим отцом ее был – последний».

«Социальность, социальность или смерть», – восклицает Белинский в начале 1840-х годов. Гоголевское творчество, как мы помним, стало в его объяснении беспощадной сатирической картиной русской жизни, царством мертвых душ и народной крестьянской России, страдающей под их игом. Идеальный план гоголевского творчества, его фантастика, его влюбленность в предметный мир казались критику не столь уж важными.

Манифестом натуральной школы стал вышедший под редакцией Н. А. Некрасова альманах «Физиология Петербурга» (1845). Главным жанром – *физиологический очерк*, подробное описание того или иного социального типа, главным образом – маленького человека, живущего в «городе бедном»: шарманщика, дворника, мелкого чиновника или газетного фельетониста. Этот жанр требовал большого первоначального труда, предварительного собирания материала, всестороннего *знания* предмета. Начинающие писатели на некоторое время словно забывают о фантазии, художественном вымысле и становятся прилежными наблюдателями, исследователями, социологами, зрителями.

Одним из самых заметных в «Физиологии Петербурга» был очерк Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики». Через много лет автор рассказывал об особенностях своей работы. «Попав на мысль описать быт шарманщиков, я с горячностью принялся за исполнение. Писать наобум, дать волю своей фантазии, сказать себе: „И так сойдет!“ казалось мне равносильным бесчестному поступку; у меня, кроме того, тогда уже пробуждалось влечение к реализму, желание изображать действительность так, как она на самом деле представляется, как описывает ее Гоголь в „Шинели“ – повести, которую я с жадностью перечитывал. Я прежде всего занялся собиранием материала. Около двух недель бродил я по целым дням в трех Подьяческих улицах, где преимущественно селились тогда шарманщики, вступал с ними в разговор, заходил в невозможные труппы, записывал, потом до мелочи, все, что видел и о чем слышал. Обдумав план статьи и разделив ее на главы, я, однако ж, с робким,

неуверенным чувством приступил к писанию» (Д. В. Григорович. «Литературные воспоминания»).

Но в «Петербургских шарманщиках», в отличие от «Шинели», не оказалось ничего фантастического, страшного, потрясающего – ничего похожего на финал гоголевской повести: появление призрака, срывающего шинель со значительного лица. Физиологический очерк не мог вместить столь невероятный эпизод.

Когда же Григорович пытался точно так же «выходить» сюжет крестьянского романа, у него ничего не получилось. «Напрасно бродил я по целым дням в полях и лесах, любовался картинами природы, напрасно целыми ночами напрягал воображение, приискивая интересный сюжет, – сюжет не вырисовывался, и если приходил, то непременно напоминал „Хуторок“ Кольцова или страдания маленького Оливера Твиста Диккенса – двух моих любимых авторов в то время, сочинения которых я привез с собою».

Стараниями трудолюбивых авторов за несколько лет «физиология Петербурга» превращается в разностороннее очерковое изображение всей современной русской жизни – *физиологию России*. В жанре физиологического очерка пробуют себя Некрасов и Гончаров, Достоевский, Островский, Толстой. Тургеневские «Записки охотника» начинаются как физиологические очерки. Врач В. И. Даль, присутствовавший у постели умирающего Пушкина, в 1840-годы много путешествует по России и публикует свои физиологии. Замысел знаменитого «Словаря живого великорусского языка» вырастает из этого же очень важного для писателя стремления к всестороннему познанию предмета, в данном случае – через слово.

Новая, натуральная эпоха потребовала иного, чем в пушкинскую эпоху, образа автора. На смену *поэту-пророку*, стихи которому диктуют вдохновение, Муза, Бог, который на равных общается с царями, презирает толпу, прямо обращается к народу, то есть существует в мире *предельных, вечных ценностей*, приходит *писатель*, живущий в полном противоречии историческом мире, в современном *обществе*, исследующий это общество, пытающийся художественными средствами решить его проблемы.

«Общественное значение писателя (а какое же и может быть у него иное значение) в том именно и заключается. Чтобы пролить луч света на всякого рода нравственные и умственные неурядицы, чтобы освежить всякого рода духоты веянием идеала... Писатель, которого сердце не переболело всеми болями того общества, в котором он действует, едва ли может претендовать в литературе на значение выше посредственного и очень скоропреходящего», – скажет в 1863 году М. Е. Салтыков-Щедрин.

Разницу между авторскими образами в первую и вторую эпохи русского реализма, у старшего и младшего поколения литературной семьи, можно выразить такой формулировкой: образ поэта-пророка сменяется образом писателя – учителя жизни.

Однако для исследования и учительства доминирующая в двадцатые – тридцатые годы лирика не очень подходила, как и имеющие очевидный субъективный характер психологический роман в новеллах Лермонтова и поэма Гоголя.

Для писателей, прошедших натуральную школу, главным жанром русской литературы становится *социально-психологический роман*, индивидуальные варианты которого создают Тургенев, Гончаров, Толстой. В отгалкивании от этого жанра, как мы увидим, рождаются романские структуры Ф. М. Достоевского, а также «Война и мир». Около двух десятков лучших русских романов появляются всего за четверть века, с 1855 года, когда И. С. Тургенев публикует «Рудина», по 1880 год, когда появляется первый том «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского.

Эта четверть века, как мы помним, самая напряженная, конфликтная, переломная эпоха в русской жизни. Эпоха Великих Реформ может быть названа и бескровной *революцией*

сверху, при неизменности политического устройства существенно изменившей почти все аспекты русской жизни.

В русской культуре шестидесятые годы были временем ослабления цензуры, бурного расцвета журналистики, общественных споров, великих надежд, завершившихся столь же великими разочарованиями.

В сороковые годы *западники* и *славянофилы* спорили между собой, скорее, о проблемах абстрактных, культурных и исторических. При всех резкостях это был спор близких людей. У них «сердце было одно», – сказал Герцен.

В шестидесятые годы людей разделяли уже политические убеждения. В общественной жизни четко оформились три общественных лагеря: *консерваторы*, противники любых, даже самых необходимых, изменений, *либералы*, выступавшие за медленный, эволюционный путь развития России, и *радикалы*, призывавшие к слому всего прежнего строя жизни, к катастрофическим, революционным изменениям. Сторонники первых двух лагерей были главным образом дворянами. Немногочисленный радикальный лагерь составляли разночинцы и примкнувшие к ним «кающиеся дворяне». Отсутствие разнообразных форм общественной и политической жизни вело к тому, что любая полемика по форме была, прежде всего, *полемикой литературной*, ее центрами становились не партии, а литературные журналы.

Эта полемика была отчаянной, бурной и на долгие годы или даже навсегда разводила недавно близких людей. Когда Тургенев поставит вопрос «Я или Добролюбов?» и покинет «Современник», он навсегда расстанется и с Некрасовым, писателем, с которым его связывали долгие годы литературной дружбы. Вокруг журнала «Современник», руководимого Н. Г. Чернышевским и Н. А. Добролюбовым, и «Русского слова» с Д. И. Писаревым в качестве ведущего критика сплотится разночинский, революционно-демократический лагерь.

Тургенев в конце концов окажется главным автором либерального журнала «Вестник Европы», редактируемого профессором Московского университета М. М. Стасюлевичем.

Оплотом консерватизма, решительным сторонником самодержавия стал с начала шестидесятых годов издаваемый М. М. Катковым журнал «Русский вестник», в литературном отделе которого печатаются, однако, и Достоевский, и Толстой.

Героя романа В. В. Набокова «Дар» Федора Годунова-Чердынцева, талантливого писателя-эстета, после революции живущего в эмигрантской бедности, случайно натолкнувшегося в журнале на дневник Чернышевского, «поразило и развеселило допущение, что автор с таким умственным и словесным стилем мог как-либо повлиять на литературную судьбу России».

Сочиняя, однако, свою «Жизнь Чернышевского» (Набоков полностью приводит в четвертой главе «Дара» этот роман в романе), герой не отказывается от иронии по поводу литературных достоинств «Что делать?» и других сочинений Чернышевского, но видит и другое: «Он живо чувствовал некий государственный обман в действиях „Царя-освободителя“, которому вся эта история с дарованием свобод очень скоро надоела; царская скука и была главным оттенком реакции. После манифеста стреляли в народ на станции Бездна – и эпиграмматическую жилку в Федоре Константиновиче щекотал безвкусный соблазн дальнейшую судьбу правительственной России рассматривать как перегон между станциями Бездна и Дно. <...> Он понемножку начинал понимать, что такие люди, как Чернышевский, при всех их смешных и страшных промахах, были, как ни верти, действительными героями в своей борьбе с государственным порядком вещей, еще более тлетворным и пошлым, чем их литературно-критические домыслы, и что либералы или славянофилы, рисковавшие меньшим, стоили тем самым меньше этих железных забияк».

Судьба большинства железных забияк оказалась трагической. Чернышевский был арестован и отправлен на каторгу, Добролюбов и Писарев умерли трагически рано, не дожив

и до тридцати лет. Не их мысли – их лихорадочное нетерпение определило атмосферу шестидесятых годов. Литературный парадокс эпохи в том, что главными *героями времени* оказались шестидесятники, молодые революционеры-разночинцы, но *летописцами эпохи*, подлинными художниками, понявшими этих героев, остались писатели предшествующего поколения, люди сороковых годов – Тургенев, Некрасов, Достоевский, Толстой.

Как мы уже говорили в главе «Деятнадцатый век», шестидесятые годы были эпохой, в которую завязывались узлы и возникали конфликты дальнейшей русской истории.

«Не приведи Бог жить в интересные времена», – говорят на Востоке. Интересные времена в России были эпохой великих надежд и отчаянных разочарований.

Федор Иванович ТЮТЧЕВ (1803–1873)



В ЕВРОПЕ: СЛУЖБА И ПОЭЗИЯ

Поэт Игорь Северянин однажды придумал эффектное определение: *прозванный гений*. Так он называл авторов, которые не имели большого успеха у современников. Понять и полюбить их творчество смогли лишь читатели следующих поколений.

Тютчев – один из главных кандидатов на эту роль. Он вошел в русскую литературу, редко публикуя стихи и практически не участвуя в литературной жизни. Кажется даже, что литература занимала в его жизни не самое главное место. Великий поэт внешне прожил жизнь незначительного российского чиновника и частного человека.

Лишь немногие современники (правда, среди них были Достоевский, Тургенев, Некрасов, Фет) понимали его значение. «Без него нельзя жить», – скажет Л. Н. Толстой.

Федор Иванович Тютчев родился 23 ноября (5 декабря) 1803 года в родовом имении, селе Овстуг Орловской губернии. Его недалекими соседями станут родившиеся позднее Тургенев, Л. Толстой и А. К. Толстой, Лесков, Бунин: среднерусская полоса породила едва ли не половину русской литературы.

Отец Тютчева, Иван Николаевич, был отставным военным, образованным помещиком, родословная которого восходила ко временам Дмитрия Донского (об одном из предков Тютчева рассказывает в «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзин). Мать, Екатерина Львовна, в детстве оставшись сиротой, была воспитана в родственном семействе Остерманов (один из членов этой семьи вскоре сыграет в жизни Федора огромную роль).

Как и многие дворянские отпрыски начала XIX века, Тютчев сначала получил домашнее воспитание (его учителем несколько лет был известный в свое время поэт и переводчик С. Раич), потом окончил Московский университет (1819–1821).

Затем Тютчев приехал в Петербург и с помощью своего родственника, ветерана Отечественной войны А. И. Остермана, потерявшего в сражениях руку, получил место сверхштатного чиновника русской дипломатической миссии в Баварии. В апреле 1822 года молодой дипломат выехал из Москвы в Мюнхен. За границей он провел 22 года, почти треть жизни. «Странная вещь – судьба человеческая! – напишет он родителям через много лет. – Надобно же было моей судьбе вооружиться уцелевшею Остермановой рукою, чтобы закинуть меня так далеко от вас!»

Большую часть заграничной жизни Тютчев провел в Мюнхене. Здесь он дважды женился, и оба раза – на иностранках. Первая жена, Элеонора Петерсон, вдова русского дипломата, была на четыре года старше Тютчева. После ее ранней и трагической смерти

(она вместе с тремя дочерьми пережила страшный пожар на пароходе «Николай I» и не перенесла его последствий) Тютчев вторично женится, на Эрнестине Дёрнберг (1839), тоже вдове, близкие отношения с которой начались пятилетием раньше.

Этот брак стоил Тютчеву и без того не очень удачной дипломатической карьеры. В том же году он подал рапорт об отставке (теперь он служил в итальянском Турине) и несколько лет провел в Мюнхене в положении не служащего человека.

В культурной Европе Тютчев стал своим. Он общался с немецкими знаменитостями – философом И. Шеллингом, поэтом Г. Гейне, чешским просветителем В. Ганкой. Связи с Россией в это двадцатилетие ограничивались редкими поездками на родину (их было всего четыре), беседами с русскими путешественниками, заезжавшими в Мюнхен, знакомством с наиболее примечательными литературными произведениями.

Дипломатическим и домашним языком Тютчева был французский. Первая его жена вовсе не говорила по-русски, вторая начала учить язык уже в России, чтобы понимать стихи мужа. Но переписку с ней Тютчев тоже всю жизнь вел на французском языке.

Русский язык, почти не использовавшийся в быту, стал языком тютчевской души, языком его поэзии.

Писать стихи Тютчев начал в юности. Первая его публикация, вольный перевод послания Горация, появилась еще в 1819 году. За границей Тютчев сочинял, как и всегда, немного (сохранилось около 130 текстов), еще меньше (от двух до двенадцати стихотворений в год) публиковал. Его имя было практически неизвестно в золотой век русской лирики, когда все знали не только Пушкина и Лермонтова, но даже восхищались эффектными и эфемерными стихами Владимира Бенедиктова.

«Старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил», – вспомнит Пушкин в восьмой главе «Евгения Онегина» чтение в Лицее своих стихов в присутствии Державина. Роль *старит Державина* для Тютчева сыграл сам Пушкин, почти ровесник Тютчева.

В октябре 1836 года в пушкинском «Современнике» за подписью «Ф. Т.» публикуется шестнадцать тютчевских текстов под общим заголовком «Стихотворения, присланные из Германии». Их доставил в журнал один из тютчевских знакомых-дипломатов. В следующем номере, в конце того же года, всего за несколько недель до дуэли, Пушкин напечатает еще восемь стихотворений.

«Мне рассказывали очевидцы, – вспоминал позднее славянофил Ю. Ф. Самарин о первоначальном восприятии творчества Тютчева, – в какой восторг пришел Пушкин, когда он в первый раз увидел собрание рукописное его стихов. <...> Он носился с ними целую неделю».

Совсем скоро Тютчев напишет свои стихи на смерть поэта.

Из чьей руки свинец смертельный
Поэту сердце растерзал?
Кто сей божественный фиал
Разрушил, как сосуд скудельный?
Будь прав или виновен он
Пред нашей правдою земною,
Навек он высшею рукою
В «царевубийцы» заклеямен. <...>
Вражду твою пусть Тот рассудит,
Кто слышит пролитую кровь...
Тебя ж, как первую любовь,
России сердце не забудет!..

(«29-ое января 1837», 1837)

Публикация в «Современнике» была эпизодом, не изменившим привычного течения тютчевской жизни. Установлению репутации Тютчева как поэта мешала не только географическая отдаленность, но некоторые особенности его художественной психологии.

Дипломат, светский человек, обремененный большой семьей и малыми доходами, если не стыдился своего творчества, то относился к нему весьма равнодушно. Словно следуя совету Бориса Пастернака, он не заводил архива и не трясся над рукописями. Часто он записывал появляющиеся неизвестно откуда строки на случайных листках, раздаривал эти листки родным и знакомым.

Бывало, тютчевские произведения ожидала и более печальная участь. Однажды он по рассеянности сжег целый «ворох» своих «поэтических упражнений», но «утешил себя мыслью о пожаре Александрийской библиотеки».

Гоголь сжигает рукопись второго тома «Мертвых душ» – и это становится высоким романтическим жестом, трагедией, за которой следует смерть («меня черт попутал»). В XX веке этот поступок повторяют М. Булгаков и герой его романа «Мастер и Маргарита».

Тютчев сжигает свои произведения – и выдает это за пустячный случай, насмешку судьбы: даже знаменитая Александрийская библиотека, хранившая мудрость столетий, сгорела в 341 году, что уж тут говорить о каких-то неопубликованных стихах.

В РОССИИ: ПОЛИТИКА И ЛЮБОВЬ

В 1844 году Тютчев навсегда приезжает в Россию, а вскоре возвращается и в Министерство иностранных дел, но теперь – на должность старшего цензора, позднее – председателя комитета иностранной цензуры.

Формула последних десятилетий его жизни противоположна предшествующей: жизнь на родине и редкие поездки в Европу.

Однако и в это время Тютчева-поэта знают и ценят немногие. В петербургских салонах царит «лев сезона» (П. А. Вяземский), увлекательный собеседник, остролов, многие реплики которого передаются из уст в уста. Через много лет будет издана «Тютчевиана», книга «эпиграмм, афоризмов, острот», сохранных современниками.

«Русская история до Петра Великого – сплошная панихида, а после Петра Великого – сплошное уголовное дело».

«В России нет ничего серьезного, кроме самой России».

«Нигде не живут такой полной, настоящей жизнью, как во сне».

Будучи настоящим европейцем, Тютчев в конфликтах русской жизни шестидесятих годов, в эпоху оттепели, оказывается близок славянофилам идеологически и даже родственно. Его старшая дочь Анна выходит замуж за видного общественного деятеля И. С. Аксакова, который позднее станет первым тютчевским биографом.

Тютчев считает самодержавие опорой России и резко выступает против всяких революционных изменений. «Да, весна – единственная революция на этом свете, достойная быть принятой всерьез, единственная, которая, по крайней мере, всегда имеет успех», – шутливо замечает он в письме. Он мечтает о всеславянском единстве и братстве под руководством России. Он пишет политические статьи и многочисленные политические стихи. Но определяют его надежды не рациональные прогнозы, а поэтическая вера.

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —

В Россию можно только верить.

(«Умом Россию не понять...», 1866)

Повторно, через 15 лет после Пушкина, стихи Тютчева открывает русскому читателю еще один поэт. В 1850 году созданный Пушкиным журнал «Современник» редактирует уже Н. А. Некрасов. Здесь он и публикует статью «Русские второстепенные поэты» и полностью перепечатывает двадцать четыре текста из тридцати двух опубликованных когда-то Пушкиным.

Вывод Некрасова-критика противоположен заглавию: Ф. Т. (поэт по-прежнему скрывается под инициалами) – замечательный русский поэт, его стихотворения надо издать книгой. «Мы можем ручаться, что эту маленькую книжечку каждый любитель отечественной литературы поставит в своей библиотеке рядом с лучшими произведениями русского поэтического гения...»

Книга появилась лишь в 1854 году, когда Тютчеву было уже больше пятидесяти лет. В ее редактировании большую роль сыграл И. С. Тургенев (некоторые его изменения после утраты рукописей и до сих пор остаются в тютчевских стихах). Второй (и последний прижизненный) тютчевский сборник появится лишь в 1868 году. Это о нем скажет А. А. Фет:

Вот эта книжка небольшая
Томов премногих тяжелей.

Контраст, как мы увидим, – основной принцип поэзии Тютчева. Противоречия были постоянной приметой тютчевской биографии. Великий поэт должен много лет тянуть чиновничью лямку. Патриот России два десятилетия живет вне ее.

Еще парадоксальнее была тютчевская личная жизнь. Он бесконечно любит свою вторую (как и первую) жену, пишет ей длинные письма при каждом расставании. Но тем не менее знакомство в 1850 году с молодой девушкой Еленой Александровной Денисьевой становится началом бурного романа, окрасившего последние годы жизни поэта в трагические тона.

В жизни (но только отчасти) разыгрывается сюжет будущей «Анны Карениной». Ради любви Денисьева жертвует всем: от нее отрекается отец, перед ней закрываются двери светских салонов. Поэт вроде бы живет привычной жизнью, однако все время должен делить время, разрываться между семьей и новой любовью.

Денисьева умирает от чахотки в 1864 году. Тютчев так до конца и не смог оправиться от этой потери.

«Друг мой, теперь все испробовано – ничто не помогло, ничто не утешило, – не живется – не живется – не живется...» – исповедуется он родственнику умершей.

Страдания поэта понимает и жена. «Его скорбь для меня священна, какова бы ни была ее причина», – напишет она дочери.

Старшая дочь Тютчева, Анна, женщина требовательная и глубоко религиозная, была не столь великодушна. «Я встретила с моим отцом в Германии. Он был в состоянии, близком к сумасшествию. <...> Я не могла более надеяться, что Бог придет на помощь этой душе, растратившей свою жизнь в земных и незаконных страстях».

Последней любви Тютчева посвящен так называемый «денисьевский цикл», один из самых замечательных в русской лирике. В этих стихотворениях сочетаются восхищение самоотверженностью любимой, презрение к «пошлости людской», трагедия потери, горечь раскаяния.

Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло

С того блаженно-рокового дня,
Как душу всю свою она вдохнула,
Как всю себя перелила в меня.

И вот уж год, без жалоб, без упреку,
Утратив все, приветствую судьбу...
Быть до конца так страшно одиноку,
Как буду одинок в своем гробу.

(«Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...», 1865)

Смерть Денисьевой была началом тютчевских потерь. Вскоре после этого умирают его дочь и сын от Е. А. Денисьевой, потом – девяностолетняя мать. В начале семидесятых годов Тютчев теряет старшего сына, единственного брата, младшую дочь.

Дни сочтены, утрат не перечесть,
Живая жизнь давно уж позади,
Передового нет, и я, как есть,
На роковой стою очереди.

(«Брат, столько лет сопутствующий мне...», 1870)

Федор Иванович Тютчев уходит из жизни 15 (27) июля 1873 года. Во время смертельной болезни обнаруживается, какое место занимало творчество в его жизни. Тютчев не перестает писать стихи: послания друзьям, отклики на политические темы. Ему не изменяет даже обычное острословие. Узнав, что император Александр II собирается навестить его, Тютчев замечает, что это приводит его в большое смущение: будет крайне неделикатно, если он не умрет на следующий день после царского посещения.

В последних строчках, написанных умирающим поэтом, повторяются его любимые ключевые слова и темы и звучат – как это ни парадоксально – радость и надежда.

Бывают роковые дни
Лютейшего телесного недуга
И страшных нравственных тревог;
И жизнь над нами тяготеет
И душит нас, как кошмар.
Счастлив, кому в такие дни
Пошлет всемилосердый Бог

Неоценимый, лучший дар —
Сочувственную руку друга,
Кого живая, теплая рука
Коснется нас, хотя слегка,
Оцепенение рассеет
И сдвинет с нас ужасный кошмар
И отвратит судеб удар, —
Воскреснет жизнь, кровь заструится вновь,
И верит сердце в правду и любовь.

(«Бывают роковые дни...», 1873)

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1803, — родился в селе Овстуг Орловской губернии.
23 ноября
(5 декабря)
- 1819–1821 — учеба на словесном отделении Московского университета.
- 1822–1844 — жизнь за границей, дипломатическая служба в Мюнхене и Турине.
- 1826 — женитьба на Элеоноре Петерсон (урожденная графиня Ботмер).
- 1836 — публикация стихотворений в пушкинском журнале «Современник».
- 1838 — смерть первой жены.
- 1839 — женитьба на Эрнестине Дёрнберг (урожденная баронесса Пфедфель).
- 1844 — возвращение в Россию, продолжение службы в Министерстве иностранных дел.
- 1850 — знакомство с Еленой Александровной Денисьевой, начало тютчевского романа.
- 1854 — публикация первого сборника стихотворений.
- 1864 — смерть Денисьевой.
- 1868 — второй сборник стихотворений.
- 1873, — умер в Царском Селе.
15(27)
июля

Художественный мир Тютчева

ТЮТЧЕВ И ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК: ФРАГМЕНТ КАК ЖАНР

Тютчев написал около 350 стихотворений. Примерно половина из них – стихи на случай: посвящения и поздравления, политические декларации, эпиграммы. Это периферия тютчевской поэзии, далекая от главных его тем и мотивов. В отличие от ближайших предшественников (Пушкин, Лермонтов, Баратынский) Тютчев не сочинял поэм, не пробовал себя в прозе или драматургии.

Тютчев – только лирический поэт, лирик как таковой.

Развивавшийся автономно, вдалеке от литературной жизни, Тютчев пропустил, оставил в стороне споры и поэтику пушкинской эпохи. Гораздо большее значение имела для него поэзия XVIII века, особенно Державин, и находящаяся за его спиной традиция европейского искусства античности и классицизма.

Обилие мифологических образов, торжественный строй поэтической речи (*высокий штиль*), многочисленные составные эпитеты (одна из главных примет державинского стиля) органичны для поэзии Тютчева. Его стихи ориентированы на *ораторскую интонацию*. Их нужно не бормотать, не проговаривать, а *декламировать*.

Однако жанровая природа тютчевской лирики меняется. Литературовед и писатель Ю. Н. Тынянов один из лучших исследователей тютчевской лирики, отметил, что на смену ломоносовской или державинской оде у Тютчева приходит «жанр почти внелитературного отрывка, фрагмента, стихотворения по поводу» (часто такой «внежанровый жанр» называют просто *лирическим стихотворением*).

Превращая монументальную оду во фрагмент, Тютчев перестраивает и другие уровни ее художественного мира, придавая им более конкретный характер.

На смену характерным для оды грандиозным, масштабным темам и событиям (восшествие на престол, война, смерть героя) приходят переломные, кризисные моменты природного и индивидуального существования (возвращение после долгого отсутствия в родные места, гроза, весна, ночь, смерть любимой).

На смену обобщенному условному Поэту, воспевающему эти события, является *частный человек*. Однако, в отличие от пушкинского или лермонтовского лирических героев, тютчевский лирический субъект лишен конкретных биографических черт и развития.

Из тютчевских стихов мы никогда не узнаем ни деталей его служебной биографии, ни имен его жен и друзей. Это слишком «низкие», несущественные подробности для его лирики. В тютчевской поэзии персонажи немногочисленны и условны (Я, Она, Толпа и пр.). Доминирующим в такой лирике становится не герой, а *картина мира*, «мирообраз». Причем картина мира не просто создается, рисуется, но активно *осмыляется* поэтом.

МЫСЛЬ КАК ИДЕЯ: ЭПИГРАММА И КАРТИНА

«Самое важное отличие и преимущество Тютчева – это всегда неразлучный с его поэзией элемент мысли, – писал первый биограф Тютчева И. С. Аксаков. – Мыслью, как тончайшим эфиром, обвеяно и проникнуто каждое его стихотворение. Большею частью мысль и образ у него нераздельны. Мыслительный процесс этого сильного ума, свободно проникавшего во все глубины знания и философских соображений, в высшей степени, замечателен. Он, так сказать, *мыслил образами*».

Поэтому Тютчева обычно называют поэтом-философом. Ударение в этом определении надо сделать на первой части. *Поэт*-философ, в отличие от философа профессионального, не открывает нам каких-то новых истин. Его задачей становится *переживание* мысли, отношение к ней как к личному открытию. Поэтическая философия, как и поэзия вообще, совершает личные открытия в области мысли и заражает ими читателя.

Однако в разных композиционных формах тютчевских стихотворений мысль занимает неодинаковое место.

Простейший случай – обнаженное и прямое выражение мысли, четкая формулировка.

В разлуке есть высокое значенье:
Как ни люби, хоть день один, хоть век,
Любовь есть сон, а сон одно мгновенье,
И рано ль, поздно ль пробужденье,
А должен наконец проснуться человек...

(«В разлуке есть высокое значенье...», 1851)

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется, —
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.

(«Нам не дано предугадать...», 1869)

К этому же типу относится приведенное в биографической части главы о Тютчеве четверостишие о России.

Такой жанр, хорошо известный еще в античной литературе, называется *эпиграммой* (в дословном переводе с греческого – *надпись*). В зависимости от того, для чего предназначалась надпись (хотя уже в античности «надписанность» стала художественной условностью, приемом), эпиграмма превращалась то в пиршественный возглас, то в любовное объяснение, то в беспощадное издевательство, то в надгробный плач. Позднее эпиграмма стала лишь сатирическим жанром. Тютчев использует и эту традицию, сочиняя политические и литературные эпиграммы.

Но основные тютчевские эпиграммы имеют обобщенный, философский характер.

Даже такой сверхкраткий жанр (как правило, четверостишие или пятистишие) стремится к концентрированности. В эпиграмме обычно можно выделить какую-то главную, ключевую строку, в которой сосредоточена «соль» эпиграммы (как «соль» анекдота или афоризма может быть сосредоточена в одном слове). «Любовь есть сон, а сон одно мгновенье...», «Ты был не царь, а лицедей...»

Из эпиграммы вырастает и один из самых известных тютчевских философских фрагментов – «Silentium!» (Молчание! – *лат.*) (1830).

Это разговор человека с самим собой, внутренний диалог, который разворачивается в сфере чистой мысли. *Звезды, ключи, ночь и день* здесь – не предметные детали, а части сравнений. Чувства и мечты появляются и исчезают в душе, как звезды в ночи. Там же в душе находятся ключи чистой воды, которые мутишь, возмущаешь, высказывая мысль. Дневные лучи – тоже символ внешних препятствий, разрушающих душевное спокойствие.

Исходная мысль стихотворения высказана уже в первых двух стихах: «Молчи, скрывайся и тай / И чувства и мечты свои». Она по-разному варьируется в трех шестистишиях и приводит к кульминационной формуле: «Мысль изреченная есть ложь». И в этом стихотворении действует закон эпиграмматического сжатия, приведения текста к афоризму.

Тютчевская идея стала очень популярной, не раз служила эпитафией или исходной точкой в лирических размышлениях других поэтов.

«Но помни Тютчева заветы: *Молчи, скрывайся и таи / И чувства и мечты свои...*» – напишет, например, А. А. Блок («О, как смеялись вы над нами...», 1911).

Один из циклов В. Я. Брюсова называется «В душевной глубине» (1914–1915) и сопровождается соответствующим эпитафией из «Silentium!».

На противоположном полюсе тютчевского художественного мира – *пейзажная лирика*. Однако и в данном случае поэт изображает, как правило, не конкретный пейзаж, а создает обобщенный образ, синтетическую картину.

Сравним начала нескольких пушкинских и тютчевских стихотворений о природе.

«Погасло дневное светило; / На море синее вечерний пал туман...» – «Мороз и солнце; день чудесный!» («Зимнее утро») – «Октябрь уж наступил – уж роща отряхает / Последние листья с нагих своих ветвей...» («Осень»).

«Люблю грозу в начале мая...» («Весенняя гроза») – «Есть в светлости осенних вечеров / Умильная, таинственная прелесть...» – «Есть в осени первоначальной, / Короткая, но дивная пора...»

В основе пушкинского стихотворения (этот принцип изображения природы наследует позднее Фет) изображение именно *этого* вечера на море, зимнего дня или дня осеннего. Композиция строится на *последовательном движении времени* и, соответственно, развитии чувства лирического героя.

Тютчев описывает синтетически обобщенную и осмысленную картину: гроза в начале мая, светлый осенний вечер или хрустальный осенний день неоднократно повторялись и теперь воспроизводятся в наиболее существенных и запоминающихся чертах. Реакцией на эту картину оказывается не сиюминутная, импрессионистская *эмоция* лирического героя, а осмысленное, растворенное в пейзаже, очищенное от привходящих моментов *чувство*. Поэтому даже повествующее лирическое «я» в стихотворениях Тютчева часто отсутствует, вместо него возникают обобщенные формулы *есть, здесь, как и пр.*

В пушкинском стихотворении мы практически всегда можем обнаружить точку зрения героя, он является частью пейзажа, окружен предметами и другими людьми. Взгляд тютчевского лирического повествователя часто не конкретизирован. Это взгляд откуда-то сверху или со стороны, в котором ближний и дальний планы совмещаются, а поданная крупным планом деталь («*Лишь паутины тонкий волос блестит на праздно борозде*») удивляет как раз потому, что вырвана из привычных связей, как будто снята крупнофокусным объективом.

Тютчевский лирический субъект словно смотрит на мир взглядом инопланетянина и потому видит его весь целиком.

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,
И в оный час явлений и чудес
Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес.

Тогда густеет ночь, как хаос на водах,
Беспамятство, как Атлас, давит сушу...
Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат боги снах!

(«Видение», 1829)

Своеобразие тютчевского пейзажа хорошо определил литературовед М. Л. Гаспаров. «Основное его измерение – вертикаль, причем устремленная не снизу вверх, а сверху вниз, от неба к земле...

<...> Пейзаж Тютчева – вертикальный, стоящая за ним тема – отношение неба и земли» («Композиция пейзажа у Тютчева», 1990).

Космизм тютчевской пейзажной лирики оказывается одной из главных ее особенностей. Весенняя гроза, ночной сумрак, волнующееся море представляются частями, деталями грандиозной мистерии мироздания.

Но главные тютчевские стихотворения, благодаря которым он и приобрел репутацию поэта-философа, обычно построены на сочетании конкретного (конечно, в тютчевском смысле) и общего, описания и размышления, картины и афоризма.

ПРИРОДА КАК ЗАГАДКА: ДВА ОТВЕТА

Знаменитая «Весенняя гроза» (1829) часто публикуется в детских сборниках и хрестоматиях в составе трех строф. На самом деле их четыре.

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые!
Вот дождик брызнул, пыль летит...
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит...

С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный —
Все вторит весело громам...

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смясь, на землю пролила!

Перед нами – один из тютчевских замечательных пейзажей, дающий картину грозы в ее наиболее характерных чертах: гром, дождь, солнце, бегущие ручьи, птичьи трели.

Стихотворение великолепно оркестровано: аллитерация на «р» проходит через все строфы (гроза, гром, резвяся и играя, грохочет, гремят раскаты, брызнул, перлы, с горы, проворный, нагорный, вторит, громам).

Но последняя четвертая строфа резко меняет изобразительную перспективу. Ссылаясь на чей-то взгляд со стороны («Ты скажешь...»), поэт превращает конкретный пейзаж в вечное космическое явление, картину – в миф. То, что для одного наблюдателя – просто гроза, для другого – случай на пиру богов-олимпийцев. Богиня юности Геба, обязанность которой – разливать вино, решила поиграть с людьми. Долгожданный весенний дождь в этом контексте – громокипящий кубок Гебы (аллитерация используется и в этой последней строфе).

Аналогично построены и многие другие тютчевские стихотворения. В стихотворении «Зима недаром злится...» смена времен года представлена как борьба двух живых существ, двух персонажей: Зима здесь – «ведьма злая», а Весна – «прекрасное дитя». В «Полдне» «...великий Пан в пещере нимф покойно дремлет». В ночных июльских зарницах видится взгляд какого-то страшного неземного существа, космического Вия:

Словно тяжкие ресницы
Подымались над землею,
И сквозь беглые зарницы
Чьи-то грозные зеницы
Загорались порою...

(«*Не остывшая от зною...*», 14 июля 1851)

Вторым членом сравнения может быть не традиционный мифологический образ, а индивидуальный поэтический *символ*. Если это сравнение последовательно развивается, проводится через все стихотворение, мы имеем композиционный прием *синтаксического* и *психологического параллелизма*.

Так построен «Фонтан» (1836), одно из самых знаменитых и замечательных стихотворений Тютчева.

Смотри, как облаком живым
Фонтан сияющий клубится,
Как пламенеет, как дробится
Его на солнце влажный дым.
Лучом, поднявшись к небу, он
Коснулся высоты заветной
И снова пылью огнецветной
Ниспасть на землю осужден.

О, смертной мысли водомет,
О, водомет неистошимый!
Какой закон непостижимый
Тебя стремится, тебя мятет?
Как жадно к небу рвешься ты!
Но длань незримо-роковая,
Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты.

Стихотворение строго симметрично и распадается на два восьмистишия. Первое – по видимости, предметное описание: сияющая струя фонтана поднимается к небу и рассыпью брызг, «пылью огнецветной», опадает на землю.

Лишь вторая строфа открывает подлинный смысл стихотворения. «О, смертной мысли водомет, О, водомет неистошимый! Какой закон непостижимый Тебя стремится, тебя мятет?» – спрашивает поэт, заменяя иноязычное слово «фонтан» исконно русским «водомет» (именно так, с «Е», потому что слово рифмуется с «мятЕТ») и превращая предметный образ в символ человеческой мысли.

Последние четыре стиха закрепляют параллель и определяют смысл стихотворения. Водомет человеческой мысли, как фонтан, рвется в небо, пытается постигнуть его тайны, но,

словно упираясь в невидимую стену, снова падает на землю. Важный оттенок смысла несет эпитет во втором стихе второй строфы: *неистошимый*.

Попытки познания безнадежны, но – непрерывны.

«Фонтан» – центр художественной философии Тютчева. Тютчевская картина мира складывается из противоположностей: день – ночь, Юг – Север, бытие – небытие, хаос – космос, земля – вода, твердь – бездна и т. д. Но главным все-таки оказывается противопоставление человека и природы, личности и мироздания, космоса, вселенной.

Вселенная прекрасна, необъятна и непостижима. Человек – мал, слаб и смертен. Но его сила – в непрерывных, неистошимых попытках познания (в том числе и с помощью искусства).

В разные моменты человеческой жизни водомет может достигать разной высоты, приходить к разным результатам.

Тютчевский человек временами испытывает чувство абсолютного единства с миром:

Шумят верхи древесные
Высоко надо мной,
И птицы лишь древесные
Беседуют со мной. <...>

И любо мне, и сладко мне,
И мир в моей груди,
Дремотою обвеян я —
О время, погоди!

(«Так, в жизни есть мгновения...», 1855)

Но ему может быть свойственно и ощущение мучительной дисгармонии и несовпадения с природой:

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох
Струится в зыбких камышах. <...>

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море
И ропщет мыслящий тростник?

И от земли до крайних звезд
Все безответен и поныне
Глас вопиющего в пустыне
Души отчаянный протест?

(«Певучесть есть в морских волнах...», 11 мая 1865)

(Обратим внимание, как гармонический образ природы создан здесь и фонетически, в созвучии и перетекании слов: *стихийных – стройный – струится*. «Мыслящий тростник» – это образ, заимствованный у Паскаля. Так французский философ определял человека, имея в виду его случайность и кратковременность его существования.)

В споре с невидимыми оппонентами Тютчев может увидеть в самой природе родственное живое существо:

Не то, что мните вы, природа,
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

(«Не то, что мните вы, природа...», 1836)

Однако в другом состоянии поэту может показаться, что тайна, которую он пытается разгадать, вовсе не существует. Эта мысль сформулирована в короткой эпиграмме-четверостишии:

Природа – сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

*(«Природа – сфинкс.
И тем она верней...», август 1869)*

КОНТРАСТ КАК ПРИНЦИП: ДВЕ ЛЮБВИ, ДВА ГОЛОСА

С трагедией человека перед загадкой мироздания связан и трагизм *любовной лирики* Тютчева. В денисьевском цикле счастье любящих разрушают толпа, непонимание, время, наконец, смерть.

Две силы есть – две роковые силы,
Всю жизнь свою у них мы под рукой,
От колыбельных дней и до могилы, —
Одна есть Смерть, другая – Суд людской.

(«Две силы есть – две роковые силы...», март 1869)

Но в стихотворении «К. Б.» (его обычно считают посвященным первой любви поэта, баронессе Крюденер, а заглавие стиха – переставленными первыми буквами ее фамилии и титула) дан образ любви вечной и счастливой, сохранившейся через много лет разлуки любящих людей.

Я встретил вас – и все былое
В отжившем сердце ожило;
Я вспомнил время золотое —
И сердцу стало так тепло... <...>

Тут не одно воспоминанье,
Тут жизнь заговорила вновь, —
И то же в вас очарованье,
И та ж в душе моей любовь!..

(«К. Б.», 26 июля 1870)

Эти молодые стихи пишутся 67-летним Тютчевым всего за три года до смерти.

Может быть, лучше всего своеобразие лирики Тютчева и его художественную философию выражает стихотворение «Два голоса» (1850).

Оно состоит из двух почти симметричных частей по два четверостишия, в которых первый и второй голоса повторяются, как эхо. Оба они обращены к невидимым друзьям, говорят о неравной борьбе с блаженствующими на своем Олимпе богами, о смерти, Роке, безмолвии неба (все традиционные тютчевские темы и мотивы присутствуют и здесь).

Но, объединенные общей судьбой, эти голоса по-разному *осмысляют* ее и свое место во вселенной. Первый голос смиряется со своей участью и признает поражение в битве с Роком:

Тревога и труд лишь для смертных сердец...
Для них нет победы, для них есть конец.

Второй же осознает свое неизбежное поражение как нравственную победу, которой завидуют даже боги.

Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто, ратуя, пал побежденный лишь Роком,
Тот вырвал из рук их победный венец.

Афанасий Афанасьевич ФЕТ (1820–1892)



ДЕТСКАЯ ДРАМА: ОТ ШЕНШИНА К ФЕТУ

«Жизнь моя – самый сложный роман, который, Бог даст, сообщу хотя в главных чертах», – однажды напишет Фет своему старому знакомому (К. Ф. Ревелиоти, 12 июля 1879 г.). Сюжет этого романа определила тайна рождения.

Во время лечения в Германии мценский помещик Афанасий Неофитович Шеншин познакомился с разведенной дочерью немецкого чиновника Шарлоттой Фёт, ожидавшей ребенка, и увез ее в Россию. Шарлотта-Елизавета Беккер-Фёт стала его женой Елизаветой Петровной Шеншиной.

Афанасий Шеншин родился 23 ноября 1820 года и получил все права русского дворянина.

Детство поэта не было радостным. «Да, Ваня, с тобой, мой друг, я люблю окунаться душой в ароматный воздух первой юности, – вспоминает он в октябре 1851 года в письме И. Борисову, – только при помощи товарища детства душа моя об руку с твоей любит пробежать по оврагам, заросшим кустарником и ухающим земляникой и клубникой, по крутым тропинкам, с которых спускали нас деревенские лошадки, – но один я никогда не уношусь в это детство: оно представляет мне совсем другие образы – интриги челяди, тупость учителей, суровость отца, беззащитность матери и тренирование в страхе изо дня в день. Бог с ней, с этой... паршивой молодостью».

В четырнадцать лет этот мир остался за спиной. Внезапно Фета везут в маленький лифляндский городок Верро (г. Выру на территории современной Эстонии) и помещают в частный педагогический пансион Крюммера.

Причины отъезда из дома выяснились чуть позднее. В результате официального расследования было установлено, что Афанасий Шеншин – не настоящий отец мальчика. Ребенок остался вовсе без фамилии, и лишь с огромным трудом ему удалось дать фамилию подлинного отца. «Однажды отец без дальнейших объяснений написал мне, что отныне я должен носить фамилию Фёт».

Так возникла завязка романа его жизни. «Только озирая обе половины моей жизни, можно убедиться, что в первой судьба с каждым шагом лишала меня последовательно всего, что казалось моим неотъемлемым достоянием», – вспоминал Фет.

«Неотъемлемым достоянием» были фамилия и права русского дворянина, которых, с точки зрения Фета, он чудовищно, несправедливо лишился. На официальное обретение

потерянного социального статуса, на обратный путь от Фета к Шеншину уйдет почти сорок лет. На этом пути придется пережить много страданий и испытаний.

Тем не менее, несмотря на пережитое потрясение, три года, проведенные в пансионе, Фет вспоминал с благодарностью. Именно здесь он хорошо выучил латынь, получил от товарищей прозвище «медведь-плясун», наконец, впервые почувствовал «стихотворные потуги»: «Я чертил на своей аспидной доске какие-то стихи и снова стирал их, находя бессодержательными».

ДВА МУНДИРА: УДАЧИ И ТРАГЕДИЯ

В начале 1838 года А. Н. Шеншин увез мальчика в Москву. В августе 1838 года Фет поступает на юридический факультет Московского университета, но уже в октябре переводится на словесное отделение философского факультета. Тот момент, когда Фет «надел студенческий мундир», он вспоминал как самую счастливую минуту своей жизни. В этом мундире он проходил шесть лет (второй и третий курсы пришлось прослушивать дважды). Главные свои решения он принял в студенческие годы. Тогда же окончательно сложились его характер и мировоззрение.

К другу детства Ивану Борисову присоединился еще один закадычный товарищ юности – Аполлон Григорьев. Они познакомились в университете (Григорьев был на два года моложе), быстро сблизились, и вскоре Фет переехал на постоянное жительство в семейный домик Григорьевых на Малой Полянке, который потом назовет «истинной колыбелью моего умственного я».

«Казалось, трудно было бы так близко свести на долгие годы две таких противоположных личности, как моя и Григорьева. Между тем нас соединяло самое живое чувство общего бытия и врожденных интересов».

Отношения с А. Григорьевым Фет позднее сравнивал «с точением одного ножа о другой». Старший, как и положено, играл в этой дружбе роль Онегина, а младший – восторженного, романтического Ленского.

При всем различии характеров Фета и Григорьева их объединяло главное. «Связующим нас интересом оказалась поэзия, которой мы старались упиться всюду, где она нам представлялась, принимая иногда первую лужу за Ипокрену». В григорьевском доме бывали поэт Я. Полонский, историк С. Соловьев, юрист и публицист К. Кавелин, художник П. Боклевский. «В небольших комнатах стоял стон от разговоров, споров и взрывов смеха».

В такой насыщенной интеллектуальным кислородом атмосфере попытки собственного творчества были почти неизбежны. Первые поэтические произведения Фета были неожиданными. По заказу товарища, переводчика И. Введенского, он написал «сатирические стихи на совершенно неизвестную мне личность офицера, ухаживающего за предметом его страсти». Введенский, принявший на себя роль «старика Державина», произнес: «Вы несомненный поэт, и вам надо писать стихи».

«И вот жребий был брошен. С этого дня, вместо того, чтобы ревностно ходить на лекции, я почти ежедневно писал новые стихи, все более и более заслуживающие одобрение Введенского».

Вскоре эстафету поклонения и поощрения принимают другие. Друг Аполлон, хотя сочиняет и сам, бескорыстно восхищается, собирает фетовские наброски, переписывает их своей рукой. Историк М. П. Погодин показывает тетрадку его стихов Гоголю и, возвращая ее, передает реплику живого классика: «Гоголь сказал, это несомненное дарование».

Уже в 1840 году (в один год с Лермонтовым) второкурсник-второгодник Московского университета выпускает первую книгу. В ней были баллады и идиллии, элегии и эпитафии; сатир не было вовсе. А издавалась она на деньги, взятые взаймы у жившей в отцовском име-

нии гувернантки, с которой автора связывали взаимные симпатии и обещания принадлежать друг другу. «Мало ли о чем мечтают 19-летние мальчики! Между прочим, я был уверен, что имей я возможность напечатать первый свой стихотворный сборник, который обозвал „Лирическим Пантеоном“, то немедля приобрету громкую славу и деньги, затраченные на издание, тотчас же вернутся сторицей».

Громкой славы не получилось. Деньги, кажется, тоже вернуть не удалось. Но книгу заметили. Фет начинает активно печататься в журналах. В это время его нелюбимая фамилия теряет две точки над «ё»: Фёт превращается в Фета.

Но сороковые годы были не лучшей эпохой для поэзии. После смерти Пушкина и Лермонтова интерес к лирике упал, внимание публики переключилось на прозу, да и вообще литература в последние семь лет николаевского царствования стала делом опасным и неприбыльным.

Окончание университета (1844) совпадает у Фета с очередной жизненной драмой. Осенью в Пятигорске внезапно умирает П. Н. Шеншин, обещавший обеспечить будущее племянника. Деньги, бывшие при нем, куда-то исчезают. Почти одновременно умирает мать.

Фет снова оказывается на распутье. «Как ни тяжела была такая неожиданная утрата, но я всегда держался убеждения, что надо разметать путь перед собою, а не за собою, и поэтому в жизни всегда заботило меня будущее, а не прошедшее, которого изменить нельзя».

В заботах о будущем Фет делает неожиданный для лирического поэта выбор: меняет студенческий мундир на военный. В апреле 1845 года он поступает унтер-офицером в Орденский кирасирский полк, в котором уже служил друг детства И. Борисов. Идя на армейскую службу, Фет имел четкий план: вскоре выслужить офицерский чин, дававший потомственное дворянство.

Удар по этим планам, сам того не подозревая, через месяц нанес император Николай Павлович. В июне 1845 года он подписал манифест, согласно которому потомственное дворянство давал только чин майора (восьмой класс). Поэтому когда через год унтер-офицер стал корнетом (тринадцатый класс), то была горькая радость. Добираться до намеченной цели нужно было теперь лет пятнадцать. Фет прослужил только одиннадцать.

Военная служба окончательно обозначила в жизни Фета разрыв между «гадкой действительностью» и миром высоким и прекрасным, который существует тут же, в тех же границах пространства и времени, но куда нет доступа презренной прозе бытового существования.

Попытка как-то примирить непримиримое привела к очередной катастрофе. Летом 1848 года уже далеко не юный корнет знакомится с «большого роста, стройной брюнеткой с необычайной роскошью черных с сизым отливом волос». Даже в воспоминаниях, писавшихся в последний год и опубликованных уже после смерти, он не открывает ее подлинное имя, назвав Еленой Лариной (по аналогии с пушкинской героиней). На самом деле ее звали Мария Козьминична Лазич.

Ей было двадцать четыре года. Она была дочерью отставного кавалерийского генерала, серба, обремененного большой семьей и малыми доходами. Она прекрасно играла на рояле, хорошо разбиралась в литературе, почти с детства знала фетовские стихи.

«Она была девушка, она была влюблена». И чувство было взаимным. При встречах они «не успевали наговориться». Но Фет все время избегал решающего объяснения. «Я ясно понимал, что жениться офицеру, получающему 300 руб. из дому, на девушке без состояния, значит необдуманно или недобросовестно брать на себя клятвенное обещание, которое не в состоянии выполнить».

«Несчастный Гордиев узел любви» разрубила судьба. Летом или осенью 1850 года Лазич умирает от ожогов (внезапно вспыхнуло ее платье) в страшных мучениях со словами:

«Он не виноват, – а я». Был ли это несчастный случай или замаскированное самоубийство – никто никогда уже не узнает.

Эта трагедия десятилетия будет отзываться в фетовских стихах. Но в «низкой» действительности он твердо помнит, что жить надо будущим, а жалеть о прошлом бесполезно.

Удача нередко приходит тогда, когда ее уже перестают ждать. В 1853 году столица вдруг приближается. Фета переводят в гвардейский уланский полк, который стоит в Новгородской губернии, но на летних сборах располагается в Красном Селе. Возникают новые литературные и журнальные связи, происходит знакомство с Тургеневым, Некрасовым, Толстым. В кругу «Современника» Фета признают за своего, много печатают и восхищаются им.

В 1856 году при деятельном участии Дружинина, Некрасова, Толстого и прежде всего Тургенева, который принял на себя роль ментора и главного редактора, внося в уже опубликованные тексты множество исправлений, выходит новый сборник стихотворений.

Потом поэт жаловался, что «издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным», но фактически принял тургеневские исправления, не возвращаясь более к первоначальным вариантам.

Большей поэтической славы он уже не узнал. «И откуда у этого добродушного толстого офицера берется такая непонятная лирическая дерзость, свойство великих поэтов», – пишет Л. Н. Толстой (В. П. Боткину, 9 июля 1857 г.).

Между тем новый император, шеф уланского полка, в котором служит Фет, наносит фетовским планам новый удар. В 1856 году по указу Александра II получение потомственного дворянства гарантировал уже не майорский, а полковничий чин (шестой класс Табели о рангах). Надежды наконец-то стать Шеншиным, вернуть утраченное снова отодвинулись в неопределенное будущее. «В 36 лет в чине поручика гвардии, я не мог рассчитывать на блестящую служебную карьеру».

ЖЕНАТЫЙ ПОМЕЩИК: ОТ ФЕТА К ШЕНШИНУ

Однако в Москве, в доме старого приятеля, В. П. Боткина, происходит знакомство с его сестрой Марией Петровной, некрасивой, по тем временам немолодой (ей было уже 29 лет), тоже испытавшей в жизни какие-то разочарования и потерявшей надежды на лучшее. Сближение двух людей, потерпевших крушение, завершилось *предложением*. Кажется, это был честный брак по расчету.

Члены семейства Л. Н. Толстого, где чета Фетов бывала особенно часто, отмечали его равнодушие к жене, едва прикрытое светской вежливостью. «Он в обществе никак не относился к ней, и ни разу я не видела, чтобы он обратился к ней с чем-нибудь, а она к нему просто и заботливо», – вспоминала Т. А. Кузминская.

Тем не менее жизнь резко меняет русло, Фет женится, уходит в отставку и решает, так и не став потомственным дворянином Шеншиным, все-таки сделаться помещиком.

В июле 1860 года он покупает 200 десятин земли в Мценском уезде, по соседству с родными Новоселками. Это событие в очередной раз круто меняет его жизнь. От недавней хандры не остается и следа.

«Я видел Фета и даже был у него. Он приобрел себе за фабулезную сумму в 70 верстах отсюда 200 десятин голой, безлесой, безводной земли с небольшим домом, который виднеется кругом на 5 верст и возле которого он вырыл пруд, который ушел, и посадил березки, которые не принялись... Не знаю, как он выдержит эту жизнь (точно в пирог себя запек)...» (И. С. Тургенев – П. В. Анненкову, 7 июня 1861 г.).

Тургеневский скептицизм, однако, не оправдался. Уже осенью того же года Борисов рассказывает ему: «Степановка все хорошеет. Мария Петровна делается отличной хозяйкой, все у них идет хорошо и ладно. Он неумоимо сооружает себе поместье Степановку – это

его мысли, и это-то поддает все новые и новые силы. По его письмам можно слышать, что там за шум и говор рабочий, и стройка, и молотья, и копанье, а все еще ему мало» (И. П. Борисов – И. С. Тургеневу, 12 октября 1861 г.).

Прощанием с Музой («Музу прогнал взапею», – скажет Тургенев) стало изданное в 1863 году двухтомное собрание стихотворений. Оно было встречено редкими доброжелательными отзывами и потоками резких статей, пародий, эпиграмм, обличавших «помещика-крепостника», скрывшегося под маской лирического поэта.

В 1873 году свершилось наконец то, к чему Фет стремился всю жизнь. После подачи очередного прошения по императорскому указу ему возвращают фамилию Шеншин. «Теперь, когда все, слава Богу, кончено, ты представить себе не можешь, до какой степени мне ненавистно имя Фет. <...> Если спросить: как называются все страдания, все горести моей жизни, я отвечу: имя им – Фет», – напишет он жене 10 января 1874 года.

Через три года, словно для того, чтобы подчеркнуть новый социальный статус, Фет продает созданную своим трудом Степановку и покупает в Щигровском уезде Курской губернии Воробьевку, старинное поместье с громадным домом и парком на высоком берегу реки.

Почти детские радость и самодовольство Фета по поводу хозяйственных и общественных успехов старые литературные друзья-приятели не разделяли и не понимали. Фет ссорится с Тургеневым. Еще болезненнее было для него расхождение с Л. Толстым, которого он чрезвычайно высоко ценил не только как великого писателя и умного человека, но и как настоящего подлинного русского помещика.

Еще в 1876 году Толстой подыгрывал Фету: «Если, Бог даст, поедем в Грайворонку, то приставим себе полицмейстером Петю, чтобы он нам не позволял говорить всю дорогу ни [о] философии, ни о поэзии, и чтоб не было и помину ни о Л. Н. Толстом, ни о Фете. Л. Н. приятели с Фетом зимою, а летом пусть будут, едва ли не больше еще приятели, помещики Толстой с Шеншиным».

Но вскоре, после окончания «Анны Карениной», летний Толстой исчезает. Писатель приходит к новым религиозным и социальным воззрениям и воспринимает помещика Шеншина как часть того праздного образа жизни, от которого он хочет отказаться. Фет же воспринимает его новые убеждения как «вздор».

Русская история и культура в очередной раз демонстрируют свои парадоксы. Темного происхождения разночинец, наполовину иностранец, жертвуя всем, рвется к заветному званию и положению, становится ревностным защитником, идеологом и поэтом дворянского быта, российской триады – православия, самодержавия и народности. Родовитый дворянин, тоже жертвуя многим, рвет эти цепи, отрицает этот быт, мечтая закончить свои дни в крестьянской избе.

ВЕЧЕРНИЕ ОГНИ: СТРАННЫЙ ЮБИЛЕЙ И ТАИНСТВЕННАЯ СМЕРТЬ

Начиная усадебную эпопею, Фет почти на десятилетие отодвинул в сторону стихи. Но с конца 1860-х годов он вновь начинает сочинять.

Толстой, получив «Майскую ночь», предсказывает: «Оно так хорошо, что мне кажется, это не случайное стихотворение, а что это первая струя давно задержанного потока» (11 мая 1870 г.). Поток растет и ширится, не иссякая до последних дней жизни Фета.

В 1883 году, после двадцатилетнего перерыва, появляется новая поэтическая книга – «Вечерние огни».

А я, по-прежнему смиренный,

Забывтый, кинутый в тени,
Стою коленопреклоненный
И, красотой умиленный,
Зажег вечерние огни.

(«Полонскому», 1883)

Еще три выпуска «Вечерних огней» выходят в 1885, 1888 и 1891 году. Пятая книжка под тем же заглавием была подготовлена, но издать ее Фет не успел.

Он давно смирился с тем, что его книги предназначались «для немногих». «Людам не нужна моя литература, а мне не нужны дураки». Но и без того узкий круг понимающих и сочувствующих с каждым годом сужался все более. «Когда я стал перечитывать эти три пьески („Отошедшей“, „Смерть“, „Alter ego“ – И. С.) – меня ужасно поразила и связь их, и та страшная унылость, которая скрыта под эту энергическую, яркую речь. Бедный Фет!.. Один везде, и в своей великолепной Воробьевке!» – напишет Н. Н. Страхов Л. Н. Толстому 6 января 1879 года.

Фет неумоимо карабкался от вершины к вершине жизненного успеха. Но чувствовал только скуку, холод, одиночество. И снова бросался переводить стихи, добывать новые отличия и знаки общественного внимания.

В 1889 году он решил отпраздновать юбилей: пятьдесят лет со дня «пробуждения музыки», начала творческой деятельности (даты выхода первого сборника пришлось бы ждать еще год). 28–29 января (день памяти Пушкина и рождения Жуковского) Фет принимал поздравления от русских женщин, которым, как он считал, было посвящено его творчество, участвовал в торжественном обеде, читал специально написанные для него стихи. С помощью друзей он добился звания камергера.

Но это были успехи помещика Шеншина. Взор поэта Фета, как всегда, был обращен не к высоким покровителям, а в небо, к угасшим звездам.

Долго ль впивать мне мерцание ваше,
Синего неба пытливые очи?
Долго ли чутать, что выше и краше
Вас ничего нет во храмине ночи?
Может быть, нет вас под теми огнями:
Давняя вас погасила эпоха, —
Так и по смерти лететь к вам стихами,
К призракам звезд, буду призраком вздоха!

(«Угасшим звездам», 6 мая 1890)

Через несколько месяцев после шумного юбилея он напишет давней знакомой: «Застываю как земля осенью» (А. Л. Бржеской, август 1889 г.).

В начале октября 1892 года Фет, как обычно, вернулся из Воробьевки зимовать в Москву. Вдруг простудился и заболел, задыхаясь и мучительно кашляя.

«Я хочу только сказать, что продолжаю жить, как жил. Не боюсь смерти, как не боялся жизни», – написал однажды он своей знакомой (С. В. Энгельгардт, 10 марта 1879 г.).

21 ноября 1892 года Фет отослал жену к доктору. Позвал секретаршу и продиктовал ей: «Не понимаю сознательного преумножения неизбежных страданий. Добровольно иду к неизбежному». Поставил дату и твердо расписался: «Фет (Шеншин)». Потом схватил со стола стальной стилет, после борьбы с напуганной секретаршей бросился в столовую за другим ножом, рванул дверцу шкафа, захрипел, упал на стул и больше не поднялся.

Эта внезапная смерть была похожа на самоубийство римлянина-стойка. В страшную метель гроб отправили по железной дороге в родовое имение Клейменово. Там и состоялось погребение.

Узнав обо всем, прозревший бывший друг Н. Н. Страхов напишет: «Обидно мне было видеть, как равнодушно встретили печальное известие даже те, кого оно больше всего должно было тронуть. Какие мы все эгоисты! <...> Он был сильный человек, всю жизнь боролся и достиг всего, чего хотел: завоевал себе имя, богатство, литературную знаменитость и место в высшем свете, даже при дворе. Все это он ценил и всем наслаждался, но я уверен, что всего дороже на свете ему были его стихи и что он знал – их прелесть несравненна, самые вершины поэзии. Чем дальше, тем больше будут это понимать и другие» (С. А. Толстой, 28 ноября 1892 г.).

Когда читала ты мучительные строки,
Где сердца звучный пыл сиянье льет кругом
И страсти роковой вздымаются потоки, —
Не вспомнила ль о чем?
Я верить не хочу! Когда в степи, как диво,
В полночной темноте безвременно горя,
Вдали перед тобой прозрачно и красиво
Вставала вдруг заря
И в эту красоту невольно взор тянуло,
В тот величавый блеск за темный весь предел, —
Ужель ничто тебе в то время не шепнуло:
Там человек сгорел!

(«А. Л. Бржеской», 28 января 1879)

Так завершился сложный роман жизни потомственного дворянина и камергера Афанасия Афанасьевича Шеншина. Судьба поэта Фета только еще начиналась.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1820 — родился в с. Новоселки Орловской губернии.
- 23 ноября (5 декабря)
- 1835 — отлучение от рода Шеншиных, превращение в «иностранца Афанасия Фёта».
- 1835–1837 — учение в пансионе в г. Верро.
- 1838–1844 — учеба на словесном отделении философского факультета Московского университета.
- 1840 — публикация первого сборника стихотворений «Лирический Пантеон».
- 1845–1858 — военная служба.
- 1850 — второй сборник стихотворений, смерть М. К. Лазич.
- 1856 — третий сборник стихотворений.
- 1857 — женитьба на М. П. Боткиной.
- 1863 — издание двухтомного собрания стихотворений.
- 1873 — возвращение фамилии Шеншин и дворянского звания.
- 1883–1891 — публикация четырех выпусков «Вечерних огней», последней книги Фета.
- 1892 — умер в Москве.
- 21 ноября (3 декабря)

Художественный мир Фета

ПОЭТ БЕЗ ИСТОРИИ: МИР КАК КРАСОТА

Фет писал стихи больше пятидесяти лет. В эти десятилетия он был студентом, военным, помещиком – менялся, как всякий человек. Но изменения касались лишь биографии Шеншина. Творчество Фета, за исключением самых ранних стихов, строилось по иным законам.

«В течение более чем полувековой литературной деятельности Фет сохранил все тот же неизменный, своеобразный отпечаток, который сразу выделяет его из плеяды современных ему поэтов. Несмотря на все перемены во внешней обстановке, его внутренний мир остается все тем же», – заметил современник (Д. Н. Цертелев. «А. А. Фет как человек и как художник», 1899).

М. И. Цветаева написала замечательную статью «Поэты с историей и поэты без истории» (1933), главными героями которой стали Маяковский и Пастернак. В ней она разделила поэтов на две большие группы, два основных типа. «Поэтов с историей» Цветаева сравнила со стрелой, пущенной в бесконечность, «поэтов без истории» – с кругом или рекой, вода в которой – одна и та же. Первые пришли в мир *познавать*, вторые – *сказать* то, что уже знают изначально. Для первых характерно движение, развитие, вторые – «поэты без развития».

Фет – классический образец *поэта без истории*. Его художественная система – это *поэтический мир* без лирического героя, в котором эволюция не составляет особой темы и подробностям биографии закрыт прямой путь в стихи.

С этим свойством связана особая композиция его книг. Фет редко датировал отдельные стихи и жаловался, что находится в «природной вражде с хронологией». Уже в первых публикациях и ранних сборниках стихи располагались не по времени написания, а по разделам. Фет вспоминал, что эту идею ему подсказал и первоначально ее осуществлял А. Григорьев.

Но и последующие книги, включая итоговый план изданного лишь после смерти собрания стихотворений Фета, тоже сохраняли эту структуру из 15 тематических («Весна», «Лето», «Осень», «Снега», «Гадания», «Вечера и ночи», «Море») и жанровых («Элегии и думы», «Мелодии», «Баллады», «Антологические стихотворения», «Послания, посвящения и стихотворения на случай») разделов.

При таком построении, когда рядом мирно уживались тексты, разделенные по времени написания годами или даже десятилетиями, история лирического героя заменялась движением календаря и совокупностью произведений одного жанра. Композиция книги становилась «машиной по уничтожению времени». «Времеборцем» точно назвал Фета критик Н. Недоброво (1910 г.).

Конкретные биографические и психологические детали, попадая в художественный мир Фета, подчиняются этой логике борьбы со временем. Поэтому, даже расположив и прочитав стихи в хронологическом порядке, мы не увидим резких изменений лирического «я» поэта (у *поэта с историей* такое вряд ли возможно).

В конце жизни Фет пишет стихотворение «На качелях» (26 марта 1890 г.).

И опять в полусвете ночном
Средь веревок, натянутых туго,
На доске этой шаткой вдвоем
Мы стоим и бросаем друг друга. <...>

Правда, это игра, и притом
Может выйти игра роковая,
Но и жизнью играть нам вдвоем —
Это счастье, моя дорогая!

Один из критиков, зная о возрасте и семейном положении Фета, издевательски написал: «Представьте себе семидесятилетнего старца и его „дорогую“, „бросающих друг друга“ на шаткой доске... Как не беспокоиться за то, что их игра может действительно оказаться роковой и окончиться неблагоприятно для разыгравшихся старичков!»

Фет обидчиво пожаловался старому другу Я. П. Полонскому: «Сорок лет тому назад я качался на качелях с девушкой, стоя на доске, и платье ее трещало от ветра, а через сорок лет она попала в стихотворение, и шуты гороховые упрекают меня, зачем я с Марией Петровной качаюсь» (30 декабря 1890 г.).

Биографический комментарий, как мы видим, может даже помешать пониманию стихотворений поэта без истории. «Сорок лет тому назад» и «сегодня» представляют для него одно состояние, одно мгновение. Он пишет не о себе сегодняшнем, а воссоздает *идеальную ситуацию* отчаянной, роковой, любви-игры.

Идеал – одно из самых важных для Фета понятий. В программной статье «О стихотворениях Тютчева» (1859) Фет замечает: «Пусть предметом песни будут личные впечатления: ненависть, грусть, любовь и пр., но чем дальше поэт отодвинет их от себя как объект, чем с большей зоркостью провидит он оттенки собственного чувства, тем чище выступит его идеал». Как видим, он выступает за обобщение «личных впечатлений», придание им идеального характера.

Красота – второй ключ к пониманию фетовского художественного мира. Мир Фета – это мир со строго охраняемыми границами. А красота оказывается его воздухом, «идеальным солнцем» (Полонский) этого мира.

Фет не устает напоминать, что именно воспроизведение *мира как красоты* является главной задачей поэта. В статье «О стихотворениях Тютчева» сказано: «Художнику дорога только одна сторона предметов: *их красота*, точно так же, как математику дороги их очертания и численность. Красота разлита по всему мирозданию *и*, как все дары природы, влияет даже на тех, которые ее не сознают, как воздух питает и того, кто, быть может, и не подозревает его существования». В конце жизни, в воспоминаниях, Фет повторяет столь же уверенно и твердо: «Я никогда не мог понять, чтобы искусство интересовалось чем-либо помимо красоты».

Все, что попадет в поэтический мир Фета, приобретает отблеск красоты. Гармония, радость бытия – не мгновения, а устойчивое *состояние* фетовского мира. Даже трагедия, смерть, приобщаясь к *музыке сфер*, обычно приобретают у Фета успокоительно-примирающий характер.

В стихотворении «Был чудный майский день в Москве...» (1857) изображены похороны ребенка: маленький розовый гробик проносят по улице под звуки хора. Но красота природы, состояние влюбленности лирического субъекта, вечная музыка претворяют страдание в тихую, грустную печаль, преодолевают его:

Весенний блеск, весенний шум,
Молитвы стройной звуки —
Все тихим веяло крылом
Над грустию разлуки.

За гробом шла, шатаясь, мать.

Надгробное рыданье! —
Но мне казалось, что легко
И самое страданье.

УСАДЬБА КАК ИДИЛЛИЧЕСКИЙ МИР: МГНОВЕНИЕ И ВЕЧНОСТЬ

Перечень основных мотивов фетовского мира, его исходный инвентарь, используя многочисленные цитаты из фетовских стихов, великолепно представил философ и поэт Вл. Соловьев в юбилейном приветствии поэту: «Дорогой и глубокоуважаемый Афанасий Афанасьевич! Приветствуют Вас звезд золотые ресницы и месяц, плывущий по лазурной пустыне, и плачущие степные травы, и розы, весенние и осенние; приветствует Вас густолистый развесистый лес, и блеском вечерним овеянные горы, и милое окно под снежным каштаном. Приветствуют Вас голубые и черные ангелы, глядящие из-под шелковых ресниц, и грот Сивиллы с своею черною дверью. Приветствует Вас лев Св. Марка и жар-птица, сидящая на суку, извилистом и чудном. Приветствуют Вас все крылатые звуки и лучезарные образы между небом и землей. Кланяется Вам также и меньшая братия: слепой жук, и вечерние мошки, кричащий коростель, и молчаливая жаба, вышедшая на дорогу. А, наконец, приветствую Вас и я, в виде того серого камня, который Вы помянули добрым словом. Плачет серый камень, в пруд роняя слезы» (27 января 1889 г.).

Перечисленные Соловьевым детали (за исключением мифологического грота Сивиллы и итальянского льва Святого Марка), объединены общей точкой зрения. Это природа, увиденная вблизи, крупным планом, в подробностях, но в то же время – со стороны, вне практической целесообразности, сквозь призму красоты.

Обычный хронотоп Фета – дом + сад: *усадьба*.

Это – мир, увиденный из усадебного окна, и усадьба, изображенная как центр мироздания.

Усадьба для Фета – не просто предмет изображения, а точка зрения, взгляд на мир. Даже «просто» стихи о природе, где нет специальных деталей усадебного быта («Это утро, радость эта...»), демонстрируют ту же самую точку зрения: такую картину нельзя увидеть из многоэтажного петербургского дома или крестьянской избы.

«Художественный мир усадьбы имеет свое пространство и время, свою систему ценностей, свой «этикет» и нормы поведения. <...> Усадьба образует замкнутую модель мира, отношения которого с окружающим не просты, а часто и конфликтны... <...> В усадьбе словно синтезировалась вся история, вся география, вся природа, вся культура... <...> В усадьбе был, пользуясь словами современника, „Эдема сколок сокращенный“. Она являла собой некое обетованное место счастья, покоя и тишины», – замечает исследователь русской усадебной культуры (В. С. Турчин. «Годы расцвета подмосковной усадьбы», 1979).

Такой образ усадьбы встречается у Державина и Пушкина, Толстого и Тургенева, позднее у Блока и Бунина. Однако у большинства этих поэтов и писателей картина усадебной жизни входила в более широкие контексты.

Фет же был длиннородым Адамом («И я, как первый житель рая...») – обмолвился он в одном из своих лучших стихотворений), который неумоимо называл, давал имена, различал все новые оттенки – создавал практически самую подробную картину русского усадебного мира. Основные разделы фетовских книг («Весна», «Лето», «Снега», «Осень», «Вечера и ночи», «Море») были знаками вечного возвращения, круговорота природы, а конкретные стихотворения – признаками столь же вечного обновления. «Еще майская ночь»,

«Еще весны душистой нега...», «Опять осенний блеск денницы...», «Опять весна! Опять дрожат листья...» – характерные начала фетовских стихотворений.

Русская литература, однако, представила и другой – социальнообличительный – образ усадебной жизни («Записки охотника» Тургенева, Салтыков-Щедрин, Бунин, в поэзии – Некрасов). Фет с его стремлением к вечной красоте такой усадьбы не замечает.

Идиллия – вот основной эмоциональный тон его художественного мира. В этом отношении фетовский образ мира больше всего напоминает гончаровский «Сон Обломова».

«Стихи Фета изображают природу, окружающую в средней полосе России пахаря и землевладельца», – писал один старый исследователь (В. С. Федина), давая подробные перечни названий трав, животных и птиц.

Однако, будучи очень конкретным, фетовский хронотоп, в отличие от аналогичных описаний Кольцова или даже Пушкина, не акцентирует национальные черты и приметы. Он имеет вневременную природу, тяготеет к вечности.

Фетовская усадьба открыта всем стихиям: где-то рядом блещет море и живут античные боги; горит в лесу костер, в свете которого, «точно пьяных гигантов столпившийся хор, раскрасневшись, шатается ельник»; прямо над головой начинается беспредельный космос.

Но изображение всегда сиюминутно, *импрессионистично*, привязано к *этому мгновению*.

На стоге сена ночью южной
Лицом ко тверди я лежал,
И хор светил, живой и дружный,
Кругом раскинувшись, дрожал.

Земля, как смутный сон немая,
Безвестно уносилась прочь,
И я, как первый житель рая,
Один в лицо увидел ночь.

Я ль несся к бездне полуночной,
Иль сонмы звезд ко мне неслись?
Казалось, будто в длани мощной
Над этой бездной я повис.

И с замираньем и смятеньем
Я взором мерил глубину,
В которой с каждым я мгновеньем
Все невозвратнее тону.

(«На стоге сена ночью южной...», 1857)

Знаменитое фетовское стихотворение просто напрашивается на сопоставление с многочисленными космическими пейзажами Тютчева.

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отградный, день любезный,
Как золотой покров она свила,
Покров, накинутый над бездной.
И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,

Стоит теперь, и немощен и гол,
Лицом к лицу над пропастью темной.
На самого себя покинут он —
Упразднен ум и мысль осиротела —
В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела...
И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое...
И в чуждом, неразгаданном, ночном
Он узнает наследье родовое.

(«Святая ночь на небосклон взошла...», между 1848 и мартом 1850)

При тематическом сходстве и равном объеме этих замечательных «ноктюрнов» они различаются практически всем.

Два тютчевских восьмистишия строятся по уже знакомой нам композиционной схеме: изображение – обобщение. Фетовские четыре строфы организованы по принципу композиционного кольца: совершив воображаемый головокружительный полет, лирический субъект возвращается в исходную точку, на стог сена, откуда все начиналось.

Тютчевский пейзаж обобщен, абстрактен: *день, ночь, покров, бездна* сразу превращаются у Тютчева в философские понятия. Соответственно, и *человек* в этом стихотворении оказывается не субъектом, повествующим лирическим «я», а человеком вообще, «мыслящим тростником», противопоставленным ночному космосу. Глагол *стоит*, конечно же, тоже передает не реальную ситуацию, а абстрактное понятие *противопоставления*.

Смысл стихотворения – в ощущении одиночества, покинутости, ужаса «бездомного сироты» перед бездной ночной вселенной, в которой тем не менее узнается «наследье родовое».

Фетовское стихотворение начинается с фиксации конкретной ситуации: реальный человек сейчас, сегодня ночью лежит на стоге сена и видит перед собой звездное небо. Уносящаяся, как смутный сон, земля – тоже не философский тезис, а реальное ощущение (каждый, кто долго смотрел в небо, может это подтвердить). Сходные изображения («Лицом к лицу над пропастью темной... / И нет извне опоры, ни предела...») – «Казалось, будто в длани мощной / Над этой бездной я повис...») ведут к прямо противоположному эмоциональному итогу: вместо характерного для Тютчева *ужаса покинутости* стихотворение Фета изображает *восторг растворения в природе*. Стог сена и живая бездна Вселенной, человеческое «я» и сонмы звезд близки и соизмеримы в этом программном стихотворении.

Разницу между обычной философской поэзией, а также художественными мирами Тютчева и Фета хорошо сформулировал Ю. М. Лотман: «Если поэты философской школы повествуют об абстрактных идеях на языке абстракций, то Тютчев вечным языком говорит о мгновенных впечатлениях, а Фет о них же – на языке мгновений» («Поэтический мир Тютчева», 1990).

ЧУДНАЯ КАРТИНА: СТАТИКА И ДИНАМИКА

Современникам некоторые стихи Фета казались беспорядочным нагромождением деталей, описания природы и чувств – «очень бедными движением». Фет как будто провоцировал такую реакцию, сочинив несколько стихотворений без единого глагола (ведь глагол и есть грамматическое выражение времени).

Всмотримся, однако, в самое известное из «безглагольных» стихотворений.

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,

Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!

(«Шепот, робкое дыханье...», 1850)

На самом деле эти двенадцать стихов без единого глагола внутренне упорядочены и полны движения. В стихотворении две взаимосвязанные повествовательные перспективы, две «фабулы»: природная и человеческая. Каждое существительное – словно кадр какого-то кинофильма. Каждая строфа тематически делится на две части и представляет быструю смену кадров в обеих фабулах. Природа: вечер, пенье соловья – ночь, ночные тени – рассвет, утренняя заря. Люди: вечерняя встреча – ночные разговоры – утреннее расставание и прощальные поцелуи.

Все стихотворение читается как «усадебный роман»: страстное свидание на фоне ликующей весенней природы. Точно выстроенная последовательность существительных прекрасно передает стремительное, калейдоскопическое движение времени и развитие чувства.

Еще одно стихотворение Фета, в котором глаголы уже вернулись на свои места, вызвало сходные упреки в бессмысленности:

Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне,
Травы степные унижены влагой вечерней,
Речи отрывистой, сердце опять суеверней,
Длинные тени вдали потонули в ложбине.

В этой ночи, как в желаньях, все беспредельно,
Крылья растут у каких-то воздушных стремлений,
Взял бы тебя и помчался бы так же бесцельно,
Свет унося, покидая неверные тени.

Можно ли, друг мой, томиться в тяжелой кручине?
Как не забыть, хоть на время, язвительных терний?
Травы степные сверкают росой вечерней,
Месяц зеркальный бежит по лазурной пустыне.

(«Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне...», 1863)

Д. Д. Минаев, поэт-юморист, постоянный фетовский преследователь, сочинивший пародию на «Шепот, робкое дыханье...», это стихотворение даже не стал пародировать. Он просто переписал его построчно снизу вверх, от конца к началу, демонстрируя, что от этого,

мол, ничего не изменилось. Современные исследователи иногда соглашаются с критиком Фета, по иному мотивируя его операцию: композиция фетовских стихов статична, детали – импрессионистичны, поэтому их можно предъявить в любом порядке.

Но дело в том, что, прочитанное «наоборот» (а такая возможность существует из-за относительной самостоятельности, автономности ритмико-синтаксических единиц), стихотворение как раз и превращается в импрессионистический хаос, его авторский смысл разрушается.

Первая строфа задает привычную для Фета двуплановость изображения: картина прекрасного вечера, пустыня лазурного неба, покрытая росой степь – и томление лирического субъекта (как обычно, его состояние не конкретизируется и не мотивируется, как это бывает у лирического героя).

Во второй строфе происходит психологический сдвиг: лирический субъект хочет уподобиться этой прекрасной ночи, раствориться в ней.

В третьей строфе (в лирике это возможно) желание мгновенно осуществляется, полет души превращается в реальный полет. Тот же самый пейзаж из первой строфы за счет двух метафорических сдвигов дается уже в ином ракурсе, с иной точки зрения: при быстром движении капли росы на траве уже *сверкают*, а не *унизаны влагой*, и медленно плывущий месяц *бежит*, а не *плывет*.

Композиционное кольцо стихотворения тонко подчеркивает временное и психологическое развитие. Таким образом, и здесь перед нами не статическое, а динамическое развёртывание, необратимое движение предметных деталей и художественного смысла от начала к концу.

Исследователи заметили, что самые частые эпитеты, которые Фет относит к явлениям природы, – *трепещущий* и *дрожсащий*.

Действительно, *трепет* – одно из ключевых состояний фетовского мира, в равной степени относящееся к жизни природы и жизни души. *Трепещут*: хоровод деревьев, звук колокольчика, сердце, одинокий огонек, ивы, совесть, руки, звезды счастья.

Покуда на груди земной
Хотя с трудом дышать я буду,
Весь трепет жизни молодой
Мне будет внятн отовсюду.

(«Еще люблю, еще томлюсь...»,
10 декабря 1890)

Трепет – это движение без движения, в конечном счете – метафора круговорота, вечного возвращения: весна, пенье соловья, пух на березе все те же и каждый раз новые.

ЛИРИЧЕСКОЕ «Я»: МЕНЯЮЩЕЕСЯ И ВЕЧНОЕ

Каким же образом вписывается в фетовскую картину мира лирический субъект, условный лирический герой? (Стать полноценным лирическим героем ему не позволяют отсутствие биографических и бытовых деталей, а также эволюции, *истории*.)

Это – человек вообще, первый человек, лишенный конкретных примет. Он восхищается красотой, наслаждается природой, любит и вспоминает.

Образ его любимой тоже обобщен и фрагментарен. Женщина в фетовском мире – не субъект, а объект любви, некий бесплотный образ, скользящая прекрасная тень. Как в кино, отдельные детали и ситуации заменяют последовательное описание. «В моей руке – какое

чудо! – Твоя рука...». «Я знаю, кто в калитку Теперь подходит к пруду», «Ах, как пахло весной!.. Это, наверное, ты!»

Только в мире и есть, что тенистый
Дремлющих кленов шатер.
Только в мире и есть, что лучистый
Детски задумчивый взор.
Только в мире и есть, что душистый
Милой головки убор.
Только в мире и есть этот чистый
Влево бегущий пробор.

(«Только в мире и есть, что тенистый...», 3 апреля 1883)

И безразлично, когда, где и с кем это было. В усадьбе, в парке, всегда...

В лирике Фета поэтому трудно выделить стихи, посвященные, скажем, Марии Лазич (как выделяют у Пушкина стихи, посвященные А. П. Керн или А. А. Олениной, «денисьевский цикл» Тютчева или «панаевский» Некрасова). Образ любимой женщины в лирике Фета тоже подчиняется законам поэтического обобщения. Она – тоже героиня без истории.

Но изменения в художественном мире Фета за пятьдесят лет все-таки происходят. Понять их можно, пользуясь размышлениями самого поэта в статье «О стихотворениях Тютчева». Здесь изложена четкая концепция поэтического образа (*концепция* – слово из фетовского словаря, в одном из писем Толстому он говорит о «концепции всего стихотворения»).

Поэт избирает *предмет* стихотворения, воплощает его в *образ*, «передающий внешнюю сторону явления» и одновременно выражающий *мысль* и *чувство*.

Фет специально подчеркивает отличие поэтической мысли от мысли философской: «Чем резче, точнее философская мысль, чем вернее обозначена ее сфера, чем ближе подходит она к незыблемой аксиоме, тем выше ее достоинство. В мире поэзии наоборот. Чем общей поэтическая мысль, при всей своей яркости и силе, чем шире, тоньше и неуловимей расходится круг ее, тем она поэтичней».

Отношения между этими компонентами у разных поэтов меняются. «У одного мысль выдвигается на первый план, у другого непосредственно за образом носится чувство и за чувством уже светится мысль...» Но какой-то из этих элементов обязательно оказывается доминирующим: «Искусство ревниво; оно в одном и том же произведении не допускает двух равновесных центров. Хотя мысль и чувство постоянно сливаются в художественном произведении, но властвовать раздельно и одновременно всей пьесой они не могут».

Ранний Фет обычно располагает мысль на дальнем плане. В его лирике, безусловно, доминирует чувство. Позднее, не отказываясь от такого композиционного построения, Фет все чаще идет тютчевским путем, начиная *размышлять* в стихах.

Обычными для Фета становятся философско-обобщающие заглавия стихотворений: «Alter ego», «Смерть», «Ничтожество», «Добро и зло», «Никогда». Некоторые фетовские произведения удивительно напоминают тютчевские, воспроизводят их интонацию, стилистику, любимый прием развернутого психологического сравнения:

Жизнь пронеслась без явного следа.
Душа рвалась – кто скажет мне куда?
С какой заране избранною целью?
Но все мечты, все буйство первых дней
С их радостью – все тише, все ясней
К последнему подходят новоселью.

Так, заверша беспутный свой побег,
С нагих полей летит колючий снег,
Гонимый ранней, буйною метелью,
И, на лесной остановась глуши,
Сбирается в серебряной тиши
Глубокой и холодной постелью.

(«Жизнь пронеслась без явного следа...», 1864)

Поэтическая мысль все отчетливее выходит у Фета на первый план, становясь «равновесным центром» произведения.

Параллельно с этим процессом закономерно происходит другой. Изменяется точка зрения лирического субъекта. Из непосредственного *переживания* фетовский усадебно-идиллический хронотоп все чаще становится *воспоминанием*. Настоящее лишь напоминает, свидетельствует о красоте прошлого, уже недоступной, но тем более желанной.

Вот два тематически сходных пейзажа, разделенные сорока пятью годами.

Еще весна, – как будто неземной
Какой-то дух ночным владеет садом.
Иду я молча, – медленно и рядом
Мой темный профиль движется со мной.

Еще аллея не сумрачен приют,
Между ветвей небесный свод синее,
А я иду – душистый холод веет
В лицо – иду – и соловьи поют.

Несбыточное грезится опять,
Несбыточное в нашем бедном мире,
И грудь вздыхает радостней и шире,
И вновь кого-то хочется обнять.

Придет пора – и скоро, может быть, —
Опять земля взалкает обновиться,
Но это сердце перестанет биться
И ничего не будет уж любить.

(«Еще весна, – как будто неземной...», 1847)

Мысль о смерти возникает в этом стихотворении 1847 года легкой тенью на фоне пробудившейся, ликующей природы. Не так в позднем фетовском стихотворении.

