



издательская группа «азбука-классика»



ВЛАДИМИР
НАБОКОВ

Лекции
по русской
литературе

Владимир
НАБОКОВ

Лекции
по русской
литературе



Санкт-Петербург
Издательская Группа
«АЗБУКА-КЛАССИКА»

2010

УДК 82/89
ББК 84.7 США
Н 14

Lectures on Russian Literature by Vladimir Nabokov
Copyright © 1981 by the Estate of Vladimir Nabokov
Editor's Introduction copyright © 1981 by Fredson Bowers
Published by arrangement with Harcourt, Inc.

Перевод с английского
Сергея Антонова, Елены Голышевой, Григория Дашевского,
Ирины Клягиной, Анны Курт, Елены Рубиновой

Оформление Вадима Пожидаева

- © С. Антонов, перевод, 2010
- © Е. Голышева (под редакцией В. Голышева),
перевод, 1996
- © Г. Дашевский, перевод, 1996
- © И. Клягина, перевод, 1996
- © А. Курт, перевод, 1996
- © Е. Рубинова, перевод, 1996
- © Издательская Группа «Азбука-классика»,
2010

ISBN 978-5-9985-0689-5

*Редактор и издатель считают своим приятным долгом
выразить признательность Саймону Карлинскому,
профессору отделения славянских языков
Калифорнийского университета, Беркли,
за осуществленную им тщательную сверку текста лекций
и за его советы относительно транслитерации.
Его помощь в подготовке этого тома
трудно переоценить.*

ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА

По словам самого Владимира Набокова, в 1940 году, прежде чем начать свою университетскую карьеру в Америке, он, «к счастью, не пожалел времени на написание ста лекций — около двух тысяч страниц — по русской литературе... Этого хватило на двадцать академических лет в Уэлсли и Корнелле»¹. Как представляется, эти лекции (каждая из которых старательно приспособлялась к принятому в Америке пятидесятиминутному временному формату аудиторных занятий) были написаны в промежутке между прибытием Набокова в Соединенные Штаты в мае 1940 года и его первым преподавательским опытом — курсом русской литературы в летней школе при Стэнфордском университете, читавшимся в 1941 году. В осенний семестр того же года Набоков получил постоянное место в колледже Уэлсли, где был единственным преподавателем на отделении русистики и сперва читал курсы русской стилистики и грамматики, а затем и обзорный курс русской литературы в переводах («Русская литература № 201»). В 1948 году он перебрался в Корнеллский университет, где получил место доцента отделения славистики и где им были прочитаны лекционные курсы «Мас-

¹ *Nabokov V. Strong Opinions. N. Y.: McGraw-Hill, 1973. P. 5. — Пер. М. Дадяна.*

тера европейской прозы» («Литература № 311—312») и «Русская литература в переводах» («Литература № 325—326»).

Лекции о русских писателях, представленные в настоящем томе, входили в состав (время от времени слегка менявшийся) последних двух курсов, упомянутых выше. Курс «Мастера европейской прозы» обычно включал Джейн Остен, Гоголя, Флобера, Диккенса и — иногда — Тургенева; второй семестр Набоков посвящал Толстому, Стивенсону, Кафке, Прусту и Джойсу¹. Разделы о Достоевском, Чехове и Горьком восходят к курсу «Русская литература в переводах»; по сообщению сына Владимира Набокова Дмитрия, этот курс охватывал также второстепенных русских писателей, однако лекционные записи о них не сохранились².

После того как успех «Лолиты» позволил ему в 1958 году оставить преподавание, Набоков планировал опубликовать книгу, основанную на материале его лекций по русской и европейской литературе. Он так никогда и не начал осуществлять этот план, хотя еще четырнадцатью годами ранее лекции о «Мертвых душах» и «Шинели» вошли в переработанном виде в его небольшую книгу «Николай Гоголь». В течение некоторого времени Набоков вынашивал замысел подготовить учебное издание «Анны Карениной» и даже принялся над ним работать, но затем отказался от

¹ Тексты лекций Набокова о европейских писателях собраны в изд.: *Nabokov V. Lectures on Literature*. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich / Brucoli Clark, 1980; L.: Weidenfeld & Nicolson, 1981. (Рус. пер.: *Набоков В. Лекции по зарубежной литературе*. М.: Издательство «Независимая газета», 1998; СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. — *Прим. пер.*)

² В числе авторов, о которых Набоков читал лекции в годы преподавания в Корнелле, Дмитрий Набоков называет Пушкина, Жуковского, Карамзина, Грибоедова, Крылова, Лермонтова, Тютчева, Державина, протопопа Аввакума, Батюшкова, Гнедича, Фонвизина, Фета, Лескова, Блока и Гончарова. Если все они включались в единый курс, это, несомненно, был беглый обзор. Весной 1952 года Набоков в качестве приглашенного преподавателя Гарвардского университета проводил семинар, персонально посвященный Пушкину и подготовленный, вероятно, по материалам, которые он собирал для своего издания «Евгения Онегина».