Ночь лазурная смотрит на скошенный луг.
Запах роз под балконом и сена вокруг:
Но за то ль, что отрады не жду впереди, —
Благодарности нет в истомленной груди.

Все далекий, давнишний мне чудится сад, —
Там и звезды крупней, и сильней аромат,
И ночных благовоний живая волна

Там доходит до сердца, истомы полна.

Точно в нежном дыхании травы и цветов
С ароматом знакомым доносится зов,
И как будто вот-вот кто-то милый опять
О восторге свиданья готов прошептать.

(«Ночь лазурная смотрит на скошенный луг...», 12 июня 1892)

«Внешняя сторона явлений», предметные детали здесь, в сущности, одинаковы: та же ночь, луна, сад, соловьи. Фет словно переговаривается с самим собой.

Но планы изображения сменились. В первом стихотворении основная точка отсчета находится в настоящем, тема будущего возникает лишь в последней строфе. Во втором тексте лирический сюжет практически полностью разворачивается в плане прошлого. *Этот* сад является лишь опорной точкой для скачка в тот далекий, давнишний сад, где все то же, и все-таки – иное.

Человек и природа в первом стихотворении соотносятся по сходству, во втором – по контрасту. Доминирующее чувство первого стихотворения – сила и энергия, второго – расслабленность и меланхолия.

«Но это сердце перестанет биться...» – предчувствовал поэт еще в юности.

В мире идиллии тоже умирают. Как и всякого большого поэта, Фета занимает тема смерти. Страху небытия он противопоставляет не религиозную веру, а человеческую волю и чувство жизни.

Я в жизни обмирал и чувство это знаю,
Где мукам всем конец и сладок томный хмель;
Вот почему я вас без страха ожидаю,
Ночь безрассветная и вечная постель!

Пусть головы моей рука твоя коснется
И ты сотрешь меня из списка бытия,
Но пред моим судом, покуда сердце бьется,
Мы силы равные, и торжествую я.

Еще ты каждый миг моей покорна воле,
Ты тень у ног моих, безличный призрак ты;
Покуда я дышу – ты мысль моя, не более,
Игрушка шаткая тоскующей мечты.

(«Смерти», 1884)

Идя к неизбежному, поэт может и хочет предъявить на высший суд единственную веру – в искусство, в слово.

Сердце трепещет отрадно и больно,
Подняты очи и руки воздеты.
Здесь на коленях я снова невольню,
Как и бывало, пред вами, поэты.

В ваших чертогах мой дух окрылился,
Правду проводит он с высей творенья;

Этот листок, что иссох и свалился,
Золотом вечным горит в песнопеньи.

(«Поэтам», 5 июня 1890)

Землю и небо, прошлое и будущее замыкает в мгновенный, трепетный контур зыбкая материя стиха. Поэт заменяет Творца, возводя все преходящее в ранг вечности.

Прошло совсем немного времени, и реальная культурная основа фетовского мира рухнула. Вырубили вишневый сад, выветрился из усадеб запах антоновских яблок, сгнули и сами усадьбы, соловьиный сад превратился в «игрушку шаткую тоскующей мечты» где-то на берегу далекого южного моря.

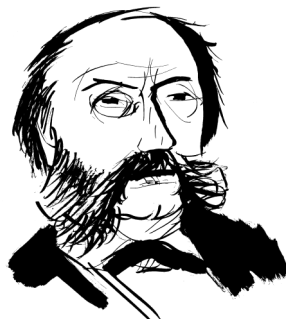
В начале 1926 года измученный тяжелой жизнью литератор («Эта среда была для меня днем катастроф. Все беды обрушились на меня сразу») возвращается домой с судебного процесса каких-то растратчиков и записывает в дневнике: «Неужели никто им ни разу не сказал, что, например, читать Фета – это слаще всякого вина? Недавно у меня был Добычин (писатель Л. Добычин. – И. С.), и я стал читать Фета одно стихотворение за другим, и все не мог остановиться, выбирал свои любимые, и испытывал такое блаженство, что, казалось, сердце не выдержит – но не мог представить себе, что где-то есть люди, для которых это мертво и ненужно. Оказывается, мы только в юбилейных статьях говорим, что поэзия Фета это „одно из высших достижений русской лирики“, а что эта лирика – есть счастье, которое может доверху наполнить всего человека, этого почти никто не знает...» (К. И. Чуковский).

Кажется, если сегодня приехать на развалины фетовских имений и поднять к небу глаза, там увидишь уже другие звезды.

Фетовская идиллия стала утопией. Местом, которого нет. Но исчезнувший мир навсегда остался в стихах.

Этот листок, что иссох и свалился,
Золотом вечным горит в песнопеньи.

Иван Александрович ГОНЧАРОВ (1812–1891)



ОДИНОКАЯ ЮНОСТЬ: ПРИ СВЕТЕ ПУШКИНА

«— Тем, что у человечества есть хорошего, мы обязаны именно природе, правильному естественно-историческому, целесообразному ходу вещей, старательно, в продолжение веков обособлявшему белую кость от черной. Да, батенька мой! Не чумазый же, не кухаркин сын, дал нам литературу, науку, искусства, право, понятия о чести, долге... Всем этим человечество обязано исключительно белой кости, и в этом смысле, с точки зрения естественно-исторической, плохой Собакевич, только потому, что он белая кость, полезнее и выше, чем самый лучший купец, хотя бы этот последний построил пятнадцать музеев. <...>

Рашевич остановился, расчесывая бороду обеими руками; остановилась на стене и его тень, похожая на ножницы.

— Возьмите вы нашу матушку-Расею, — продолжал он, заложив руки в карманы и становясь то на каблуки, то на носки. — Кто ее лучшие люди? Возьмите наших первоклассных художников, литераторов, композиторов... Кто они? Все это, дорогой мой, были представители белой кости. Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Толстой — не дьячковские дети-с!

— Гончаров был купец, — сказал Мейер.

— Что же! Исключения только подтверждают правило. Да и насчет гениальности-то Гончарова можно еще сильно поспорить».

Так разглагольствует герой чеховского рассказа «В усадьбе» (1894), дремучий и бестолковый Собакевич конца века, до поры до времени не подозревая, что его злобные разговоры терпеливо выслушивает умный, образованный, деликатный сын рабочего. Недавно умерший Гончаров моментально исключается им из гениев, как только выясняется, что он происходил из купеческой семьи.

Чехов же, внук крепостного мужика, тоже сын разорившегося купца, видит в недавно умершем писателе своего соратника, первоклассного литератора. Восемью годами ранее, в «Литературной табели о рангах» (1886), он присвоит автору «Обломова» чин тайного советника (третий класс гражданской «Табели о рангах»). Рядом с Гончаровым из «всех живых русских литераторов, соответственно их талантам и заслугам», был поставлен только Лев Толстой. Выше — никто: место действительного тайного советника Чехов оставил вакантным.

Место Гончарова в истории русской литературы XIX века оказывается парадоксальным: рядом — но в одиночестве, вместе — но поодаль.

Есть известная фотография, сделанная 15 февраля 1856 года в Петербурге в мастерской Левицкого у Казанского моста. На ней – шесть авторов из круга «Современника», как выяснится потом – больше половины великой русской литературы второй половины века: Толстой, Тургенев, Григорович, Дружинин, Островский и Гончаров. Отсутствуют лишь редактор «Современника» Некрасов (у него все снявшиеся на фотографии писатели обедали днем раньше), недавно вернувшийся из вятской ссылки Салтыков-Щедрин и находящийся на каторге Достоевский.

Гончаров на этой фотографии – крайний слева. Лысеющий сорокачетырехлетний господин сидит за спиной Тургенева, подпирая голову рукой и глядя куда-то вдаль. Он еще не знает, что его сосед вскоре прославится «Дворянским гнездом», «Отцами и детьми» и станет его смертельным врагом. А сам он через три года опубликует роман, который сделает его действительным тайным советником русской словесности. Герой этого романа превратится в нарицательный, *вечный образ*, споры о котором не прекратились и сегодня.

Иван Александрович Гончаров родился в Симбирске 6 (18) июня 1812 года, в год первой Отечественной войны. Он – ровесник А. И. Герцена и земляк Н. М. Карамзина, А. Ф. Керенского и В. И. Ленина.

Гончаров тоже мог гордиться своим происхождением. Его предки были состоятельными купцами в нескольких поколениях. Его дед-военный даже выслужил дворянское звание, которое, однако, позднее было утрачено.

Отец Гончарова, Александр Иванович, занимался в Симбирске хлеботорговлей, имел репутацию уважаемого и добропорядочного купца, несколько раз избирался городским головой. Мать, Авдотья Матвеевна, тоже происходила из купеческой семьи. Она до старости с восторгом вспоминала, как на нее во время пребывания в Симбирске обратил внимание император Александр Павлович и даже станцевал с нею на купеческом балу.

В 1819 году отец умер. Воспитателем осиротевшей семьи (у Гончарова было две младших сестры и старший брат) стал крестный отец Николай Николаевич Трегубов, отставной моряк, холостяк, масон, состоявший в переписке с некоторыми декабристами, шедший в просвещении «с веком наравне».

Свои богатые имения он подарил гончаровским сестрам, а мальчиков облагодетельствовал по-другому. «Я дал им в приданое образование и позабочусь об их карьере, – остальное пусть добывают сами».

С восьми лет Ивана отдали в частный пансион неподалеку от Симбирска, где он учил немецкий и французский языки и, как многие будущие писатели, нашел главного и лучшего учителя – библиотеку. «Чтение было моей школой», – вспоминал Гончаров.

Попытка наследовать семейное занятие окончилась неудачно. Гончаров восемь лет провел в московском Коммерческом училище (1822–1830), но так и не окончил курса. Зато учебу на словесном отделении Московского университета (1831–1834) он вспоминал как «золотой век». Правда, уже здесь проявилась особая позиция Гончарова в отношениях с окружающими: его «обломовская» внутренняя робость и привычное одиночество. В университете в эти годы учились А. И. Герцен, В. Г. Белинский, М. Ю. Лермонтов (через год уехавший в Петербург), К. С. Аксаков – многие замечательные деятели сороковых годов, через несколько лет определившие характер русской культурной жизни. Руководителем известного студенческого философского кружка (в него входили Герцен, Белинский, М. Бакунин) был тогда Н. В. Станкевич. Свое незнакомство с ним Гончаров позднее объяснил в автобиографии весьма забавно: оказывается, Станкевич и его друзья сидели «в другом конце обширной аудитории». Пространство университетского зала оказалось для Гончарова-студента непреодолимым.

День 27 сентября 1832 года для будущего писателя значил больше, чем для его матери – танец с императором. В этот день на лекции профессора И. И. Давыдова в университете

появился Пушкин, после лекции поспоривший с другим профессором, скептиком М. Т. Каченовским, о подлинности «Слова о полку Игореве».

«Когда он вошел с Уваровым (С. С. Уваров – министр народного просвещения. – И. С.), для меня точно солнце озарило всю аудиторию: я в то время был в чадю обаяния от его поэзии; я питался ею, как молоком матери; стих его приводил меня в дрожь восторга, – через много лет вспоминал Гончаров. – На меня, как благотворный дождь падали строфы его созданий („Евгения Онегина“, „Полтавы“ и др.). Его гению я и все тогдашние юноши, увлекавшиеся поэзией, обязаны непосредственным влиянием на наше эстетическое образование. <...> „Вот вам теория искусства, сказал Уваров, обращаясь к нам, студентам, и указывая на Давыдова, – а вот и самое искусство“, – прибавил он, указывая на Пушкина. Он эффектно отчеканил эту фразу, очевидно, заранее приготовленную» («Из университетских воспоминаний», 1887).

Острослов-министр был прав по сути. Благоговейное отношение к Пушкину Гончаров сохранил навсегда. «Пушкин громаден, плодотворен, силен, богат. Он для русского искусства то же, что Ломоносов для русского просвещения вообще. Пушкин занял собой всю свою эпоху, сам создал другую, породил школы художников – взял себе в эпоху все, кроме того, что успел взять Грибоедов и до чего не договорился Пушкин», – скажет Гончаров в статье «Мильон терзаний» (1871).

А еще через восемь лет, подводя итоги своей творческой деятельности, подтвердит: «От Пушкина и Гоголя в русской литературе теперь еще пока никуда не уйдешь. Школа пушкинско-гоголевская продолжается доселе, и все мы, беллетристы, только разрабатываем завещанный ими материал. <...> Я сказал в критическом этюде о Грибоедове „Мильон терзаний“, что Пушкин – отец, родоначальник русского искусства, как Ломоносов – отец науки в России. В Пушкине кроются все семена и зачатки, от которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках, как в Аристотеле крылись семена, зародыши и намеки почти на все последовавшие ветви знания и науки».

Под сенью Пушкина прошла вся литературная жизнь Гончарова.

СТРАНСТВОВАТЕЛЬ: ПЕТЕРБУРГ – ФРЕГАТ «ПАЛЛАДА»

После окончания университета «свободный гражданин мира» вернулся на родину с ощущением, что перед ним «открыты все пути». Однако полутора лет службы в родном городе оказалось достаточно, чтобы эти романтические надежды развеялись.

В мае 1835 года – разгар белых ночей! – Гончаров приезжает в Петербург, как оказалось, навсегда. Он начинает свою чиновничью карьеру в должности губернского секретаря в Министерстве финансов (двенадцатый класс: непреодолимые десять ступеней до действительного тайного советника, но зато всего два шага вниз – рукой подать! – до пушкинского коллежского регистратора).

В первые годы, как и положено реальному наследнику литературного Акакия Акакиевича Башмачкина, Гончаров жил «с мучительными ежедневными помыслами о том, будут ли в свое время дрова, сапоги, окупится ли теплая, заказанная у портного шинель в долг?». Зато, в отличие от литературного героя, губернский секретарь не переписывал, а писал: «все свободное от службы время посвящал литературе». Практически все произведения, созданные Гончаровым позднее, были задуманы в первое петербургское десятилетие. Определился и круг его литературных знакомств: семейство академика живописи Н. А. Майкова, откуда вышли поэт А. Н. Майков и критик В. Н. Майков; поэт В. Г. Бенедиктов; беллетристы И. И. Панаев и Д. В. Григорович.

Подражательные романтические стихи, несколько повестей, «физиологический очерк» «Иван Савич Поджабрин», начало романа «Старики» не принесли начинающему автору ни удовлетворения, ни успеха: «кипами исписанной бумаги я топил потом печки».

Но в 1847 году Гончаров публикует роман «Обыкновенная история», книгу, которая «произвела в Питере фурор – успех неслыханный!» (В. Г. Белинский).

Приехав на родину летом 1849 года, писатель уже не производил впечатления бедного Башмачкина. «Когда я увидел Гончарова в тридцать пять лет, совершенно зрелым мужем, он показался мне точно счастливо-балованное дитя. Беспечный и беззаботный, он в эти лета играл в жизнь» (Г. Н. Потанин).

После публикации второго романа Гончарова постоянно будут сравнивать с его главным героем. Сам писатель продолжит эту игру, обнаруживая в себе черты Обломова и жалуясь, что пробавляется «миниатюрными, обломовскими, домашними интересами». Но в одном из кульминационных эпизодов романа Обломов так и не рискует для свидания с любимой девушкой перейти Неву по шатким мосткам (ч. 3, гл. 6). Гончаров же однажды отправился в кругосветное путешествие! (Вторую писательскую «кругосветку» позднее совершил Чехов.)

«Вы, конечно, спросите, зачем я это делаю. Но если не поеду, ведь, можно, пожалуй, спросить и так: зачем я остался? Поехал бы затем, чтобы видеть, знать все то, что с детства читал, как сказку, едва веря тому, что говорят. <...> Все удивились, что я мог решиться на такой дальний и опасный путь – я, такой ленивый, избалованный! Кто меня знает, тот не удивится этой решимости. Внезапные перемены составляют мой характер, я никогда не бываю одинаков двух недель сряду, а если наружно и кажусь постоянен и верен своим привычкам и склонностям, так это от неподвижности форм, в которые заключена моя жизнь», – исповедуется Гончаров друзьям накануне прощания с Петербургом и Россией.

«Доброкачественная зараза» путешествий от крестного отца перешла и к его воспитаннику.

7 августа 1852 года экспедиция под руководством адмирала Е. В. Путятина отправилась из Кронштадта на фрегате «Паллада». Гончаров находился в ее составе в должности адмиральского секретаря. Он видел Лондон и португальскую Мадеру, обогнул мыс Доброй Надежды, гулял по Сингапуру и Гонконгу, задержался в Японии, сошел на берег на Дальнем Востоке, через Якутск, Иркутск, на несколько дней задержавшись на родине, 25 февраля 1855 года вернулся в Петербург.

Всего неделю назад умер царствовавший 30 лет и казавшийся вечным император Николай I. Через полгода русские войска сдадут Севастополь. В середине пятидесятых в России начинается новая эпоха – «оттепель», «шестидесятые годы». Гончарова она еще раз вознесет на гребень славы, потом – ввергнет в ожесточенные споры и продолжительное молчание.

Оба участвовавшие в кругосветной экспедиции судна не вернулись назад. «Диана» погибла во время землетрясения у берегов Японии, «Палладу» затопили в Императорской гавани Амурского лимана. Но фрегат навсегда остался в истории русской литературы: в 1858 году Гончаров публикует «очерки путешествия в двух томах» – «Фрегат „Паллада“».

В этой книге словно конфликтуют, выясняют отношения Странствователь и Домосед (персонажи стихотворения К. Д. Батюшкова): подробное, любовное и добродушно-юмористическое описание чужих земель и обычаев все время корректируется памятью о родине; романтика дальних странствий испытывается мирным образом домашнего очага, привычной жизни.

«Жизнь моя как-то раздвоилась, или как будто мне дали вдруг две жизни, отвели квартиру в двух мирах. В одном я – скромный чиновник, в форменном фраке, робеющий перед начальническим взглядом, боящийся простуды, заключенный в четырех стенах, с несколькими десятками похожих друг на друга лиц, вицмундиров. В другом я – новый аргонавт, в

соломенной шляпе, в белой льняной куртке, может быть с табачной жвачкой во рту, стремящийся по безднам за золотым руном в недоступную Колхиду, меняющий ежемесячно климаты, небеса, моря, государства».

Но в предпоследней главе, «Из Якутска», весь мир и весь проделанный за два с половиной года путь съжится, сожмется перед безмерностью родины. «„Свет мал, а Россия велика“, – говорит один из моих спутников, пришедший также кругом света в Сибирь. Правда. Между тем приезжайте из России в Берлин, вас сейчас произведут в путешественники; а здесь изъездите пространство втрое больше Европы, и вы все-таки будете только проезжий».

ДОМОСЕД: МОХОВАЯ, 3

Объехав свет кругом,
Спокойный домосед, перед моим камином
Сижусь и думаю о том,
Как трудно быть своих привычек властелином;
Как трудно век дожить на родине своей
Тому, кто в юности из края в край носился,
Все видел, все узнал – и что ж? из-за морей
Ни лучше, ни умней
Под кров домашний воротился...

(К. Н. Батюшков. «Странствователь и домосед»)

Закончив реальное и литературное путешествие, Гончаров вернулся к привычной жизни и прежним темам. В 1859 году появляется его главная книга – «Обломов». С определением «Творец „Обломова“» (так называются воспоминания П. Д. Боборыкина) Гончаров войдет в историю русской литературы.

Гончаров-чиновник меняет области занятий и медленно, но растет по служебной лестнице. Он становится цензором Петербургского цензурного комитета, едет в первый заграничный отпуск, после успеха второго романа подает прошение об отставке, потом, во многом из-за денежных затруднений (он ведь «сын купца», у него нет наследственных имений!), возвращается на службу, цензурует крупнейшие русские журналы демократической ориентации («Современник», «Русское слово») и лишь в 1867 году окончательно уходит в отставку в чине действительного статского советника (четвертый класс, в военной табели о рангах равный генерал-майору), не дотянувшись одной ступеньки до того места в литературной табели о рангах, которое присвоит Гончарову Чехов.

«Вышел в отставку, о которой давно помышлял, как об отрицательном, но неизбежном благе. <...> Прослужив 30 лет, я счел себя и вправе успокоиться и отдохнуть, – все, что мне теперь остается, так как свобода теперь для меня – мертвое благо, которым я не могу воспользоваться производительно», – пожалуется Гончаров в письме Тургеневу (10/22 февраля 1868 г.).

Гончаров-писатель работает все медленнее и тщательнее. Шестидесятые годы проходят под знаком «Обрыва» (первоначальное заглавие – «Художник»), задуманного еще в 1849 году. «...Этот роман была моя жизнь: я вложил в него часть самого себя, близких мне лиц, родину, Волгу, родные места...»

Работа над романом идет так медленно, что вызывает авторские подозрения и затяжной, мучительный конфликт с соседом по фотографии 1856 года и литературным соратником. В середине 1850-х годов Гончаров «с подробностями, сценами и деталями» «открыл»

замысел романа Тургеневу, а потом с удивлением обнаружил похожесть на замысел собственной книги уже опубликованных тургеневских романов «Дворянское гнездо» и «Накануне».

Так возникло «дело о плагиате», был собран писательский «третейский суд», вынужденный заняться литературной экспертизой. Решение судей оказалось компромиссным: «Произведения Тургенева и Гончарова, как возникшие на одной и той же русской почве, должны были тем самым иметь несколько схожих положений, случайно совпадать в некоторых мыслях и выражениях, что оправдывает и извиняет обе стороны».

Отношения между писателями постепенно восстановились. Но Гончаров до конца жизни не смог избавиться от психологической травмы. Много лет он сочинял обращенную к будущим читателям исповедь «Необыкновенная история», в которой пытался восстановить «истинные события» (подзаголовок очерка), закрепить свой приоритет в изображении персонажей и сюжетных ситуаций «Обрыва», избавить потомков от подозрений в собственных заимствованиях у других авторов.

Встречаясь с подобными сложными случаями в истории литературы, мы всегда должны помнить о главном – писательском деле.

«Какое наслаждение уважать людей! – замечает Чехов в записной книжке (первоначально предполагалось, что эту реплику произнесет один из его героев). – Когда я вижу книги, мне нет дела до того, как авторы любили, играли в карты, я вижу только их изумительные дела».

«Обрыв», третий роман Гончарова, публикуется в 1868 году и уже не вызывает столь единодушного восхищения, как прежние книги. Писатель затронул острую тему современного нигилизма. В отличие от панегирика новым людям в «Что делать?» Н. Г. Чернышевского и сдержанного уважения к трагической личности Базарова в «Отцах и детях» И. С. Тургенева, Гончаров отнесся к своему нигилисту Марку Волохову более строго и критично. Герой небрежно относится к чужим книгам, проникает в дом через окно, исповедует теорию «любви на срок».

«Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“» (так называлась статья-объяснение Гончарова, тоже не опубликованная при жизни) большинством читателей и даже писателей, старых приятелей Гончарова, остались непонятыми. Книга об обрыве страсти («Страсти крут обрыв...») – подхватит потом Маяковский), о женской стойкости (образ Веры, даже имя которой символично), об искуплении греха (образ Бабушки) была прочитана как антинигилистический роман «талантливой бесталанности» (Н. В. Шелгунов), превратившей «старую правду» (А. М. Скабичевский) в «уличную философию» (М. Е. Салтыков-Щедрин).

После публикации «Обрыва», вслед за служебной, Гончаров решает уйти и в литературную отставку.

«Не стоит ехать вокруг света, чтобы сосчитать кошек в Занзибаре», – пошутил один американский домосед, проживший несколько лет в лесном одиночестве (Г. Торо. «Уолден, или Жизнь в лесу», 1854).

Кругосветное путешествие завершено, кошки в Занзибаре сосчитаны. Дописана трилогия, она становится пищей для вопросов и кроссвордов. («– А скажите, Иван Александрович, отчего это все ваши сочинения начинаются непременно слогом „об“? „Обрыв“, „Обломов“, „Обыкновенная история“»), – интересуется поклонница, жена начальника женских гимназий. – Гончаров расхохотался: «А в самом деле! Ну, я об этом, признаюсь, не думал!») Остается только комментировать, подводить итоги, жить «миниатюрными, обломовскими, домашними интересами». С конца 1850-х годов Гончаров поселился в квартире на Моховой улице и прожил в ней больше тридцати лет.

В каждом романе Гончарова обязательно есть любовь как проверка героя, проявление его характера. Но его личная жизнь была скрыта от посторонних глаз. Он несколько

раз увлекался и рассчитывал на взаимность, сохранилось несколько циклов гончаровских писем, настоящих «эпистолярных романов». Но даже фамилия одной из этих дам осталась неизвестной. «Когда я узнал его ближе, в начале семидесятых годов, его сердечная жизнь была в застое, – вспоминал близкий друг его последних лет, литератор и юрист А. Ф. Кони. – Но сердце у него было нежное и любящее. Это был капитал, который не мог оставаться без употребления и должен был быть пущен в оборот».

Одиночество писателя было нарушено трагическим событием, вроде бы не имеющим к нему прямого отношения. В 1878 году умер камердинер Гончарова Карл Трейгут. Семья – вдова и трое детей – осталась без всяких средств к существованию. Гончаров навсегда отказывается от слуги (на другую прислугу у него нет денег) и берет на содержание осиротевшее семейство. Он дает детям образование, успевает выдать старшую (и любимую) Сашу замуж, завещает приемной семье все небольшое состояние.

В последние двадцать лет Гончаров написал немного: мемуары «На родине» и «Из университетских воспоминаний», несколько статей-комментариев к своим произведениям, «Необыкновенную историю». Последнее его произведение – «Май месяц в Петербурге» (июль 1891 г.) – очерк о городе, о доме, где было прожито тридцать лет.

«Последний вопрос: зачем я не писал и не пишу ничего другого?»

Не могу, не умею! То есть не могу и не умею ничего писать иначе, как образами и картинками, и притом большими, следовательно, писать долго, медленно и трудно. <...> То, что не выросло и не созрело во мне самом, чего я не видел и не наблюдал, чем не жил, то недоступно моему перу! У меня есть (или была) своя нива, свой грунт, как есть своя родина, свой родной воздух, друзья и недруги, свой мир наблюдений, впечатлений и воспоминаний, – и я писал только то, что переживал, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал, – словом, писал и свою жизнь и то, что к ней прирастало».

Этими горькими и гордыми словами Гончаров закончил «критические заметки» «Лучше поздно, чем никогда», свое главное объяснение с читателями.

Он умер 15 сентября 1891 года в квартире на Моховой. А. Ф. Кони, многие годы друживший с писателем, вспоминал: «Я посетил его за день до его смерти и при выражении мною надежды, что он еще поправится, он посмотрел на меня... и сказал твердым голосом: „Нет, я умру! Сегодня ночью я видел Христа, и Он меня простил...“»

Похороны состоялись на кладбище Александро-Невской лавры. Позднее, после ликвидации кладбища, прах Гончарова перенесли на Литераторские мостки. Теперь его могила – неподалеку от могил Тургенева и Григоровича.

Через много лет они снова оказались рядом. Как на старой фотографии 1856 года.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1812, — родился в Симбирске.
- 6 (18) июля
- 1831–1834 — учеба на словесном отделении Московского университета.
- 1835 — приезд в Петербург, поступление на службу в Департамент внешней торговли Министерства финансов в должности переводчика.
- 1847 — «Обыкновенная история».
- 1852–1855 — кругосветное путешествие.
- 1858 — «Фрегат „Паллада“».
- 1859 — «Обломов».
- 1867 — выходит в отставку в чине действительного статского советника.
- 1869 — «Обрыв».
- 1872 — критический этюд о «Горе от ума» «Милльон терзаний».
- 1891, — умер в Петербурге.
- 15 (27) сентября

«Обломов» (1859)

«ФЛАМАНДСКАЯ» ТРИЛОГИЯ: ОБЫКНОВЕННЫЕ ИСТОРИИ

Главную особенность таланта Гончарова определил еще Белинский в рецензии на «Обыкновенную историю». «Господин Гончаров рисует свои фигуры, характеры, сцены прежде всего для того, чтобы удовлетворить своей потребности и насладиться своею способностью рисовать; говорить и судить, извлекать из них нравственные следствия ему надо предоставить своим читателям» («Взгляд на русскую литературу 1847 года», 1848).

Похоже определял собственное творчество и сам писатель. «Обращаюсь к процессу сознательного и бессознательного творчества. Я о себе прежде всего скажу, что я принадлежу к последней категории, то есть увлекаюсь больше всего (как заметил обо мне Белинский) „своею способностью рисовать“.

Рисуя, я редко знаю в ту минуту, что значит мой образ, портрет, характер: я только вижу его живым перед собою – и смотрю, верно ли я рисую, вижу его в действии с другими – следовательно, вижу сцены и рисую тут этих других, иногда далеко впереди, по плану романа, не предвидя еще вполне, как вместе свяжутся все пока еще разбросанные в голове части целого» («Лучше поздно, чем никогда»).

Опираясь на эти суждения, и даже цитируя их, основную доминирующую черту Гончарова-писателя прекрасно определил поэт И. Ф. Анненский: «Гончаров жил и творил главным образом в сфере зрительных впечатлений: его впечатляли и привлекали больше всего картины, позы лица...<...> Вот отчего описание преобладает у него над повествованием, материальный момент над отвлеченным, краски над звуками, типичность лиц над типичностью речей» («Гончаров и его Обломов»).

Гончаров, следовательно, принадлежит к числу *объективных, пластических писателей*, для которых изображение (образ-персонаж, пейзаж, предмет, деталь) значит больше, чем философская мысль или собственная идея. Не случайно критик А. В. Дружинин сравнивал творчество Гончарова с фламандскими художниками XVII века, которые писали бытовые картины современной им жизни, обычно называемые в живописи «жанр» (старая женщина с кошкой, мельница у болотистой речки, подвыпившие горожане, пляшущие на площади). Однако, отмечал Дружинин, эти художники совершили «открытие чистой поэзии в том, что всеми считалось за безжизненную прозу», стали *«угадчиками поэзии»*.

Образ такой живописи, иронически полемизируя с противниками прозаически-бытового взгляда на действительность и вспоминая о своем раннем романтизме, дал Пушкин в «Отрывках из путешествия Онегина»:

Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор...
Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!
Таков ли был я, расцветая?
Скажи, фонтан Бахчисарая!

Уроки у фламандской школы автор «Обломова» здесь, как и во многих других случаях, брал при помощи Пушкина.

Гончаров, наряду с Тургеневым, представляет основную линию русского реализма XIX века, изображая *типичные характеры и ситуации русской жизни в их социальной и исторической обусловленности*. Но одновременно его социально-психологические романы, в противоположность шаблонным романтическим красотам, над которыми писатель иронизирует в книге «Фрегат Паллада», открывают «тайники вседневной поэзии» (Дружинин).

Три своих романа на «О» (или «Об...») писатель все время называл трилогией. Это не совсем обычное определение. Обычно в трилогии есть общие, переходящие из книги в книгу герои, персонажи (трилогия А. Дюма о мушкетерах, автобиографическая трилогия Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность»). Связь частей гончаровской трилогии – не персонажная, а идейная и хронологическая. «Я... вижу не три романа, а один. Все они связаны одной общей нитью, одной последовательной идеею – перехода от одной эпохи русской жизни, которую я переживал, к другой, – и отражением их явлений в моих изображениях, портретах, сценах, мелких явлениях и т. п.»

ЭКСПОЗИЦИЯ: РОМАН С ХАЛАТОМ

Писатель-живописец, русский фламандец не чувствует надобности в необычных ситуациях и загадочных характерах. Первый роман Гончарова, как мы помним, вызывающе назывался «Обыкновенная история». Вторая книга называется еще проще, по имени центрального персонажа, главного героя.

Гончаров продолжает важную традицию русской литературы. Его «Обломов», появляется после «Евгения Онегина», «Героя нашего времени», тургеневского «Рудина», на новом этапе продолжая летопись героев времени, которую еще до Пушкина начал Н. М. Карамзин («Рыцарь нашего времени»).

Обыкновенную историю, фабулу «Обломова», четко и кратко изложил Н. А. Добролюбов. «В первой части Обломов лежит на диване; во второй ездит к Ильинским и влюбляется в Ольгу, а она в него, в третьей она видит, что ошиблась в Обломове и они расходятся; в четвертой она выходит замуж за его друга Штольца, а он женится на хозяйке того дома, где нанимает квартиру. Вот и все. Никаких внешних событий, никаких препятствий (кроме разве разведения моста через Неву, прекратившего свидания Ольги с Обломовым), никаких посторонних обстоятельств не вмещивается в роман» («Что такое обломовщина?», 1859).

Всмотревшись в композицию сюжета, мы можем заметить не менее важную ее особенность: вся первая часть и начало второй – это *развернутая экспозиция*, занимающая едва ли не треть всего романа. Прежде чем включить героя даже в простое романтическое действие, произнести первое характерное для завязки «вдруг» («Обломов *вдруг* неожиданно вскочил на ноги и ринулся на Захара»), Гончаров-повествователь подробно, неспешно, спокойно рассказал всю предшествующую жизнь героя, прочитал его мечты («Сон Обломова») и даже предсказал его будущее.

Роман начинается по классической, привычной для произведений этого жанра схеме: кто – где – когда?

Портрет героя, лежащего на диване в одном из больших домов на Гороховой улице, дотошен и обстоятелен. В лице, фигуре, позе героя повествователь отмечает отсутствие всякой определенной идеи; беспечность; усталость или скуку; мягкость; лень; сомнения, печаль, испуг; апатию или дремоту.

Все эти определения встречаются уже на двух первых страницах. Они близки друг другу, но все-таки подчеркивают, акцентируют разные стороны личности Обломова, создавая впечатление не элементарного типа (вроде гоголевского Манилова или Тентетникова), но – *характера*, сочетающего, однако, не контрасты и резкие противоречия (таковы герои Лермонтова или Достоевского), а важные оттенки, тонкости портрета и психологии героя.

«Что он: обжора? ленивец? неженка? созерцатель? резонер?» – спрашивал поэт и критик И. Ф. Анненский. И сам же отвечал: «Нет... он Обломов, результат долгого накопления разнородных впечатлений, мыслей, чувств, симпатий, сомнений и самоупреков» («Гончаров и его Обломов», 1892).

Гончаров, как мы помним, – фламандец, писатель-рисовальщик. Главную черту характера Обломова он не формулирует словесно, а показывает наглядно, зрительно.

Больше, чем психологические определения, говорит заключающая первый портрет героя предметная деталь: «Как шел домашний костюм Обломова к покойным чертам лица его и изнеженному телу! (Новые определения героя. – И. С.) <...> Халат имел в глазах Обломова тьму неоцененных достоинств: он мягок, гибок; тело не чувствует его на себе; он, как послушный раб, покоряется самомалейшему движению тела».

Даже Захар временами – не верный раб, а строптивый слуга или строгий хозяин. Халат же – послушный раб Обломова, подчиняющийся каждому его движению.

Обломов в начале романа – *человек в халате*, весь день лежащий на диване. Историю его дальнейшей жизни определяют не только отношения с людьми, но и роман с халатом.

Гости-приятели пытаются поднять героя с дивана, подвигнуть его на какой-нибудь поступок. Волков зовет Обломова в светскую суету, Судьбинский напоминает о службе, Пенкин соблазняет литературой (каждая из этих сцен строится по-гоголевски симметрично, с повторением мизансцен и отдельных реплик). Но герой стойко сохраняет свое горизонтальное положение и привычное состояние дремоты или задумчивости.

В пятой главе Гончаров излагает его биографию и намечает основную коллизию, конфликт его жизни и романа вообще. «Жизнь в его глазах разделялась на две половины: одна состояла из труда и скуки – это у него были синонимы; другая – из покоя и мирного веселья».

Избавляясь от службы, обрывая дружеские связи, облачаясь в халат и ложась на диван, Обломов пытается решить «задачу существования», понять «узор собственной жизни». «Он понял, что ему досталось в удел семейное счастье и забота об имении» (ч. 1, гл. 6).

Но семейное счастье (так, кстати, называлась повесть Л. Толстого, опубликованная одновременно с романом Гончарова) невозможно без семьи, значит, без любимой девушки, которая должна стать женой.

Появление Штольца, во время которого Обломов вдруг вскакивает с дивана, точно подготовлено. Попытка оживления героя, перехода его к новой деятельной жизни («Теперь или никогда!» – грозно формулирует Штолец) – начинается романтическое действие.

Обломов наконец поднимается с дивана, оставляет свой халат, снова, после долгого перерыва, вступает в контакты с внешним миром. После того как первоначальная характеристика героя в экспозиции завершена, автор запускает колесо романтической интриги. Штолец знакомит Обломова с Ольгой Ильинской, так завязывается *главная сюжетная линия романа*.

ОБЛОМОВ НА RENDEZ-VOUS: ПОЭМА СТРАСТИ И ПРОЗА ЖИЗНИ

Накануне появления «Обломова», прочитав повесть Тургенева «Ася», Н. Г. Чернышевский написал статью «Русский человек на rendezvous» (1858). Заглавие статьи стало крылатым словом, формулой. Многие герои русской литературы оказываются в *ситуации rendezvous*, проходят испытание любовью. Такое испытание предуготовлено и герою романа Гончарова.

Объясняясь в статье «Лучше поздно, чем никогда» по поводу женских образов романа, Гончаров снова вспоминал Пушкина. «Надо сказать, что у нас в литературе (да, я думаю, и везде), особенно два главные образа женщин постоянно являются в произведениях слова

параллельно, как две противоположности: характер положительный – пушкинская Ольга и идеальный – его же Татьяна. Один – безусловное, пассивное выражение эпохи, тип, отливающийся, как воск, в готовую, господствующую форму. Другой – с инстинктами самосознания, самобытности, самодеятельности».

Гончаровская героиня, конечно, принадлежит ко второму типу. Ее любовь требовательна, бескомпромиссна и становится главным испытанием в жизни Обломова. «Простоту и естественную свободу взгляда, слова, поступка» (ч. 2, гл. 5) Ольга явно наследует от пушкинской Татьяны. Но если пушкинская сентиментальная и восторженная героиня делается такой в финале «Евгения Онегина», подчиняя эти приобретенные свойства идее долга, Ольга предстает такой в самом начале знакомства и любви с Обломовым, пытаясь переделать героя, его натуру в соответствии с собственным идеалом.

«Она мечтала, как „прикажет ему прочесть книги“, которые оставил Штольц, потом читать каждый день газеты и рассказывать ей новости, писать в деревню письма, дописывать план устройства имения, приготовиться ехать за границу, – словом, он не задремлет у нее; она укажет ему цель, заставит полюбить опять все, что он разлюбил, и Штольц не узнает его, воротясь».

И все это чудо сделает она, такая робкая, молчаливая, которой до сих пор никто не слушался, которая еще не начала жить! Она – виновница такого превращения!

Уж оно началось: только лишь она запела, Обломов – не тот...

Он будет жить, действовать, благословлять жизнь и ее. Возвратить человека к жизни – сколько славы доктору, когда он спасет безнадежного больного! А спасти нравственно погибающий ум, душу?..» (ч. 2, гл. 6).

Первоначально этот житейский план Ольги оказывается успешным. Кажется, начинающаяся взаимная любовь преображает Обломова: он начинает читать книги, старательно пересказывая их содержание Ольге, пишет несколько писем в деревню, ездит вместе с девушкой по петербургским окрестностям. Даже тень сонливости, намек на зевок Ольга прерывает «деспотическим проявлением воли».

Попытки избежать ответственности и тревог новой жизни пресекаются Ольгой в зародыше. Стоит герою написать письмо с отказом от встреч по причине его недостойности и скорого разочарования Ольги, как героиня, проявляя ум сердца («У сердца, когда оно любит, есть свой ум...»), сразу подавляет эту попытку к бегству от новой ответственности.

«– Ложитесь опять на спину, – прибавила она потом, – не ошибетесь, „не упадете в бездну“!»

– Я отравился, и отравил вас, вместо того, чтобы быть просто и прямо счастливым... – бормотал он с раскаянием».

В сцене решающего объяснения Обломов, кажется, превращается в другого человека: вместо лени, флегматичности, апатии в его поведении проявляется настоящая страсть. «Он испустил радостный вопль и упал на траву к ее ногам».

Однако далее следует важный композиционный контраст. Показав героя в момент высшего душевного взлета в конце второй части, Гончаров в самом начале части третьей сталкивает этого нового Обломова с его прежней жизнью в самом низком и пошлом варианте. «Обломов сиял, идучи домой. У него кипела кровь, глаза блистали. Ему казалось, что у него горят даже волосы. Так он вошел к себе в комнату – и вдруг сияние исчезло и глаза в неприятном изумлении остановились неподвижно на одном месте: в его кресле сидел Тарантьев» (ч. 3, гл. 1).

Далее начинается борьба нового и старого Обломова.

Тарантьев опутывает героя сетью интриг, вымогая деньги и заставляя переехать на новую квартиру. Но главное, конечно, не в этом. Обломов борется не столько с внешними

обстоятельствами, сколько с собой, с собственным характером, сформированным прежней жизнью.

В нем оживают прежние страхи и опасения. «Он чувствовал, что светлый, безоблачный праздник любви отошел, что любовь в самом деле становилась долгом, что она мешалась со всею жизнью, входила в состав ее обычных отправления и начинала линять, терять радужные краски.

Может быть, сегодня утром мелькнул последний розовый ее луч, а там она будет уже – не блистать ярко, а согревать невидимо жизнь; жизнь поглотит ее, и она будет ее сильною, конечно, но скрытою пружиной. И отныне проявления ее будут так просты, обыкновенны.

Поэма минует, и начнется строгая история: палата, потом поездка в Обломовку, постройка дома, заклад в совет, проведение дороги, нескончаемый разбор дел с мужиками, порядок работ, жнитво, умолот, щелканье счетов, заботливое лицо приказчика, дворянские выборы, заседание в суде» (ч. 2, гл. 2).

Грядущая жизнь предстает перед Обломовым не как поэма страсти, а как поток прозаических дел, всякий раз требующих непрерывного вмешательства, непосредственного решения. И он пугается этого житейского шума, бессознательно стремясь к привычному существованию.

Не надо забывать, что герой Гончарова – давно сформировавшийся человек, по возрасту отличающийся от большинства своих предшественников по rendez-vous. В начале романа он – «человек лет тридцати двух-трех от роду». Двадцатилетние герои Пушкина или Лермонтова моложе его почти на целое поколение.

И. Ф. Анненский вообще считал возраст одной из причин обломовской драмы: «Перед 35-летним человеком в первый раз мелькнули в жизни контуры и краски его идеала, в первый раз он почувствовал в душе божественную музыку страсти; эта поздняя весна в сердце человека с поседевшими волосами, с ожиревшим сердцем и вечными ячменями, – тут есть что-то и трогательное, и комичное. Обломов душой – целомудренный юноша, а в привычках – старик. <...> Борьба, усилия, суета в погоне за идеалом, разрушают мечту, оскорбляют идеал Обломова – оттого его роман носит разрушение в самом корне».

Вторая часть романа – попытка возрождения героя через любовь, долг, деятельность. Третья часть – отказ от любви, горькое осознание невозможности той жизни, которую планировала его избранница, катастрофическое возвращение назад, к прежнему существованию.

«– Нет, – перебила она, подняв голову и стараясь взглянуть на него сквозь слезы. – Я узнала недавно только, что я любила в тебе то, что я хотела, чтоб было в тебе, что указал мне Штольц, что мы выдумали с ним. Я любила будущего Обломова! Ты кроток, честен, Илья; ты нежен... голубь; ты прячешь голову под крыло – и ничего не хочешь больше; ты готов всю жизнь проворковать под кровлей... да я не такая: мне мало этого, мне нужно чего-то еще, а чего – не знаю!» (ч. 2, гл. 13).

Вторая и третья части кончаются кульминационными сценами, восходящей и нисходящей: радостным воплем героя и безмолвной болезнью. «Но он не отвечал ничего: у него была горячка».

Эволюция Обломова последовательно сопровождается упоминанием о главной, связанной с его характером, детали.

Перебравшись на Выборгскую сторону, еще в разгар отношений с Ольгой, Обломов говорит с новой хозяйкой.

«– Ну, бог с вами, не смею задерживать, – сказал Обломов, глядя ей вслед в спину и на локти.

– Еще я халат ваш достала из чулана, – продолжала она, – его можно починить и вымыть: материя такая славная! Он долго прослужит.

– Напрасно! Я его не ношу больше, я отстал, он мне не нужен.

– Ну, все равно, пусть вымоют: может быть, наденете когда-нибудь... к свадьбе! – досказала она, усмехаясь и захлопывая дверь» (ч. 3, гл. 6).

Обломов действительно надевает халат, но не к свадьбе, а после крушения всех надежд на нее.

«Илья Ильич почти не заметил, как Захар раздел его, стащил сапоги и накинул на него – халат!

– Что это? – спросил он только, поглядев на халат.

– Хозяйка сегодня принесла: вымыли и починили халат, – сказал Захар.

Обломов как сел, так и остался в кресле. <...> Сердце было убито: там на время затихла жизнь» (ч. 3, гл. 12).

ОБЛОМОВ И ШТОЛЬЦ: ДВОЙНИКИ-АНТИПОДЫ

Четвертая часть романа – практически такой же подробный, как экспозиция первой части, эпилог. История Обломова отходит здесь на второй план, ему посвящены всего четыре главы из одиннадцати. Эта часть становится, прежде всего, историей Штольца и его отношений с Ольгой.

Обломов и Штолец – двойники-антиподы гончаровской книги. Они – ровесники, но прожили рядом совершенно разные жизни.

Обломов – природный русак. – Штолец – русский немец. (Традиция делать оппонента главного героя иностранцем характерна также для Тургенева и Чехова.)

Обломов ни разу сам не надел чулки. – Штолец получил «трудовое практическое воспитание».

Обломов – милый и добрый мальчик, больше всего любящий спать и слушать на кухне сказки дворовых. – Штолец – сорвиголова, драчун, бесследно исчезающий из дома на целые дни.

Обломов считает учебу «наказанием, ниспосланным небом за наши грехи». – Штолец учится всю жизнь, теоретически и практически.

Обломов до последнего мгновения держится за родную Обломовку, ее обычаи и нравы. – Штолец сразу после университета уходит из родного дома, со ста рублями ассигнациями и напутствием отца: «У меня есть некоторый капитал; но ты прежде смерти моей на него не рассчитывай, а я, вероятно, еще проживу лет двадцать, разве только камень упадет на голову».

Даже портреты героев строятся на контрасте. «Цвет лица у Ильи Ильича не был ни румяный, ни смуглый, ни положительно бледный, а безразличный или казался таким, может быть, потому, что Обломов как-то обрюзг не по летам: от недостатка ли движения, или воздуха, а может быть, того и другого. Вообще же тело его, судя по матовому, чересчур белому цвету шеи, маленьких пухлых рук, мягких плеч, казалось слишком изнеженным для мужчины» (ч. 1, гл. 1). – «Он весь составлен из костей, мускулов и нервов, как кровная английская лошадь. Он худощав; щек у него почти вовсе нет, то есть кость да мускул, но ни признака жирной округлости; цвет лица ровный, смугловатый и никакого румянца; глаза хотя немного зеленоватые, но выразительные» (ч. 2, гл. 2).

Но главное различие, конечно, заключается в образе жизни и идеалах героев.

Обломов медленно перемещается из одного замкнутого пространства в другое: родная деревня – комната на Гороховой улице – комната на Выборгской стороне – гроб и могила на ближайшем кладбище («Как зорко ни сторожило каждое мгновение его жизни любящее око жены, но вечный покой, вечная тишина и ленивое переползанье изо дня в день тихо остановили машину жизни. Илья Ильич скончался, по-видимому, без боли, без мучений, как будто остановились часы, которые забыли завести» (ч. 4, гл. 10). – Штолец «беспрестанно

в движении: понадобится обществу послать в Бельгию или Англию агента – посылают его; нужно написать какой-нибудь проект или приспособить новую идею к делу – выбирают его. Между тем он ездит и в свет, и читает: когда он успевает – бог весть» (ч. 2, гл. 2).

Контраст между героями Гончаров представляет не только предметно, психологически, но и метафорически. В спорах и мыслях Обломова и Штольца появляются две *реки* и *два огня* (привычные образы-символы человеческой жизни).

«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» (ч. 1, гл. 9), – замечает автор об обломовцах.

Штольцу река жизни представляется в противоположном по смыслу образе, вызывающем недоумение и неприятие Обломова. «Он с громкими вздохами ложился, вставал, даже выходил на улицу и все доискивался нормы жизни, такого существования, которое было бы и исполнено содержания, и *текло бы тихо, день за днем, капля по капле*, в немом созерцании природы и тихих, едва ползущих явлениях семейной, мирно-хлопотливой жизни. Ему не хотелось вообразить ее *широкой, шумно несущейся рекой, с кипучими волнами*, как вообразил ее Штолец.

– Это болезнь, – говорил Обломов, – горячка, скаканье с *порогами, с прорывами плотин, с наводнениями*» (ч. 3, гл. 6).

Так же противоположны возникающие в сознании героев два образа огня.

Обломов осмысляет свою жизнь как постепенное погасание. «Нет, жизнь моя началась с *погасания*. Странно, а это так! С первой минуты, когда я сознал себя, я почувствовал, что я уже *гасну*. Начал *гаснуть* я над писаньем бумаг в канцелярии; *гаснул* потом, вычитывая в книгах истины, с которыми не знал, что делать в жизни, *гаснул* с приятелями, слушая толки, сплетни, передразниванье, злую и холодную болтовню...» (ч. 2, гл. 4).

Штолец верит, что его существование будет вечным горением: «Жизнь мелькнет, как мгновение, а он лег бы да заснул! Пусть она будет *постоянным горением!* Ах, если б прожить лет двести, триста! – заключил он, – сколько бы можно было переделать дела!» (ч. 4, гл. 2)

Выбор героини завершает эту длинную цепочку противопоставлений. Ситуация рандеву в романе Гончарова разрешается парадоксально: покинув Обломова, Ольга находит свое счастье со Штольцом, с которым была знакома с детства. Это идеологический выбор и идеологическая любовь: Гончаров словно указывает на своего героя времени, противопоставляя его Обломову.

Обломов же находит последнее пристанище на Выборгской стороне. «И здесь, как в Обломовке, ему удалось дешево отделяться от жизни, выторговать у ней и застраховать себе невозмутимый покой» (ч. 4, гл. 9). Агафья Матвеевна одновременно становится для героя нянькой, прислужгой, женой. Она воспринимает Илью Ильича и как любимого балованного ребенка, и как «барина». Сын, названный в честь Штольца Андреем, окончательно скрепляет этот странный, поражающий Штольца союз.

Таким образом, начавшийся с противопоставления двух персонажей, роман симметрично заканчивается контрастом двух семейных пар, сложившихся по принципу «избирательного сродства». Пшеницына как образ женщины-душечки (ей предшествует пушкинская Ольга, ей наследует чеховская героиня) оказывается столь же необходимой в композиции романа, как Ольга Ильинская.

Однако финальное противопоставление тоже парадоксально. Устроенный Штольцем тихий уголок на крымском берегу напоминает старую Обломовку. Совместная жизнь Штольца и Ольги временами кажется и самой героине осуществлением обломовской мечты.

Обломовской *утопии покоя* Гончаров пытается противопоставить *деятельную утопию* Ольги и Штольца. Но она тоже статична и содержит угрозу внутреннего разрушения. Кроме

того, «что такое обломовщина?» – хорошо известно из романа, а вот что такое штольцовщина, так и остается неясным.

ОБЛОМОВЩИНА: НЕОКОНЧЕННЫЕ СПОРЫ

Н. А. Добролюбов объяснял сомнения Ольги Ильинской в финале романа ограниченностью, излишней сухостью и практицизмом Штольца, неспособного удовлетворить нравственные запросы героини. «Ясно, что это он не хочет „идти на борьбу с мятежными вопросами“, он решается „смирненно склонить голову“... А она готова на борьбу, тоскует по ней и постоянно страшится, чтоб ее тихое счастье с Штольцем не превратилось во что-то подходящее обломовской апатии. <...> Она бросила Обломова, когда перестала в него верить; она оставит и Штольца, ежели перестанет верить в него» («Что такое обломовщина?»).

В статье критика, написанной накануне отмены крепостного права, понятие «борьба» имело вполне определенный характер: речь шла об общественной борьбе за свободу крестьян, либеральные реформы, раскрепощение женщины.

«Обломовщина» для Добролюбова была социальным понятием, Обломов – историческим типом, порождением крепостничества, которое заразило своим бездельем все слои русского общества. «В чем заключаются главные черты обломовского характера? В совершенной инертности, происходящей от его апатии ко всему, что делается на свете. Причина же его апатии заключается отчасти в его внешнем положении, отчасти же в его образе умственного и нравственного развития. По внешнему своему положению – он барин; „у него есть Захар и еще триста Захаров“, по выражению автора. <...> Обломовка есть наша прямая родина, ее владельцы – наши воспитатели, ее триста Захаров всегда готовы к нашим услугам. В каждом из нас сидит значительная часть Обломова, и еще рано писать нам надгробное слово», – было написано в 1859 году.

Иерархия персонажей в представлении Добролюбова оказывалась очевидной.

Обломов (и другие герои-обломовцы, в отряд которых были зачислены едва ли не все предшествующие герои времени: Онегин, Печорин, Рудин) – это русское *прошлое*: уходящее, но пока сохраняющееся в привычках и нравах.

Штолец – *настоящее*: умеренное, самодовольно-буржуазное, избегающее острых общественных и нравственных проблем («Мы не пойдем Манфредами и Фаустами на дерзкую борьбу с мятежными вопросами...»).

Сомнения и недовольство Ольги предсказывают *героя близкого будущего*, общественного деятеля, который должен произнести волшебное гоголевское слово «вперед!». Его «давно и томительно ожидает Русь». (Об этом герое времени на примере уже тургеневского романа «Накануне» Добролюбов будет размышлять в статье «Когда же придет настоящий день?».)

В споре с Добролюбовым А. В. Дружинин увидел в Обломове и обломовщине прежде всего воплощение лучших свойств русской души: «В том-то и заслуга романиста, что он крепко сцепил все корни обломовщины с почвой народной жизни и поэзии – проявил нам ее мирные и незлобные стороны, не скрыв ни одного из ее недостатков. Обломов – ребенок, а не дрянной развратник, он соня, а не безнравственный эгоист или эпикуреец времен распада. Он бессилен на добро, но он положительно неспособен к злему делу, чист духом, не извращен житейским софизмами – и, несмотря на всю свою жизненную бесполезность, законно овладевает симпатию всех окружающих его лиц, по-видимому, отделенных от него целою бездною» («„Обломов“. Роман И. А. Гончарова», 1859).

Два критика, прямо противоположно оценивая характер гончаровского героя, совпали в его понимании как *национального типа*. Такой взгляд определил последующее восприятие романа.

«Отличительная особенность Гончарова – это сила художественного обобщения, благодаря которой он мог создать такой всероссийский тип, как Обломова, равного которому *по широте* мы не находим ни у одного из русских писателей», – утверждал философ В. С. Соловьев. И специально уточнял в примечании: «В сравнении с Обломовым и Фамусовы, и Молчалины, Онегины и Печорины, Маниловы и Собакевичи, не говоря уже о героях Островского, все имеют лишь *специальное* значение» («Три речи в память Достоевского», 1881).

Это тип русского человека с его «пассивностью волевых процессов, склонностью к фатализму, боязнью жизни и перемен», – утверждал литературовед и психолог Д. Н. Овсяннико-Куликовский накануне первой русской революции в книге с характерным заглавием «История русской интеллигенции» (1904).

«Россия проделала три революции, а все же Обломовы остались, так как Обломов был не только помещик, а и крестьянин, и не только крестьянин, а и интеллигент, и не только интеллигент, а и рабочий и коммунист», – четко формулировал В. И. Ленин вскоре после Октябрьской революции, в 1922 году, на съезде металлистов (в эти годы о Гончарове и Гегеле могли спорить где угодно, и на съезде, и на улице).

Религиозный философ и эмигрант Н. О. Лосский излагал похожую точку зрения уже в 1957 году в книге «Характер русского народа»: «Гончаров, будучи великим художником, дал образ Обломова в такой полноте, которая открывает глубинные условия, ведущие к уклонению от систематического, полного скучных мелочей труда и порождающего, в конце концов, лень... Обломовщина есть во многих случаях оборотная сторона высоких свойств русского человека – стремления к полному совершенству и чуткости к недостаткам нашей действительности...»

Обломовщина – особенность русской ментальности (способа мышления) – так мог бы сформулировать эту мысль культуролог или историк культуры.

Точка зрения Добролюбова была настолько убедительной, что ее сделали руководством в чтении романа и многие современники, и читатели следующих поколений. Добролюбову поверил даже сам Гончаров. «...Мне кажется, об обломовщине, то есть о том, что она такое, уже сказать после этого ничего нельзя. <...> После этой статьи критику остается – чтоб не повториться – или задаться порицанием, или, оставя собственно обломовщину в стороне, говорить о женщинах» (П. В. Анненкову, 20 мая 1859 г.).

Мы помним, однако, что Гончаров – художник-фламандец, для которого характерно многостороннее объективное изображение явлений и характеров. Образ, картина всегда богаче, чем объяснение.

На вопросы: «Кто такой Обломов?» и «Что такое обломовщина?» – можно дать и еще один ответ.

Заметим, что в самом романе слово «обломовщина» впервые произносит Штольц, потом с ним соглашается Обломов. В финале романа его слышит от Штольца похожий одновременно и на Обломова, и на Гончарова литератор: «полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами» (в коротком портрете повторяются сразу три обломовских эпитета: полный, апатический, сонный).

«Обломовщина! – с недоумением повторил литератор. – Что это такое?»

– Сейчас расскажу тебе: дай собраться с мыслями и памятью. А ты запиши: может быть, кому-нибудь пригодится.

И он рассказал ему, что здесь написано».

Роман Гончарова, таким образом, заканчивается остроумным композиционным кольцом: мы только что прочли записанный литератором рассказ Штольца. Значит, ответом на вопрос: «Что это такое?» – оказывается вся книга.

СОН ОБЛОМОВА: ИДИЛЛИЯ ИЛИ ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ?

«Обломов» начинался с опубликованного десятилетием раньше «Сна Обломова» (1849). Девятую главу первой части романа (единственную во всей книге имеющую самостоятельный заголовок) Гончаров считал важнейшей. «Мотив *погасания* есть господствующий в романе, ключом или увертюрой которому служит глава *Сон*» (П. Г. Ганзену, 30 августа 1878 г.).

В этой большой главе, фактически вставной повести (текст в тексте), нет почти ничего от воспроизведения логики настоящего сна. Сон Обломова принципиально отличается от иррациональных снов пушкинских героев: Гринева в «Капитанской дочке» или Татьяны в «Евгении Онегине».

Гончаровский сон связан с иной традицией. Сон может быть условной формой изображения прошлого или будущего, выражающей авторский идеал или, напротив, авторское предостережение (таковы «Четвертый сон Веры Павловны» в «Что делать?» Чернышевского или сон о трихинах в эпилоге «Преступления и наказания» Достоевского).

«Сон Обломова» можно прочесть с разных точек зрения, словно надев разные очки: для близоруких и дальнозорких.

В близком плане – это картина современной деревенской России, данная, как всегда у Гончарова, во множестве, часто юмористических, подробностей. Висит на краю обрыва (опять обрыва!) изба, в которой, однако, выросли уже три поколения. Тучами летают и жужжат в других избах мухи. Кузнец Тарас чуть не запарился в землянке (даже не в бане!) до смерти. Платят мужики, правда необременительные, подати и оброк и возят хлеб на ближайшую пристань на Волге.

Но подобные детали в обломовском сне сопровождаются множеством других. Та самая пристань на Волге была для крестьян, замечает повествователь, «их Колхидой и Геркулесовыми столбами». За Питером, по их представлениям, «живут французы или немцы, а далее уже начинались для них, как для древних, неизвестные страны, населенные чудовищами, людьми о двух головах, великанами; там следовал мрак, и, наконец, все оканчивалось той рыбой, которая держит на себе землю». Деревенская няня, пересказывающая Ильюше былины, сравнивается с Гомером, влагающим в детскую память «Илиаду русской жизни».

В этом «благословенном уголке земли», «чудном крае» «правильно и невозмутимо совершается годовой круг»: люди живут «такою полною, муравьиною жизнью» в гармонии с невозмутимой и обильной природой, питаются сказками и легендами и даже умирают так редко, что другие долго дивятся «такому необыкновенному случаю».

Надев очки для дальнозорких, мы увидим в «Сне Обломова» образ оставшегося в прошлом «золотого века», который люди всегда противопоставляют не удовлетворяющему их настоящему.

Обломовка – прекрасный заколдованный мир детской сказки, *русский Эдем*, в котором растут не виноград, не райские, а обыкновенные яблоки. «Жизнь есть сон», – назвал свою пьесу испанский драматург Кальдерон. Для Обломова сон и есть настоящая жизнь.

Культурологи часто противопоставляют *время мифа* и *историческое время*.

Мифологическое время имеет циклический характер, оно повторяется в соответствии со временами года и одновременно воспроизводит время предков. Человек включен в эти природные циклы. Он спокоен и счастлив, ощущая свою причастность к «вечному возвращению», жизни по заветам отцов и дедов. Таково до поры до времени и сознание ребенка.

Но «вечное» мифологическое время исторически конечно. Человечество неизбежно уходит из него, как неизбежно, в силу необратимого течения времени, человек расстается с детством и уходит во взрослую жизнь.

Историческое, «осевое» время разрушает время мифа. История имеет начало и конец. Она требует от человека сознательной деятельности. Исторический человек перестает жить «муравьиной жизнью». Он осознает свою уникальность, видит начало и конец собственной жизни и должен как-то примириться с идеей смерти.

«Сон Обломова» с настойчиво повторяющимися античными сравнениями и мифологическими ассоциациями, с этой точки зрения, и есть гончаровское изображение *мифологического времени и сознания*, которое герой с детским упрямством пытается, уже будучи взрослым, сохранить и в чиновном Петербурге, и в доме на Выборгской стороне.

Таким образом, «Сон Обломова» – это *сон-идиллия* и *сон-предостережение, сон-утопия «счастливого общества»* и *сон-антиутопия исторического застоя и бездействия*.

С такой же точки зрения можно взглянуть на главного героя романа Гончарова. Обломов может быть понят не только как *человек-обломок*, продукт русского крепостничества, но и как *вечный человек*, стремящийся к покою («На свете счастья нет, но есть покой и воля...»), к гармонической жизни, к идеалу, не удовлетворяющемуся любым наличным положением вещей.

Споры Обломова и Штольца в таком случае – противопоставление двух этапов исторического развития, *дискуссия человека мифологического с человеком историческим*.

«– Это не жизнь! – упрямо повторил Штолец.

– Что ж это, по-твоему?

– Это... (Штолец задумался и искал, как назвать эту жизнь.) Какая-то... обломовщина, – сказал он наконец.

– О-бло-мовщина! – медленно произнес Илья Ильич, удивляясь этому странному слову и разбирая его по складам. – Об-ло-мов-щина!

Он странно и пристально глядел на Штольца.

– Где же идеал жизни, по-твоему? Что ж не обломовщина? – без увлечения, робко спросил он. – Разве не все добиваются того же, о чем я мечтаю? Помилуй! – прибавил он смелее. – Да цель всей вашей беготни, страстей, войн, торговли и политики разве не выделка покоя, не стремление к этому идеалу утраченного рая?

– И утопия-то у тебя обломовская, – возразил Штолец.

– Все ищут отдыха и покоя, – защищался Обломов.

– Не все, и ты сам, лет десять, не того искал в жизни».

Робко начинающий спор, Обломов неожиданно оказывается в конце его в роли нападающей, активной стороны. Штолец же переводит обломовское положительное понятие *утраченный рай* в негативное в его употреблении понятие *утопия* (дословно: место, которого нет).

В развитии спора уже он оказывается в роли победителя, еще дважды, как гвоздь, вбивая найденное им слово в обломовскую мечту.

«– Я видел Россию вдоль и поперек. Тржусь...

– Когда-нибудь перестанешь же трудиться, – заметил Обломов.

– Никогда не перестану. Для чего?

– Когда удвоишь свои капиталы, – сказал Обломов.

– Когда учетверю их, и тогда не перестану.

– Так из чего же, – заговорил он, помолчав, – ты бьешься, если цель твоя не обеспечить себя навсегда и удалиться потом на покой, отдохнуть?..

– Деревенская обломовщина! – сказал Штолец.

– Или достигнуть службой значения и положения в обществе и потом в почетном бездействии наслаждаться заслуженным отдыхом...

– Петербургская обломовщина! – возразил Штолец.

– Так когда же жить? – с досадой на замечания Штольца возразил Обломов. – Для чего же мучиться весь век?

– Для самого труда, больше ни для чего. Труд – образ, содержание, стихия и цель жизни, по крайней мере, моей. Вон ты выгнал труд из жизни: на что она похожа?» (ч. 2, гл. 4).

Обломов находит ахиллесову пяту штольцовского понимания жизни: бессмысленно трудится не человек, а муравей или пчела. Человек же никогда не может отказаться от вечного вопроса: «Зачем?» Религия, социальные теории и литературные утопии предлагают разные ответы на него. Томление Ольги в конце романа Добролюбов понимал как неумение Штольца ответить на ее духовные запросы. Бездумная деятельность оказывается немногим лучше осмысленного бездействия.

Но критика Штольцом обломовской утопии тоже оправданна. Обломов не выбирает свою философию, а оказывается ее пленником. Жизнь, проведенная на диване, оказывается подозрительно похожа на сон-смерть.

В финале романа Обломов, кажется, проигрывает. «– Прощай, старая Обломовка! – сказал он [Штолец], оглянувшись в последний раз на окна маленького домика. – Ты отжила свой век!»

Старая Обломовка действительно ушла в прошлое вскоре после того, как роман был закончен и опубликован. Все другие герои за сто пятьдесят лет хорошо уложились в свои исторические рамки и типические амплуа.

Штолец – благородный буржуа, вечный труженик идущий по своей дороге в никуда.

Ольга Ильинская – не вечная женственность, а вечная требовательность в любви.

Пшеницына – не рассуждающая, самоотверженная любовь (первоначальный набросок чеховской Душечки).

Захар – верный слуга, психологический двойник хозяина.

И лишь Обломов остается загадочно-неуловимым: то ли ленивый помещик, то ли русский человек на диване, то ли вечный философ недеяния.

Обломовщина в романе отвергнута и осуждена, но Обломов понят и оплакан. Судьба героя драматически завершена, но обломовский вопрос, поставленный Гончаровым, остался константой русской жизни.

«Обломов. В этом романе внутренне прославляется русская лень и внешне она же порицается изображением мертво-деятельных людей (Ольга и Штолец). Никакая „положительная“ деятельность в России не может выдержать критики Обломова: его покой таит в себе запрос на высшую ценность, на такую деятельность, из-за которой стоило бы лишиться покоя. <...> Антипод Обломова не Штолец, а максималист, с которым Обломов действительно мог бы дружить, спорить по существенному и как бы сливаться временами, как слито это в Илье Муромце: сидел, сидел и вдруг пошел, да как пошел!» – записывает в дневнике М. М. Пришвин в 1921 году.

Обломовщина как образ жизни, как философия пережила и крепостное право, и императорскую Россию. Обломовское «зачем?» сохраняет свое значение в вечном диалоге двух сторон человеческой души.

Вопросы «Что такое Обломов?» и «Что такое обломовщина?» всякой эпохе приходится решать заново.

Александр Николаевич ОСТРОВСКИЙ (1823–1886)



НУМЕР ЧЕТВЕРТЫЙ: ТРОПОЮ ГОГОЛЯ

Однажды Островский признался: «В жизни почти каждого человека, кроме выдающихся событий и обстоятельств, решающих его судьбу, или, по крайней мере, имеющих влияние на его будущность, бывают странные случайности, как например, повторения и совпадения, особенно в числах. По-моему, такие случайности – последнее дело в биографии, но все-таки они имеют интерес анекдота. В моей жизни случайно играла большую роль цифра 14. Самый памятный для меня день в моей жизни: *14 февраля 1847 года*. <...> С этого дня я стал считать себя русским писателем и уж без сомнений и колебаний поверил в свое призвание» (запись в альбоме М. И. Семевского «Знакомые», 12 декабря 1885 г.).

Найти призвание – одна из главных жизненных удач. Островский, как видим, сделал это довольно поздно. Но его везение стало событием в истории русской литературы и русского театра.

Александр Николаевич Островский родился 31 марта (12 апреля) 1823 года. Семья его по отцовской линии происходила из костромских краев. Отец, Николай Федорович, после окончания костромской семинарии и Московской духовной академии перешел на гражданскую службу, женился на вдове пономаря Любови Ивановне Савиной, поселился в Замоскворечье, приобрел некоторый достаток.

В 1831 году ребенок потерял мать. В 1836 году в доме появилась мачеха, Эмилия Андреевна фон Тессин, дочь шведского дворянина, перестроившая патриархальный семейный быт на новый лад: с уроками иностранного языка, музыки и светских манер (которые повзрослевший пасынок воспринимал иронически).

Островский закончил гимназию (1835–1840) девятым из одиннадцати учеников в своей группе. Учеба в университете оказалась еще менее благополучной. Александр по настоянию отца поступает на нелюбимый юридический факультет вместо желанного историко-филологического. Через три года он – отчасти вынужденно – делает решающий шаг. Получив единицу у профессора римского права Крылова (историки подозревают, что преподаватель был нечист на руку; через несколько лет его прямо уличат в этом), Островский пишет прошение об уходе и через несколько месяцев оказывается на должности канцелярского служителя в московском Совестьном суде – с нищенским жалованьем и неясными перспективами.

По судебной части Островский прослужил восемь, как оказалось, решающих лет. Переписывая и разбирая сначала в Совестьном суде гражданские дела, а потом в Коммерче-

ском суде – дела финансовые, чиновник-переписчик, как оказалось, не столько продвигался по службе, сколько собирал материал.

Неистовым книголюбом Островский, как и многие будущие писатели, стал в детстве. Позднее, может быть преувеличивая, он вспоминал, что отец выписывал все русские журналы и покупал все «сколько-нибудь выходящие из ряда русские книги». Уже в начале 1840-х годов, вопреки воле отца, который никак не мог смириться, что сын вместо успехов по судебной части предпочитает мараить бумагу, Островский «почувствовал склонность к авторству». Первые прозаические опыты – «Записки замоскворецкого жителя» – обозначили круг его интересов.

Но удача пришла после того, как замоскворецкие нравы были дополнены знакомой Островскому по службе судебной интригой и переведены из повествовательной в драматическую форму.

Начинающий автор задумывает две вещи: «Исковое прошение» и «Несостоятельный должник».

Первая пьеса, в процессе работы изменившая заглавие, была окончена утром 14 февраля 1847 года. Уже вечером Островский прочитал ее в доме своего университетского профессора С. П. Шевырева в присутствии таких известных москвичей, как славянофил А. С. Хомяков, критик, в будущем – один из самых яростных поклонников Островского, и Аполлон Григорьев. Отзывы, которые он услышал, и сделали этот день «самым памятным» в жизни.

Очень быстро, ровно через месяц, состоялась и публикация этой одноактной пьесы. «Первое мое цельное и законченное произведение, „Семейная картина“, напечатано 14 марта 1847 года в „Московском городском листке“...»

А комедию о купце, который, пытаясь обмануть кредиторов, объявляет себя банкротом, однако проигрывает еще большему хитрецу, своему приказчику, превращающему его – с помощью влюбленной в него дочери купца – в банкрота подлинного, ждала более сложная и славная судьба.

Островский закончил ее осенью 1849 года. В процессе работы «Несостоятельный должник» превратился в «Банкрота» («Банкрута», как говорили современники), еще позднее – в «Свои люди – сочтемся». Эту четырехактную пьесу восприняли уже не как первый шаг начинающего таланта, а как новое слово в русской драматургии.

А. Ф. Писемский в письме самому автору объявляет: «Ваш „Банкрут“ – купеческое „Горе от ума“ или, точнее сказать, купеческие „Мертвые души“».

Философ и писатель-романтик, приятель Пушкина, В. Ф. Одоевский еще дальше заглядывает в историю. «Читал ли ты комедию или, лучше, трагедию Островского „Свои люди – сочтемся!“, и которой настоящее название „Банкрут“, – спрашивает он знакомого. – Я считаю на Руси три трагедии: „Недоросль“, „Горе от ума“ и „Ревизор“. На „Банкруте“ я поставил номер четвертый».

«Нумер четвертый» успел оценить и автор третьего номера. На одном из чтений Островского появился Гоголь. Внимательно прослушав комедию, он сказал автору несколько благожелательных слов и сделал краткие замечания. Гоголь заметил (хотя и не совсем принял) в пьесе нового таланта главную особенность: комедия «от первой строки до последней написана узорчатым языком».

«Старик Державин нас заметил / И, в гроб сходя, благословил», – с гордостью вспоминал Пушкин в «Евгении Онегине». В лице Гоголя следующее литературное поколение встретилось со своим будущим и благословило его. «Дай ему Бог успеха во всех будущих трудах. Самое главное, что есть талант, а он везде слышен», – написал автор «Мертвых душ» знакомой, поэтессе Е. П. Растопчиной, в салоне которой и встретился с автором «Банкрота».

Через два года Островский окажется среди тех, кто будет провожать гроб великого писателя на кладбище Данилова монастыря. По одной из театральных легенд, по пути актриса Л. П. Никулина вспомнит, с какой отрадой она слушала в детстве колокольный звон. Потом, в «Грозе», она сыграет Катерину. В пьесе на этом мотиве построен один из самых поэтичных монологов героини. Так жизнь и искусство переплетаются, окликают друг друга, замыкаются в непрерывную цепь силой таланта, памяти и воображения художника.

НОВОЕ СЛОВО: ПРАВДА ИЛИ КЛЕВЕТА?

«Свои люди...» были опубликованы в журнале «Москвитянин» (1850). В Москве их читали все – от дам из аристократических салонов до хозяев захолустных трактиров. Несмотря на всеобщее признание и огромный читательский успех, пьеса так и не попала на сцену.

Как позднее угрюмо шутил М. Е. Салтыков-Щедрин, русская литература «по обыкновению, за все и про все отдувается». В этот раз она «отдувалась» за европейские революции 1848 года. Был пик «мрачного семилетия». В журнале заседаний цензурного комитета, запретившего «Банкрота» к представлению, осталась резолюция императора Николая I: «Совершенно справедливо, напрасно печатано, играть же запретить...» Кроме того, за Островским был учрежден тайный полицейский надзор, снятый лишь в новое царствование. Комедия, да и то в отредактированном виде, будет поставлена уже в другую эпоху: в январе 1861 года, в разгар «оттепели», накануне Великой реформы.

Сценического дебюта Островскому пришлось ждать еще три года. «Мои пьесы долго не появлялись на сцене, – продолжал драматург свою летопись странных совпадений. – В бенефис Л. П. Косицкой, 14 января 1853 года, я испытал первые авторские тревоги и первый успех. Шла моя комедия „Не в свои сани не садись“; она первая из всех моих пьес удостоилась попасть на театральные подмостки».

История скромного и благородного купца Вани Бородинки, побеждающего в борьбе за сердце героини, Дуни Русаковой, отставного кавалериста, разорившегося дворянина-вертопраха Вихорева, была изложена скорее в жанре *мелодрамы*, а не комедии. Рецензенты рассказывали, что в отдельных местах весь зрительный зал плакал. После спектакля овацию устроили не только бенефициантке Косицкой, но и всем актерам. На следующий день об этом событии говорила «вся Москва».

Потом все будет повторяться двадцать лет: смех и слезы; восторженные крики или тихий шепот соседа «это же про меня»; гром аплодисментов и придирки критиков в первых рецензиях. В русском театре начиналась новая эра.

Но и на этот раз жизнь драматически переплелась с театральным сюжетом. С петербургской премьеры в Александринском театре (19 февраля 1853 г.) Островский был вызван к умирающему отцу. Отец так и не узнал об успехе сына, с которым долго и безуспешно боролся, пытаясь сделать из него образцового чиновника. Да если бы и узнал, вряд ли бы оценил этот успех высоко. Он мечтал, что Александр повторит его собственный путь, но продвинется дальше.

В семье Островского в очередной раз повторилась драма отцов и детей. Путь Александра остался непонятым и не принятым. Отцовскую мечту – правда, через много лет после его смерти – осуществит младший брат Александра Николаевича Михаил. Он станет крупным петербургским чиновником, потом – министром, уйдет в отставку в чине тайного советника, счастливо доживет до начала нового века. Он будет много помогать Александру, дружить с ним, но, несмотря на все карьерные успехи, останется в истории литературы как «брат своего брата».

К моменту первого сценического триумфа Островский уже покинул службу. С 1850 года он становится основным сотрудником журнала «Москвитянин», в котором только что была опубликована его пьеса.

Журнал консервативного историка и прижимистого редактора М. П. Погодина был непопулярен и дышал на ладан. Приглашенные в него Островским новые литераторы были объединены дружескими и идейными связями и составили так называемую «молодую редакцию» «Москвитянина». Душой журнала, главным сотрудником редакции быстро стал поэт и критик Аполлон Григорьев. Лучшим современным русским писателем он считал Островского, беспрерывно восхищаясь его пьесами, прославляя их за художественное мастерство и народность (точно так же он восхищался в юности стихотворениями Фета).

Григорьев, как и другие близкие к нему по убеждениям сторонники русской самобытности, *славянофилы*, *«почвенники»*, видел в искусстве Островского прежде всего особую *правду* и *поэзию* русской жизни, противопоставленную европейской расчетливости и бездушию.

Революционные демократы, радикалы или просто умеренные *западники*, напротив, критиковали драматурга за идеализацию русской жизни в тех же пьесах «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», выдвигая на первый план *отсталость* России и *социальные противоречия* русской жизни.

Так начинался главный спор о связи драматургии Островского с русской жизнью, предваряющий споры о героине «Грозы». Но оба идеологически противостоящих лагеря сходились на идее *нового слова*. Художественная *истина* мира Островского давала возможность для поиска разных *правд*.

НАРОДНЫЙ ПОЭТ: В СОАВТОРСТВЕ С ВОЛГОЙ

Работа Островского в «Москвитянине» была недолгой. Уже в середине пятидесятых годов он появляется в Петербурге, знакомится с кругом авторов «Современника» (Тургенев, Гончаров, Толстой, Дружинин), попадает на известную фотографию Левицкого.

Особенно близкими оказались отношения с Некрасовым. Два коренных, почвенных русака, позднее почти соседи по костромским имениям, быстро распознали родственность душ.

Островский вообще сторонился литературной борьбы и писательских кружков. Его привычной средой были театр и актеры. Но Некрасов оказался исключением. Островский стал его другом и постоянным журнальным сотрудником сначала в «Современнике», потом, после закрытия этого журнала в 1866 году, – в «Отечественных записках».

Как-то Некрасов в письме Островскому пожаловался на смертную хандру, уныние и предчувствие скорой смерти. «Дорогой мой Николай Алексеевич, зачем вы пугаете людей, любящих Вас! – сразу откликнулся драматург. – Как Вам умирать! С кем же мне тогда идти в литературе? Ведь мы с Вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды без кабинетного западничества и без детского славянофильства» (начало декабря 1869 г.).

И после смерти Некрасова Островский остался верен его журналу и его новому редактору М. Е. Салтыкову-Щедрину. За долгие годы сложилась прочная традиция: первый (в крайнем случае – второй) номер журнала должен был открываться новой пьесой Островского. В «Современнике» Островский напечатал 8 пьес, в «Отечественных записках» – 22, в совокупности – почти две трети им написанного.

Помня о старой дружбе, Островский тем не менее формально никак не был связан с журналом. После чиновничьей службы и недолгой работы в «Москвитянине» он пустился в свободное плавание по житейскому морю.

В главе о Гончарове уже упоминалась баллада Батюшкова «Странствователь и домосед». Островский тоже был типичным домоседом. Самое дальнее и важное его путешествие – по Верхней Волге. Поездка в Западную Европу, с посещением Италии, Франции, Англии (1862), была очень познавательной, но не столь творчески продуктивной.

В начале нового царствования по инициативе великого князя К. Н. Романова, главы Морского министерства, была организована экспедиция «молодых даровитых литераторов» «для исследования быта жителей, занимающихся морским делом и рыболовством». Островский попал в ее состав в последний момент: его приятель А. А. Потехин уступил ему «всю верхнюю Волгу от самых ее истоков».

Два лета, с апреля по август 1856 года и с мая по август 1857 года, драматург-исследователь колесил по Волге. Он встречался с губернаторами и мужиками, наблюдал бурлаков и гуляющих по набережной обывателей, ловил рыбу, осматривал фабрики, спорил об искусстве, подробно расспрашивал «об устройстве барки и каждой ее части».

Он добрался до истоков Волги. Он сломал ногу под Калязином и два месяца был прикован к этому городу. Он, под впечатлением от только что опубликованного словаря Даля, начал собирать материалы для волжского словаря (после смерти Островского брат передаст карточки с записями в Академию наук, они будут использованы при работе над академическим словарем).

В «Морском сборнике» по результатам экспедиции Островский опубликовал всего один очерк, отказавшись от дальнейшей работы из-за мелочных придирок редакции. Но без этого путешествия, наверное, не было бы «Грозы» и «Бесприданницы» и других «волжских» пьес.

«Долго любовался я живописным видом с обрывистого берега от церкви. Под ногами Волга, синяя от пасмурной погоды и подернутая рябью... <...> За рекой зеленел поемный луг, который расстилался ковром вплоть до высокого темного соснового лесу».

«Девушки пользуются совершенной свободой; вечером на городском бульваре и по улицам гуляют одни или в сопровождении молодых людей, сидят с ними на лавочках у ворот и не редкость встретить пару, которая сидит обнявшись и ведет сладкие разговоры, не глядя ни на кого. <...> Образ жизни замужних совершенно противоположен образу жизни девушек; женщины не пользуются никакой свободой и постоянно сидят дома. Ни на бульваре, ни во время вечерних прогулок по улицам вы не встретите ни одной женщины».

Из подобных наблюдений Островского во время путешествия рождалась самая знаменитая пьеса Островского (1859).

«Разве „Грозу“ Островский написал? „Грозу“ Волга написала», – красиво скажет один из деятелей театра (С. А. Юрьев).

«Гроза» разделила жизнь драматурга на *до* и *после*. Успешные постановки, статьи П. И. Мельникова-Печерского, Н. А. Добролюбова, А. А. Григорьева, Д. И. Писарева выдвинули пьесу на центральное место. Следующие произведения Островского так или иначе измеряли «Грозой».

РУССКИЙ ТЕАТР: ДОМ ОСТРОВСКОГО

С шестидесятих годов жизнь драматурга внешне приобретает ритмически упорядоченный характер.

После смерти родителей он живет в отцовском доме вместе с гражданской женой Агафьей Ивановной, простой, необразованной, но доброй, веселой и хлебосольной женщиной, даже фамилия которой осталась неизвестной (этот выбор старшего сына, как и нерадение в службе, тоже вызвал в свое время негодование отца). Рождаются и быстро умирают

несколько «незаконных» детей, не имеющих права даже на отцовскую фамилию (только сын Алексей Александров доживет до 21 года, всего на два года пережив мать).

После смерти Агафьи Ивановны (1867) Островский вступает в новый, теперь уже официальный, церковный брак с молодой артисткой Марией Васильевной Бахметьевой (1869). В этой семье было шестеро детей; трое появились еще до официальной регистрации брака.

Главным домом, заботой, страстью и болью Островского остается театр. Он делит свое время между Москвой и костромским имением Щельково, выкупленным братьями после смерти мачехи и ставшим его летней творческой мастерской (для Пушкина такими местами были Михайловское и Болдино). Большинство поздних пьес Островского написано там, в деревенской тишине, при созерцании поплавка (Островский был страстным рыболовом), в промежутках между беседами с часто наезжавшими в имение друзьями.

Но драматург, в отличие от поэта, отвечает за свои произведения не только перед собой и Богом. У Пушкина, как мы знаем, случилось всего две *болдинских осени*; бывало, что ему просто не писалось. Островский не мог себе позволить бесплодного лета. Его новую пьесу ждали осенью актеры в Москве и Петербурге, ждала к новому году редакция «Отечественных записок».

Он не мог расслабиться, предаться творческому безделью и по другой причине. Драматургия была не только его призванием, но единственным «трудовым хлебом». «С лишком 30 лет я работаю для русской сцены, написал более 40 оригинальных пьес, вот уже давно не проходит ни одного дня в году, чтобы на нескольких театрах в России не шли мои пьесы, только императорским театрам я доставил сборов более 2-х миллионов, и все-таки я не обеспечен настолько, чтобы позволить себе отдохнуть месяца два в году. Я только и делаю, что или работаю для театра, или обдумываю и обделываю сюжеты вперед, в постоянном страхе остаться к сезону без новых пьес, т. е. без хлеба, с огромной семьей – уж до воспоминаний ли тут!» – горько пожаловался Островский редактору исторического журнала «Русская старина» в ответ на предложение прислать какой-нибудь отрывок воспоминаний (М. И. Семевскому, 25 августа 1879 г.).

Эта жалоба прозвучала после того, как уже были написаны все главные пьесы Островского: «На всякого мудреца довольно простоты» (1868), «Бешеные деньги» (1870), «Лес» (1871), «Снегурочка» (1873), «Волки и овцы» (1875), «Последняя жертва» (1877), «Бесприданница» (1878).

Впереди оставалось совсем немного. Отдохнуть хотя бы два месяца Островский так и не успел...

Драматург, как и положено людям театра, был человеком «артельным». Всю жизнь он мечтал о преобразованиях в театральном деле, которые пошли бы на пользу всем, имеющим отношение к русскому театру, – драматургам, актерам, зрителям. Всю жизнь главными его врагами были равнодушные театральные чиновники и цензоры, которые запрещали и «не пуцали». Всю жизнь он организовывал общественность в этой нелегкой борьбе.

В 1859 году Островский становится одним из основателей Литературного фонда, оказывающего помощь нуждающимся литераторам и ученым. В 1865 году вместе с композитором Н. Рубинштейном он организовывает Артистический кружок, своеобразный клуб людей искусства. В 1874 году по его инициативе появляется Общество русских драматических писателей, которое помогает драматургам воевать с владельцами театров за авторские гонорары.

Но мечтал Островский о большем: перестройке всего театрального дела – от работы театрального училища до состава труппы, от принципов постановки до системы бенефисов. Он не имел времени начать воспоминания. Но только записок о кризисном состоянии театра и методах его исправления он оставил целый том! Одна из его «исповедей», связанная с

борьбой с косным театральным чиновничеством, начинается гордым заявлением, а заканчивается криком души:

«Моя задача – служить драматическому искусству. Другие искусства имеют школы, академии, высокое покровительство, меценатов; для драматического искусства покровительственным учреждением должен бы быть императорский театр, но он своего назначения давно не исполняет, и у русского драматического искусства один только я. Я – все: и академия, и меценат, и защита».

«...Я задыхаюсь и задохнусь без хорошего театра, как рыба без воды. Ясные дни мои прошли, но уж очень долго тянется ночь; хоть бы под конец-то жизни зарю увидеть, и то бы радость великая» («Автобиографическая заметка», 28 августа 1884 г.).

14 декабря 1885 года (снова эта странная дата!) драматург наконец-то вернулся из Петербурга с новым назначением. С 1 января он становился заведующим репертуаром московских театров. На высокую «генеральскую» должность пришлось-таки назначить губернского секретаря (в таком чине двенадцатого класса он покинул службу 34 года – жизнь – назад).

Островский с азартом берется за работу, но его силы уже на исходе. «Дали белке за ее верную службу целый воз орехов, да только тогда, когда у нее уж зубов не стало. Вы не подумайте, пожалуйста, что я сожалею о том, что у меня недостает зубов на такие орехи, как молодые танцовщицы кордебалета; это бы горе еще небольшое. Нет, я чувствую, что у меня не хватает сил и твердости провести в дело, на пользу родного искусства, те заветные убеждения, которыми я жил, которые составляют мою душу. Это положение глубоко трагическое. Остается одно утешение, что кладешь все силы и делаешь все, что можешь. Как-нибудь дотяну до конца сезона» (А. Д. Мысовской, 10 января 1886 г.).

Даже в частном письме, обращенном к скромной нижегородской поэтессе, Островский мимоходом воспроизводит главный принцип собственной драматургии: трагическое признание сопровождается попутными шутками о белке и молодых танцовщицах.

До конца сезона он дотянул. В самом конце мая с большим трудом, после нескольких тяжелых приступов в Москве, добрался до любимого Щелькова, а 2 июня умер от разрыва сердца в своем рабочем кабинете. По новому стилю этот день – 14 июня. Так внезапно оправдалась последняя «странная случайность». На столе драматурга остался незавершенный перевод шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра».

Островский любил пословицы. «Работали – не гуляли», – мог бы он сказать, подводя итог своей жизни. 47 оригинальных пьес, еще несколько, написанных в соавторстве, 22 перевода, очерки, записки, словарные материалы...

Замечательных поэтов и прозаиков в России было все-таки много. Замечательных драматургов – уже намного меньше. Но только двум авторам выпала удача не просто сочинить прекрасные пьесы, но создать *свой театр*: сначала на бумаге, потом – на сцене, как особое явление театрального искусства.

Здание русского национального театра Островскому пришлось строить в одиночестве. Малый театр навсегда стал Домом Островского.

Через десятилетие после его смерти К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко будут создавать Московский художественный театр «с теми же задачами и в тех же планах, как мечтал Островский». Пройдет какое-то время, и МХТ назовут Домом Чехова. Но первопроходцем был все-таки автор «Грозы».

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

1823, — родился в Москве.
31 марта
(12 апреля)
1835–1840 — учеба в 1-й московской гимназии.
1840–1843 — учеба на юридическом факультете
Московского университета, уход со
второго курса по собственному же-
ланию.
1843–1851 — служба в канцеляриях Совестного и
Коммерческого суда.
1847, — чтение в доме С. П. Шевырева пьесы
14 февраля «Картина семейного счастья».
1850 — комедия «Свои люди — сочтемся».
1853, — первая сценическая постановка (ко-
медия «Не в свои сани не садись»,
14 января Малый театр).
1860 — драма «Гроза».
1879 — драма «Бесприданница».
1886, — начало работы в должности заведую-
щего репертуарной частью москов-
ских театров.
1 января
1886, — смерть в Щельково.
2 (14)
июня

«Гроза» (1859)

НОВАЯ ДРАМА: ПАМЯТНИК ТЫСЯЧЕЛЕТНЕЙ РОССИИ

Колумб Замоскворечья – привычная метафора, относящаяся к Островскому. Действительно, купеческая Москва, раскинувшаяся как раз напротив Кремля, была его родиной и его первоначальной темой. «Записки замоскворецкого жителя» – назывался его первый прозаический опыт. Но по мере того, как развивалось его творчество, стала ясной узость и недостаточность даже этого лестного для драматурга определения. Замоскворечье оказалось лишь исходной точкой на карте созданного Островским мира.

В 1874 году критическую статью об Островском собрался писать И. А. Гончаров (она так и не была окончена, материалы опубликованы через много лет после смерти писателя). Автор «Обломова», сам много страдавший от невнимательности критики, когда-то давший отзыв о «Грозе» (после чего Островский получил почетную Уваровскую премию), пытался обозначить новый масштаб сделанного Островским в русской литературе.

Все пьесы Островского, утверждал Гончаров, складываются в одну громадную картину, изображающую «жизнь не города Москвы, а жизнь Московского, то есть великороссийского государства. <...> Картина эта – „Тысячелетний памятник России“. <...> Тысячу лет прожила старая Россия – и Островский воздвигнул ей тысячелетний памятник».

В «Грозе», лучшей пьесе Островского, образ тысячелетней, исторической России нашел наиболее концентрированное выражение.

Как и любой замечательный писатель в литературе нового времени (литература древности строилась по иным законам), Островский, опираясь на традицию, обновляет ее. Драма как литературный род и в XIX веке оставалась одним из самых консервативных видов искусства. Расширилась ее тематика: наряду с предельными состояниями, в которых оказывались герои, драматургия, как и роман, начала изображать явления «обыкновенной, прозаической жизни» (Белинский). Соответственно, усложнилась ее архитектура, более разнообразным стал ее эмоциональный диапазон: определявшие развитие старой драмы *смех* и *слезы* свободно смешивались теперь в пределах одного произведения.

Так в рамках драматического рода появился новый жанр: *драма* (в узком смысле слова), драма как таковая, почти уничтожившая старую высокую трагедию и существенно потеснившая комедию.

Эта новая драма постепенно отменяла считавшийся обязательным для драмы старой *принцип трех единств*. («Одно событие, вместившееся в сутки, В едином месте пусть на сцене протечет, Лишь в этом случае оно нас увлечет», – строго предупреждал французский теоретик классицизма Н. Буало).

В «Горе от ума» они еще соблюдаются полностью. В «Ревизоре» единство времени уже отсутствует (время комедии занимает более суток), хотя два других еще в наличии. В «Борисе Годунове» нет ни единства места, ни единства времени.

Самым важным и строгим традиционно считалось единство действия. В отличие от романа, который «выбалтывает все до конца» (Пушкин), драматический конфликт должен был вытекать из одного источника и закономерно, последовательно развиваться по фабульным законам, не задерживаясь и не уклоняясь в сторону. Причем в драме не должно было быть «лишних», не имеющих отношения к основному конфликту и фабуле, персонажей.

Поэтому максимально быстро пробежать *экспозицию* и перейти к *завязке*, которая обычно обозначает зерно драматического конфликта, считалось первой обязанностью драматурга.

Гоголь гордился, что завязку «Ревизора» ему удалось уложить в одну фразу. «Я пригласил вас, господа, с тем чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор», – говорит Городничий. «Как ревизор? Как ревизор?» – пугаются чиновники, – и действие покатилося (а экспозицию – состояние города до приезда ревизора – хитрый драматург изложит пунктирно, уже после завязки).

«Гроза» с этой точки зрения – неправильная пьеса. В ней хотя бы отчасти сохраняется единство места (все происходит если и не в одном доме, то в одном городе), нарушено единство времени (между третьим и четвертым действиями, как сказано в ремарке после афиши пьесы, проходит десять дней, пятое действие разворачивается еще позднее), но самому принципиальному преобразованию подвергается единство действия.

Конфликтные отношения Катерины и Кабановой намечаются лишь в пятом явлении первого действия, завязка любовной драмы сдвинута в конец второго действия (Катерина получает ключ и решается на свидание), параллельно развивается еще одна любовная история (Кудряш – Варвара), а некоторые важные персонажи (Кулигин, Феклуша, сумасшедшая барыня), кажется, вообще не имеют к фабуле никакого отношения.

В 1874 году, узнав, что «Грозу» собираются перевести на французский язык, Островский сокрушался: «Я очень высоко ценю умение французов делать пьесы и боюсь оскорбить их тонкий вкус своей ужасной неумелостью. С французской точки зрения постройка „Грозы“ безобразна, да надо признать, что она и вообще не очень складна. Когда я писал „Грозу“, я увлекся отделкой главных ролей и с непростительным легкомыслием отнесся к форме...» Далее драматург предлагал переделать пьесу, чтобы она стала лишь «немного хуже французов» (И. С. Тургеневу, 14 июня 1874 г.).

Так легко драматург отказывался от своего шедевра. Так строг он был к своему творчеству.

К счастью, это намерение осталось неосуществленным. Мы знаем русскую «Грозу», а не «хорошо сделанную пьесу» во французском духе.

Стремясь объяснить не то, чего нет в драмах Островского, а то, что в них *есть*, Добролюбов придумал для них особое жанровое определение. «Уже и в прежних пьесах Островского мы замечали, что это не комедии интриг и не комедии характеров собственно, а нечто новое, чему бы мы дали название „пьес жизни“. <...> Мы хотим сказать, что у него на первом плане является всегда общая, не зависящая ни от кого из действующих лиц, обстановка жизни».

Можно сказать, что *сюжет* в «пьесах жизни» строится не только на фабуле. Сюжетом становится сама «*обстановка жизни*», а фабула оказывается лишь частью характеристики этой обстановки.

Быт и нравы города Калинова в «Грозе» являются не менее важными героями, чем Катерина или Кабаниха. Для более полного и детального изображения этого быта Островскому и понадобились многие ненужные для фабулы персонажи.

РЕАЛИСТ-СЛУХОВИК: УЗОРЧАТЫЙ ЯЗЫК

«Отделку ролей» (причем не обязательно главных) драматург производит прежде всего с помощью *речи*. Сложно построенные художественные разговоры в пьесах Островского часто заставляют забыть о сложной интриге во французском духе.

Поэт и критик И. Ф. Анненский назвал Островского замечательным «реалистом-слуховиком»: «Это виртуоз звуковых изображений: купцы, странницы, фабричные и учителя

латинского языка, татары, цыганки, актеры и половые, бары, причетники и мелкие чинуши – Островский дал огромную галерею типических речей, к сожалению, часто не лишенных шаржа, более эффектно-ярких, чем тонко-правдивых...» («Три социальных драмы», 1906).

Парадокс подлинного художественного произведения заключается, однако, в том, что яркость со временем превращается в правдивость.

Действительно, и персонажи «Грозы» замечательно говорят. Откровенная грубость Дикого, скрытая за лицемерием сухость и воля Кабановой, простодушное невежество Феклуши, удаль и ирония Кудряша, старомодный пафос и постоянная цитатность Кулигина, поэтичность, лиризм Катерины великолепно передаются в их речи. Героев Островского, даже не видя пьесу на сцене, а просто читая ее, можно *слышать*.

«У него уж такое заведение. У нас никто и пикнуть не смей о жалованье, изругает на чем свет стоит. „Ты, говорит, почему знаешь, что я на уме держу? Нешто ты душу мою можешь знать! А может, я приду в такое расположение, что тебе пять тысяч дам“. Вот ты и поговори с ним! Только он еще за всю свою жизнь ни разу в такое расположение не приходил» (д. 1, явл. 3).

«Нет, матушка, оттого у вас тишина в городе, что многие люди, вот хоть бы вас взять, добродетелями, как цветами, украшаются; оттого все и делается прохладно и благочинно. Ведь эта беготня-то, матушка, что значит? Ведь это суета! Вот хоть бы в Москве: бегают народ взад и вперед неизвестно зачем. Вот она суета-то и есть. Суетный народ, матушка Марфа Игнатьевна, вот он и бегают. Ему представляется-то, что он за делом бежит; торопится, бедный, людей не узнает, ему мерещится, что его манит некто; а придет на место-то, ан пусто, нет ничего, мечта одна. И пойдет в тоске» (д. 3, сц. 1, явл. 1).

«Как мне по нем скучно! Ах, как мне по нем скучно! Уж коли не увижу я тебя, так хоть услышь ты меня издали! Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску! Батюшки, скучно мне, скучно! <...> Радость моя! Жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись!» (д. 5, явл. 2).

Монологи Кудряша, Феклуши или Катерины, даже короткие реплики безымянных прохожих могут доставлять художественное наслаждение сами по себе, как образец словесной игры, звуковой партитуры замечательного драматурга.

СБОРНЫЙ ГОРОД: ЖИЗНЬ ПО ЗАКОНАМ ДОМОСТРОЯ

Говоря о «Ревизоре», Гоголь придумал замечательное определение хронотопа пьесы (хотя одновременно придал ему отвлеченно-нравственный характер): *сборный город*. Калинов тоже не обычный провинциальный город дореформенной эпохи, но, как и место действия в «Ревизоре», – сборный город, образ жизни которого сложился в глубине веков, в древней русской истории.

Пьеса начинается с взгляда вдаль. С высокого берега Волги два человека смотрят на раскинувшийся перед ними пейзаж. «Чудеса, – восхищается один. – Пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и все наглядеться не могу. <...> Вид необыкновенный! Красота! Душа радуется!» Другой равнодушно возражает: «А что? <...> Нешто. <...> Ну, да ведь с тобой что толковать! Ты у нас антик, химик».

Кудряшу кажется странным восхищение Кулигина. Он с большим интересом переключается на городские дела: «Это Дикой племянника ругает. <...> Достался ему на жертву Борис Григорьевич, вот он на нем и ездит».

Так в первых же фразах намечаются внешний и внутренний конфликты драмы: на фоне великолепного пейзажа идет грубая городская жизнь и появляется первая жертва.

Общую характеристику Калиновского бытия дает тот же Кулигин. «Жестокие нравы, сударь, в нашем городе, жестокие! В мещанстве, сударь, вы ничего, кроме грубости да бед-

ности нагой, не увидите. И никогда нам, сударь, не выбиться из этой коры! Потому что честным трудом никогда не заработать нам больше насущного хлеба. А у кого деньги, сударь, тот старается бедного закабалить, чтоб на его труды даровые еще больше денег наживать» (д. 1, явл. 3).

Сразу определились конфликтные полюса: богатые, имеющие деньги и власть, самодуры – «бедность нагой», вынужденная терпеть и страдать без всякой надежды на улучшение.

Центральной фигурой этой безрадостной картины представлен купец Дикой. Он несправедливо наживает деньги. «Много у меня в год-то народу перебивает; вы-то поймите: недоплачу я им по какой-нибудь копейке на человека, а у меня из этого тысячи составляются, так оно мне и хорошо!» – признается он городничему. Он не любит их отдавать. Он бесконечно тиранит домашних, в том числе ожидающего наследства племянника. «Кто ж ему угодит, если у него вся жизнь основана на ругательстве?» – риторически спрашивает Кудряш.

Этот «пронзительный мужик» привык к абсолютной покорности и безропотности окружающих. «А и честь-то невелика, потому что воюешь-то ты всю жизнь с бабами», – точно замечет Кабанова (д. 2, явл. 2).

Но всякая попытка противодействия, противоречия вызывает у Дикого оторопь и желание отыграться на людях, полностью ему подчиненных. Кудряш вспоминает: после того, как на перевозе Дикого обругал гусар, домашние две недели прятались от его гнева по чуланам и чердакам.

Сам Кудряш тоже не боится Дикого, хотя и служит у него конторщиком. На ругань хозяина он тоже отвечает руганью: «Он слово, а я десять; плюнет и пойдет». В запасе у него есть еще и такое мощное средство воздействия: «Вчетвером этак, впятером в переулке где-нибудь поговорили бы с ним с глазу на глаз, так он бы шелковый сделался. А про нашу науку-то и не пикнул бы никому, только ходил бы и оглядывался» (д. 1, явл. 1).

Умеет говорить с Диким и Кабанова, на его грубость отвечая не менее резко: «Ну, не очень-то горло-то распускай! Ты найди подешевле меня! А я тебе дорога! Ступай своей дорогой, куда шел» (д. 3, явл. 2). После такой отповеди, изложенной на понятном купцу экономическом языке, подвыпивший Дикой смиряется и начинает с кумой нормальный и даже по своему душевный разговор: «А вот что: разговори меня, чтобы у меня сердце прошло. Ты одна во всем городе умеешь меня разговорить».

Второй влиятельной фигурой в городе является как раз собеседница Дикого Марфа Игнатьевна Кабанова, Кабаниха. Ее отличие от кума тоже определяет Кудряш в начале первого действия. «Хороша тоже и Кабаниха», – замечает Шапкин. «Ну та хоть, по крайности, все под видом благочестия, а этот как с цепи сорвался», – уточняет Кудряш.

У Дикого и Кабанихи четко распределены роли. Дикой – откровенный самодур, понимающий, что даже по калиновским меркам он живет несправедливо, грешно, в чем он винит свое «горячее сердце». Изругав по привычке мужика, пришедшего просить деньги, он может потом просить прощения, кланяться ему в ноги и каяться (в чем тоже проявляется своеобразная извращенная гордость богача).

Кабаниха никогда и нигде, с первого появления и до финала драмы, не может почувствовать себя неправой. Она воспринимает себя как хранительницу предания, патриархального Закона, в несоблюдении которого она постоянно уличает домашних.

С точки зрения этого закона мир человеческих отношений предстает абсолютно формализованным и абсолютно управляемым. Младшие всегда должны беспрекословно слушаться старших, жена – мужа и свекровь. Молодые девушки могут гулять по вечерам, а жены обязаны сидеть дома. Любовь при расставании с мужем тоже надо проявлять по строгим правилам: не бросаться ему на шею, а кланяться в ноги, а потом полтора часа выть на крыльце, чтобы продемонстрировать соседям свое горе.

Такими существующими на каждый случай правилами, как паутиной, опутана жизнь города Калинова. Где их истоки, откуда они взялись?

Впервые прочитав «Грозу», известный в свое время писатель и исследователь народного быта П. И. Мельников-Печерский провел любопытную параллель. Он увидел прямую связь между порядками, описанными в «Домострое», книге составленной в середине XVI века сподвижником Ивана Грозного священником Сильвестром, и обычаями, существующими в Калинове.

«Каждое правило Сильвестрова устава, каждое слово его... вошло в плоть и кровь самодуров XIV и XV столетий и с тех пор, как некое священное и неприкосновенное предание, устно передается из поколения в поколение и благоговейно хранится в наглухо закупоренных святилищах семейной жизни „среднего рода людей“» («„Гроза“. Драма в пяти действиях А. Н. Островского», 1860). Именно Кабаниха, с точки зрения критика, представляет собой «олицетворение семейного деспотизма, верховную жрицу „Домостроя“».

Герои Островского не могли читать «Домостроя», его рукопись была опубликована лишь в конце 1840-х годов в специальном историческом издании. Но сам драматург, несомненно, знал этот памятник. Его с благоговением цитирует подьячий Кочетов, герой поздней комедии Островского «Комик XVII столетия» (1872).

Сборный город Островского оказывается островом или материком жизни по законам домостроя в России века девятнадцатого.

СПОР О ВРЕМЕНИ: СВОИ И ЧУЖИЕ

Историки утверждают: историческая эпоха не только социально, но и психологически многослойна. Современники, живущие рядом, на самом деле могут существовать в разных исторических временах, разных хронотопах.

Островский самостоятельно открывает закон исторической относительности. Поэтому время его пьесы имеет четкий календарь (около двух недель), но лишено точной хронологии. Калинов затерялся не только в пространстве, но и во времени, в тысячелетней истории России. Века пронесли над ним почти бесследно.

Здесь жители, особенно замужние женщины, как в старину, сидят взаперти, лишь изредка, по праздникам, выходя в церковь и на бульвар. Здесь не читают журналов и книг (даже очень старых, как Обломов или пушкинский дядя, заглядывавший в «календарь осьмого года»). Здесь редко куда-либо уезжают. Главным источником сведений о внешнем мире здесь, как в XVI веке, оказываются рассказы странников, бывалых людей.

В драме не случайно уделено так много места Феклуше. Хотя она не имеет прямого отношения к основному конфликту пьесы, сцены с ней открывают второе и третье действия. Без Феклуши обстановка калиновской жизни была бы неполной. Странница, как и Кабаниха, – хранительница преданий этого мира. Но она дополняет бытовые представления калиновцев географией, историей и философией.

Феклуша бывала в Москве, но не увидела там ничего, кроме суеты, беготни, да дьявола на крыше, осыпающего бедных москвичей «плевелами» – соблазнами. Дьявольским изобретением, «огненным змеем» представляется Феклуше и виденный в Москве паровоз. Можно себе представить, как веселились образованные театралы-современники Островского, услышавшие в 1860 году подобную характеристику собственного города: они жили уже в другом историческом времени, где «Домострой» публиковали во «Временнике Императорского московского общества истории и древностей», а не жили по нему.

Дальше, за Москвой, начинаются уж совсем фантастические земли, где живут люди с песьими головами, правят неправославные салтаны Махнут турецкий и Махнут персидский, судьи судят по несправедному закону. (Совсем как Феклуша будут рассуждать в четвертом

действии гуляющие горожане: «Что ж это такое – Литва? – А говорят, братец ты мой, она на нас с неба упала».)

Феклуша пересказывает и философское – весьма необычное – объяснение разницы своего и чужого, старого и нового времен (приблизительно так же сталкивались мифологическое время Обломова и историческое время Штольца в романе Гончарова).

«Тяжелые времена, матушка Марфа Игнатъевна, тяжелые. Уж и время-то стало в умаление приходиться. – Как так, милая, в умаление? – Конечно, не мы, где нам заметить в суевето! А вот умные люди замечают, что у нас и время-то короче становится. Бывало, лето или зима-то тянутся-тянутся, не дождешься, когда кончатся; а нынче и не увидишь, как пролетят. Дни-то и часы все те же как будто остались, а время-то за наши грехи все короче и короче делается» (д. 3, явл. 1).

Характеристики нового, «короткого» времени Кулигиным и Феклушей, кажется, почти совпадают. Островский даже строит далеко отстоящие друг от друга реплики на синтаксическом параллелизме.

«Жестокие нравы, сударь, в нашем городе, жестокие!»

«Тяжелые времена, матушка Марфа Игнатъевна, тяжелые».

Но на самом деле в позициях героев есть принципиальная разница.

Кулигин критикует нравы *нашего города* и хочет внести в него свет прогресса из большого мира: солнечные часы, прогулки на бульваре, «милость к падшим» (именно он советует Тихону простить жену).

Феклуша, наоборот, осуждает *большой мир* и пытается спрятаться от него в благословенном калиновском Эдеме, который кажется ей воплощением всех земных добродетелей. «В обетованной земле живете! И купечество все народ благочестивый, добродетелями многими украшенный!» (д. 1, явл. 3). «Последние времена, матушка Марфа Игнатъевна, последние, по всем приметам последние. (Снова перед нами та же интонация и синтаксическая структура. – И. С.) Еще у вас в городе рай и тишина, а по другим городам так просто Содом, матушка...» (д. 3, явл. 1).

Так возникают две противоположные точки зрения на мир Калинова.

Кулигин видит город, в котором живет, как *темное царство* (после статьи Добролюбова это определение стало общепринятым, его использовал и Мельников-Печерский), где враждуют, мучают, истязают ближних. Феклуша – как благословенный *райский город*, в котором царствуют благолепие и тишина.

Кулигин, со своими разговорами об электричестве, мечтой о вечном двигателе, цитатами из Державина и Ломоносова, вызывает грубость и недоверие. «Да что ты ко мне лезешь со всяким вздором! <...> А за эти слова тебя к городничему отправить, так он тебе задаст!» – угрожает Дикой (д. 4, явл. 2).

Феклуша со своими «знаниями» и «образованностью» – необходимая часть этого мира, ее серьезно выслушивают, ей послушно внимают. «Каких-то, каких-то чудес на свете нет! А мы тут сидим, ничего не знаем. Еще хорошо, что добрые люди есть: нет-нет, да и услышишь, что на белом свету делается; а то бы так дураками и померли», – простодушно восклицает прислуга Глаша (д. 2, явл. 1).

«Свой» Кулигин для жителей города – чужак. Пришлый человек странница Феклуша – своя, плоть от плоти калиновского мира.

Но даже характеристика часовщика-самоучки у Островского подчинена общим принципам изображения «сборного города». И сфера научных интересов Кулигина, и его несомненная литературная образованность – вызывающе несовременны. Не случайно общепризнанным прототипом Кулигина называют нижегородского механика-самоучку И. П. Кулибина (1735–1818). Фантастическим рассказам о людях с песьими головами Кулигин противопоставляет научный миф о вечном двигателе.

В «сборном городе» Калинове шестнадцатый век сталкивается с восемнадцатым, «Домострой» – с Ломоносовым. Представить здесь эмпирика и нигилиста Базарова с его опытами над лягушками или какого-то иного «нового человека» решительно невозможно. Изображенная в «Грозе» провинциальная жизнь еще не подозревает о таких героях.

Можно сказать, что центральный конфликт «Грозы» строится на противопоставлении *своих* и *чужих*.

Свои живут по законам Калинова, даже когда вроде бы их нарушают. Свой в этом мире Кудряш: он воюет с Диким его же оружием – руганью; его удаль и веселье входят в привычный кодекс поведения ухаля-купца. Своя и Варвара. Она не возмущается Калиновскими порядками, а привычно обходит их с помощью обмана. «У нас весь дом на том держится. И я не обманщица была, да выучилась, когда нужно стало» (д. 2, явл. 2).

Это возможно потому, что истинная вера в домостроевские порядки давно уже утрачена. Они держатся в основном на лицемерии, формальном соблюдении прежних правил. В сцене прощания с мужем Кабаниха может заставить Катерину поклониться Тихону в ноги, но уже не решается приказать полтора часа выть на крыльце, ограничиваясь мягким осуждением. «Коли порядком не умеешь, так хоть бы пример-то этот сделала; все-таки пристойнее; а то видно на словах только» (д. 2, явл. 7).

В предшествующем этому наставлению монологе Марфа Игнатьевна искренне опасается, что старые порядки закончатся вместе с нею: «Молодость-то что значит! Смешно смотреть-то даже на них! Кабы не свои, насмеялась бы досыта. Ничего-то не умеют. Хорошо еще, у кого в доме старшие есть, ими дом-то и держится, пока живы. А ведь тоже, глупые, на свою волю хотят, а выдут на волю-то, так и путаются на покор да на смех добрым людям. Конечно, кто и пожалеет, а больше все смеются. Да не смеяться-то нельзя; гостей позовут, посадить не умеют. Да еще, гляди, позабудут кого из родных. Смех, да и только! Так-то вот старина-то и выводится. В другой дом и взойти-то не хочется. А и взойдешь-то, так плюнешь да вон скорее. Что будет, как старики перемрут, как будет свет стоять, уж и не знаю» (д. 2, явл. 6).

К чужакам, которые отрицают домостроевские нравы и порядки, относятся, кроме Кулигина, Борис и, конечно же, Катерина.

Борис в ожидании наследства вроде бы во всем подчиняется дяде. Но он не может никак ему угодить не только потому, что Савёл Прокофьевич не любит отдавать деньги. Он, как и Кулигин, раздражает Дикого самим фактом существования, образованием, обходительными манерами. «Баклуши ты, что ль, бить сюда приехал? Дармоед! Пропади ты пропадом! <...> Раз тебе сказал, два сказал: „Не смей мне навстречу попадаться“; тебе все неймется! Мало тебе места-то? Куда ни поди, тут ты и есть. <...> Провались ты! Я с тобой и говорить-то не хочу, с езуитом. Вот навязался!» (д. 1, явл. 2).

Чужим постоянно ощущает себя в Калинове и сам Борис. «Все на меня как-то дико смотрят, точно я здесь лишний, точно мешаю им. Обычаев здешних я не знаю. Я понимаю, что все это наше русское, родное, а все-таки не привыкну никак» (д. 1, явл. 3).

КАТЕРИНА И ДРУГИЕ: ГРЕХ И ВОЛЯ

Но самой странной птицей в Калинове ощущает себя Катерина. Выросшая в этом мире, она демонстрирует максимальную чуждость ему.

Уже вторая реплика героини в пьесе, при всей ее почтительности, показывает цельность ее натуры, не демонстративное, но прямое отрицание лицемерных нравов, нравственного формализма, к которому привыкли в городе. «Ты про меня, маменька, напрасно это говоришь. Что при людях, что без людей, я все одна, ничего я из себя не доказываю» (д. 1, явл. 5).

Образ Катерины Островский строит иначе, чем образы других персонажей драмы. В драме перед нами вроде бы проходит вся ее жизнь. Но с другой стороны, многие очевидные детали драматург оставляет без внимания.

После замужества Катерина, как и Борис, оказывается одна в чужом городе. «По патриархальному домостроительному обычаю, она *выдана*, а не *вышла*. Ее не спрашивали, любит ли она Тихона, ее выдали по благословению родителей за немилого, в той надежде, что, дескать, „стерпится – слюбится“», – писал П. И. Мельников-Печерский, одновременно замечая, что в народных песнях, в разговорном языке купцов, мещан и крестьян встречается только такая форма – «выдана».

«Здесь что вышла замуж, что схоронили – все равно. <...> Ну, попал я в городок!» – вздыхает Борис, переводя калиновское «выдали» на более цивилизованное «вышла», но, по сути, говоря о том же самом (д. 3, сц. 3, явл. 2).

Однако в драме нет ни одного намека на связи Катерины с прежней жизнью. Где находится ее родной город? Что произошло с ее семьей? Встречается ли она с родственниками? Ни на один из подобных вопросов в пьесе нет ответа.

Катерина, как сказочная героиня, оказывается в чужом заколдованном городе. Все ее связи с прежней жизнью оборваны. Прошлое осталось лишь в ее немногих воспоминаниях.

Вместо конкретной биографии Островский предлагает *поэтическую историю* формирования характера Катерины. Главные ее свойства – искренность, страстность, решительность, религиозно-поэтическое восприятие мира.

«Такая уж я зародилась, горячая! Я еще лет шести была, не больше, так что сделала! Обидели меня чем-то дома, а дело было к вечеру, уж темно; я выбежала на Волгу, села в лодку да и отпихнула ее от берега. На другое утро уж нашли, верст за десять!» (д. 2, явл. 2).

В другом монологе героиня подробнее вспоминает о жизни в родном доме: она ходила с маменькой в церковь, истово молилась и в храме и дома, беседовала со странницами, поливала цветы, видела поэтические сны, в которых летала по воздуху. На удивленное замечание Варвары: «Да ведь и у нас то же самое» – Катерина отвечает: «Да здесь все как будто изпод неволи» (д. 1, явл. 7).

Жизнь Катерины в Калинове – это постоянные попытки приспособиться к неволе, которым мешает цельность и искренность героини. Церковь, молитва в Калинове становятся не потребностью живой души, а постылой обязанностью. Хотя Катерину *выдали* за Тихона, она хочет его полюбить, построить с ним какую-то общую жизнь, чему все время мешают как наставления матери, так и упреки самого мужа. «Да не разлюбил, а с этакой неволи от какой хочешь красавицы-жены убежишь!» (д. 2, явл. 4).

Воля (неволя) – один из главных мотивов – *лейтмотив* – пьесы. Слова *воля* и его антоним *неволя* встречаются в тексте более тридцати раз. О воле рассуждают только втянутые в основной конфликт персонажи: Кабаниха, Тихон, Катерина и Борис (один раз об этом мимоходом говорит и Кулигин).

Воля в этом смысле – *возможность жить согласно собственным желаниям, без внешних ограничений и запретов*. «Воля – данный человеку произвол действия; свобода, простор в поступках; отсутствие неволи, насилования, принуждения», – формулирует современник Островского В. И. Даль в знаменитом «Толковом словаре живого великорусского языка». А далее приводит десятки – весьма противоречивых – русских пословиц, некоторые кажутся прямым комментарием к «Грозе»: «Своя воля царя боле». – «Дал муж жене волю, не быть добру». – «По своей воле лучше неволи. Хоть хвойку жую, да на воле живу».

Отношение героев к этому понятию совпадает с делением на своих и чужих. В этике домостроя воля представляется отрицательным, разрушительным явлением. Для чужих людей, волей обстоятельств заброшенных в калиновский мир, воля кажется грезой, мечтой.

Кабаниха связывает волю с гибелью привычного мира и его устоев. «Я давно вижу, что вам воли хочется. Ну, что ж, дождетесь, поживете и на воле, когда меня не будет. Вот уж тогда делайте что хотите, не будет над вами старших. А может, и меня вспомняете» (д. 1, явл. 5). «Что, сынок! Куда воля-то ведет!» – победно вскрикивает она, услышав признание Катерины.

Тихону воля представляется кратковременным бегством из родного дома, хотя, как замечает Катерина, «и на воле-то он словно связанный».

Борис тоже воспринимает свое положение в городе как неволю, но в то же время, в сравнении с Катериной, он – «вольный казак», «вольная птица».

Для Катерины воля – главное условие ее существования, неволя – путь к гибели. «Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы. И такая мысль придет на меня, что, кабы моя воля, каталась бы теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке хорошей, обнявшись...» (д. 1, явл. 7). – «Вот так-то и гибнет наша сестра-то. В неволе-то кому весело! <...> А горька неволя, ох, как горька! Кто от нее не плачет! А пуще всего мы, бабы. Вот хоть я теперь!» (д. 2, явл. 10).

Высшее поэтическое проявление воли у Катерины – желание летать. Мечта о полете сопровождает всю ее жизнь. Она рассказывает, что летала в детских снах. Она, вдруг словно вспомнив детство, спрашивает у Варвары, почему люди не летают, и хочет попробовать полетать прямо сейчас. Позднее, накануне свидания с Борисом, она воображает полет души после смерти (д. 2, явл. 8).

В драме Островского понятие воли имеет и еще один – психологический – смысл. *Воля – способность человека добиться поставленной цели.*

В этом смысле мечтающий о вольной жизни Тихон совершенно лишен воли. Его воля сломана волевой матерью, что Кабаниха с торжеством говорит в одном из своих наставлений. «Видишь ты, какой еще ум-то у тебя, а ты еще хочешь своей волей жить. – Да я, маменька, и не хочу своей волей жить. Где уж мне своей волей жить!» (д. 1, явл. 5).

Игра психологическим понятием «воли» идет и во время ночного свидания Катерины и Бориса. «Ну как же ты не загубил меня, коли я, бросивши дом, ночью иду к тебе. – Ваша воля была на то. – Нет у меня воли. Кабы была у меня своя воля, не пошла бы я к тебе. <...> Твоя теперь воля надо мной, разве ты не видишь! (Кидается к нему на шею.)» (д. 3, сц. 1, явл. 3).

Характерно, что цивилизованное, европейское понятие «свобода» знакомо в Калинове лишь Кудряшу, да и то он использует его в сниженном, искаженном значении: «У нас насчет этого слободно. Девки гуляют себе, как хотят, отцу с матерью и дела нет. Только бабы заперти сидят» (д. 3, сц. 2, явл. 2).

Любовь к Борису для Катерины – поступок настолько же вольный, насколько и вынужденный. Делая свой свободный выбор, героиня ограничена наличными обстоятельствами. Борис – чужой в «темном царстве», но он вынужден жить по его правилам, подчиняться дяде, хотя понимает, что тот его все равно обманет. «Вольный казак» или «вольная птица» он лишь в своем представлении. «Борис – не герой и далеко не стоит Катерины, она и полюбила его больше на безлюдье», – точно заметил Добролюбов.

Когда эта любовь возникает, Катерина, как между двух огней, оказывается между стремлением к *воле* и ощущением *греха*.

«Грех» – как и «воля» – ключевой мотив драмы. Он возникает в «Грозе» более сорока раз. О грехе и своих грехах рассуждают практически все персонажи, кроме образованных Кулигина и Бориса.

«И принесло ж его на грех-то в такое время! Согрешил-таки: изругал, так изругал, что лучше требовать нельзя, чуть не прибил. Вот оно, какое сердце-то у меня», – то ли исповедуется, то ли гордится Дикой перед Кабанихой, вспоминая мужика, который приходил просить заработанные деньги (д. 2, сц. 1, явл. 2).

«Что с дураком и говорить! Только грех один!» – обрывает Кабаниха разговор с сыном (д. 1, явл. 5).

«Всю жизнь смолоду грешила. Спроси-ка, что о ней порасскажут. Вот умирать-то и боится», – говорит Варвара о сумасшедшей барыне (д. 1, явл. 9).

«Что мне тебя судить! У меня свои грехи есть», – отвечает она на признание Катерины (д. 1, явл. 7).

«Сами-то, чай, тоже не без греха!» – пытается усюветить Кулигин оскорбленного мужа. «Уж что говорить!» – с готовностью откликается Тихон (д. 5, явл. 1).

Свои грехи, оказывается, есть даже у божьей странницы. «А я, милая девушка, не вздорная, за мной этого греха нет. Один грех за мной есть, точно; я сама знаю, что есть. Сладко поесть люблю», – признается Феклуша (д. 2, явл. 1).

Искренне воспитанная в религиозных понятиях, Катерина всю свою жизнь воспринимает в категориях грешной и праведной жизни.

Грехом она считает уже саму возникшую любовь к Борису. «Ах, Варя, грех у меня на уме! Сколько я, бедная, плакала, чего уж я над собой не делала! Не уйти мне от этого греха. Никуда не уйти. Ведь это нехорошо, ведь это страшный грех, Варенька, что я другого люблю?» (д. 1, явл. 7).

Очередное испытание для Катерины устраивает Варвара. В руках у Катерины оказывается ключ, дающий возможность ночного свидания. Держа в руке ключ-искушение, ключ к новой тайной жизни, героиня колеблется между прежней жизнью-мучением и жизнью-грехом. «Живу, маюся, просвету себе не вижу! Да и не увижу, знать! Что дальше, то хуже. А теперь еще этот грех-то на меня. *(Задумывается.)* Кабы не свекровь!.. Сокрушила она меня... от нее мне и дом-то опостылел; стены-то даже противны. *(Задумчиво смотрит на ключ.)* Бросить его? Разумеется, надо бросить. И как он это ко мне в руки попал? На соблазн, на пагубу мою». Но эта борьба разрешается в пользу новой жизни: «Будь что будет, а Бориса я увижу!» (д. 2, явл. 10).

Во время свидания Катерина, колеблясь, делает окончательный выбор. «Ты знаешь ли: ведь мне не замолить этого греха, не замолить никогда! Ведь он камнем ляжет на душу, камнем. <...> Что меня жалеть, никто не виноват, – сама на то пошла. Не жалею, губи меня! Пусть все знают, пусть все видят, что я делаю! *(Обнимает Борису.)* Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда? Говорят, даже легче бывает, когда за какой-нибудь грех здесь, на земле, натерпишься» (д. 3, сц. 2, явл. 7).

Последующее признание Катерины вызвано дальнейшей духовной работой и ощущением вины не только перед ближними, но и перед небесами. «Грешна я перед Богом и перед вами!» (д. 4, явл. 6).

Признание снимает грех с души Катерины, но еще более усугубляет ее положение. Кабаниха призывает мужа «ее живую в землю закопать, чтобы казнилась». Тихон не мог послушаться маменьку и «побил немножко» жену, хотя на самом деле жалеет ее. Дом окончательно становится для Катерины немилым, чужим, исчезают остатки ее уважения к мужу.

Побег из дома и свидание с Борисом подталкивают ее к последнему шагу. «Куда теперь? Домой идти? Мне что домой, что в могилу – все равно» (д. 5, явл. 4).

Этот выбор особенно страшен для глубоко верующего человека, потому что героиня берет на себя еще один страшный смертный грех – самоубийство. И все-таки Катерина выбирает его, а не возвращение домой. «Все равно, что смерть, что сама... а жить нельзя! Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться...» (д. 5, явл. 4).

Впрочем, уже в самом начале пьесы героиня охвачена дурными предчувствиями. «Я умру скоро, – говорит она Варваре сразу после воспоминаний о детстве и мечты о полете. – Нет, я знаю, что умру» (д. 1, явл. 7). И это ощущение катастрофы, близкого конца тоже проходит через всю драму.

Один из первых критиков назвал героиню Островского «женским Гамлетом из купеческого быта». Шекспировский Гамлет видел Данию тюрьмой. Такой тюрьмой для Катерины становится город Калинов. Бегством из него становится только смерть.

ГРОЗА НАД МИРОМ: ЗЛОБОДНЕВНОЕ И ВЕЧНОЕ

«Пьеса жизни» строится на постепенном нарастании напряжения, которое разряжается *грозой*.

Большинство пьес Островского названы по функциям персонажей («Воспитанница», «Бесприданница») или пословицами и поговорками («Бедность не порок», «На всякого мудреца довольно простоты»). Но в данном случае драматург придумал замечательное заглавие-символ.

Первоначальное его значение вполне конкретно. Гроза – природное явление, дважды изображенное в пьесе. В конце первого действия она следует после признания Катерины в грешной любви к Борису. В кульминации четвертого действия, наряду с другими угрожающими симптомами (критики насчитывали здесь от пяти до девяти «мелодраматических элементов»), она провоцирует признание героини.

Но это первоначальное значение приобретает дополнительные символические смыслы.

Для городских обывателей гроза – Божья кара, которую надо принимать без рассуждений. «Гроза-то нам в наказание посылается, чтобы мы чувствовали», – втолковывает Дикой Кулигину. «Уж ты помяни мое слово, что эта гроза даром не пройдет. Верно тебе говорю: потому знаю. Либо уж убьет кого-нибудь, либо дом сгорит...» – предсказывает один из безымянных горожан в четвертом действии.

Для просветителя Кулигина она, напротив, – очистительная сила, доказывающая разумное, гармоничное, прекрасное устройство мира Божьего. «Ну чего вы боитесь, скажите на милость! Каждая теперь травка, каждый цветок радуется, а мы прячемся, боимся, точно напасти какой! Гроза убьет! Не гроза это, а благодать! Да, благодать! У вас все гроза! Северное сияние загорится, любоваться бы надобно да дивиться премудрости: „С полных стран встает заря“! А вы ужасаетесь да придумываете, к войне это или к морю. Комета ли идет, – не отвел бы глаз! Красота! Звезды-то уже пригляделись, все одни и те же, а это обновка; ну смотрел бы да любовался! А вы боитесь и взглянуть-то на небо, дрожь вас берет! Изо всего-то вы себе пугал наделали. Эх, народ! Я вот не боюсь. Пойдемте, сударь!» – обращается он к такому же чужому в темном царстве Борису. «Пойдемте! Здесь страшнее!» – откликается тот (д. 4, явл. 4).

Для Катерины гроза становится знаком душевной катастрофы, связанной с ощущением измены и греха. В этом смысле она похожа на других жителей, однако относит Божью кару не к другим, а к себе.

Гром, однако, гремит и над миром Кабанихи и Дикого, хотя они сами об этом пока не подозревают. Гибель героини – грозное предупреждение «темному царству». Драма кончается первой, пусть даже запоздалой, попыткой бунта Тихона. «Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...» – бессознательно повторяет он над трупом жены. И хотя Кабаниха пытается вернуть свою власть резким окриком («Аль себя не помнишь? Забыл с кем говоришь!»), вопль все потерявшего человека не прерывается.

Тихон еще по привычке повторяет «маменька», но уже обвиняет ее прямо и открыто, при всем народе. Конфликт выходит за пределы дома в мир.

Островский назвал свою пьесу драмой. Некоторые литературоведы переводят ее в иной, более высокий и древний жанр, определяя как «народную трагедию».

Для этого есть некоторые основания. Памятью о трагедии являются в «Грозе» и пяти-актное членение по традиционному фабульному принципу (экспозиция – завязка – развитие действия – кульминация – развязка), и финальная катастрофа, гибель героини.

Однако включить пьесу Островского в традицию классической трагедии мешает, прежде всего, ее бытовой характер. Героями классической трагедии, как высокого жанра, обычно были «статусные» персонажи, приподнятые над обыденной жизнью. Погруженная в быт, трагедия и превращается в «буржуазную трагедию» (Д. Дидро), то есть в драму как таковую, драму в узком смысле слова.

Но главное все-таки в другом. Трагический конфликт возникает в том случае, если трещина проходит через душу каждого участвующего в нем персонажа. Немецкий философ Гегель утверждал, что настоящая трагедия возможна, когда «обе стороны противоположности оправданны» и способны вызывать катарсис, сострадание.

«Такой вид сострадания не могут внушить нам негодяи и подлецы, – продолжает Гегель. – Если поэтому трагический характер, внушавший нам страх перед мощью нарушенной нравственности, в несчастье своем должен вызвать у нас трагическое сопереживание, то он в самом себе должен быть содержательным и значительным».

В «Грозе» трагическое сопереживание вызывает только одна сторона.

Катерина вырастает на этой же почве, но попадает в клетку суровых и почти потерявших смысл законов темного царства, запутывается в его сетях, не выдерживает тяжести неволи, ощущения греха и гибнет.

«Тяжелые нравы» Калинова убивают женщину-птицу с поэтической душой. Катерина мечтает взлететь, а в итоге бросается в бездну. Тяга вверх, в воздух, закончилась прыжком вниз, в омут.

Но трагедия Катерины демонстрирует не прозрение, а глубокий кризис мира, в котором героиня отказалась существовать. Мир «темного царства» ничему не учится, не знает сомнений и колебаний. Дикой и в конце драмы продолжает издеваться над Борисом, отсылая его в Сибирь. Кабаниха и над трупом невестки лицемерит, кланяясь народу («Спасибо вам, люди добрые, за вашу услугу»), и угрожает Тихону: «Ну, я с тобой дома поговорю».

Стремясь к сохранности «устоев», Калиновские самодуры рубят сук, на котором сидят, вытаптывают окружающее пространство. И оставшиеся в живых дети Калиновского мира либо бегут из него, как Кудряш и Варвара, либо пытаются проявить самостоятельность, как Тихон. Сознательных защитников и продолжателей домостроевских порядков в новом поколении не обнаруживается.

В статье об Островском, с которой начинался наш разговор о «Грозе», Гончаров обозначил границы и последнюю точку созданной драматургом картины тысячелетней России. «Одним концом она упирается в доисторическое время („Снегурочка“), другим – останавливается у первой станции железной дороги с самодурами, поникшими головой перед гласным судом, перед нагрубившим ему строкулистом-племянником. <...> И все эти черты, образующие великорусскую физиономию, все вошли в творческую сферу Островского. Ничто *до нового времени* не ускользнуло от его зоркого ока. <...> Он нашел и изобразил нашу Одиссею – отмежевав себе огромное пространство и взяв в нем все, что брали по частям и другие. <...> Он не пошел и не пойдет за новой Россией – в обновленных детях ее нет уже более героев Островского. <...> Островский пропитался воздухом этой жизни и полюбил ее, как любят родной дом, берег, поле. И никакая другая жизнь и другие герои не заменят Островскому этого его царства – растянувшегося от Гостомысла до Крымской кампании и Положения 19 февраля».

После реформы 1861 года тысячелетняя Россия, как Атлантида, медленно уходила на дно. Мир, изображенный в «Грозе», постепенно таял, исчезал.

Конфликт пьесы мог показаться исторически исчерпанным, когда женщина получила относительную свободу от мужа, от семьи и сама могла строить свою судьбу.

Но через полтора десятилетия появляется роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», героиня которого, женщина совсем из иной социальной среды, повторяет путь Катерины: недовольство семейной жизнью – новая страстная любовь – остракизм, презрение окружающих – самоубийство.

И в другие эпохи нервный, совестливый, остро чувствующий свое достоинство человек часто оказывается в конфликте с чужим, враждебным, холодным, живущим по бездушным законам миром. *Темным царством* могут оказаться армейская казарма, комната в общезжитии или современный офис.

«Гроза» Островского разразилась и прошла. Но житейские *грозы* регулярно повторяются.

С 1859 года для человека, связанного с русской культурой, гроза – не только явление природы, но один из символов *России Островского*.

Иван Сергеевич ТУРГЕНЕВ (1818–1883)



УСАДЬБА И УНИВЕРСИТЕТ: ПРОЗА И ПОЭЗИЯ

Жизнь Тургенева кажется примером того, как многое в нашей жизни предопределено местом и обстоятельствами рождения. «Красивый, двадцатидвухлетний» Сергей Петрович Тургенев был родовит, но очень беден. Варвара Петровна Лутовинова – на шесть лет старше, некрасива, не очень образованна, но у нее в руках было 5 тысяч крепостных крестьян, 600 тысяч рублей да несколько имений, перешедших в наследство от дяди.

Гусарский офицер, приехавший в Спасское-Лутовиново покупать лошадей, долго раздумывал, но потом скрепя сердце, подчиняясь мольбам отца, сделал предложение. Это был типичный брак по расчету: свою родословную и редкую красоту жених продавал за богатое приданое. Хозяйкой и распорядительницей в доме все равно оставалась женщина.

Венчались и играли свадьбу, вопреки обычаям, в имении жены: Варвара Петровна сразу продемонстрировала, кто в доме хозяин. Сын Иван родился 28 октября (9 ноября) 1818 года в Орле. Он был вторым ребенком, брат Николай появился на два года раньше.

Даже став семьей, родители жили разной жизнью. Отец не вводил жену в круг своих знакомых, имел любовные романы на стороне, равнодушно смотрел на происходящее в доме, в том числе – на воспитание сыновей. Он умер в 1834 году, в 42 года, превратившись для Варвары Петровны в удобное поэтическое воспоминание.

Но подлинной поэзии в быте Спасского было мало. Сделавшись наследницей огромного состояния и властительницей абсолютно зависимых от нее людей, Варвара Петровна словно мстила кому-то за годы унижения (она рано осталась без родителей и жила приживалкой в доме дяди), за несчастный брак и неудавшуюся жизнь. Приливы сентиментальности в ее жизни чередовались с приступами жестокости.

В одном из своих имений она устроила приют для бедных соседок-дворянок. В Спасском были богадельня, больница и крестьянское училище. Но провинившихся дворовых секли или отправляли в солдаты, детей беспощадно разлучали с матерями и даже задиристый индюк, обидевший любимого петуха барыни, по ее приказу был живьем закопан в землю.

Детей Варвара Петровна тоже воспитывала по методу кнута и пряника.

В четыре года Тургенев впервые увидел Европу: семейство на собственных лошадях через Берлин и Цюрих приехало в Париж, где задержалось на полгода. В большом штате сопровождающих числился домашний доктор А. Е. Берс, отец будущей жены Л. Н. Толстого.

Нанимать гувернеров для детей Сергей Николаевич специально ездил в Швейцарию. Естественно, что Тургенев уже в детстве свободно говорил и читал на трех европейских языках, был светски воспитанным ребенком, ни в чем не знал отказа. Тургенев вообще самый богатый из больших русских писателей.

Но с другой стороны, семейный разлад, приступы гнева и ревности госпожи-хозяйки не обходили и детей. Их, как и дворовых, часто секли, отец совершенно не вмешивался в это, добавляя к наказаниям «спартанские» методы воспитания: ранний подъем, холодные ванны, бегание вокруг столба на веревке.

Однажды Тургенев даже решил бежать из дома и был остановлен только немцем-учителем. После долгой беседы учителя с матерью мальчика на какое-то время оставили в покое.

Отдушинами, светлыми пятнами были обычные для дворянского ребенка вещи: природа, общение с крестьянскими детьми и дворовыми людьми, которые утешали и понимали. Внешний мир своей добротой и разнообразием словно возмещал недостаток любви и согласия в родительском доме.

Из детства Тургенев вынес глубокую образованность, тягу к красоте, ненависть к любым формам деспотизма, как общественного, так и семейного, но в то же время – безволие, слабость характера, «овечью натуру», как говорил он сам о себе.

В 1827 году семейство Тургеневых перебралось в Москву: начиналось время учения. В 1833 году Тургенев поступает на словесное отделение философского факультета Московского университета, в следующем году переводится в Петербург. В Петербурге он впервые начинает писать, показывает свою поэму «Стено» университетскому профессору словесности и получает приглашение на литературный вечер.

Дальнейшее Тургенев хорошо помнил и через тридцать с лишним лет. «Войдя в переднюю квартиры Петра Александровича, я столкнулся с человеком среднего роста, который, уже надев шинель и шляпу и прощаясь с хозяином, звучным голосом воскликнул: „Да! да! хороши наши министры! нечего сказать!“ – засмеялся и вышел. Я успел только заметить его белые зубы и живые, быстрые глаза. Каково же было мое горе, когда я узнал потом, что этот человек был Пушкин, с которым мне до тех пор не удавалось встретиться; и как я досадовал на свою мешкотность! Пушкин был в ту эпоху для меня, как и для многих моих сверстников, чем-то вроде полубога» («Литературный вечер у П. А. Плетнева», 1869).

Эта «невстреча» произошла в конце 1836 или в начале 1837 года. До «вечно печальной дуэли» (В. Розанов) оставалось всего несколько недель.

Зато на третьем курсе студенту Тургеневу пришлось слушать профессора Гоголя. Известный уже писатель оказался странным лектором. Он часто пропускал лекции, а когда все же читал их, студенты мало что понимали в бессвязном шепоте. На экзамен профессор явился с перевязанной щекой и не произнес ни слова.

Позднее, в Москве, Тургенев еще раз встретился уже с автором «Мертвых душ» и слушал «Ревизора» в авторском исполнении. Так же мельком он видел Крылова, Жуковского, Лермонтова.

Пушкинская эпоха стремительно уходила, возникал культурный разрыв. Не успевая передать эстафету, боги и полубоги бледной тенью мелькали в жизни людей сороковых годов. Гончаров тоже случайно увидит Пушкина на университетской лекции. Островский тоже услышит от Гоголя лишь несколько слов после чтения своей пьесы.

Но эти краткие встречи «дети» будут помнить всю жизнь. Не успев толком познакомиться и подружиться с создателями новой русской литературы, люди сороковых годов еще более ценили их книги. «Он был беспредельный фанатик Пушкина и Гоголя», – вспомнит о Тургеневе художественный критик В. В. Стасов, относившийся к этим писателям по-базаровски снисходительно. (Тургеневу такое отношение казалось святотатством.)

А в 1880 году, сами став знаменитыми писателями, уходящим поколением «отцов», Тургенев, Островский, Достоевский будут произносить речи на открытии памятника Пушкину как наследники великой традиции, пытаясь объединить современников «веселым именем» Пушкина.

СВЕТСКИЙ ЛЕВ: РОКОВАЯ ЛЮБОВЬ

Тургенев окончил Петербургский университет 1837 году, поучился в Берлине, проездил по Европе, сдал магистерские экзамены в Петербурге, мечтая занять кафедру философии, но по стопам Гоголя не пошел и в 1843 году поступил на службу в Министерство внутренних дел. У него был тот же чин, что и у восемь лет служившего Островского, – коллежский секретарь. Начальником его был В. И. Даль, будущий автор «Толкового словаря живого великорусского языка».

Служба начинающего чиновника, однако, оказалась недолгой. В отличие от Гончарова или Островского, Тургеневу не надо было зарабатывать себе на жизнь. В 1845 году, не прослужив и двух лет, Тургенев покидает официальное государственное поприще – навсегда.

Вот наш Тургенев на свободе... Строку «Евгения Онегина» можно перефразировать потому, что это сравнение приходило в голову современникам. «В нем было столько общего по всем условиям с Онегиным, что его можно было признать за родного брата пушкинского героя» (В. А. Панаев).

Тургенев с явным удовольствием играл роль «светского льва»: модно одевался, блистал в салонах, путешествовал. Он всегда был готов «взбесить эпиграммой» не только врага, но и друга: от острого языка молодого денди страдали многие. Конфликтность Тургенева была необычайной для писателей его поколения. В разные годы у него возникали затяжные распри с Достоевским, Толстым, Гончаровым, Фетом, Некрасовым, Добролюбовым.

«Наука страсти нежной» тоже не оставалась в забвении. В сороковые годы Тургенев переживает несколько романов. Особенно бурными были отношения с Татьяной Александровной Бакуниной. Двдцатишестилетняя экзальтированная девушка, увлеченная литературой и философией немецкого романтизма, увидела в возлюбленном едва ли не воплощение божественного идеала.

«О, вы были мне больше, чем брат, больше, чем друг. Вы были Христом моим, и я до земли склонялась перед вами. Я вам молюсь. Вас благословляю, вас благодарю за все. В вас я узнала все величие Бога, всю беспредельную любовь Его».

На фоне такого стиля письмо пушкинской Татьяны может показаться очень трезвым и уравновешенным.

«Премухинский роман» (Премухино – усадьба семьи Бакуниных) длился полтора года (1841–1842). В нем отчетливо проявились уже сложившиеся особенности тургеневского характера и были проиграны сюжеты будущих романов писателя. Активной стороной в *ситуации рандеву* была женщина. Молодой человек принимал поклонение, иронизировал, подавал надежду, сомневался, но в решающий момент дал отказ, сопровождаемый, впрочем, поэтическими оговорками. «Послушайте, клянусь Вам Богом: я говорю истину – я говорю, что думаю, что знаю: я никогда ни одной женщины не любил более Вас – хотя не люблю и Вас полной и прочной любовью. <...> Ваш образ, ваше существо всегда живы во мне, изменяются и растут и принимают новые образы... Вы моя Муза».

Высокие платонические отношения перемежались с поцелуями «белянок чернооких»: быт Спасского-Лутовинова как большого дворянского имения способствовал этому. В 1842 году у белошвейки Авдотьи Ивановой родилась незаконная дочь Пелагея. Через несколько лет она будет перевезена во Францию и станет Полиной Тургеневой. (Тургенев как будто

оправдывает ироническую характеристику старушки Лариной: «Звала Полиною Прасковью».)

«Кружение сердца» прерывается в один день не менее роковым знакомством, чем встреча Павла Петровича Кирсанова с княгиней Р. 1 ноября 1843 года в Петербурге Тургенев знакомится с французской оперной певицей Полиной Виардо. Этот день своей жизни он назовет «священным».

Полине Виардо было двадцать два года. Она была не очень красива, преображаясь только на сцене. Она уже была замужем за журналистом Луи Виардо, двадцатью годами старше жены. Она была трезвым, расчетливым, уравновешенным человеком.

В сюжете «премухинского романа» словно поменялись знаки. Теперь мужчина готов на любые подвиги для своей Дульсины, Прекрасной Дамы. Он колеблется между обожествлением этой женщины и рабством у нее. Он беспрерывно говорит о своих чувствах, вызывая иронические замечания друзей. «Ну можно ли верить в такую трескучую любовь, как ваша?» – сказал занятый карточной игрой Белинский, услышав об очередном «чудном мгновении»: у Тургенева болела голова и Полина (сама!) потеряла ему виски одеколоном.

Она же спокойно принимает все знаки поклонения, но не подает никаких надежд, иногда признаваясь знакомым, что «немного устала от изъявлений любви, разделить которую она не может».

ПИСАТЕЛЬ-СКИТАЛЕЦ: ЗАПАДНИК – О РОССИИ

Похожесть Тургенева на пушкинского героя была, впрочем, относительной. За маской Онегина скрывались недюжинная образованность и несомненный, пока еще ищущий себя талант.

Тургенев быстро становится своим среди людей сороковых годов. Он дружит с Н. Станкевичем (в 1840 году этот замечательный, но ничем не успевший проявить себя основатель кружка «своего имени» умирает на руках Тургенева в Италии), М. Бакуниным (брат Т. А. Бакуниной в будущем станет знаменитым революционером-анархистом, прототипом главного героя романа «Рудин»), В. Белинским (ему будут посвящены «Отцы и дети»), П. В. Анненковым (он будет многолетним главным читателем и литературным советником Тургенева). Позднее Тургенев близко знакомится со многими литераторами из круга «Современника» – Некрасовым, Толстым, Гончаровым, Фетом.

В это время раз и навсегда формируются тургеневские идеалы. Идеологически Тургенев всегда был *либералом-западником*, выступающим за медленное, эволюционное развитие России по европейскому пути. Главным его врагом поэтому оказывается крепостное право, в наибольшей степени отделяющее Россию от Европы. Жестокие его проявления он наблюдал в детстве в собственном семейном быту.

Сочинять Тургенев начинает в середине тридцатых годов. В отличие от Островского или Гончарова он далеко не сразу находит свой путь. Литературные опыты первого десятилетия очень разнообразны: Тургенев пробует себя во всех литературных родах.

Полина Виардо потом вспоминала, что поклонник был представлен ей как «молодой русский помещик, славный охотник и плохой поэт». Однако среди подражательных элегий и поэм в духе «натуральной школы» было стихотворение «В дороге» (1843), ставшее еще при жизни Тургенева знаменитым романсом «Утро туманное» (его поют и сегодня). Позднее А. Блок напишет стихотворение «Седое утро» с эпиграфом из Тургенева (1914) и так же озаглавит сборник своих стихов (1920).

Кроме стихов, Тургенев сочиняет сцены и комедии. За десять лет (1843–1852) их тоже было написано около десятка. Самой известной стала комедия «Месяц в деревне» (1850). В этой усадебной драме предсказаны некоторые особенности чеховской поэтики.

Но окончательно находит себя писатель в эпосе, повествовательной прозе. В 1847 году в журнале «Современник», когда-то основанном Пушкиным, а теперь, после долгого прозябания, перешедшем под редакторство Некрасова, в отделе «Смесь» публикуется очерк из народного быта «Хорь и Калиныч», ставший началом «Записок охотника» (1847–1852).

В этой книге, как заметил Белинский, читая самые первые очерки, автор «зашел к народу с такой стороны, с какой до него к нему никто еще не заходил».

Тургенев выполнял «аннибаловскую клятву»: он писал книгу о народе, страдающем под гнетом крепостного права («Бурмистр», «Контора»). «Некоторые англичане и французы до сих пор не прочь думать, что крестьян освободили у нас потому, что Тургенев написал свои „Записки охотника“», – заметил уже в начале XX века историк М. М. Ковалевский.

Но одновременно создавалась поэма о русской природе и загадках русской души («Певцы», «Бежин луг», «Лес и степь»), возникала русская проза, которая удивляет своей поэзией и правдой.

«В ней столько жизни и замечательная сила таланта, – восхищался книгой Ф. И. Тютчев в письме жене. – Редко соединялись в такой степени, в таком полном равновесии два трудно сочетаемых элемента: сочувствие к человечеству и артистическое чувство. С другой стороны, не менее замечательное сочетание самой интимной реальности человеческой жизни и проникновенное понимание природы во всей ее поэзии» (Э. Ф. Тютчевой, 10 декабря 1852 г.).

Со времени «Записок охотника» проза становится главным делом Тургенева-писателя. Но поиски новых тем и жанров непрерывно продолжались.

Наряду с книгой о мужицкой, крестьянской России, в которой люди «образованного общества» мелькают лишь на периферии, Тургенев сочиняет рассказы и повести, где такие персонажи оказываются главными. В них опробуются несколько важных сюжетных ситуаций и художественных формул.

В «Дневнике лишнего человека» (1850) Тургенев находит определение героя времени, которое не только станет важным для понимания других романов, но и будет распространено на персонажей предшествующей русской литературы. В «Асе» (1857), благодаря статье Чернышевского, будет обнаружена ключевая для тургеневских произведений «ситуация randevu». В «Фаусте» (1856) выяснится важность для понимания современного человека «вечных образов» мировой культуры. Об этом же Тургенев будет прямо говорить в статье «Гамлет и Дон Кихот» (1859).

Так на глазах читателей складывалась концепция и готовилась поэтика главного создания Тургенева: цикла из шести романов, в совокупности представляющих исторические типы героя времени с сороковых до семидесятых годов. Издавая собрание сочинений в 1880 году, Тургенев в предисловии специально подчеркнул единство этого замысла.

«Автор „Рудина“, написанного в 1855 году, и автор „Нови“, написанной в 1876-м, является одним и тем же человеком. В течение всего этого времени я стремился, насколько хватало сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы то, что Шекспир называет: „the body and pressure of time“ (самый образ и давление времени), и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений».

Наряду с романами Тургенев, как настоящий литератор, сочинял и многое другое: повести и рассказы, критические статьи и предисловия. Но это двадцатилетие было организовано, прежде всего, романной летописью. По отношению к ней определялись многие другие явления русской литературы.

В только что приведенной цитате Тургенев говорит об «авторе» как «одном и том же человеке». Речь здесь идет об авторе как *создателе*, авторе как *носителе художественного*

смысла (хотя и в данном случае исследователи отделяют два последних романа «Дым» и «Новь» от предыдущих). Но то же самое нельзя сказать об авторе как *человеке*.

Жизнь Тургенева в эти десятилетия проходит в постоянных скитаниях, полна неожиданных поворотов, встреч и разрывов.

В 1850 году внезапно умирает мать, и Тургенев вместе с братом становится настоящим наследником (до этого Варвара Петровна, стремясь порвать отношения сына с «ведьмой» Виардо, практически отказала ему в средствах).

В апреле 1852 года, после публикации некролога Гоголю, писателя месяц содержат в заключении (в это время пишется рассказ «Муму»), а затем ссылают в Спасское-Лутовиново. Он проводит в родном имении полтора года, тайно отлучаясь в Москву для свидания с Полиной Виардо.

Во второй половине пятидесятых годов Тургенев кочует из России в Европу и обратно. Многие очерки «Записок охотника» сочиняются во Франции, замысел «Отцов и детей» возникает на английском острове Уайт.

ТРЕЗВЫЙ СРЕДИ ПЬЯНЫХ: ССОРЫ И РАЗРЫВЫ

Тесный, казалось бы, круг людей сороковых годов в шестидесятые годы рвется. Этому способствуют как надвигающиеся исторические катаклизмы (поражение России в Крымской войне, новое царствование, подготовка и осуществление крестьянской реформы), так и личные обстоятельства (различие взглядов, дележка «лаврового венка славы»).

Почти каждый тургеневский роман, принося автору читательский успех, провоцирует какой-либо разрыв.

«Дворянское гнездо» навсегда разводит Тургенева и Гончарова. Автор будущего «Обрыва» до конца жизни не сможет избавиться от подозрений, что Тургенев притко воспользовался неосмотрительно рассказанным ему замыслом.

«Накануне» приводит к уходу Тургенева из «Современника». Статья Добролюбова «Когда же придет настоящий день?» провоцирует категоричный вопрос, поставленный перед Некрасовым: «Я или Добролюбов?» Редактор журнала выбирает Добролюбова, ощущая, куда дует ветер: людей сороковых годов в общественной жизни сменяют «новые люди». Poleмическое отношение к ним Тургенева отражает злая шутка: «Чернышевский – простая змея, а Добролюбов – змея очковая». Иногда Тургенев добавлял, что Писарев – гремучая змея.

Вскоре доходит очередь и до Толстого. Споры между ним и Тургеневым были постоянным фоном в кругу «Современника». Появившись в журнале позже других литераторов сороковых годов, Толстой сразу обозначил свою бытовую непримиримость и нравственную требовательность. А. А. Фет отметил в нем «невольную оппозицию всему общепринятому в области суждений» и вспомнил, как был «свидетелем того отчаяния, до которого доходил кипящий и задыхающийся от спора Тургенев на видимо сдержанные, но тем более язвительные возражения Толстого».

«– Я не могу признать, – говорил Толстой, – чтобы высказанное вами было вашими убеждениями. Я стою с кинжалом или саблею в дверях и говорю: „Пока я жив, никто сюда не войдет“. Вот это убеждение. А вы друг от друга стараетесь скрывать сущность ваших мыслей и называете это убеждением.

– Зачем же вы к нам ходите? – задыхаясь и голосом, переходящим в тонкий фальцет... говорил Тургенев. – Здесь не ваше знамя! Ступайте к княгине Белосельской-Белозерской!

– Зачем мне спрашивать у вас, куда мне ходить! и праздные разговоры ни от каких моих приходов не превратятся в убеждения» («Мои воспоминания»).

Толстой и Тургенев – люди одного социального круга и, в общем, одного поколения. Но нет ли у нас впечатления, что это – репетиция будущего романа, что здесь в непримиримом конфликте столкнулись отцы и дети?

В мае 1861 года в имении Фета ссора писателей, почти как в романе, едва не привела к дуэли. Примирение произошло только через семнадцать лет.

Позднее наступила очередь и самого Фета. Пореформенная русская жизнь, которая издавна виделась поэтичной, на самом деле оказалась малопонятной для Тургенева. После освобождения крестьяне не были преисполнены благодарности к доброму барину. Мудрый Хорь и поэтичный Калиныч остались на страницах «Записок охотника».

Нанятый Тургеневым управляющий, его собственный дядя, приятель Фета, тоже оказался не очень умелым хозяином и почти разорил имение. Истово взявшийся за собственное фермерское хозяйство Фет теперь постоянно спорит с Тургеневым по поводу новых отношений в деревне.

Тургенева возмутила одна из статей Фета, в которой тот с удовлетворением рассказывал о мужиках, поймавших и избивших вора. Фет рисует в письме иронический портрет либерального красноречивого, скачущего по Европам, но ничего не понимающего в российских делах, и противопоставил ему настоящего хозяина, правильно ведущего хозяйство на своей земле (под которым подразумевал самого себя).

«Тургенев вернулся в Париж, вероятно, с деньгами брата и благодетельствовав Россию, то есть пустив по миру своих крестьян... порубив леса, вспахав землю, разорив строения и промотав до шерстинки скотину. Этот любит Россию.

Другой роет в безводной степи колодезь, сажает лес, сохраняет леса и сады, разводит высокие породы животных и растений, дает народу заработки – этот не любит России и враг прогресса» (Л. Н. Толстому, 28 марта 1879 г.).

Тургеневский характер и убеждения не совпадали с потребностями эпохи. Тургенев стремился к объективности и снисходительности, он хотел всех понять и всех примирить. Боевая эпоха шестидесятых годов, чем дальше, тем больше, требовала экстремистов, фанатиков, подвижников, борцов.

Тургенев пытался быть «трезвым среди пьяных» – и не преуспел.

«Отцы и дети», как ему показалось, поссорили писателя со всем русским обществом. Понимающие, поддерживающие голоса Н. Н. Страхова и Д. И. Писарева утонули в хоре обвинений и проклятий «слева» и «справа». В статье «По поводу отцов и детей» Тургенев вспомнит о «любопытной коллекции писем и прочих документов», сопровождающих появление романа. «В то время как одни обвиняют меня в оскорблении молодого поколения, в отсталости, в мракобесии, извещают меня, что с „хохотом презрения сжигают мои фотографические карточки“, – другие, напротив, с негодованием упрекают меня в низкопоклонстве перед этим самым молодым поколением».

ХРАНИТЕЛЬ ПРЕДАНИЯ: КУЛЬТУРА КАК РОДИНА

С начала шестидесятых годов Тургенев большую часть времени живет за границей, лишь изредка и ненадолго приезжая в Россию. Он чувствует приближение старости, хотя ему еще нет пятидесяти лет. Меняется его характер и постепенно определяется его новая роль: хранителя предания, пропагандиста русской культуры, полпреда русской литературы в Европе. Один из мемуаристов называет его «послом от русской интеллигенции».

Поздние годы Тургенева показывают, что человек, преодолевая обстоятельства, может найти свое место и достойно сыграть свою роль.

Тургенев делает прозаический перевод поэмы Лермонтова «Мцыри». Он представляет французскому читателю «Историю одного города», «Грозу», «Двух гусаров» и «Войну и мир».

Кружок «Современника» сменился в Париже кругом известных французских литераторов. Вместе с Э. Гонкуром, А. Доде, Э. Золя, Г. Флобером Тургенев образует так называемое «Содружество пяти». Как хранитель культуры, в кругу своего общения он соединяет вещи трудно соединимые. Он поддерживает отношения со своими старыми друзьями, крупными чиновниками и одновременно помогает русским революционерам-эмигрантам. Он заботится о переводе «Войны и мира» и в то же время рекомендует в журнал «Вестник Европы», где сам сотрудничает, произведения начинающих, никому не известных писателей.

В личной его жизни, однако, мало что меняется. Тургенев по-прежнему существует «на краешке чужого гнезда», живет по соседству с семейством П. Виардо сначала на немецком курорте Баден-Баден, потом, после франко-германской войны, под Парижем, в местечке Буживаль. Его дочь Полина, перевезенная в Париж, забывает русский язык, выходит замуж за французского предпринимателя, в общем, оказывается чужим человеком.

Романы «Дым» и «Новь» не имеют прежнего успеха, но личность Тургенева приобретает все большую популярность. Европейские писатели, знакомые Тургенева, дружно восхищаются седым великаном с добрыми глазами и седой головой, напоминающим героя волшебных сказок.

Примирение с русским обществом происходит в 1879 году во время очередного приезда в Россию. В Москве в честь писателя устраивают несколько торжественных обедов. Тургенева приветствуют студенты, профессора, адвокаты – старые и молодые интеллигенты-либералы.

В одной из ответных речей писатель, кажется, предлагает оптимистический финал «Отцов и детей». «Говорящий в эту минуту перед вами написал 16 лет тому назад роман „Отцы и дети“. В то время он мог только указать на рознь, господствующую между поколениями; тогда еще не было почвы, на которой они могли сойтись. Эта почва теперь существует – если не в действительности, то в возможности; она является ясною глазам мыслителя». О том же «чувстве единодушия» говорил Тургенев и через год, 27 мая (7 июня), на открытии памятника Пушкину.

Но это были мечта, самообольщение. Шестнадцать лет назад писатель был прозорлив, теперь – прекрасодушен. Он говорил о преодолении розни, в то время как разрыв между поколениями стремительно увеличивался. «Преступные увлечения» молодежи, о которых Тургенев упоминал снисходительно, оказались сильнее примирительных слов. Поколения разделили уже не идеологические барьеры (как Базарова с Павлом Петровичем), а реальная кровь: идеологические убийства, виселицы и новые убийства.

1 марта 1881 года история России в очередной раз переломилась. Тургенев еще услышал взрыв на Екатерининском канале.

Художник, впрочем, догадался о том, чего не хотел замечать опьяненный атмосферой праздника публицист. «Готова ли ты на преступление?» – спрашивает испытующий голос русскую девушку. «И на преступление готова», – твердо отвечает она, потупив голову («Порог», 1878).

Последней заветной работой Тургенева становится цикл «Стихотворения в прозе». Опираясь на традиции французской литературы, Тургенев вводит в литературу русскую новый жанр: прямого лирического размышления (в сущности – *прозаической элегии*) или короткой истории (в сущности – *маленькой новеллы, анекдота* с моральным выводом или элегическим вздохом).

Темы стихотворений повторяют многие традиционные лирические мотивы: любовь, воспоминания, природа, смерть. Композиционным кольцом цикла оказывается тема родины.

«Последний день июня месяца: на тысячу верст кругом Россия – родной край.

Родной синевой залито все небо; одно лишь облачко на нем – не то плывет, не то тает. Безветрие, теплынь... воздух – молоко парное» – таким идиллическим пейзажем начинается «Деревня» (1878).

А заканчивается опубликованная при жизни Тургенева часть книги стихотворением «Русский язык». Единство и величие народа Тургенев в этом манифесте-завещании ставит в зависимость от «великого, могучего, правдивого и свободного русского языка».

Это не просто риторический лозунг, а глубокая мысль. Язык может объединить людей в большей степени, чем национальность, место жительства или подданство. Созданная на этом языке культура переживает и людей, и государства. *Русский мир* будет существовать поверх границ, пока существуют объединяющие его язык и литература, на нем созданная.

В этом смысле замечателен последний культурный жест Тургенева. Узнав о смертельной болезни, он пишет последнее письмо Толстому, не раз заявлявшему о своем уходе из литературы.

«Милый и дорогой Лев Николаевич! Долго Вам не писал, ибо был и *есмы*, говоря прямо, на смертном одре. Выздороветь я не могу, – и думать об этом нечего. Пишу же я Вам, собственно, чтобы сказать Вам, как я был рад быть Вашим современником – и чтобы выразить Вам мою последнюю искреннюю просьбу. Друг мой, вернитесь к литературной деятельности! Ведь этот дар Вам отсюда же, откуда все другое. <...> Друг мой, великий писатель русской земли – внимайте моей просьбе!» – умоляет Тургенев, защищая главное, чему он служил всю жизнь: русскую литературу (11 июля 1883 г.).

Он умирал долго и тяжело от страшной болезни – рака спинного мозга. В парижской квартире Тургенева русских не было, но в последние часы он заговорил на русском языке. «Прощайте, мои милые, мои белесоватые...» – произнес Тургенев загадочную фразу.

Люди девятнадцатого века часто думали о смерти и заблаговременно готовились к ней. Тургенев выразил желание быть похороненным рядом с Пушкиным, но добавил, что недостойно лежать рядом с ним. (Да и кто бы мог отправить тело в семейное пушкинское захоронение в Святогорском монастыре?) Поэтому он выбирает другое место: рядом с Белинским, которому когда-то посвятил «Отцов и детей». В последний путь на Волково кладбище гроб сопровождало множество людей.

Одну из самых важных мыслей о тургеневском творчестве высказал журналист и издатель А. С. Суворин: «Среди общества юного, настроенного или меланхолией, или литературой, он явился учителем. Он создавал образы мужчин и женщин, которые становились образцами. Он давал моду. Его романы – это модный журнал, в котором он был и сотрудником, и редактором, и издателем. Он придумывал покроем, он придумывал душу, и по этим образцам многие россияне одевались» («Дневник», 14 апреля 1896 г.).

Похоже о тургеневских девушках, согласно М. Горькому, в беседе с Чеховым в 1901 году рассуждал Л. Н. Толстой: «Может быть, таковых, как он писал, и не было, но когда он написал их, они появились. Это – верно. Я сам потом наблюдал тургеневских женщин в жизни» (М. Горький. «Издалека», 1912).

В начале жизни человек должен часто оглядываться вокруг. Ему приходится выбирать не только друзей и знакомых, но кумиров, образцы, идеалы. В современной культуре эту роль обычно играют знаменитые актеры, эстрадные и спортивные звезды. В русской культуре XIX (и отчасти XX) века образованные молодые (и не обязательно молодые) люди образцы для подражания искали прежде всего в литературе. Не случайно одно из самых старых определений искусства – подражание.

Искусство подражает жизни, жизнь, в свою очередь, – искусству.

Тургенев, как мы помним, в юности подражал Онегину. Потом уже его произведения стали моделями, образцами поведения для следующих поколений.

Среди своих современников Тургенев в этом отношении был вне конкуренции. «Отцы и дети» – книга, обладающая наибольшей моделирующей силой.

Вслед за Толстым можно было бы сказать: Тургенев написал нигилиста – и они появились в жизни!

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1818, — родился в Орле.
- 28 октября
(9 ноября)
- 1833–1837 — учеба в Московском и Петербургском университетах.
- 1838–1841 — учеба в Берлинском университете.
- 1843 — знакомство с Полиной Вярдо.
- 1847–1852 — работа над книгой «Записки охотника».
- 1852– 1853 — ссылка в Спасское-Лутовиново за написание некролога Гоголю.
- 1856 — публикация романа «Рудин» (журнал «Современник», № 1–2).
- 1859 — публикация романа «Дворянское гнездо» (журнал «Современник», № 1).
- 1860 — публикация романа «Накануне» (журнал «Русский вестник», № 1–2).
- 1862 — публикация романа «Отцы и дети» (журнал «Русский вестник», № 2).
- 1867 — публикация романа «Дым» (журнал «Русский вестник», № 3).
- 1877 — публикация романа «Новь» (журнал «Вестник Европы», № 1–2).
- 1881, — участие в Пушкинском празднике.
- июнь
- 1883, — умер в Париже; похоронен на Волковом кладбище в Петербурге.
- 22 августа
(3 сентября)

«ОТЦЫ И ДЕТИ» (1862)

ЛЕТОПИСЕЦ ЭПОХИ: КУЛЬТУРНО ГЕРОИЧЕСКИЙ РОМАН

«Странная вещь – это взаимодействие людей на книгу и книги на людей. Книга берет весь склад из того общества, в котором возникает, обобщает его, делает более наглядным и резким и вслед за тем бывает обойдена реальностью. Оригиналы делают шаржу своих резко оттененных портретов, и действительные лица вживаются в литературные тени», – размышлял А. И. Герцен. И подтверждал общую мысль конкретным примером: «Русские молодые люди, приезжавшие после 1862 (за границу, в Лондон, где в эмиграции жил Герцен. – *И. С.*), почти все были из „Что делать?“ с прибавлением нескольких базаровских черт» («Еще раз Базаров», 1868).

Тургенев признавался: «В основание главной фигуры, Базарова, легла одна поразившая меня личность молодого провинциального врача. (Он умер незадолго до 1860 года.)». В разные годы в прототипы Базарова назначали другого провинциального врача – В. Якушкина, критика Н. Добролюбова и даже Л. Толстого.

Но созданный писателем герой отменил прототипов, потому что сам стал образцом.

В роль Базарова в юности вживались многие: критик Д. И. Писарев (автор замечательной статьи о романе, физиолог И. М. Сеченов, врач и писатель А. П. Чехов. «Относитесь к базаровщине как угодно – это ваше дело; а остановить – не остановите; это та же холера», – пугал современников Д. И. Писарев («Базаров», 1862).

Такая заразительность объяснялась общей установкой тургеневского творчества и жанровыми особенностями его главных романов.

Тургенев, ссылаясь на Шекспира, утверждал, что задача художника – изобразить «образ и давление времени», или, как говорил А. Григорьев, «веянья» эпохи.

«Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни – есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными представлениями», – конкретизировал он свою позицию в статье «По поводу „Отцов и детей“» (1869).

Истина, реальность жизни была девизом всех русских писателей-реалистов, современников Тургенева. Но к этой цели они шли разными путями.

Гончарова и Толстого привлекает *вечный человек*: неизменные глубинные свойства его природы, его природа и темперамент.

Достоевского интересует *человек идеологический*: его герои, даже второстепенные, обычно оригинально философичны.

Тургенев всегда пытался поймать и понять *человека исторического*, увидеть в своих персонажах *движение времени, отпечаток истории*.

Поэтому, между прочим, действие его романов обычно точно датировано, имеет рассчитанные *календарь и хронологию*. У критиков Тургенев имел репутацию «ловца моментов».

Л. В. Пумпянский определял главный жанр тургеневского творчества как *культурно-героический* роман. Его задачей становится изображение персонажа, в наибольшей степени отвечающего потребностям времени (поэтому роман – *героический*). А сам этот герой понимается как продукт развития русской жизни и культуры (поэтому он – *культурный*).

Лермонтовская формула *герой нашего времени* хорошо описывает особенности и тургеневского романа.

Герой времени, естественно, становится *главным*, центральным персонажем тургеневского романа. Остальные персонажи, часто даже не знакомые друг с другом, вступая с главным героем в разные отношения – бытовые, любовные, идеологические, – с разных сторон освещают и объясняют его.

Композиционная структура тургеневского романа (и в этом Тургенев тоже похож на Лермонтова) напоминает Солнечную систему. Главный герой постоянно находится в центре, в художественном фокусе, а вокруг него на разных орбитах вращаются другие планеты-персонажи.

Первым тургеневским героем времени был Рудин («Рудин», 1855). Мечтатель, идеалист, остролов и салонный спорщик (потомок Чацкого), Рудин в кульминации романа пасует перед влюбленной в него девушкой. «Что делать?» – спрашивает его Наталья Ласунская. «Разумеется, покориться», – сразу же отвечает Рудин. В эпилоге герой героически-бессмысленно гибнет на парижской баррикаде во время революции 1848 года (этот эпизод Тургенев дописал позднее).

В следующем романе, «Дворянское гнездо» (1858), на родину возвращается еще один скиталец, Федор Лаврецкий, мечтающий не бороться, а отдохнуть – от жизни с эгоистичной, властной и неверной женой. Герой находит новую любовь. Но рушится даже его скромная мечта жить с любимой девушкой, «пахать землю и стараться как можно лучше ее пахать» (гл. 33). Жена снова появляется, как судьба-немезида. Влюбленная в Лаврецкого Лиза Калитина уходит в монастырь, а одинокий герой в эпилоге благословляет из своей старости новую жизнь.

«Играйте, веселитесь, растите, молодые силы, – думал он, и не было горечи в его думах, – жизнь у вас впереди, и вам легче будет жить: вам не придется, как нам, отыскивать свою дорогу, бороться, падать и вставать среди мрака; мы хлопотали о том, как бы уцелеть – и сколько из нас не уцелело! – а вам надобно дело делать, работать, и благословение нашего брата, старика, будет с вами. А мне, после сегодняшнего дня, после этих ощущений, остается отдать вам последний поклон – и хотя с печалью, но без зависти, без всяких темных чувств, сказать, в виду конца, в виду ожидающего Бога: „Здравствуй, одинокая старость! Догорай, бесполезная жизнь!“»

В «Накануне» (1859) на смену русскому скитальцу Рудину приходит болгарский беглец и революционер Инсаров. Он борется за освобождение родины в России, покоряет сердце очередной тургеневской девушки, Елены Стаховой, и тоже гибнет – от случайной болезни, возвращаясь на родину. Елена в одиночестве отправляется продолжать его дело и бесследно исчезает в Болгарии.