этой затеи. В представляемом читателю томе собрано все, что сохранили рукописи его лекций, посвященных русским авторам.

Характер подачи материала в этой книге несколько отличается от того, который Набоков избрал для европейских авторов, рассматриваемых в «Лекциях по зарубежной литературе». В лекциях о европейских писателях не уделялось внимания авторским биографиям и не делалось попыток хотя бы бегло охарактеризовать произведения, не входившие в учебную программу. Из творчества каждого прозаика выбиралась одна книга, которая и становилась предметом рассмотрения. Лекции по русской литературе, напротив, обычно открываются кратким биографическим вступлением, за которым следует общий обзор творчества автора, а затем детально разбирается наиболее значительное из его произведений. Есть основания полагать, что этот типовой подход отражает ранний преподавательский опыт Набокова в Стэнфорде и Уэлсли. Судя по его некоторым отрывочным замечаниям, он, похоже, чувствовал, что студенты, к которым он обращается с кафедры, не имеют ни малейшего понятия о русской литературе. Поэтому распространенная в тогдашних университетах схема обучения, видимо, представлялась ему наиболее приемлемой для ознакомления слушателей с неизвестными им писателями и неведомой культурой. Спустя некоторое время Набоков прочел в Корнелле курс «Мастера европейской прозы», где применил более индивидуальные и сложные подходы (иллюстрацией которых могут служить лекции о Флобере, Диккенсе и Джойсе), но, кажется, не внес существенных изменений в лекции, читавшиеся в Уэлсли, готовя их для корнеллской аудитории. Вместе с тем, поскольку лекции по русской литературе охватывали хорошо знакомый ему материал, в Корнелле его лекционная манера была, вероятно, менее формализованной и предполагала более импровизационный тон рассуждений; в «Твердых мнениях» он описывает эту манеру так: «Хотя, стоя за кафедрой, я со временем и развил привычку иногда поднимать и опускать глаза, в умах внимательных студентов не могло остаться ни малейшего сомнения в том, что я читаю, а не

говору»¹. На самом деле некоторые лекции о Чехове и особенно о «Смерти Ивана Ильича» Толстого едва ли возможно было читать с листа — ввиду неоконченности их текста.

Помимо структурных различий, между двумя циклами лекций обнаруживаются и иные, более тонкие. Рассуждая о великих русских прозаиках XIX столетия, Набоков всецело пребывал в родной стихии. Эти авторы (включая, разумеется, и Пушкина) не просто являлись для него абсолютными вершинами русской литературы — они также успешно противостояли презираемому им утилитаризму, свойственному как социологической критике их времени, так и — в более острой форме — ее позднейшим советским вариациям. В этом отношении [открывающая цикл] публичная лекция «Писатели, цензура и читатели в России» отражает позицию, которую можно найти в набоковских трактовках произведений русской классики. В университетских лекциях социальный элемент у Тургенева порицается, в случае Достоевского он высмеивается, но о сочинениях Горького Набоков отзывается без какого бы то ни было снисхождения. В «Лекциях по зарубежной литературе» он подчеркивал, что не следует воспринимать «Госпожу Бовари» как историю из буржуазной жизни в провинциальной Франции XIX века; сходным образом его величайшее восхищение вызывает отказ Чехова от социальных комментариев, могущих повредить точности его наблюдений за человеческими характерами. Рассказ «В овраге» являет собой художественное изображение жизни — такой, как она есть, — и людей — таких, как они есть, без того искажения, которое неизбежно возникло бы, прояви автор интерес к социальной системе, породившей подобные персонажи. Соответственно, в лекциях о Толстом Набоков полуиронически сожалеет о непонимании автором «Анны Карениной» того, что красота завитков темных волос на шее героини в художественном отношении много важнее, чем левинские (толстовские) взгляды на сельское хозяйство. В «Лекциях по зарубежной литературе» на эстетической составляющей произведений

¹ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 5. — Пер. М. Дадяна.*

делался ощутимый и постоянный акцент; однако в «русском» цикле этот акцент кажется еще заметнее, поскольку здесь презумпция художественности борется в набоковском сознании не только с предрассудками среднестатистического читателя 1950-х годов (с которым Набоков очевидно спорит в «зарубежном» цикле), но и — что более важно — с враждебным литературе и в конце концов победившим утилитаризмом русской критики XIX века, позднее превращенным в управленческий догмат в Советском Союзе.