«Нам нужны русские Инсаровы», – требовал Добролюбов в статье «Когда же придет настоящий день?».

Но Тургенев подчинялся не критике, а истине и реальности жизни.

В свой час на горизонте появился загадочный провинциальный врач, в личности которого забрезжили контуры нового героя времени.

ГЕРОИ ВРЕМЕНИ: НИГИЛИСТ КАК ФИЛОСОФ

«В этом замечательном человеке воплотилось – на мои глаза – то едва народившееся, еще бродившее начало, которое потом получило название нигилизма. <...> Меня смущал следующий факт: ни в одном произведении нашей литературы я даже намек не встречал на то, что мне чудилось повсюду; поневоле возникало сомнение: уж не за призраком ли я гоняюсь?» – вспоминал Тургенев («По поводу „Отцов и детей“»).

Через два года призрак стал художественной реальностью.

«Николай Петрович быстро обернулся и, подойдя к человеку высокого роста в длинном балахоне с кистями, только что вылезшему из тарантаса, крепко стиснул его обнаженную красную руку, которую тот не сразу ему подал.

– Душевно рад, – начал он, – и благодарен за доброе намерение посетить нас; надеюсь... позвольте узнать ваше имя и отчество?

– Евгений Васильев, – отвечал Базаров ленивым, но мужественным голосом и, отвернув воротник балахона, показал Николаю Петровичу все свое лицо. Длинное и худое, с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвету, оно оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум» (гл. 1).

Уже первый базаровский портрет, как и положено в психологическом романе, через детали внешнего облика и одежды фиксирует и акцентирует характерные внутренние черты героя.

Красная рука – знак профессиональных медицинских занятий (через несколько страниц этой детали будет противопоставлена другая: «красивая рука с длинными розовыми ногтями» Николая Петровича).

Балахон с кистями – намек на разночинское происхождение, бедность и бытовую свободу. Евгений Васильев Базаров не имеет значительных средств на обновление своего гардероба и не очень заботится о том, какое впечатление на окружающих производит его одежда. Не случайно старомодный лакей Прокофьич возьмет эту «одежонку» с недоумением (гл. 4). В запачканных грязью пальто и панталонах, со старой шляпой в руке, он вскоре появится на террасе (гл. 5). (В первом портрете Павла Петровича опять будут отмечены контрастные детали: английский костюм, модный галстук и лаковые полусапожки.)

Некоторые психологические черты в этом же описании названы прямо: ленивый (в данном контексте – медленный, высокомерный, снисходительный), но мужественный голос; спокойная, ироническая улыбка (в ответ на высокопарную реплику Николая Петровича его тонкие губы «чуть тронулись»); самоуверенность и ум.

Большинству персонажей, играющих существенную роль в романном конфликте, Тургенев помимо портрета дает многое объясняющую в их характере предысторию. «Барин вздохнул и присел на скамеечку. Познакомим с ним читателя, пока он сидит, подогнув под себя ножки и задумчиво поглядывая кругом» (гл. 1). И далее следует подробный рассказ-биография Николая Петровича Кирсанова. Точно такое же предварительное знакомство происходит с Павлом Петровичем, Феничкой, Одинцовой, родителями Базарова и даже псевдолибералом Матвеем Ильичом Колязиным (персонажем совсем уж эпизодическим).

Подробная предыстория Базарова в романе отсутствует. Мы знаем его родителей, но ничего не узнаем о его детстве – отрочестве – юности.

«Базаров – сын бедного уездного лекаря. Тургенев ничего не говорит об его студенческой жизни, но надо полагать, что то была жизнь бедная, трудовая, тяжелая. <...> Евгений Васильевич содержал себя в университете собственными трудами, перебивался копеечными уроками и в то же время находил возможность дельно готовить себя к будущей деятельности», – вполне правдоподобно пытался угадать жизнь Базарова-студента Д. И. Писарев («Базаров»). Но в умолчании автора есть точный художественный расчет.

«Всякий человек сам себя воспитать должен – ну хоть как я, например... А что касается до времени – отчего я от него зависеть буду? Пускай же лучше оно зависит от меня», – гордо возражает Базаров Аркадию в ответ на попытку оправдать жизнь Николая Петровича ссылкой на воспитание и время (гл. 7).

Базаров – человек без биографии, потому что воспитал себя сам.

«Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, – и биография готова» (О. Мандельштам. «Шум времени», 1923). Биографию Базарову

заменяет мировоззрение, сформированное теми же книгами и собственными размышлениями. Это мировоззрение выводится из одного слова, которое благодаря автору «Отцов и детей» вошло в русский язык.

«— Ну, а сам господин Базаров, собственно, что такое? — спросил он с расстановкой.

— Что такое Базаров? — Аркадий усмехнулся. — Хотите, дядюшка, я вам скажу, что он, собственно, такое?

— Сделай одолжение, племянничек.

— Он нигилист.

— Как? — спросил Николай Петрович, а Павел Петрович поднял на воздух нож с куском масла на конце лезвия и остался неподвижен.

— Он нигилист, — повторил Аркадий.

— Нигилист, — проговорил Николай Петрович. — Это от латинского nihil, ничего, сколько я могу судить; стало быть, это слово означает человека, который... который ничего не признает?

— Скажи: который ничего не уважает, — подхватил Павел Петрович и снова принялся за масло.

— Который ко всему относится с критической точки зрения, — заметил Аркадий.

— А это не все равно? — спросил Павел Петрович.

— Нет, не все равно. Нигилист, это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру, каким бы уважением ни был окружен этот принцип» (гл. 5).

Нигилизм становится визитной карточкой Базарова, такой же экспозицией его идей, как экспозицией его портрета являются красная рука, балахон и ироническая улыбка.

Это определение проводит социальную и психологическую границу между поколениями, возвращая нас к заглавию романа. «Прежде были гегелисты, а теперь нигилисты», — иронизирует Павел Петрович.

Гегелисты — *отцы, люди сороковых годов, дворяне, романтики*, к числу которых Тургенев относил не только скромных провинциалов, братьев Кирсановых, но и своих известных современников, включая самого себя. «Николай Петрович — это я, Огарев и тысячи других; Павел Петрович — Столыпин, Есаков, Россет, тоже наши современники. Они лучшие из дворян — и именно потому выбраны мною, чтобы доказать их несостоятельность», — объяснял Тургенев в письме К. К. Случевскому (14 апреля 1862 г.), будущему поэту, а тогда — студенту Гейдельбергского университета, ровеснику и соратнику Базарова. (В Гейдельбергском университете, как мы помним, в конце романа оказывается Кукшина.)

Нигилисты — *дети, шестидесятники, разночинцы, реалисты* (так называлась статья Д. И. Писарева) число которых измерялось не тысячами, а намного меньшими цифрами.

Совсем не случайно разговор о нигилизме начинает не сам Базаров, а его до поры до времени друг и верный ученик. Базаров — не идеологический герой Достоевского, сочиняющий специальную статью (как Раскольников) или даже поэму в прозе (как Иван Карамазов) с исповеданием веры, развернутым изложением собственных идей. Он даже не Илья Ильич Обломов с его заветным, тоже идеологическим, сном, поясняющим его идеал.

Мировоззрение Базарова, как и его предшествующая романским событиям биография, не излагается прямо и подробно. Споры с Павлом Петровичем Базаров ведет *лениво, с невыразимым спокойствием, с холодной усмешкой*. В общении с Одинцовой проявляется его страстность, но касается она не мировоззрения, а личных отношений.

Как в случае с античными философами, от которых иногда дошло несколько афоризмов, мировоззрение Базарова приходится реконструировать по его отдельным отрывочным высказываниям и афоризмам.

Для него характерно трезвое осознание своего социального и общественного положения, и в то же время – своеобразная социальная гордость, временами переходящая в социальную спесь (аристократ может гордиться богатством и знатностью, разночинец – бедностью и «самоломанностью»).

Временно оказавшись в чуждой среде, вынужденный играть несвойственные ему роли, Базаров все время помнит, кто он и откуда, и не дает забыть об этом другим.

«Мой дед землю пахал», – «с надменной гордостью» замечает Базаров в разгар спора с Павлом Петровичем. А немного позднее следует ремарка повествователя: «Ему вдруг стало досадно на самого себя, зачем он так распространился перед этим барином» (гл. 10).

Оказавшись впервые в богатом доме Одинцовой, Базаров со смущением напоминает Аркадию, что к этой «герцогине» приехал «будущий лекарь, и лекарский сын, и дьячковский внук...». Но и здесь гордость напоминает о себе: «Ведь ты знаешь, что я внук дьячка?.. Как Сперанский, – прибавил Базаров после небольшого молчания и скривив губы» (гл. 16). (М. М. Сперанский, как мы помним хотя бы из «Войны и мира», был одним из самых значительных государственных деятелей эпохи Александра I.)

«Вы – с вашим самолюбием – уездный лекарь! Вы мне отвечаете так, чтобы отделаться от меня, потому что вы не имеете никакого доверия ко мне. А знаете ли, Евгений Васильич, что я умела бы понять вас: я сама была бедна и самолюбива, как вы; я прошла, может быть, через такие же испытания, как и вы.

– Все это прекрасно, Анна Сергеевна, но вы меня извините... я вообще не привык высказываться, и между вами и мною такое расстояние...» – четко обозначает Базаров социальную и психологическую границу между собой и Одинцовой в разговоре с ней (гл. 18).

«Барчуки проклятые», – бормочет он, покидая дом Кирсановых после дуэли (гл. 24).

Базаровский нигилизм возникает, с одной стороны, как результат его научных и медицинских занятий, с другой – как трезвое осознание требований времени. Отрицание Базарова тотально, универсально, охватывает все области жизни. Но в одних случаях герой высказывается резко и прямо, в других – отделяется молчанием и намеками, правда достаточно очевидными.

Проще всего обстоит дело с искусством и вообще с пробуждаемыми им лирическими эмоциями, которые герой презрительно называет романтизмом. Над искусством и людьми, им увлеченными, Базаров откровенно издевается.

Вызывает смех Николай Петрович, в провинциальной глуши читающий Пушкина и играющий на виолончели. «Ведь он не мальчик: пора бросить эту ерунду. И охота же быть романтиком в нынешнее время! Дай ему что-нибудь дельное почитать», – советует Базаров Аркадию. И в тот же день сын выполняет приказание, подсовывая отцу вместо «Цыган» книгу немецкого естествоиспытателя Л. Бюхнера «Материя и сила», библию шестидесятников (гл. 10).

Ироническому поношению подвергается и сам поэт, которому Базаров приписывает несуществующие стихи («не сказал, так должен был сказать в качестве поэта»), военную службу и казенный патриотизм («Помилуй, у него на каждой странице: На бой, на бой! За честь России!»).

В споре с Павлом Петровичем достается и великому художнику, и его современным отрицателям: «– По-моему, – возразил Базаров, – Рафаэль гроша медного не стоит, да и они не лучше его» (гл. 10). Главный афоризм на эту тему герой чеканит в шестой главе: «Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта» («Сапоги выше Шекспира», – лихо формулировали сходную мысль некоторые базаровские современники).

Но в схватках с Павлом Петровичем человек сороковых годов заставляет шестидесятника высказываться по более острым темам.

«– ... Это вы все, стало быть, отвергаете? Положим. Значит, вы верите в одну науку?»

– Я уже доложил вам, что ни во что не верю; и что такое наука – наука вообще? Есть науки, как есть ремесла, звания; а наука вообще не существует вовсе.

– Очень хорошо-с. Ну, а насчет других, в людском быту принятых, постановлений вы придерживаетесь такого же отрицательного направления?

– Что это, допрос? – спросил Базаров» (гл. 6).

Разговор подходит к опасной грани и останавливается. Базаров намекает на то, что оппонент провоцирует его на ответ, за который человека можно подвергнуть уголовному преследованию.

Но на следующем этапе спора Базаров переходит эту грань.

«– Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным, – промолвил Базаров. – В теперешнее время полезнее всего отрицание – мы отрицаем.

– Все?

– Все.

– Как? не только искусство, поэзию... но и... страшно вымолвить...

– Все, – с невыразимым спокойствием повторил Базаров» (гл. 10).

В число *всего*, как выясняется дальше, входят община, семья и, как можно догадаться, вся государственная система. (Что иное было бы страшно вымолвить Павлу Петровичу?) «... И если он называется нигилистом, то надо читать: революционером», – разъяснял Тургенев Случевскому.

Но базаровское отрицание не останавливается и на этом.

«– И природа пустыки? – проговорил Аркадий, задумчиво глядя вдаль на пестрые поля, красиво и мягко освещенные уже невысоким солнцем.

– И природа пустыки в том значении, в каком ты ее понимаешь. Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник» (гл. 9).

Очередной базаровский афоризм глубже, чем может показаться на первый взгляд. Образ природы как храма предполагает существование Творца. Современник Тургенева Ф. И. Тютчев излагал подобную философию в замечательных стихах:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Противоположное же – материалистическое – мировоззрение изображалось в том же стихотворении мрачным и безнадежным:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнцы, зная, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
При них леса не говорили,
И ночь в звездах нема была.

(«Не то, что мните вы, природа...», 1836)

Но это как раз и есть базаровская позиция! Солнце, морские волны, леса и звезды – части огромной машины природы, мастерской, навести порядок в которой может только человек.

Базаров, следовательно, доводит нигилизм до конца. Он отрицает не только царя земного, но и царя небесного, отрицает Бога.

Несмотря на уговоры отца, даже перед смертью он отказывается исполнить «долг христианина». Отец Алексей совершает «последние обряды религии» уже над потерявшим контроль над собой Базаровым. Но даже в эти последние мгновения на лице нигилиста появляется не умиление или раскаяние, а какой-то непонятный внутренний протест. «Когда его соборовали, когда святое миро коснулось его груди, один глаз его раскрылся, и, казалось, при виде священника в облачении, дымящегося кадила, свеч перед образом, что-то похожее на содрогание ужаса мгновенно отразилось на его помертвелом лице» (гл. 27).

Только последовательно отвергнув все абсолюты, все общие ценности – от Пушкина до Бога, – можно утверждать, что все в мире определяется личными ощущениями. «Принципов вообще нет – ты об этом не догадался до сих пор! – а есть ощущения. Все от них зависит, – доказывает Базаров своему верному ученику, словно продолжая старый спор с Павлом Петровичем. – Например, я: я придерживаюсь отрицательного направления – в силу ощущения. Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен – и баста! Отчего мне нравится химия? Отчего ты любишь яблоки? – тоже в силу ощущения. Это все едино. Глубже этого люди никогда не проникнут. Не всякий тебе это скажет, да и я в другой раз тебе этого не скажу». А после его возмущения «клеветой на Пушкина» добавляет еще более резко: «Какую клевету ни взведи на человека, он, в сущности, заслуживает в двадцать раз хуже того» (гл. 21).

Но человек, который «решился все косить – валяй и себя по ногам», время от времени неизбежно оказывается на краю бездны. Его не могут защитить никакие человеческие связи, не могут утешить никакие идеалы или иллюзии.

«А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразия! Что за пустяки!» – признается Базаров в том же самом искреннем разговоре с Аркадием. (Любопытно сравнить это размышление со стихотворением А. Фета «На стоге сена ночью южной...», где изображено прямо противоположное чувство: растворения во вселенной, восторга перед ее красотой «первого жителя рая».)

Однако такие крайние нигилистические размышления постоянно корректируются у Базарова контактами и конфликтами с живой жизнью. «Да, – начал Базаров, странное существо человек. Как посмотришь этак сбоку да издали на глухую жизнь, какую ведут здесь „отцы“, кажется: чего лучше? Ешь, пей и знай, что поступаешь самым правильным, самым разумным манером. Ан нет; тоска одолеет. Хочется с людьми возиться, хоть ругать их, да возиться с ними», – меняет он тон сразу после пессимистического монолога о бесцельности существования, возвращаясь из беспредельности вселенной к земным заботам (гл. 21).

ОТЦЫ И ДЕТИ: ОРИГИНАЛЫ И ПАРОДИИ

Система персонажей тургеневского романа, как мы уже отмечали, строится по принципу Солнечной системы. Большинство героев группируются вокруг Базарова. Это полноценные характеры, но в то же время они нужны автору для более рельефной характеристики главного героя. Рассматривая связи Базарова с другими персонажами, мы будем двигаться от периферии к центру.

В отношениях Базарова с родителями проявляются как сдержанная, проникнутая доброй усмешкой любовь, так и полная отчужденность от них.

Мать безумно любит своего Енюшу, хлопотливо заботится о нем, но абсолютно далека от его интересов и размышлений и потому несказанно его боится. «Знатные обеды» – единственное, что может приложить к любви эта «настоящая русская дворяночка прежнего времени», верящая в сны и приметы и «не прочитавшая ни одной книги, кроме „Алексиса, или Хижины в лесу“».

Отец, бывший военный лекарь, пытается подхватить лениво-ироническую манеру общения, свойственную сыну. Он замечает, что для «человека мыслящего нет захолустья», с гордостью вспоминает, как щупал пульс у Жуковского, цитирует Горация и Руссо (он вообще цитирует классиков больше всех героев романа), но все время нарывается на иронические реплики сына.

«– ...Я говорю о науках, об образовании... – Да; вот я вижу у тебя „Друг здравия“ на тысяча восемьсот пятьдесят пятый год», – заметил Базаров. (Популярная медицинская газета четырехлетней давности кажется герою глубокой стариной.)

«– А дедушка ваш очень почтенный был человек, настоящий военный. – Сознайся, дубина была порядочная, – лениво промолвил Базаров» (гл. 20).

Нигилизм Базарова проявляется в его отношениях с родителями в менее острой, но на самом деле – в более драматической форме. Родная кровь, члены одной семьи, любящие друг друга, тем не менее опираются на абсолютно разные системы ценностей, в сущности – говорят на разных языках. И с этим ничего невозможно поделать.

Базаров может спорить с Николаем Петровичем, Аркадием или Одинцовой. Но ему, в сущности, не о чем говорить с родителями. «Презабавный старикашка и добрейший, – прибавил Базаров, как только Василий Иванович вышел. – Такой же чудак, как твой, только в другом роде. Много уж очень болтает» (гл. 20).

Бегство Базарова из родного дома всего через два дня после приезда кажется поступком бессердечного сына, проявлением базаровской сухости. Но вот как объяснял эту ситуацию глубоко вжившийся в характер Базарова, многие годы игравший его роль Д. И. Писарев. «Когда два человека, любящие друг друга или связанные между собою какими-нибудь отношениями, расходятся между собою в образовании, в идеях, в наклонностях и привычках, тогда разлад и страдание с той или другой стороны, а иногда обеих вместе, делаются до такой степени неизбежными, что становится даже бесполезным хлопотать об их устранении. Но родители Базарова страдают от этого разлада, а Базаров и в ус не дует; это обстоятельство естественно располагает сострадательного читателя в пользу стариков; иной скажет даже: зачем он их так мучает? Ведь они его так любят! А чем же, позвольте вас спросить, он их мучает? Тем, что ли, что он не верит в приметы и скучает от их болтовни? Да как же ему верить и как же не скучать? Если бы самый близкий мне человек сокрушался бы оттого, что во мне с лишком два с половиною, а не полтора аршина роста, то я, при всем моем желании, не мог бы его утешить; вероятно, даже я не стал бы утешать его, а просто пожал бы плечами и отошел в сторону» («Базаров»).

Есть старый афоризм: дети больше похожи не на отцов, а на свое время. В ситуации, когда историческое время резко меняется, вечный конфликт отцов и детей становится культурным разрывом. Дети воспитываются в другой среде (или самовоспитываются), приобретают иные ценности и навсегда отрываются от родной почвы.

Аркадий способен вернуться на другой берег, Базаров – нет. Он может лишь последней жалостью – издали – пожалеть родителей. «Отец вам будет говорить, что вот, мол, какого человека Россия теряет... Это чепуха; но не разубеждайте старика. Чем бы дитя ни тешилось... вы знаете. И мать приласкайте. Ведь таких людей, как они, в вашем большом свете днем с огнем не сыскать...» (гл. 27).

Но помнить и оплакивать Базарова будут только они...

Отношения Базарова с другими нигилистами-детьми складываются намного проще. Ситников – глупое, карикатурное подражание Базарову. Его образ, данный в шаржированном ключе, ясен с первых же фраз. «Поверите ли, – продолжал он, – что, когда при мне Евгений Васильевич в первый раз сказал, что не должно признавать авторитетов, я почувствовал такой восторг... словно прозрел! Вот, подумал я, наконец нашел я человека!» – «Я ничьих мнений не разделяю; я имею свои. – Долой авторитеты! – закричал Ситников, обрадовавшись случаю резко выразиться в присутствии человека, перед которым раболепствовал» (гл. 12).

Пародийный двойник центрального персонажа – частый прием в русской литературе. Так автор обычно в концентрированном виде демонстрирует слабости главного героя, показывает грозящую ему опасность перерождения. Репетиллов – пародия на красноречие и либерализм Чацкого. Грушницкий – карикатура на романтизм и скептицизм Печорина.

Ситников – обезьяна нигилизма, усвоивший его внешние, бросающиеся в глаза черты. Он лишен и образованности Базарова, и его трудолюбия, и его юмора, и его способности овладевать вниманием других людей. Он может лишь, как попугай, повторять чужие слова и пугать своим презрением обывателей-провинциалов.

Нигилизм Ситникова – костюм с чужого плеча, недолговечная мода. Его ближайшее будущее автор досказывает сразу же, в сцене знакомства с ним, не ожидая эпилога: «Возможность презирать и выражать свое презрение была самым приятным ощущением для Ситникова; он в особенности напал на женщин, не подозревая того, что ему предстояло несколько месяцев спустя пресмыкаться перед своей женой потому только, что она была княжна Дурдолеосова» (гл. 13).

Раболепство перед Базаровым мгновенно перейдет у Ситникова в пресмыкательство перед женой. Даже фамилия этой мимоходом упомянутой княжны выглядит фельетонно-издевательски.

Точно так же Кукшина – пародия на эмансипированную женщину (проблема женской эмансипации на самом деле была очень важна для шестидесятников). «Эта прогрессивная вошь, которую вычесал Тургенев из русской действительности», – обидно сказал о ней Ф. М. Достоевский. Базаров относится к ней так же высокомерно, иронически. «...Только мы вот добрались до последней капли. – Чего? – перебила Евдоксия. – Шампанского, почтеннейшая Авдотья Никитишна, шампанского, не вашей крови» (гл. 13).

Но пародии переживают оригинал. В эпилоге Кукшина оказывается в Гейдельберге, а Ситников – в Петербурге, самозванным продолжателем «дела» Базарова (гл. 28).

Аркадий Кирсанов до поры до времени кажется верным базаровским другом и продолжателем, своеобразным Санчо Пансой при Дон Кихоте или даже Горацио при Гамлете (нам еще понадобятся эти параллели). Он привозит Базарова в имение родителей, вводит его в круг своих знакомств, искренне, в разговоре с отцом Базарова, предрекает ему великое будущее. Главное же в том, что он, кажется, органически усваивает базаровские идеи (именно он начинает первым объяснять дяде, что такое нигилизм).

В беседах с Аркадием Базаров раскрывается наиболее искренне. Он отбрасывает в сторону всякие условности и откровенно говорит о своих родителях, о родственниках Аркадия, об отношениях с Одинцовой и – главное – о своих философских взглядах и сомнениях. Интересно, что Аркадий стал для Базарова своим за очень короткий срок, едва ли не за полгода. «Позвольте полюбопытствовать, – вы давно с моим Евгением знакомы?» – старомодно-почтительно спрашивает отец. «С нынешней зимы», – отвечает Аркадий (гл. 21).

Но эта студенческая юношеская дружба рвется на наших глазах. Милый птенец Аркадий лишь понарошку вылетает из семейного гнезда. Вернувшись домой, познакомившись

с Одинцовой и влюбившись в Катю, он оказывается своим в этом чуждом Базарову мире и очень быстро поддается «переделке».

«...Я чувствую, что и он мне чужой, и я ему чужая... да и вы ему чужой... – пронзительно догадывается Катя. – Он хищный, а мы с вами ручные» (гл. 25). Эта реплика сопровождается тонкой авторской деталью. Хотя Аркадий не согласился со своей будущей женой, обиделся, заявил, что он тоже хочет быть «сильным, энергическим», перед этим он «почесал у себя за ухом». Как добродушный домашний пес или котенок.

Причины разрыва при расставании с Аркадием точно объясняет сам Базаров. «А теперь повторяю тебе на прощанье... потому что обманываться нечего: мы прощаемся навсегда, и ты сам это чувствуешь... ты поступил умно; для нашей горькой, терпкой, бобыльной жизни ты не создан. В тебе нет ни дерзости, ни злости, а есть молодая смелость да молодой задор; для нашего дела это не годится. Ваш брат дворянин дальше благородного смирения или благородного кипения дойти не может, а это пустяки. Вы, например, не деретесь – и уж воображаете себя молодцами, – а мы драться хотим. Да что! Наша пыль тебе глаза выест, наша грязь тебя замарает, да ты и не дорос до нас, ты невольно любишь себя, тебе приятно самого себя бранить; а нам это скучно – нам других подавай! нам других ломать надо! Ты славный малый; но ты все-таки мякенький, либеральный барич – э волату [вот и все], как выражается мой родитель» (гл. 26).

Через несколько лет критик и публицист Н. К. Михайловский заметит, что в общественном движении шестидесятых годов участвовали два главных общественных типа: разночинцы и кающиеся дворяне. Первые были рыцарями чести, вторые – рыцарями совести. Разночинцы бескомпромиссно боролись за общее дело. Кающиеся дворяне в этой борьбе прежде всего решали собственные психологические проблемы.

В тургеневском романе уже четко намечен этот конфликт. «Мякенький либеральный барич», выдавая себя за нигилиста, тешил свое самолюбие. Настоящий нигилист-разночинец предполагал драться, ломать других, переделывать мир.

Так открывается очередная грань в заглавии романа. Понятия «отцы» и «дети», оказывается, имеют не только возрастной, но и социальный и культурный аспекты. Юноша Аркадий, едва перевалив за двадцать лет, переходит в лагерь отцов. Их «ручные» идеалы и образ жизни оказываются для Кирсанова-младшего органичными, своими.

Расставание Базарова с Аркадием тяжело, хотя он, как обычно, иронизирует, поминает о «романтизме» и боится «рассыропиться». В лице Аркадия Базаров теряет верного (и единственного в пределах романа) сторонника и остается один.

Но главными для понимания базаровского характера все-таки оказываются отношения героя с Павлом Петровичем и Одинцовой.

ТРИ ИСПЫТАНИЯ: ДУЭЛЬ, ЛЮБОВЬ, СМЕРТЬ

Павел Петрович Кирсанов – тоже человек идеологический. Правда, он осознает это, лишь столкнувшись с Базаровым.

В начале, в предыстории, изложенной в седьмой главе, смыслом его жизни оказывается страстная любовь к княгине Р. (подобные персонажи, жертвующие ради любви всем, были распространены в романтической литературе: таков, например, Арбенин, герой драмы Лермонтова «Маскарад»). Потом, в деревне у брата, он выбирает другой образ жизни: становится англomanом-анакоретом, пугающим «помещиков старого покроя либеральными выходками». В Базарове он первым разгадывает чужака, подвергающего сомнению его образ жизни и его ценности.

«Павел Петрович всеми силами души своей возненавидел Базарова: он считал его гордецом, нахалом, циником, плебеем; он подозревал, что Базаров не уважает его, что он едва

ли не презирает его – его, Павла Кирсанова!» – читает автор мысли героя в начале десятой главы, рассказывая об отношении обитателей кирсановской усадьбы к Базарову. В конце этого фрагмента чувство провинциального аристократа иронически уравниваются с осуждением лакея Прокофьяча: «Прокофьяч, по-своему, был аристократ, не хуже Павла Петровича».

Сразу же после этого мы слышим признание и от самого героя: «Ненавижу я этого лекаришку; по-моему, он просто шарлатан; я уверен, что со всеми своими лягушками он и в физике недалеко ушел» (гл. 10). (Заметим, что Павел Петрович, не имеет никакого представления о сфере базаровских интересов: его лягушки, конечно, относятся к физиологии, а не к физике.)

«Схватка», которая происходит тем же вечером за вечерним чаем, оказывается, таким образом, неизбежной. Кирсанову, однако, не удастся ни доказать ни одного из своих тезисов, ни поколебать базаровской уверенности в себе, ни привлечь на свою сторону Аркадия. Напротив, спокойствие и уверенность Базарова выводят Павла Петровича из себя и заставляют забыть об аристократизме: «Прежде молодым людям приходилось учиться; не хотелось прослыть за невежд, так они поневоле трудились. А теперь стоит им сказать: все на свете вздор! – и дело в шляпе. Молодые люди обрадовались. И в самом деле, прежде они просто были болваны, а теперь они вдруг стали нигилисты. – Вот и изменило вам хваленое чувство собственного достоинства, – флегматически заметил Базаров...» (гл. 10). (Заметим, что Базаров не оправдывается и не опровергает оппонента, хотя мог бы возразить, что учится и трудится как раз он, а не сибарит Павел Петрович.)

Нервность и запальчивость Павла Петровича определяются его внутренними сомнениями в правильности почти прожитой жизни. «Павел... одинокий холостяк, вступал в то смутное, сумеречное время, время сожалений, похожих на надежды, надежд, похожих на сожаления, когда молодость прошла, а старость еще не настала. Это время было труднее для Павла Петровича, чем для всякого другого: потеряв прошлое, он все потерял», – подводит автор итог отношений героя с княгиней Р. (гл. 7).

Даже в дуэли, исконном дворянском способе разрешения вопросов чести, Базаров ведет себя достойно, не уступая Павлу Петровичу в «романтизме» и рыцарстве. Отрицая поединок в теории, он принимает вызов и – иронически обыгрывая их – соблюдает все формальные требования. Не целясь, он попадает в цель, а всерьез дравшийся Павел Петрович промахивается. Ранив противника, он сразу превращается в заботливого врача и предлагает взять всю вину на себя.

«Павел Петрович старался не глядеть на Базарова; помириться с ним он все-таки не хотел; он стыдился своей заносчивости, своей неудачи, стыдился всего затеянного им дела, хотя и чувствовал, что более благоприятным образом оно кончиться не могло», – комментирует автор состояние Кирсанова после дуэли (гл. 24). А заканчивается эта глава беспощадным авторским приговором: «Освещенная ярким дневным светом, его красивая, исхудалая голова лежала на белой подушке, как голова мертвеца... Да он и был мертвец».

В уже цитированном письме К. К. Случевскому автор выразится менее красиво, но более четко, выделив эти слова как самые существенные для него: «*Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса*». Победа Базарова становится более весомой, ибо он имеет дело с «хорошими представителями дворянства» (тоже тургеневские слова). Драма их личных судеб не отменяет исторической закономерности их ухода.

Тургенев не мог не подвергнуть Базарова еще одному испытанию. В статье «Что такое обломовщина?» (1859), которая стала причиной разрыва Тургенева с журналом «Современник», Добролюбов строго судил не только гончаровского, но и тургеневских героев. «В отношении к женщинам все обломовцы ведут себя одинаково постыдным образом. Они вовсе не умеют любить и не знают, что искать в любви, точно так же, как и вообще в жизни. Они не

прочь пококетничать с женщиной, пока видят в ней куклу, двигающуюся на пружинках; не прочь они и поработить себе женскую душу... как же! этим бывает довольна их барственная натура! Но только чуть дело дойдет до чего-нибудь серьезного, чуть они начнут подозревать, что пред ними действительно не игрушка, а женщина, которая может и от них потребовать уважения к своим правам, – они немедленно обращаются в постыднейшее бегство».

«Обломовцы» проиграли свои rendez-vous. В «Отцах и детях» Тургенев проверяет ситуацией rendez-vous Базарова.

Причем для этой проверки избраны максимально неблагоприятные условия. Анна Сергеевна Одинцова, близкая Базарову по возрасту, принадлежит к кругу «отцов». Аферы отца, карточного игрока, бедность, нелюбимый муж остались в прошлом. Теперь красивая вдова спокойно живет с сестрой и теткой в богатом имении и может не обращать внимания на злые сплетни соседней.

Базаров сразу на своем привычном языке выделяет Одинцову из толпы: «Кто бы она ни была – просто ли губернская львица или „эманципе“ вроде Кукшиной, только у ней такие плечи, каких я не видывал давно» (гл. 14). Однако герой ошибается. За внешностью светской львицы и «богатым телом» скрывается независимая, сильная и умная натура, по умению подчинять и привлекать к себе людей сходная с Базаровым.

Отношения Базарова и Одинцовой разворачиваются как «поединок роковой» двух сильных, достойных друг друга людей.

Вначале – взаимный интерес. «Да, – отвечал Базаров, – баба с мозгом. Ну, и видала же она виды». – «Странный человек этот лекарь! – думала она, лежа в своей великолепной постели, на кружевных подушках, под легким шелковым одеялом» (гл. 16).

Затем – начало любви. «Кровь его загоралась, как только он вспоминал о ней; он легко сладил бы со своею кровью, но что-то другое в него вселилось, чего он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало его гордость». – «А между тем Базаров не совсем ошибался. Он поразил воображение Одинцовой; он занимал ее, она много о нем думала. В его отсутствии она не скучала, не ждала его, но его появление тотчас ее оживляло; она охотно оставалась с ним наедине и охотно с ним разговаривала, даже тогда, когда он ее сердил или оскорблял ее вкус, ее изящные привычки. Она как будто хотела и его испытать, и себя изведать» (гл. 17).

Но в сцене решающего объяснения страстное вынужденное признание Базарова вызывает не ответное чувство, а опасения и даже страх. «Вы меня не поняли, – прошептала она с торопливым испугом. Казалось, шагни он еще раз, она бы вскрикнула» (гл. 18).

Окончательное решение Одинцова принимает, оставшись одна, глядя в зеркало. «Или? – произнесла она вдруг, и остановилась, и тряхнула кудрями... Она увидела себя в зеркале; ее назад закинута голова с таинственною полуулыбкой на полузакрытых, полураскрытых глазах и губах, казалось, говорила ей что-то такое, от чего она сама смутилась...»

Здесь в Анне Сергеевне проявляется что-то от отца, карточного игрока, что-то разгульно-народное. Она словно бросает жребий. Решение Одинцовой быстрое и отрицательное. «Нет – решила она наконец, – бог знает, куда бы это повело, этим нельзя шутить, спокойствие все-таки лучше всего на свете» (гл. 18). Героиня еще раз подтверждает его, услышав о предложении Аркадия: «Видно, прав Базаров, – подумала она, – одно любопытство, и любовь к покою, и эгоизм...» (гл. 26).

Сообщение в эпилоге о браке по расчету Анны Сергеевны с человеком своего круга, либеральным деятелем пореформенной эпохи, «молодым, добрым и холодным, как лед», окончательно дорисовывает ее образ. Любовь к покою и эгоизм оказываются для нее важнее всего. Базаровское требование «жизнь за жизнь» оказывается для Одинцовой опасным, рискованным и потому невозможным. Как Аркадий не создан для горькой бобыльной жизни, так Одинцова не создана для настоящей страстной любви.

Таким образом, в отличие от прежних тургеневских героев, Базаров выдерживает и испытание ситуацией *rendez-vous*.

Обломовцы спасались бегством, услышав признание женщины. Нигилист Базаров, даже вопреки собственным утверждениям, обнаруживает способность к сильной и страстной любви.

Неудача ломала их судьбы (как ломает она и судьбу Павла Петровича). Базаров, хотя и с трудом, преодолевает кризис, и, по привычке иронизируя теперь над собой, собирается жить дальше. «По-моему, лучше камни бить на мостовой, чем позволить женщине завладеть хотя бы кончиком пальца. <...> Мужчине некогда заниматься такими пустяками; мужчина должен быть свиреп, гласит отличная испанская поговорка» (гл. 19).

Сюжет романа, таким образом, представляет собой цепь испытаний и расставаний. Базаров выходит из них победителем, но остается одиноким. И здесь его ожидает главное испытание – смертью.

«Я не ожидал, что так скоро умру; это случайность, очень, по правде сказать, неприятная». – «Сила-то, сила, – промолвил он, – вся еще тут, а надо умирать!.. Старик, тот, по крайней мере, успел отвыкнуть от жизни, а я... Да, поди попробуй отрицать смерть. Она тебя отрицает, и баста!» (гл. 27).

Смерть особенно тяжела и неожиданна для Базарова, потому что нигилизм лишает его каких-либо утешений. Он не может с гордостью сказать, что успел сделать какое-то дело. Он не оставляет учеников и последователей, которые могли бы сохранить память о нем (карикатурный Ситников – не в счет). Он не верит в Бога и даже не может пожаловаться на судьбу (потому что судьба – тоже понятие из романтического лексикона).

Однако и на пороге смерти Базаров не «виляет хвостом», а остается верным самому себе. Он трезво ставит себе диагноз, сразу говорит о своей болезни отцу, как может, успокаивает мать, высказывает последнюю просьбу – сообщить о его болезни Одинцовой – еще до того, как впадает в беспамятство.

В предсмертные дни, даже в последние минуты, Базаров еще раз проговаривает важные для него мысли и проявляет чувства, без которых характер нигилиста оказался бы недорисованным.

«Я нужен России... Нет, видно, не нужен. Да и кто нужен? Сапожник нужен, портной нужен, мясник... мясо продает... мясник... постойте, я путаюсь» (гл. 27).

«Нужны ли Базаровы России?» – это главный вопрос культурногероического романа «Отцы и дети».

Трагедия Базарова – еще и в его одиночестве. Не находя понимания среди отцов и детей своего круга, пережив катастрофу в любви, он не может похвастать своей близостью к мужицкой, крестьянской России.

Базаров гордится тем, что его дед пахал землю, что его понимают мужики. Но это понимание доходит лишь до известных пределов.

Герой пытается в своей иронической манере побеседовать на серьезные темы с мужиком в отцовской деревне: «Ну, – говорил он ему, – излагай мне свои воззрения на жизнь, братец: ведь в вас, говорят, вся сила и будущность России, с вас начнется новая эпоха в истории, – вы нам дадите и язык настоящий, и законы». В ответ он получает произнесенные «с патриархально-добродушною певучестью» бессмысленные фразы и трезвую реплику вслед, сказанную уже с «небрежной суровостью» (то есть с базаровской же интонацией): «Так, болтал кое-что; язык почесать захотелось. Известно, барин, разве он что понимает?» (гл. 27).

«Увы! презрительно пожимавший плечом, умевший говорить с мужиками Базаров (как хвалился он в споре с Павлом Петровичем), этот самоуверенный Базаров и не подозревал, что он в их глазах был все-таки чем-то вроде шута горохового...» – иронически подводит

повествователь итог этого псевдиалога, основанного на обоюдной хитрости и абсолютном непонимании.

Одиночество Базарова «сверху», в среде образованных отцов и детей, осложняется и его одиночеством «снизу», среди народной крестьянской России, из которой он вышел.

«— Как вы полагаете, что думает теперь о нас этот человек? — продолжал Павел Петрович, указывая на того самого мужика, который за несколько минут до дуэли прогнал мимо Базарова спутанных лошадей и, возвращаясь назад по дороге, „забочил“ и снял шапку при виде „господ“.

— Кто ж его знает! — ответил Базаров, — всего вероятнее, что ничего не думает. Русский мужик — это тот самый таинственный незнакомец, о котором некогда так много толковала госпожа Ратклифф. Кто его поймет? Он сам себя не понимает» (гл. 24).

В отличие от «Записок охотника», мужики, собственно народ — на периферии тургеневского романа. Но редкий взгляд в эту сторону обнаруживает какой-то гротескный мир, напоминающий комические эпизоды «Мертвых душ». Таинственные незнакомцы и ведут себя странно, абсурдно.

«У первой избы стояли два мужика в шапках и бранились. „Большая ты свинья, говорил один другому, а хуже малого поросенка“ — „А твоя жена — колдунья“, — возражал другой» (гл. 19).

«Ямщик ему попался лихой; он останавливался перед каждым кабаком, приговаривая: „Чкнуть?“ или: „Аль чкнуть?“ — но зато, чкнувши, не жалел лошадей» (гл. 22).

В сцене последнего свидания с Анной Сергеевной Базаров наконец позволяет себе «рассыропиться» и проявить «романтизм». «Прощайте, — проговорил он с внезапной силой, и глаза его блеснули последним блеском. — Прощайте... Послушайте... ведь я не поцеловал вас тогда... Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...»

Последняя фраза выглядит цитатой из какого-то романтического произведения.

Тургенев уже использовал этот образ в «Рудине». «Все кончено, и масла в лампаде нет, и сама лампада разбита, и вот-вот сейчас докурится фитиль... Смерть, брат, должна примирить наконец...» — говорит главный герой.

Потухающая лампада или свеча — символическое изображение конца человеческой жизни (через несколько лет этот образ появится в финале «Анны Карениной»).

Это не единственный символический образ в финале романа.

В сне, который Базаров видел перед дуэлью, «Павел Петрович представлялся ему большим лесом, с которым он все-таки должен драться» (гл. 24). В предсмертном бреду герой снова видит лес. «...Постойте, я путаюсь. Тут есть лес». Может быть, это тот сумрачный лес жизни, в котором заблудился герой Данте («Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу...») и из которого так рано уходит Базаров.

Символична и последняя реплика Базарова. «Теперь... темнота», — произносит герой, прежде чем впасть в совершенное беспамятство. Что это нам напоминает?

В 1860 году Тургенев написал статью «Гамлет и Дон Кихот», в которой рассматривал персонажей романа Сервантеса и трагедии Шекспира как два *вечных образа*, два главных человеческих типа. Первые — энтузиасты, подвижники, борцы за идеалы, вторые — скептики, эгоисты, зараженные «духом рефлексии и анализа».

Базаров в начале романа, безусловно, относится к типу Дон Кихота. Но любовь к Одинцовой и трагическая случайность, ведущая к смерти, пробуждают в нем не только «романтизм», но и гамлетовские сомнения. «Каждый человек на ниточке висит, бездна ежеминутно под ним разверзнуться может, а он еще сам придумывает себе всякие неприятности, портит свою жизнь» (гл. 19).

С гамлетовской фразой на устах герой и уходит из жизни. «Остальное – молчанье», – произносит Гамлет на пороге смерти. (Такой вариант перевода использован в статье «Гамлет и Дон Кихот».)

«Умереть так, как умер Базаров, – все равно что сделать великий подвиг», – замечал влюбленный в Базарова Д. И. Писарев. Однако критик сразу же сделал важное добавление: «Этот подвиг остается без последствий, но та доза, которая тратится на подвиг, на блестящее и полезное дело, истрачена здесь на простой и неизбежный физиологический процесс». (Писарев еще не знает, что через несколько лет в чем-то повторит базаровскую судьбу: отсидев срок в Петропавловской крепости, он внезапно, трагически погибнет, утонет во время купания.)

Смерть Базарова кажется случайной с сюжетной точки зрения (герой ведь мог и не заразиться при вскрытии), но она закономерна в плане авторского замысла. Базаров умирает *накануне*: накануне отмены крепостного права, решающего события русской истории XIX века. В пореформенном мире, который Тургенев пунктирно изображает в эпилоге, Базарову не находится места.

«Отставной» Николай Петрович, а вовсе не Базаров, оказывается полезным общественным деятелем, мировым посредником, заговаривающим длинными речами мужичков и вызывающим недовольство у дворян.

Ситников, а не кто-то из настоящих соратников Базарова, выдает себя за продолжателя его дела.

Аркадий, судя по всему, сделался даже большей семейной галкой, чем был его отец. Даже тост в память Базарова после свадьбы тихо предлагает Катя, а верный ученик не решается произнести его вслух.

Анна Сергеевна решает наконец прервать комфортное одиночество и находит себе вполне подходящую и безопасную пару из «своих»: «будущего русского деятеля, человека очень умного, законника, с крепким практическим смыслом, твердой волею и замечательным даром слова». Как и выбор Ольги Ильинской в «Обломове», этот выбор Одинцовой идеологичен: умный «постепеновец» (так Тургенев через несколько лет назовет следующего героя времени, Соломина в романе «Новь») словно занимает то место, которое предназначалось для Базарова.

Даже «мертвец» Павел Петрович в чем-то достигает своего идеала: в Дрездене он приобретает репутацию совершенного джентльмена у самих англичан.

Всем этим в большей или меньшей степени устроенным судьбам противопоставлена могила на заброшенном сельском кладбище, в которой скрылось «страстное, грешное, бунтующее сердце». Ее навещают только несчастные старики родители.

«Люди верят только славе», – горько заметил Пушкин в «Путешествии в Арзрум» по поводу гибели Грибоедова. Базаров не написал свое «Горе от ума», не успел стать Сперанским или физиологом И. П. Павловым.

«Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины вышедшая из почвы, сильная, злобная, честная – и все-таки обреченная на погибель – потому что она стоит в преддверии будущего...» – объяснял Тургенев свой замысел (К. К. Случевскому, 14/26 апреля 1862 г.).

Базаров умирает вовремя, потому что его время еще не настало, – словно утверждал Тургенев.

А было ли в России его время?

Федор Михайлович ДОСТОЕВСКИЙ (1821–1881)



ПОСЛЕДНЯЯ МИНУТА: В ОЖИДАНИИ КАЗНИ

В 1850 году А. И. Герцен составил мартиролог (список мучеников) русской литературы. В нем были писатели, погибшие на дуэлях и в сражениях (как Пушкин, Лермонтов и Бестужев-Марлинский), повешенные (как Рылеев) и даже «убитые обществом» (как Кольцов и Веневитинов). Но даже на этом трагическом фоне судьба Достоевского уникальна. Он побывал на самом краю, в минуте от смерти, и внезапно вернулся оттуда, чтобы рассказать человеку и человечеству о самых важных вещах, *последних вопросах*.

Зимой 1849 года в Петербурге в присутствии трех тысяч человек состоялась казнь арестованных по делу петрашевцев.

«Сегодня 22 декабря нас отвезли на Семеновский плац. Там всем нам прочли смертный приговор, дали приложиться к кресту, переломили над головою шпаги и устроили наш предсмертный туалет (белые рубахи). Затем троих поставили к столбу для исполнения казни. Я стоял шестым, вызывали по трое, следовательно, я был во второй очереди и жить мне оставалось не более минуты. Я вспомнил тебя, брат, всех твоих; в последнюю минуту ты, только один ты, был в уме моем, я тут только узнал, как люблю тебя, брат мой милый! Я успел тоже обнять Плещеева, Дурова, которые были возле, и проститься с ними. Наконец ударили отбой, привязанных к столбу привели назад, и нам прочли, что его императорское величество дарует нам жизнь. Затем последовали настоящие приговоры».

Настоящим приговором было четыре года каторги и последующая бессрочная сдача в солдаты.

Рассказав историю своего чудесного спасения брату, двадцативосьмилетний «преступник» дает свою «аннибалову клятву». «Как оглянусь на прошедшее да подумаю, сколько даром потрачено времени, сколько его пропало в заблуждениях, в ошибках, в праздности, в неуменье жить; как не дорожил я им, сколько раз я грешил против сердца моего и духа, — так кровью обливается сердце мое. Жизнь — дар, жизнь — счастье, каждая минута могла быть веком счастья. Si jeunesse savait! (Если бы молодость знала. — *И. С.*) Теперь, переменя жизнь, перерождаюсь в новую форму. Брат! Клянусь тебе, что я не потеряю надежду и сохраню дух мой и сердце в чистоте. Я перерожусь к лучшему. Вот вся надежда моя, все утешение мое».

«Каждая минута могла быть веком счастья...»

Такие клятвы будет давать себе и Толстой. Так вообще строят в юности планы целеустремленные люди. Никогда не осуществляясь до конца из-за предельности требований,

подобные мечты тем не менее позволяют человеку далеко продвинуться по жизненному пути к намеченной цели. Если, конечно, такая цель существует.

А о своей цели, своем призвании Достоевский не забывает даже в эту минуту. «Неужели никогда я не возьму пера в руки? <...> Боже мой! Сколько образов, выжитых, созданных мною вновь, погибнет, угаснет в моей голове или отравой в крови разольется! Да, если нельзя будет писать, я погибну. Лучше пятнадцать лет заключения и перо в руках» (М. Достоевскому, 22 декабря 1849 г.).

Взять перо в руки он сможет лишь через десять лет. Но и казни на Семеновском плацу ожидал уже известный писатель и много переживший человек.

ВОСХИТИТЕЛЬНАЯ МИНУТА: ПУТЬ В ЛИТЕРАТУРУ

Федор Михайлович Достоевский родился 30 октября (11 ноября) 1821 года в московской Мариинской больнице для бедных. Его отец, Михаил Андреевич, был врачом этой больницы, по достатку немногим отличающимся от ее пациентов. Лишь в 1828 году он выслужил потомственное дворянство и купил две маленькие деревеньки в Тульской губернии, где дети (их в семье Достоевских было шестеро) проводили лето.

Мать, Мария Федоровна, происходившая из интеллигентной купеческой семьи, умерла в начале 1837 года. Ее смерть совпала с гибелью любимого поэта. Достоевский пережил обе потери одинаково тяжело.

Весной того же года Федор вместе с любимым старшим братом Михаилом приезжает в Петербург и, после недолгой подготовки в пансионе, поступает в Главное инженерное училище, находившееся в знаменитом Михайловском замке (там в начале века был убит император Павел I).

Годы учения Достоевский называл «каторжными». В училище царствовали суровые нравы закрытого военного заведения. Старшие ученики всячески преследовали новичков («репцов»). Постоянные толчки и пинки или ковш холодной воды, вылитый в постель, были еще не самыми тяжелыми испытаниями. Воспитатели, в свою очередь, отправляли в карцер за расстегнутую пуговицу.

Однако и бытовые привычки, дружеские связи на всю жизнь тоже складывались здесь.

Д. В. Григорович, однокурсник Достоевского, в будущем – тоже писатель, сыграет большую роль в его судьбе (вместе с Гончаровым и Тургеневым он попал на известную фотографию Левицкого; он еще встретится нам в биографии Чехова).

В Инженерном училище Достоевский начинает заниматься литературой: то сочиняет роман из венецианской жизни, то задумывает собственного «Бориса Годунова». И конечно же, он остается запойным читателем. Его письма переполнены именами прочитанных авторов: Шекспир, Гёте, Бальзак, Гюго. Но выше всего он ценил немецкого поэта и драматурга Ф. Шиллера («брехал им»), Пушкина и Гоголя.

Юноша Достоевский – неистовый мечтатель и фантазер. Одно из писем брату он вдруг заканчивает: «У меня есть прожект: сделаться сумасшедшим. Пусть люди боятся, пусть лечат, пусть делают умным» (9 августа 1838 г.).

Детство Достоевский вспоминал в светлых тонах. «Я происходил из семейства русского и благочестивого. С тех пор как я себя помню, я помню любовь ко мне родителей. Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства. Мне было всего лишь десять лет, когда я уже знал почти все главные эпизоды русской истории из Карамзина, которого вслух по вечерам нам читал отец. Каждый раз посещение Кремля и соборов московских было для меня чем-то торжественным. У других, может быть, не было такого рода воспоминаний, как у меня. Я очень часто задумываюсь и спрашиваю себя теперь: какие впечатления, большею частью, выносит из своего детства уже теперешняя современная нам молодежь?»

– задавал он вопрос в «Дневнике писателя» (1873), пытаясь предостеречь эту молодежь от искушений дешевого нигилизма и ложной революционности.

Но в его собственной юности были и эти искушения, и страшная семейная тайна.

«Благочестивый» отец был также человеком вспыльчивым, психически неустойчивым. Раннюю смерть жены, свое деревенское одиночество после отставки он вымещал на немногочисленных крепостных крестьянах, сурово наказывая их по пустякам. Летом 1839 года он внезапно умер, по официальной версии от апоплексического удара. На самом деле смерть была насильственной. Возмущенные крестьяне во время ссоры расправились с баринном, тщательно скрыв все следы. Дети, однако, узнали подлинные обстоятельства убийства. По семейной легенде, при получении известия о смерти с Достоевским сделался первый припадок эпилепсии, болезни, которая потом сопровождала писателя всю жизнь.

В том же самом письме, где Достоевский изливает брату чувства по поводу потери отца, есть слова, которые можно воспринять как исповедание веры, главный принцип, которому писатель остался верен всю жизнь. «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (М. М. Достоевскому, 16 августа 1839 г.).

Окончив Инженерное училище в 1843 году, Достоевский был зачислен в Петербургскую инженерную команду, но «другие цели и стремления влекли его к себе неотразимо». Уже через полгода в чине поручика он вышел в отставку, чтобы полностью посвятить себя литературе.

Достоевский начинал свою карьеру при самых невыгодных условиях: без литературного опыта (Инженерное училище не было пушкинским лицеем), необходимых связей, материальной поддержки. Позднее начало он должен был компенсировать тяжелым трудом.

Первая его литературная работа была переводом (повесть О. де Бальзака «Евгения Гранде»). В мае 1845 года, в разгар белых ночей, был закончен первый оригинальный роман Достоевского, заглавие и судьба которого стали легендой.

Обратившись в «Бедных людях» к привычному для сентиментальной и романтической литературы жанру «романа в письмах», изобразив в гоголевском духе драматическую жизнь обитателей петербургских углов, Достоевский совершает первое свое литературное открытие. В привычном уже для русской литературы типе «бедного чиновника» писатель открывает новую глубину. Достоевский изображает *самосознание* «маленького человека».

Макар Иванович Девушкин, в отличие от Акакия Акакиевича Башмачкина, способен не только переписывать бумаги, любить новую шинель и задавать жалобный вопрос: «Зачем вы меня обижаете?» Девушкин страстно любит Вареньку Доброселову. Он способен на подвиг самоотверженности. Он обладает собственной гордостью и вступает в спор с Пушкиным и Гоголем по поводу изображенных им героев.

Рукопись получил бывший однокашник Григорович, уже имевший литературные знакомства, и показал ее Некрасову. Вдвоем они читали роман всю ночь, а утром отправились к Белинскому. Дальнейшее Достоевский прекрасно помнил и через тридцать лет. «„Новый Гоголь явился!“ – закричал Некрасов, входя к нему с „Бедными людьми“. – „У вас Гоголи-то как грибы растут“, – строго заметил ему Белинский, но рукопись взял. Когда Некрасов опять зашел к нему, вечером, то Белинский встретил его „просто в волнении“: „Приведите, приведите его скорее!“»

Достоевский появился у Белинского через два дня и услышал восторженный отзыв о своей повести с заключительным напутствием: «Вот тайна художественности, вот правда в искусстве! Вот служение художника истине! Вам правда открыта и возвещена как художнику, досталась как дар, цените же ваш дар и оставайтесь верным и будете великим писателем!..»

«...Я припоминаю ту минуту в самой полной ясности. И никогда потом я не мог забыть ее. Это была самая восхитительная минута во всей моей жизни. Я в каторге, вспоминая ее, укреплялся духом. Теперь еще вспоминаю ее каждый раз с восторгом. И вот, тридцать лет спустя, я припомнил всю эту минуту опять, недавно и будто вновь ее пережил...» – заканчивает свой рассказ Достоевский («Дневник писателя» 1877, январь. Глава вторая. IV. Русская сатира. «Новь». «Последние песни». Старые воспоминания).

Достоевский, как мы видим, мыслит мгновениями. *Самая восхитительная* минута скоро сменится самой страшной.

Он еще напишет повести «Двойник» (1846) и «Белые ночи» (1848), несколько рассказов, начнет роман «Неточка Незванова», закончить который уже не успеет.

ПЕРЕРОЖДЕНИЕ УБЕЖДЕНИЙ: ОБРЕТЕНИЕ ПОЧВЫ

Весной 1847 года Достоевский начинает посещать «пятницы» М. В. Буташевича-Петрашевского. Члены кружка спорили об отмене крепостного права и свободе книгопечатания, обсуждали литературные проблемы. На одном из собраний Достоевский прочел письмо Белинского к Гоголю по поводу «Выбранных мест из переписки с друзьями» (о нем шла речь в главе о Гоголе).

Споры и разговоры закончились трагически. В кружок Петрашевского внедрили тайного агента. Участники кружка (в русской истории они навсегда останутся «петрашевцами») после суда и следствия были приговорены к смертной казни и разным срокам заключения. Виной Достоевского, достаточной для расстрела, следователи посчитали «недонесение о распространении преступного о религии и правительстве письма литератора Белинского». О замене расстрела каторгой Достоевский вместе с товарищами узнал лишь на Семеновском плацу после той самой минуты ожидания неминуемой смерти.

«Каторжные» годы учения сменились настоящей каторгой, которую Достоевский отбыл в Омском остроге. Потом он служил рядовым в Семипалатинске, после смерти императора Николая I был произведен в унтер-офицеры и лишь в декабре 1859 года, после недолгого пребывания в Твери, вернулся в Петербург. Как он не раз утверждал – вернулся другим человеком.

Столкнувшись на каторге со злобой и ненавистью народа к «образованным», Достоевский переживает «перерождение убеждений».

От либерального *западничества* юных лет он переходит к *почвенничеству*.

Почвенники, как и близкие им славянофилы, пытались понять и обосновать своеобразие русского национального развития в его отличиях от европейской истории. Образованные люди, интеллигенция должны обратиться к «народному корню, к узнанию русской души, к признанию духа народного», – считает Достоевский. Основой этого духа является религиозная вера. Следовательно, на смену атеизму, ведущему к нигилистическому отрицанию, должна прийти вера в Создателя, определяющая жизнь простого народа.

«Этому, порвавшему с народом, „интеллигентному“ русскому удивительно было бы услышать, что этот безграмотный мужик вполне и незыблемо верует в Божие единство, в то, что Бог един и нет другого Бога, такого, как он. <...> Прежде всего, интеллигентный русский, порвавший с народом, не захочет допустить даже возможности того, чтоб русский мужик, ничему не учившийся, мог иметь такие знания: „Он так необразован, так темен, его ничему не учат, где его учитель?“ Он не поймет никогда, что учитель мужика „в деле веры его“ – это сама почва, это вся земля русская, что верования эти как бы рождаются вместе с ним и укрепляются в сердце его вместе с жизнью» («Дневник писателя», 1877, май-июнь. Глава четвертая. I. Любители турок).

Борьба с нигилизмом за обретение этой народной веры, возвращение к *почве* станет пафосом позднего творчества Достоевского.

Начав с романа в духе Ч. Диккенса – «Униженные и оскорбленные» (1861), Достоевский «возобновил литературную репутацию» «Записками из Мертвого дома» (1860–1861). Книга, опирающаяся на личный опыт, дала поразительную картину русской каторги. Образ *Мертвого дома* одновременно стал символом предреформенной русской жизни. Л. Толстой утверждал, что не знает «лучше книги изо всей русской литературы, включая Пушкина». Страницы, посвященные каторжной бане, современники сравнивали с картинами дантовского ада.

«Записки из Мертвого дома» встают в ряд замечательных книг-поступков, имевших огромное общественное значение («Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, «Остров Сахалин» А. П. Чехова, «Архипелаг ГУЛАГ» А. И. Солженицына).

ГЛАВНОЕ ДВАДЦАТИЛЕТНЕ ТАЙНА ДОСТОЕВСКОГО

С середины 1860-х годов Достоевский начинает писать романы, составившие за пятнадцать лет знаменитое *Пятикнижие*, главный вклад писателя в мировую литературу: «Преступление и наказание», «Идиот» «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы».

Но работа над этими огромными книгами шла в условиях, непохожих на тщательное многолетнее обдумывание своих романов Гончаровым, размеренный ритм тургеневского творчества или методичное, упорное развертывание толстовской эпопеи (она пишется одновременно с первыми романами Достоевского).

«Я убежден, что ни единый из литераторов наших, бывших и живущих, не писал под такими условиями, под которыми я *постоянно* пишу, Тургенев умер бы от одной мысли», – пожалуется он знакомой как раз во время создания «Преступления и наказания» (А. В. Корвин-Круковской, 17 июня 1866 г.).

Достоевский работал иступленно, лихорадочно-быстро, что объяснялось как особенностями его характера, так и внешними причинами, необходимостью сдать в журнал очередные главы к назначенному сроку.

Замыслы теснились в его сознании, первые части романов публиковались в журналах, когда конец был неясен и самому автору. «Очень часто случалось в моей литературной жизни, что начало главы романа или повести было уже в типографии и в наборе, а окончание сидело еще в моей голове, но непременно должно было написаться к завтраму», – признавался Достоевский. Роман «Игрок» он просто надиктовал стенографистке всего за 26 дней, как раз в то время, когда основной работой было «Преступление и наказание». Писательская жизнь, кроме того, сопровождалась личными кризисами и катастрофами.

Намереваясь поправить свои дела, Достоевский вместе с братом в начале шестидесятых годов начинает издавать журналы «Время» и «Эпоха». Первый журнал был закрыт по требованию цензуры. Второй погиб из-за недостатка подписчиков. Долги, оставшиеся от журнала, Достоевский выплачивал много лет.

В 1864 году он потерял жену, М. Д. Исаеву, и любимого старшего брата Михаила. Помощь семье брата, оставшейся без средств, стала еще одной нравственной обязанностью Достоевского.

Среди трагедий шестидесятых годов писателя, однако, ожидала и огромная удача.

«И, может быть, на мой закат печальный / Блеснет любовь улыбкою прощальной...» В 1866 году Достоевский мог бы повторить слова любимого Пушкина. Для диктовки «Игрока» была нужна стенографистка. 4 октября 1866 года в доме Достоевского впервые появилась двадцатилетняя Анна Григорьевна Сниткина. Зимой следующего года она стала Достоевской. Очень немногим русским писателям так везло со спутницами жизни.

Несмотря на свою молодость, Анна Григорьевна стала руководителем всей семейной жизни. Воспитывая детей (из четырех родившихся в живых осталось двое), она взяла на себя переписку и издание произведений мужа, успокаивала его после страшных карточных проигрышей, оберегала от назойливых посетителей. Дневник и мемуары А. Г. Достоевской – один из самых важных источников биографии писателя. Письма жене неизменно заканчиваются подписью: «Твой весь Ф. Достоевский» или даже: «Твой вечный и неизменный Ф. Достоевский».

В семидесятые годы, в эпоху кровавой схватки между государством и обществом, эпоху «хождения в народ», преследования народников и политических убийств, темперамент Достоевского и его чувство ответственности заставляют Достоевского заняться публицистикой. Он редактирует газету «Гражданин» (1873), где начинает публиковать «Дневник писателя». В 1876–1877 годах дневник выходит отдельными выпусками, как журнал одного человека.

В «Дневнике писателя» были опубликованы некоторые художественные произведения Достоевского: «Кроткая», «Сон смешного человека», «Мальчик у Христа на елке». На его страницах писатель вступает в прямой диалог с обществом, прежде всего – с молодежью. «...Много доставил мне этот „Дневник“ счастливых минут, именно тем, что я узнал, как сочувствует общество моей деятельности. Я получил сотни писем из всех концов России и научился многому, чего прежде не знал. Никогда и предположить не мог я прежде, что в нашем обществе такое множество лиц, сочувствующих вполне всему тому, во что и я верю. Во всех этих письмах если и хвалили меня, то всего более за искренность и прямоту» (Л. А. Ожигиной, 17 декабря 1877 г.).

В те же годы бывший каторжник встречается с некоторыми членами императорской семьи. В 1880 году он удостоивается приема у наследника, будущего царя Александра III.

Последней – отчаянной и обреченной – попыткой примирения русского общества была речь Достоевского 8 июня 1880 года, ставшая кульминацией Пушкинского праздника.

Достоевский считает Пушкина своим соратником, гениальным почвенником. «Пушкин нашел уже свои идеалы в родной земле, восприимчив и возлюбил их всецело своею любящею и прозорливою душой». Именно поэтому он заканчивает свою речь трогательной надеждой на объединение на почве пушкинских идеалов и пушкинского творчества: «Жил бы Пушкин долее, так и между нами было бы, может быть, менее недоразумений и споров, чем видим теперь. Но Бог судил иначе. Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем».

Когда-то юный Достоевский мечтал разгадать тайну человека. В конце жизни он говорит о тайне Пушкина. Для следующих поколений и его творчество, его романы тоже стали великой и притягательной тайной.

Достоевский умер 28 января 1881 года, полный надежд и творческих замыслов. 31 января состоялись похороны на кладбище Александро-Невской лавры, в которых приняли участие тысячи людей.

Писатель так и не узнал, что его призыв к примирению остался не услышанным. Через месяц раздался взрыв на Екатерининском канале. В России началась новая эпоха подавления общественной мысли и поиска врагов. Страна сделала еще один шаг к революции.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1821, — родился в Москве.
30 октября
(11 ноября)
1838–1843 — учеба в Инженерном училище в Петербурге.
1846 — публикация романа «Бедные люди» («Петербургский сборник»).
1849, — арест по делу Петрашевского.
23 апреля
1849, — инсценировка казни на Семеновском плацу в Петербурге.
22 декабря
1849–1859 — каторга и ссылка; возвращение в Петербург.
1861–1862 — публикация «Записок из Мертвого дома» (журнал «Время»).
1866 — публикация романа «Преступление и наказание» (журнал «Русский вестник»).
1867 — женитьба на А. Г. Сниткиной.
1868 — публикация романа «Идиот» (журнал «Русский вестник»).
1871–1872 — публикация романа «Бесы» (журнал «Русский вестник»).
1875 — публикация романа «Подросток» (журнал «Отечественные записки»).
1879–1880 — публикация романа «Братья Карамазовы» (журнал «Русский вестник»).
1880, — речь на Пушкинском празднике.
8 июня
1881, — умер в Петербурге.
28 января
(9 февраля)

«Преступление и наказание» (1866)

ЖАНР: ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН

Д. Н. Овсяннико-Куликовский, психолог и литературовед, делил художников на наблюдателей и экспериментаторов. Читая первых, мы видим все «как в жизни». Начиная читать вторых, мы должны понять природу их эксперимента и принять (или не принять) его.

Тургенев, вечный оппонент и соперник Достоевского, придумал, согласно воспоминаниям сына Л. Толстого, эффектный прием характеристики героя Достоевского, назвав его обратным общим местом.

«Как-то зашел разговор о Достоевском. Как известно, Тургенев не любил Достоевского. Насколько я помню, он так говорил про него:

„Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблен, у него бьется сердце, он краснеет и т. д. Это все общие места. А у Достоевского все делается наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться. Во всяком простом рассказе, у Жюль Верна например, так и будет сказано. А Достоевский, наоборот, скажет: человек покраснел и остался на месте. Это будет обратное общее место. Это дешевое средство прослыть оригинальным писателем. А затем у Достоевского через каждые две страницы его герои – в бреду, в иступлении, в лихорадке. Ведь этого не бывает“» (С. Л. Толстой. «Очерки былого»).

Современный литературовед продолжает эти размышления, уже не упрекая, а характеризуя героев Достоевского. «Если под психологией разуметь науку, изучающую закономерности психической жизни человека, то Достоевский самый непсихологический писатель из всех существующих. <...> Любимые герои Достоевского чудачки, странные люди, люди неуравновешенные, совершающие неожиданные поступки. Законы психологии как бы для них не существуют» (Д. С. Лихачев. «Небрежение словом у Достоевского», 1976).

Достоевский слышал и предчувствовал подобные упреки и сомнения. «Ах, друг мой! Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики, – писал он А. Н. Майкову через два года после завершения „Преступления и наказания“. – Мой идеализм – реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия! А между тем это исконный, настоящий реализм! <...> Ихним реализмом – сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось» (А. Н. Майкову, 23 декабря 1868 г.).

С точки зрения бытового реализма герои Достоевского казались неправдоподобными (как Тургеневу), сумасшедшими (как Раскольников Писареву), *акцентуированными типами* (этим понятием пользуются настоящие психологи). Но для Достоевского они были предметом художественного эксперимента, направленного на исследование той же самой современной действительности.

Достоевского интересовало не обычное, а *эксцентричное*. Поэтому свой метод он называл *фантастическим реализмом*. «Реализм» был в точности изображения внешнего мира. «Фантастика», необычность – в ситуации, в сюжете, в психологии персонажей, которые в конечном счете тоже вырастали из реальности, но парадоксально поданной и философски осмысленной.

Герой Достоевского – это не бытовой характер или тип, а особый персонаж, *человек идеи*. В начале романа Раскольников представлен как «один из мономанов, слишком на чем-

нибудь сосредоточившихся». О таком же герое (Иване Карамазове, своеобразном наследнике Раскольникова) прекрасно сказано в «Братьях Карамазовых»: «Ум его в плену. В нем мысль великая и неразрешенная. Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить» (ч. 1, гл. 7).

Сюжет романа Достоевского – это столкновение персонажей-идеологов между собой или проверка идеи героя жизнью.

Поэтому *жанр* романа Достоевского обычно определяют как *идеологический* (Б. М. Энгельгардт), *полифонический* (М. М. Бахтин) или *философский* роман.

Ключевое место в таком романе занимают *диалоги-споры* героев, очень далекие от тургеневского или гончаровского бытового правдоподобия. В «Преступлении и наказании» у Раскольникова есть три напряженных психологических поединка со следователем, два больших разговора со Свидригайловым, несколько бесед-исповедей с Соней Мармеладовой. Такие же идеологические диалоги или монологи характерны для других романов писателя.

Но столкновение «чистых» идей превратило бы роман Достоевского в философский трактат, интересный лишь специалистам.

Достоевский же был писателем, который думал о читателе, заботился о нем.

Поэтому мысль в романе разрешается в форме увлекательной *фабулы*, интриги, в основе которой – исключительное событие, нарушение нормы, преступление. Наряду с диалогами-поединками в романах Достоевского постоянны сцены «скандалов», где собираются в одном месте и выясняют отношения сразу несколько персонажей. Таковы сцены на поминках Мармеладова, в камерке Раскольникова, в полицейском управлении во время признания Миколки. Как правило, эти эпизоды строятся по законам новеллы: напряжение постепенно нарастает и завершается неожиданной парадоксальной концовкой: обвинением Сони в воровстве и изгнанием Лужина, признанием Миколки.

Однако такая интрига нужна писателю не сама по себе (ошибочно сравнение романов Достоевского с детективами), а лишь как способ постановки нравственных и философских проблем, «последних вопросов».

«„Преступление и наказание“ – самое законченное в своей форме и глубокое по содержанию произведение Достоевского, в котором он выразил свой взгляд на природу человека, его назначение и законы, которым он подчинен как личность», – писал В. В. Розанов («О Достоевском», 1893).

ПЕТЕРБУРГ: ГОРОД СТРАННЫЙ, ГОРОД СТРАШНЫЙ

Создавая своих странных, «фантастических» героев, пытающихся мысль разрешить, Достоевский, как правило, помещает их в очень конкретные, реальные обстоятельства *места* и *времени*. «Действие современное, в нынешнем году», – замечает Достоевский в письме 1865 года.

«В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту».

В первой же фразе, еще не представив героя по имени, Достоевский выводит его на улицы Петербурга. Краеведы и историки литературы давно расшифровали названия улиц и переулков в окрестностях Сенной площади, где происходит действие романа. Раскольников живет в Столярном переулке, в районе Кокушкина моста, после разговора с Мармеладовым идет по Вознесенскому проспекту и Конногвардейскому бульвару на Васильевский остров (ч. 1, гл. 3–4), потом через Тучков мост направляется на Острова, видит там страшный сон и через тот же мост и Сенную площадь возвращается домой, завершая первый круг своих скитаний (ч. 1, гл. 5). Довольно точно определяется и большинство других топографических

указаний в тексте романа, включая дома Алёны Ивановны, Сони Мармеладовой и даже безлюдный двор на Вознесенском проспекте, где герой прячет под камнем кошелёк и другие взятые у старухи вещи (ч. 2, гл. 2).

Но *Петербург Достоевского* – особый город, очень важная часть «петербургского текста» и «петербургского мифа».

Начало «петербургскому тексту» положили, как мы помним, Пушкин и Гоголь. Особенно значительной была роль поэмы «Медный всадник», где город исторический и город современный, город Петра и город Евгения, «город пышный, город бедный» предстали в художественном единстве и непримиримых противоречиях.

Петербургская проза Достоевского начинается ещё в сороковые годы: в «Бедных людях», «Белых ночах», очерковом цикле «Петербургские сновидения в стихах и прозе». Но «Преступление и наказание» становится главным петербургским текстом Достоевского. В этом романе он твердо выбирает лишь одну сторону пушкинского контраста, один лик города, запечатленный в «Медном всаднике».

Петербург Достоевского – это не город Невского проспекта, белых ночей и глядящих в Неву пышных дворцов Английской набережной. Это Петербург доходных домов, черных лестниц, похожих на гроб каморок, полицейских управлений и кабаков, страшной жары и нестерпимой вони.

Город бедный живет своей привычной, страшной жизнью и, кажется, не подозревает о другом, парадном Петербурге. Однажды, вскоре после убийства оказавшись на Николаевском мосту, Раскольников замечает этот Петербург, но чувствует свое отчуждение от него, какую-то неразгаданную тайну.

«Когда он ходил в университет, то обыкновенно, – чаще всего, возвращаясь домой, – случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина... Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее» (ч. 2, гл. 2).

Другой лик Петербурга представляет в разговоре с Раскольниковым циник Свидригайлов: «Да вот еще: я убежден, что в Петербурге много народу, ходя, говорят сами с собой. Это город полусумасшедших. Если б у нас были науки, то медики, юристы и философы могли бы сделать над Петербургом драгоценнейшие исследования, каждый по своей специальности. Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния! Между тем это административный центр всей России, и характер его должен отражаться на всем» (ч. 4, гл. 3).

Привычная, парадная красота, «пышная картина» чужда духу «Преступления и наказания». «Это – роман знойного запаха известки и олифы, но еще более это – роман *безобразных, давящих* комнат», – оригинально заметит И. Ф. Анненский.

Из этой духоты, из этих безобразных и давящих комнат явились на страницы романа *бедные люди, униженные и оскорбленные*.

УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ: «НЕКУДА ПОЙТИ»

История семейства Мармеладовых (опустившийся чиновник, его пропадающая семья, пошедшая на панель ради близких чистая девушка) сначала предназначалась для задуманного Достоевским романа «Пьяненькие», но стала важной сюжетной линией «Преступления и наказания». Трагическая судьба Мармеладова и Катерины Ивановны наглядно демонстрирует безвыходность и невозможность для них другой жизни.

В пьяном монологе Мармеладова, который слушает Раскольников, появляются два важных афоризма.

«Бедность не порок, это истина. <...> Но нищета, милостивый государь, нищета порок-с. В бедности вы еще сохраняете свое благородство врожденных чувств, в нищете же никогда и никто».

«Ведь надо же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти. Ибо бывает такое время, когда непременно надо хоть куда-нибудь да пойти» (ч. 1, гл. 2).

Мармеладов – из тех людей, которым уже некуда пойти, для которых нищета становится унижением, оправдывающим любые поступки.

Пьяная толпа на Сенной площади, обесчещенная девочка на Конногвардейском бульваре окончательно определяют решение героя. Мысль исправить творящиеся вокруг несправедливости приходит в голову не только Раскольникову. Об этом говорит и безымянный студент в трактире.

«Сотни, тысячи, может быть, существований, направленных на дорогу; десятки семейств, спасенных от нищеты, от разложения, от гибели, от разврата, от венерических больниц, – и все это на ее деньги. Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не загладится ли одно, крошечное преступленье тысячи добрых дел? За одну жизнь – тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен – да ведь тут арифметика! Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушонка вредна» (ч. 1, гл. 6).

Так возникает *арифметическая теория* преступления Раскольникова. В голове героя, замечает Достоевский, «зародились... *точно такие же мысли*».

ТЕОРИЯ РАСКОЛЬНИКОВА: АРИФМЕТИКА И АЛГЕБРА

Некоторым современникам (в их числе был Д. И. Писарев, автор рецензии на роман) казалось, что подобные мысли были главной причиной, толкнувшей героя на преступление.

«Нет ничего удивительного в том, что Раскольников, утомленный мелкой и неудачной борьбой за существование, впал в изнурительную апатию; нет также ничего удивительного в том, что во время этой апатии в его уме родилась и созрела мысль совершить преступление. Можно даже сказать, что большая часть преступлений против собственности устраивается в общих чертах по тому самому плану, по какому устроилось преступление Раскольникова. Самой обыкновенной причиной воровства, грабежа и разбоя является бедность; это известно всякому, кто сколько-нибудь знаком с уголовной статистикой, – утверждал Писарев. – Эту теорию никак нельзя считать причиной преступления. <...> Настоящей и единственной причиной являются все-таки тяжелые обстоятельства, пришедшие не по силам нашему раздражительному и нетерпеливому герою, которому легче было разом броситься в пропасть, чем выдерживать в продолжение нескольких месяцев или даже лет глухую, темную и изнурительную борьбу с крупными и мелкими лишениями. Преступление сделано не потому, что Раскольников путем различных философствований убедил себя в его законности, разумности и необходимости. Напротив того, Раскольников стал философствовать в этом направлении и убедил себя только потому, что обстоятельства натолкнули его на преступление» («Борьба за жизнь», 1867).

Защищая передовое студенчество от нелепых, как ему казалось, обвинений, Писарев, кажется, читал совсем другой роман, который могли написать Тургенев или Гончаров. В тексте «Преступления и наказания» арифметическая теория высказывается лишь для того, чтобы быть опровергнутой.

«Знаешь, Соня, – сказал он вдруг с каким-то вдохновением, – знаешь, что я тебе скажу: если б только я зарезал из того, что голоден был, – продолжал он, упирая в каждое слово и загадочно, но искренно смотря на нее, – то я бы теперь... *счастлив* был! Знай ты это!» (ч. 5, гл. 4).

Преступление Раскольникова объясняется другими, более глубокими причинами. Они выясняются уже после убийства, во время первого диалога героя с Порфирием Петровичем (ч. 3, гл. 5). Философию героя раскрывает опубликованная за несколько месяцев до убийства статья, которую подробно пересказывает Раскольников.

Согласно этой теории, люди делятся на два разряда. Первый, низший, разряд, живет, подчиняясь обычной человеческой нравственности. Христианский принцип «не убий» является для него обязательным.

Другой разряд, «законодателей человечества», призван сказать «*новое слово*» в какой-нибудь области деятельности. Раскольников упоминает политиков Ликурга и Солона, основоположника ислама Магомета, полководца и политика Наполеона, ученых Ньютона и Кеплера. Эти люди вознесены над обычными людьми, подчиняются иным законам. «„Необыкновенный“ человек имеет право... то есть не официальное право, а сам имеет право разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия, и единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует», – запинаясь, все время оговариваясь, развивает свою теорию герой.

Удивленный Разумихин восклицает: «Ведь это разрешение *крови по совести*, это... это, по-моему, страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное...»

Но именно такое разрешение дает себе Раскольников. Эта «*алгебраическая*» теория избранной личности становится главной причиной убийства старухи-процентщицы. Герой признается в этом во время исповеди Соне, прямо противопоставляя бытовую, вынужденную «арифметику» и идеологическую, рассчитанную «алгебру».

«И не деньги, главное, нужны мне были, Соня, когда я убил; не столько деньги нужны были, как другое... Я это все теперь знаю... Пойми меня: может быть, тою же дорогой идя, я уже никогда более не повторил бы убийства. Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или *право* имею...» (ч. 5, гл. 4).

Убивая, Раскольников проверяет и эту теорию, и себя на принадлежность к высшему или низшему разряду. Письмо матери, вынужденное замужество сестры, собственная бедность и униженность лишь ускоряют, провоцируют созревшее в сознании героя решение.

«Так мучил он себя и поддразнивал этими вопросами, даже с каким-то наслаждением. Впрочем, все эти вопросы были не новые, не внезапные, а старые, наболевшие, давнишние. Давно уже как они начали его терзать и истерзали ему сердце. Давным-давно как зародилась в нем вся эта теперешняя тоска, нарастала, накоплялась и в последнее время созрела и концентрировалась, приняв форму ужасного, дикого и фантастического вопроса, который замучил его сердце и ум, неотразимо требуя разрешения» (ч. 1, гл. 4).

Первоначальная *проба* завершается давно созревшим поступком. Убийство старухи является *идеологическим* убийством, *убийством-проверкой*. «Уж не Наполеон ли какой будущий и нашу Алену Ивановну на прошлой неделе топором уколошил?» – точно угадывает Заметов.

ГЕРОЙ И ТЕОРИЯ: ПРОВЕРКА ЖИЗНЬЮ

Уже в первой части романа сюжет и фабула начинают двигаться в разных направлениях. С той же неумолимостью и неотвратимостью, с какой обстоятельства способствуют совершению преступления (Раскольников случайно узнает, что старуха будет дома одна, незаметно крадет топор, чудом спасается после убийства), случайности жизни начинают опровергать так хорошо продуманное «дело».

Прежде всего, его убийство оказывается двойным. Внезапно появившаяся сестра процентщицы тоже попадает под топор Раскольникова. Психологический эксперимент сразу же превращается в убийство из-за других, низких соображений: из страха и желания избежать разоблачения.

Но главное в ином. Продумывая свою теорию, Раскольников был уверен, что люди, право имеющие, совершают свои злодеяния и кровопролития в совершенно спокойном, нормальном состоянии духа. Неудачливые убийцы, считает он, попадались как раз потому, что теряли соображение. Но он сам после второго, «совсем неожиданного убийства» испытывает страх, ужас, отвращение, почти сумасшествие.

«Али есть закон природы, которого мы не знаем и который кричит в нас. Сон», – замечает Достоевский в черновиках романа.

Закон природы начинает кричать в герое еще до убийства. В страшном сне об убитой лошади мальчик «обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее в глаза, в губы...» (ч. 1, гл. 5).

Первая часть романа, заканчивающаяся убийством старухи, – его *завязка*. Дальнейшее развитие действия представляет двойное испытание: испытание героя и испытание идеи.

Сохранив фабульное напряжение, объясняемое разным уровнем компетентности читателя и героев (читатель знает, кто и почему убил, разные персонажи узнают об этом позднее, в свое время), Достоевский проводит Раскольникова через лабиринт *героев-двойников*, в которых отражаются его собственные мысли и поступки.

В 1845 году Достоевский сочинил повесть «Двойник». «Повесть эта мне положительно не удалась, но идея ее была довольно светлая, и серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил», – вспоминал он впоследствии («Дневник писателя», 1877, ноябрь. Глава первая. II. История глагола «стусеваться»).

Позднее феномен двойника замечательно объясняет герой романа «Подросток» Версилов: «Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь. <...> Право, мысленно раздваиваюсь и ужасно этого боюсь. Точно подле вас стоит ваш двойник; вы сами умны и разумны, а тот непременно хочет сделать подле вас какую-нибудь бессмыслицу, и иногда превеселую вещь, и вдруг вы замечаете, что это вы сами хотите сделать эту веселую вещь, и Бог знает зачем, то есть как-то нехотя хотите, сопротивляясь из всех сил хотите» (ч. 3, гл. 10).

С точки зрения героя, двойники – это его тайные чувства, желания, искушения, галлюцинации, которые находят воплощение в окружающих людях. С точки зрения автора, двойники – это расщепленные и доведенные до предела идеи центрального героя, получающие дополнительную наглядность, проверяемые и таким образом.

Двойник обычно – искаженное, преувеличенное «зеркало» героя. Двойниками окружены все центральные персонажи Пятикнижия Достоевского, включая Раскольникова.

Первый двойник героя – безымянный студент в трактире, с его идеей целесообразного полезного убийства, которую, однако, он не готов осуществить. Он – лишь бледное отражение Раскольникова. Настоящие, сгущенные и преувеличенные, двойники появляются в романе чуть позднее, уже после убийства.

Аркадий Иванович Свидригайлов – персонаж, прошедший по пути Раскольникова много дальше. Не случайно в конце третьей части он появляется как продолжение кошмарной галлюцинации героя. «Сон это продолжается или нет?» (ч. 3, гл. 6). Свидригайлов уже не решает «теорему» о разделении людей на разряды. Для него нет мучительной проблемы борьбы добра и зла. Всю жизнь он подчинил удовлетворению своих инстинктов и низких желаний.

Нет поступка, перед которым он ужаснулся бы, который он мог бы назвать преступлением. Он истязает и доводит до смерти лакея и жену. Он насилует ребенка, девочку, которая потом кончает с собой. Он преследует Дуню, мечтая овладеть и ею.

Но с тем же ледяным равнодушием и спокойствием он творит добро. В фабуле романа он играет роль «волшебного помощника», «бога из машины», фактически спасающего осиротевшее семейство Мармеладовых. Свидригайлов устраивает в пансионы младших детей, передает деньги Соне. Он же утверждает, что покойная жена завещала сумму в три тысячи Дуне Раскольниковой.

Свидригайлов – не просто неумный сладострастник, к «добру и злу постыдно равнодушный». Он – нигилист, не верящий в Божественную волю и возмездие. В диалоге-споре с Раскольниковым он провоцирует героя «последними вопросами» о Боге и вечности.

«– Если в будущую жизнь верите, то и этому рассуждению можно поверить.

– Я не верю в будущую жизнь, – сказал Раскольников.

Свидригайлов сидел в задумчивости.

– А что, если там одни пауки или что-нибудь в этом роде, – сказал он вдруг.

„Это помешанный“, – подумал Раскольников.

– Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится.

– И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого! – с болезненным чувством вскрикнул Раскольников.

– Справедливее? А почему знать, может быть, это и есть справедливое, и знаете, я бы так непременно нарочно сделал! – ответил Свидригайлов, неопределенно улыбаясь.

Каким-то холодом охватило вдруг Раскольникова при этом безобразном ответе. Свидригайлов поднял голову, пристально посмотрел на него и вдруг расхохотался» (ч. 4, гл. 1).

Человек, так далеко ушедший от границы добра и зла, по мысли автора, уже не может вернуться обратно. Решающим в его расчете с жизнью становится свидание с Дуней. Подстроив для девушки ловушку, рассказав ей о преступлении брата и угрожая выдать его, Свидригайлов тем не менее понимает, что никогда не сможет добиться от нее самого простого и главного – любви.

«– Отпусти меня! – умоляя сказала Дуня.

Свидригайлов вздрогнул: это *ты* было уже как-то не так проговорено, как давешнее.

– Так не любишь? – тихо спросил он.

Дуня отрицательно повела головой.

– И... не можешь?... Никогда? – с отчаянием прошептал он.

– Никогда! – прошептала Дуня.

Прошло мгновение ужасной, немой борьбы в душе Свидригайлова. Невыразимым взглядом глядел он на нее. Вдруг он отнял руку, отвернулся, быстро отошел к окну и стал пред ним» (ч. 6, гл. 5).

Самоубийство Свидригайлова – крик того самого «закона природы», который герой осознает, когда уже ничего невозможно изменить.

Еще одним двойником Раскольникова оказывается, как ни странно, следователь Порфирий Петрович. Он хорошо понимает мотивировки преступления именно потому, что узнает в нем какие-то собственные мысли. «Мне все эти ощущения знакомы, и статейку вашу я прочел как знакомую».

Однако следователь смирил свое «раздраженное сердце», заменил его холодностью и полицейской логикой. В развитии сюжета Порфирий Петрович – преследователь Раскольникова, орудие в руках закона. Лишь в самом конце последнего поединка, призывая героя к явке с повинной, следователь чуть приоткрывает свой внутренний мир, обнаруживает с Раскольниковым внутреннее родство и в то же время – принципиальное отличие. «Кто я? Я поконченный человек, больше ничего. Человек, пожалуй, и чувствующий и сочувствующий, пожалуй, кой-что и знающий, но уж совершенно поконченный. А вы другая статья: вам Бог жизнь приготовил...» (ч. 6, гл. 2).

Даже в Миколке можно увидеть еще одного из раскольниковских двойников. Он берет на себя страсть к покаянию, страдание за несовершенное преступление.

Но конечно, главным зеркалом героя оказывается Софья Семеновна Мармеладова. Соня – не двойник, а оппонент, носительница иной, принципиально отличной от раскольниковской, идеи.

Убийство, по мысли Достоевского, отрезает человека от человечества. Раскольников после убийства начинает почти ненавидеть самых близких людей, мать и сестру. Но зато он чувствует тягу к беседам с Свидригайловым, тоже нарушившим вечные человеческие законы.

И только знакомство, и постепенное сближение с Соней становится началом его медленного, мучительного перерождения.

В судьбе Сони совмещаются *преступление* и *жертва*. «Разве ты не то же сделала? Ты тоже переступила... смогла переступить. Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь... свою (это все равно!)», – говорит Раскольников. Именно потому, что Соня оказывается по ту сторону нравственной границы, она кажется самым близким герою человеком. «Стало быть, нам вместе идти, по одной дороге! Пойдем!» (ч. 4, гл. 4).

Однако внешнее сходство между «преступившими» героями оборачивается их принципиальным различием. Соня нарушает нравственные нормы не экспериментируя, а спасая ближних. И жертвует она не чужой жизнью, а собственной.

Уже при первом знакомстве Соня поражает своей кротостью и самоотверженностью. В бреду Раскольникова она объединяется с убитой. «Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?.. Они все отдают... глядят кротко и тихо... Соня, Соня! Тихая Соня!..» (ч. 3, гл. 6). Потом оказывается, что Соня действительно была близка с Лизаветой и даже обменялась с ней крестами.

«Свидригайлов – отчаяние, самое циническое. Соня – надежда, самая неосуществимая. (Это должен высказать сам Раскольников.) Он страстно привязался к ним обоим», – замечает Достоевский в черновиках романа.

Если со Свидригайловым герой чувствует страшное взаимное родство и потому избегает его, отталкивается от него, то Раскольников и Соня с первой же встречи тянутся друг к другу, как притягиваются разноименные полюса магнита.

Раскольников (как и Свидригайлов) – это доведенная до предела человеческая гордыня, отрицание мира, презрение к людям. – Соня – смирение, страдание и «ненасытимое сострадание», самопожертвование.

Поступки героя, начиная с его теории, диктуются взбесившимся, потерявшим контроль разумом. – Соня живет сердцем, душой, чувством.

Раскольников, как мы узнаем из беседы со Свидригайловым, не верит в будущую жизнь. – Вера Сони только и поддерживает ее в жизни, избавляет от мыслей о самоубийстве.

«Что ж бы я без Богато была? – быстро, энергически прошептала она, мельком вскинув на него вдруг засверкавшими глазами, и крепко стиснула рукой его руку».

Процесс возвращения героя к людям начинается с совместного чтения Евангелия. В этой сцене отчетливо проявляется философский характер романов Достоевского. Оказывается, герои «Преступления и наказания» – вариации *вечных типов*, корни которых уходят в Евангелие. «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (ч. 4, гл. 4).

Историю чудесного воскресения Лазаря герои воспринимают как свою историю – с надеждой на чудо собственного нравственного воскресения. Именно *блудница* с помощью «вечной книги» спасает *убийцу*. Раскольников исповедуется Соне, открывает ей тайну своего преступления, под ее влиянием идет на добровольное признание. Но этот процесс тоже оказывается сложным, психологически напряженным приключением духа.

Узнавший о преступлении Раскольникова Свидригайлов предсказывает два варианта его дальнейшей судьбы: «У Родиона Романовича две дороги: или пуля в лоб, или по Владимирке» (ч. 6, гл. 6).

Герой временами думает о самоубийстве, однако знакомство с Соней, возвращение к евангельским истинам закрывает для него этот путь. Но пойти по Владимирке (дорога, по которой вели и везли в Сибирь арестантов) он соглашается далеко не сразу.

После внезапного самоговора Николки во время второго допроса у Порфирия Петровича Раскольников снова чувствует не смирение, а гордость и презрение к себе. «Теперь мы еще поборемся», – с злобною усмешкой проговорил он, сходя с лестницы. Злоба же относилась к нему самому: он с презрением и стыдом вспоминал о своем „малодушии“» (ч. 4, гл. 6).

Временами герой чувствует «едкую ненависть» и к самой Соне, все время напоминающей ему о нравственном законе, который «кричит в нас». Но она непрерывно сопровождает его «скорбное шествие». Даже его признание в полицейском управлении происходит не сразу. Герой появляется в конторе, так и не решаясь ничего сказать, выходит на улицу и видит там бледное, помертвевшее, отчаянное лицо Сони. Только после этого он возвращается и делает окончательное признание.

Но и это признание – лишь очередная *кульминация* романа, но не его развязка.

ЭПИЛОГ: «ИХ ВОСКРЕСИЛА ЛЮБОВЬ...»

Есть два типа эпилогов. Последняя глава-эпилог «Отцов и детей» кратко рассказывает о жизни героев после окончания основного действия. Это закрытый финал.

Эпилог «Преступления и наказания» (как ранее окончание «Евгения Онегина», как позднее эпилог «Войны и мира») относится к типу *открытых финалов*. Эпилог Достоевского не досказывает, а открывает новую перспективу, оказываясь еще одним важным сюжетным звеном романа.

Крушение *героя* и развенчание *идеи* разведены у Достоевского по времени. Уже признавшись и отбывая наказание, Раскольников по-прежнему не раскаивается в идее.

«Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? – говорил он себе. – Тем, что он – злодеяние? Что значит слово „злодеяние“? Совесть моя спокойна. Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольно! Конечно, в таком случае даже многие благодетели человечества, не наследовавшие власти, а сами ее захватившие, должны бы были быть казнены при самых первых своих шагах. Но те люди вынесли свои шаги, и потому *они правы*, а я не вынес и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг.

Вот в чем одном признавал он свое преступление: только в том, что не вынес его и сделал явку с повинною.

Он страдал тоже от мысли: зачем он тогда себя не убил».

Возвращаясь назад, в прежнее состояние духа, герой снова с симпатией вспоминает Свидригайлова и его самоубийство. Ненависть других каторжан, ощущение бездны между собой и ними образуют для героя очередной нравственный тупик. Выход из него намечен на последних страницах эпилога.

Достоевский часто использует «вещие сны» как важный художественный прием. Детский сон о забитой лошади предвещает преступление Раскольникова. Сон о моровой язве в эпилоге предвещает его последнее перерождение.

Упорство уверенных в своей «непоколебимой истине» людей превращает их в «бесноватых и сумасшедших». Отсутствие общих представлений о добре и зле ведет к страшным войнам и убийствам, моровой язве, уничтожающей все человечество, за исключением нескольких «чистых и избранных, предназначенных начать новый род людей».

Такова судьба мира, если бы он полностью состоял из Наполеонов или Раскольниковых.

Очнувшись от этого мучительного сна-болезни ранним утром, герой видит пустынную реку и необозримую степь, слышит какую-то песню. «Там была свобода и жили другие люди, совсем не похожие на здешних, так как бы самое время остановилось, точно не прошли еще времена Авраама и стад его».

Два хронотопа, два образа мира – гибельного безумия и древней (и вечной) гармонии – символически сопоставлены друг с другом. «Вдруг» (в романах Достоевского чрезвычайно важны подобные *вдруг*, через несколько строк оно повторится еще раз) рядом с героем появляется Соня – и происходит наконец настоящее возрождение Раскольникова, его возвращение в покинутый когда-то христианский мир.

«Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и все лицо ее помертвело. Она вскочила с места и, задрожав, смотрела на него. Но тотчас же, в тот же миг она все поняла. В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее и что настала же наконец эта минута...

Они хотели было говорить, но не могли. Слезы стояли в их глазах. Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого».

После этого герой впервые за годы каторги открывает то же самое Евангелие, а автор произносит последние слова о «новой жизни», за которую надо будет заплатить «великим, будущим подвигом».

Работая над романом, Достоевский специально помечает для себя: «ПОСЛЕДНЯЯ СТРОЧКА: Неисповедимы пути, которыми находит Бог человека».

Последняя строчка в конце концов оказалась другой, но смысл финала «Преступления и наказания» остался именно таким. Бог нашел человека. Самоотверженная, самозабвенная любовь воскресила, переродила героя, вернула его в мир «живой жизни», о которой когда-то предупреждал Порфирий Петрович. «Что ж, страданье тоже дело хорошее. Пострадайте. Миколка-то, может, и прав, что страданья хочет. Знаю, что не веруется, – а вы лукаво не мудрствуйте; отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, – прямо на берег вынесет и на ноги поставит».

Теперь Раскольников готов к страданию и будущему подвигу. «Вместо диалектики наступила жизнь...»

Границы преступления и наказания в романе непривычно сдвинуты. Главным преступлением является не убийство, а сама мысль о нем, сама идея разделения людей на группы,

классы, разряды. Наказанием для Раскольникова оказываются нравственные муки, которые опережают формальное наказание и завершаются перерождением под влиянием любви много позже него.

Идея Раскольникова в романе прошла полный цикл и изжила себя: убийство и отпадение от человечества – страдание, признание, наказание – раскаяние, любовь, обретение Бога и возвращение к людям. Но жизнь, изображенная в романе, страшная судьба многих униженных и оскорбленных оказываются шире философской идеи и не поддаются окончательному разрешению.

Раскольникова спасает Соня. Судьбы ее брата и сестры устраивает перед самоубийством Свидригайлов. Дуню выручает влюбленный в нее Разумихин.

Человека спасает другой человек, но дыра в бытии затягивается лишь в этом месте. Все остальные проблемы остаются нерешенными.

Хватит ли на всех любви «вечной Сонечки»? Кто спасет погибающий от безумия мир? Всегда ли находит Бог человека и как быть, если человек не находит Его?

Эти вопросы философский роман Достоевского оставил решать двадцатому веку.

Лев Николаевич ТОЛСТОЙ (1828–1910)



НАЧАЛО: «ВЕСЬ МИР ПОГИБНЕТ, ЕСЛИ Я ОСТАНОВЛЮСЬ...»

Однажды, гуляя с Тургеневым, он увидел старого мерина и так удивительно рассказал историю его жизни, что автор «Отцов и детей», смеясь, предположил: «Когда-то, Лев Николаевич, вы были лошадью».

Через много лет Илья Львович Толстой вспоминал об отце: «Ведь у него всегда было семь пятниц на неделе, его никогда нельзя было понять до конца. <...> Я хочу сказать, что его и до сих пор не понимают как следует. Ведь он состоял из Наташи Ростовской и Ерошки, из князя Андрея и Пьера, из старика Болконского и Каратаева, из княжны Марьи и Холстомера...»

Но сначала он был все-таки графом Толстым, Львом Николаевичем, Лёвушкой, появившимся на свет в одном из самых родовитых семейств России. Предок Толстого по отцовской линии был сподвижником Петра I и одним из первых получил графский титул. Прабабка матери и прабабка Пушкина были родными сестрами, так что Пушкин и Толстой являются не только литературными, но и кровными (правда, далекими) родственниками.

«Я родился в Ясной Поляне, Тульской губернии, Крапивенского уезда, 1828 года 28 августа. Это первое и последнее замечание, которое я делаю о своей жизни не из своих воспоминаний» – так начинается «Моя жизнь», написанная за несколько месяцев до пятидесятилетия (1878).

Как и всегда, стремясь к предельным задачам, Толстой хочет погрузиться в колодезь памяти до самого дна, понять, как и когда начинается человеческая жизнь и человеческое сознание.

«Когда же я начался? Когда начал жить? <...> Разве я не жил тогда, эти первые года, когда учился смотреть, слушать, понимать, говорить, спал, сосал грудь и целовал грудь, и смеялся, и радовал мою мать? Я жил, и блаженно жил. Разве не тогда я приобретал все то, чем я теперь живу, и приобретал так много, так быстро, что во всю остальную жизнь я не приобретал и $\frac{1}{100}$ того. От пятилетнего ребенка до меня только шаг. А от новорожденного до пятилетнего – страшное расстояние. От зародыша до новорожденного – пучина. А от несуществования до зародыша отделяет уже не пучина, а непостижимость».

В пять лет, покидая детскую и переходя на первый этаж к старшим братьям, он в первый раз почувствовал, что «жизнь не игрушка, а трудное дело». «Я знал, что я безвозвратно

терял невинность и счастье, и только чувство собственного достоинства, сознание того, что я исполняю свой долг, поддерживало меня».

У Толстого было счастливое детство. Стоял посреди России в старом парке дворянский дом. Смотрели со стен портреты предков. Четверо братьев и сестра росли в атмосфере всеобщей любви и заботы – с гувернерами, учителями, детскими играми и радостями.

У Толстого было несчастное детство. В полтора года он потерял мать, Марию Николаевну (он совсем не помнил ее, не осталось даже ее портрета). В девять – остался круглым сиротой (отец Николай Ильич умер внезапно, деньги, бывшие при нем, пропали, предполагали даже, что он был отравлен слугами). В семье менялись опекуны, детей разлучили с любимой тетюшкой Т. А. Ергольской.

Да и может ли быть счастлив и беззаботен ребенок, который в пять лет уже испытывает «чувство креста, который призван нести каждый человек»?

В тринадцать лет Толстой оказывается в Казани, через год поступает в университет, меняет факультеты (восточный на юридический), но в 1847 году возвращается в Ясную Поляну, так и не закончив курса. Окружающим, да и себе самому, он казался неудачником. Между тем, сам того пока не подозревая, он уже определяет свою будущую судьбу, выбирает свой пожизненный крест. В марте 1847 года Толстой начинает вести дневник (последняя запись в нем будет сделана через 63 года, за неделю до смерти).

Дневник становится интимным собеседником, воспитателем, «школой самонаблюдения и самоиспытания» (Б. М. Эйхенбаум). Толстой окружает себя частоколом правил (от правил жизни вообще до правил игры в карты), строит долговременные программы, строго следит за их выполнением, карает себя за ошибки и отступления.

В этих записях проявляется предельность требований к себе, масштабность задач, которые ставит перед собой молодой человек. Собираясь возвращаться из Казани в Ясную Поляну, 17 апреля 1847 года юноша намечает для себя ближайшие жизненные планы.

«Какая будет цель моей жизни в деревне в продолжение двух лет? 1) Изучить весь курс юридических наук, нужных для окончательного экзамена в университете. 2) Изучить практическую медицину и часть теоретической. 3) Изучить языки: французский, русский, немецкий, английский, итальянский и латинский. 4) Изучить сельское хозяйство, как теоретическое, так и практическое. 5) Изучить историю, географию и статистику. 6) Изучить математику, гимназический курс. 7) Написать диссертацию. 8) Достигнуть средней степени совершенства в музыке и живописи. 9) Написать правила. 10) Получить некоторые познания в естественных науках. 11) Составить сочинения из всех предметов, которые буду изучать».

Конечно, в полном виде этот план не мог быть осуществлен не только за два года, но и за всю жизнь. «Легче написать десять томов философии, чем приложить какое-нибудь одно начало к практике», – самокритично замечает сам Толстой. Но представим себе человека, который ставит перед собой подобные задачи: у него обязательно что-либо получится.

В одном из поздних писем Толстой вспомнит фразу нелюбимого Наполеона, произнесенную перед солдатами во время Египетского похода, подчеркнув масштаб и бесконечность своих планов и поисков: «Вы говорите, что мы как белка в колесе. Разумеется. Но этого не надо говорить и думать. Я, по крайней мере, что бы я ни делал, всегда убеждаюсь, что *du haut de ces pyramides 40 siècles me contemplent* [сорок веков смотрят на меня с вершин этих пирамид – *фр.*] и что весь мир погибнет, если я остановлюсь» (А. А. Толстой, декабрь 1874 г.).

«ИСТОРИЯ ВЧЕРАШНЕГО ДНЯ»: ОТКРЫТИЕ ДИАЛЕКТИКИ ДУШИ

«Десять тысяч верст вокруг самого себя», – пошутил писатель Г. И. Успенский по поводу толстовских исканий, перефразируя заглавие романа Ж. Верна. Но эта, по видимости бесплодная и бессмысленная, работа на самом деле была устремлена к пока невидимой цели.

Через много лет, опять-таки в дневнике (17 мая 1896 г.), Толстой запишет: «Главная цель искусства, если есть искусство и есть у него цель, та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека, высказать такие тайны, которые нельзя высказать простым словом. От этого и искусство. Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям».

Вполне логично, что постоянное пользование микроскопом для разгадки тайн собственной души привело к постановке и собственно литературных задач. 25 марта 1851 года в дневнике отмечено: «...написать нынешний день со всеми впечатлениями и мыслями, которые он породит».

Описание одного дня заняло полмесяца, но так и не было закончено. «История вчерашнего дня» была опубликована лишь в столетнюю годовщину писателя. В этой небольшой вещи, жанр которой трудно определить (это отчасти дневник, отчасти повесть), уже видны многие важные черты Толстого-художника.

С первых же строк в «Истории...» заявлены *простота, обыденность предмета* изображения. Повествователь хочет рассказать «задушевную сторону жизни одного дня». Искусство Толстого, таким образом, растет не на экзотической почве: внимания и запечатления заслуживает любое мгновение бытия человеческого.

А дальше следует неожиданная гипербола, доводящая исходный тезис до парадокса, до абсурда. (Такой прием станет постоянной приметой толстовского стиля – от «Севастопольских рассказов» до «Воскресения».) «Ежели бы можно было рассказать их [впечатления и мысли одного дня. – И. С.] так, чтобы сам бы легко читал себя и другие могли читать меня, как и я сам, вышла бы очень поучительная и занимательная книга, и такая, что недостало бы чернил на свете написать ее и типографщиков напечатать».

Предельно четко Толстой говорит главное: можно досконально описать действия и поступки, внешнюю сторону жизни, но *вглубь человеческая душа неисчерпаема*.

Из возможной поучительной и занимательной книги в «Истории вчерашнего дня» чернила истрачены лишь на несколько эпизодов, в которых обозначен не только предмет, но и *метод* толстовского видения мира.

Герой (не названный по имени граф) играет вечером в карты в молодой симпатичной семье (муж – его приятель, в жену он платонически влюблен), потом собирается домой, хотя дама предлагает поиграть еще. Он отказывается, тут же жалеет об этом и одновременно «рассуждает сам с собой» о сказанной по-французски фразе жены: «Как он любезен, этот молодой человек».

«Как я люблю, что она меня называет в 3-м лице. По-немецки это грубость, но я бы любил и по-немецки. Отчего она не находит мне приличного названия? Заметно, как ей неловко звать меня по имени, по фамилии и по титулу. Неужели это оттого, что я... „Останься ужинать“, – сказал муж. Так как я был занят рассуждением о формулах 3-го лица, я не заметил, как тело мое, извинившись очень прилично, что не может оставаться, положило опять шляпу и село преспокойно на кресло. Видно было, что умственная сторона моя не участвовала в этой нелепости».

Эту сцену можно рассматривать как эпитафию ко всему творчеству Толстого вплоть до «Анны Карениной». Толстой, еще не опубликовав ни строчки, уже открывает метод изображения героя, который немного позднее Н. Г. Чернышевский назовет *диалектикой души*.

Мысль – слово – поступок героя не совпадают друг с другом, а ведут постоянную полемику между собой. За формальным повторением привычных фраз идет безмолвный диалог совсем о другом, а отпущенное, отбившееся от контроля сознания тело совершает внешне бессмысленные, а на самом деле глубоко рациональные действия. Стабильный в прежней литературной традиции образ человека при таком подходе теряет свои твердые очертания, приобретая подвижность, текучесть.

Изображение постоянных противоречий между словом и мыслью, словом и поступком, «*пытка анализом*», которую ведет повествователь, – становится главной особенностью, доминантой психологического метода Толстого. Но эти внешние и внутренние конфликты интересуют писателя не сами по себе. Его главной задачей становится желание не только изобразить и понять человека, но и – с помощью искусства – заразить его своим отношением к жизни.

«Цели художества несоизмеримы (как говорят математики) с целями социальными. Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях. Ежели бы мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспоримо установлю кажущееся мне верным воззрение на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов труда на такой роман, но ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через 20 и будут над ним плакать и смеяться и полюблять жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы» (П. Д. Боборыкину, июль-август 1865 г.).

Предсказанный Толстым срок оказался многократно превзойденным. Над его книгами плачут и смеются, с их помощью *полюбляют жизнь* читатели многих стран и нескольких поколений.

ПЯТИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ: ОТ «ДЕТСТВА» К «КАЗАКАМ»

Вскоре после «Истории вчерашнего дня», «вещи в себе», Толстой наконец открыто входит в русскую литературу. Недоучившийся студент, неудачливый помещик, незадачливый чиновник Тульского дворянского собрания, человек по всем формальным показателям отставший от сверстников с карьерой, семьей, положением, – он вместе с братом Николаем в апреле 1851 года юнкером едет служить на Кавказ и там продолжает начатую в деревне новую работу.

«Помните, добрая тетенька, что когда-то вы посоветовали мне писать романы; так вот я послушался вашего совета – мои занятия, о которых я вам говорю, – литературные. Не знаю, появится ли когда на свет то, что я пишу, но меня забавляет эта работа, да к тому же я так давно и упорно ею занят, что бросать не хочу» (Т. А. Ергольской, 12 ноября 1851 г.).

Работа идет медленно, но наконец завершается. «Мне уже 24 года; а я еще ничего не сделал. Я чувствую, что недаром уже 8 лет я борюсь с сомнением и страстями. На что я назначен? Это откроет будущность». Эта запись в дневнике сделана в день рождения, 28 августа 1852 года, через несколько недель после того, как в Петербург редактору лучшего русского журнала – «Современник» – отослана повесть «Детство».

Некрасов сразу оценил талант никому не известного дебютанта. В ответном письме он призывал Л. Н. (под этими инициалами повесть была опубликована в «Современнике») писать еще и признавал в нем настоящий талант. С этого времени, как бы Толстой временами ни хотел этого избежать, литература становится главным делом его жизни.

После трех лет службы на Кавказе Толстой ненадолго возвращается в Ясную Поляну, участвует в Крымской войне, общается с литераторами в Петербурге, путешествует по Европе, снова живет в деревне. Он едва не погибает на медвежьей охоте, собирается жениться (пока неудачно), хоронит двух братьев – и все пишет, пишет...

Литературные замыслы ветвятся, переплетаются, теснят друг друга. Задуманный роман «Четыре эпохи развития», посвященный универсальным закономерностям становления человека, реализуется в форме трилогии «Детство» (1852), «Отрочество» (1855), «Юность» (1856). Еще один масштабный замысел, «Роман русского помещика», ограничивается повестью «Утро помещика» (1857). С Крымской войны Толстой привозит севастьяпольскую очерковую трилогию (1855), из Европы – «Люцерн» (1857).

Первое десятилетие толстовского творчества завершается повестью «Казачи» (1863), герой которой, Дмитрий Оленин, старается слиться с простой, естественной жизнью, но обнаруживает свою чуждость ей, а также ее собственные внутренние противоречия.

В первых же толстовских произведениях органично соединились внешне противоположные свойства и черты. Погружаясь с помощью «диалектики души» в глубины человеческой психологии, он не устал задавать «последние вопросы» – о добре, зле, смерти, любви, все время систематизировал, классифицировал, постигал общие закономерности. На языке писателя эти противоположности обозначались как *мелочность* и *генерализация*.

Но, как дневник в юности, литературное творчество и звание русского писателя не были для Толстого самоценными. Даже в эти годы жизнь он ставил выше литературы, нравственные проблемы – выше чистой художественности.

«Чтобы жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и опять бросать; и вечно бороться и лишаться. А спокойствие – душевная подлость», – пишет он исповедь-проповедь А. А. Толстой (18–20 октября 1857 г.).

Поэтому окончание очередной большой литературной работы, как правило, сопровождается у Толстого попыткой бегства из литературы, стремлением изменить собственную жизнь и жизнь современников.

ШЕСТИДЕСЯТЫЕ-СЕМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ: ОТ ЭПОПЕИ К РОМАНУ

Очередная «новая жизнь» (в «Исповеди» она будет обозначена как третья эпоха) начинается в сентябре 1862 года. После долгих поисков тридцатичетырехлетний Толстой женится на дочери московского врача Софье Андреевне Берс (ей всего восемнадцать). Некоторые подробности их романа отразятся в истории Левина и Кити в «Анне Карениной».

Жизнь в родной Ясной Поляне приобретает новый смысл. «Пишу из деревни, пишу и слышу наверху голос жены, которая говорит с братом и которую я люблю больше всего на свете. Я дожил до 34 лет и не знал, что можно так любить и быть так счастливым» (А. А. Толстой, 28 сентября 1862 г.).

«Счастье семейное поглощает меня всего...» – отмечено в дневнике 5 января 1863 года. Но двумя днями раньше, среди записей о зубной боли и ревности жены, промелькнет и другая фраза: «Эпический род мне становится один естественен». Вскоре Толстой принимается за новый роман.

Работа над «Войной и миром» займет семь лет непрерывного и исключительного труда «при наилучших условиях жизни» (1863–1869).

Начав «Войну и мир» известным литератором своего поколения, Толстой после нее становится «настоящим львом литературы» (Гончаров), «слоном среди нас» (Тургенев), писателем, огромную роль которого в русской литературе признают все.

Эти похвалы и оценки не спасают Толстого от очередного кризиса. «Я, благодаря Бога, нынешнее лето глуп, как лошадь. Работаю, рублю, копаю, кошу и о противной лит-т-тературе и лит-т-тераторах, слава Богу, не думаю», – с иронией написано А. А. Фету (13–14 июня 1870 г.).

Но проходит три года – и литература снова властно напоминает о себе. «Вчера Левочка вдруг неожиданно начал писать роман из современной жизни, – записывает С. А. Толстая 20 марта 1873 года. – Сюжет романа – неверная жена и вся драма, происшедшая от этого».

Тема, время действия, жанр нового романа стали иными. Из ближней истории Толстой вернулся в современность (в последней части «Анны Карениной», законченной в 1877 году, речь идет о событиях года предшествующего). Целостный образ воюющего народа сменился картинками семейных и общественных противоречий. Широкий эпический фундамент «мысли народной» сжался до «мысли семейной» как главной опоры человеческого существования. Создав уникальный для XIX века жанр *романа-эпопеи*, Толстой обратился к привычному уже для европейской и русской литературы *семейно-психологическому* роману, осуществленному, однако, с привычной для писателя масштабностью и оригинальностью.

«Анна Каренина», подобно пушкинскому «Евгению Онегину», значительно изменилась по дороге. Неверную жену в сюжете потеснил еще один автопсихологический персонаж – Константин Левин. Семейные проблемы обросли вопросами экономическими и политическими. Твердая почва под ногами («Все хорошо, что хорошо кончается» – одно из промежуточных названий «Войны и мира») заколебалась и поплыла.

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Первая фраза «Анны Карениной» оказывается одновременно ее вторым, внутренним, эпиграфом. По-настоящему счастливых семей в романе нет. Трагическая бесконтрольная страсть приводит Анну Каренину к уходу от мужа и самоубийству. Житейски несчастно семейство Облонских, где муж постоянно изменяет жене. Счастье Кити и Левина в финале романа выглядит горькой иронией: герои прячет от себя шнурки, чтобы не повеситься от ощущения бессмысленности собственной жизни.

Эта деталь прямо переходит в роман из толстовской биографии. В конце семидесятых годов Толстой переживает уже не очередной кризис, а *духовную катастрофу*, первоначальная стенограмма которой дана в «Анне Карениной».

ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ: БОРЬБА С ИСТОРИЕЙ

«Сегодня Григорович сообщил, что Тургенев, воротившийся от Льва Толстого, болен, а Толстой почти с ума сошел и даже, может быть, совсем сошел», – напишет Ф. М. Достоевский жене в мае 1880 года, накануне Пушкинского праздника, на который Толстой ехать отказался. В 1884 году, словно отвечая на толки в среде литераторов, Толстой начнет повесть «Записки сумасшедшего» (она останется незавершенной и будет опубликована лишь посмертно).

В те же годы в Ясной Поляне была заведена шуточная игра в почтовый ящик: члены толстовского семейства и гости обменивались анонимными письмами. Однажды в ящике оказался «Скорбный лист душевнобольных яснополянского госпиталя».

Под первым номером в списке значился больной, одержимый безумным желанием исправлять мир. «Пункт помешательства в том, что больной считает возможным изменить жизнь других людей словом. Признаки общие: недовольство всем существующим порядком, осуждение всех, кроме себя, и раздражительная многоречивость без обращения внимания на слушателей... Признаки частные: занятие несвойственными и ненужными работами: чистение и шитье сапог, кошение травы и т. п. Лечение: полное равнодушие всех окружающих к его речам, занятия такого рода, которые бы поглощали силы больного».

Сын писателя Сергей комментировал этот диагноз: «Автор – сам Лев Николаевич, но он писал здесь не то, что думал о самом себе, а то, что, по его мнению, думали о нем другие».

Сам Толстой думал по-иному. Это мир сошел с ума и несется куда-то в пропасть. И должен же найтись наконец нормальный человек, способный громко и внятно – не могу молчать! – высказать, выкрикнуть эту правду и предложить рецепт спасения. Многим такой правдолюбец, естественно, покажется сумасшедшим, подобно тому как нормальный человек будет выглядеть уродом среди сплошь слепых или горбатых.

Путь к этой старой правде с потрясающей силой изображен в «Исповеди» (1879–1882).

На пороге пятидесятилетия в сознании Толстого с особой остротой возникают мысли о смерти. В свете неизбежного конца встает вопрос о смысле жизни. Разум и вся мировая философия бессильны дать на него ответ. Выход из тупика дает только *вера*, но не та искаженная, формальная вера образованных людей, «паразитов жизни», а вера «простого трудового народа».

«Простой трудовой народ вокруг меня был русский народ, и я обратился к нему и к тому смыслу, который он придает жизни. Смысл этот, если можно его выразить, был следующий. Всякий человек произошел на этот свет по воле Бога. И Бог так сотворил человека, что всякий человек может погубить свою душу или спасти ее. Задача человека в жизни – спасти свою душу; чтобы спасти свою душу, нужно жить по-божьи, а чтобы жить по-божьи, нужно отречься от всех утех жизни, трудиться, смиряться, терпеть и быть милостивым».

В. И. Ленин не случайно когда-то связал Толстого с идеалами патриархального крестьянства, назвал его «подлинным мужиком». Толстой действительно стремился разрешить противоречия современной цивилизации путем возвращения в прошлое, к «истинной религии», которую проповедовал Иисус Христос, а позднее узурпировали и исказили его последователи и официальная церковь.

Учение Христа, считает Толстой, «слагалось из тех вечных истин о жизни человеческой, смутно предчувствуемых всеми людьми и более или менее ясно высказанных всеми великими учителями человечества: браминскими мудрецами, Конфуцием, Лао-Тзе, Буддой» («Почему христианские народы вообще и в особенности русский находятся теперь в бедственном положении», 1907).

Суть толстовского христианства сводится к пяти заповедям, заимствованным из Нагорной проповеди и соответственно переработанным: не гневайся, не сердись, «в душе своей затуши злобу против брата своего»; не прелюбодействуй, не смотри на женщину с дурными мыслями; не клянись, не давай никаких обещаний, «если спрашивают тебя о чем-нибудь, то говори: да, если да; и нет, если нет»; не противься злу, «и если кто ударит тебя в одну щеку, лучше подставь другую щеку, чем за удар отвечать ударом»; люби всех людей, даже врагов, и делай им добро («Учение Христа, изложенное для детей», 1907–1908).

Поскольку на первый план Толстой чаще всего выдвигал четвертую заповедь, его учение, «толстовство», определяется как *непротивление злу насилием*. Официальные представители церкви видели в толстовском понимании христианства опасную ересь, угрозу общественным основам.

Узнав о гибели Александра II, Толстой пишет письмо его сыну, новому императору Александру III, с призывом помиловать цареубийц: «Только одно слово прощения и любви христианской, сказанное и исполненное с высоты престола, и путь христианского царствования, на который предстоит вступить вам, может уничтожить то зло, которое точит Россию. Как воск от лица огня, растает всякая революционная борьба перед царем – человеком, исполняющим закон Христа».

Вместо императора Толстому ответил обер-прокурор Священного синода К. П. Победоносцев: «...прочитав письмо Ваше, я увидел, что Ваша вера одна, а моя и церковная другая, и что наш Христос – не Ваш Христос. Своего я знаю мужем силы и истины, исцеляю-

щим расслабленных, а в Вашем показались мне черты расслабленного, который сам требует исцеления».

Призыв к милосердию на вершинах российской власти остался неслышанным: первомартовцы вскоре были казнены. Так что проблема не в том, чтобы *знать* заповеди (среди современников Толстого Евангелие читали все), а в том, чтобы *жить* в соответствии с ними – в отречении, труде, смирении, терпении, деятельной любви к людям.

«Вера без дел мертва есть».

Разлад между словом, учением и делом оказывается самым мучительным конфликтом последних десятилетий жизни Толстого. Он все время хочет привести свой образ жизни в соответствие со своим верованием и мучительно страдает от невозможности это сделать. «Много и часто думаю эти дни, молясь о том, что думал сотни, тысячи раз, но иначе, именно: что мне хочется так-то именно, распространением его истины не словом, но делом, жертвой, примером жертвы служить Богу; и не выходит. Он не велит. Вместо этого я живу, пришитый к юбкам жены, подчиняясь ей и ведя сам и со всеми детьми грязную подлую жизнь, которую лживо оправдываю тем, что я не могу нарушить любви. Вместо жертвы, примера победительного, скверная, подлая, фарисейская, отталкивающая от учения Христа жизнь» (Дневник, 17 июня 1890 г.).

Тяжба между дворянским домом и мужицкой избой приобретает у Толстого драматически неразрешимый характер. Первый понимается как вместилище всех пороков, вторая – как обитель покоя и добродетели.

С точки зрения открытых им новых старых истин Толстой отрицает практически все институты современной цивилизации: церковь, государство, суд, армию, искусство, технические усовершенствования, медицину и мясную пищу. Газетные репортеры по-прежнему называют «яснополянского старца» «маститым беллетристом», но сам он чувствует себя общественным деятелем, издателем, учителем жизни, в конце концов – сапожником (поэт Фет долго носил сшитые им сапоги), но не писателем.

То, что воспринималось многими как причуда знаменитости (или старческая причуда), на самом деле было попыткой в одиночку *исправить историю*. Но не бомбой и револьвером (что в это же время делают революционеры-народники), а примером собственной жизни.

В притче «Разрушение ада и восстановление его» (1889–1902) вместе с дьяволами книгопечатания, культуры, воспитания, социализма и феминизма вокруг Вельзевула в дикой пляске кружится и дьявол разделения труда.

Создатель «Войны и мира», который в своем московском доме носит воду, тачает сапоги и убирает за собой постель, занимаясь вечерами древнееврейским языком и составляя сводный текст Евангелия, – есть живая демонстрация уничтожения противоречий между городом и деревней, между умственным и физическим трудом, противоречий, которые возникли на заре человеческой цивилизации и исчезнут бог весть когда. Дьявола разделения труда Толстому одолеть удавалось, хотя окружающим его поступки казались сумасшествием.

Главные интересы Толстого, начиная с восьмидесятых годов, лежат в области «прикладной», практической литературы: философии, моральной и политической публицистики. После «Исповеди» пишутся трактаты «Так что же нам делать?» и «В чем моя вера?», готовится собственный комментированный перевод Евангелия, составляются книги душеполезных изречений «Круг чтения» и «Путь жизни», появляются многочисленные статьи на разные темы (от «Не могу молчать!», протестующей против смертных казней, до «Для чего люди одурманиваются?», страстно обличающей грехи винопития и табакокурения).

Художественные произведения позднего Толстого становятся во многом иными. Прежняя эпическая полнота и объективность воспроизведения жизни «как она есть» сменяются одноплановым изображением в свете новых мировоззренческих установок. Писатель отка-

зывается от диалектики души, подробного изложения эволюции главных героев. На смену ей приходит обобщенная характеристика персонажа, его резкие переходы из одного состояния в другое, движение от катастрофы к катастрофе.

Герои Толстого теперь становятся похожими на персонажей Достоевского, живущими в ситуации вечного *вдруг*. Под влиянием какого-то кризисного обстоятельства, часто на пороге смерти, герой отказывается от прежнего образа жизни, бежит из дома, приходит к Богу, открывает простые нравственные истины.

Писавший о том, как обыкновенно живут люди (и как они жили раньше), Толстой теперь страстно желает показать, как *надо* (и как *не надо*) *жить*. В пятидесятые и шестидесятые годы, как мы помним, Толстой видел главную задачу искусства в эмоциональной заразительности («полюбить жизнь»). Теперь он придает ему *дидактический, учительный* характер. Поэтому многие произведения «нового» Толстого тяготеют к жанру *притчи*, прозаической басни, произведения с заранее заданным, четко следующим из сюжета моральным выводом.

В этой новой поэтике созданы повести «Смерть Ивана Ильича» (1886), «Крейцерова соната» (1887–1889), «Отец Сергей» (1890–1898), «После бала» (1903), драмы «Власть тьмы» (1886) и «Живой труп» (1900).

Но главным для позднего Толстого становится роман «Воскресение» (1889–1899). Завершенная в самом конце XIX века, книга представляет новую жанровую разновидность романа. От изображения русской жизни в переломные годы Отечественной войны в романе-эпопее, через исследование семейных катастроф в психологическом романе Толстой приходит к близкой Достоевскому идее внезапного нравственного перерождения личности в жанре *социально-идеологического романа*.

Герой романа, третий толстовский Дмитрий Нехлюдов (герой с таким именем уже встречался в «Отрочестве» и повести «Люцерн») в юности соблазняет дворовую девушку, потом внезапно узнает ее в суде, вдруг чувствует ложь своей прежней жизни и, зарабатывая прощение, следует за Катюшей Масловой на каторгу. Прощенный, но отвергнутый ею, он, как и сам Толстой, *воскресает*, читая Евангелие.

С точки зрения обретенных им простых истин Толстой в очередной раз с потрясающей силой и сарказмом критикует не только государство, но и официальную церковь, которой он противопоставляет личное христианство, индивидуальное отношение к религии. Вскоре последовала ответная реакция: в феврале 1901 года «лжеучитель граф Лев Толстой» был отлучен от церкви.

Консервативный журналист, издатель газеты «Новое время» А. С. Суворин, который отнюдь не был сторонником Толстого, записывает в это время в дневнике: «Два царя у нас: Николай II и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай II ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой, несомненно, колеблет трон Николая и его династии. Его проклинают, Синод имеет против него свое определение. Толстой отвечает, ответ расходится в рукописях и в заграничных газетах. Попробуй кто тронуть Толстого. Весь мир закричит, и наша администрация поджимает хвост». В конце этой записи Суворин сводит счеты со «скудоумными правителями», оказываясь тайным соратником Толстого: «Но долго ли протянется эта безурядица? Хоть умереть с этим убеждением, что произвол подточен и совсем не надо бури, чтобы он повалился. Обыкновенный ветер его повалит» (29 мая 1901 г.).

Таким образом, слово и дело Толстого оказывается «зеркалом», сейсмографом будущих катаклизмов для представителей самых разных общественных лагерей – от Суворина до Ленина.

УХОД: ИЗ ДОМА – В ИСТОРИЮ

Имевший огромный авторитет и влияние во всем мире, Толстой много лет находился в сложном положении в собственном доме. «Толстовство» вызвало семейный раскол. Отказ писателя от прав литературной собственности, общественные выступления, религиозные убеждения не находили сочувствия у жены и некоторых детей, воспринимались как старческие упрямство и блажь. Другие дети, напротив, поддерживали отца и помогали ему в работе.

Некоторые последователи тоже использовали толстовство в своих целях, играли в модную теорию. «Помню, как один из таких апостолов в Ясной Поляне отказывался есть яйца, чтобы не обидеть кур, а на станции Тула аппетитно кушал мясо и говорил: „Преувеличивает старичок!“» – возмущался М. Горький.

«Великий писатель земли русской», пророк, учитель жизни временами напоминал яснополянского короля Лира, героя так нелюбимого им Шекспира, покинутого и преданного своими близкими.

«А. П. Чехов сказал мне, уходя от него: „Не верю я, что он не был счастлив“, – вспоминал Горький. – А я – верю. Не был».

Впервые пришедшему к нему молодому Бунину Толстой пожелал: «Не ждите многого от жизни, лучшего времени, чем теперь, у вас не будет... Счастья в жизни нет, есть только зарницы его – цените их, живите ими...»

Он так много думал об этом, так часто проигрывал «сюжет ухода» в судьбе своих героев («Отец Сергей», «Живой труп», «Посмертные записки старца Федора Кузмича»), что последний штрих в «художественном произведении своей жизни» оказывался неизбежным.

В ночь с 27 на 28 октября 1910 года Толстой уходит из Ясной Поляны – в неизвестность. Его путь завершается на безвестной станции Астапово 7 ноября в шесть часов пять минут утра.

«Искать, все время искать», – произносит он в предсмертном бреде. И еще: «Только одно советую вам помнить, что на свете есть много людей, кроме Льва Толстого, а вы смотрите только на одного Льва». И еще, совсем уже неразборчиво: «Истина... Я люблю много... Как они...»

Поиск истины Толстой продолжал до последнего мгновения своей жизни.

В только лишь начатых толстовских воспоминаниях самые, пожалуй, трогательные страницы посвящены брату Николаю и придуманной им легенде о зеленой палочке. «Так вот, он-то, когда нам с братьями было – мне 5, Митеньке 6, Сереже 7 лет, объявил нам, что у него есть тайна, посредством которой, когда она откроется, все люди сделаются счастливыми, не будет ни болезней, никаких неприятностей, никто ни на кого не будет сердиться и все будут любить друг друга, все сделаются муравейными братьями. <...> Эта тайна была, как он нам говорил, написана им на зеленой палочке, и палочка эта зарыта у дороги, на краю оврага старого Заказа, в том месте, в котором я, так как надо же где-нибудь зарыть мой труп, просил в память Николеньки закопать меня».

Это нарочитое завещание (*зарыть – закопать*) было исполнено.

Труднее оказалось исполнить его заветы и принять его ответы.

На долгие десятилетия он стал официальным «зеркалом русской революции». Но последние толстовские колонии были разгромлены после революции, в конце двадцатых годов, и последователи «зеркала» пошли в лагерь.

В. Т. Шаламов, замечательный писатель XX века, летописец и мученик Колымы, не раз писал о Толстом с откровенной, тяжелой неприязнью. «Вершиной антипушкинского начала в русской прозе можно считать Л. Н. Толстого. И по своим художественным принципам, и по

своей претенциозной личной жизни моралиста и советчика. <...> Русские писатели-гуманисты второй половины XIX века несут на душе великий грех человеческой крови, пролитой под их знаменем в XX веке. Все террористы были толстовцы и вегетарианцы, все фанатики – ученики русских гуманистов. Этот грех им не замолить».

Но тот же Шаламов, прочитав «Доктора Живаго», сравнил Пастернака, прежде всего, с Толстым. «Я никогда не писал Вам о том, что мне всегда казалось – что именно Вы – совесть нашей эпохи – то, чем был Лев Толстой для своего времени».

Сам Пастернак, видевший Толстого всего один раз в жизни, в детстве, объявит себя наследником Толстого как раз во время работы над «Доктором Живаго»: «И все же главное и непомернейшее в Толстом то, что больше проповеди добра и шире его бессмертного художнического своеобразия... новый род одухотворения в восприятии мира и жизнедеятельности, то новое, что принес Толстой в мир и чем шагнул вперед в истории христианства, стало и по сей день осталось основой моего существования, всей манеры моей жить и видеть. Я думаю, что я в этом отношении не одинок, что в таком положении находятся люди из лагеря, считающегося нетолстовским, то есть я хочу сказать, что, вопреки всем видимостям, историческая атмосфера первой половины XX века во всем мире – атмосфера толстовская» (Н. С. Родионову, 27 марта 1950 г.).

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1828, — родился в Ясной Поляне Тульской губернии.
- 28 августа (9 сентября)
- 1844–1847 — учение в Казанском университете.
- 1851–1854 — военная служба на Кавказе.
- 1852 — повесть «Детство».
- 1854–1855 — участие в Крымской войне.
- 1862 — женитьба на С. А. Берс.
- 1863–1869 — работа над романом-эпопеей «Война и мир».
- 1873–1877 — работа над семейно-психологическим романом «Анна Каренина».
- 1879–1882 — философско-публицистический трактат «Исповедь», перелом в мировоззрении Толстого, формирование «толстовства».
- 1889–1899 — работа над романом «Воскресение».
- 1901 — отлучение Толстого от церкви.
- 1910, — уход из Ясной Поляны.
- 28 октября
- 1910, — смерть на станции Астапово.
- 7 (20) ноября

«Война и мир» (1863–1869)

ЖАНР: «РУССКАЯ ИЛИАДА»

А. Ахматова как-то сравнила пушкинский роман с облаком:

«Онегина» воздушная громада,
Как облако, стояла надо мной.

«Война и мир» – это огромный айсберг, который внезапно всплыл в русской литературе шестидесятых годов. Его объем и очертания далеко не сразу стали ясны современникам.

Эта книга была итогом: беспощадных самонаблюдений в дневнике и споров с петербургскими литераторами, жизни среди простых людей на Кавказе и пребывания под бомбами на бастионах Севастополя, хозяйствования в Ясной Поляне и общения в светских салонах, преподавания в крестьянской школе и знакомства с европейской цивилизацией, поездки на Бородинское поле и работы в архивах, чтения многочисленных исторических источников и бесед с современниками великих событий.

Еще в начале 1850-х годов, прочитав «Описание войны в 1812 году» историка А. И. Михайловского-Данилевского, Толстой запишет в дневнике: «Составить истинную правдивую историю Европы нынешнего века – вот цель на всю жизнь» (22 сентября 1852 г.). К идее он вернулся через десятилетие, но уже не как историк, а как писатель.

В феврале 1863 года С. А. Толстая, молодая жена (она замужем всего полгода) и теперь вечный летописец яснополянской жизни, сообщит сестре Татьяне (той самой, которая будет узнавать себя в Наташе Ростовской): «Лева начал новый роман».

В конце этого года Толстой признается знакомому: «Я все пишу длинный роман, который кончу, ежели долго проживу» (И. П. Борисову, 19 декабря 1863 г.).

Черновики «Войны и мира» составляют десятки тысяч страниц. За годы этой титанической работы многократно менялось все: тема, время действия, состав и характеристика персонажей, заглавие.

Наиболее подробно Толстой рассказал о своем замысле в наброске Предисловия к роману. «В 1856 году я начал писать повесть с известным направлением, героем которой должен быть декабрист, возвращающийся с семейством в Россию. Невольно от настоящего я перешел к 1825 году, эпохе заблуждений и несчастий моего героя, и оставил начатое. Но и в 1825 году герой мой был уже возмужалым человеком. Чтобы понять его, мне нужно было перенестись к его молодости, и молодость его совпадала со славной для России эпохой 1812 года. Я другой раз бросил начатое и стал писать со времени 1812 года, которого еще запах и звук слышны и милы нам, но которое уже настолько отделено от нас, что мы можем думать о нем спокойно. Но и в третий раз я оставил начатое... <...> В третий раз я вернулся назад по чувству, которое, может быть, покажется странным большинству читателей, но которое, надеюсь, поймут именно те, мнением которых я дорожу: я сделал это по чувству, похожему на застенчивость и которое не могу определить одним словом. Мне совестно было писать о нашем торжестве в борьбе с Бонапартовской Францией, не описав наших неудач и нашего срама. Кто не испытывал того скрытого, но неприятного чувства застенчивости и недоверия при чтении патриотических сочинений о 12-м годе. Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений».

Так, путем последовательной ретроспекции определились хронологические границы книги. Начинаясь в петербургские белые ночи 1805 года, роман (его сюжетная часть) заканчивается зимним декабрьским вечером 1820 года в предвидении новых катастроф, не добравшись ни до восстания декабристов, ни до возвращения Пьера и Наташи из Сибири. Пробежав назад по ступенькам лет (1856–1825–1812–1805), писатель так и не вернулся в современность, оставив героев на пороге неизвестного будущего. Открытость будущему стала для Толстого в процессе работы принципиальной установкой.

В процессе работы Толстого все время волновала и другая проблема – проблема *жанра*.

«Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе, и предлагаемое сочинение не есть повесть, в нем не проводится никакой одной мысли, ничто не доказывается, не описывается какое-нибудь одно событие; еще менее оно может быть названо романом, с завязкой, постоянно усложняющимся интересом и счастливой или несчастливой развязкой, с которой уничтожается интерес повествования», – объявил он в Предисловии.

А уже завершая работу, написал и опубликовал статью-послесловие «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“» (1868), где начал свои объяснения как раз с жанра. «Что такое „Война и мир“? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. „Война и мир“ есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от „Мертвых душ“ Гоголя и до „Мертвого Дома“ Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести».

Таким образом, на смену привычным литературоведческим жанровым определениям (поэма, роман, историческая хроника) пришло индивидуально-авторское: *книга*; «то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось».

Уже наиболее проницательные современники нашли для «книги» место в системе эпических жанров, хотя для этого пришлось придумать новую ячейку. «Это – действительно неслыханное дело, эпопея в современных формах искусства», – написал Н. Н. Страхов, лучший среди современников критик Толстого (после статей о «Войне и мире» он станет толстовским собеседником, корреспондентом и редактором).

«Эпопея в современных формах искусства» – это *роман-эпопея* (такое жанровое определение постепенно закрепилось за толстовской книгой). Писатель, таким образом, обратился к очень глубоким пластам мирового искусства, объединил, синтезировал свойства больших эпических жанров, сменяющих друг друга в истории литературы.

Роман, каким он сложился в новое время, был *историей жизни* вымышленных персонажей, обычных людей в конкретных обстоятельствах, в «обыкновенной прозаической жизни» (В. Белинский). Эта жизнь, как правило, укладывалась в определенную фабулу с завязкой и развязкой.

При обращении к прошлому в историческом романе такие же вымышленные герои по-прежнему оставались на первом плане, иногда сталкиваясь с характеризующими время реальными историческими персонажами: царями, государственными деятелями, полководцами. «Нормальным» историческим романом является «Капитанская дочка»: в жизнь Петруши Гринёва и Маши Мироновой лишь иногда (хотя чрезвычайно значимо) входят Пугачёв и Екатерина II.

Целью классического *эпоса*, утверждал немецкий философ Г. В. Ф. Гегель (его знал и читал Толстой), является изображение *мира определенного народа*. «В этом отношении все подлинно изначальные эпопеи дают созерцание национального духа в нравственной семейной жизни, общественных состояниях войны и мира, в его потребностях, искусствах, интересах, обычаях, вообще дают образ целой ступени и особой формы сознания».

Такой синтетический образ легче возникает в какой-то кризисной ситуации. Поэтому наиболее соответствующим эпосу Гегель считал «конфликт, вызванный *состоянием войны*», причем не всякой, не обычной войны, а войны, имеющей «*всемирно-историческое оправдание*, побуждающее один народ выступать против другого».

В толстовской книге соблюдаются все требования классического эпоса: изображение мира русского народа в переломной ситуации Отечественной войны, безусловно имеющей историческое оправдание и справедливый характер.

Толстой осуществил то, что не очень успешно пытались сделать поэты XVIII века («Петриада» М. В. Ломоносова, «Россиада» М. М. Хераскова). Он написал национальную эпопею, но не по старинке, в стихах, а в современной прозаической форме искусства.

«Без ложной скромности – это как Илиада», – скажет он в конце жизни М. Горькому.

Французский писатель XX века А. Моруа тоже заметит эту особенность «Войны и мира» и подтвердит ее конкретными наблюдениями. «Читая Толстого, думаешь о Гомере... <...> Подобно тому, как эпический поэт наделяет героев и богов постоянными эпитетами („Ахиллес быстроногий“), Толстой придает „маленькой княгине“, Лизе Болконской, вздернутую верхнюю губку, Пьеру Безухову – простодушную и доверчивую улыбку, каждому генералу – привычку, которая становится лейтмотивом образа».

Но действующими лицами толстовской книги оказываются не бессмертные боги и необыкновенные герои, а обыкновенные грешные и смертные люди (даже если они цари и полководцы).

Роман у Толстого проникает на территорию эпоса. *В эпической ситуации оказывается частный человек*.

ЗАГЛАВИЕ: МИР И МІР

Изменения замысла в процессе огромной работы отразились и в толстовских поисках заглавия.

Первоначально был задуман роман «Три поры». Но по мере работы заглавие перестает отвечать содержанию: из трех временных пластов (1856–1825–1812) внимание писателя привлекает всего одна, самая ранняя «пора» и предваряющая ее «эпоха неудач и поражений».

В журнале «Русский вестник» книга начинает публиковаться под хроникальным заглавием «1805 год». Но историческая хроника не удовлетворяет Толстого: печатание останавливается, и работа продолжается.

В 1866 году в рукописях мелькает еще один вариант, уже не конкретно-исторический, а обобщенно-философский, использующий мудрость пословицы: «Все хорошо, что хорошо кончается».

Наконец, появляется итоговое – «Война и мир». Толстого не смутило даже то, что точно так же назывался опубликованный почти одновременно перевод книги французского философа Прудона; она расходилась плохо, и в некоторых книжных лавках ее предлагали читателям вместо толстовской.

Идея собственным путем, Толстой встретился со своими современниками. В шестидесятые годы возникает *литература великих «И»*: «Войне и миру» предшествовали «Отцы и дети» и «Преступление и наказание».

Все три заглавия являются обобщенными по смыслу и контрастными по структуре. Совпадая в масштабе, в стремлении к постановке вечных проблем, они в то же время оказываются маленькими зеркалами, отражающими общие свойства поэтики каждого писателя.

Тургенев вывел на *rendez-vous* людей сороковых и шестидесятых годов, дал социальное преломление *конфликта поколений*. «Отцы и дети» были *культурно-героическим романом* о современности.

Темой «Преступления и наказания» стал *моральный конфликт*, битва добра и зла, Дьявола и Бога в человеческой душе. Достоевский сделал современность полем философского эксперимента: так возник жанр *идеологического романа*.

Толстовское заглавие оказывается посередине между этими полюсами. «Война и мир» – два основных состояния общества, связанные с конкретной эпохой русской жизни, но в толстовском осмыслении приобретающие универсальный смысл. Доминирующим в толстовском романе становится конфликт *человека и истории* в их переплетении и контрасте. «Война и мир» превращается в *роман-эпопею*.

Причем и само слово *мир* в заглавии может быть истолковано по-разному. Ближайшее его значение: мир как отсутствие войны. Более общее: весь свет, все люди, вселенная («Мир Божий»). В русском языке XIX века эти смыслы были разделены даже графически: слово в первом значении писалось через «и восьмеричное», слово во втором значении – через «і десятеричное». В заглавии Толстой использовал первое написание, но мог иметь в виду и второе. Так что смысл толстовского заглавия можно понять не только как столкновение одноплановых понятий (война против мира), но и как контраст понятий родового и видового (война как нарушение законов мира человеческого и Божьего).

Претензия Толстого на постижение законов развития человечества, его «философия истории» предсказана уже зеркалом-заголовком.

КОМПОЗИЦИЯ: СЦЕНЫ И МЫСЛИ

Роман-эпопея Толстого – одно из самых густонаселенных произведений русской литературы. На полутора тысячах страниц появляется более пятисот персонажей – это целая деревня с усадьбой или большой городской дом. Причем большинство героев, в отличие от древних эпосов, не заимствованы из мифов, легенд, преданий, а созданы автором. Как организовать, как построить столь грандиозное целое? Опыт предшествующих художников, в том числе Пушкина, здесь мало чем мог помочь.

Проблема композиции становится одной из главных в процессе работы над романом. Найденное Толстым решение оказалось настолько простым и изящным, что потом стало всеобщим достоянием, многократно использовалось в больших произведениях эпического типа – от М. Шолохова до Б. Пастернака и А. Солженицына.

«Единицей» толстовского романа является короткая глава, объем которой, как правило, – от трех до десяти страниц. Именно из таких простых «кирпичиков» складываются части и тома. (Кстати, в первом издании роман состоял из шести томов. Потом Толстой по-новому распределил материал, перенумеровал части, и шесть томов превратились в привычную нам четырехтомную структуру.)

Такая композиция словесного материала оказывает влияние и на композицию художественного мира. Одна или несколько глав составляют *эпизод*, объединенный местом и временем, набором персонажей и подчиняющийся законам целостного повествования, завязкой, развитием действия, кульминацией и развязкой. Эпизоды складываются в сюжетные линии, истории главных героев романа.

На границах между эпизодами объективный повествователь получает возможность перебросить действие из имения Болконских в дом Ростовых, из салона А. П. Шерер в спальню умирающего старика Безухова, из ставки Кутузова в лагерь Наполеона.

Начиная с третьего тома *эпизоды-сцены* перемежаются *эпизодами-размышлениями*, в которых развивается толстовская философия истории. Такие размышления представляют самостоятельную линию романа и в то же время определяют художественное изображение. Во второй части эпилога автор отодвигает в сторону персонажей и, выступая уже не как художник, а как мыслитель, заканчивает роман прямым философско-историческим трактатом.

Мысль Толстого, однако, не отменяет художественных образов, но, напротив, проясняет мотивы поступков персонажей, способы их художественного воплощения.

В «Войне и мире» Толстой мыслит и вместо героев, и вместе с ними.

ГЕРОИ: ДИАЛЕКТИКА ДУШИ И ДИАЛЕКТИКА ПОВЕДЕНИЯ

Разобраться с населением толстовского эпоса позволяют разные способы классификации.

Прежде всего, в «Войне и мире» сосуществуют реальные, исторические, и вымышленные персонажи. Но логика их отношений иная, чем в традиционном историческом романе.

О героях, не попавших на страницы истории, романист обычно знал все: он сам их придумал. Царей, полководцев, государственных деятелей он изображал по документам, со стороны, помещая их на периферии сюжета и не применяя к ним психологического анализа (вспомним хотя бы, как появляется Екатерина II в последней главе «Капитанской дочки»). На фоне объемных вымышленных героев исторические персонажи поэтому напоминали плоские деревянные фигуры, появляющиеся на заднем плане в каком-либо кукольном театре.

В «Войне и мире» Толстой резко ломает такую перспективу. Всех без исключения персонажей он изображает с *«человеческой», психологической* стороны.

«Ослепительная сторона романа именно и заключается в естественности и простоте, с какими он низводит мировые события и крупные явления общественной жизни до уровня и горизонта всякого выбранного им свидетеля. <...> Без всякого признака насилования жизни и обычного ее хода роман учреждает постоянную связь между любовными и другими похождениями своих лиц и Кутузовым, Багратионом, между историческими фактами громадного значения – Шенграбеном, Аустерлицем и тревожными московскими аристократическими кружками», – сразу заметил эту новаторскую черту толстовской эпопеи критик П. В. Анненков, друг и литературный советник Тургенева («Исторические и эстетические вопросы в романе графа Л. Н. Толстого „Война и мир“», 1868).

Автор «Отцов и детей», позднее назвавший «Войну и мир» изображением «подлинной России», поначалу был непримирим к толстовскому изображению исторических лиц. «Сам роман возбудил во мне весьма живой интерес: есть целые десятки страниц сплошь удивительных, первоклассных – все бытовое, описательное (охота, катанье ночью и т. д.); но историческая прибавка, от которой читатели в восторге, кукольная комедия и шарлатанство... <...> Толстой поражает читателя носком сапога Александра, смехом Сперанского, заставляя думать, что он все об этом знает, коли до этих мелочей дошел, а он и знает только эти мелочи...» (И. С. Тургенев – П. В. Анненкову, 14/26 февраля 1868 г.).

Эти мелочи были для Толстого принципиальны, он не просто судил исторических деятелей обычным человеческим судом. Он боролся с официальной историей, демонстрируя «неизбежность лжи в исторических описаниях» и вытекающую из этого «неизбежность частых несогласий художника с историком в понимании исторических событий» («Несколько слов о книге „Война и мир“»).

Самый парадоксальный пример такой борьбы – сцена встречи французского императора с денщиком Николая Ростова Лаврушкой (т. 3, ч. 2, гл. 7). Взяв из книги французского историка Тьера факт встречи Наполеона с пленным казаком, будто бы остолбеневшим от вида великого человека, «имя которого дошло до него через степи Востока», Толстой расшифровывает его человеческий смысл. Пьяница и плут Лаврушка высказывает туманные предсказания о будущем сражении, неожиданно впадает в «фальшивый патриотизм», ловко подыгрывает самодовольному императору, изображая ошеломление и восторг, и взамен получает свободу. То, что было примером императорского величия в описания историка, в толстовском изображении оказывается ловким розыгрышем пройдохи денщика, обводящего вокруг пальца Наполеона и его приближенных.

Толстой-писатель с озорством вписывает своего вымышленного персонажа в реальную историю наполеоновских войн, в очередной раз доказывая: вот как пишется история. «Для историка, в смысле содействия, оказанного лицом какой-либо одной цели, есть герои, для художника, в смысле ответственности этого лица всем сторонам жизни, не может и не должно быть героев, а должны быть люди» («Несколько слов о книге „Война и мир“»).

Каковы же принципы художественного изображения этих *людей* – от Александра и Наполеона до Лаврушки и Платона Каратаева?

Не только способом, но и критерием их классификации оказывается любимая толстовская *диалектика души*.

Толстовская эпопея дает полный функциональный набор литературных персонажей. В романе есть описание *коллективных персонажей* (толпа на балу, батарея на поле боя), среди которых – при переходе от множественного числа к единственному – мелькают обрисованные одним штрихом *случайные и безымянные* и возникают появляющиеся в одной-двух сценах персонажи *эпизодические*. Наконец, вся структура эпопеи держится, как и положено, на героях *главных и второстепенных*.

Различие между ними – не просто количественное (о главных говорится больше), но также и художественное, эстетическое. К главным применяется метод *диалектики души*, изображается их развитие в пределах романного мира.

Герои второстепенных показаны в противоречиях, но не в развитии, они все время равны самим себе, к ним применяется *диалектика поведения*. К числу таких персонажей относятся как реальные, так и вымышленные, как положительные, так и – с обычной точки зрения – «отрицательные»: старик Болконский и Анатолий Курагин, Денисов и Борис Друбецкой, капитан Тимохин и Наполеон.

Помимо принадлежности персонажей к состояниям преимущественно «войны» или «мира», важен еще один способ связи между ними. Н. Н. Страхов, как мы помним, лучший из критиков – современников Толстого, не только сразу почувствовал эпический характер романа, но и предложил еще один способ подхода к нему.

«Душевные особенности лиц гр. Л. Н. Толстого так ясны, так запечатлены индивидуальностью, что мы можем следить за *родственным сходством* тех душ, что связаны родством по крови. Старик Болконский и князь Андрей – явно одинаковые натуры; только одна – молодая, другая – старая. Семейство Ростовых, несмотря на все разнообразие своих членов, представляет удивительно схваченные общие черты, доходящие до оттенков, которые можно чувствовать, но не выразить» («Война и мир». Статья первая).

Заглавие романа вслед за Толстым можно было бы модифицировать и так: «*Война и семья*». Для Толстого действительно чрезвычайно важно то, что можно назвать *семейным генотипом*: общие свойства, связанные с родством по крови, семейными традициями, образом жизни.

В «Войне и мире» через все исторические катаклизмы проходят три семейных клана: широкие, поэтичные, душевные москвичи Ростовы; строгие, сухие, рациональные Болкон-

ские; расчетливые, эгоистичные петербуржцы Курагины, Элен и Анатолий, играющие роковую роль в судьбе членов других семей.

В сложных отношениях с этими семейными кланами оказывается Пьер Безухов, незаконный сын, неожиданный богач, одиночка, психологически больше всего напоминающий автора романа.

«Треугольник» Андрей Болконский – Пьер Безухов – Наташа Ростова оказывается сюжетным центром романа. *Главными из главных* этих героев делает интенсивность духовных исканий и длина пройденного ими пути.

ЖИВАЯ МЫСЛЬ: АНДРЕЙ БОЛКОНСКИЙ

Толстой любил повторять пушкинскую шутку: «Знаете, какую штуку выкинула Татьяна, она неожиданно для меня вышла замуж». У настоящего героя психологического романа складывается свой характер, который автор не может не учитывать.

Андрей Болконский оказался в центре толстовской эпопеи довольно неожиданно. На вопрос дальней родственницы, откуда взялся его герой, Толстой ответил: «В Аустерлицком сражении, которое будет описано, но с которого я начал роман, мне нужно было, чтобы был убит блестящий молодой человек; в дальнейшем ходе моего романа мне нужно было только старика Болконского с дочерью; но так как неловко описывать ничем не связанное с романом лицо, я решил сделать блестящего молодого человека сыном старого Болконского. Потом он меня заинтересовал, для него представлялась роль в дальнейшем ходе романа, и я его помиловал, только сильно ранив его вместо смерти» (Л. И. Волконской, 3 мая 1865 г.).

После «помилования» князь Андрей выдвинулся в эпопее на одно из первых мест.

В его духовном пути отразились интеллектуальные искания образованных русских людей начала XIX века.

В начале романа Андрей действительно разочарованный блестящий молодой человек, равнодушный к свету и собственной семье, находящийся в сложных отношениях с отцом, обломком прежней екатерининской эпохи, мечтающий о быстрой карьере и всемирной славе.

Его мечта парадоксальна: идя на войну с Наполеоном, он мечтает повторить именно его путь, ожидает свой Тулон.

Аустерлицкое сражение, где князь Андрей проявляет подлинный героизм, заканчивается для него ранением и личным поражением при встрече со своим недавним кумиром. «Ему жгло голову; он чувствовал, что он исходит кровью, и он видел над собою далекое, высокое и вечное небо. Он знал, что это был Наполеон – его герой, но в эту минуту Наполеон казался ему столь маленьким, ничтожным человеком в сравнении с тем, что происходило теперь между его душой и этим высоким, бесконечным небом с бегущими по нем облаками» (т. 1, ч. 3, гл. 19).

Маленький, ничтожный человек на фоне высокого, справедливого, доброго неба – этот символический контраст несколько раз повторяется в эпизоде. И здесь же Толстой готовит следующий этап эволюции героя: в бреду князь Андрей с нежностью вспоминает мирный семейный круг, отца, жену, сестру и будущего сына.

Дальнейшие события – выздоровление, неожиданное возвращение, рождение ребенка и смерть жены – лишь подтверждают глубокое разочарование героя в прежнем идеале. В разговоре с Пьером в Лысых Горах князь Андрей говорит о намерении жить для себя и своих близких, не жить, а фактически *доживать* в тоске о жене, скуке и ожидании смерти.

«Я жил для славы. (Ведь что же слава? та же любовь к другим, желание сделать для них что-нибудь, желание их похвалы.) Так я жил для других и не почти, а совсем погубил свою жизнь. И с тех пор стал спокоен, как живу для одного себя» (т. 2, ч. 2, гл. 11).

Но, как и ранее, в сцене дружеского разговора на берегу реки, Толстой готовит новый перелом в сознании героя. Слушая восторженного Пьера, князь Андрей в первый раз после Аустерлица «увидал то высокое, вечное небо, какое он видел, лежа на Аустерлицком поле, и что-то давно заснувшее, что-то лучшее, что было в нем, вдруг радостно и молодо проснулось в его душе» (т. 2, ч. 2, гл. 12).

Это чувство забывается в жизненной суете, но снова возрождается после ночи в Отрадном, восторгов Наташи лунной ночью и вида усталого, искореженного дуба, который, вопреки всему, возрождается к жизни вместе с весной (вслед за высоким небом, психология героя характеризуется с помощью нового символа).

«Старый дуб, весь преобразенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млея, чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца. Ни корявых пальцев, ни болячек, ни старого горя и недоверия – ничего не было видно. Сквозь столетнюю жесткую кору пробились без сучков сочные, молодые листья, так что верить нельзя было, что это старик произвел их. „Да это тот самый дуб“, – подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное весеннее чувство радости и обновления».

«Нет, жизнь не кончена в тридцать один год, – вдруг окончательно, беспеременно решил князь Андрей. – Мало того, что я знаю все то, что есть во мне, надо, чтоб и все знали это: и Пьер, и эта девочка, которая хотела улететь в небо, надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так, как эта девочка, независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мною вместе!» (т. 2, ч. 3, гл. 3).

При новом возвращении в большой мир князь Андрей пытается соединить ранее разделенные общественный и личный интересы. Он участвует в преобразованиях Сперанского и влюбляется в Наташу. «И он в первый раз после долгого времени стал делать счастливые планы на будущее. Он решил сам собой, что ему надо заняться воспитанием своего сына, найдя ему воспитателя и поручив ему; потом надо выйти в отставку и ехать за границу, видеть Англию, Швейцарию, Италию. „Мне надо пользоваться своей свободой, пока так много в себе чувствую силы и молодости, – говорил он сам себе. – Пьер был прав, говоря, что надо верить в возможность счастья, чтобы быть счастливым, и я теперь верю в него. Оставим мертвым хоронить мертвых, а пока жив, надо жить и быть счастливым“, – думал он» (т. 2, ч. 3, гл. 19).

Возрождение героя через любовь оказывается третьим этапом его духовной биографии и снова оканчивается катастрофой: ошибкой Наташи, вызванной увлечением Анатолом Курагиным. Как и смерть жены, предательство невесты снова происходит *накануне*: накануне возвращения князя и назначенной свадьбы.

В разговоре с Пьером князь Андрей снова – но в иной форме – проявляет свой аристократизм, гордость, неумение прощать, напоминающее о героическом мышлении и прошлых увлечениях Наполеоном.

«– Послушайте, помните вы наш спор в Петербурге, – сказал Пьер, – помните о...

– Помню, – поспешно отвечал князь Андрей, – я говорил, что падшую женщину надо простить, но я не говорил, что я могу простить. Я не могу.

– Разве можно это сравнивать?.. – сказал Пьер.

Князь Андрей перебил его. Он резко закричал:

– Да, опять просить ее руки, быть великодушным и тому подобное?.. Да, это очень благородно, но я не способен идти *sur les brisées de monsieur* [по следам этого господина]. Ежели ты хочешь быть моим другом, не говори со мной никогда про эту... про все это» (т. 2, ч. 5, гл. 21).

Положение резко меняется, когда война приходит к порогу родного дома. Толстой реализует эту метафору: Андрей оказывается в опустевших Лысых Горах. В трагическое для

всей России время толстовский герой тоже вступает в сферу эпоса, проникается пафосом защиты родной земли. Этот новый перелом подготовлен внешне незаметной, но очень важной для эволюции героя сценой.

Уже покидая имение, Андрей видит двух маленьких деревенских девочек, несущих из оранжереи сливы и пытающихся спрятаться при появлении «молодого барина».

«Новое, отрадное и успокоительное чувство охватило его, когда он, глядя на этих девочек, понял существование других, совершенно чуждых ему и столь же законных человеческих интересов, как и те, которые занимали его. Эти девочки, очевидно, страстно желали одного – унести и доесть эти зеленые сливы и не быть пойманными, и князь Андрей желал с ними вместе успеха их предприятию. Он не мог удержаться, чтобы не взглянуть на них еще раз. Полагая себя уже в безопасности, они выскочили из засады и, что-то пища тоненькими голосками, придерживая подолы, весело и быстро бежали по траве луга своими загорелыми босыми ножонками» (т. 3, ч. 2, гл. 5).

Гордый и эгоистичный, занятый напряженной внутренней работой, герой впервые открывает очень простую вещь: *многообразие мира*, существование *других людей* с их особой жизнью и особыми интересами.

Это мелькнувшее в сознании князя Андрея чувство быстро исчезает. В той же главе, возвращаясь в полк, Болконский слышит от солдат прозвище «*наш князь*», однако пока не может признать этих барахтающихся в грязном пруду людей своими. И позднее (т. 3, ч. 2, гл. 24), накануне Бородинского сражения, пересматривая в свете «волшебного фонаря» «главные картины своей жизни», герой видит в ней три главных горя: в любви к женщине, смерти отца и французском нашествии, захватившем половину России.

Но сразу же после этого, в очередном разговоре с Пьером, оскорбленная личная гордость окончательно уступает место другому чувству.

«– Так вы думаете, что завтрашнее сражение будет выиграно? – сказал Пьер.

– Да, да, – рассеянно сказал князь Андрей. – Одно, что бы я сделал, ежели бы имел власть, – начал он опять, – я не брал бы пленных. Что такое пленные? Это рыцарство. Французы разорили мой дом и идут разорить Москву, и оскорбили и оскорбляют меня всякую секунду. Они враги мои, они преступники все, по моим понятиям. И так же думает Тимохин и вся армия. Надо их казнить» (т. 3, ч. 2, гл. 25).

Накануне Бородинского сражения из прежнего рыцаря чести, подражавшего своему кумиру Наполеону, рождается оскорбленный вражеским нашествием человек, воюющий не ради личной славы и своего Тулона, а для защиты своей земли, своей родины, чувствующий себя, наконец, частью общей жизни, совпадающий в *мысли народной* с капитаном Тимохиным и последним солдатом.

Так подготовлен переход князя Андрея в новое состояние: «Война не любезность, а самое гадкое дело в жизни, и надо понимать это и не играть в войну. Надо принимать строго и серьезно эту страшную необходимость». Пьер во время этого разговора тоже окончательно осознает *скрытую теплоту патриотизма*, «которая была во всех тех людях, которых он видел, и которая объяснила ему то, зачем эти люди спокойно и как будто легкомысленно готовились к смерти».

Есть скрытая символика в том, что герой, который, по первоначальной мысли Толстого, должен был погибнуть в чужом сражении при Аустерлице, получает смертельное ранение на Бородинском поле. Причем он не героически бежит в атаку, увлекая солдат, а находится в резерве. Его объединяет с другими людьми даже не дело, а *судьба, участь*.

Встреча с Анатолом Курагиным – кульминация перерождения Андрея Болконского. При виде страшных страданий своего безнравственного соперника герой окончательно отказывается от гордости и самоуверенности, обретая смысл новой жизни.

«Князь Андрей не мог удерживаться более и заплакал нежными, любовными слезами над людьми, над собой и над их и своими заблуждениями.

„Сострадание, любовь к братьям, к любящим, любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам – да, та любовь, которую проповедовал Бог на земле, которой меня учила княжна Марья и которой я не понимал; вот отчего мне жалко было жизни, вот оно то, что еще оставалось мне, ежели бы я был жив. Но теперь уже поздно. Я знаю это!“» (т. 3, ч. 2, гл. 37).

Семейный ген Болконских – рациональное, рефлектирующее отношение к миру. «Знаю» в их жизни и поведении преобладает над «чувствую» или «живу». «Ах, душа моя, последнее время мне стало тяжело жить. Я вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла...» – признается князь Андрей Пьеру в беседе перед Бородинским сражением. Поэтому и умирает герой после того, как *познает, понимает* то самое *оно*, которое находится за запертой дверью.

Смерть понимается Болконским как освобождение от сна и пробуждение к новой жизни. «„Да, это была смерть. Я умер – я проснулся. Да, смерть – пробуждение!“ – вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором. Он почувствовал как бы освобождение прежде связанной в нем силы и ту странную легкость, которая с тех пор не оставляла его».

Но кончается этот эпизод все-таки не окончательной разгадкой, а загадкой, всю жизнь волновавшей Толстого. «Куда он ушел? Где он теперь?..» – задает Наташа безответный вопрос (т. 4, ч. 1, гл. 16).

Романтические мечты о славе – разочарование и переход к частному существованию – возвращение к жизни через любовь – новый кризис и приобщение к скрытой теплоте патриотизма во время всенародных испытаний – разгадка смерти как вечной, божественной любви. Таков путь жизни Андрея Болконского. Толстой окольцовывает его двумя символами: высокое бесконечное *небо* при первом прозрении героя; запертая *дверь*, за которой находится ужасное *оно*, в конце его земного пути.

ЖИВАЯ ДУША: ПЬЕР БЕЗУХОВ

Путь Пьера Безухова, второго главного героя «Войны и мира», не менее труден и извилист, но складывается в иной системе координат, потому что перед нами – иная психология, иное строение души, иной характер.

Андрей Болконский уже в начале романа имеет определенную цель. Пьер, вернувшись из-за границы, ведет рассеянную светскую жизнь сначала незаконного сына, потом – наследника «самого громадного состояния в России». Долгое время он словно плывет по течению реки жизни. Его женитьба на Элен Безуховой, дуэль с Долоховым, разрыв с неверной женой – не столько смена осознанных жизненных целей, сколько импульсивные поступки, диктуемые обстоятельствами. Остро и лично вопрос о смысле жизни впервые встает перед ним на пути из Москвы в Петербург, на станции Торжок.

«„Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?“ – спрашивал он себя. И не было ответа ни на один из этих вопросов, кроме одного, не логического ответа, вовсе не на эти вопросы. Ответ этот был: „Умрешь – все кончится. Умрешь и все узнаешь – или перестанешь спрашивать“. Но и умереть было страшно» (т. 2, ч. 2, гл. 1).

И та же жизнь в форме случайной встречи предлагает ответ. Всего один дорожный разговор с масоном Баздеевым, кажется, делает Пьера другим человеком. «В душе его не оставалось ни следа прежних сомнений. Он твердо верил в возможность братства людей, соединенных с целью поддерживать друг друга на пути добродетели, и таким представлялось ему масонство» (т. 2, ч. 2, гл. 2).

В Петербурге Пьер вступает в масонскую ложу и начинает исповедовать идеи деятельного служения ближним. Он предполагает освободить крестьян, жертвует большие суммы на благотворительные цели. Но трезвый авторский взгляд обнаруживает реальные результаты намерений героя, лишенного «практической цепкости». По видимости выполняющий указания Безухова, главноуправляющий на самом деле разворовывает деньги и еще больше притесняет крестьян, демонстрируя Пьеру «потемкинские деревни».

Через три года (хронология романа рассчитана очень точно) масонство перестает казаться Пьеру смыслом жизни, целью и истиной. Он снова оказывается «под гнетом неразрешимых вопросов», в сущности тех же, которые ставил перед собой на станции в Торжке: «На Пьера не находили, как прежде, минуты отчаяния, хандры и отвращения к жизни; но та же болезнь, выражавшаяся прежде резкими припадками, была вогнана внутрь и ни на мгновение не покидала его. „К чему? Зачем? Что такое творится на свете?“ – спрашивал он себя с недоумением по несколько раз в день, невольно начиная вдумываться в смысл явлений жизни; но опытом зная, что на вопросы эти не было ответов, он поспешно старался отвернуться от них, брался за книгу, или спешил в клуб, или к Аполлону Николаевичу болтать о городских сплетнях» (т. 2, ч. 5, гл. 1).

Выходом из этого состояния тоски и бесцельности жизни становятся для Пьера фактическое признание Наташе в любви и, так же как у Андрея Болконского при Аустерлице, созерцание высокого – но только ночного – неба.

«При въезде на Арбатскую площадь огромное пространство звездного темного неба открылось глазам Пьера. Почти в середине этого неба над Пречистенским бульваром, окруженная, обсыпанная со всех сторон звездами, но отличаясь от всех близостью к земле, белым светом и длинным, поднятым кверху хвостом, стояла огромная яркая комета 1812-го года, та самая комета, которая предвещала, как говорили, всякие ужасы и конец света. Но в Пьере светлая звезда эта с длинным лучистым хвостом не возбуждала никакого страшного чувства. Напротив, Пьер радостно, мокрыми от слез глазами, смотрел на эту светлую звезду, которая как будто, с невыразимой быстротой пролетев неизмеримые пространства по параболической линии, вдруг, как вонзившаяся стрела в землю, вцепилась тут в одно избранное ею место на черном небе и остановилась, энергично подняв кверху хвост, светясь и играя своим белым светом между бесчисленными другими мерцающими звездами. Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе» (т. 2, ч. 5, гл. 22).

Являясь для других людей символом ужаса и конца света, комета двенадцатого года становится для Безухова знаком духовного возрождения, готовности к новым впечатлениям бытия.

Не случайно в толстовском романе Андрей и Пьер – близкие друзья, ведущие между собой самые принципиальные, самые интимные разговоры о смысле жизни. На фоне их дружеской близости и регулярных встреч-полемики отчетливее видны их различия.

Андрей, как и все Болконские, живет по преимуществу умом. Его духовные искания – переход от одной доктрины к другой. При этом эти жизненные цели он выбирает сам.

Пьер – существо иррациональное. Идеи для него превращаются в душевные увлечения, в страсти. Ему обязательно нужен *конкретный человек*, который убеждает, дает нравственные ориентиры, ведет за собой.

Таким человеком для Пьера сначала становится масон Баздеев. Новый идеал Пьер находит в Москве, после того как происходят самые страшные события его собственной и общей жизни: Бородинское сражение с множеством смертей, исход из Москвы, пленение, расстрел.

Платон Каратаев, «олицетворение всего доброго, русского, круглого», становится для Пьера новым учителем жизни. «Платон Каратаев был для всех остальных пленных самым

обыкновенным солдатом; его звали соколик или Платоша, добродушно трунили над ним, посылали его за посылками. Но для Пьера, каким он представился в первую ночь, непостижимым, круглым и вечным олицетворением духа простоты и правды, таким он и остался навсегда» (т. 4, ч. 1, гл. 13).

Платон – символ иного мира, донныне знакомого Безухову лишь со стороны. Трудная жизнь, физические испытания и ежедневные страдания являются здесь нормой. Люди, живущие такой жизнью, не теряют присутствия духа, потому что верят в Бога и в целесообразность такого порядка вещей. В другом человеке они видят не личность, не индивидуальность, а часть какого-то вселенского механизма, Всеобщего, к которому человек общается после смерти.

Такое понимание жизни (в нем герой на несколько лет опережает своего создателя, Льва Толстого) оказывается для Пьера органическим, естественным. Эти мысли Пьер доводит до системы, новой философской доктрины уже после смерти Платона Каратаева и освобождения из плена. «То самое, чем он прежде мучился, чего он искал постоянно, цели жизни, теперь для него не существовало. <...> Он не мог иметь цели, потому что он теперь имел веру, – не веру в какие-нибудь правила, или слова, или мысли, но веру в живого, всегда ощущаемого Бога. <...> Прежде разрушавший все его умственные постройки страшный вопрос: зачем? теперь для него не существовал. Теперь на этот вопрос – зачем? в душе его всегда готов был простой ответ: затем, что есть Бог, тот Бог, без воли которого не спадет волос с головы человека» (т. 4, ч. 4, гл. 12).

Похожие идеи ухода в частную жизнь, наслаждения самим ее процессом Андрей развивал в разговоре с Пьером при посещении Отрадного, когда Безухов был увлечен масонством.

Но для князя Андрея эта философия была поражением, доживанием. – Пьеру она представляется окончательной победой, открытием новых горизонтов жизни.

Андрей спускался к такому пониманию жизни с высоты Аустерлица и мечты о героической судьбе. – Пьер поднимается к нему из тупиков бессмысленного существования.

Андрей с его рационалистическим мировоззрением ни разу не произносит слово «Бог». – Пьер даже не рассуждает, а принимает того Бога, о котором в детстве толковали нянюшки и в которого верил Платон Каратаев. На этой «каратаевской» волне всеобщей любви к людям Пьер делает предложение Наташе и устраивает наконец счастливую семейную жизнь.