Мир Толстого — идеальное воплощение утраченной Набоковым родины. Ностальгия, которую он чувствовал вследствие исчезновения этого мира и его обитателей (еще будучи ребенком, он однажды видел Толстого), усилила и без того свойственное ему пристальное внимание к художественному отображению жизни в русской литературе Золотого века, особенно в творчестве Гоголя, Толстого и Чехова. В эстетике художественное/артистическое (*artistic*), безусловно, не слишком далеко от аристократического (*aristocratic*), и не будет большим преувеличением предположить, что именно эти влиятельные силы скрывались за антипатией Набокова к фальшивой сентиментальности, которую он находил у Достоевского, и именно они питали его презрение к Горькому. Читая лекции по русской литературе в переводах, Набоков не имел возможности сколь-либо подробно разбирать стилистические нюансы; но не приходится сомневаться, что его неприязнь к Горькому, помимо политических соображений, была обусловлена как пролетарским стилем этого писателя, так и его — очевидной для Набокова — беспомощностью в изображении характеров и ситуаций. Общий неблагоприятный тон набоковских суждений о Достоевском, вероятно, также был отчасти мотивирован неспособностью восхищаться стилем его книг. Удивительное впечатление производят несколько случаев, когда Набоков цитирует по-русски Толстого, дабы продемонстрировать своим слушателям необычайный эффект единства звучания и смысла.

Подход к преподаванию, избранный Набоковым при чтении этих лекций, не содержит существенных отличий от того, который продемонстрирован в «Лекциях по зарубежной лите-

ратуре». Набоков знал, что говорит о вещах, совершенно незнакомых его студентам. Он сознавал, что должен заставить слушателей ощутить аромат исчезнувшего мира с его богатой жизнью и сложными человеческими характерами, — мира, изображенного в литературе, которую он называл русским ренессансом. Поэтому он часто прибегал к цитатам и простран- ным пояснениям, подбирая их таким образом, чтобы студен- там было ясно, какие эмоции должны возникать при чтении и какими реакциями сопровождаться; он стремился сформиро- вать у своих слушателей понимание великой литературы, основанное не на бесплодном теоретизировании, а на живом, непосредственном понимании. Суть его метода заключалась в том, чтобы передать студентам собственное волнение, вызван- ное литературным шедевром, вовлечь их в иную реальность, которая тем реальнее, чем более она является художественным вымыслом. Словом, это очень личные лекции, в которых ак- центирован опыт сопереживания. И конечно, в силу своей те- матики они окрашены более личным чувством, чем искреннее восхищение Диккенсом, пронизательные суждения о Джойсе и даже ощущение своего писательского родства с Флобером.

Сказанное, однако, не означает, что в этих лекциях недо- стает собственно литературоведческого анализа. Набоков де- лает явными значимые скрытые темы, как, например, в слу- чае с мотивом двойного кошмара в «Анне Карениной». Сон Анны предвещает ее гибель, но это не единственный его смысл: Набоков неожиданным образом соединяет этот сон с чувствами Анны и Вронского, сопровождающими начало их любовной связи, в едином миге ужасного озарения. И под- тексты, связанные со скачкой, в которой Вронский губит свою лошадь Фру-Фру, также оказываются не забыты. Осо- бо замечено, что любовь Анны и Вронского, несмотря на сильную чувственность, духовно бесплодна и эгоистична и потому обречена, тогда как союз Кити и Левина воплоща- ет толстовский идеал гармонии, ответственности, нежности, правды и семейного счастья.

Набоков восхищается толстовскими временными схемами. Каким образом Толстой добивается того, что читательское и авторское чувство времени в его романах полностью совпада-

ют, порождая ощущение совершенной реальности изображаемого, Набоков отказывается обсуждать, считая это неразрешимой загадкой. Но игра Толстого на хронологическом соотношении сюжетных линий Анна—Вронский и Кити—Левин прослеживается в наиболее интересных ее подробностях. Набоков также показывает, как толстовское описание мыслей Анны во время ее передвижений по Москве в день смерти предвосхищает технику потока сознания у Джеймса Джойса. Кроме того, он умел примечать странности — вроде двух офицеров в полку, где служит Вронский, являющих собой первый портрет гомосексуалистов в современной литературе.

Он неутомим в демонстрации того, как Чехов делает обыденное едва ли не высшей ценностью в глазах читателя. Критикуя Тургенева за банальность его персонажных биографий, то и дело прерывающих ход повествования, и за склонность рассказывать о том, что случится с героями за пределами самой истории, Набоков вместе с тем высоко оценивает тонкость его эпизодических зарисовок и его модулированный, волнообразный слог, который он сравнивает с «ящерицей, нежащейся на теплой, залитой солнцем стене». Раздраженный сентиментальностью Достоевского и считавший возмутительной сцену из «Преступления и наказания», в которой Раскольников и Соня вместе склоняются над Библией, он в то же время отдает должное странноватому юмору писателя; а его замечание о том, что в «Братьях Карамазовых» прозаик, который мог бы стать великим драматургом, безуспешно борется с романной формой, говорит об уникальном художественном чутье.