Однако в эпилоге Толстой намечает новый круг исканий героя, связанный с обращением к общественным проблемам. Вернувшись из Петербурга зимой 1820 года, Пьер рассказывает о петербургских нравах, о гибельности избранного Россией после войны пути, противостоять которому может лишь тайное общество. «Когда вы стоите и ждете, что вот-вот лопнет эта натянутая струна; когда все ждут неминуемого переворота, – надо как можно теснее и больше народа взяться рука с рукой, чтобы противостоять общей катастрофе» (Эпилог, ч. 1, гл. 14). Пьер вступает на путь, который приведет людей его поколения на Сенатскую площадь и в Сибирь.

Когда-то начав работу над будущей эпопеей со сцен возвращения декабриста из Сибири, Толстой лишь намекает на это в финале, открывает перед героем такую перспективу – и на этом завершает роман. На вопрос Наташи, одобрил бы его новые увлечения Каратаев, Пьер отвечает противоречиво: сначала – «я думаю, что да», потом – «нет, не одобрил бы».

Этапами духовного пути Пьера Безухова оказываются, таким образом: юношеские легкомыслие и вольномыслие – масонство – увлечение Каратаевым – вступление в тайное общество. Его постоянная цель – стремление к освященной высшей волей добродетели.

Андрей и Пьер в своих поисках идут сходным путем, колеблются между полюсами Общего и Индивидуального. Они то отдают себя служению каким-то высоким, как им

кажется, идеалам, то обращаются к ценностям частной жизни. Они ставят перед собой вопросы и пытаются ответить на них, падают, ошибаются, *ищут смысл жизни*. Главное различие этих поисков, пожалуй, в том, что интеллектуальный, мыслящий Болконский *разгадывает жизнь*, импульсивный, увлекающийся Безухов *обольщается жизнью*.

Но рядом с ними, в той же социальной среде, существует человек, который не ищет, а *знает смысл жизни*, причем – так же несомненно, как знают его Платон Каратаев или Кутузов.

Это – Наташа Ростова.

ЖИВАЯ ЖИЗНЬ: НАТАША РОСТОВА

Самые главные слова о толстовской героине произносит будущий муж. На ревнивый вопрос княжны Марьи Пьер отвечает, мучительно подбирая слова и находя в конце концов самое главное.

«– Я не знаю, как отвечать на ваш вопрос, – сказал он, покраснев, сам не зная отчего. – Я решительно не знаю, что это за девушка; я никак не могу анализировать ее. Она обворожительна. А отчего, я не знаю: вот все, что можно про нее сказать. – Княжна Марья вздохнула, и выражение ее лица сказало: „Да, я этого ожидала и боялась“.

– Умна она? – спросила княжна Марья.

Пьер задумался.

– Я думаю, нет, – сказал он, – а впрочем – да. Она не удостоивает быть умной... Да нет, она обворожительна, и больше ничего» (т. 2, ч. 5, гл. 4).

Обворожительной, несмотря на внешнюю некрасивость, Наташу делает интенсивность проживания каждого мгновения собственной жизни. Наташа не «удостоивает быть умной», потому что у нее – собственная логика, абсолютно понятная изнутри, но доступная лишь людям, которые настроены на ту же самую волну.

Наташин способ восприятия жизни замечательно демонстрирует ее разговор с матерью, в котором она сравнивает влюбленного в нее Бориса Друбецкого и Пьера Безухова. «Мама, а он очень влюблен? Как, на ваши глаза? В вас были так влюблены? И очень мил, очень, очень мил! Только не совсем в моем вкусе – он узкий такой, как часы столовые... Вы не понимаете?.. Узкий, знаете, серый, светлый...

– Что ты врешь? – сказала графиня.

Наташа продолжала:

– Неужели вы не понимаете? Николенька бы понял... Безухов – тот синий, темно-синий с красным, и он четвероугольный.

– Ты и с ним кокетничаешь, – смеясь, сказала графиня.

– Нет, он франмасон, я узнала. Он славный, темно-синий с красным, как вам растолковать...» (т. 2, ч. 3, гл. 13).

И тоска по Андрею Болконскому выражается героиней не только прямо («Его мне надо... сейчас, сию минуту мне *его* надо, – сказала Наташа, блестя глазами и не улыбаясь»), но и совершенно по особому, загадочным словом, в которое героиня вкладывает всю свою тоску: «„Боже мой, боже мой, все одно и то же! Ах, куда бы мне деваться? Что бы мне с собой сделать?“ <...> – Остров Мадагаскар, – проговорила она, – Ма-да-гас-кар, – повторила она отчетливо каждый слог и, не отвечая на вопросы m-me Schoss о том, что она говорит, вышла из комнаты» (т. 2, ч. 4, гл. 9).

Уже при первом появлении Наташи, стремительно вбегающей в комнату, где чинно сидят гости, пришедшие на ее именины, подчеркнута ее главная портретная деталь: «Черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но *живая* девочка...» (т. 1, ч. 1, гл. 8).

В 1956 году Б. Л. Пастернак написал стихотворение, в котором, помимо других свойств необходимых настоящему художнику, речь шла и о таком:

И должен ни единой долькой
Не отступить от лица,
А быть живым, живым и только,
Живым и только до конца.

Толстовская героиня – абсолютное воплощение этого принципа, выражение *живой жизни* толстовской эпопеи. Вырастая, она сохраняет страстный интерес к окружающему во всех его проявлениях, способность заражать окружающих своими эмоциями, оставаясь собой. Все самые поэтические эпизоды толстовской книги – бал, охота, лунная ночь в Отрадном – связаны с Наташей, окрашены ее мировосприятием.

Неся в себе ростовский, «детский» ген (сходными по мировосприятию оказываются и Николай, и Петя, и старый граф), Наташа в то же время представляется автору важным воплощением еще одной стороны народной души.

Платон Каратаев – это смирение, всепринятие, благодушие. Наташа – страсть, веселость, жизненная сила.

Каратаев – ежедневное терпение. Наташа – праздник души.

«Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, – эта графинечка, воспитанная эмигранткой-французенкой, – этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châte* давно бы должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские...» – комментирует Толстой-повествователь сцену пляски Наташи.

«Что делалось в этой детски восприимчивой душе, так жадно ловившей и усвоивавшей все разнообразнейшие впечатления жизни? Как это все укладывалось в ней? Но она была очень счастлива!» – передает он мысли героини при возвращении домой темной и сырой ночью (т. 2, ч. 4, гл. 7).

Абсолютно естественный, природный взгляд Наташи нужен Толстому в тех случаях, когда он хочет продемонстрировать неестественность, неискренность каких-то явлений современной культуры. Впервые попав в оперу, Наташа видит не прекрасную постановку (вспомним пушкинское описание балета в «Евгении Онегине»), а жалкое зрелище с крашеными картонами, неестественными позами актеров и фальшивым пением, совсем не похожим на естественные пляску и пение в имени дядюшки. (Такой прием изображения – его называют *остранением* – часто используется в прозе Толстого, особенно поздней.)

Восприятие героини сразу обнажает фальшь, условность светских ритуалов и культурных установлений. Но *ум сердца* героини не спасает ее от ошибок в тех случаях, когда требуются размышления, анализ, проявления *практического ума*.

Испытанием для Наташи становятся отношения с Анатолом Курагиным – одна из кульминаций ее сюжетной линии. Проживая каждую минуту своей жизни с небывалой интенсивностью, Наташа усматривает в игре с ней светского волокиты ту же любовь, что у князя Андрея. В полученное от Анатоля Курагина письмо она впитывает свой смысл: «Трясущими руками Наташа держала это страстное, любовное письмо, сочиненное для Анатоля Долоховым, и, читая его, находила в нем отголоски всего того, что, ей казалось, она сама чувствовала. <...> „Да, да, я люблю его!“ – думала Наташа, перечитывая двадцатый раз письмо и отыскивая какой-то особенный глубокий смысл в каждом его слове» (т. 2, ч. 5, гл. 14).

Но с той же страстью она переживает свое нравственное падение, «измену», в «восторженно-счастливом оживлении» уступает подводы раненым, самоотверженно и страстно ухаживает за раненым князем Андреем.

Судьба отношений Наташи и Андрея связана не только со случайностями. Ее предопределяет принципиальное несходство их натур. Трезвый, скептический, умный Андрей может восхищаться Наташей, но трудно представить, как он мог прожить с ней жизнь. Страстность увлечений и душевная широта Пьера, напротив, прекрасно сочетаются с характером женщины, которая «не удостоивает быть умной»: подобное тянется к подобному. Семейная жизнь Безуховых строится на «ростовских» жизненных принципах.

Брак княжны Марьи и Николая Ростова строится на противоположных предпосылках: на глубоком уважении горячего, как и все Ростовы, несдержанного на слова и поступки Николая к религиозной нравственности, смирению и спокойной рассудительности жены. Эта семья наследует рациональный «болконский» жизненный ген. «Ежели бы Николай мог сознавать свое чувство, то он нашел бы, что главное основание его твердой, нежной и гордой любви к жене имело основанием всегда это чувство удивления перед ее душевностью, перед тем, почти недоступным для Николая, возвышенным, нравственным миром, в котором всегда жила его жена» (Эпилог, ч. 1, гл. 15).

«Все счастливые семьи похожи друг на друга...» Так Толстой начнет роман «Анна Каренина». В романе-эпопее (как, впрочем, и в семейном романе) этот афоризм корректируется. Семейное счастье, как и несчастье, оказывается особым, индивидуальным, трудным и общим делом. Роман Толстого становится книгой и об этом: о мучительных поисках своей «половинки» в огромном мире «войны» и «мира».

В судьбе Наташи и современников, и многих читателей следующих поколений удивляло вроде бы мгновенное перерождение героини в «Эпилоге». «Она пополнела и поширела, так что трудно было узнать в этой сильной матери прежнюю тонкую, подвижную Наташу. Черты лица ее определились и имели выражение спокойной мягкости и ясности. В ее лице не было, как прежде, этого непрестанно горевшего огня оживления, составлявшего ее прелесть. Теперь часто видно было одно ее лицо и тело, а души вовсе не было видно. Видна была одна сильная, красивая и плодовитая самка. Очень редко зажигался в ней теперь прежний огонь» (Эпилог, ч. 1, гл. 10).

Такой финал объяснялся взглядами Толстого 1860-х годов на «женский вопрос». Он иронически оценивает «толки и рассуждения о правах женщин, об отношениях супругов, о свободе и правах их». В полемике со сторонниками «эмансипации», выступавшими за активное участие женщин в общественной жизни, Толстой видит призвание женщины в семье, заботе о муже и детях, оставляя общественное поле для мужчин.

Но в этом финале есть и художественная закономерность. Наташа с той же страстью отдается служению мужу и семье, с какой раньше танцевала и влюблялась. Она показывает пеленку с таким же радостным лицом, с каким прежде восхищалась лунной ночью и собиралась полететь. В отношениях с Пьером она по-прежнему «не удостоивает быть умной», сохраняет внелогическое понимание мира, каким отличалась и раньше.

«Наташа, оставшись с мужем одна, тоже разговаривала так, как только разговаривают жена с мужем, то есть с необыкновенной ясностью и быстротой познавая и сообщая мысли друг друга, путем противным всем правилам логики, без посредства суждений, умозаключений и выводов, а совершенно особенным способом. <...> Как в сновидении все бывает неверно, бессмысленно и противоречиво, кроме чувства, руководящего сновидением, так и в этом общении, противном всем законам рассудка, последовательны и ясны не речи, а только чувство, которое руководит ими» (Эпилог, ч. 1, гл. 16).

К прежней эмоциональности, поэзии чувства у новой Наташи добавляется абсолютный этический критерий. «После семи лет супружества Пьер чувствовал радостное, твердое сознание того, что он не дурной человек, и чувствовал он это потому, что он видел себя отраженным в своей жене. В себе он чувствовал все хорошее и дурное смешанным и затемнявшим одно другое. Но на жене его отражалось только то, что было истинно хорошо: все

не совсем хорошее было откинуто. И отражение это произошло не путем логической мысли, а другим – таинственным, непосредственным отражением» (Эпилог, ч. 1, гл. 10).

Восторженную, экзальтированную поэзию юности и поисков себя сменяет спокойная, уравновешенная проза зрелости. Но Наташа по-прежнему остается воплощением авторского идеала, смысловым центром романа, образом *живой жизни*, прежде – непостижимо обворожительной, теперь – инстинктивно-нравственной.

ВОЙНА: НАПОЛЕОН, КУТУЗОВ И НЕЗАМЕТНЫЕ ГЕРОИ

Одно время, как мы помним, роман строился как историческая хроника и, соответственно, начал публиковаться под заглавием «1805 год». И в окончательном четырехтомном варианте *война* занимает в эпопее не меньше места, чем *мир*. Повествование захватывает три военные эпохи. Помимо отдельных картин военного быта и эпизодов незначительных стычек, Толстой достаточно подробно рисует Шенграбенское, Аустерлицкое, Бородинское сражения.

В соответствии с общим принципом показа человеческой стороны событий, писатель не только дает объективно-авторское изображение этих сражений, сопровождая его рассуждениями и даже схемами, но и постоянно меняет позицию, представляет позиции разных участников – от главнокомандующего до рядового солдата.

Штабная, генеральская война, война «в общих чертах» увидена на Шенграбенском поле глазами еще мечтающего о славе Болконского. Война-работа дана в восприятии скромного труженика, настоящего, но незаметного героя капитана Тушина. Война-бессмыслица предстает в сознании испуганного и растерянного Николая Ростова.

Аустерлицкое сражение дано преимущественно с точки зрения тех же князя Андрея и Николая Ростова. Но это уже иные люди. Николай становится опытным воином, «веселым, смелым, решительным», и пугается теперь лишь при виде чужих страданий. Болконский по-прежнему стремится к своему Тулону, но после ранения видит войну как кровавую бойню на фоне высокого, вечного неба.

А есть в изображении Аустерлица и еще одна точка зрения.

«Тит, ступай молотить!» – дразнит безымянный денщик кутузовского повара Андрея накануне сражения, в ночь военного совета (т. 1, ч. 3, гл. 12).

И после страшного поражения, гибели многих людей, ранения князя Андрея повторяется та же сцена: «Впереди его шел берейтор Кутузова, ведя лошадей в пополах. За берейтором ехала повозка, и за повозкой шел старик дворовый, в картузе, полушубке и с кривыми ногами.

– Тит, а Тит! – сказал берейтор.

– Чего? – рассеянно отвечал старик.

– Тит! Ступай молотить.

– Э, дурак, тьфу! – сердито плюнув, сказал старик. Прошло несколько времени молчаливого движения, и повторилась опять та же шутка» (т. 1, ч. 3, гл. 18).

Внутри страшного механизма войны все равно течет мирная жизнь – таков смысл этого композиционного кольца, повтора-напоминания. Мир важнее войны, он – основа и опора человеческого существования.

Вымышленные герои Толстого объединяют сферы *войны* и *мира*. Большинство исторических персонажей так или иначе связаны с войной.

Основным контрастом военно-исторических сцен эпопеи становится противопоставление двух полководцев: французского императора и русского главнокомандующего.

Толстовский образ Наполеона – не первый в русской литературе. Блистательная карьера и военные таланты французского императора были в XIX веке предметом восхищения для многих. Наполеоном увлекались романтики. О нем писали Пушкин и Лермонтов.

«Мы все глядим в Наполеоны...» – признает Автор в «Евгении Онегине». Автору «Бородино» принадлежит также шесть посвященных французскому императору стихотворений. В «Воздушном корабле» (1840) и «Последнем новоселье» (1841) создается образ романтического героя, изменившего судьбы мира, но непонятого им.

Один, – он был везде, холодный неизменный,
Отец седых дружин, любимый сын молвы,
В степях египетских, у стен покорной Вены,
В снегах пылающей Москвы.

(«Последнее новоселье»)

Даже испуганным гоголевским чиновникам Чичиков в профиль напомнил портрет Наполеона.

Таким образом, князь Андрей встает в длинный ряд поклонников французского императора, бравших за образец его фантастическую судьбу.

Однако Толстой в романе-эпопее идет против течения. Наполеон – один из самых субъективных, пристрастных образов в «Войне и мире». Это не великий человек, а неприятный толстяк, самодовольный эгоист, бездарный актер, безнравственное чудовище.

«Он, предназначенный провидением на печальную, несвободную роль палача народов, уверял себя, что цель его поступков была благо народов и что он мог руководить судьбами миллионов и путем власти делать благодеяния!» – восклицает Толстой, завершая рассказ о Бородинском сражении (т. 3, ч. 2, гл. 38).

Бегство Наполеона от погибающей армии в Париж вызывает самые резкие оценки и окончательный приговор-афоризм. «Последний отъезд великого императора от героической армии представляется нам историками как что-то великое и гениальное. Даже этот последний поступок бегства, на языке человеческого называемый последней степенью подлости, которой учится стыдиться каждый ребенок, и этот поступок на языке историков получает оправдание. <...> Для нас, с данной нам Христом мерой хорошего и дурного, нет неизмеримого. И нет величия там, где нет простоты, добра и правды» (т. 4, ч. 3, гл. 18).

Но Толстой подвергает сомнению не только человеческие качества Бонапарта. На протяжении всего романа он отказывает Наполеону в самом главном и общепризнанном в его репутации – таланте полководца.

Составляющий планы кампаний, посылающий войска на смерть, думающий, что он управляет войсками, Наполеон в «Войне и мире» представлен жалкой игрушкой в невидимых руках, мальчиком, который сидит в карете и дергает за игрушечные вожжи, думая, что он в реальности управляет невидимой тройкой.

Понимание подлинных законов войны и истории в толстовском романе демонстрирует Михаил Илларионович Кутузов. Кутузов противопоставлен Наполеону и как человек, и как полководец. Он не позирует, а проявляет искренний интерес к простым солдатам, живет обычной естественной жизнью старого человека, на плечи которого упала огромная тяжесть по защите Родины в трудный для нее час.

«Кутузов никогда не говорил о сорока веках, которые смотрят с пирамид, о жертвах, которые он приносит отечеству, о том, что он намерен совершить или совершил: он вообще ничего не говорил о себе, не играл никакой роли, казался всегда самым простым и обыкновенным человеком и говорил самые простые и обыкновенные вещи. <...> Простая, скромная и потому истинно величественная фигура эта не могла улечься в ту лживую форму европей-

ского героя, мнимо управляющего людьми, которую придумала история», – замечает Толстой, подводя итог деятельности Кутузова (т. 4, ч. 4, гл. 5). Демонстрацией подлинной формы героизма становится сцена военного совета в Филях.

Как мы уже знаем, то или иное значительное событие Толстой обычно рисует с нескольких точек зрения, причем взгляд персонажа оказывается необычайно значим не только для его психологической характеристики, но и для оценки самого этого события. Обыденное, деловое отношение к войне капитана Тимохина оттеняет бестолковость и неумение официально назначенных «героев» Шенграбенского сражения. На фоне высокого неба Аустерлица Андрею Болконскому кажется маленьким мнимый победитель Наполеон.

Военный совет Толстой тоже дает в двойном освещении. Объективное авторское изображение дополняется взглядом шестилетней девочки Малаши, которая видит не показательно-театральный, а подлинно человеческий смысл происходящего. «Малаша, которая, не спуская глаз, смотрела на то, что делалось перед ней, иначе понимала значение этого совета. Ей казалось, что дело было только в личной борьбе между „дедушкой“ и „длиннополым“, как она называла Бенигсена. Она видела, что они злились, когда говорили друг с другом, и в душе своей она держала сторону дедушки» (т. 3, ч. 3, гл. 4).

Взгляд Наташи Ростовой вскрывал фальшь театрального представления. Глаза ребенка и здесь открывают истину. Для Малаши Кутузов оказывается не грозным полководцем, а добрым и понятным «дедушкой», во враждебном окружении принимающим тяжелое решение об оставлении Москвы, но тем самым спасающим свою семью – Россию.

Уже в 1870-е годы, закончив «Войну и мир», Толстой скажет, что главной для него в эпопее была *мысль народная*. Важно правильно понимать эту формулу. Определение *народный* имеет в данном случае не социальный, а *национальный* смысл. Народ для Толстого – не только простые люди, мужики, крестьяне, но *все русские люди*, спасающие Россию. «...Все мы народ и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное», – выразит сходную мысль в «Записных книжках» А. П. Чехов.

В ощущении войны как тяжелой, но необходимой работы по спасению родины («Наше дело солдатское») едины Кутузов, Андрей Болконский и Николай Ростов, Пьер, мечтающий о покушении на Наполеона, капитаны Тимохин и Тушин, солдаты на батарее Раевского, Денисов и мужик-партизан из его отряда Тихон Щербатый.

Для выражения этой мысли Толстой находит замечательную метафору: «Дубина народной войны поднялась со всей своей грозной и величественной силой и, не спрашивая ничьих вкусов и правил, с глупой простотой, но с целесообразностью, не разбирая ничего, поднималась, опускалась и гвоздила французов до тех пор, пока не погибло все нашествие» (т. 4, ч. 3, гл. 1).

«Города сдают солдаты, генералы их берут», – пошутил А. Твардовский в «Василии Теркине», поэме о Великой Отечественной войне, наследующей толстовской традиции. На самом деле, по Толстому, все происходит наоборот. Войну выигрывают солдаты, партизаны, простые жители Москвы и России. А генералы и маршалы оказываются полезными лишь в тех случаях, когда они, как Кутузов, не мешают стихийной коллективной работе войны, чувствуя в себе частицу этого общего народного целого. В других случаях они лишь присваивают себе чужие победы, дают им свое имя.

«Но каким образом тогда этот старый человек, один, в противность мнения всех, мог угадать, так верно угадал тогда значение народного смысла события, что ни разу во всю свою деятельность не изменил ему?» – задает Толстой риторический вопрос. И сразу же отвечает на него: «Источник этой необычайной силы прозрения в смысл совершающихся явлений лежал в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его» (т. 4, ч. 4, гл. 5).

Изображение Наполеона и Кутузова неизбежно приводит Толстого к размышлениям о специфике войн и особенностях таланта полководца. А философия войны перерастает в *философию истории*.

ФИЛОСОФИЯ ИСТОРИИ: МЫСЛЬ НАРОДНАЯ И СВОБОДА ВОЛИ

Начинаясь как бытовая хроника, толстовская эпопея заканчивается как философско-исторический трактат. *Сцены и мысли* даже внешне разделены в первой и второй частях эпилога. Но одновременно они взаимно перекликаются. Философия Толстого определяет принципы изображения отдельных персонажей.

Кто делает историю? Существует ли цель исторического движения?

Эти два вопроса Толстой считает главными вопросами исторического познания.

Традиционные ответы на них сводились к таким ответам.

Историю человечества определяют отдельные личности, обладающие официальной или духовной властью: монархи, полководцы, министры; или ученые, реформаторы, поэты.

Цель исторического движения существует и определяется разными историками как величие римского, французского и прочих государств, свобода, равенство, цивилизация в Европе и т. п.

Работа Толстого над романом, изучение русской и европейской истории начала XIX века привели писателя к прямо противоположным выводам. История есть, прежде всего, продукт совокупной деятельности простых, обычных, часто незаметных людей, занятых своими частными интересами.

«Рассказы, описания того времени все без исключения говорят только о самопожертвовании, любви к отечеству, отчаянье, горе и геройстве русских. В действительности же это так не было. <...> Большая часть людей того времени не обращали никакого внимания на общий ход дел, а руководились только личными интересами настоящего. И эти-то люди были самыми полезными деятелями того времени.

Те же, которые пытались понять общий ход дел и с самопожертвованием и геройством хотели участвовать в нем, были самые бесполезные члены общества...» – с иронией замечает Толстой (т. 4, ч. 1, гл. 4).

Но интересы множества обычных людей могут быть разнонаправленны, предельно разнообразны. Толстой понимает это и вводит (заимствуя его из математики) понятие бесконечно-малой единицы наблюдения, которую он называет *дифференциалом истории* и определяет как «однородные влечения людей».

«Для изучения законов истории мы должны изменить совершенно предмет наблюдения, оставить в покое царей, министров и генералов, а изучать однородные, бесконечно-малые элементы, которые руководят массами» (т. 3, ч. 3, гл. 1). Именно однородные влечения людей, гармонически соединяясь в целое, определяют направление истории.

Метафора «дубина народной войны» оказывается, таким образом, реализацией понятия «дифференциал истории». А «мысль народная» конкретизируется как идея решающей роли народа, обычных людей, а не государственных деятелей, в победе над Наполеоном. Желание освободить страну от вражеского нашествия объединяет, сплачивает множество русских людей и приводит к тому результату, который называют победой в Отечественной войне.

Личности же, называемые историческими, – цари, полководцы, – могут способствовать этому потоку однородных стремлений или противостоять ему. В этом уже не психологический, а философский смысл противопоставления Кутузова и Наполеона.

Кутузов, как настоящий мудрец, понимает ограниченность своих сил и делает то, что может: укрепляет народный дух, воздерживается от бессмысленных волевых поступков, максимально сдерживает себя, давая возможность выявиться этой невидимой исторической закономерности. «Особенность Кутузова по сравнению с другими историческими деятелями, представленными в „Войне и мире“, состоит, по Толстому, не в его „пассивности“, а в особом характере его деятельности, сознательно подчиненной внеличным, народным целям, сообразно исторической необходимости», – писал литературовед А. П. Скафтымов («Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого „Война и мир“»).

Наполеон, думая, что он руководит историческими событиями, на самом деле оказывается игрушкой в руках той же исторической необходимости, которую он не понимает.

Эти размышления приводят Толстого к парадоксальной формулировке обратной пропорциональности между личной свободой и социальным положением. Частный, маленький человек, находящийся у основания социальной пирамиды, в своей жизни и поступках оказывается не только более полезным историческим деятелем, но и более свободным, чем герой, занимающий высокую социальную ступень.

«Есть две стороны жизни в каждом человеке: жизнь личная, которая тем более свободна, чем отвлеченнее ее интересы, и жизнь стихийная, роевая, где человек неизбежно исполняет предписанные ему законы.

Человек сознательно живет для себя, но служит бессознательным орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей. Совершенный поступок невозвратим, и действие его, совпадая во времени с миллионами действий других людей, получает историческое значение. Чем выше стоит человек на общественной лестнице, чем с большими людьми он связан, тем больше власти он имеет на других людей, тем очевиднее предопределенность и неизбежность каждого его поступка.

„Сердце царево в руце Божьей“.

Царь – есть раб истории.

История, то есть бессознательная, общая, роевая жизнь человечества, всякой минутой жизни царей пользуется для себя как орудием для своих целей», – формулирует Толстой (т. 3, ч. 1, гл. 1).

Здесь – ответ и на второй вопрос: о цели истории. По Толстому, если эта цель и существует, то человек не способен понять ее. «Как солнце и каждый атом эфира есть шар, законченный в самом себе, и вместе с тем только атом недоступного человеку по огромности целого, – так и каждая личность носит в самой себе свои цели и между тем носит их для того, чтобы служить недоступным человеку целям общим. <...> Чем выше поднимается ум человеческий в открытии этих целей, тем очевиднее для него недоступность конечной цели» (Эпилог, ч. 1, гл. 4).

В последней фразе эпопеи еще раз формулируется идея, которую называют толстовским историческим фатализмом: отдельный человек не может ни понять, ни изменить истории. «Необходимо отказаться от несуществующей свободы и признать неощущаемую нами зависимость» (Эпилог, ч. 2, гл. 12).

Но последнему философскому парадоксу толстовского романа можно придать и иной смысл. Для частного человека в пространстве его личного бытия «несуществующая свобода» – реальность, «неощущаемая зависимость» – фикция.

Герои Толстого все время делают свободный выбор: между войной и миром, любовью и ненавистью, самоотверженностью и эгоизмом, добром и злом. А размышляет об их «неощущаемой зависимости» мудрый писатель-историк.

Эта коллизия отразилась даже в структуре эпилога. Авторское размышление во второй части завершается четким афоризмом-приговором. Картины жизни в части первой не только завершены, но открыты в будущее.

ЭПИЛОГ: КОНЦЫ И НАЧАЛА

Как уже выяснилось из анализа других классических романов, эпилоги бывают двух типов: *закрытый* и *открытый*. Великие *И-романы* шестидесятых годов реализуют оба варианта.

В последней главе «Отцов и детей» Тургенев кратко информирует о судьбе других героев и закрывает перспективу изображением одинокой могилы Базарова. Смерть главного героя – конец романа.

«Преступление и наказание» открывает перспективу сценой возрождения Раскольникова. Повествователь обещает написать о главном герое «новый роман». Эпилог у Достоевского, в сущности, – начало этого нового романа.

Эпилог «Войны и мира», как и у Достоевского, открыт, но – совершенно по-иному. Здесь развязываются и сразу же завязываются новые сюжетные узелки *общей жизни*. Умирает старик Ростов, появляются две новые большие семьи – Николая Ростова и Пьера Безухова, становится подростком сын Андрея Болконского.

«Взволнованное историческое море Европы улеглось в свои берега», но поток обычной человеческой жизни неспешно течет в будущее. «Как в каждой настоящей семье, в лысогорском доме жило вместе несколько совершенно различных миров, которые, каждый удерживая свою особенность и делая уступки один другому, сливались в одно гармоническое целое» (эпилог, ч. 1, гл. 12).

Сделав предметом изображения в основной части эпопеи семь лет, Толстой в кратком эпилоге успевает рассказать о следующих восьми.

Но писатель не просто продолжает истории жизни некоторых главных героев, намечает очень далекие перспективы. В эпилоге «Войны и мира» намечается новый конфликт, обозначающий границу эпического жанра.

Пьер привозит из Петербурга идею создания «общества настоящих консерваторов», члены которого должны взяться «рука с рукой, с одной целью общего блага и общей безопасности». Николай в ответ на логические доводы Пьера реагирует по-ростовски: «не по рассуждению, а по чему-то сильнейшему, чем рассуждение».

«– Я вот что тебе скажу, – проговорил он, вставая и нервным движением уставляя в угол трубку и, наконец, бросив ее. – Доказать я тебе не могу. Ты говоришь, что у нас все скверно и что будет переворот; я этого не вижу; но ты говоришь, что присяга условное дело, и на это я тебе скажу: что ты лучший мой друг, ты это знаешь, но, составь вы тайное общество, начни вы противодействовать правительству, какое бы оно ни было, я знаю, что мой долг повиноваться ему. И вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадрой и рубить – ни на секунду не задумаюсь и пойду. А там суди как хочешь» (эпилог, ч. 1, гл. 14).

Наташа, не понимая смысла спора, тем не менее берет сторону мужа и как-то сглаживает враждебность сторон. Но потом Николенька Болконский видит сон (им и завершается романная часть «Войны и мира»).

«Страшный сон разбудил его. Он видел во сне себя и Пьера в касках – таких, которые были нарисованы в издании Плутарха. Они с дядей Пьером шли впереди огромного войска. Войско это было составлено из белых косых линий, наполнявших воздух подобно тем паутинам, которые летают осенью и которые Десаль называл *le fil de la Vierge* [нитьями Богородицы]. Впереди была слава, такая же, как и эти нити, но только несколько плотнее. Они – он и Пьер – неслись легко и радостно все ближе и ближе к цели. Вдруг нити, которые двигали их, стали ослабевать, путаться; стало тяжело. И дядя Николай Ильич остановился перед ними в грозной и строгой позе.

– Это вы сделали? – сказал он, указывая на поломанные сургучи и перья. – Я любил вас, но Аракчеев велел мне, и я убью первого, кто двинется вперед. – Николенька оглянулся на Пьера; но Пьера уже не было. Пьер был отец – князь Андрей, и отец не имел образа и формы, но он был, и, видя его, Николенька почувствовал слабость любви: он почувствовал себя бессильным, бескостным и жидким. Отец ласкал и жалел его. Но дядя Николай Ильич все ближе и ближе надвигался на них. Ужас обхватил Николеньку, и он проснулся» (эпилог, ч. 1, гл. 16).

Сны в толстовском романе имеют символический характер, обнажают суть вещей. Несколько ранее, сразу после смерти Каратаева и накануне освобождения из плена, Пьер Безухов видит во сне глобус, который показывает ему учитель-швейцарец. «Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

– Вот жизнь, – сказал старичок учитель. „Как это просто и ясно, – подумал Пьер. – Как я мог не знать этого прежде“.

– В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает. Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез» (т. 4, ч. 3, гл. 15).

Этот шар, состоящий из множества капель, – символ *общей жизни*, изобразительная аналогия *мысли народной*, вокруг которой выстраивается толстовская эпопея. (Еще раньше со столкновением шаров сравнивается битва русского и французского войска при Бородино – т. 3, ч. 3, гл. 2.)

В финальном сне люди превращаются в косые линии, тонкие нити, а потом – во что-то, не имеющее образа и формы. Шар взорвался, на место «сопряжения», каратаевского и безуховского «добраго и круглого», приходит открытый конфликт между своими, родными и близкими.

Спор Пьера и Николая знаменует конец эпопеи с ее мыслью народной, идеей общенационального дела, которым оказалась великая война. В эпилоге романа время эпоса кончилось, мир раскололся, близкие люди готовы встать по разные стороны баррикад.

Во сне Николеньки этот конфликт приобретает поэтический и трагически неразрешимый характер. «И вдруг Николенька почувствовал рыдания, захватившие его грудь, и заплакал».

Фабульный эпилог «Войны и мира» завершается *слезинкой ребенка*. Историческое море вернулось в свои берега, но в русской жизни назревают новые штормы.

СУДЬБА: ЭПОПЕЯ И ИСТОРИЯ

Эпопея «Война и мир» стала не только шедевром Толстого-писателя, но и ключевым произведением новой русской литературы. Встреченная противоречивыми суждениями современников, книга вскоре приобрела репутацию не только замечательного беллетристического произведения, но также исторического памятника, подменившего историю «ученую», и национального предания.

Толстой нашел в новой истории России ту уникальную эпоху, когда патриотическая, объединяющая идея («мысль народная») вышла на первый план, отодвинув в сторону мучительные и неразрешимые социальные вопросы. И написал о ней в те короткие мгновения шестидесятых годов, которые в чем-то рифмовались с эпохой Отечественной войны: после

отмены крепостного права Россия, кажется, плавно, эволюционно переходила в новую, бесконфликтную стадию развития.

У французских критиков есть такой термин: *роман-река*.

«Война и мир» – это роман-река, по которой можно плыть в любом направлении. Один старый писатель вспоминал, что при чтении книги в разные годы он «проплывал» сюжет вместе с разными героями. Сначала, в детстве, наиболее интересным для него был Петя Ростов, позднее, в пору поиска своего пути, самым близким стал Андрей Болконский. «Теперь я – Пьер», – признавался он во второй половине жизни.

Толстой написал книгу о *живой жизни*, в которой всем и всему есть место: маленьким девочкам, ворующим сливы из барского сада во время великих событий, плачущему императору, первому балу, охоте, карточной игре, снам, семейным радостям, потере близких, новым надеждам.

Эта книга для многих людей становилась частью собственной жизни и собственной памяти. «В годы войны люди жадно читали „Войну и мир“, чтобы проверить себя (не Толстого, в чьей адекватности жизни никто не сомневался). И читающий говорил себе: так, значит, это я чувствую правильно. Значит, так оно и есть. Кто был в силах читать, жадно читал „Войну и мир“ в блокадном Ленинграде», – вспоминала литературовед Л. Я. Гинзбург о времени уже второй Отечественной войны, более страшной, чем первая.

А один из простых участников второй великой войны, ставший позднее замечательным поэтом, фактически объединил обе эпохи под знаком толстовской книги.

Нас привезли, перевязали,
Суть сводки нам пересказали.
Теперь у нас надолго нету дома,
Дом также отдален, как мир.
Зато в палате есть четыре тома
Романа толстого «Война и мир».

Роман Толстого в эти времена
Перечитала вся страна.
В госпиталях и в блиндажах военных
Для всех гражданских и для всех военных
Он самый главный был роман, любимый:
В него мы отступили из войны.
Своею стойкостью непобедимой
Он обучал, какими быть должны.
Роман Толстого в эти времена
Страна до дыр глубоких залистала,
Мне кажется, сама собою стала,
Глядясь в него, как в зеркало, она.
Не знаю, что б не то сказал Толстой,
Но добродушье и великодушье
Мы сочетали с формулой простой:
Душить врага до полного удушья.

Любили по Толстому, по нему,
Одолевая смертную истому,
Допытывались, как и почему.
И воевали тоже по Толстому.

Из четырех томов его косил
На Гитлера фельдмаршал престарелый
И, не щадя умения и сил,
Устраивал засады и обстрелы.
С привычкой славной вылущить зерно
Практического
перечли со вкусом
Роман. Толстого знали мы давно,
Теперь он стал Победы кратким курсом.

(Б. Слуцкий. «Роман Толстого»)

Написанный на историческую тему, роман Толстого сам стал частью нашей культурной истории.

Сегодня кажется, что эта книга была всегда.

Михаил Евграфович САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН (1826–1889)



ССЫЛЬНЫЙ ЛИТЕРАТОР: САЛТЫКОВ И ЩЕДРИН

Один литературный знакомый Салтыкова оказался свидетелем его разговора с элегантно одетой дамой по поводу ее рукописи. «Будьте любезны, Михаил Евграфович, – лепетала просительница. – Михаил Евграфович, будьте любезны...» «Сударыня, быть любезным не моя специальность», – отчеканил писатель.

Действительно, всю свою литературную жизнь *Сатирический старец* (такое прозвище получил Щедрин от Достоевского) не был любезен ни к людям, ни к государственным устоям, ни к отечеству.

«Специальность» Салтыкова-Щедрина – одна из самых редких в русской литературе. Его главным инструментом стал «Ювеналов бич», о котором писал Пушкин:

О муза пламенной сатиры!
Приди на мой призывный клич!
Не нужно мне гремящей лиры,
Вручи мне Ювеналов бич!

Ювенал – римский поэт-сатирик II века, имя которого стало нарицательным. Сатирик смотрит на мир беспощадным взглядом. Поэтому он, как правило, находится в конфликтных отношениях со временем, с окружающими его людьми. Судьба такого писателя, в отличие от «незлобивого поэта», не может быть легкой.

«Я люблю Россию до боли сердечной и даже не могу помыслить себя где-либо, кроме России. Только раз в жизни мне пришлось выжить довольно долгий срок в благорастворенных заграничных местах, и я не упомню минуты, в которую сердце мое не рвалось бы к России. Хорошо там, а у нас... положим, у нас не так хорошо... но представьте себе, все-таки выходит, что у нас лучше. Лучше потому, что больней. Это совсем особенная логика, но все-таки логика, и именно – логика любви. Вот этот-то культ, в основании которого лежит сердечная боль, и есть истинно русский культ. Болит сердце, болит, но за всем тем всеминутно к источнику своей боли устремляется...» – исповедовался Щедрин в книге «Убежище Монрепо» (1878–1879).

Но это была странная любовь. Вслед за П. Я. Чаадаевым Салтыков мог бы повторить: «Прекрасная вещь – любовь к отечеству, но есть еще нечто более прекрасное – это любовь к истине... Я не научился любить свою родину с закрытыми глазами, с поклоненной головой,

с запертыми устами. Я нахожу, что человек может быть полезен своей стране только в том случае, если ясно видит ее; я думаю, что время слепых влюбленностей прошло, что теперь мы прежде всего обязаны родине истиной» («Апология сумасшедшего»). Он также мог бы переадресовать себе стихи Некрасова, обращенные к Гоголю: «Он проповедует любовь / Враждебным словом отрицанья...»

Михаил Евграфович Салтыков родился 15 (27) января 1826 года в селе Спас-Угол Калязинского уезда Тверской губернии. Его отец, Евграф Васильевич, принадлежал к старинному, однако обедневшему дворянскому роду. Уже сорокалетним он решил поправить свои дела вынужденной женитьбой на купеческой дочке, Ольге Михайловне Забелиной; ей было всего 15 лет. Приданое невесты оказалось не очень большим, но ее характер – властным и суровым. Будучи практически неграмотной, до конца жизни писавшей с орфографическими ошибками, она быстро прибрала к рукам все дела мужа и стала полноправной и властной хозяйкой в имении и семье (Михаил был уже шестым ее ребенком). Один из современников назвал ее боярыней Морозовой.

Поэзия дворянских гнезд – занятия с гувернерами, прогулки по темным аллеям, веселые игры, общение с крестьянскими детьми – досталась другим русским писателям. В имении Салтыковых господствовала суровая проза крепостной дореформенной жизни, в которой не только крестьяне, но и домашние временами чувствовали себя бесправными рабами.

Первое толстовское воспоминание светло и радостно: купание в корыте, теплая вода, ласковые руки няни. Салтыков-Щедрин в разговоре со знакомым литератором вспоминал совсем иное: «А знаете, с какого момента началась моя память? Помню, что меня секут, кто именно – не помню, но секут как следует, розгою, а немка – гувернантка старших моих братьев и сестер – заступает за меня, закрывает ладонью от ударов и говорит, что я еще слишком мал для этого. Было мне тогда, должно быть, два года, не больше» (С. Н. Кривенко. «Михаил Салтыков. Его жизнь и литературная деятельность», 1891).

«Откуда я? Я родом из собственного детства», – говорил французский писатель А. де Сент-Экзюпери. Мрачная сатира Салтыкова во многом родом из его детства. Годы, проведенные в душных комнатах с низкими потолками, спящие на полу в одной комнате с воспитанниками няньки, семейные скандалы, разделение детей на «любимчиков» и «постылых», привычная бытовая жестокость по отношению к дворовым людям – потом служили писателю неисчерпаемым источником мрачных сюжетов. Выяснение отношений с крепостным прошлым растянулось на всю жизнь. Прототипом для Порфирия Петровича (Иудушки) Головлева в «Господах Головлевых» (1875–1880) послужил старший брат Дмитрий. Арина Петровна Головлева многими чертами напоминает Ольгу Михайловну Салтыкову.

«Я вырос на лоне крепостного права, вскормлен молоком крепостной кормилицы, воспитан крепостными мамками и, наконец, обучен грамоте крепостным грамотеем. Все ужасы этой крепостной кабалы я видел в их наготы», – как гвоздь, будет вбивать в прошлое одно и то же определение Салтыков-Щедрин в цикле «Мелочи жизни» (1886–1887).

Хорошей библиотеки в помещичьем доме не было. Мальчик читал книги, оставшиеся от старших братьев. Но зато очень рано и самостоятельно он прочел Евангелие, которое оказалось для него «нравственным лучом», произвело «полный жизненный переворот». Вечная книга стала для Салтыкова опорой, точкой отсчета, изнутри освещала самые мрачные страницы его прозы светом идеала. Даже самого страшного своего героя, Порфирия Петровича Головлева, он включил в евангельский контекст, сопоставив с предателем Иудой, и в тоже время даровал ему в финале позднее прозрение и раскаяние.

В 1836 году Михаил был помещен в московский Дворянский институт, а через полтора года в числе лучших учеников отправлен в Царскосельский лицей, который с 1844 года был переведен в Петербург и превратился в Александровский.

«Сады Лицея» в тридцатые-сороковые годы, как и все в России, сильно изменились. Из места, где «безмятежно расцветали» Пушкин и его однокашники, лицей превратился в обычное учебное заведение николаевской эпохи, смесь школы с казармой – с наущничеством, муштрой, формальным преподаванием предметов, наказаниями за самые невинные прегрешения вроде расстегнутой пуговицы на куртке или чтения nereкомендованных книг.

Тем не менее на каждом новом курсе выбирали продолжателей пушкинского дела. Салтыков тоже писал стихи, рано начал публиковаться в журналах и рассматривался как очередной кандидат в наследники Пушкина. Однако его стихи несли на себе отпечаток своей эпохи и ориентировались на скептицизм и безнадежность поэзии Лермонтова. Не случайно встречавшаяся с писателем в юности А. Я. Панаева назвала его «мрачным лицеистом». Вскоре Салтыков прекратил сочинять стихи и позднее не любил вспоминать о юношеских опытах. Но мрачность осталась в его мировоззрении и определила его литературный путь.

Лицей Салтыков окончил в 1844 году семнадцатым учеником из двадцати двух одноклассников. Получив чин десятого класса, он поступил в канцелярию Военного министерства. Но, как и многие думающие и образованные люди сороковых годов, тяготился службой и искал применения своим силам и интересам.

Он посещает кружок, организованный М. В. Буташевичем-Петрашевским, увлекается работами западных социалистов-утопистов, начинает писать прозу. Вскоре в «Отечественных записках» публикуются его повести «Противоречия» (1847) и «Запутанное дело» (1848).

Публикация второй повести совпала с европейской революцией 1848 года. «Но поднялась тогда тревога / В Париже буйном и у нас / По своему отозвалась...» – вспоминал Некрасов в поэме «В. Г. Белинский». В судьбе Салтыкова эта тревога отозвалась арестом и высылкой в провинциальную Вятку за «вредный образ мыслей и пагубное стремление к распространению идей, потрясших уже всю Западную Европу и ниспровергших власти и общественное спокойствие» (так было сказано в секретной записке Военного министерства, которую редактировал сам император Николай I). Ссылка, возможно, избавила Салтыкова от более трагических последствий. Достоевский, который, как мы помним, тоже появится в кружке Петрашевского, в следующем году будет приговорен к смертной казни.

В Вятке Салтыков провел все мрачное семилетие. Ссылка его была, впрочем, странной, напоминающей перевод по службе. Назначенный на должность советника губернского правления, Салтыков пытался уже не *распространять идеи*, а всего-навсего «добиться простой честности и порядка». Он исколесил всю губернию, надзирал за тюрьмами, вел следствие по делу раскольников, организовал две сельскохозяйственные выставки.

Но в своих предприятиях и начинаниях он был белой вороной. Попытки «практиковать либерализм в самом капище антилиберализма» оказались неудачными. Все вятские годы Салтыков ощущал «ничем не восполнимое чувство одиночества, неутоленную тоску сердца, оторванного от своего прошлого и не нашедшего пищи в настоящем». Несколько раз родители по его просьбе подавали прошения о помиловании, на которых император собственноручно писал: «Рано».

Освобождение из «вятского плена» пришло лишь вместе с новым царствованием. Николай I умер в феврале 1855 года. В России начиналась оттепель. Через несколько месяцев вятский губернатор получил повеление Александра II: «Дозволить Салтыкову проживать и служить, где пожелает».

В декабре Салтыков наконец покидает постылую Вятку и возвращается в Петербург. Из ссылки Салтыков вывез вице-губернаторскую дочку, Елизавету Аполлоновну Болтину, которая вскоре станет его женой, и бесценный жизненный опыт, который вскоре отразится в книге, ознаменовавшей рождение нового писателя.

В 1856–1857 годах в журнале «Русский вестник» начали печататься «Губернские очерки» некоего Н. Щедрина, имевшие огромный успех. Псевдоним «Щедрин» стал со временем частью фамилии Салтыкова, под ним он и вошел в историю русской литературы.

В топографии города Крутогорска, главного места действия книги, посвященные узнали Вятку. Книга создавала многосторонний образ русского провинциального города. Ее героями стали подьячие и другие чиновники, «талантливые натуры» из интеллигентной среды, богомольцы, юродивые, мужики. Рассказчик приводил читателя в присутствие, в острог, в бальный зал и на большую дорогу.

Но на самом деле «Губернские очерки» были сатирическим обобщением и преувеличением. Они обозначили новое, *обличительное направление* в литературе шестидесятых годов. Книгу читали как беспощадную сатиру и в то же время как страшную сказку об уходящем времени крепостного произвола, чиновничьего беззакония, интеллигентского бессилия, народного терпения.

«Губернские очерки» начинаются разделом «Прошлые времена», а завершаются главой «Дорога» с подзаголовком: «вместо эпилога».

Рассказчик уезжает из города. «Я оставляю Крутогорск окончательно: передо мною растворяются двери новой жизни, той полной жизни, о которой я мечтал, к которой устремлялся всеми силами души своей...» По пути он встречает «странную, бесконечную процессию», состоящую из своих героев, и вступает в диалог с «добрым приятелем» Буеракиным.

«„Что это значит?“ – спрашиваю я себя. <...>

– Разве вы не видите, разве не понимаете, что перед глазами вашими проходит похоронная процессия?

– Но кого же хоронят? Кого же хоронят? – спрашиваю я, томимый каким-то тоскливым предчувствием.

– „Прошлые времена“ хоронят! – отвечает Буеракин торжественно, но в голосе его слышится та болезненная, праздная ирония, которая и прежде так неприятно действовала на мои нервы...»

Ирония героя вскоре перейдет к автору. При всех грандиозных изменениях нового царствования оказалось, что похороны «прошлых времен» откладываются. Прошло несколько лет – и старые времена похоронили новые надежды. О цепкой силе, неизжитости крепостного образа жизни Н. Щедрин писал всю оставшуюся жизнь.

Существует английская поговорка: «У каждого – свой скелет в шкафу». Такие скелеты есть не только у людей, но и у общества. В эпоху, когда многие считали, что прошлое исчерпано и должно быть забыто, Щедрин упорно напоминал о скелете в шкафу, который называется «крепостное право».

В «Губернских очерках» уже брезжит «История одного города». Крутогорск через десятилетие обернется Глуповым.

«Да, крепостное право упразднено, но еще не сказало своего последнего слова. Это целый громадный строй, который слишком жизнен, всепроникающ и силен, чтобы исчезнуть по первому манию. Обыкновенно, говоря о нем, разумеют только отношения помещиков к бывшим крепостным людям, но тут только одна капля его. Эта капля слишком специфически пахла, а потому привлекла внимание всех. Капля устранена, а крепостное право осталось. Оно разлилось в воздухе, отравило нравы; оно изобрело пути, связывающие мысль, поразило умы и сердца дряблостью», – скажет писатель в рассказе «Похороны» (1878).

И в последней книге «Пошехонская старина» (1887–1889) Салтыков упорно вернется к прошлым временам «самого разгара крепостного права».

СТРАННЫЙ ЧИНОВНИК: «КРАСНЫЙ ВИЦЕ-ГУБЕРНАТОР»

Литературный успех Щедрина не прервал служебной карьеры Салтыкова. Обстоятельства складывались так, что надеяться на ненадежный литературный заработок он не мог, родительская помощь совсем сократилась, и чиновничье жалование оставалось единственным постоянным источником дохода молодой семьи (в 1856 году Салтыков женился).

Два года Салтыков прослужил в Петербурге, а потом – с существенным повышением в чине – снова отправился в провинцию. В марте 1858 года он был назначен вице-губернатором в Рязань.

На новом месте он принимается за прежнее: требует строгого исполнения законов, борется с взяточниками, защищает интересы крепостных крестьян, которых в предвидении реформ их хозяева-помещики преследуют особенно сильно.

Борьба одинокого человека с системой, со сложившимися порядками, однако, всегда необычайно тяжела и редко оканчивается победой. Уже через год Салтыков жалуется знакомому: «С самого приезда моего сюда я постоянно нахожусь в совершенно каторжной работе, и не только не могу ничем заняться, но, положительно, даже прочитать ничего не могу. Одним словом, я если не раскаиваюсь, то, во всяком случае, крайне негодую на себя за то, что взял место в Рязани. Подобного скопища всякого рода противозаконий и бессмыслия вряд ли можно найти, и вятское плутовство есть не более как добродушие [по сравнению] с плутовством рязанским. <...> Не знаю и не предвижу конца своему мучению; знаю только, что едва ли буду в состоянии долго выдержать» (В. П. Безобразову, 29 июня 1858 г.).

Став вторым человеком в губернии, Салтыков по-прежнему оставался в своей среде белой вороной. Он быстро получил прозвища «вице-Робеспьера» и «домашнего Герцена» (настоящий А. И. Герцен в это время боролся с режимом, издавая газету «Колокол» в Лондоне).

В попытках быстро исправить существующие порядки Салтыков иногда сам превращался в грозное «значительное лицо», угнетающее «маленьких людей». Однажды он издал приказ о дополнительной вечерней работе мелких чиновников, провинциальных «Акакиев Акакиевичей» из губернского правления. Не имея возможностей дважды в день добираться до места службы с далеких окраин города, они стали просиживать на службе по двенадцать часов, оставаясь, как наказанные школьники, без обеда. После публикации критической статьи в московской газете Салтыков не только отменил свое распоряжение, но и специально отыскал скрывшегося под псевдонимом автора, чтобы поблагодарить его за урок.

Вступив в конфликт с вновь назначенным губернатором, Салтыков попросил перевода в Тверь. И здесь он продержался лишь два года (но это были годы крестьянской реформы) и, заработав еще одно прозвище – «красного вице-губернатора», вышел в отставку.

Однако вольная литературная жизнь Щедрина тоже продлилась лишь два года. С 1864 года Салтыков возвращается на службу, теперь в Министерство финансов, и начинает очередной круг скитаний по провинции в должности председателя казенной палаты, надзирающего за поступлением государственных доходов. Он служит в Пензе, в Туле, опять в Рязани – и всюду переживает один и тот же цикл: служебное рвение – конфликт с губернатором – громкая отставка.

«Министром финансов был тогда Рейтерн – и много пришлось ему повозиться со строптивым однокашником, – вспоминал знакомый Салтыкова-Щедрина В. И. Лихачев. – Не успеет Салтыков где-нибудь прижиться, глядь, уже и поссорился с губернатором! Приезжает в Петербург – и к Рейтерну: „Давай другую Палату! Не могу с этим мерзавцем служить...“ Получает другую Палату – и опять та же история. Так и переезжал до полной отставки».

Полная отставка состоялась в июне 1868 года. Лишь с этого времени 42-летний отставной чиновник мог полностью отдаться своему любимому литературному делу. «Я писатель по призванию... куда бы и как бы меня ни бросала судьба, я всегда бы сделался писателем, это было положительно мое призвание».

СТРОГИЙ РЕДАКТОР: ШКОЛА «ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЗАПИСОК»

Первая книга Н. Щедрина появилась, как мы помним, в журнале «Русский вестник». С начала 1860-х годов этот издаваемый М. Н. Катковым либеральный журнал (Тургенев еще успеет напечатать в нем «Отцов и детей») станет консервативным, официозным изданием и главным оппонентом Салтыкова. Вся последующая литературная жизнь писателя будет связана с демократической журналистикой, с некрасовскими журналами.

В промежутке между двумя службами Салтыков редактирует литературный отдел «Современника» и печатается в этом журнале. Он проявляет себя таким же неистовым литературным работником, каким чиновником-«трудоголиком» был совсем недавно. За два года он отредактировал тысячи страниц других авторов и сам опубликовал множество рассказов, очерков, критических статей. В первом номере «Современника» за 1863 год из 800 страниц более 200 было написано Салтыковым.

Вернувшись после окончательного ухода со службы в «Отечественные записки», продолжающие традиции закрытого правительством «Современника», Салтыков-Щедрин становится одним из соредакторов, главных помощников Некрасова. После смерти поэта он отвечает за издание уже в одиночку: некрасовский журнал становится журналом Салтыкова.

«Отечественные записки» преследует цензура, у них много противников и критиков, но писатели, особенно начинающие, мечтают напечататься именно здесь. Это самый авторитетный и самый читаемый журнал в России. В отдельные годы его тираж достигает до 10 тысяч – очень большая цифра для семидесятых годов XIX века.

Салтыков не только внимательно читал все поступающие рукописи, но и своеобразно работал с ними, становясь иногда едва ли не соавтором произведения. Он придумывал новые заглавия. В одной повести он убрал главного героя и вычеркнул целую сюжетную линию, за что получил авторскую благодарность, а читатели даже ничего не заметили. В другой повести редактор поменял финал: вместо смерти от чахотки героиня выходила замуж; но такое внезапное изменение вызвало уже не благодарность, а слезы расстроенной писательницы.

«Соавторство» Салтыкова было не насилием, а практической демонстрацией литературного мастерства, выявлением авторского лица, школой для начинающих авторов (опытные уже завоевали право писать так, как хотели). Проходило время, и читатели с удивлением замечали: те, кто блеснул в «Отечественных записках», часто не могли больше создать ничего интересного.

«Наиболее талантливые люди шли в „Отечественные записки“ как в свой дом, несмотря на мою нелюдимость и отсутствие обворожительных манер. Мне *доверяли*, моему такту и смыслу, и никто не роптал, ежели я изменял или исправлял. <...> Я вам скажу прямо: большинство новых литературных деятелей, участвовавшее в других журналах, только о том и думало, чтобы в „Отечественные записки“ попасть», – со скромной гордостью признается Салтыков П. В. Анненкову после того, как его «журнальное гнездо» было разорено.

Катастрофа разразилась в 1884 году. Наводя новый старый порядок после убийства Александра II, власть наконец добралась и до крамольного журнала. По мнению одного крупного чиновника, журнал стал «притоном отъявленных нигилистов» (тургеневское определение стало привычным и для правительственных чиновников). «Отечественные записки» постигла судьба «Современника»: они были закрыты навсегда.

Последним прибежищем Салтыкова осталось только собственное литературное творчество.

СУРОВЫЙ САТИРИК: ПУТЕМ ЭЗОПА

Салтыков-Щедрин много сочинял и во время служебных скитаний, и в период редакторской работы в «Современнике». Но успех его первой книги больше десятилетия оставался непревзойденным. Главные книги писателя появляются с конца шестидесятых годов, в эпоху «Отечественных записок».

Без работы в журнале писатель Щедрин был бы совсем иным. «Вторая половина XIX в. останется в литературе эпохой безраздельного господства журнализма, – утверждал поэт и критик И. Ф. Анненский. – В журнальную работу уходило все, что только было в литературе живого и талантливом. <...> Русский гений наделен такой редкой силой, скажу даже – властью, приспособляемости, что в нашей литературе были крупные писатели, которых как-то нельзя даже представить себе вне журнала. Достаточно назвать имена Глеба Успенского и Салтыкова».

С журналистикой связан жанр главных сочинений Щедрина – *очерковый цикл*, обычно печатающийся в «Отечественных записках» из номера в номер в течение года или даже нескольких лет. Одна из таких циклов-книг так и называлась – «Круглый год» (1879–1870), и состояла из двенадцати главков, обозначающих первое число каждого месяца.

Очерки обычно строились как *смесь образа и публицистики*, сочетание фабульного повествования и прямых размышлений на злобу дня.

В том случае, если цикл имел сквозной сюжет, он превращался в *общественный роман* (жанр, теоретически обоснованный самим Щедриным). «Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. <...> 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; началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п.» («Господа ташкентцы», 1869).

Таковыми общественными романами стали главные книги позднего творчества Щедрина «История одного города» (1869–1870), «Господа Головлевы» (1875–1880), «Современная идиллия» (1877–1883).

Новая жанровая разновидность романа требовала особой поэтики, отличной от тургеневской или толстовской. Поскольку мысль семейная уступила место *мысли общественной*, на первый план в сочинениях Щедрина выходит не живописание индивидуальных качеств, а изображение *общих закономерностей человеческого поведения* в определенных исторических и социальных обстоятельствах.

Многие гоголевские персонажи стали типами, но первоначально в сюжете «Мертвых душ» или «Ревизора» представлены как живые, действующие по собственной воле персонажи.

Обломовщина в романе Гончарова воплощена в сложном и противоречивом характере Ильи Ильича Обломова.

Салтыков-Щедрин, в отличие от своих ближайших предшественников и современников, с самого начала устремлен на изображение *типа*, которое он подтверждает отдельными историями-примерами. Поэтому в его общественных романах и публицистических циклах главными часто являются *коллективные образы*, созданные самим Щедриным или даже позаимствованные у других писателей.

В цикле «Господа Молчалины» (1874–1875) писатель оживляет и переносит в современность заглавного и других грибоедовских героев. В «Современной идиллии» ему понадобился Глумов, персонаж комедии А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты». *Ташкентцы* («Господа ташкентцы»), *глуповцы, помпадурсы* («Помпадурсы и помпадурши», 1863–1874), *пошехонцы* («Пошехонская старина») – такие же коллективные персонажи, появляющиеся в разных произведениях Щедрина.

Подобные образы близки басенным персонажам; для них тоже характерна однозначность, аллегоричность, прямая связь с авторским поучением. Вот почему еще одним важным жанром Салтыкова-Щедрина стали «Сказки» (1869–1886), на самом деле по структуре напоминающие басни (не случаен поэтому заголовок нескольких нелегальных изданий: «Сказки для детей изрядного возраста»).

Главным методом в циклах и общественных романах Щедрина является *сатира* во всем разнообразии выработанных историей приемов и видов. Салтыков улыбается, иронизирует, потешается, издевается, глумится, обличает, разоблачает, срывает маски.

Однако жизнь писателя-сатирика в России была более трудной, чем у его современников. Писать о *поцелуях двух любящих сердец* можно было без особых проблем. Злоупотребления чиновников, положение крестьянства, сравнение русской и западной жизни, аресты и ссылки (*Сибирь*), конечно же, сразу вызвали цензурные преследования и запреты. Поэтому одним из основных приемов сатиры Щедрина становится *эзопов язык* (названный по имени древнегреческого баснописца) – особый вид *косвенного, иносказательного изображения, шифровки истинного предмета высказывания*, когда намек на то или иное событие или факт позволял обойти цензуру и одновременно дать сигнал читателю об истинном предмете разговора.

«Я – русский литератор и потому имею две рабские привычки: во-первых, писать иносказательно и, во-вторых, трепетать, – объяснял Щедрин в цикле «Недоконченные беседы» (1875). – Привычке писать иносказательно я обязан дореформенному цензурному ведомству. Оно до такой степени терзало русскую литературу, как будто поклялось стереть ее с лица земли. Но литература упорствовала в желании жить и потому прибегала к обманным средствам. Она и сама преисполнилась рабским духом и заразила тем же духом читателей. С одной стороны, появились аллегории, с другой – искусство понимать эти аллегории, искусство читать между строками. Создалась особенная, рабская манера писать, которая может быть названа *эзоповскою*, – манера, обнаруживающая замечательную изворотливость в изобретении оговорок, недомолвок, иносказаний и прочих обманных средств. Цензурное ведомство скрежетало зубами, но, ввиду всеобщей мистификации, чувствовало себя бессильным и делало беспрерывные по службе упушения. Публика рабски восторженно хохотала, хохотала даже тогда, когда цензоров сажали на гауптвахту и когда их сменяли».

Приемы эзоповой речи у Щедрина чрезвычайно разнообразны.

Во-первых, это *переносы и подмены*: подмена политического содержания личной тематикой; замена русских общественных проблем западными (Турция или Испания, за которыми подразумевалась Россия); разговор о прошлом, хотя имелась в виду современность (так строится только что приведенное рассуждение об эзоповой речи).

Во-вторых, это *умолчания, намеки*, которые не мог вычеркнуть цензор, но хорошо понимал читатель.

В-третьих, это защита той или иной *идеи, противоположной авторской*, и дискредитация, разрушение ее изнутри путем *доведения до абсурда*.

В-четвертых, это *фантастическое, гротескное повествование*, которое тем не менее было для Щедрина не самоценной игрой воображения, а еще одним способом разговора о современности. (О смысле этих приемов мы будем говорить на примере «Истории одного города».)

Вынужденные ограничения, однако, создали уникальный художественный мир, сопоставимый с мирами величайших сатириков (например, Ф. Рабле или Д. Свифта). Белинский, как мы помним, назвал «Евгения Онегина» энциклопедией русской жизни. Н. К. Михайловский, соратник Салтыкова по «Отечественным запискам», перефразировал это определение, заметив, что в произведениях Щедрина заключена «критическая энциклопедия русской жизни».

Сатира Щедрина тесно переплетена с другой противоположной эмоцией.

В черновиках Ф. М. Достоевского есть важная мысль, многое объясняющая в поэтике Щедрина (хотя его имя не упомянуто): «Но разве в сатире не должно быть трагедии? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира – две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: *правда*» (записи к «Дневнику писателя» за 1876 г.).

И. Ф. Анненский прямо связал этот художественный принцип с творчеством Щедрина: «Эзоповская, рабья речь едва ли когда-нибудь будет еще звучать таким злобным трагизмом».

Сатирический гротеск Щедрина объяснялся трагическим восприятием русской жизни. Его мрачная фантазия обуславливалась верой в будущее и требовательным поиском правды. Его отрицание вдохновлялось чувством бесконечной любви. Его литературная деятельность опиралась на идею общественного служения.

«Был он писатель в большей мере, чем другие писатели, – размышлял В. Г. Короленко. – У всех, кроме писательства, есть еще личная жизнь... О жизни Щедрина в последние годы мы знаем лишь то, что он писал. Да едва ли и было что узнавать: он жил в „Отечественных записках“...»

Когда «Отечественные записки» были закрыты, началось медленное угасание.

В своей семье Щедрин был чужим: куколка-жена, воспитывавшиеся ею в «светском духе» дети совершенно не понимали его. Журнальный круг единомышленников распался: сотрудники «Отечественных записок» должны были с трудом искать себе новые пристанища. Тот читатель-друг, который все понимал с полуслова, хохотал над сатирами Щедрина и учился по ним разбираться в русской жизни, как казалось писателю, тоже исчезал.

«Современный русский читатель неуловим и рассеян по лицу земли, как иудеи, – провоцирует повествователя Глумов, постоянный персонаж щедринской сатиры, позаимствованный, как мы помним, из комедии Островского. – Он читает в одиночку, он ничего не ищет в литературе и ни с кем не делится прочитанным. Печатное русское слово не зажигает сердце и не рождает подвигов. Нигде и ни на чем не увидишь ты следов влияния действующей русской литературы».

В конце этой беседы повествователь принужден согласиться с оппонентом. «Глумов прав: достоверного, веского читателя современная русская литература не имеет...» («Недоконченные беседы»).

Одиночество художника, отсутствие прямой реакции на его слово, которое для поэтов «чистого искусства» было нормой и идеалом, для Салтыкова оказывается трагедией.

Посетители, которые появлялись в квартире писателя в последние месяцы жизни, слышали из-за закрытой двери: «Занят, скажите... Умираю...»

Тем не менее он начал очередную книгу. О ее идее рассказал в воспоминаниях Н. К. Михайловский. «Были, знаете, слова, – говорил он мне незадолго до смерти, – ну, совесть, отечество, человечество... другие еще. А теперь, потрудитесь-ка их поискать! Надо же напомнить...»

Напомнить, однако, Щедрин уже не успел. «Забывшие слова» оборвались на первой странице.

В бреду он беседовал с умершими Тургеневым и Некрасовым. И похоронить себя просил на литераторском Волковом кладбище около Тургенева (как Тургенев хотел оказаться

рядом с Белинским). В последнем письме сыну он завещал: «Паче всего люби родную литературу и звание литератора предпочитай любому другому».

Родная литература оставалась его любовью до последнего мгновения.

Не только книгами, но и этим отношением к делу жизни остается Салтыков в истории русской культуры.

Н. К. Михайловский закончил свой некролог «Памяти Щедрина» так: «Почтим же память Щедрина не только словами и слезами, а и делом: постараемся сравняться с ним — конечно, не талантом; постараемся работать так, чтобы, подобно ему, иметь право гордиться своим званием литератора и завещать эту гордость потомству...»

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1826, — родился в с. Спас-Угол Калязинского уезда Тверской губернии.
- 15 (27) января
- 1838–1844 — учеба в Царскосельском (Александровском) лицее.
- 1844 — поступил на службу в канцелярию Военного министерства.
- 1848 — публикация повести «Противоречия».
- 1848–1855 — ссылка в Вятку, служба в Вятском губернском правлении.
- 1856 — возвращение в Петербург, публикация «Губернских очерков».
- 1856–1858 — служба в Министерстве внутренних дел.
- 1858–1862 — служба в должности вице-губернатора в Рязани и Твери.
- 1862–1864 — работа в некрасовском «Современнике».
- 1864–1868 — служба в Пензенской, Тульской, Рязанской казенных палатах, выход в отставку в чине действительного тайного советника.
- 1868–1884 — работа в журнале «Отечественные записки».
- 1869–1870 — «История одного города».
- 1875–1880 — «Господа Головлёвы».
- 1869–1886 — «Сказки».
- 1887–1889 — «Пошеховская старина».
- 1889, — умер в Петербурге.
- 28 апреля (10 мая)

«История одного города» (1869–1870)

ИСТОРИЯ: ГЛУПОВ И РОССИЯ

Книга Салтыкова писалась в славное десятилетие, почти одновременно с великими *И-романами*, но предложила свой, очень отличающийся от тургеневского или толстовского, образ времени.

Шестидесятые годы, эпоха «Великих реформ», были (или казались?) похоронами «прошлых времен». По мановению руки нового императора крепостные крестьяне стали вольными хлебопашцами, появились новые суды, пошли реформы в армии, получила относительную свободу печать. Вернувшиеся с каторги немногочисленные декабристы воспринимались как обломки далекого прошлого.

Л. Н. Толстой сочиняет «Войну и мир» как роман *исторический* (хотя и вырастающий из осознания «рифмы» той и этой эпох). «Наши бабушки» – называет статью о нем женщина-критик М. К. Цебрикова.

Историк П. И. Бартенев с 1863 года начинает издание журнала «Русский архив». Другой историк, знаменитый С. М. Соловьев, в конце шестидесятых годов приближается к двадцатому тому «Истории России с древнейших времен».

«Человечество расстается с прошлым, смеясь...»

Расставания, однако, не получилось. Не прошло и десятилетия, как для наиболее проныцательных свидетелей эпоха великих реформ превращается во время обманутых надежд и упований. В конце шестидесятых годов, после выстрела Каракозова в царя-освободителя, прошлые времена напоминают о себе.

Вот почему лирик и насмешник А. К. Толстой, один из создателей образа Козьмы Пруткова, вместе с историческим романом и драмами сочиняет комическую «Историю государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (1868). Обозревая в 83 четверостишиях русскую историю от новгородского посадника до современного ему министра внутренних дел, «худой смиренный инок, раб божий Алексей» приходит к выводу, известному еще летописцу Нестору: «Земля наша богата. Порядка в ней лишь нет». В это же время *Сатирический старец*, которому недавно исполнилось всего сорок лет, предлагает свою версию истории.

Итак, в городском архиве найдена связка тетрадей под названием «Глуповский Летописец», сочинение четырех архивариусов, соратников Нестора: Мишки Тряпичкина (однофамильца или даже родственника того газетчика Тряпичкина, которому посылает письмо Хлестаков), да Мишки Тряпичкина другого, да Митьки Смирномордова, да смиренного Павлушки Маслобойникова сына.

Как и положено летописи, глуповская тоже начинается с основания – если не мира, то государства.

В главе «О корени происхождения глуповцев» Щедрин, подражая «Повести временных лет», иронически использует заповедь «Слова о полку Игореве», мимоходом задевая современных историков («Не хочу я, подобно Костомарову, серым волком рыскать по земли, ни, подобно Соловьеву, шизым орлом ширять под облакы, ни, подобно Пыпину, растекаться мыслью по древу...»), и предлагает свое решение «варяжского вопроса», оживленно обсуждавшегося историками в шестидесятые годы.

Устав от бесконечных войн, от абсурдной суеты по установлению хоть какого-то порядка, головотяпы призывают князя, закладывают на болотине новый город, называют его Глуповым, «а себя по тому городу глуповцами». Наконец, после неудачного управления

новой вотчиной через посредников-воров, князь прибывает в Глупов собственной персоной и вопит: «Запорю!»

«С этим словом начались исторические времена», – констатирует летописец.

«Писаной» истории Глупова Щедрин отводит примерно столетие, послепетровское столетие новой российской государственности, как и шестидесятые годы, исполненное великих надежд и огромных разочарований. Нижняя граница охваченной глуповскими летописцами эпохи (1731) условна, верхняя (1825), напротив, символична. Это год выступления декабристов и восшествия на престол Николая I, царствование которого казалось современникам безнадежно-бесконечным.

«В этом году, – иронизирует Щедрин, – по-видимому, даже для архивариусов литературная деятельность перестала быть доступною».

Композиционным стержнем «Истории одного города» является короткая «Опись градоначальникам, в разное время в город Глупов от вышнего начальства поставленным». Многие глуповские правители охарактеризованы только в ней. Кроме того, в этой описи упоминаются исторические имена, привязывающие глуповскую историю к истории государства Российского.

Бирон, всесильный фаворит императрицы Анны Иоанновны, способствовал утверждению двух первых градоначальников: Клементия он вывез из Италии за искусную стряпню макарон, а Ферапонтов был его брадобреем.

Великанов пострадал за любовную связь с Авдотьей Лопухиной (на самом деле ее звали Наталья) в царствование Елизаветы Петровны («кроткая Елисавет»).

Несколько имен связаны с эпохой Екатерины Великой. Ламврокакис был пойман на базаре графом Кирилою Разумовским, фаворитом Екатерины II. Фердыщенко оказывается денщиком еще одного екатерининского фаворита – князя Потемкина. Маркиз де Санглот представлен как друг Дидерота, то есть французского философа-просветителя Д. Дидро, с которым императрица состояла в переписке.

Потом наступает черед Александровской эпохи. Негодяев умышлял что-то против либеральных деятелей Н. Н. Новосильцева, А. Е. Чарторыйского и П. А. Строганова. Беневоленский учился в гимназии с М. М. Сперанским (он появляется и на страницах «Войны и мира») и потворствовал Наполеону. Грустилов дружил с Карамзиным.

Однако таких имен-поплавок, позволяющих из глуповской «истории» вынырнуть в историю России, не так много. Важнее другое. Глуповские градоначальники определенно напоминают самих российских императоров или особ, приближенных ко двору. Прямому указанию Щедрин предпочитает эзоповский сатирический намек.

Картина глуповского междоусобия в главе «Сказание о шести градоначальницах» гротескно воспроизводит перипетии русской истории XVIII века с чередой дворцовых переворотов, последовательно приводивших на престол Екатерину I, Анну Иоанновну, Елизавету Петровну, Екатерину II.

В Негодяеве обычно опознают Павла I. В сладострастном Микаладзе и слащаво-чувствительном Грустилове отразились разные эпизоды биографии Александра I. Перехват-Залихватский напоминает Николая I. Угрюм-Бурчеев по созвучию фамилий и по роду своей «нивелляторской» деятельности напоминает о графе А. А. Аракчееве, всесильном временщике александровского царствования, энтузиасте военных поселений, а портретно сходен с тем же Николаем I.

Проекция глуповской истории на историю России – продуманная и далеко идущая салтыковская игра. По предположению исследователя творчества Щедрина Г. В. Иванова, даже число глуповских градоначальников (*двадцать два*, с пропущенным девятнадцатым номером) соответствует количеству русских правителей от Ивана Грозного, который первым офи-

циально венчался на царство, до Александра II, правившего во время сочинения «Истории одного города».

Столетие глуповской истории размыкается, таким образом, в обе стороны. В него помещается вся писаная российская история от первых шагов государственности (варяжский вопрос, принятие христианства) до реалий и событий шестидесятых годов (издатель в примечаниях всякий раз заботливо отмечает «анахронизмы» летописцев, вроде изобретения электрического телеграфа, упоминания «лондонских агитаторов» Герцена и Огарева, железнодорожных концессий и губернских правлений).

Можно долго играть в угадайку, предполагая, какой поворот, пируэт российской истории трансформирует Щедрин в очередном эпизоде своей сатирической летописи. Некоторые современники писателя читали «Историю одного города» только под таким углом зрения: Салтыков смеется над историей.

«Историческая сатира» – называлась статья-рецензия А. Б-ова (под этим псевдонимом скрывался А. С. Суворин, в те годы – либеральный публицист, позднее – консервативный и удачливый издатель газеты «Новое время», переименованной Щедриным в «Чего изволите?»).

«Смеяться над историей грешно и бесполезно, автору надо бы знать ее получше» – таков был педагогический пафос рецензента. В ответ Щедрин отправил в журнал «Вестник Европы», где появилась статья Суворина, большое письмо.

«Не „историческую“, а совершенно обыкновенную сатиру имел я в виду, сатиру, направленную против тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не совсем удобною. Черты эти суть: благодущие, доведенное до рыхлости, ширина размаха, выражающаяся, с одной стороны, в непрерывном мордобитии, с другой – в стрельбе из пушек по воробьям, легкомыслие, доведенное до способности не краснеть лгать самым бессовестным образом. В практическом применении эти свойства производят результаты, по моему мнению, весьма дурные, а именно: необеспеченность жизни, произвол, непредусмотрительность, недостаток веры в будущее и т. п.», – объяснял и объяснялся писатель.

«Большая», реальная история оказывается для Щедрина, таким образом, лишь формой и поводом для построения образа истории глуповской. Художественная задача писателя много сложнее «исторической сатиры».

ОДИН ГОРОД: ВРЕМЕНА И НРАВЫ

Город Глупов имеет странную топографию и географию. В главе «О корени происхождения глуповцев» летописец утверждает, что он заложен на болотине. Через него протекает речка, в которой во время бунтов глуповцы топят Прошек да Ивашек и борьбу с которой ведет в последней главе книги Угрюм-Бурчеев.

Но в другой главе, «Обращение к читателю от последнего архивариуса-летописца», говорится, что город «имеет три реки и, в согласность древнему Риму, на семи горах построен, на коих в гололедицу великое множество экипажей ломается и столь же бесчисленно лошадей побивается». Третьим Римом, как известно, называли Москву, которая, по легенде, стоит на семи холмах.

В главе «Войны за просвещение» Глупов и вовсе представлен городом-государством, вроде греческих полисов, вступающим в дипломатические отношения с соседями: «Выгонные земли Византии и Глупова были до такой степени смежны, что византийские стада почти постоянно смешивались с глуповскими, и из этого выходили беспрестанные пререкания». Бородавкин же за десять лет до своего прибытия в город сочиняет проект о возвращении «древней Византии под сень российский державы».

Не менее экзотичен и административный статус Глупова. Градоначальников сюда присылает вышнее начальство. Однако ведут они себя вовсе не как правители маленького уезд-

ного городка (вроде того, в котором городничий принимает Хлестакова за ревизора), а как полновластные самодержцы: сочиняют проекты и законы, свергают друг друга, воюют, путешествуют по покоренным провинциям.

Глупов, таким образом, стоит одновременно на болотине и на семи холмах, имеет то три реки, то одну; оказывается то безвестным уездным городишкой, то государством, империей, вроде Римской или Российской. Это обобщенный образ – «*сборный город*» (как говорил Гоголь о месте действия своего «Ревизора»), *город-гротеск* (как определил его литературовед Д. П. Николаев), представляющий щедринскую модель глубинных закономерностей российской истории.

Психологи утверждают, что исходной точкой формирования коллектива, человеческого сообщества является противопоставление «мы – они». Салтыков-Щедрин выявляет архетип, основной конфликт глуповской истории, заключающийся в вечном противопоставлении двух сил: градоначальников и простых глуповских жителей, обывателей.

«Не забудем, что летописец преимущественно ведет речь о так называемой черни, которая и доныне считается стоящею как бы вне пределов истории, – объясняет издатель Щедрин в начале главы „Поклонение мамоне и покаяние“. – С одной стороны, его умственному взору представляется сила, подкрадываясь издали 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?»

На фоне конфликта этих двух стихий – организованной государственной машины и слабого, растерянного общества – различия между глуповскими мужиками, мещанами, военными, интеллигенцией становятся несущественными. Все они – *глуповцы*, застигаемые врасплох, подчиненные общим условиям исторической жизни.

Градоначальники и глуповские людишки – коллективные, собирательные образы, являющиеся основой поэтики Щедрина (таковы господа Молчалины и господа ташкентцы, помпадур и помпадурши, пошехонцы и пр.). Они представлены в галерее тоже достаточно условных, обобщенных, гротескных персонажей. К привычному для русской литературы тщательному бытописанию и живописанию характеров Щедрин в «Истории одного города» не прибегает вовсе.

Способ взаимодействия между полюсами глуповского мира задан в главе «О корени происхождения глуповцев». Исторические времена, как мы помним, начинаются с крика первого князя: «Запорю!», «Разорю!» и «Не потерплю!» – произносит затем органчик-Брудастый. «Одеть дурака в кандалы!» – гаркает на старика-правдолюбца Евсеича бригадир Фердыщенко. Реплику «Разорю!» подхватывает в войнах за просвещение Бородавкин. Увенчивается ряд глуповских властителей Угрюм-Бурчевым, который действительно разрушает город, перекрывает реку, пытается остановить жизнь вообще.

Любопытно, что у города нет внешних врагов (хотя Бородавкин и мечтает покончить с Византией). Все воинственные усилия градоначальников направлены против собственных подданных. Появлением солдат заканчивается голодный бунт. Та же солдатская песня слышится после глуповского пожара. Глуповское просвещение, заключающееся во внедрении горчицы и устройстве под домами каменных фундаментов, тоже производится огнем и мечом.

Живописуя нравы глуповских самодержцев, Щедрин открывает своеобразную тенденцию. Эпохи увольнения от войн, возрастание обывательского благополучия и спокойствия происходят в тех случаях, когда занятые любовными подвигами и амурными делами градоначальники удаляются от дел государственных.

Микаладзе отменяет просвещение и связанные с ним экзекуции, отказывается издавать законы. И глуповцы вскоре перестают сосать лапу и начинают водить хороводы.

Неутомимый доктринер Беневоленский не может победить своей страсти, но придумывает замечательную теорию «средних законов». «Средние законы имеют в себе то удобство, что всякий, читая их, говорит: какая глупость! а между тем всякий неудержимо стремится исполнять их. Ежели бы, например, издать такой закон: „всякий да яста, то это будет именно образец тех средних законов, к выполнению которых каждый устремляется без малейших мер понуждения». И под сенью «Устава о добропорядочном пирогах печении», в «сумраке законов» глуповцы тучнеют все больше и больше.

Лучшим правителем в глуповской истории оказывается Прыщ. Его либерализм простирается настолько далеко, что предполагает полную автономию «государства» и «общества». «Ну, старички, – сказал он обывателям, – давайте жить мирно. Не трогайте меня, а вас не трону. Сажайте и сейте, ешьте и пейте, заводите фабрики и заводы – что же-с! все это вам на пользу-с! По мне, даже монументы воздвигайте – я и в этом препятствовать не стану! Только с огнем, ради Христа, осторожней обращайтесь, потому что тут не долго и до греха, имущества свои поपालите, сами погорите – что хорошего!»

План кампании Прыща заключается в одном слове, прямо противоположном привычному для города «разорю!», – «отдохнуть-с!». И благодаря отдыху от государственных тягот благосостояние глуповцев многократно возрастает: роятся пчелы, тучнеет скот, на столах не переводится настоящий хлеб, появляется досуг и «способность исследовать и испытывать природу вещей».

В ироническом контексте в главе «Эпоха увольнения от войн» появляется вполне серьезное и важное понятие «самоуправление».

Однако на Прыще глуповские самоуправление, либерализм и благополучие заканчиваются. Самым лучшим в истории города правителем оказывается начальник даже не с органиком, а просто с фаршированной головой! Но его съедают подчиненные (Щедрин остроумно реализует в сюжете стертую языковую метафору).

В замечательном романе Андрея Платонова «Чевенгур» (этот платоновский город – один из прямых наследников города щедринского) упоминается о старой книжке, будто бы изданной в 1868 году, как раз во время работы Салтыкова над первыми главами «Истории одного города». Ее автор, выдуманный Платоновым Николай Арсаков, учил: «Люди очень рано почали действовать, мало поняв. Следует, елико возможно, держать свои действия в ущербе, дабы давать волю созерцательной половине души... Достаточно оставить историю на пятьсот лет в покое, чтобы все без усилий достигли упоительного благополучия».

Но оставить в покое глуповскую историю не удастся. После промежуточных фигур Иванова, дю Шаро, Грустилова в городе появляется зловецкий Угрюм-Бурчеев, и борьба с историей приводит к попыткам уничтожить жизнь вообще.

Воинственная, разрушительная активность является, за редкими исключениями, общим свойством всех глуповских градоначальников. Такими же стабильными качествами на всем протяжении глуповской истории оказываются обывательские терпение и смирение.

«– Мы люди привышные! – говорили одни. – Мы претерпеть можем. Ежели нас теперича всех в кучу сложить и с четырех концов запалить – мы и тогда противного слова не молвим!

– Это что говорить! – прибавляли другие. – Нам терпеть можно! потому что мы знаем, что у нас есть начальники!» («Голодный город»).

Бунт и протест глуповцев заключается то в подаче бумаг-челобитных («Теперь наше дело верное! тепереча мы, братец мой, бумагу подали!»), то в сбрасывании с колокольни и утоплении в реке своих же Прошек да Ивашек. Пострадавший за общество правдолюбец Евсеич получает лишь словесное утешение: «Небось, Евсеич, небось! – раздавалось кругом, – с правдой тебе везде будет жить хорошо!»

Возмущения глуповцев чаще всего оказываются той же самой градоначальнической акцией, спланированной провокацией.

«— Много у нас всякого шума было! — рассказывали старожилы, — и через солдат секли, и запросто секли... Многие даже в Сибирь через это самое дело ушли!

— Стало быть, были бунты? — спрашивал Бородавкин.

— Мало ли было бунтов! У нас, сударь, насчет этого такая примета: коли секут — так уж и знаешь, что бунт!» («Войны за просвещение»).

«Но глуповцы тоже были себе на уме. Энергии действия они с большою находчивостью противопоставили энергию бездействия, — комментирует издатель бурную деятельность Бородавкина. — Очевидно, что когда эти две энергии встречаются, то из этого всегда происходит нечто весьма любопытное. Нет бунта, но и покорности настоящей нет. Есть что-то среднее, чему мы видали примеры при крепостном праве» (очередной выход из глуповской истории в российскую).

Критическое отношение к исторической российской государственности было привычно для самых разных, современных Щедрину течений общественной мысли — от радикалов-демократов до славянофилов. Но взгляд на страдающий глуповский «народец» удивлял, шокировал, вызывал резкое противодействие. Автор «Исторической сатиры» находил у писателя прямое «глумление над народом».

Действительно, может спросить и читатель сегодняшней, если Глупов — общая модель российской истории, то где у г-на Щедрина самоотверженные усилия по созданию огромной империи, военные подвиги, бытовая смекалка, многолетние крестьянские войны, задушевная сторона народной жизни, результатом которой стал замечательный фольклор? Где все это?

Это, мог бы ответить Щедрин, надо искать у Пушкина (в «Дубровском» и «Капитанской дочке»), у Толстого (в «Войне и мире» и замысле романа о русском народе как «силе завладевающей»), у Тургенева (в «Записках охотника»), у Лескова (в «Запечатленном ангеле» и «Очарованном страннике»).

Замысел Щедрина был иным. Он гротескно преувеличивал, обострял трагическую сторону русской истории, ее *бег по кругу*, объясняющийся как раз избытком давления «сверху» и недостатком сознания, самоуправления «снизу».

«В России две напасти:
Внизу — власть тьмы,
А наверху — тьма власти», —

удачно сострил журналист В. Гиляровский вскоре после появления драмы Л. Толстого. Щедрин мучительно размышляет над этим трагическим противоречием русской истории. «При таких условиях невозможно ожидать, чтобы обыватели оказали какие-нибудь подвиги по части благоустройства и благочиния или особенно успели по части наук и искусств. Для них подобные исторические эпохи суть годы учения, в течение которых они испытывают себя в одном: в какой мере они могут претерпеть. Такими именно и представляет нам летописец своих сограждан. Из рассказа его видно, что глуповцы беспрекословно подчиняются капризам истории и не представляют никаких данных, по которым можно было бы судить о степени их зрелости в смысле самоуправления; что, напротив того, они мечутся из стороны в сторону без всякого плана, как бы гонимые безотчетным страхом. Никто не станет отрицать, что это картина не лестная, но иною она и быть не может, потому что материалом для нее служит человек, которому с изумительным постоянством долбят голову и который, разумеется, не может прийти к другому результату, кроме ошеломления» («Поклонение мамоне и покаяние»).

В этой же главе издатель предсказывает упреки в «преднамеренном глумлении», но говорит, что иной, кроме изложенного, взгляд на глуповские обычаи был бы *«несогласным с истиною»*.

Когда же такие упреки все-таки последовали, Салтыков объяснился в письме в редакцию «Вестника Европы» уже от своего лица, открытым текстом: «Вообще, недоразумение относительно глумления над народом, как кажется, происходит оттого, что рецензент мой не отличает народа исторического, то есть действующего на поприще истории, от народа как воплоителя идеи демократизма. Первый оценивается и приобретает сочувствие по мере дел своих. Если он производит Бородавковых и Угрюм-Бурчеевых, то о сочувствии не может быть речи; если он выказывает стремление выйти из состояния бессознательности, такое сочувствие к нему является вполне законным, но мера этого сочувствия все-таки обуславливается мерою усилий, делаемых народом на пути к сознательности. Что же касается до „народа“ в смысле второго определения, то этому народу нельзя не сочувствовать уже по одному тому, что в нем заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности. О каком же „народе“ идет речь в „Истории одного города“?»

Ответ на этот риторический вопрос очевиден. Глуповцы были для Щедрина образом *народа исторического*, не выходящего из состояния бессознательности.

«Боже, как грустна наша Россия!» – сказал, по свидетельству Гоголя, Пушкин, послушав первые главы «Мертвых душ».

«Боже, как она смешна и страшна...» – можно добавить после чтения «Истории одного города».

Не забудем, что книгу сочинил бывший вице-губернатор, тоже в некотором роде градоначальник. Он знал, что говорил.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ: МАСКИ ИЗДАТЕЛЯ

В то время, когда Салтыков работал над «Историей одного города», Л. Н. Толстой закончил «Войну и мир». В статье «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“» (1868) писатель, как мы помним, объявил о «пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения» и отказался дать точное жанровое определение своего текста, назвав его просто *книгой*. «Война и мир» есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в какой оно выразилось».

Салтыков мог бы повторить эти слова. Может быть, даже более, чем Толстой, он «не стеснялся формою», был свободен по отношению к жанровым канонам. «Историю одного города» можно назвать общественным романом, сатирической хроникой или просто *книгой*, уникальной, единственной, имеющей, впрочем, как предшественников (прежде всего – пушкинская «История села Горюхина»), так и последователей (упомянутый уже Платонов с его «Городом Градовым» и «Чевенгуром»).

Мотивировка повествования вполне традиционна и, возможно, подсказана Пушкиным: найденная рукопись (летопись), издателем которой выступает подлинный автор М. Е. Салтыков (Щедрин).

Но, подражая летописному тексту только в первых двух главах («Обращение к читателю от последнего архивариуса-летописца», «О корени происхождения глуповцев»), Щедрин затем обращается к привычному для себя *изображению и размышлению*, лишь изредка, «точечно» воспроизводя изначально заявленную манеру: «Не то что в других городах, – с горечью говорит летописец, – где железные дороги не успевают перевозить дары земные, на продажу назначенные, жители же от бескормицы в отошание приходят. В Глупове, в сию счастливую годину, не токмо хозяин, но и всякий наймит ел хлеб настоящий, а не редкость бывали и шти с приварком» («Эпоха увольнения от войн»).

Столь же мало, как «летописностью», Щедрин сковывает себя фабулой. После «Краткой описи» истории административных подвигов градоначальников следуют в произвольном порядке, и даже последняя глава об Угрюм-Бурчееве не совпадает с описью: подробного рассказа не удостоивается правление майора Перехват-Залихватского, который «въехал в Глупов на белом коне, сжег гимназию и упразднил науки».

Организует, «держит» книгу единство исследуемой проблемы (взбесившаяся власть в ее отношениях с подданными) и метода (сатирический гротеск).

В конкретных приемах сатирического повествования «издатель» Щедрин весьма разнообразен. Он иронически воспроизводит риторические фигуры и штампы бюрократического жаргона, пародирует документы, реализует фразеологизмы и стертые метафоры, обращается к фольклорной поэтике пословиц и сказок. Писатель выделяет несколько ключевых понятий (*самовластие – глупость – терпение – бунт* и пр.) и выстраивает вокруг них причудливый и буйный лес фантастических образов.

Недальновидность, бессмысленность действий головотяпов до призвания князя демонстрируется длинной, почти бесконечной цепью позаимствованных из фольклора и стилизованных под фольклор нелепиц. «Началось с того, что Волгу толоком замесили, потом теленка на баню тащили, потом в кошеле кашу варили, потом козла в соложенном тесте утопили, потом свинью за бобра купили, да собаку за волка убили, потом лапти растеряли да по дворам искали: было лаптей шесть, а сыскали семь; потом рака с колокольным звоном встречали, потом щуку с яиц согнали, потом комара за восемь верст ловить ходили, а комар у пошехонца на носу сидел, потом батьку на кобеля променяли, потом блинами острог конопатили, потом блоху на цепь приковали, потом беса в солдаты отдавали, потом небо кольями подпирали, наконец, утомились и стали ждать, что из этого выйдет» («О корени происхождения глуповцев»).

Идея абсурдности, глупости бюрократического правления реализуется в другом образном ряду: один градоначальник оказывается с органчиком в голове, у второго голова и вовсе фаршированная, третий умирает от натуги, пытаясь постигнуть смысл некоего сенатского указа.

Щедрин часто играет с фразеологизмами, дополняя, преобразовывая их, придавая им буквальный смысл и превращая тем самым в образ.

«Затем, хотя он и попытался вновь захватить бразды правления, но так как руки у него тряслись, то сейчас же их выпустил» («Сказание о шести градоначальницах»).

«Страхи рассеялись, урожаи пошли за урожаями, комет не появлялось, а денег развелось такое множество, что даже куры не клевали их... Потому что это были ассигнации» («Фантастический путешественник»).

Еще один постоянный щедринский прием – мнимое противопоставление, на самом деле оказывающееся тождеством.

«Тем не менее, даже и по этим скудным фактам оказывается возможным уловить физиономию города и уследить, как в его истории отражались разнообразные перемены, одновременно происходившие в высших сферах. Так, например, градоначальники времен Бирона отличаются безрассудством, градоначальники времен Потемкина – распорядительностью, а градоначальники времен Разумовского – неизвестным происхождением и рыцарскою отвагою. Все они секут обывателей, но первые секут абсолютно, вторые объясняют причины своей распорядительности требованиями цивилизации, третьи желают, чтоб обыватели во всем положились на их отвагу» («От издателя»).

«Как истинный администратор, он [Двоекуров] различал два сорта сечения: сечение без рассмотрения и сечение с рассмотрением, и гордился тем, что первый в ряду градоначальников ввел сечение с рассмотрением, тогда как все предшественники секли как попало, и часто даже совсем не тех, кого следовало» («Войны за просвещение»).

И вся эта стилистическая чересполосица, языковой коктейль разрешаются в нескольких ключевых местах прямым авторским словом, размышлениями Салтыкова о времени, истории, природе власти, будущем, человеческих идеалах. «Издатель» здесь уже не иронизирует, смеется, издевается, а грустит, негодует, скорбит, объясняет. Риторика пародийная, комическая сменяется риторикой высокой, патетической.

«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» («Поклонение мамоне и покаяние»).

В свободной, не скованной никакими рамками книге есть, однако, незаменимая, не поддающаяся перемещениям – финальная – точка. В этой точке находится самый загадочный щедринский образ.

ОНО: ЧТО СЛУЧИЛОСЬ С ИСТОРИЕЙ?

Суть проблемы финала четко сформулировал один английский литературовед в названии своей статьи – «Реакция или революция?».

Среди профессиональных читателей щедринской книги существует два основных лагеря – «оптимистов» и «пессимистов». Одни видят в финале «Истории одного города», в загадочном «оно» воплощение народного восстания, несущего гибель самодержавию, крах деспотизма, взрыв народного возмущения. Другие понимают тот же самый образ как символ жесточайшей реакции, трагедию, катастрофу. Конец Глупова в таком случае оказывается началом «морского царствования Николая I».

Любопытно, обе – прямо противоположные – точки зрения находят некоторое подтверждение в тексте.

В последней главе, на последней странице, после информации о назначении Угрюм-Бурчеевым шпионов в каждую «поселенную единицу», есть фраза: «Это была капля, переполнившая чашу...» Она напрашивается на продолжение: «...терпения, народного терпения» – и может быть истолкована в «оптимистическом» духе.

Но на этой же странице, несколькими строками ниже, «Угрюм-Бурчеев вдруг обернулся всем корпусом к оцепенелой толпе и ясным голосом произнес: „Придет...“» Эта оборванная фраза «кольцуется» с началом последней главы, где тот же персонаж говорит: «Идет некто за мной, который будет еще ужаснее меня», – и льет воду на мельницу «пессимистов».

Если крик первого князя «Запору!» «издатель» считает началом «исторических времен», то, может быть, в финале прекращает течение свое именно эта неразумная история, уступая дорогу временам более светлым?

Но, вернувшись к «Описи градоначальникам...», мы узнаем, что за исчезнувшим «бывым прохвостом» последовал не менее бравый Перехват-Залихватский. Внутри последней главы спрятано еще указание на «позднеисторические времена»: после «административного исчезновения» Угрюм-Бурчеева в подвале градоначальнического дома находят его жену и детей, нагих и совершенно диких существ, «которые кусались, визжали, впивались

друг в друга когтями и огрызались на окружающих». И композиционно роман завершается вовсе не фразой о конце истории, а «Оправдательными документами», как бы возвращающими повествование «на круги своя», к временам глуповского безумия.

Образ реки, издающей «живые звуки», можно понять как символ непокорной жизни, противостоящей страшному «прямолинейному бреду» Угрюм-Бурчеева. Но ведь с этой рекой борются сами глуповцы, покорные приказам идиота градоначальника, – оптимистическую перспективу здесь усмотреть трудно.

Писатель, конечно же, мог подчеркнуть, акцентировать оптимистическую или пессимистическую концовку своей книги. Например, поменять местами в «Описи градоначальникам...» Угрюм-Бурчеева и Перехват-Залихватского, включить «Оправдательные документы» в середину книги, более подробно описать «переполненную чашу» глуповского терпения и т. п. Мог, но не стал этого делать.

Следовательно, неоднозначность финала «Истории одного города» является результатом авторского замысла. Щедрин сознательно *не проясняет* символический смысл «оно» и финала в целом.

Последняя страница особенно загадочна, обобщенно-символична. Отсутствие всяких исторических подсказок, дававшихся ранее, ритмическая организация, апокалипсический колорит и образность – сгущают загадочность до предела.

В том-то, вероятно, и дело, что более конкретной художественной расшифровке ключевой образ щедринской книги не поддается. «Оно» и есть «оно». Это не простая аллегория революции или реакции, а образ, важный как раз принципиальной безличностью, непроясненностью, невоплощенностью.

«Оно» – знак страшного суда над всеми обитателями города, и над градоначальниками, и над обывателями-обитателями, но суда неизвестно чьего и с неясным приговором. Писатель, таким образом, находит, создает *принципиально открытый финал*, в котором его «радикально скептическое мнение» о настоящем (А. Н. Пыпин) и его упования на будущее, его горькое разочарование в «народе историческом» и глубокая вера в «народ как воплощение идеи демократизма» сошлись, реализовались на страницах одного произведения, в едином художественном образе.

Показать своеобразие щедринского образа можно с помощью двух параллелей.

В 1840 году, когда лицеист Салтыков интересовался поэзией и сам писал стихи, было опубликовано стихотворение Е. А. Баратынского «На что вы, дни...»:

На что вы, дни! Юдольный мир явленья
Свои не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.

Недаром ты металась и кипела,
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила прежде тела,
Безумная душа!

И тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь; а оно

Бессмысленно глядит, как утро встанет,

Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня!

В 1869 году, когда Салтыков уже работает над «Историей одного города», свое «оно» предъявляет читателю Л. Толстой. «И мучительный страх охватывает его. И этот страх есть страх смерти: за дверью стоит *оно*... *Оно* вошло и оно есть *смерть* (выделено Толстым. – И. С.). И князь Андрей умер».

Содержание этих трех «оно» глубоко различно, хотя можно говорить о сходном типе построения образа. «Воплотившееся местоимение» подчеркивает ужасающий алогизм происходящего.

Но и Баратынский в своей элегии, и Толстой в «Войне и мире» сразу расшифровывают образ, называют обозначаемый предмет: бездуховное «мертвое» тело в первом случае, смерть – во втором.

Щедрин же создает атмосферу страха, загадочности, неопределенности, четырежды меняет план изображения: *оно* неслось... *оно* было еще не близко... *оно* близилось... *оно* пришло... Но вместо ожидаемого указания на предмет в тексте появляется не менее загадочная фраза, парафраз евангельского Откровения Иоанна Богослова, Апокалипсиса («Времени уже не будет» – гл. 10, ст. 6): «История прекратила течение свое».

Слово «конец» в таком контексте приобретает не формальный (книга завершена), а явно символический смысл, включаясь в систему ассоциаций – намеков на конец света.

Таким образом, выводя на «страшный суд» историю города Глупова, писатель *останавливает* и оставляет созданный им мир в состоянии неустойчивого равновесия. И временная остановка приобретает *абсолютный смысл*.

В книге остаются намеки и на «оптимистический», и на «пессимистический» варианты развития. Но право суда и выбора остается за читателем и зависит в конечном счете от реального развития истории русской.

Мир художественный размыкается в действительность. История становится современностью. Книга завершается тревожным вопросом.

«Прийти» после Угрюм-Бурчеева может и «некто страшнее его», и «новая земля и новое небо», жизнь, свободная от прежних страхов и идолов. История после «конца истории» зависит от самих глуповцев, от активности или пассивности тех, кого привычно называют «народом».

Кажется, самое глубокое и личное размышление Щедрина спрятано в главе «Соломенная Русь». Очень подробная и конкретная картина пожара (сколько раз горела деревянная и соломенная Русь!) вдруг перерастает фабульные рамки и приобретает обобщенный, символический смысл («Мировой пожар в крови», – скажет потом в «Двенадцати» Блок).

«Люди стонали только в первую минуту, когда без памяти бежали к месту пожара. Припоминалось тут все, что когда-нибудь было дорого; все заветное, пригретое, приголубленное, все, что помогало примириться с жизнью и нести ее бремя. Человек так свыкся с этими извечными идолами своей души, так долго возлагал на них лучшие свои упования, что мысль о возможности потерять их никогда отчетливо не представлялась уму. И вот настала минута, когда эта мысль является не как отвлеченный призрак, не как плод испуганного воображения, а как голая действительность, против которой не быть и возражений. При первом столкновении с этой действительностью человек не может вытерпеть боли, которою она поражает его; он стонет, простирает руки, жалуется, клянет, но в то же время еще надеется, что злодейство, быть может, пройдет мимо. Но когда он убедился, что злодеяние уже совершилось, то чувства его внезапно стихают, и одна только жажда водворяется в сердце его – это жажда безмолвия. Человек приходит к собственному жилищу, видит, что оно насквозь засветилось,

что из всех пазов выпалзывают тоненькие огненные змейки, и начинает сознавать, что вот это и есть тот самый *конец всего*, о котором ему когда-то смутно грезилось и ожидание которого, незаметно для него самого, проходит через всю его жизнь. Что остается тут делать? что можно еще предпринять? Можно только сказать себе, что прошлое кончилось и что предстоит начать нечто новое, нечто такое, от чего охотно бы оборонился, но чего невозможно избыть, потому что оно придет само собою и назовется завтрашним днем».

Это размышление автора об истории и человеке в потоке истории, об отношении к трагическим катаклизмам. Грандиозные потрясения, исторические пожары, «голая действительность, против которой не может быть возражений», постоянно и беспощадно разрушают человеческие идеалы, «извечные идола человеческой души». Субъективно это ощущается как «конец всего», абсолютная безнадежность. Но жизнь все равно продолжается, история движется через все злодеяния. Нечто новое, которое зовется завтрашним днем, приходит «само собою», независимо от любого произвола и любых упований.

Каким он будет, этот завтрашний день, это *оно*, которое пришло?

Вопрос в финале «Истории одного города» остается без ответа.

Такое понимание щедринской книги связывает ее с одной из самых важных в русской литературе традиций. Существенной чертой «пренебрежения автора к условным формам прозаического художественного произведения», о котором уже шла речь, Толстой считал «отсутствие романической завязки и развязки».

Действительно, «Евгений Онегин», «Мертвые души» (если рассматривать первый том как самостоятельное целое), «Преступление и наказание», «Война и мир» – книги с открытым финалом. В них нет традиционной развязки, фабульного завершения. Герои в конце повествования оказываются на распутье. Читателю предоставлена возможность самостоятельных размышлений об их судьбе.

Щедринский «конец» тоже открыт: писатель останавливает и оставляет на распутье своего главного героя – *глуповскую историю*.

Концовке «Истории одного города» находится прямое художественное соответствие в финале «Ревизора». Образ «остановленного времени» – момента высшей концентрации действия, тревожного вопроса, обращенного за пределы художественного текста, к читателю, в будущее, – драматургически реализован в «немой сцене» «Ревизора» и повествовательно воплощен в «Истории одного города».

Сатиру Щедрина всегда считали направленной против русского самодержавия. Но она пережила императорскую Россию. Тоталитарные государства XX века, кажется, откровенно подражали истории города Глупова. «Жизнь, находящаяся под игом безумия» никак не может окончиться.

Между тем «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта тоже были когда-то злободневной политической сатирой. Сегодня мы читаем их по-иному, восхищаясь фантазией автора, фабульной изобретательностью, афористичностью текста.

Может быть, и щедринскую книгу когда-нибудь удастся прочесть как страшную сказку о том, чего не было?

Николай Алексеевич НЕКРАСОВ (1821–1877)



СУРОВАЯ ШКОЛА: БОРЬБА ЗА ЖИЗНЬ

Почти вся русская литература XIX века родилась, как мы уже видели, в дворянской усадьбе. Но в мире вишневых садов и темных аллей жизнь тоже складывалась по-разному. Позднее детство вспоминалось русскими писателями (как и русскими людьми вообще) то как идиллия (Толстой), то как тяжелая драма, память о которой мучит всю последующую жизнь (Тургенев, Салтыков-Щедрин).

Начало некрасовской жизни напоминает о детстве Тургенева, но с переменной отцовской и материнской ролей и более суровыми условиями воспитания.

Николай Алексеевич Некрасов родился 28 ноября (10 декабря) 1821 года в маленькой деревеньке в Подольской губернии (на территории нынешней Украины). Но когда ему было три года, семья переехала в родовое имение Грешнево в Ярославской губернии. Ее поэт и считал своей подлинной родиной.

Отец Некрасова, Алексей Сергеевич, военный, вскоре после рождения сына вышел в отставку и начал обычную жизнь помещика средней руки – с охотой, картами, жестоким наказанием крепостных, семейными скандалами, свидетелями которых постоянно оказывались дети.

Мать, Елена Андреевна, дочь мелкого чиновника, красивая, кроткая, образованная, терпела все выходки мужа, пыталась защищать дворовых от его гнева и, как могла, воспитывала и охраняла детей. О ней почти ничего неизвестно. Не осталось ни ее фотографий, ни писем.

Подробности семейной жизни заменила легенда. Поэт считал мать дочерью польского аристократа, «первой красавицей Варшавы», романтически бежавшей с бала, чтобы, вопреки воле родителей, обвенчаться с избранником. Потом она глубоко разочаровалась в любимом человеке, но с верой и достоинством несла свой крест.

Мать – самый высокий образ у Некрасова, к нему поэт постоянно возвращался в своих стихах. Поэма «Мать» (1877) писалась больше двадцати лет, но так и не была закончена. Подводя жизненные итоги, поэт считает себя обязанным матери всем: идеалами, призванием, «живой душой»:

И если я легко стряхнул с годами
С души моей тлетворные следы
Поправшей все разумное ногами,

Гордившейся невежеством среды,
И если я наполнил жизнь борьбою
За идеал добра и красоты
И носит песнь, слагаемая мною,
Живой любви глубокие черты, —
О мать моя, подвигнут я тобою!
Во мне спасла живую душу ты!

Некрасов утверждал, что он получил какое-то наследство и от отца. В черновиках стихотворения «Уныние» (1874) рассказано:

Но первые шаги не в нашей власти!
Отец мой был охотник и игрок,
И от него в наследство эти страсти
Я получил, они пошли мне впрок.
Не зол, но крут, детей в суровой школе
Держал старик, растил как дикарей,
Мы жили с ним в лесу да в чистом поле,
Травя волков, стреляя глухарей.
В пятнадцать лет я был вполне воспитан,
Как требовал отцовский идеал:
Рука тверда, глаз верен, дух испытан,
Но грамоту весьма нетвердо знал.

С таким багажом Некрасов и отправился в большую жизнь. После неудачной учебы в Ярославской гимназии (1832–1836), два года передохнув в отцовском имении, юноша едет покорять столицу.

У родителей не было согласия по поводу его дальнейшей судьбы. Мать мечтала, чтобы сын окончил университет и стал образованным человеком, отец соглашался помогать ему лишь при условии поступления в кадетский корпус.

Некрасов, конечно, выбрал материнский путь. Узнав об ослушании, отец прервал всякие отношения с сыном, а также финансовую помощь. Но с университетом у молодого человека, нетвердо знавшего грамоту, отношения тоже не сложились. После двух бесплодных попыток поступления и краткого посещения лекций в качестве вольнослушателя Некрасов скатывается на дно петербургской жизни, превращается в форменного бродягу.

Эти годы он вспоминал как главное испытание своей жизни. Некрасов жил в «петербургских углах» и подвалах, ходил в лохмотьях, тяжело болел, брался за любую работу. Ему приходилось делать чернила из сапожной ваксы. Однажды ему подал милостыню нищий. «Ровно три года я чувствовал себя постоянно, каждый день голодным. Приходилось есть не только плохо, не только впроголодь, но и не каждый день. Не раз доходило до того, что я отправлялся в один ресторан в Морской, где дозволяли читать газеты, хотя бы ничего не спросил себе. Возьмешь, бывало, для виду газету, а сам подвинешь к себе тарелку с хлебом и ешь», — вспоминал он в конце жизни.

Тем не менее в 1840 году он подготовил к изданию сборник стихов. За отзывом он пошел к жившему в Зимнем дворце В. А. Жуковскому. В отличие от Пушкина, он не услышал слов о победителе-ученике. Старый поэт отметил всего два стихотворения и дал хороший совет. «Если хотите печатать, то издавайте без имени, впоследствии вы напишете лучше и вам будет стыдно за эти стихи».

Так и случилось. «Мечты и звуки» вышли под инициалами Н. Н., успеха не имели, скоро были забраны автором из книжных магазинов и почти полностью уничтожены.

В эти годы Некрасов дал свою «аннибалову клятву». «Я поклялся не умереть на чердаке, я убивал в себе идеализм, я развивал в себе практическую сметку».

Лучше всего мечту-идею Некрасова описал Достоевский, именно потому, что она напоминала идеи героев его романов. «Миллион – вот демон Некрасова! <...> Это был демон гордости, жажды самообеспечения, потребности оградиться от людей твердой стеной и независимо, спокойно смотреть на их угрозы. Я думаю, что этот демон присосался еще к сердцу ребенка, ребенка пятнадцати лет, очутившегося на петербургской мостовой, почти бежавшего от отца...»

РЕДАКТОР И ИЗДАТЕЛЬ: ИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО БРОДЯГИ – В ДВОРЯНЕ

В осуществлении этой мечты, как ни странно, тоже помогла литература. Но – другая. Не сумев стать известным «высоким» поэтом (стихи в «Мечтах и звуках» были эпигонско-романтическими), Некрасов обращается к «низким» литературным жанрам, превращается в поденщика, «литературного бродягу», изготавливая для журналов и мелких издателей азбуки и сказки, переводы с французского (притом что он не знал французского языка), рецензии, водевили (некоторые ставятся на сцене Александрийского театра) и даже рекламные афиши.

Благодаря занятиям литературной критикой он знакомится с Белинским. Дружба со знаменитым критиком была одним из светлых воспоминаний некрасовской юности. «Моя встреча с Белинским была для меня спасением... Что бы ему пожить подольше! Я был бы не тем человеком, каким теперь!» – признавался он А. Я. Панаевой.

Позднее Белинский, как и мать, стал одним из главных положительных героев некрасовской лирики – нравственным примером и укором. Ему посвящена поэма и несколько упоминаний в других стихотворениях.

Белинский с его бескомпромиссным отношением к литературе и умением заметить настоящий талант увидел и поддержал новую поэзию Некрасова. Прочитав лишь начало стихотворения «Родина» (Некрасов так и принес его недописанным), он «пришел в восторг». Услышав в авторском чтении стихотворение «В дороге» (1845), он, по воспоминаниям И. И. Панаева, сказал «чуть не со слезами на глазах»: «Да знаете ли вы, что вы поэт – и поэт истинный?»

«Белинский производит меня из литературного бродяги в дворяне», – оценивал это время сам поэт.

Критик также заметил очень редкое среди людей сороковых годов свойство некрасовской личности: деловые качества, «практическую сметку». «Некрасов пойдет далеко... Это не то что мы... Он наживет себе капитал!»

Предсказания Белинского оправдались, он еще успел увидеть начало деловой карьеры Некрасова. Не отказываясь от литературной поденщины, Некрасов обращается к издательской деятельности. Составив с помощью друзей несколько альманахов (с одного из них, «Физиологии Петербурга», в русской литературе начинается «натуральная школа»), он получает право на издание журнала «Современник».

Журнал, когда-то созданный Пушкиным, оказался не востребованным публикой и после его смерти влачил жалкое существование. Некрасов превращает «Современник» в лучший русский журнал XIX века. В нем печатаются Тургенев, Толстой, Гончаров, Островский, Салтыков-Щедрин. В отделе критики два последних года жизни сотрудничает Белинский.

Некрасов редко обращается к обычной критике (хотя, как мы помним, он еще раз, после Пушкина, открыл поэзию Тютчева). Но журнал становится его главным делом и подлинным культурным созданием, единым «произведением», чутко улавливающим требования времени, воспитывающим и образующим своего читателя.

Кроме того, «Современник» оказывается успешным коммерческим предприятием. Тираж его растет, редактор быстро становится состоятельным петербуржцем, живущим на широкую ногу. Некрасова принимают в аристократический Английский клуб (тот самый, о котором говорит герой Грибоедова). Он снимает большую квартиру на Литейном проспекте, где живет вместе со своей гражданской женой А. Я. Панаевой. Он имеет возможность отдаться двум «барским слабостям» – картам и охоте.

В карточной игре Некрасов был очень хладнокровен и необычайно счастлив, его выигрыши исчислялись сотнями тысяч рублей. Охоты он тоже устраивал грандиозные: с арендой больших угодий, привлечением десятков человек, собаками, приобретенными за границей.

Образ жизни богатого барина вызывал много пересудов, сплетен и даже прямой клеветы. Некрасов не отвечал на нее, предпочитая делать свое дело: издавать журнал, помогать бедствующим писателям, часто даже малознакомым.

В редактирование «Современника» Некрасов вносил те же страсть и азарт, которые проявлялись в его бытовых увлечениях. «Как бы это ни казалось странно с первого взгляда, тем не менее следует признать, что три такие, не имеющие, по-видимому, ничего общего занятия его жизни, как издание журнала, карточная игра и охота – проистекали из одного и того же источника и имеют совершенно один и тот же характер, – замечал критик и сотрудник Некрасова А. М. Скабичевский. – Не одно только увлечение передовыми идеями, но и не одна выгода заставляли его издавать журналы с рискованными направлениями. Вместе с тем действовало здесь и упоение борьбы с теми опасностями и всякого рода подводными камнями, с какой соединялось это дело».

Страсти, дела, деньги не отменяли, однако, мучительных сомнений в правильности избранного пути, воспоминаний об исковерканном детстве и голодной молодости.

«Конечно, многие завидовали Некрасову, что у его подъезда по вечерам стояли блестящие экипажи очень важных особ; его ужинами восхищались богачи-гастрономы; сам Некрасов бросал тысячи на свои прихоти, выписывал из Англии ружья и охотничьих собак; но если бы кто-нибудь видел, как он по двое суток лежал у себя в кабинете в страшной хандре, твердя в нервном раздражении, что ему все опротивело в жизни, а главное – он сам себе противен, то, конечно, не завидовал бы ему...» – вспоминала А. Я. Панаева.

Выходом для поэта в таком случае становится творчество.

Праздник жизни – молодости годы —
Я убил под тяжестью труда
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени – не был никогда.

Если долго сдержанные муки,
Накипев, под сердце подойдут,
Я пишу, рифмованные звуки
Нарушают мой обычный труд.

(«Праздник жизни – молодости годы...», 1855)

Разнообразные социальные противоречия – между бедностью и богатством, барями и мужиками, дворянами и разночинцами – питают новую лирику поэта.

В 1856 году, в начале нового царствования и новой эпохи в истории России, наконец издается сборник «настоящего» Некрасова под скромным заглавием «Стихотворения». Книга имела огромный успех. «Сочувствие публики к Вам очень сильное, – сообщал находившемуся за границей поэту Чернышевский. – Восторг всеобщий. Едва ли первые поэмы Пушкина, едва ли „Ревизор“ или „Мертвые души“ имели такой успех, как Ваша книга».

«А Некрасова стихотворения, собранные в один фокус, – жгутся», – скажет Тургенев (позднее он изменит мнение о некрасовских стихах).

«СОВРЕМЕННОК»: ДЕЛО ЖИЗНИ

Судьба некрасовского «Современника» – увлекательная драма со своим сюжетом, отражающим движение русской истории.

Журнал с трудом выживает в *мрачное семилетие*, после смерти Белинского, когда Некрасову приходится постоянно бороться с цензурой и, заменяя не допущенные к печати произведения, сочинять вместе с А. Я. Панаевой огромные «коммерческие» романы.

Он расцветает во второй половине пятидесятых годов (культурно-исторически, как мы помним, в это время начинаются *шестидесятые годы*), когда редакция работает как единый «оркестр», руководимый «хорошим капельмейстером» (П. М. Ковалевский). В журнале появляется много новых авторов и замечательных произведений. Некрасов заключает «обязательное соглашение» с Тургеневым, Толстым, Островским: все их новые произведения должны были печататься только в его журнале.

Через несколько лет, в связи с обострением общественной борьбы и подготовкой крестьянской реформы, в журнале возникает свой *конфликт «отцов и детей»*. Толстой покидает «Современник» незаметно, Тургенев – демонстративно, хлопнув дверью. Главными работниками в нем становятся молодые радикалы, «нигилисты» Чернышевский и Добролюбов. (Без наблюдения за ними, общения с ними, как считают многие исследователи, не были бы написаны «Отцы и дети».) Добролюбов даже поселяется в некрасовском доме и – несмотря на огромную разницу в возрасте – становится одним из ближайших друзей Некрасова.

К. И. Чуковский остроумно определил личность Некрасова как воплощенный «парадокс истории». По психологии, воспитанию, образу жизни Некрасов принадлежал к двум противоположным общественным группам: был одновременно дворянином и разночинцем, барин и плебеем.

«Если бы он родился поколением раньше, он был бы цельной фигурой помещика: страстный борзятник, игрок, женолюб».

Если бы он родился поколением позже, он был бы цельной фигурой революционного фанатика-бойца – сродни Каракозову или Нечаеву».

Оказавшись в ситуации нравственного и исторического перепутья, Некрасов как издатель делает свой выбор. «Начиная с 1860 года, он, если судить по „Современнику“, решительно зачеркнул в себе барина и поступил, так сказать, на службу к плебеям. Это был барин, который пошел – если не в народ, то в разночинцы» (К. И. Чуковский. «Поэт и палач»).

«Певец во стане русских воинов» – так, как мы помним, называется знаменитая элегия В. А. Жуковского. *Кающийся дворянин во стане русских разночинцев* – так можно определить общественную и поэтическую позицию Некрасова в русской литературе шестидесятых годов.

«Современник» становится центром «обличения и протеста», знаменем борьбы за последовательно демократическое изменение русской жизни. С этого времени и до конца жизни Некрасов будет главным поэтом молодого поколения, сначала – нигилистов-шестидесятников, наследников Базарова, потом – народников-семидесятников, родственников тур-

геновского Инсарова из «Нови» и реальных народовольцев. Некрасов как человек мог падать и ошибаться. Некрасов-поэт стал пророком, утешителем, руководителем многих читателей.

Гибель «Современника» совпадает с *концом шестидесятых годов* и сопровождается мучительными, катастрофическими событиями в жизни редактора.

В 1862 году после двух цензурных предостережений журнал был приостановлен на восемь месяцев, но снова возобновился, уже без умершего Добролюбова и арестованного Чернышевского. Написанный в Петропавловской крепости, потерянный и чудесным образом найденный, роман «Что делать?» откроет первый номер 1863 года.

4 апреля 1866 года впервые в истории России подданный открыто поднимает руку на императора: у решетки Летнего сада Дмитрий Каракозов стреляет в царя-освободителя (до этого русские императоры гибли тайно, во время дворцовых переворотов). Лишь недавно получивший отставку М. Н. Муравьев, после жестокого усмирения Польского восстания получивший кличку *Муравьев-вешатель*, возвращается к власти. Его призывают, пошутил один современник, «спасти отечество» от всего: «от толстых журналов до стриженных женщин включительно».

Главным виновником происшедшего, как обычно, объявляется литература. Уже зная, что принято решение о закрытии журнала, Некрасов является в Английский клуб и читает всесильному чиновнику посвященное ему стихотворение. Унижение не помогает: «Современник» по высочайшему повелению прекращают без права возобновления. Стихи Некрасов уничтожил, точный их текст никому не известен. Минуты слабости он не может себе простить до конца жизни, раскаиваясь и оправдываясь в других стихотворениях перед мертвыми и живыми друзьями.

Ликует враг, молчит в недоуменье
Вчерашний друг, качая головой,
И вы, и вы отпрянули в смущенье,
Стоявшие бесслезно предо мной
Великие страдальческие тени,
О чьей судьбе так горько я рыдал,
На чьих гробах я преклонял колени
И клятвы мести грозно повторял...
Зато кричат безличные: «Ликуюем!»,
Спеша в объятья к новому рабу
И пригвождая жирным поцелуем
Несчастливого к позорному столбу.

(«Ликует враг, молчит в недоуменье...», 1866)

ПОСЛЕДНИЕ ПЕСНИ: ПРОЩАНИЕ

Лишь через полтора года, несколько оправившись от тяжелых испытаний, Некрасов смог взяться за новое журнальное предприятие. Он действовал по прежней схеме. Взяв в аренду умирающий от недостатка подписчиков журнал «Отечественные записки», он обновил редакцию, пригласив в нее уже прославленного М. Е. Салтыкова-Щедрина, молодого критика и публициста Н. К. Михайловского, и через несколько лет сделал журнал лучшим изданием семидесятых годов (хотя полностью повторить успех раннего «Современника» не удалось: слишком уж разошлись пути бывших некрасовских соратников).

В «Отечественных записках» по частям публиковалась и поэма «Кому на Руси жить хорошо» – главное, так и не законченное творческое создание Некрасова.

Поэт рано начал готовиться к смерти. «Умру я скоро...» – написал он еще в 1867 году, когда ему не было и пятидесяти лет. Смертельной болезнью – раком – он заболел в 1875 году. Расставание с жизнью было долгим и мучительным.

Двести уж дней,
Двести ночей
Муки мои продолжаются.
Ночью и днем
В сердце твоём
Муки мои отзываются.

Эти стихи обращены к женщине, ставшей последней любовью и утешением Некрасова. «Посвящается 3-н-ч-е» – стоит загадочное посвящение в начале известной поэмы «Дедушка».

В 1870 году Некрасов познакомился с молодой девушкой неясного происхождения, без всякого образования – Феклой Анисимовной Викторовой. Введя ее в свой дом, поэт поменял простонародное имя на более интеллигентное. Она стала Зинаидой Николаевной, Зиночкой, гражданской женой и верным другом. Она сопровождала поэта и в Петербурге, и в деревне, и на охоте. Желая обеспечить ее будущее, поэт должен был официально оформить брак. Он уже не мог выехать в церковь. Венчание прямо на квартире поэта провел военный священник. Некрасов был босой и в одной рубашке.

Зинаида Николаевна преданно ухаживала за мужем до последних мгновений. «По истечении этих двухсот дней и ночей она из молодой, беленькой и краснощекой женщины превратилась в старуху с желтым лицом – и такую осталась» (П. М. Ковалевский).

Но и во время смертельной болезни Некрасов продолжал сочинять стихи. Они составили сборник «Последние песни», который поэт еще успел увидеть.

В стихотворении «Блажен незлобивый поэт...», написанном, согласно авторской дате, 21 февраля 1852 года, в день смерти Гоголя, Некрасов написал:

Со всех сторон его клянут,
И только труп его увидя,
Как много сделал он, поймут,
И как любил он – ненавидя!

Это было пророчество: история повторилась с ним самим. «Последние песни» вызвали поток писем, благодарственных адресов со всей России.

С Некрасовым прощались и старые знакомые, когда-то начинавшие творческий путь в «Современнике».

В комнате больного поэта появился Тургенев. Встреча после многих лет разлуки была безмолвной. Некрасов не мог говорить и лишь прощально махнул рукой. Тургенев в ответ благословил поэта и исчез в дверях. Об этой встрече он напишет стихотворение в прозе «Последнее свидание» (1878).

Замечательные слова написал с каторги своему родственнику и тоже сотруднику некрасовского журнала А. Н. Пыпину Н. Г. Чернышевский: «Если, когда ты получишь мое письмо, Некрасов будет еще продолжать дышать, скажи ему, что я горячо любил его как человека, что я благодарю его за доброе отношение ко мне, что я целую его, что я убежден, что его слава будет бессмертна, что вечна любовь России к нему, гениальнейшему и благороднейшему из русских поэтов. Я рыдаю о нем. Он действительно был человек очень высокого благородства души и человек великого ума. И как поэт он, конечно, выше всех поэтов».

Прощаться с Некрасовым пришел и известный юрист А. Ф. Кони, записавший позднее его монолог о страшной разобщенности даже близких людей: «Да что вы, отец! (Некрасов часто так обращался к своим близким знакомым. – *И. С.*) Я ведь это так говорю, я ведь и сам знаю, что вы очень заняты, да и всем живущим в Петербурге всегда бывает *некогда*. Да, это здесь роковое слово. Я прожил в Петербурге почти сорок лет и убедился, что это слово – одно из самых ужасных. <...> Вот я умираю – а, оглядываясь назад, нахожу, что нам *все и всегда было некогда*. Некогда думать, некогда чувствовать, некогда любить, некогда жить душою и для души, некогда думать не только о счастье, но даже об отдыхе, и только умирать *есть время*...»

Некрасов умер 27 декабря (8 января) 1877 года. Похороны его превратились в общественную демонстрацию (потом так же хоронили Достоевского и Тургенева). Гроб несли на руках через весь город. В шествии участвовали от трех до пяти тысяч человек. Речь на кладбище произнес Достоевский.

Он заявил, что Некрасов был поэтом, пришедшим в литературу с «новым словом», и поэтому должен стоять вслед за Пушкиным и Лермонтовым. Из толпы закричали: «Он был выше Пушкина!»

Это был голос молодого поколения. Возражали писателю поклонники Некрасова, революционеры-народники (среди них – Г. В. Плеханов). Некоторые явились на кладбище со спрятанным под одеждой оружием, намереваясь, если возникнет необходимость, «ответить на полицейское насилие дружным залпом из револьверов». Так «слово» грозило тут же перерасти в «дело».

Спор о стихах Некрасова продолжался даже у могилы.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1821, — родился в с. Синьки Подольской губернии.
- 28 ноября (10 декабря) 1824 — переезд семьи в родовое имение Грешнево Ярославской губернии.
- 1832–1837 — учеба в Ярославской гимназии.
- 1838 — приезд в Петербург.
- 1845 — выход сборника «Физиология Петербурга».
- 1847–1866 — редактирование журнала «Современник».
- 1856 — выход первого сборника «Стихотворения».
- 1868 — начало редактирования журнала «Отечественные записки».
- 1869 — публикация в «Отечественных записках» пролога и первых глав поэмы «Кому на Руси жить хорошо».
- 1877 — публикация сборника стихотворений «Последние песни».
- 27 декабря (8 января) 1877, — смерть в Петербурге.

Художественный мир Некрасова

СПОР ОБ ИСКУССТВЕ: ПОЭТ КАК ГРАЖДАНИН

Некрасов – одна из самых спорных и противоречивых фигур не только в русской культуре, но и в русской поэзии.

Тургенев в шестидесятые – семидесятые годы на раз объявлял, что в стихах Некрасова «поэзия и не ночевала». «В белыми нитками сшитых, всякими нелепостями приправленных, мучительно высиженных измышлениях „скорбной“ музыки г. Некрасова – ее-то, поэзии, нет и на грош» («По поводу „Отцов и детей“», 1868). – А Д. С. Мережковский через несколько десятилетий назовет Тютчева и Некрасова «двумя тайнами русской поэзии».

Достоевский, как мы помним, поставил Некрасова сразу за Пушкиным и Лермонтовым. – А молодые читатели возразили: Некрасов – «выше Пушкина». (Столь же противоречивые оценки позднее вызовет лишь поэзия Маяковского.)

Проблема заключается в том, что Некрасов не просто сочинял стихи, лучше или хуже пушкинских или тютчевских. Он предложил *иную систему художественных координат*: новый взгляд на задачи поэта, новые поэтические темы, даже новую стиховую систему. Некрасов действительно пришел в русскую поэзию с *новым словом*, которое далеко не все современники (да и потомки) готовы были принять и признать.

Сборник стихотворений 1856 года открывается программой, манифестом «Поэт и гражданин». Размышления о поэте и поэзии продолжают пушкинское «Поэт и толпа» (1828) и лермонтовское «Журналист, читатель и писатель» (1840) и в то же время во многом противоположны художественным концепциям поэзии золотого века.

Пушкинский *поэт* – пророк, питомец вдохновения, подчиняющийся лишь «велению Божьему» и голосу Музы, находящий источники творчества прежде всего в собственной душе, презирающий «толпу» и «светскую чернь».

Подите прочь – какое дело
Поэту мирному до вас!
В разврате каменейте смело:
Не оживит вас лиры глас. <...>

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Этот *образ Поэта* не совпадает с реальным содержанием пушкинской поэзии, оно намного шире.

Лермонтовский *писатель* (на самом деле и он – Поэт) тоже сочиняет под властью вдохновенья: «Бывает время, / Когда забот спадает бремя, / Дни вдохновенного труда...» Однако темы его поэзии связаны уже с житейскими волнениями и битвами: «Тогда пишу. / Диктует совесть, / Пером сердитый водит ум: / То соблазнительная повесть / Сокрытых дел и тайных дум...» Но и он презирает суд толпы, противопоставляя ей свое свободное творчество:

К чему толпы неблагодарной
Мне злость и ненависть навлечь,

Чтоб бранью назвали коварной
Мою пророческую речь?

В стихах Некрасова Муза остается одной из главных героинь, но принципиально меняется ее привычный облик, поэт находит ей новое место в творческом процессе.

В «Поэте и гражданине» стихи Пушкина цитирует Гражданин, но сразу же утверждает, что стихи Поэта, его современника, ближе ему, чем пушкинская гармония: «Но признаюсь, твои стихи / Живее к сердцу принимаю».

Из этого стихотворения часто повторяют известную контрастную формулу: «Поэтом можешь ты не быть, / Но гражданином быть обязан». Но Гражданин не только противопоставляет, но и *объединяет* эти общественные роли, обозначает свои требования к Поэту, не отрицающие его призвания:

Будь гражданин! Служа искусству,
Для блага ближнего живи,
Свой гений подчиняя чувству
Всеобнимающей Любви...

Призывая отказаться от «поклоненья единой личности своей», Гражданин объясняет Поэту:

Проснись: громи пороки смело...<...>
Нет, ты не Пушкин. Но покуда
Не видно солнца ниоткуда,
С твоим талантом стыдно спать;
Еще стыдней в годину горя
Красу долин, небес и моря
И ласку милой воспевать...

Пушкинская гармония в мире, где «не видно солнца ниоткуда», уже невозможна. Служенье искусству, звукам сладким и молитвам сменяется у нового поэта, исполняющего обязанности Пушкина, *долгом перед обществом*. Вместо презренья к толпе («подите прочь...») поэт чувствует свою *вину* перед ней и ее посланником, Гражданином, из-за невозможности выполнить этот долг.

Учить других – потребен гений,
Потребна сильная душа,
А мы с своей душой ленивой,
Самолюбивой и пугливой,
Не стоим медного гроша.

Стихотворение «Поэт и гражданин», таким образом, становится декларацией нового искусства: активного, гражданского, ориентированного на воспроизведение острых общественных проблем и социальных конфликтов.

Некрасовская *земная Муза* спускается с поэтического Олимпа на городские улицы или сельские пашни.

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;

Там били женщину кнутом,
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная!»

(«Вчерашний день, часу в шестом...», 1848)

Но русский – взглянет без любви
На эту бледную, в крови,
Кнутом иссеченную Музу...

(«О, Муза! Я у двери гроба!..», 1877)

Муза и страдающая крестьянка – *сестры*: такова позиция Некрасова.

ЛИЦА И ГОЛОСА: СТРАДАНИЕ И СОСТРАДАНИЕ

Не оставляя прежних поэтических тем (о чем мы еще поговорим), Некрасов резко расширяет их круг и сдвигает их вниз по социальной вертикали. В его поэзию входят коллизии и персонажи, лишь изредка или вовсе не попадающие в поле внимания других поэтов: жизнь городских низов (мелких чиновников, бедняков-разночинцев, «падших» женщин), но прежде всего – *крестьянский мир* в самых разнообразных его проявлениях: семейные конфликты, тяжелый труд, детство и старость, праздники и будни. Поэзия Некрасова словно становится продолжением прозы натуральной школы.

«Новый» Некрасов, как мы уже говорили, начинается стихотворением «В дороге» (1845), в котором ямщик рассказывает попутчику о своей трагической любви к воспитанной в барском доме жене: «Погубили ее господя, / А была бы бабенка лихая!»

Некрасов – и здесь тоже его принципиальное отличие от предшествующей лирики – дает не только образ, но и *голос, точку зрения* своего героя. С этого времени и до конца жизни одной из самых важных линий некрасовского творчества становится *ролевая лирика* – рассказ какого-либо персонажа о своей судьбе («Огородник», «Нравственный человек», «Буря», «Песня Еремушке», стихотворения из цикла «О погоде»).

В других случаях поэт отказывается от точки зрения героя, но сохраняет *фабулу*, повествование о нем. Многие стихи Некрасова (в отличие от лирики его современников Фета или Тютчева) можно не только процитировать, но легко *пересказать*.

Одно из ранних иронических стихотворений Некрасова называлось «Современная ода». Намного чаще он пишет *современные баллады, стихотворения-рассказы*, в основе которых, в отличие от старых баллад Жуковского или Лермонтова, – не таинственно-фантастические, а современные бытовые темы («Размышления у парадного подъезда», «Железная дорога», «Генерал Топтыгин»). Именно поэтому вполне логичным был переход Некрасова к поэмам, увенчанный главным его созданием – эпопеей «Кому на Руси жить хорошо». (Тютчев и Фет, чуждые повествовательности, вовсе не писали поэм.)

При большом разнообразии тем, персонажей и сюжетов в поэзии Некрасова есть центральный герой и основной эмоциональный тон, эмоциональная доминанта. Еще в одном обращении к музе сказано: «Сестра народа – и моя!» («Музе», 1877).

Понятие *народ* имеет для поэта четкий социальный характер. Народ – это не помещики или чиновники (даже из бедных петербургских углов), не купцы или интеллигенция (вклю-

чая самого поэта). Народ – это *деревенский мужик*, хранитель и кормилец; это *русская женщина*, баба; это *крестьянские* дети.

В «Элегии» (1874) Некрасов полемически настаивает на важном, исключительном характере этой темы.

Пусть нам говорит изменчивая мода,
Что тема старая «страдания народа»
И что поэзия забыть ее должна,
Не верьте, юноши! не стареет она.

Поскольку судьбу народа Некрасов видит в трагических тонах, чувство глубокой скорби, уныния становится доминирующим в его стихах.

«Родная земля! / Назови мне такую обитель, / Я такого угла не видал, / Где бы сеятель твой и хранитель, / Где бы русский мужик не стонал?» («Размышления у парадного подъезда», 1858).

«В полном разгаре страда деревенская... / Доля ты! – русская долюшка женская! / Вряд ли труднее сыскать» («В полном разгаре страда деревенская...», 1862).

«Холодно, голодно в нашем селении, / Утро печальное, сырость, туман...» («Молебен», 1876).

Начинаясь с сострадания народной доле, чувство уныния заполняет весь мир: поэт видит ужас городской, петербургской жизни («О погоде»), воспринимает как страдание любовь («панаевский цикл») и практически все события собственной жизни. Лирический герой Некрасова с ужасом вспоминает детство и молодость, клянет свою застенчивость, страдает от невозможности выполнить долг.

Мир Некрасова – солнечное сплетение человеческой боли, социальной, личной, философской.

«Что ни год – уменьшаются силы, / Ум ленивее, кровь холодней... / Мать-отчизна, дойду до могилы, / Не дождавшись свободы твоей!» («Что ни год – уменьшаются силы...», 1860).

«О слезы женские, с придачей / Нервических тяжелых драм» («Слезы и нервы», 1861).

«Ты грустна, ты страдаешь душою: / Верю – здесь не страдать мудрено. / С окружающей нас нищетой / Здесь природа сама заодно» («Утро», 1874).

«Страстный к страданью поэт!» – воскликнет Достоевский, прочитав «Последние песни» и увидев в этом концентрированном страдании что-то родственное себе, а также невольно заразившись некрасовским дактилем («Дневник писателя». 1877. Январь. Глава вторая, IV. Русская сатира. «Новь». «Последние песни». Старые воспоминания).

Через сорок лет К. И. Чуковский гиперболически развил наблюдение: «Это был гений уныния. В его душе звучала великолепная зауспокойная музыка, и слушать эту музыку, передавать ее людям и значило для него творить. <...> И вообще тот всемирный человеческий стон, не прекращающийся в течение веков... звучал у него в ушах непрерывно...<...> Из множества разрозненных образов, постоянно привлекаемых им как объекты для слез, в конце концов выкристаллизовались у него несколько устойчивых мифов, которые стали главенствующими и явились синтезом всех остальных, средоточием их разрозненных качеств; эти образы у него были такие: народ, мать, Белинский и собственная „безрассудно-разбитая“ жизнь» («Кнутотом иссеченная Муза»).

У каждого из этих персонажей лирики Некрасова обнаруживается своя драма.

О страданиях народа уже говорилось выше.

Судьба Белинского, «честного сеятеля добра», трагична не только из-за ранней смерти, но также по причине литературных и правительственных преследований, тяжелой работы, бедности, зависти конкурентов, отсутствия видимого результата его деятельности.

За ним следили, и тюрьму
Враги пророчили ему...
Но *тут* услужливо могила
Ему объятья растворила:
Замучен жизнью трудовой
И постоянной нищетой,
Он умер... Помянуть печатно
Его не смели... Так о нем
Слабеет память с каждым днем
И скоро сгинет невозвратно!..

(«В. Г. Белинский», 1855)

Два образа «мученицы-матери» в лирике Некрасова также объединяет общий мотив страдания.

Женщина-крестьянка страдает от притеснений помещика, ругани и побоев мужа, непосильного труда, солдатчины и смерти детей («Тройка», 1846; «В деревне», 1854; «Внимая ужасам войны...», 1855; «Орина, мать солдатская», 1863).

Завязавши под мышки передник,
Перетянешь уродливо грудь,
Будет бить тебя муж-привередник
И свекровь в три погибели гнуть. <...>

И в лице твоём, полном движенья,
Полном жизни, – появится вдруг
Выраженье тупого терпенья
И бессмысленный, вечный испуг.

(«Тройка», 1846)

У женщины из образованного общества судьба не многим отличается от крестьянской. Ее дети избавлены от ужасов воинской службы, но она сама не избавлена от тяжести домашнего гнета и преследований. В стихотворении «Родина» (1846), написанном в один год с «Тройкой», судьба матери поэта изображена в сходном тоне.

Вот темный, темный сад... Чей лик в аллее
дальной
Мелькает меж ветвей, болезненно-печальный?
Я знаю, отчего ты плачешь, мать моя!
Кто жизнь твою сгубил... о! знаю, знаю я!..

Навеки отдана угрюмому невежде,
Не предавалась ты несбыточной надежде —
Тебя пугала мысль восстать против судьбы,
Ты жребий свой несла в молчании рабы...

Определение *раба* применяется и к свободной женщине из дворянской усадьбы. В поведении обеих отмечается сходный «вечный испуг». «Муж-привередник» из крестьянской избы и «угрюмый невежда» из дворянской усадьбы в равной степени оказываются домашними тиранами.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ: НЕРВЫ, СЛЕЗЫ, ВЕСЕЛЬЕ

Лирический герой поэзии Некрасова является частью этой всеобщей боли, вселенского страдания. Причины его весьма разнообразны и сильно расширяют традиционный образ лирического поэта.

Он несет с собой груз драматического прошлого, мрачного детства и голодной юности. Но к этим мрачным воспоминаниям добавляются и новые источники нервности. Он, как и Белинский, испытывает зависть врагов и предательство друзей, ощущает невозможность осуществления взятой на себя задачи. Его «раненое сердце», как сейсмограф, ловит любую человеческую боль. Он страдает от застенчивости и безвестности, от отсутствия счастья и воли, от вековой тишины во глубине России, от вида крови и убийств, от скрежета лопаты на городской мостовой и дождливого мутного неба над деревенской пашней.

Не является исключением из общей атмосферы и чувство любви. В стихотворениях, связанных с отношениями Некрасова с А. Я. Панаевой («панаевский цикл»), главным мотивом становится не восторг и красота любви, а непонимание, нервность, взаимные страдания.

Стихотворение «Мы с тобой бестолковые люди» (1851) посвящено ссоре близких людей. Надежда на счастье вырастает здесь из прозы взаимного примирения, возможно не окончательного.

Если проза в любви неизбежна,
Так возьмем и с нее долю счастья:
После ссоры так полно, так нежно
Возвращенье любви и участия...

В стихотворении «Зачем насмешливо ревнуешь...» (1855) героиня охарактеризована с помощью психологического оксюморона: «Нашла ты в ненависти гордой / Опору прочную себе».

В стихотворении «Тяжелый год – сломил меня недуг...» (1855), одном из последних в «панаевском цикле», героиня оказывается в одном ряду с недругами лирического героя – и все-таки страдальцей.

Тяжелый год – сломил меня недуг.
Беда застигла, – счастье изменило, —
И не щадит меня ни враг, ни друг,
И даже ты не пощадила!

Истерзана, озлоблена борьбой
С своими кровными врагами,
Страдальца! стоишь ты предо мной
Прекрасным призраком с безумными глазами!

«Панаевский цикл» Некрасова часто сравнивают с «денисьевским циклом» Тютчева. Но трагизм этих стихотворений все-таки имеет разную природу. Влюбленные Тютчева вдвоем противостоят всему миру. Причиной трагедии и смерти оказываются здесь внешние

обстоятельства, враждебная толпа. «Толпа, нахлынув, в грязь втоптала, / То, что в душе ее цвело» («О, как убийственно мы любим...», 1851).

Отношения любимых людей у Некрасова внутренне конфликтны. Герои смертельно противостоят друг другу и в конце концов остаются в одиночестве посреди враждебного мира.

Мы разошлись на полпути,
Мы разлучились до разлуки
И думали: не будет муки
В последнем роковом «прости»,
Но даже плакать нету силы...
Пиши – прошу я одного...
Мне эти письма будут милы
И святы, как цветы с могилы, —
С могилы сердца моего!

(«Прощанье», 1856)

Чем беспощаднее лирический герой судит себя за ошибки и заблуждения, бездействие и бессилие поэтического слова, тем сильнее его желание найти человека, в котором эти недостатки преодолены.

Подвижник, борец за народное дело – главный положительный герой лирики Некрасова. Этот образ, как правило, отсылает к биографиям современников, знакомых и друзей (Белинского, Добролюбова, Т. Шевченко, Чернышевского). Но Некрасов создает не стихотворения-портреты, а стихотворные *легенды*. Образы монументально укрупняются, включаются в культурный контекст, приобретают богатырский характер.

В Добролюбове обнаруживаются черты идеального сына родины, человека невиданного ума и душевной чистоты: «Какой светильник разума угас! / Какое сердце биться перестало! <...> Плачь русская земля! но и гордись – / С тех пор, как ты стоишь под небесами, / Такого сына не рождала ты / И в недра не брала свои обратно: / Сокровища душевной красоты / Совмещены в нем были благодатно...» («Памяти Добролюбова», 1864).

В стихотворении, посвященном находящему на каторге Чернышевскому, тот сравнивается с Пророком, готовым, как Христос, идти на крест в битве за добро:

Его еще покамест не распяли,
Но час придет – он будет на кресте;
Его послал бог Гнева и Печали
Царям земли напомнить о Христе.

(«Пророк», 1874)

Однако лирика Некрасова не ограничивается доминирующими печальными мотивами.

К. И. Чуковский заметил, что временами «гений уныния» превращался совсем в иного поэта. «Народ призван спасать его... от уныния. <...> Только в народе Некрасов умел улыбаться. Все веселые его стихотворения – все до одного – о народе. Даже больше, чем веселые, – радостные. Первые главы „Коробейников“, „Дядюшка Яков“, великолепная „Сельская ярмонка“, „Крестьянские дети“, – везде мы чувствуем улыбку Некрасова. Только здесь он гармонически ясен, в ладу с самим собой» («Кнутот иссеченная Муза»).

Некрасов умел смеяться и по-иному: злым сатирическим смехом. Начиная с «Современной оды» (которая на самом деле – сатира) в стихах Некрасова появляется галерея поме-

щиков-самодуров, чиновников-проходимцев и казнокрадов, промотавшихся аристократов, мечтающих поправить свои дела с помощью выгодной женитьбы.

Важной особенностью поэзии Некрасова является не только разъединение, но и *сочетание* разных эмоциональных тонов и жанровых традиций.

В «Размышлениях у парадного подъезда» (1858), «Железной дороге» (1864) в рамках одного произведения соединяются и традиционное для поэта сочувствие к русскому народу, и сатира на его гонителей и притеснителей, и покаянное чувство лирического героя-рассказчика.

В художественном мире Некрасова на равных правах существуют жанры оды, элегии и сатиры. Образ лирического героя дополняется изображением многочисленных персонажей со своими судьбой и словом. Поэтому лирику Некрасова принято называть *многоэлементной лирической системой*.

Но творчество Некрасова не исчерпывается лирикой. Поэт, которого интересовали *другие* люди и характеры, который любил *рассказывать* в стихах, неизбежно должен был обратиться к большим повествовательным формам.

Поэмы (их поэт сочинил более десяти) – важнейшая часть творчества Некрасова. Поэмы, как правило, завершают и переводят на иной, монументальный уровень главные темы некрасовской лирики.

«Коробейники» (1861) и «Мороз, Красный нос» (1863–1864) – продолжение народной линии некрасовского творчества.

«Дедушка» (1870) и «Русские женщины» (1871–1872) изображают героические типы, которые в данном случае поэт находит в предшествующем поколении, среди декабристов и их жен.

«Современники» (1874) вырастают из некрасовских сатир. Поэма, рисующая широкую панораму пореформенной России, открывается внутренним эпиграфом, изложенной в стихах мыслью малоизвестной писательницы, современницы поэта, Н. Д. Хвоцинской-Зайончковской:

Я книгу взял, восстав от сна,
И прочитал я в ней:
«Бывали хуже времена,
Но не было подлей».

Швырнул далеко книгу я.
Ужели мы с тобой
Такого века сыновья,
О друг-читатель мой?..

Но главным созданием Некрасова, поэмой-итогом, поэмой-синтезом стала «Кому на Руси жить хорошо».

«Кому на Руси жить хорошо» (1863–1877)

ЭКСПОЗИЦИЯ: В МИРЕ СКАЗКИ

«Кому на Руси жить хорошо» оказалась главной некрасовской книгой. Задумав поэму в 1863 году, вскоре после отмены крепостного права, поэт работал над ней – с большими перерывами – до последних дней. Книга оборвалась вместе с жизнью, оставив читателям и исследователям много загадок.

Из четырех ее фрагментов только «Часть первая» мыслилась Некрасовым как законченная, завершенная. Главы «Последыш» и «Пир на весь мир», связанные между собой и сюжетно, и по времени действия (в «Пире...» действие происходит в той же деревне Большие Вахлаки ночью, сразу после дневных событий, описанных в «Последыше»), имеют авторские пометки: «Из второй части». А «Крестьянка» – подзаголовок: «Из части третьей».

Какие еще фрагменты вошли бы во вторую и третью части, осталось неизвестным. Некрасовское произведение, таким образом, входит в число тех великих созданий русской литературы («Мертвые души», «Братья Карамазовы»), работа над которыми так и не была завершена. Они похожи на недостроенный храм: вглядываясь в сохранившиеся части, мы должны догадаться о смысле целого.

Современные литературоведы, помня о незавершенности поэмы, располагают написанные части в порядке авторской работы над ними: «Часть первая» – «Последыш» – «Крестьянка» – «Пир на весь мир». В некоторых изданиях «Крестьянка» публикуется раньше «Последыша». Но «Часть первая» и «Пир на весь мир» всегда остаются на своих местах, создавая рамочную композицию поэмы.

Некрасов задумывает «Кому на Руси жить хорошо» в те же годы, когда Толстой начинает работу над «Войной и миром». И поэт, и прозаик руководствовались сходным замыслом: показать русскую нацию в кризисной ситуации, на переломе. И Толстого, и Некрасова волновала «мысль народная».

Прозаику, однако, для воплощения замысла *романа-эпопеи* понадобились исторический материал и собственная философия истории. Поэт в создании *поэмы-эпопеи* обратился к явлениям современной, пореформенной действительности, но зато нашел точку опоры в фольклорной поэтике.

Толстой в своей эпопее смотрел на прошлое с точки зрения современности. Некрасов вглядывался в современность словно из глубины веков.

В каком году – рассчитывай,
В какой земле – угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков...

Уже первое четверостишие некрасовской поэмы – привычный для русской поэзии трехстопный ямб с непривычными дактилическими окончаниями – обозначает важные принципы художественного мира.

Характеристика места и времени имеет условный, сказочный характер (сравним: *в некотором царстве, в некотором государстве*). Условность поддерживается названиями деревень, которые нельзя найти на карте, но легко понять как характеристику их обитателей:

«Подтянутой губернии, Уезда Терпигорева, Пустопорожней волости, Из смежных деревень: Заплатова, Дырявина, Разутова, Знобишина, Горелова, Неелова – Неурожайка тож».

К сказке восходит и главный мотив путешествия, странствия с какой-то заранее определенной целью (в сказке это называется «трудная задача»). А хронотоп *большой дороги*, который использует Некрасов, оказывается одним из самых важных в русской литературе от Радищева до Чехова.

Герои-спорщики не индивидуализированы, как другие персонажи поэмы. Они представляют образ коллективного «счастьеискателя». Наконец, само число странников оказывается символическим: «семерка» в фольклорной поэтике – магическое, загадочное число.

Естественно, на первых же шагах путешествия героям встречаются особые персонажи: похожая на ведьму «корявая Дурандиха», говорящая птица, дарящая «скатерть самобранную».

Путешествие некрасовских странников начинается в *мире сказки*. По-сказочному сформулирован и главный, образующий завязку поэмы вопрос, который мечтают разрешить странники:

Крестьяне распоясались,
У скатерти уселися,
Пошел *тут* пир горой!
На радости целуются,
Друг дружке обещаются
Вперед не драться зря,
А с толком дело спорное
По разуму, по-божески,
На чести повести —
В домишки не ворочаться,
Не видеться ни с женами,
Ни с малыми ребятами,
Ни с стариками старыми,
Покуда делу спорному
Решенья не найдут,
Покуда не доведуют
Как ни на есть доподлинно:
Кому живется счастливо,
Вольготно на Руси?

СОВРЕМЕННОСТЬ В ПОИСКАХ СЧАСТЛИВОГО

Но сразу же после пролога, в первой главе, герои из фольклорного, сказочного мира попадают в мир реальный. Ответ на свой вопрос герои поэмы должны получить уже в пореформенной России.

В первых спорах странников кандидатами в счастливые оказываются представители всей надстраивающейся над мужиком социальной вертикали: помещик, чиновник, поп, купец, вельможный боярин-министр, царь.

Но «высоко Бог, далеко царь...». В первой части странникам удастся узнать лишь мнения попа и помещика, персонажей, наиболее близких к мужицкой жизни. Оба они отказываются от звания счастливых.

Священник показывает, что такие признаки счастья, как *покой, богатство, честь*, в его жизни отсутствуют. Вместо покоя он находится в постоянных хлопотах и волнениях за прихожан. Богатству неоткуда взяться среди повсеместной мужицкой бедности. А честь сословия постоянно посрамляют те же мужики, рассказывая «сказки балагурные» и распевая «песни непристойные» о попе, его жене и дочери. Простой священнослужитель оказывается человеком, живущим той же, что и его вопрошатели, тяжелой, безрадостной жизнью.

Деревни наши бедные,
А в них крестьяне хворые
Да женщины печальницы,
Кормилицы, поилицы,
Рабыни, богомолицы
И труженицы вечные,
Господь, прибавь им сил!
С таких трудов копейками
Живиться тяжело!

Жалобы на свою жизнь «румянёного, осанистого, присадистого» помещика Оболт-Оболдуева (обратим внимание на его говорящую фамилию) имеют уже лицемерный характер. Его печалит исчезновение прежнего быта с громадной прислугой, огромной охотой и законом, опиравшимся на право сильного:

Во времена боярские,
В порядки древнерусские
Переносился дух!
Ни в ком противоречия,
Кого хочу – помилую,
Кого хочу – казню.
Закон – мое желание!
Кулак – моя полиция!
Удар искросыпительный,
Удар зубодробительный,
Удар скуловорррот!..

Эта жизнь ушла вместе с отменой крепостного права. Недаром помещик при первой встрече язвительно обращается к мужикам сначала «господа», потом – «граждане».

Жить по-новому, строить отношения с *гражданами*, которые перестали ломать шапки, рубят господские леса, иногда – «в избытке благодарности» – бунтуют, помещик не умеет. «Скажу я вам, не хвастая, / Живу почти безвыездно / В деревне сорок лет, / А от ржаного колоса/ Не отличу ячменного, / А мне поют: „Трудись!“»

Глава «Помещик» заканчивается на печальной ноте: помещик рыдает, добродушные крестьяне «чуть тоже не заплакали», сочувствуя ему, и думают про себя:

Порвалась цепь великая,
Порвалась – расскочилась:
Одним концом по барину,
Другим по мужику!..

Позицию героев здесь, как и в других случаях, нельзя отождествлять с точкой зрения автора. Финальный афоризм опровергается в самой главе многочисленными ироническими деталями. Оболт-Оболдуев грезит о жизни, в которой его счастье строилось на несчастье других.

Ой жизнь широкая!
Прости-прощай навек!
Прощай и Русь помещичья!
Теперь не та уж Русь!

Конец этого мира не вызывает авторского сочувствия. Некрасов, в отличие от Чехова, не грустит о вишневых садах. Дворянское прошлое в середине шестидесятых годов еще близко и не вызывает ностальгии.

Чему учился я?
Что видел я вокруг?..
Коптил я небо Божие,
Носил ливрею царскую,
Сорил казну народную
И думал век так жить...

Однако уже в первой части фабула поэмы отклоняется от заданной в прологе линии. В главах «Сельская ярмонка», «Пьяная ночь», «Счастливые» странники начинают «в толпе – искать счастливого». Поиск, следовательно, начинается уже не по вертикали, а по горизонтали, среди таких же мужиков, как и сами герои.

В этих главах Некрасов объединяет многочисленных героев своей ролевой лирики. На диогеновский призыв «*ищу счастливого человека*» являются самые разные люди с историями своей жизни: старуха, вырастившая огромную вкусную репу; выживший в двадцати сражениях, битый палками, но оставшийся в живых солдат; хвастающий своей силой и своим огромным молотом каменотес; больной крестьянин, счастье которого видится в мечте умереть на родине.

Некрасов строит эти картины на ироническом парадоксе. Парад «счастливых» завершается нищими. В надежде получить бесплатное угощение они тоже толкуют о своем счастье: им с охотой подают милостыню. Зато о своем несчастье плачется «дикий помещик», лишенный привычных забав в виде псовой охоты и «удара скуловоротом».

Иной тип счастливого человека предлагает крестьянин Федосей из деревни Дымоглотова: «Коли Ермил не выручит, / Счастливец не объявится, / Так и шататься нечего...»

Ермил Гири́н – первый появляющийся в поэме тип «просто мужика», который перестает быть только страдальцем и вырастает в народного заступника, действующего «не колдовством, а правдою».

Он начинает карьеру писарем, потом весь мир выбирает его бурмистром. Отступив от правды при спасении от рекрутчины «меньшого брата Метрия», он кается перед народом, получает прощение и в полной мере оправдывает его доверие в борьбе за мельницу с купцом Алтынниковым (снова говорящая фамилия!). Все пожертвованные деньги Ермил честно возвращает, за исключением того рубля, на который не нашлось хозяина.

Судьба этого претендента на счастье оказывается драматичной. Его история неожиданно обрывается двумя намеками. Ермила призвали помочь в усмирении крестьян «помещика Обрубкова, Испуганной губернии, уезда Недыханова, деревни Столбняки». Но после этого «в остроге он сидит».

Читатель-современник легко догадывался: Ермил оказался на стороне бунтарей, и за это посажен в острог. Заступничество, борьба за народную правду и тюрьма в первый раз оказываются связанными друг с другом.

ПОРТРЕТЫ: ТРИ СУДЬБЫ

В главах из второй и третьей части, «Последыш» и «Крестьянка», темы первой части развиваются, но композиция меняется. Теперь поэт дает не движущуюся панораму современной жизни, а *портреты персонажей* из намеченных ранее двух противоположных лагерей.

Князь Утятин – словно выживший из ума Оболт-Оболдуев. Он не просто тоскует по прежней помещичьей жизни, а навсегда остался в ней. И крестьяне деревни Вахлаки соглашаются, по просьбе будущих наследников, ему в этом подыгрывать: «морочить полонного», «дурацкие приказы исполнять». Но даже в этой восстанавливающей прошлое комедии мертвый хватает живого: по приказу Последыша мужики понарошку наказывают розгами непокорного Агапа, и он в тот же день умирает.

«Последыш» заканчивается и другим горьким парадоксом, подтверждающим ранее прозвучавший афоризм о *порвавшейся цепи*. Пока мужики играли с бариним в прошлое, они жили относительно свободно.

Уважил я Последыша! —
Сказал бурмистр. – Господь с тобой!
Куражься, колобродь!
Не знай про волю новую,
Умри, как жил, помещиком,
Под песни наши рабские,
Под музыку холопскую —
Да только поскорей!
Дай отдохнуть крестьянину!

После его смерти жизнь изменилась, но в худшую сторону.

Пропала ласка барская:
Опохмелиться не дали
Гвардейцы вахлакам!
А за луга поемные
Наследники с крестьянами
Тягаются доднесь.

В главе «Крестьянка» поэт подводит итоги давно волновавшей его теме женской судьбы («Тройка», «В полном разгаре страда деревенская...»). Поиски счастливицы «среди баб» приводят странников к Матрене Тимофеевне. Она прошла почти все испытания, которые могут выпасть на долю крестьянки: семейный «ад» в доме мужа, страшная гибель ребенка, публичное наказание по прихоти самодура-помещика, солдатчина мужа. Тем не менее она правит домом и растит детей, но сама соглашается со словами «святой странницы»:

Ключи от счастья женского,
От нашей вольной волюшки

Зброшены, потеряны
У Бога самого!

И эту главу Некрасов строит на контрасте. Если Матрена Тимофеевна демонстрирует великое терпение, то Савелий, богатырь святорусский – предел этого терпения, бунт против насилия, хотя тоже очень своеобразный. «Клейменный, да не раб!» – говорит о себе бывший каторжанин. Но, вспоминая о прошлом, он видит свою заслугу в том, что, как и другие односельчане, не выдавал после порки барину всех денег:

Отменно драл Шалашников,
А не ахти великие
Доходы получал:
Сдавались люди слабые,
А сильные за вотчину
Стояли хорошо.
Я тоже перетерпывал,
Помалчивал, подумывал:
«Как ни дери, собачий сын,
А всей души не вышибешь,
Оставишь что-нибудь!»

Современную жизнь он упрекает в отсутствии даже такого терпения.

Вот были люди гордые!
А нынче дай затрещину —
Исправнику, помещику
Тащат последний грош!

Но и такому беспредельному терпению приходит конец. Правда, через восемнадцать лет. Причиной страшного взрыва становится вроде бы мелочь: простая ругань управляющего-немца, за которую девять мужиков закапывают его в землю.

Определение «богатырь», применяемое к Савелию, полно горькой иронии.

«Как вы терпели, дедушка?»
«А потому терпели мы,
Что мы – богатыри.
В том богатырство русское».

Позднее, вернувшись с каторги, Савелий становится невольным виновником гибели внука, уходит странствовать, кается и умирает, дожив до «ста семи годов».

Судьба этого героя перекликается с судьбой Ермила Гирина: и последовательная защита мужицких интересов, и внезапный бунт приводят к одному итогу.

Как вы ни бейтесь, глупые,
Что на роду написано,
Того не миновать!
Мужчинам три дороженьки:
Кабак, острог, да каторга...

ПИР НА ВЕСЬ МИР: СЧАСТЬЕ ПОЭТА

Последнюю часть поэмы, «Пир на весь мир», Некрасов пишет уже смертельно больным, зная, что не успеет окончить свой заветный труд, пытаясь вложить в эти страницы все, передуманное за жизнь: договорить, объяснить, объясниться. Здесь происходит возвращение к композиционному принципу первой части. «Площадка перед Волгою, / Луною освещенная», на краю села, у большой дороги, становится местом разговоров, рассказов, песен, воспоминаний о недавнем прошлом и гаданий о будущем – *пира на весь мир*.

Спокойно течет великая река – течет перед читателем река народной жизни.

О недавнем прошлом напоминают многие песни и сюжеты. «Голодная» и «Веселая», «Барщинная» и «Соленая» песни на самом деле не очень отличаются друг от друга.

«Кушай тюрю, Яша! / Молочка-то нет», – успокаивает сына женщина в «Веселой». «Никто как Бог! / Не ест, не пьет / Меньшой сынок. / Гляди – умрет!» – отчаивается другая мать в «Соленой».

«Пухнет с мякины живот» у Калинушки, героя «Барщинной». «Стоит мужик – / Колышется, / Идет мужик – не дышится! / С коры его / Распучило, / Тоска-беда измучила», – начинается «Голодная».

Герои других рассказов-баллад демонстрируют бунт на коленях или предательство народных интересов. «Холоп примерный – Яков верный» отомстил барину тем, что удавился на его глазах. Глеб-староста, герой «Крестьянского греха», за обещанные горы золота и личную вольность предает «восемь тысяч душ», которые адмирал собирался отпустить на волю, а наследник оставляет в «цепях-крепях».

Настоящий бунт изображен в «древней были» «О двух великих грешниках» (она действительно опирается на народные предания). Страшный разбойник Кудеяр-атаман искупает грехи убийством жестокого пана Глуховского, который мучил, пытал и вешал холопов, не испытывая никаких мук совести. Это убийство оправдано не только людским мнением, но и Божьим промыслом: «Рухнуло древо, скатилось / С инока бремя грехов!»

Эта месть – предельный случай прошлой жизни. Отмена крепостного права действительно является для автора поэмы *великим переломом*. Личная свобода по указу государеву не отменяет всех проблем, но создает основу для новой жизни, в которой уже будут невозможны ни прежние герои, ни прежние конфликты.

Всему виною: крепь!
– Змея родит змеенышей,
А крепь – грехи помещика,
Грех Якова несчастного,
Грех Глеба родила!
Нет крепь – нет помещика,
До петли доводящего
Усердного раба,
Нет крепь – нет дворового,
Самоубийством мстящего
Злодею своему,
Нет крепь – Глеба нового
Не будет на Руси!

Образы странников в этой главе раздваиваются: то они «люди гордые с уверенной походкою», то опять вахлаки, «досыта не едавшие, несолоно хлебавшие, которых вместо

барина драть будет волостной». Однако выбор между этими вариантами все-таки происходит в эпилоге.

В первые годы работы Некрасов, как Пушкин в случае с «Евгением Онегиным», еще неясно различал даль своей эпопеи. «Начиная, я не видел ясно, где ей конец...» Из шести первоначально обозначенных кандидатов на роль счастливого странника, как мы помним, удалось побеседовать лишь с двумя.

В середине 1870-х годов, через десятилетие после начала работы, предполагались весьма печальные варианты финала. «Если порассудить, то на белом свете нехорошо жить никому», – сказал поэт одному собеседнику.

А с писателем Г. И. Успенским поэт сыграл в угадайку. В ответ на вопрос, каков же все-таки будет конец, Некрасов спросил мнения самого вопрошателя. Когда Успенский назвал наугад «одного из поименованных в начале поэмы счастливых», поэт быстро разубедил его, обрисовав многочисленные черные минуты и призрачные радости претендента.

«– Так кому же? – переспросил я.

И тогда Николай Алексеевич, вновь улыбнувшись, произнес с расстановкой:

– *Пья-но-му!*»

Затем он рассказал, как именно предполагал окончить поэму. Не найдя на Руси счастливого, странствующие мужики возвращаются к своим семи деревням: Горелову, Неелову и т. д. Деревни эти «смежны», стоят близко друг от друга, и от каждой идет тропинка к кабаку. Вот у этого-то кабака встречают они спившегося с кругу человека, «подпоясанного лычком», и с ним за чарочкой, узнают, «кому жить хорошо».

Подобный парадоксальный эпизод уже предлагался в первой части: там странники отказываются признать счастливыми нищих. *Счастливый бедняк и счастливый пьяница* – герои похожие. Но, умирая, поэт хочет поставить иную – оптимистическую – точку. В эпилоге поэмы появляется еще один персонаж с говорящей фамилией Добросклонов.

Гриша вырастает в семье дьячка, живет обычной крестьянской трудной жизнью (об этом мы уже знаем из главы «Поп»), с помощью односельчан поступает в семинарию и твердо определяет свое будущее призвание:

И скоро в сердце мальчика
С любовью к бедной матери
Любовь ко всей вахлячине
Слилась, – и лет пятнадцати
Григорий твердо знал уже,
Кому отдаст всю жизнь свою
И за кого умрет.

В некрасовских черновиках осталось четверостишие, проясняющее драматический вариант Гришиной судьбы:

Ему судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чахотку и Сибирь.

Но это будущее не отменяет настоящего. Поэт надеется что «демон ярости», летавший над русской землей, сменится «ангелом милосердия», который «души сильные зовет на честный путь». Гриша Добросклонов, сам выйдя из народной среды, выбирает обратный

путь, ведущий к униженным и обиженным. Но его оружием, его инструментом на этом пути оказывается *слово*.

Счастливым герой предстает в тот момент, когда сочиняет «песню новую», в ней четко формулируются и некрасовские заветные мысли о России. Даже в крепостном рабстве народ сохранил свое золотое сердце и спокойную совесть. Вскоре появится неисчислимая рать (видимо, народных заступников), которая проявит несокрушимую силу.

Композиционным кольцом «песенки» становится с незначительными изменениями повторяющаяся строфа, имеющая максимально широкий, противоречивый и в то же время цельный характер (ее можно понять как главную формулу творчества Некрасова).

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и забитая,
Ты и всеильная,
Матушка-Русь!..

В душе героя зреет и «новая песенка».

Счастье творчества, находящего отклик у народа, воодушевляющего его, напоминающего ему о лучшей жизни, – становится последним, окончательно найденным финалом некрасовской поэмы.

Как с игры да с беганья щеки разгораются,
Так с хорошей песенки духом поднимаются
Бедные, забитые...<...>
Быть бы нашим странникам под родною крышею,
Если б знать могли они, что творилось с Гришею.
Слышал он в груди своей силы необъятные,
Услаждали слух его звуки благодатные,
Звуки лучезарные гимна благородного —
Пел он воплощение счастья народного!..

Счастливым человеком у Некрасова оказывается не царь и не пьяный, а *поэт*, поющий лучезарные гимны о народном счастье. Умирая, «гений уныния» создал образ молодого творца, своего счастливого наследника, за которым – будущее.

«Кому на Руси жить хорошо» – эпопея национальной жизни, в которой страдание уравновешивается улыбкой, безнадежность преодолевается надеждой и верой. Со страниц книги мощно звучит плачущий и смеющийся народный хор.

Один французский поэт говорил: мир существует, чтобы войти в книгу.

Великие книги, в свою очередь, существуют, чтобы войти в жизнь нескольких поколений – стать пословицей, мифом, нарицательным образом, *вечным вопросом*.

Русь, куда ж несешься ты?

Кто виноват?

Что делать?

Кому на Руси жить хорошо?

Некрасов поставил еще один русский вопрос, ответ на который всякий раз, во всякую эпоху приходится искать заново.

Третий период русского реализма (1880–1890 гг.)

**Антон Павлович
ЧЕХОВ
(1860–1904)**



ТАГАНРОГ: ГИМНАЗИЯ, МОРЕ, ТЕАТР

Однажды Чехов предложил своему редактору и издателю «сюжет для небольшого рассказа»: «Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и Богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, – напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая...» (А. С. Суворину, 7 января 1889 г.).

Этот сюжет так и не написанного рассказа или даже романа имеет явный автобиографический характер. Однако Чехов имеет в виду не только себя, но и писателей своего социального слоя, своего поколения. Начинается это размышление с обобщающего афоризма: «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости».

Происхождение, биография, историческая эпоха во многом предопределили особое место Чехова в русской литературе. В «семье» русских классиков он – одиночка. Его творчество определяет третий период русского реализма, существенно отличающийся от двух предшествующих.

Чехов вышел из семьи даже не разночинца, а бывшего крепостного крестьянина, и дорого заплатил за свое освобождение от духовного рабства.

Его отец, Павел Егорович Чехов, родился в год восстания декабристов в воронежском селе Ольховатка. В 1842 году дед будущего писателя выкупил себя и свое семейство из крепостной зависимости. Павел Егорович переехал в Таганрог, женился на купеческой дочке Евгении Яковлевне Морозовой, открыл самостоятельную торговлю.

Сын Антон родился 17 (29) января 1860 года. У него уже были старшие братья Александр и Николай, позднее появились еще два брата, Иван и Михаил, и сестра Мария.

Большая семья жила в маленькой хате, «мазанке» на улице Гнутова. Она и до сих пор стоит в Таганроге, теперь – на улице Чехова.

Чеховы жили трудно. Павел Егорович был неудачливым торговцем и сложным человеком. Поэзия и проза, свет и тени причудливо переплелись в его душе. Объектом его экспериментов и увлечений оказывались, прежде всего, дети.

Отец был истовым христианином и беспощадно требовал от домочадцев соблюдения всех обрядов. Тяга к прекрасному тоже проявлялась в церковных стенах: Павел Егорович организовал хор и железной рукой загнал в него своих сыновей. Результат, как всегда, получился обратный ожидаемому. Потом Чехов говорил, что в церковном хоре он чувствовал себя маленьким каторжником, а от религии у него осталась лишь любовь к колокольному звону.

Антону, как и другим детям, приходилось часто сидеть в лавке, наблюдать домашние скандалы из-за недосоленного супа, подвергаться жестоким отцовским наказаниям за малейшую провинность. «Антон Павлович только издали видел счастливых детей, но сам никогда не переживал счастливого, беззаботного и жизнерадостного детства, о котором было бы приятно вспомнить, пересматривая прошлое», – вспомнит потом старший брат Александр.

Но у отца была и большая – вечная – мечта о другой жизни для детей, иной, чем прожил он сам. Поэтому бедствующий купец отправил своих сыновей в греческую школу (греческие купцы были самыми богатыми и удачливыми в Таганроге). Плохо говоривший по-русски драчливый учитель за год так и не научил Николая и Антона ни языку, ни другим наукам.

На следующий год братья, вслед за старшим Александром, пошли в городскую гимназию. Здесь Чехов провел одиннадцать лет (1868–1879).

В гимназии он получил от учителя Закона Божьего прозвище *Чехонте*, которое стало позднее его главным писательским псевдонимом. Дважды оставался на второй год, в третьем и пятом классе (потому учение так затянулось). Параллельно с премудростями арифметики и греческого (с ними у Чехова было хуже всего) выучился портняжному ремеслу и сам сшил себе брюки. Выпускал рукописный журнал «Заика» (его номера пропали) и писал обязательные сочинения (тема выпускного – «Нет зла более, чем безначалие»).

В общем, Чехов был (или казался) обычным средним учеником, «решительно ничем не выделялся в... гимназической среде», кроме какой-то сосредоточенности и отстраненности от обычных мальчишеских развлечений.

«Товарищи, все без исключения, любили Чехова, хотя ни с кем из нас он особенно не сближался. Со всеми он был искренен, добр, прост и сердечен, но никто из нас исключительной дружбой его похвалиться не мог. Несмотря на общее к себе расположение, Чехов все-таки производил впечатление человека, ушедшего в себя. Никого он не чуждался, не избегал, но от товарищеских пирушек уклонялся и в свойственных школьному возрасту шалостях не участвовал».

Так позднее вспоминали о Чехове гимназические ученики тех же лет.

Родной дом, семья и школа – у истоков любой человеческой жизни. Их не выбирают, все тут зависит от везения. Но даже у неудачников остается пространство свободы, то, которое они выбирают сами. Кажется, в нелегкой жизни таганрогского гимназиста главными событиями были Театр, Море и Степь.

Чехов впервые попал в театр в 1873 году. В репертуаре таганрогской труппы было много классики (Гоголь и Грибоедов, Шекспир и Островский). Ставились также популярные водевили и модные современные драмы, несколько сезонов гастролировала итальянская опера.

Посещение театра было связано с опасностями и трудностями. Нужно было просить разрешение у гимназического начальства, а смельчаков, проникавших на галерку без специ-

ального паспорта, бдительно выслеживали воспитатели. Александр Чехов вспоминал, что несколько раз ходил в театр с фальшивой бородой. И стоил билет немалые деньги: 15 или 20 копеек зарабатывались ловлей и продажей птиц или каким-то другим способом.

Но волшебное окно в другую жизнь искупало все неприятности. «Когда мы шли в театр, мы не знали, что там будут играть, мы не имели понятия о том, что такое драма, опера и оперетка, – нам все было одинаково интересно. <...> Идя из театра, мы всю дорогу, не замечая ни погоды, ни неудобной мостовой, шли по улице и оживленно вспоминали, что делалось в театре. А на следующий день Антон Павлович все это разыгрывал в лицах», – вспоминал младший брат Иван.

Первая вещь, которую Чехов написал еще в Таганроге, – огромная драма. Первый опубликованный сборник «Сказки Мельпомены» – рассказы о судьбах артистов. Эта же тема занимает большое место в пьесе «Чайка». И последнее чеховское произведение – тоже пьеса.

Луч театрального фонаря светил Чехову через десятилетия.

Море подковой окружало город. В порту стояли корабли с разноцветными флагами, напоминая о других землях и городах, о «доброкачественной заразе» путешествий (не случайно потом побегут в Америку герои рассказа «Мальчики»).

Летом большая компания наконец-то получивших свободу гимназистов шла к морю. Искали на берегу «болбирки», куски коры, из которых делались поплавки, ловили бычков, часами сидели в теплой воде. На память о море у Чехова осталась вписанная в паспорт «особая примета» – шрам на лбу под волосами: нырнув, он рассек голову о камень.

Степь начиналась сразу за городским шлагбаумом. Там ловили щеглов. По степи ездили на деревню к дедушке Егору Михайловичу, который был управляющим имением у графа Платова, потом еще дальше, в село Криничку, – с ночными привалами, кострами, рыбалкой. В 1887 году, во время работы над повестью «Степь», Чехов вернется в Таганрог, чтобы вспомнить детство и взглянуть на своего будущего героя – степь, «которую забыли». Но это будет уже совсем в другой жизни.

Между тем отцовская торговля шла все хуже и хуже. Окончательно подорвало семейный бюджет строительство нового дома. Павел Егорович залез в долги, перестал оплачивать купеческую гильдию и снова перешел в мещанское сословие. А потом и вовсе, спасаясь от долговой ямы, бежал из города в Москву, где уже учились старшие сыновья.

Но и это не стало спасением. В результате несложной махинации дом купил чеховский жилец, чиновник коммерческого суда, в котором разбиралось дело. Мать с младшими детьми тоже уехала в Москву. Антон остался в родном доме один, на правах постояльца, репетитора племянника нового хозяина. Он по-прежнему ходил в гимназию, распродал вещи, давал уроки, посылая гроши бедствующей семье.

Три юношеских года (1876–1879) – самые загадочные в чеховской жизни. Случайно сохранившиеся письма, крохи воспоминаний проявляют, как на старой фотографии, какие-то неясные контуры. Чехов получил урок, но разделил его с нуждающимся товарищем. Каким-то образом заставил уважать себя нового домовладельца, плута и карточного игрока, увидевшего в юноше не назойливого нахлебника, а интересного собеседника, едва ли не друга.

В апреле 1879 года Чехов напишет младшему брату замечательное письмо, из которого видно, что уже в это время началось «выдавливание из себя раба» и формирование свободной человеческой личности. «Не нравится мне одно: зачем ты величаешь особу свою „ничтожным и незаметным братишкой“. Ничтожество свое сознаешь? Не всем, брат, Мишам надо быть одинаковыми. Ничтожество свое сознавай, знаешь где? Перед Богом, пожалуй, пред умом, красотой, природой, но не пред людьми. Среди людей нужно сознавать свое достоинство. Ведь ты не мошенник, честный человек? Ну и уважай в себе честного малого

и знай, что честный малый не ничтожность. Не смешивай „смиряться“ с „сознавать свое ничтожество“» (М. П. Чехову, апрель 1879 г.).

За этими словами девятнадцатилетнего юноши – целый этический кодекс, опыт самовоспитания и терпения, наука одиночества, тайна *личности*, которая уже выросла, сформировалась, нашла точку опоры в «сем разъехидственном мире».

Через месяц Чехов начал сдавать экзамены (их было девять), получил аттестат (пятерки по Закону Божьему, географии и немецкому языку; четверки по русскому языку и словесности, логике и истории; тройки по латинскому и греческому языкам, математике и физике; поведение отличное, исправность в посещении уроков весьма хорошая, прилежание очень хорошее и «любопытность по всем предметам одинаковая»), выхлопотал стипендию от Таганрогской управы на продолжение высшего образования, нашел двух товарищей-пансионеров и в начале августа приехал в Москву. Начался новый этап его жизни.

МОСКВА: УЛИЦА, РЕДАКЦИЯ, УНИВЕРСИТЕТ

Медицинский факультет Чехов выбрал по просьбе родителей. Эта профессия воспринималась как верный кусок хлеба, в будущем – постоянная помощь семье.

Учеба на этом факультете была и остается одной из самых трудных. Лекции, практические занятия, необходимость зубрить огромный фактический материал обычно не оставляли студентам времени на отвлечения и развлечения.

Но, начав занятия в сентябре 1879 года, уже в марте 1880-го Чехов публикует в журнале «Стрекоза» первые короткие рассказы «Письмо к ученому соседу» и «Что чаще всего встречается в повестях и романах и т. п.». С этого времени начинается его регулярная литературная деятельность.

Существует легенда, что писатель начал сочинять почти случайно, чтобы хоть немного помочь бедствующим родителям. Он и сам часто пренебрежительно отзывался о своих ранних опытах. Однако известно, что уже в Таганроге он начал писать огромную драму, которую безуспешно пытался предложить в Москве для постановки знаменитой актрисе М. Н. Ермоловой.

Когда через много лет после смерти Чехова пьеса будет обнаружена, в ней с удивлением узнают многие мотивы «Вишневого сада». Рукопись, кстати, дошла до нас без титульного листа, поэтому никто в мире не знает, как точно называется первая чеховская драма. Ее публикуют и ставят то как «Безотцовщину», то как «Платонова», то как «Пьесу без заглавия».

К драматургии Чехов вернется не скоро, когда появится возможность ставить свои пьесы на сцене. А пока он сотрудничает в многочисленных юмористических журналах Москвы и Петербурга, особенно активно – в издаваемых Н. А. Лейкиным в Петербурге «Осколках».

Первый период чеховского творчества называют поэтому *осколочным периодом* или *периодом Антоши Чехонте* (по главному чеховскому псевдониму этих лет).

Переезд молодого провинциала в большой город – тяжелое испытание и искушение. С этим связано множество литературных сюжетов. Старшие братья Чехова не выдержали испытания. И раньше закончивший математический факультет Александр, и талантливый художник Николай вели беспорядочную жизнь с частыми походами по трактирам, случайной работой, семейными дразгами.

Чехов жил по-иному. Не чуждаясь московских развлечений, он работал «на двух фронтах», медицинском и литературном, поддерживал семью, воспитывая не только себя, но и старших братьев.

В одном из писем, теперь уже к старшему брату Николаю, излагается целый кодекс воспитанного человека, настоящего интеллигента. Воспитанные люди уважают челове-

скую личность и чужую собственность; вовремя платят долги; сострадательны не только к животным, но и к людям; не лгут, не жалуются, не пытаются понравиться знаменитостям, уважают свой талант и служат ему. «Тут нужны непрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля... Тут дорог каждый час...» – заканчивает Чехов (март 1886 г.).

Эти призывы остались не услышанными. Брат Николай умер рано, в 1888 году, так и не успев сделать ничего, достойного своего таланта. Но для самого Чехова этот кодекс действовал до последнего мгновения его жизни.

Результатом непрерывного труда первых лет стали более 500 произведений разных жанров, написанных в 1880–1887 годах и опубликованных чаще всего под псевдонимами (их у Чехова было более сорока).

Благодаря своей литературной деятельности и медицинской практике Антоша Чехонте знакомится с множеством людей, разными сферами русской действительности. Именно в это время формируется один из главных творческих принципов Чехова: не надо ничего выдумывать, писать о далеком и экзотическом; надо просто выйти на улицу или взглянуть в окно.

Главным источником сюжетов для Чехова становится быт – обыкновенная жизнь обыкновенных людей. «Зачем это писать, что кто-то сел на подводную лодку и поехал к Северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическим воплем бросается с колокольни? Все это неправда, и в действительности этого не бывает. Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все», – наставлял Чехов молодого писателя А. И. Куприна.

«Пестрые рассказы» – так назывался самый известный чеховский сборник, изданный в 1886 году.

Темой, сюжетом чеховских произведений действительно становится все пестрое разнообразие современной писателю русской жизни: случайная встреча на вокзале двух приятелей («Толстый и тонкий», 1883); нелепый восторг мелкого чиновника, коллежского регистратора, о пьяных похождениях которого рассказали в газете («Радость», 1883); впечатления ребенка, столкнувшегося с многообразием жизни («Гриша», «Ванька», 1886); страх чиновника перед всемогущим начальством («Торжество победителя», «Смерть чиновника», 1883); анекдотические истории о неудачной ловле налима или забытой фамилии («Налим», «Лошадина фамилия», 1885).

Один из критиков заметил, что чеховские персонажи, собравшись вместе, могли бы составить население целого города и по сравнению с его рассказами некоторые романы других писателей (например, Гончарова или Тургенева) кажутся немногочисленными. Другой писатель и критик, Д. С. Мережковский, предположил: если бы Россия рубежа XIX и XX веков вдруг исчезла с лица земли, ее можно было бы в подробностях восстановить по произведениям Чехова.

Многосторонняя картина русской действительности складывается в творчестве Чехова, в отличие от других русских классиков, из небольших, «короче воробьиного носа», рассказов и повестей, пришедших на смену романам.

Чаще всего в ранних произведениях Чехова звучит смех во всем многообразии его оттенков – от доброго, сочувственного юмора до резкой сатиры. Но Чехонте умеет не только смеяться. В рассказах «Трагик» (1883), «Горе» (1885), «Тоска» (1886) возникает уже не комический, а глубоко драматический, даже трагический облик действительности. В соответствии с традицией русской литературы в творчестве Чехова есть и смех, и смех сквозь слезы, и просто слезы. Однако пропорции между ними у Чехонте и позднего Чехова меняются.

«Истинные таланты всегда сидят в потемках, в толпе, подальше от выставки... Даже Крылов сказал, что пустую бочку слышнее, чем полную...» – утверждал Чехов в уже цитированном письме брату. Долгое время его работа не привлекала особого внимания. Но в марте 1886 года Чехов получает письмо от старейшего писателя Д. В. Григоровича, начи-

навшего литературный путь еще в 1840-е годы, современника и соратника Толстого, Тургенева, Некрасова (он запечатлен на той знаменитой фотографии авторов «Современника», о которой шла речь в главе о Гончарове).

«У Вас *настоящий* талант, – талант, выдвигающий Вас далеко из круга литераторов нового поколения, – писал Григорович. – Вы, я уверен, призваны к тому, чтобы написать несколько превосходных, истинно художественных произведений. Вы совершите великий нравственный грех, если не оправдаете таких ожиданий». Этот отзыв, наряду с суждениями некоторых других современников (А. С. Суворина, Н. С. Лескова), ускорил изменения, которые давно готовились в творчестве Чехова.

1887 год стал последним годом чеховского многописания. Он постепенно оставляет работу в малой юмористической прессе, почти прекращает сочинять «мелочишки» и сценки. Его новые лирические рассказы публикуются в «Петербургской газете», «Новом времени».

«Дебютом в толстом журнале» становится повесть «Степь» (1888). В ней Чехов вновь обращается к традиции большой русской литературы: «Я знаю, Гоголь на том свете на меня рассердится. В нашей литературе он степной царь. Я залез в его владения...»

Но оригинальность писателя, даже на фоне замечательных гоголевских степных пейзажей в «Тарасе Бульбе», была в том, что главным «героем» его повести стала сама степь как живое страдающее, радующееся, гневающееся существо. Основу чеховского сюжета составляет конфликт между противоречивой, неустроенной, несчастной человеческой жизнью и красотой, гармонией русской природы. Чеховское новаторство – блистательное пейзажное мастерство, глубокое изображение человеческих характеров при отсутствии внешнего действия – вызвало, с одной стороны, непонимание многих критиков, а с другой – восхищение М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. М. Гаршина, В. Г. Короленко.

«Степь» стала для писателя пропуском в большую литературу. После нее Чехов начинает писать медленно и мало. Но практически каждый его рассказ или повесть привлекают то же внимание и вызывают такие же споры, какие раньше выпадали лишь на долю больших романов.

Уже в конце восьмидесятых годов о Чехове говорят как о «наследном принце литературных королей». Но он полон сомнений и по поводу собственного творчества, и по поводу судьбы современной литературы, и по поводу русской жизни вообще. «Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться...» – написал Чехов Д. В. Григоровичу после «Степи» (5 февраля 1888 г.).

Получившие известность русские писатели обычно уезжали посмотреть Европу. Чехов тоже собрался в дорогу, но – в противоположном направлении.

САХАЛИН И МЕЛИХОВО: КАТОРГА, ДЕРЕВНЯ, ПАЛАТА № 16

Узнав, что Чехов собрался в путешествие на Сахалин, современники недоумевали. Даже самым близким людям были непонятны мотивы этого поступка. Чехов поначалу не пускался в подробные объяснения, говоря, что он просто устал и «хочет подсыпать в себя порошу». Но когда А. С. Суворин вдруг заявил, что этот остров никому не нужен и неинтересен, писатель удивился и ответил резко и подробно: «Сахалин может быть ненужным и неинтересным только для того общества, которое не ссылает на него тысячи людей и не тратит на него миллионов. <...> Не дальше, как 25–30 лет назад наши же русские люди, исследуя Сахалин, совершали изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека, а нам это не нужно, мы не знаем, что это за люди, и только сидим в четырех стенах и

жалуемся, что Бог дурно создал человека. Сахалин – это место невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный. <...> В места, подобные Сахалину, мы должны ездить на поклонение, как турки ездят в Мекку, а моряки и тюрьмоведы должны глядеть, в частности, на Сахалин, как военные на Севастополь» (А. С. Суворину, 9 марта 1890 г.). (В последней фразе Чехов имеет в виду поражение русских войск под Севастополем в Русско-турецкой войне 1854–1855 годов; об этой войне писал Толстой в «Севастопольских рассказах».)

Подготовка к поездке заняла около года. За это время была прочитана целая библиотека книг и исследований. Восемь месяцев Чехов провел в дороге, практически совершив кругосветное путешествие. За три месяца пребывания на самом острове он по собственной инициативе произвел перепись всего населения острова, заполнив около десяти тысяч карточек-анкет. Он беседовал с надзирателями и убийцами, видел замечательные пейзажи и телесные наказания, столкнулся с самыми страшными, поражающими фактами русской действительности.

После возвращения несколько лет писалась книга «Остров Сахалин» (1890–1895) – один из первых образцов документальной литературы, ставшей очень распространенной в XX веке. «Я рад, что в моем беллетристическом гардеробе будет висеть и сей жесткий арестантский халат. Пусть висит!» (А. С. Суворину, 2 января 1894 г.).

В художественной прозе Чехов почти не писал о каторжном острове. Но трагедия сахалинской каторги становится той незримой точкой отсчета, которая определяет изображение обычных, «нормальных» героев и конфликтов.

Вернувшись в Москву в конце 1890 года, Чехов жил в городе совсем недолго. В 1892 году он покупает усадьбу в деревне Мелихово и перебирается туда. «Если я врач, то мне нужны больные и больница; если я литератор, то мне нужно жить среди народа, а не на Малой Дмитровке с мангусом. Нужен хоть кусочек общественной и политической жизни, хоть маленький кусочек...» – объясняет писатель свое решение (А. С. Суворину, 20 октября 1891 г.).

После Сахалина смех, юмор почти исчезают из чеховских произведений. «Человек, еще так недавно подходивший к жизни с радостным смехом и шуткой, беззаботно веселый и остроумный, при более пристальном взгляде в глубину жизни неожиданно почувствовал себя пессимистом» (В. Г. Короленко).

В 1890-х – начале 1900-х годов Чехов – объективный и строгий исследователь русской действительности. Он осознает громадную ответственность, традиционно связанную со званием русского писателя, но в то же время отчетливо понимает нравственную невозможность для себя и людей своего поколения позиции «учителя жизни», характерной, например, для Толстого. Не случайно Чехов называет себя не писателем, а *литератором* (а еще чаще – *лекарем*).

Писатель *учит* жизни, литератор *показывает* жизнь, предоставляя читателю сделать собственные выводы, воспитать самого себя. Умение *ставить вопросы* Чехов решительно предпочитает желанию отвечать на них.

«Требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: *решение вопроса* и *правильная постановка вопроса*. Только второе обязательно для художника, – объясняет писатель. – В „Анне Карениной“ и в „Онегине“ не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус...» (А. С. Суворину, 27 октября 1888 г.).

В «идеологических» повестях конца 1880-1890-х годов писатель рассматривает наиболее распространенные среди современников представления о смысле человеческой жизни, о путях служения обществу.

Профессор Николай Степанович в «Скучной истории» (1889) всю жизнь посвятил науке; его «судьбы костного мозга интересуют больше, чем конечная цель мироздания».

Герой «Рассказа неизвестного человека» (1892) поступил в лакеи к петербургскому чиновнику, чтобы совершить – в интересах народа – террористический акт.

Еще один жрец науки, фон Корен в «Дуэли» (1891), считает, что – тоже в интересах науки – нужно истреблять не чиновников, а бездельников, и вызывает на дуэль своего антагониста Лаевского.

Доктор Рагин в «Палате № 6» (1892) поражен философией «мировой скорби»; он совсем отходит от дел, равнодушно наблюдая, как санитар Никита многие годы истязает душевнобольных.

Героиня «Дома с мезонином» (1896) Лида Волчанинова, напротив, весьма деятельна: она служит народу «малыми делами», устраивая школы и больницы.

Каждая из таких повестей строится как существенная корректировка или даже опровержение «теории» героя самой жизнью. Герой понимает односторонность своих прежних представлений и убеждений, оказываясь в конце повести в раздумье, на распутье.

«Ничего не разберешь на этом свете», – звучит в финале повести «Огни» (1887).

«В моем пристрастии к науке, в моем желании жить, в этом сиденье на чужой кровати и в стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие составляю я обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы все это в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый глубокий аналитик не найдет того, что называется общей идеей или Богом живого человека», – признается профессор в «Скучной истории».

«Никто не знает настоящей правды», – говорит фон Корен в «Дуэли», убедившись, что «бездельник» Лаевский совершенно переродился, стал другим человеком.

Предпочтение «правильной постановки вопроса» его обязательному «решению» определяет своеобразие большинства поздних чеховских произведений. Они лишены четкой фабульной основы, представляют собой естественный «поток жизни», хроникальный рассказ об одном или нескольких персонажах, к которым должен определить отношение сам читатель.

Но авторская позиция в чеховских повестях и рассказах тем не менее определена (ее не всегда обнаруживали не привыкшие к чеховской поэтике современники, упрекавшие писателя в нравственном безразличии). Она обычно выражается не прямо, а косвенно, в подробностях портрета, системе деталей, расстановке персонажей.

Чеховская художественная философия лишена какой бы то ни было психологической или социальной избирательности, догматизма и опирается на общечеловеческие нормы и ценности: «Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и – только и жалею, что Бог не дал мне силы, чтобы быть им. Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах. <... > Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи... Потому я одинаково не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святая святых – это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выразались» (А. Н. Плещееву, 4 октября 1888 г.).

Эту программу Чехов вырабатывал и защищал долгим мучительным трудом. Познакомившийся с ним в середине 1890-х годов Горький с восхищением и завистью говорил: «Вы – единственный свободный, ничему не поклоняющийся человек».

В свете такой программы созданный Чеховым в рассказе «Человек в футляре» (1898) образ Беликова оказывается символическим. Беликовское «как бы чего не вышло», его боязнь громкого смеха, открытого слова, естественного поведения – крайняя степень добровольной несвободы, духовного рабства. Подводя итоги жизни учителя греческого языка, другой учитель самокритично замечает, что на умершего Беликова жители города взвалили собственные страхи, нерешительность, неумение жить. «Вернулись мы с кладбища в добром расположении. Но прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая, жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне; не стало лучше. И в самом деле, Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!»

Выслушавший рассказ Буркина Иван Иванович безмерно расширяет понятие футляра: «А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор – разве это не футляр?»

Действительно, и другие чеховские герои, часто незаметно для себя самих, оказываются в футляре стяжательства («Крыжовник», 1898; «Ионыч», 1898), диких социальных предрассудков («В усадьбе», 1894), взаимной неприязни («Враги», 1887; «Новая дача», 1899).

Противостоят футлярной жизни люди, обладающие даром проникновения, умеющие понять, пожалеть, утешить другого. Их Чехов тоже видит в самых разных сферах русской жизни, в городе и в деревне, среди крестьян, интеллигенции, духовенства.

Чехов не раз говорил, что считает «Студента» (1894) своим лучшим рассказом. В нем с символической наглядностью изображена «антифутлярная» ситуация проникновенного общения душ, разделенных громадными временными, социальными и психологическими барьерами.

Студент Иван Великопольский рассказывает случайно встреченным им деревенским женщинам о муках Иисуса Христа, о невольном предательстве и раскаянии Петра и видит, как глубоко сочувствуют они чужому страданию. И он понимает, что «если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра. И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошрое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

Эта вера в то, «что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле», лежит в основе художественного мира Чехова.

«Какой я нытик? Какой я „хмурый человек“, какая я „холодная кровь“, как называют меня критики? Какой я „пессимист“? – вспоминал чеховские слова И. А. Бунин. – Ведь из моих вещей самый мой любимый рассказ „Студент“...»

В Мелихово Чехов не только много писал. Осуществилось его желание «жить среди народа». Он занимался врачебной деятельностью, боролся с холерой, участвовал в переписи населения и помощи голодающим, построил в окрестностях две школы. В усадьбе перебивало множество людей: многочисленные родственники, знакомые из писательской среды, коллеги-доктора, просто случайные постояльцы.

Мелиховские впечатления отразились в повести «Моя жизнь» (1895) и «деревенской трилогии» «Мужики» (1897), «Новая дача» (1898), «В овраге» (1900).

Мелиховская жизнь казалась самым счастливым периодом чеховской жизни. Писатель избавился от унижительной бедности, получил всероссийскую известность, приобрел множество новых поклонников, среди которых были крупнейшие деятели русской культуры: Лев Толстой, П. И. Чайковский, И. И. Левитан. Но все, что было куплено «ценою молодости», обнаруживало свою зыбкость, непрочность.

Первые признаки наследственной болезни, туберкулеза, как тогда говорили – чахотки, Чехов почувствовал еще в юности. Вся его жизнь и работа были преодолением приближающейся развязки.

В мелиховские годы драматически завершился роман со знакомой сестры, Лидией Стахивной Мизиновой, Ликой, многие годы влюбленной в писателя. Оживленная и остроумная переписка, многочисленные встречи так и не привели к решающему объяснению. Лика уехала в Париж с приятелем Чехова, писателем И. Н. Потапенко, который вскоре бросил ее. Родившаяся у Мизиновой дочь умерла. Некоторые подробности ее жизни этих лет отразились в «романе» героини «Чайки» Нины Заречной с писателем Тригориным.

После непоставленной первой пьесы Чехов несколько лет не обращается к драматургии. Однако в конце 1880-х годов появляются несколько водевилей, пьесы «Иванов» (1887–1889) и «Леший» (1889), впоследствии переделанный в «Дядю Ваню» (1898).

Классическая чеховская драматургия начинается тоже в Мелихове с «комедии в четырех действиях» «Чайка» (1896), парадоксально заканчивающейся самоубийством главного героя.

«Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены, – признавался Чехов. – Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви...» (А. С. Суворину, 21 октября 1896 г.).

Новаторство чеховской драматургии связано с использованием в ней способов и приемов изображения действительности, уже разработанных в прозе. «Вышла повесть», – сказал Чехов, закончив пьесу.

Как и в прозе, Чехов в драматургии сосредоточен на обычной жизни обычных людей. В «Чайке», как и в других чеховских пьесах, нет явных «героев» и «злодеев». Причины трагедии Треплева, страданий и разочарований Нины Заречной, безответной любви Маши, сожалений Сорина о прошедшей жизни трудно определимы, связаны со «сложением жизни в целом» (А. П. Скафтымов).

Премьера «Чайки» в Петербургском Александрийском театре 17 октября 1896 года завершилась грандиозным провалом. Режиссер, большинство актеров и зрителей, театральные рецензенты не поняли и не приняли своеобразной чеховской поэтики. «Если я проживу еще семьсот лет, то и тогда не отдам на театр ни одной пьесы», – ив этой ситуации пытался шутить Чехов.

Провал пьесы «Чайка» оказался для писателя еще одним потрясением, психологическим ударом. Некоторые недавние друзья с радостью и торжеством сплетничали об этом и писали отрицательные рецензии в газетах. «Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я – по законам физики – вылетел из Петербурга, как бомба», – признавался Чехов (В. И. Немирович-Данченко, 20 ноября 1896 г.).

В марте 1897 года у Чехова пошла горлом кровь и он оказался в московской клинике. Навестивший его издатель А. С. Суворин записал в дневнике: «Чехов лежал в № 16, на десять №№ выше, чем его „Палата № 6а... Больной смеялся и шутил, по своему обыкновению, отхаркивая кровь в большой стакан. Но когда я сказал, что смотрел, как шел лед по Москве-реке, он изменился в лице и спросил: „Разве река тронулась?“ Я пожалел, что упомянул об этом. Ему, вероятно, пришло в голову, что не имеет ли связи эта вскрывшаяся река и

его кровохарканье. Несколько дней тому назад он говорил мне: „Когда мужика лечишь от чахотки, он говорит: «Не поможет, с талой водой уйду»“».

В клинике Чехов провел пятнадцать дней. Помимо других знакомых, его навещал Лев Толстой. «Нет худа без добра. В клинике был у меня Лев Николаевич, с которым вели мы преинтересный разговор, преинтересный для меня, потому что я больше слушал, чем говорил. Говорили о бессмертии. Он признает бессмертие в кантовском вкусе; полагает, что все мы (люди и животные) будем жить в начале (разум, любовь), сущность и цели которого для нас составляют тайну. Мне же это начало или сила представляется в виде бесформенной студенистой массы; мое я – моя индивидуальность, мое сознание сольются с этой массой – такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его, и Лев Николаевич удивляется, что я не понимаю» (М. О. Меньшикову, 16 апреля 1897 г.).

Сама жизнь разыгрывает занимательный сюжет. Старик Толстой (ему почти семьдесят лет) приходит в клинику к младшему современнику и, пренебрегая приличиями, не успокаивает больного, а заводит в такой неподходящей атмосфере разговор о бессмертии. Чехов с удовольствием его поддерживает, будто речь идет не о его личной судьбе, а об интересной философской проблеме. Собеседники не сходятся абсолютно ни в чем, но прощаются довольные друг другом.

«Е. б. ж.», – часто помечает в эти годы в дневнике Толстой, что значит: «если буду жив». Чехов не ведет систематического дневника, но живет с тем же чувством. Он успокаивает родственников, но в то же время непрерывно подводит итоги и словно прощается с миром.

«Мне стукнуло уже 38 лет; это немножко много, хотя, впрочем, у меня такое чувство, как будто я прожил уже 89 лет», – напишет Чехов сестре после очередного дня своего рождения, который он встретил в далекой Ницце (28 января 1898 г.).

В октябре 1898 года, через два года после катастрофы с «Чайкой», умер Павел Егорович Чехов. Эту весть писатель встретил в Ялте, где собирался проводить зиму. «У меня в октябре умер отец, и после этого усадьба, в которой я жил, потеряла для меня всякую прелесть; мать и сестра тоже уже не захотят жить там, и придется теперь начинать новую жизнь. А так как мне запрещено зимовать на севере, то свивать себе новое гнездо, вероятно, придется на юге. Отец умер неожиданно, после тяжелой операции – и это на меня и на всю семью подействовало угнетающе, не могу опомниться», – сообщил Чехов знакомой писательнице, влюбленной в него Л. А. Авиловой (21 октября 1898 г.).

«Вот и кончилась жизнь в этом доме... – Да, жизнь в этом доме кончилась... больше уже не будет...» – обменяются через несколько лет печальными репликами герои «Вишневого сада».

Устроенное, ставшее родным Мелихово было продано. По совету врачей свить себе новое гнездо Чехов решил в Ялте.

ЯЛТА: БЕЛАЯ ДАЧА И ПОСЛЕДНИЙ СЮЖЕТ

И здесь, зная о близком конце, Чехов устраивается на долгую жизнь. На окраине города строится дом, получивший название «белая дача». Вокруг него разводится сад с экзотическими деревьями, прекрасными цветами, которые цветут практически круглогодично, плакучей русской березой.

Чехов становится попечителем женской гимназии, хлопочет о призрении приезжающих в Ялту туберкулезных больных, продолжает заботиться о Таганрогской библиотеке (благодарность родному городу он сохранил навсегда).

С трудом, преодолевая болезнь, он сочиняет новые рассказы и драмы. Подводя итоги, готовит свое десяти томное собрание сочинений, которое издатель А. Ф. Маркс выпускает в

1899–1902 годах. Главной творческой радостью ялтинских лет становится для Чехова реабилитация «Чайки».

Приняв в 1897 году решение создать художественный общедоступный театр, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко решили включить в репертуар и провалившуюся в Петербурге «Чайку». После долгих репетиций по новой методике премьера была назначена на 17 декабря 1898 года. Дальнейшее стало театральной легендой. К. С. Станиславский, игравший роль писателя Тригорина, вспоминал: «Все понимали, что от исхода спектакля зависела судьба театра. <...> Казалось, что мы проваливались. Занавес закрылся при гробовом молчании. Актеры пугливо прижались друг к другу и прислушивались к публике. <...> Молчание. Кто-то заплакал. Книппер подавляла истерическое рыдание. Мы молча двинулись за кулисы. В этот момент публика разразилась стоном и аплодисментами. <...> В публике успех был огромный, а на сцене была настоящая пасха. Целовались все, не исключая посторонних, которые ворвались за кулисы. Кто-то валялся в истерике. Многие, и я в том числе, от радости и возбуждения танцевали дикий танец» («А. П. Чехов в Художественном театре»).

Драматург и театр нашли друг друга. Постановка «Чайки» стала одновременно датой рождения нового режиссерского театра, определившего искусство XX века. Следующие пьесы Чехов пишет с расчетом на актеров Художественного театра, где они и ставятся в первую очередь. В 1900 году театр специально приехал на гастроли в Крым, чтобы главный драматург мог увидеть спектакли по своим пьесам.

И, может быть, на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

В родственном театре Чехов находит и родную душу. На репетиции «Чайки» весной 1898 года Чехов познакомился с молодой актрисой Ольгой Леонардовной Книппер, игравшей Аркадину. После нескольких лет взаимного общения и оживленной переписки Чехов делает неожиданный шаг.

25 мая 1901 года в присутствии всего двух свидетелей состоялось его венчание с О. Л. Книппер, после чего молодожены сразу отправились на вокзал. В Ялту была отправлена телеграмма: «Милая мама, благословите, женюсь. Все останется по-старому. Уезжаю на кумыс». В Уфимской губернии Чехов прошел курс лечения кумысом.

Это был странный брак. Писатель по-прежнему жил в Ялте. Книппер играла в Художественном театре. Чехов отвергал всякие ее попытки бросить театр и переехать к нему. Жене-сиделке он предпочитал жену-актрису. К тому же приходилось учитывать ревность со стороны сестры и матери, опасавшихся резкого изменения своего положения и образа жизни, а также того, что их «Антоше» станет хуже.

В августе 1901 года Чехов написал письмо-завещание, обращенное к сестре, Марии Павловне. Доходы от произведений он оставлял родственникам, а после их смерти – Таганрогскому городскому управлению на нужды народного образования. Не были забыты и меликовские крестьяне: им были даны небольшие деньги на уплату за шоссе. Бывшему слуге в лавке отца Чехов обещал оплатить обучение его старшей дочери в гимназии и тоже возлагал это обещание на наследников. Кончается письмо поразительно просто: «Помогай бедным. Береги мать. Живите мирно. Антон Чехов».

Прощаясь с миром, Чехов не желает ничего, кроме самых простых – и самых трудноисполнимых – вещей: ответственности перед дальними, любви к ближним, интеллигентности и сдержанности. Понимая, как трудно изменить мир, он всего-навсего хочет, чтобы отношения между близкими людьми были человечески достойными.

В борьбе с болезнью, в ялтинском одиночестве, сочиняются два *рассказа ухода*. Преосвященный Петр, герой «Архиерея» (1902), умирает, прощается с миром, так и не поняв его до конца, хотя был священником, профессиональным утешителем. Перед смертью ему кажется, что он «уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти куда угодно».

Наденька Шумина, героиня «Невесты» (1903), уходит от скучного жениха и из опустыленного города с юной надеждой на «жизнь новую, широкую, просторную, еще неясную, полную тайн».

Медленно, по сцене и реплике, в течение двух лет создается комедия «Вишневый сад», последний подарок Чехова Художественному театру.

17 января 1904 года Чехов присутствует на премьере, после которой начинается его чествование по случаю двадцатипятилетия литературной деятельности. Актеры и режиссеры произносят речи, читают телеграммы, присланные со всех концов страны. Это грустный юбилей, напоминающий прощание с любимым Россией писателем.

Но Чехов и здесь верен себе. Когда какой-то литератор начинает свое приветствие словами «Дорогой и многоуважаемый Антон Павлович!», Чехов с коварной улыбкой косится на Станиславского: только что в роли Гаева он обращался с такими словами к «многоуважаемому шкапу».

Вернувшись в Ялту и проведя там очередную одинокую зиму, Чехов 1 мая уезжает в Москву. Через месяц с женой они едут в Германию. Баденвейлер, маленький курортный городок на юге Германии, оказался местом его ожидаемой смерти.

«Напишите-ка рассказ...» Чехов умирал, как будто выстраивал последний сюжет. За несколько часов до смерти рассмешил жену, выдумывая историю о внезапно сбежавшем из ресторана поваре, оставившем голодными богатых туристов. Впервые в жизни сам послал за доктором. В его присутствии поставил себе последний диагноз, произнеся по-немецки: «Ich sterbe» [«Я умираю»]. Потом выпил бокал шампанского, улыбнулся, повернулся к стене и замолк навсегда. А по гостиничному номеру металась огромная черная бабочка, и среди ночи вдруг выстрелила пробка из недопитой бутылки (такие детали привела в воспоминаниях О. Л. Книппер).

Это случилось ночью 2 июля 1904 года. Через неделю писателя похоронили в Москве на Новодевичьем кладбище.

Своей жизнью Чехов проверил две важные гипотезы, касающиеся жизни любого человека.

Можно ли прожить нормальную, достойную, в конечном счете – счастливую жизнь в полном несправедливости мире?

Можно ли стать замечательным писателем, оставаясь обычным, нормальным человеком?

Ответы на оба эти вопроса оказались положительными.

Отказываясь от роли учителя жизни, для многих Чехов все-таки стал им. Говоря о неизвестности нормы, Чехов доказал ее присутствие в мире собственной жизнью.

«Удивительный был человек! Удивительный писатель! – прибавлю я» (И. А. Бунин).

Наряду с Толстым и Достоевским, Чехов стал одной из вершин «великого треугольника», определившего мировое значение русской литературы в XX веке.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

- 1860, — родился в Таганроге.
17 (29) января
1869–1879 — учеба в Таганрогской гимназии.
1879–1884 — учеба на медицинском факультете Московского университета.
1880, — первая известная публикация в журнале «Стрекоза».
9 марта 1886 — выход сборника «Пестрые рассказы».
1888 — публикация повести «Степь» (журнал «Северный вестник», № 3).
1890, — поездка на остров Сахалин.
апрель–декабрь
1892, март — переезд в подмосковное имение Мелихово.
1896, — первое представление «Чайки» в Александринском театре в Петербурге.
17 октября 1898, — премьера «Чайки» в Московском Художественном театре.
17 декабря 1901, — венчание в Москве с О. Л. Книппер.
25 мая 1904, — премьера «Вишневого сада» в Московском Художественном театре.
17 января 1904, — смерть в Баденвейлере; 9 (22) июля — похороны на Новодевичьем кладбище в Москве.
2 (15) июля

«Вишневый сад» (1903)

ПЕРВЫЕ ОЦЕНКИ СТАРОЕ И НОВОЕ

«Вишневый сад» стал чеховским завещанием. За восемь месяцев до приближающейся смерти Чехов пошлет пьесу в Художественный театр, за полгода – будет присутствовать на премьере, за месяц, накануне отъезда в Баденвейлер, – увидит ее отдельное издание.

Путь пьесы к читателю и зрителю сопровождался привычными спорами.

Режиссер МХТ К. С. Станиславский, прочитав присланный для постановки текст, сразу же пошлет Чехову телеграмму: «Потрясен, не могу опомниться. Нахожусь в небывалом восторге. Считаю пьесу лучшей из всего прекрасного, Вами написанного. Сердечно поздравляю гениального автора. Чувствую, ценю каждое слово» (20 октября 1903 г.).

Одновременно с пьесой познакомился Горький и дал на нее скептический отзыв: «Слушал пьесу Чехова – в чтении она не производит впечатления крупной вещи. Нового – ни слова. Все – настроения, идеи, – если можно говорить о них – лица, – все это уже было в его пьесах. Конечно – красиво, и – разумеется – со сцены повеет на публику зеленой тоской. А – о чем тоска – не знаю» (К. П. Пятницкому, 20–21 октября 1903 г.).

Отзыв из частного письма словно подхватил, уже после смерти Чехова, В. Г. Короленко в рецензии на публикацию пьесы: «„Вишневый сад“, покойного Чехова вызвал уже целую литературу. На этот раз свою тоску он приурочил к старому мотиву – дворянской беспечности и дворянского разорения, и потому впечатление от пьесы значительно слабее, чем от других чеховских драм, не говоря о рассказах. <...> И не странно ли, что теперь, когда целое поколение успело родиться и умереть после катастрофы, разразившейся над тенистыми садами, уютными парками и задумчивыми аллеями, нас вдруг опять приглашают вздыхать о тенях прошлого, когда-то наполнявших это нынешнее запустение. <...> Право, нам нужно экономить наши вздохи».

Похожие оценки «Вишневого сада» повторялись тысячи раз: дворянское разорение – бедное имение – молодое поколение... Очень четко и смешно смысл комедии сформулировал начитавшийся старых учебников безвестный школьник: «Чехов, одной ногой стоя в прошлом, другой приветствовал будущее».

Однако чеховская пьеса ставится и переиздается уже целый век после ее написания. «Классической является та книга, которую некий народ или группа народов на протяжении долгого времени решают читать так, как если бы на ее страницах все было продуманно, неизбежно, глубоко, как космос, и допускало бесчисленные толкования», – утверждал латиноамериканский прозаик Х. Л. Борхес.

Если столетие считать долгим временем, «Вишневый сад» давно стал классикой. В XX веке Чехов, наряду с Шекспиром, – самый известный в мире драматург. Сегодня в чеховской пьесе обнаруживаются новые толкования, другие смыслы, которые не всегда были заметны современникам.

ГЕРОИ: ТИПЫ И ИСКЛЮЧЕНИЯ

На первый взгляд Чехов написал едва ли не пособие по русской истории конца XIX века. В пьесе есть три лагеря, три социальные группы: безалаберные, разоряющиеся дворяне, прежние хозяева имения и вишневого сада; предприимчивый, деловой купец, покупающий это имение и вырубаящий сад, чтобы построить на этом месте доходные дачи; ничего

не имеющий «вечный студент» Петя Трофимов, который спорит со старыми и новым владельцем и верит в будущее: «Вся Россия – наш сад». Именно так понял конфликт пьесы В. Г. Короленко, увидев в ней «старые мотивы».

Но пьеса полна парадоксов, загадок, тайн. При внимательном чтении внешне банальные сюжетные положения и характеристики персонажей принципиально меняют свой смысл.

Первый парадокс «Вишневого сада» в том, что практически все персонажи не укладываются в привычные социальные и литературные амплуа, постоянно выпадают из своих социальных ролей.

Раневская и Гаев мало похожи как на поэтических обитателей тургеневских или толстовских «дворянских гнезд», так и на помещиков-самодуров Салтыкова-Щедрина, изображенных с сатирической злостью. «Владеть живыми душами – ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих...» – обвиняет хозяев вишневого сада Петя Трофимов (д. 2). Но кем и чем владеет Раневская? Она не способна овладеть даже собственными чувствами. Еще меньше на роль обладателя может претендовать Гаев, проевший, по собственному признанию, свое состояние на леденцах.

«Я, Ермолай Алексеич, так понимаю: вы богатый человек, будете скоро миллионером. Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадает ему на пути, так и ты нужен», – обвиняет тот же Трофимов уже Лопахина (д. 2). Но и этой оценке трудно поверить. Ведь чуть позднее в «хищном звере» Трофимов заметит совсем иное: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» (д. 4). В письме же Чехов выразится совсем определенно: «Лопахина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек». Чеховский купец, таким образом, тоже мало похож на типичных купцов Островского или Салтыкова-Щедрина.

И сам «вечный студент» и «облезлый барин», Петя Трофимов с его грезами о светлом будущем и России-саде мало напоминает как прежних «новых людей», нигилистов Тургенева или Чернышевского, так и совсем новых горьковских героев.

В пьесе сталкиваются не социальные типы, а социальные исключения, как говорил сам Чехов, *живые люди*. Индивидуальное в чеховских героях – причуды, капризы, психологические тонкости – явно важнее, чем социальные маски, которыми они порой с удовольствием наделяют друг друга.

Но второй парадокс чеховской комедии заключается в том, что персонажи-исключения все же разыгрывают предназначенные им историей роли. Сквозь все причуды и случайности индивидуальных реакций проступает железный закон социальной необходимости, неслышная поступь истории.

Раневская и Гаев добры, обаятельны и лично не виновны в тех грехах крепостничества, которые приписывает им «вечный студент». И все-таки в кухне людей кормят горохом, остается умирать в доме «последний из могикан» Фирс, и лакей Яша предстает как омерзительное порождение именно этого быта.

Лопахин – купец с тонкой душой и нежными пальцами. Он рвется, как из смиренной рубашки, из предназначенной ему роли: убеждает, напоминает, уговаривает, дает деньги взаймы. Но в конце концов он делает то, что без лишних размышлений и метаний совершали грубые щедринские купцы: становится «топором в руках судьбы», покупает и рубит вишневый сад, «прекраснее которого нет на свете».

Петя Трофимов, который в последнем действии никак не может отыскать старые галоши, похож на древнего философа, рассматривающего звезды над головой, но не заметившего глубокой ямы под ногами. Но именно лысеющий «вечный студент», голодный, бесприютный, полный, однако, «неизъяснимых предчувствий», все-таки увлекает, уводит за собой еще одну невесту, как это было и в последнем чеховском рассказе.

Избегая прямолинейной социальности, Чехов в конечном счете подтверждает логику истории. Мир меняется, сад обречен – и ни один добрый купец не способен ничего изменить. На всякого Лопухина найдется свой Дериганов.

Оригинальность характеристики распространяется не только на главных, но и на второстепенных персонажей «Вишневого сада», здесь Чехов тоже совершает литературную революцию.

ПЕРСОНАЖИ: ВТОРОСТЕПЕННЫЕ И ГЛАВНЫЕ

«Вообще к персонажам первого плана и персонажам второстепенным, эпизодическим издавна применялись разные методы. В изображении второстепенных лиц писатель обычно традиционнее; он отстает от самого себя», – заметила литературовед Л. Я. Гинзбург, обобщившая опыт предшествующей литературы («О литературном герое»).

Прозаик А. Г. Битов словно продолжает эти размышления, утверждая, что главных героев автор рождает изнутри и потому они для него «роднее», второстепенных же персонажей тот же автор лепит извне и потому они от него дальше, «двоюродней». Соответственно меняется и позиция читателя: «Что такое литературный герой в единственном числе – Онегин, Печорин, Раскольников, Мышкин?.. Чем он отличен от литературных героев в числе множественном – типажей, характеров, персонажей? В предельном обобщении – родом нашего узнавания. Персонажей мы познаем снаружи, героя – изнутри; в персонаже мы узнаем других, в герое – себя» («Статьи из романа»).

Но кто в «Вишневом саду» дан снаружи, а кто изнутри? Снаружи, в одном и том же ракурсе, изображен, пожалуй, лишь лакей нового времени Яша. В других же случаях точка зрения на персонажа постоянно меняется. Об одних говорится больше, о других – меньше, но разница эта скорее количественная, а не качественная. Каждое действующее лицо «Вишневого сада» имеет в сюжете свою звездную минуту, когда из второстепенного оно становится главным, когда *персонаж* превращается в *героя*.

Гоголевского Бобчинского или Кудряша Островского трудно представить главными героями пьесы: для этого в «Ревизоре» и «Грозе» мало драматического материала. Они созданы и воспринимаются извне, граница между этими «персонажами» и Хлестаковым или Катериной непреодолима.

Напротив, легко представить себе водевиль (но чеховский, далеко не беззаботно-смешной) о Епиходове, сентиментальную драму о Шарлотте, вариацию на тему «все в прошлом», героем которой будет Фирс, «историю любви» (тоже по-чеховски парадоксальную) Вари, идейную пьесу о «новом человеке» Трофимове и т. п. Для таких «пьес в пьесе» материала вполне достаточно.

Любой персонаж «Вишневого сада» может стать героем, в каждом – при желании – можно узнать себя. Происходит это потому, что все они, так или иначе, участвуют в основном конфликте драмы. Но смысл этого конфликта иной, более глубокий, чем это казалось современникам.

КОНФЛИКТ: ЧЕЛОВЕК И ВРЕМЯ

Своеобразие чеховского конфликта наиболее глубоко и точно определил литературовед А. П. Скафтымов: «Драматически-конфликтные положения у Чехова состоят не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна» («К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова»). Развивая эту идею, обычно говорят о внешнем и внутрен-

нем действию, двух сюжетных линиях, внешнем и внутреннем сюжете чеховских рассказов и пьес.

Внешний сюжет (*фабула*) «Вишневого сада» достаточно традиционен: приезд Раневской из Парижа и первое сообщение Лопухина о назначенных торгах (первое действие) – поиски выхода из создавшегося положения, разговоры и споры о судьбе имения (второе действие) – продажа имения в роковой день двадцать второго августа (третье действие) – отъезд, расставание с домом и садом (четвертое действие).

Внутренний же – и главный – сюжет просвечивает сквозь фабулу, мерцает, пульсирует, лишь иногда вырываясь на поверхность. Его образуют многочисленные лейтмотивы, сопоставления, переключки, образующие причудливый, но в высшей степени закономерный узор. Принцип повтора, регулярного напоминания и возвращения почти так же важен в чеховской пьесе, как в лирическом произведении.

Едва ли не каждый персонаж имеет свою постоянную тему. Без конца жалуется на несчастья Епиходов, лихорадочно ищет деньги Симеонов-Пищик, трижды упоминает телеграммы из Парижа Раневская, несколько раз обсуждаются отношения Вари и Лопухина, вспоминают детство Гаев, Раневская, Шарлотта, Лопухин. Но больше всего герои размышляют об уходящей, ускользающей жизни.

«Главное невидимо действующее лицо в чеховских пьесах, как и во многих других его произведениях, – *беспоощадно уходящее время*», – написала еще в тридцатые годы XX века эмигрантский философ и критик М. А. Каллаш (ее книга «Сердце смятенное» была издана под мужским псевдонимом М. Курдюмов). Это определение очень нравилось И. А. Бунину, вообще-то чеховских пьес не любившему.

Судьба человека в потоке времени – так можно определить внутренний сюжет «Вишневого сада». «Не только в каждом действии, но почти в каждой сцене как будто слышится бой часов...» (М. Каллаш).

Движение «большого» времени тесно связано с развитием сюжета и окрашивает каждое действие пьесы: утренняя суeta приезда, надежды на лучшее на фоне цветущего майского сада – длинные, утомительные вечерние разговоры в разгар лета – надрывное ночное веселье, пир во время чумы в давно определенный день торгов, двадцать второго августа, – пронзительное чувство конца, расставания с домом, с прошлым, с надеждами в осенний октябрьский день.

Но в пьесе множество и более конкретных временных указаний и ориентиров, многочисленных звонков-сигналов, знаков текущего времени. Вот хронометраж только первого действия: *на два часа* опаздывает поезд; *пять лет назад* уехала из имения Раневская; о себе *пятнадцатилетием* вспоминает Лопухин, собираясь в *пятом часу* ехать в Харьков и вернуться *через три недели*; он же мечтает о дачнике, который *через двадцать лет* «размножится до необычайности»; а Фирс вспоминает о далеком прошлом, *лет сорок-пятьдесят назад*. И снова Аня вспомнит об отце, который умер *шесть лет назад*, и маленьком брате, утонувшем *через несколько месяцев*. А Гаев объявит о себе как о *человеке восьмидесятих годов* и предложит отметить *столетие* «многоуважаемого шкапа». И сразу же будет названа роковая дата торгов – *двадцать второе августа*.

Время разных персонажей имеет разную природу, разные точки отсчета: оно измеряется минутами, месяцами, годами.

Время Фирса почти баснословно, оно все – в прошлом и, кажется, не имеет твердых очертаний: «живу давно». Лопухин мыслит сегодняшней точностью часов и минут. Время Трофимова – все в будущем, и оно столь же широко и неопределенно, как и прошлое Фирса.

Оказываясь победителями или побежденными во внешнем сюжете, герои «Вишневого сада» резко сближаются между собой в сюжете внутреннем. В самые, казалось бы, неподходящие моменты, посреди бытовых разговоров они наталкиваются на непостижимый фено-

мен жизни, человеческого бытия. В их словах нет ничего мудреного, никакой особой «философии времени», если подходить к ним с требованиями объективной драматической логики. Но в них есть глубокая правда лирического состояния, подобная тоже простым пушкинским строчкам:

Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем
Предполагаем жить... И глядь – как раз – умрем.

«Да, время идет», – вздохнет в начале первого действия Лопухин, на что Гаев откликнется высокомерно-беспомощным «кого?». Но репликой раньше он сам, в сущности, говорил о том же: «Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате, а теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно...»

Чуть позже Фирс вспомнит о старом способе сушения вишен и в ответ на вопрос Раневской: «А где же теперь этот способ?» – тоже вздохнет: «Забыли. Никто не помнит». Кажется, речь здесь идет не только о хозяйственном рецепте, но и о забытом умении жить...

Во втором действии посреди спора о будущем сада Раневская произносит после паузы: «Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом». И опять эта реплика скорее не внешнего, а внутреннего сюжета.

В конце второго действия лихорадочные монологи о будущем произносит Трофимов.

В третьем действии даже в высший момент торжества у Лопухина вдруг вырвется: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь».

И в четвертом действии он подумывает о том же: «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь знай себе проходит». Потом сходная мысль мелькает в голове Симеонова-Пищика: «Ничего... Всему на этом свете бывает конец...» Потом прозвучат бодрые реплики Трофимова и Ани о жизни новой, прощальные слова Раневской и ключевая, итоговая фраза Фирса: «Жизнь-то прошла, словно и не жил...»

ЖАНР: СМЕХ И СЛЕЗЫ

В подзаголовке последней пьесы Чехов поставил жанровый подзаголовок: «комедия». Точно так же восемью годами раньше он определил жанр «Чайки». Две другие главные чеховские пьесы определялись автором как «сцены из деревенской жизни» («Дядя Ваня») и просто «драма» («Три сестры»).

Первая чеховская *комедия* оканчивалась самоубийством главного героя, Треплева. В «Вишневом саде» никто из героев не погибает, но происходящее тоже далеко от канонов привычной комедии.

«Это не комедия, не фарс, как Вы писали, – это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте», – убеждал автора К. С. Станиславский (20 октября 1903 г.).

Однако, посмотрев постановку в Московском Художественном театре, Чехов все равно не соглашался: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев (настоящая фамилия Станиславского. – И. С.) в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы» (О. Л. Книппер-Чеховой, 10 апреля 1904 г.).

Режиссеры, конечно же, внимательно читали пьесу во время работы над спектаклем. Их спор с автором объяснялся тем, что они понимали жанровое определение *комедия* традиционно, а Чехов придавал ему какой-то особый, индивидуальный, смысл.

С привычной точки зрения, несмотря на присутствие комических эпизодов (связанных, главным образом, с Епиходовым и Симеоновым-Пищиком), «Вишневый сад» далек от канонов классической комедии. Он не встает в один ряд с «Горем от ума» и «Ревизором». Гораздо ближе пьеса к жанру драмы в узком смысле слова, строящейся на свободном сочетании комических и драматических, а иногда и трагических эпизодов.

Но история литературы знает, однако, и другие «комедии», далеко выходящие за пределы комического. Это «Комедия» Данте, получившая определение «Божественной», или «Человеческая комедия» Оноре де Бальзака. Чеховское понимание жанра нуждается в специальной расшифровке, объяснении.

Уже в 1980-е годы много ставивший Чехова замечательный режиссер А. В. Эфрос определил «Вишневый сад» как *невероятный драматический гротеск*: «Это совсем не традиционный реализм. Тут реплика с репликой так соединяются, так сочетаются разные события, разные пласты жизни, что получается не просто реальная, бытовая картина, а гротескная, иногда фарсовая, иногда предельно трагичная. Вдруг – почти мистика. А рядом – пародия. И все это сплавлено во что-то одно, в понятное всем нам настроение, когда в житейской суете приходится прощаться с чем-то очень дорогим».

Пьесу называли также просто драмой, лирической комедией, трагикомедией. Может быть, проще всего было бы определить «Вишневый сад» как *чеховский жанр*, сочетающий, но более резко, чем в традиционной драме, вечные драматические противоположности – *смех и слезы*.

Действительно, не только Епиходов или Симеонов-Пищик, комизм поведения которых на поверхности, но и почти все персонажи временами попадают в зону комического. Линии поведения Раневской и Гаева выстроены таким образом, что их искренние переживания в определенном контексте приобретают неглубокий, «мотыльковый» характер, иронически снижаются.

Взволнованный монолог Раневской в первом действии: «Видит Бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала», – прерывается резко бытовой, деловой репликой: «Однако же надо пить кофе».

Чехов заботится о том, чтобы не остаться непонятым. Во втором действии этот прием повторяется. Длинная исповедь героини («О, мои грехи...») завершается таким образом:

«Любовь Андреевна. ...И потянуло вдруг в Россию, на родину, к девочке моей... (Утирает слезы.) Господи, Господи, будь милостив, прости мне грехи мои! Не наказывай меня больше! (Достает из кармана телеграмму.) Получила сегодня из Парижа... Просит прощения, умоляет вернуться... (Рвет телеграмму.) Словно где-то музыка. (Прислушивается.)

Гаев. Это наш знаменитый еврейский оркестр. Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас.

Любовь Андреевна. Он еще существует? Его бы к нам зазвать как-нибудь, устроить вечерок».

Звуки музыки помогают Раневской быстро утешиться и обратиться к вещам более приятным.

Точно так же в третьем действии, в сцене возвращения с торгов, реплика Гаева «Столько я выстрадал!» существенно корректируется иронической авторской ремаркой: «Дверь в бильярдную открыта; слышен стук шаров... У Гаева меняется выражение, он уже не плачет».

Как страус прячет голову в песок, люди пытаются спрятаться от больших жизненных проблем в бытовые мелочи, в рутину. И это, конечно, смешно, нелепо.

Но в пьесе легко увидеть и обратное. Не только трагедия или драма превращаются в фарс, но и сквозь комизм, нелепость вдруг проглядывает лицо драмы или трагедии.

В финале «Вишневого сада», расставаясь с домом навсегда, Гаев не может удержаться от привычной высокопарности: «Друзья мои, милые, дорогие друзья мои! Покидая этот дом навсегда, могу ли я умолчать, могу ли удержаться, чтобы не высказать на прощанье те чувства, которые наполняют теперь все мое существо...» Его обрывают, следует привычно-сконфуженное: «Дуплетом желтого в середину...» И вдруг: «Помню, когда мне было шесть лет, в Троицын день я сидел на этом окне и смотрел, как мой отец шел в церковь...»

Чувство вдруг вырвалось из оков высокопарных банальностей. В душе этого героя вдруг зажегся свет, за простыми словами обнаружилась реальная боль.

Практически каждому персонажу, даже самому нелепому (кроме «нового лакея» Яши, постоянно и безмерно довольного собой), дан в пьесе момент истины, трезвого сознания себя. Оно болезненно – ведь речь идет об одиночестве, неудачах, уходящей жизни и упущенных возможностях. Но оно и целительно – потому что обнаруживает за веселыми водевильными масками живые страдающие души.

Особенно очевиден и парадоксален этот принцип в применении к наиболее простым, втростепенным, по обычным представлениям, персонажам «Вишневого сада».

Епиходова каждый день преследуют его «двадцать два несчастья» («Купил я себе третьего дня сапоги, а они, смею вас уверить, скрипят так, что нет никакой возможности»; «Сейчас пил воду, что-то проглотил»).

Все силы Симеонова-Пищика уходят на добывание денег («Голодная собака верует только в мясо... Так и я... могу только про деньги... Что ж... лошадь хороший зверь... лошадь продать можно...»).

Шарлотта вместо обязанностей гувернантки постоянно исполняет роль домашнего клоуна («Шарлотта Ивановна, покажите фокус!»).

Но вот последний монолог потомка «той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате»: «Ну, ничего... (*Сквозь слезы.*) Ничего... Величайшего ума люди... эти англичане... Ничего... Будьте счастливы... Бог поможет вам... Ничего... Все на этом свете бывает конец... (*Целует руку Любови Андреевне.*) А дойдет до вас слух, что мне конец пришел, вспомните вот эту самую... лошадь и скажите: „Был на свете такой, сякой... Симеонов-Пищик... царство ему небесное,... Замечательнейшая погода... Да... (*Уходит в сильном смущении, но тотчас же возвращается и говорит в дверях.*) Кланялась вам Дашенька! (*Уходит.*)» (т. 4).

Этот монолог – своеобразная «пьеса в пьесе» со своим текстом и подтекстом, с богатством психологических реакций, с переплетением серьезного и смешного. Оказывается, и смешного помещика посещают мысли о смерти, он способен жалеть и сострадать, он стыдится этого сострадания и не может найти нужных слов.

Аналогично строится монолог Шарлотты в начале второго действия. Она ест огурец и спокойно размышляет об абсолютном одиночестве человека без родины, без паспорта, без близких: «Все одна, одна, никого у меня нет и... кто я, зачем я, неизвестно...»

Сходное чувство вдруг обнаруживается в монологах недотепы Епиходова, проглядывает сквозь «галантерейные» словечки и бесконечные придаточные. «Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря, но тем не менее я всегда ношу при себе револьвер» (д. 2). Ведь это гамлетовское «быть или не быть», только по-епиходовски неуклюже сформулированное!

Внешнему сюжету «Вишневого сада» соответствует привычная для реалистической драмы, и Чехова том числе, речевая раскраска характеров: бильярдные термины Гаева, просторечие и косноязычие Лопухина, витиеватость Епиходова, восторженность Пищика студенческо-пропагандистский жаргон Трофимова.

Но на ином уровне, во внутреннем сюжете, возникает общая лирическая стихия, которая подчиняет себе голоса отдельных персонажей.

«Вы уехали в Великом посту, тогда был снег, был мороз, а теперь? Милая моя!.. Заждались вас, радость моя, светик...»

Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные трогательные глаза глядели на меня, как прежде...

Какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!..

О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...»

Где здесь служанка, где купец, где барыня? Где отцы, где дети? Реплики организуются в единый ритм стихотворения в прозе. Кажется, что это говорит человек вообще, вместившая разные сознания *Мировая душа*, о которой написал пьесу герой «Чайки». Но в отличие от романтически-абстрактного образа, созданного Константином Треплевым («Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пивявки»), «общая Мировая душа» героев «Вишневого сада» четко прописана в конце XIX века.

АТМОСФЕРА: НЕРВНОСТЬ И МОЛЧАНИЕ

Чеховских героев любили называть «хмурыми людьми» (по названию его сборника конца 1880-х годов). Может быть, более универсальным и точным оказывается другое их определение – *нервные люди*. Самое интересное в них – парадоксальность, непредсказуемость, легкость переходов их одного состояния в другое.

В русских толковых словарях слово «нервный» появилось в начале XIX века. Но литературе оно практически неведомо. У Пушкина «нервный» встречается только однажды, да и то в критической статье. Но дело, конечно, не в слове, а в *свойстве*. У Пушкина и его современников нервность – редкая черта, лишь изредка используемая в характеристике отдельных персонажей (скажем, сентиментальной барышни). Сам же художественный мир Пушкина, Гоголя, потом – Гончарова, Тургенева, Толстого может быть трагичен, но все-таки стабилен, устойчив в своих основах.

И вдруг все вздрогнуло, поплыло под ногами. У Достоевского (которого Чехов не любил, но который в данном случае оказывается его непосредственным предшественником), у Некрасова крик, истерика, припадок стали не исключением, а нормой. Чехов продолжает эту разночинскую традицию. Еще в юности, в конце восьмидесятых годов, он пишет рассказы «Нервы», «Психопаты», «Страхи», «Тяжелые люди», «Припадок».

«Как все нервные! Как все нервные!» – ставит диагноз доктор Дорн в «Чайке».

«...Он чувствовал, что его полубольным, издерганным нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки», – описывается любовь героев «Черного монаха».

Можно сказать, что *нервность* – нерв, доминанта художественного мира доктора Чехова. И в «Вишневом саду» *нервность, зыбкость, неустойчивость, жизнь «враздробь»* становится всеобщей формой существования героев, *атмосферой* пьесы.

«Руки трясутся, я в обморок упаду» (Дуняша). – «Я не спала всю дорогу, томило меня беспокойство» (Аня). – «Я не переживу этой радости...» (Раневская). – «А у меня дрожат руки: давно не играл на бильярде» (Гаев). – «Сердце так и стучит» (Варя). – «Погодите, господа, сделайте милость, у меня в голове помутилось, говорить не могу...» (Лопухин).

Ритм существования чеховских героев очень похож на современный. Только сегодня чеховскую «нервность», вероятно, обозначили бы иным понятием, которое давно вышло за специальные рамки и стало одним из символов века, – *стресс*.

Однако часто после бурных монологов, лирических излияний, жалоб все вдруг умолкают. В тишине и происходит самое главное: герои думают, их общая душа живет в едином ритме. В чеховской драме наиболее результативно молчание. Ремарка «пауза», очень редкая у других драматургов, становится привычной и обыденной у Чехова. В «Вишневом саде» 31 пауза, причем больше всего – в «бездейственном», но дискуссионном втором акте.

Пауза – еще один постоянный способ обнаружения второго сюжета. Выходя из паузы, очнувшись, герои делают свои простые открытия, обнаруживают истинное положение вещей.

«Любовь Андреевна. Не уходите, прошу вас. С вами все-таки веселее... (Пауза.) Я все жду чего-то, как будто над нами должен обвалиться дом» (д. 2).

«Трофимов. ... Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!

Лопухин. Дойдешь?

Трофимов. Дойду. (Пауза.) Дойду, или укажу другим путь, как дойти. (Слышно, как вдали стучат топором по дереву.)» (д. 4).

(Пауза заставляет «вечного студента» умерить свои претензии, стук топора напоминает, что в реальности торжествует Лопухин.)

«Варя. Я? К Рагулиным... Договорилась к ним посмотреть за хозяйством... в экономки, что ли.

Лопухин. Это в Яшнево? Верст семьдесят будет. (Пауза.) Вот и кончилась жизнь в этом доме...» (д. 4).

Ритм нервных монологов, ожесточенных споров и внезапных пауз тоже создает особую атмосферу чеховской пьесы.

Молчание героев оказывается частью подтекста. Однако в чеховской комедии есть и своеобразный над-текст.

СИМВОЛЫ: САД И ЛОПНУВШАЯ СТРУНА

В «Вишневом саде», как мы уже отметили, трудно говорить о главных и второстепенных героях в привычном смысле слова. Однако центральный образ в чеховской комедии все-таки существует.

Уже В. Г. Короленко заметил его особое место в структуре пьесы: «Главным героем этой последней драмы, ее центром, вызывающим, пожалуй, и наибольшее сочувствие, является вишневый сад, разросшийся когда-то в затишье крепостного права и обреченный теперь на сруб благодаря неряшливой распушенности, эгоизму и неприспособленности к жизни эпигонов крепостничества».

Когда-то, в конце 1880-х годов, Чехов сделал главным героем своей повести «степь, которую забыли». Людские судьбы там проверялись природой, «пейзаж» оказывался важнее «жанра».

Аналогична структура последней комедии, совпадает даже поэтика заглавия, выдвигающая на первый план центрального «героя» («Степь» – «Вишневый сад»).

Как и другие персонажи, Вишневый Сад принадлежит двум сюжетам. Даны его конкретные, бытовые приметы: в окна дома видны цветущие деревья, когда-то здесь собирали большие урожаи, про сад написано в энциклопедии, в конце его рубят «веселые дровосеки».

Но во внутреннем сюжете сад превращается в простой и в то же время глубокий символ, позволяющий собрать в одно целое разнообразные мотивы пьесы, показать характеры вне прямого конфликта. Именно вокруг сада выстраиваются размышления героев о времени, о прошлом и будущем. Именно сад вызывает самые исповедальные монологи, обозначает поворотные точки действия.

«**Аня.** Я дома! Завтра утром встану, побегу в сад...» (д. 1).

«**Лопехин.** Местоположение чудесное, река глубокая. Только, конечно, нужно поубрать, почистить... например, скажем, снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится, вырубить старый вишневый сад...»

Любовь Андреевна. Вырубить? Милый мой, простите, вы ничего не понимаете. Если во всей губернии есть что-нибудь интересное, даже замечательное, так это только наш вишневый сад.

Лопехин. Замечательного в этом саду только то, что он очень большой...» (д. 1).

«**Гаев.** Сад весь белый. Ты не забыла, Люба? Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи. Ты помнишь? Не забыла?»

Любовь Андреевна. О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничего не изменилось (*Смеется от радости.*) Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» (д. 1).

«**Аня.** Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад.»

Трофимов. Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест...» (д. 2).

«**Лопехин.** Приходите все смотреть, как Ермолай Лопехин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...» (д. 3).

«**Любовь Андреевна.** О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..» (д. 4).

Чеховский образ вызвал суровую отповедь Бунина, считавшего себя большим специалистом по дворянской усадебной культуре. Автор «Антоновских яблок» прочел только внешний сюжет пьесы и упрекнул Чехова в неточности: «Вопреки Чехову, нигде не было в России садов сплошь вишневых: в помещичьих садах бывали только части садов, иногда даже очень пространные, где росли вишни, и нигде эти части не могли быть, опять-таки вопреки Чехову, как раз возле господского дома, и ничего чудесного не было и нет в вишневых деревьях, совсем некрасивых, как известно, корявых, с мелкой листвой, с мелкими цветочками в пору цветения (вовсе не похожими на то, что так крупно, роскошно цветет как раз под самыми окнами господского дома в Художественном театре)...»

«С появлением чеховской пьесы, – возразил А. В. Эфрос, – эта бунинская правда (а быть может, он в чем-то и прав) переставала казаться правдой. Теперь такие сады в нашем сознании есть, даже если буквально таких и не было».

Вишневый Сад подобен Москве «Трех сестер». Туда нельзя попасть, хотя он за окном. Это место снов, воспоминаний, упований и безнадежных надежд.

С образом сада связан и второй ключевой символ пьесы – звук лопнувшей струны.

Кажется, впервые эта струна появилась у Гоголя в «Записках сумасшедшего»: «... сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют. Дом ли то мой синеет вдали?» Параллели чеховскому образу находили у многих писателей – Г. Гейне, А. Дельвига, И. С. Тургенева, А. И. Куприна, в русских переводах «Гамлета».

Но ближе всего к Чехову оказывается все-таки Л. Н. Толстой.

В эпилоге «Войны и мира» речь идет о смене эпох, конце одного и начале другого исторического периода. Пьер Безухов здесь рассуждает: «Что молодо, честно, то губят! Все видят, что это не может так идти. Все слишком натянуто и непременно лопнет...» И немного дальше: «Когда вы стоите и ждете, что вот-вот лопнет эта натянутая струна; когда все ждут

неминуемого переворота – надо как можно теснее и больше народа взяться рука с рукой, чтобы противостоять общей катастрофе».

Вот она и лопнула, эта натянутая струна, хотя в финале чеховской пьесы этого еще никто, кроме автора, не расслышал. Общая катастрофа воспринимается героями как личная неудача (или удача).

Если вишневый сад – смысловой центр изображенного мира, символ красоты, гармонии, счастья, то звук лопнувшей струны – знак конца этого мира во всей его целостности, без успокоительного деления на грешников и праведников, правых и виноватых.

Герои – практически все – бегут от настоящего, и это приговор ему. Но с другой стороны, гибель вишневого сада, конечно в разной степени, – приговор тем людям, которые не смогли или не захотели спасти его.

«Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву. *Занавес*».

В самом начале XX века Чехов угадывает новую формулу человеческого существования: расставание с идеалами и иллюзиями прошлого, потеря дома, гибель сада, выход на большую дорогу, где людей ожидает пугающее будущее и жизнь «враздробь».

Через пятнадцать лет, сразу после революции, литератор, дружески называвший Чехова «нашим Антошей Чехонте», в краткой притче «La Divina Commedia» (тоже комедия!) заменит звук струны грохотом железа и опустит над русским прошлым свой занавес.

«С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историю железный занавес.

– Представление окончилось. Публика встала.

– Пора одевать шубы и возвращаться домой.

Оглянулись.

Но ни шуб, ни домов не оказалось».

(В. В. Розанов. «Апокалипсис нашего времени»).

Еще через полвека поэт Ю. Д. Левитанский (1922–1996) напишет стихотворение «Элегия» (1964), в котором взглянет на чеховскую фабулу глазами человека с трагическим опытом нового века. Главным героем элегии останется, как и у Чехова, сад, но на первый план выйдут внесценические дровосеки, а весь пейзаж окрасится в красный – кровавый – цвет.

Тихо. Сумерки. Бабье лето.

Четкий,

частый,

щемящий звук —

будто дерево рубят где-то.

Я засыпаю под этот звук.

Сон происходит в минувшем веке.

Звук этот слышится век назад.

Ходят веселые дровосеки,

рубят,

рубят

вишневый сад.

У них особые на то виды.

Им смешны витающие в облаках.

Они аккуратны.

Они деловиты.

У них подковки на сапогах.

Они идут, приминая травы.

Они топорами облечены.

Я знаю —

они, дровосеки, правы.

Эти деревья обречены.

Но птица вскрикнула,

ветка хрустнула,

и в медленном угасанье дня

что-то вдруг нестерпимо грустное,

как дождь, пронизывает меня.

Ну, полно, мне-то что быть в обиде!

Я посторонний. Я ни при чем.

Рубите вишневый сад!

Рубите!

Он исторически обречен.

Вздор – сантименты! Они тут лишни.

А ну, еще разик! Еще разок!

...И снова снятся мне

вишни, вишни,

красный-красный вишневый сок.

Один французский критик утверждал, что чеховский *комплекс сада* определил собой XX век. Содержание человеческой жизни, кажется, не изменилось и в новом веке.

ИТОГИ ВЕКА: Блок и Ахматова

Поэтические размышления о XIX веке начинали Баратынский и Пушкин.

«Век шествует своим путем железным...» – «Что в мой жестокий век восславил я свободу...»

Подвели итоги еще два замечательных поэта.

Александр Блок в предисловии к поэме «Возмездие» (1911) напоминает, сводит воедино мотивы, не раз звучавшие в русской литературе.

Век девятнадцатый, железный.
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек!
В ночь умозрительных понятий,
Матерьялистских малых дел,
Бессильных жалоб и проклятий
Бескровных душ и слабых тел!
С тобой пришли чуме на смену
Нейрастения, скука, сплин,
Век расшибанья лбов о стену,
Экономических доктрин,
Конгрессов, банков, федераций,
Застольных спичей, красных слов.
Век акций, рент и облигаций,
И мало действенных умов,
И дарований половинных
(Так справедливей – пополам!),
Век не салонов, а гостиных,
Не Рекамье, – а просто дам...
Век буржуазного богатства
(Растущего незримо зла!).
Под знаком равенства и братства
Здесь зрели темные дела...
А человек? – Он жил безвольно:
Не он – машины, города,
«Жизнь» так бескровно и безбольно
Пытала дух, как никогда.

У Блока мы встречаем и пушкинское определение *жестокий*, и эпитет Баратынского *железный*, и намеки на социальные теории (*матерьялистских малых дел; экономических доктрин*), и многие реалии «промышленного века» (*конгрессов, банков, федераций; век акций, рент и облигаций*), и напоминание о просветительских идеалах *равенства и братства*, и – главное – чувство трагизма, катастрофы, связанное с утратой прежних идеалов (*Тобою в мрак ночной, беззвездный / Беспечный брошен человек; / С тобой пришли чуме на смену / Нейрастения, скука, сплин*).

Таким же предчувствием катастрофы проникнута «Поэма без героя» (1940–1964) А. А. Ахматовой, в которой – уже из глубины следующего века – многочисленные реминисценции

(цитатные напоминания) из Пушкина, Гоголя, Достоевского, того же Блока создают образ рубежа, границы, конца эпохи и предчувствия новой.

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью,
По Неве иль против течения, —
Только прочь от своих могил.
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.
Оттого, что по всем дорогам,
Оттого, что ко всем порогам
Приближалась медленно тень,
Ветер рвал со стены афиши,
Дым плясал вприсядку на крыше
И кладбищем пахла сирень.
И царицей Авдотьей заклятый,
Достоевский и бесноватый,
Город в свой уходил туман.
И выглядывал вновь из мрака
Старый питерщик и гуляка,
Как пред казнь бил барабан...
И всегда в темноте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул,
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.
Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

Определение Ахматовой стало классическим. Границу между веками обычно проводят в этом «некалендарном» месте.

Парадокс, однако, в том, что *железный, жестокий* век русской истории породил *золотой* и *серебряный* века русской поэзии и замечательную прозаическую эпоху, лежащую между ними.

Люди XIX века непрерывно пытались разгадать свой век, свое место на бесконечной дороге истории, на каждом повороте дороги оглядывались на пройденный путь и напряженно всматривались в будущее. Они отчаивались и доверяли своему времени. А литература, только что открытый реализм, была для них посохом, фонарем, биноклем, способом познания и самопознания.

«Мне кажется, что теперь воздвигается огромное здание чисто русской поэзии, страшные граниты положены в фундамент, и те же самые зодчие выведут и стены, и купол, на славу векам, да поклоняются потомки, и да имут место, где возносить умиленные молитвы свои. Как прекрасен удел ваш, Великие Зодчие!» – предсказывал Гоголь в письме В. А. Жуковскому (10 сентября 1831 г.).

Это здание было построено исторически мгновенно. Уже литераторы серебряного века воспринимали литературу XIX века как единый текст, одно большое произведение, связанное множеством общих мотивов и – главное – целью, предназначением, идеей.

«Пушкин первый в творчестве своем судил себя страшным судом и завещал русскому писателю роковую связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества. Эту связь закрепил он своей кровью. Это и есть завет Пушкина. Этим и живет и дышит литература русская, литература Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Толстого. Она стоит на крови и пророчестве» (В. Ходасевич. «Окно на Невский», 1922).

Литература XIX века стала недостижимым идеалом и прочным фундаментом для писателей века двадцатого.

ДРУГАЯ ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: веселые ребята

«Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин». Так Александр Блок начал речь «О назначении поэта» (1921), посвященную 84-й годовщине со дня гибели поэта. Смех, юмор, веселье не менее важны для биографии и художественного мира поэта, чем грусть или мудрость.

Но дней минувших анекдоты
От Ромула до наших дней
Хранил он в памяти своей.

Так уже Пушкин характеризует в первой главе романа романов образование своего героя. Исторические анекдоты любил не только Евгений Онегин, но и его создатель. Пушкин собирал и записывал анекдоты о русских императорах, полководцах, писателях XVIII века и о своих современниках. Вот один из них.

У Крылова над диваном, где он обыкновенно сиживал, висела большая картина в тяжелой раме. Кто-то ему дал заметить, что гвоздь, на котором она была повешена, не прочен и что картина может когда-нибудь сорваться и убить его. «Нет, – отвечал Крылов, угол рамы должен будет в таком случае непременно описать косвенную линию и миновать мою голову» («Table-talk» (застольные разговоры). – И. С.).

Уже современники начали сочинять анекдоты и о самом Пушкине. Один из таких анекдотов Гоголь придумывает в «Ревизоре» в сцене хвастовства Хлестакова: «Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: „Ну что, брат Пушкин?“ – „Да так, брат, – отвечает, бывало, – так как-то все...“ Большой оригинал».

В 1930-е годы несколько абсурдных, злых «анекдотов из жизни Пушкина» сочинил Д. Хармс, борясь не столько с поэтом, сколько с неумеренными его почитателями и литературоведами-пушкинистами (их можно прочесть в любом сборнике этого автора). Позднее, уже в семидесятые годы XX века, появился цикл анекдотов «Веселые ребята». Его, в подражание Хармсу, сочинили московские художники Н. Доброхотова и В. Пятницкий. Эти тексты, однако, можно считать уже фольклорными, народными.

В отличие от анекдотов Хармса, для «Веселых ребят» характерен не «черный юмор» (на самом деле это – *сатира*), а юмор обычный – добродушный, беззлобный, школьный. Это – культурная игра: переименование известных биографических фактов (угадайте – каких?), социологических шаблонов («Толстой – зеркало русской революции»), культурных ролей («главный писатель» Пушкин, влюбленный в него решительный Лермонтов, насмешник и актер Гоголь, робкий Тургенев), литературных мотивов («стрелялись мы»). Любопытно, что в цикле не упоминается Чехов: сочинители точно почувствовали, что он – из другого поколения, не из этой «семьи», из другой эпохи.

Избранные анекдоты цикла (всего их более сорока) выстроены в сюжет, по-своему комментирующий историю русской литературы XIX века.

При взгляде из другого времени русские классики предстают одной дружеской компанией, веселой, шаловливой талантливой семьей, совместно сочинившей роман «Герой нашего времени».

Так оно, в сущности, и было.

Однажды Гоголь переоделся Пушкиным, пришел к Пушкину и позвонил. Пушкин открыл ему и кричит: «Смотри-ка, Арина Родионовна, я пришел!»

Однажды Гоголь переоделся Пушкиным и пришел в гости к Державину Гавриле Романовичу. Старик, уверенный, что перед ним и впрямь Пушкин, сходя в гроб, благословил его.

Николай II написал стихотворенье на именины императрицы. Начинается так: «Я помню чудное мгновенье...» И тому подобное дальше. Тут к нему пришел Пушкин и прочитал...

А вечером в салоне у Зинаиды Волконской имел через них большой успех, выдавая, как всегда, за свои. Что значит профессиональная память у человека была.

И вот утром, когда Александра Федоровна кофе пьет, царь-супруг ей свою бумажку подсовывает под блюдечко.

Она это прочитала и говорит: «Ах, Како, как мило, где ты это достал, это же свежий Пушкин!»

Пушкин часто бывал в гостях у Вяземского, подолгу сидел на окне, все видел и все знал. Он знал, что Лермонтов любит его жену. Поэтому считал не вполне уместным передать ему лиру. Думал Тютчеву послать за границу – не пропустили: сказали: не подлежит – имеет художественную ценность. А Некрасов как человек ему не нравился.

Вздыхнул и оставил лиру у себя.

Лермонтов хотел у Пушкина жену увезти. На Кавказ. Все смотрел из-за колонны, смотрел... Вдруг устыдился своих желаний. «Пушкин, – думает, – зеркало русской революции, а я – свинья!» Пошел, встал перед ним на колени и говорит: «Пушкин, – говорит, – где твой кинжал? Вот грудь моя!»

Пушкин очень смеялся.

Однажды Пушкин стрелялся с Гоголем. Пушкин говорит:

– Стреляй первый ты.

– Как ты? Нет, я!

– Ах, я? Нет, ты!

Так и не стали стреляться.

Однажды Гоголь переоделся Пушкиным, сверху нацепил львиную шкуру и поехал на маскарад. Ф. М. Достоевский, царство ему небесное, увидел его и кричит: «Спорим – это Лев Толстой! Спорим – это Лев Толстой!»

Однажды Гоголь переоделся Пушкиным и задумался о душе. Что уж он там надумал, так никто и никогда не узнал. Только на другой день Ф. М. Достоевский, царство ему небесное, встретил Гоголя на улице – и отшатнулся.

– Что с вами, – воскликнул он, – Николай Васильевич? У вас вся голова седая!!!

Тургенев хотел быть храбрым, как Лермонтов, и пошел покупать себе саблю. Пушкин проходил мимо магазина и увидел его в окно. Взял и закричал нарочно: «Смотри-ка, Гоголь (а никакого Гоголя с ним вовсе и не было), смотри-ка, Тургенев саблю покупает! Давай мы с тобой ружье купим!»

Тургенев испугался и в ту же ночь уехал в Баден-Баден.

Однажды Гоголь написал роман. Сатирический. Про одного хорошего человека, попавшего в лагерь на Колыму. Начальника лагеря зовут Николай Павлович (намек на царя). И вот он с помощью уголовников травит этого хорошего человека и доводит его до смерти.

Гоголь назвал роман «Герой нашего времени». Подписался: «Пушкин». И отнес Тургеневу, чтобы напечатать в журнале.

Тургенев был человек робкий. Он прочел роман и покрылся холодным потом. Решил скорее все отредактировать. И отредактировал.

Место действия он перенес на Кавказ. Заключение заменил офицером. Вместо уголовников у него стали красивые девушки, и не они обижают героя, а он их. Николая Павловича он переименовал в Максима Максимыча. Зачеркнул «Пушкин», написал «Лермонтов». Поскорее отправил рукопись в редакцию, отер холодный пот и лег спать.

Вдруг посреди сладкого сна его пронзила кошмарная мысль. Название! Название-то он не изменил! Тут же, почти не одеваясь, он уехал в Баден-Баден.

Сел Гоголь на кибитку и поскакал невесть куда в исчезающую даль.

Пушкин сидит у себя и думает: «Я – гений – ладно. Гоголь тоже гений. Но ведь и Толстой гений, и Достоевский, царство ему небесное, гений! Когда же это кончится?»

Тут все и кончилось.

На самом деле – не кончилось.

«Все спокойно, дорогой товарищ! Никто никого не оскорбил. Литература продолжается», – воскликнет в XX веке Михаил Зощенко.