Способность подняться на уровень мастерства, которого достиг анализируемый автор, — отличительная черта великого педагога, равно как и критика. В разделе, посвященном Толстому, — самом живом из всех и составляющем сердцевину этого тома, — Набоков временами достигает головокружительных толстовских высот художественного опыта. Интерпретация, проводящая читателя сквозь всю историю Анны Карениной, сама является произведением искусства.

Вероятно, наиболее ценным, что дал Набоков своим студентам, был опыт не просто сопереживающего чтения, но со-

переживающего *осведомленного* чтения. Сам будучи творцом, он обладал способностью изучать авторов, включенных в лекционный курс, на их собственной территории, оживляя созданные ими сюжеты и характеры своим личным видением того, как делается литературное произведение. Упорно настаивая на понимающем чтении, он полагал, что нет ничего важнее читательского внимания к деталям, ибо в нихто и спрятан ключ к пониманию того, как работает шедевр. Его комментарии к «Анне Карениной» — кладезь сведений, значительно обогащающих представления читателя о внутренней жизни этого романа. Эта научная и одновременно художественная любовь к деталям, свойственная Набокову-писателю, в конечном счете и составляет суть его преподавательского метода. Свою позицию по этому вопросу он резюмировал следующим образом: «В годы моей преподавательской деятельности я давал своим студентам точные сведения о деталях, о таких сочетаниях деталей, которые способны озарить произведение, высечь искру, ибо без нее оно мертво¹. В этом плане общие идеи не имеют никакого значения. Любoй осел способен понять отношение Толстого к адюльтеру, но, чтобы наслаждаться его искусством, настоящий читатель должен представить себе, к примеру, каким был вагон ноч-

¹ Джон Саймон замечает об этом пассаже: «Набоков, при всем его неприятии грубой реальности — „тех фарсовых плутов, что зовутся Фактами“, — требует, однако, точного следования ей, которое, как он сам бы заметил, отнюдь не равно примитивному копированию. Как он говорил в одном интервью, без знания плана улиц джойсовского Дублина и внешнего вида спальных вагонов в поезде „Петербург—Москва“ 1870-х годов невозможно понять „Улисса“ и „Анну Каренину“. Иными словами, писатель использует некоторые специфические приметы реальности, но лишь в качестве приманки, назначение которой — завлечь читателя в высшую нереальность (или высшую реальность) произведения» (*Simon J. The Novelist at the Blackboard // The Times Literary Supplement*. 1981. April 24. P. 458). Разумеется, если читатель пропускает эти детали, он остается за пределами фикциональной реальности книги. Не подлежит сомнению, что без данного Набоковым объяснения условий, в которых происходит роковое путешествие Анны в Петербург, некоторые мотивы в ее кошмарном сне не могут быть поняты.

ного поезда „Москва—Петербург“ сто лет назад». И далее он продолжает: «Тут лучше всего помогают чертежи»¹. Следствием такого подхода становятся начерченная на доске диаграмма пересекающихся маршрутов поездок Базарова и Аркадия в «Отцах и детях» и рисунок с планом спального вагона, в котором Анна едет из Москвы в Петербург (тем же поездом, что и Вронский). Костюм Кити, в котором она могла быть на катке, воспроизводится с модной иллюстрации, соответствующей времени действия романа. Нас снабжают подробными сведениями об игре в теннис и о том, что и в котором часу ели в России на завтрак, обед и ужин. Это типично набоковское сочетание научного уважения к фактам и писательского видения замысловатых следов вдохновенной работы воображения — одно из многих достоинств этих лекций.

Это всего лишь метод преподавания, однако результат его — теплое чувство, которое порождено опытом сопереживания, объединяющим Набокова и слушателя/читателя. Мы с радостью отзываемся на работу его ума, сообщаемую посредством чувства, — дар, передаваемый в том числе и критикам, которые сами являются большими художниками слова. Магия, к которой он был столь восприимчив в литературе, должна доставлять наслаждение — об этом мы узнаем из текста настоящей книги и из анекдота, гласящего, что в сентябре 1953 года, на первой лекции корнеллского курса «Литература, № 311», Владимир Набоков попросил студентов письменно объяснить, почему они выбрали именно этот курс, а в следующем классе с одобрением зачитал один из ответов: «Потому что мне нравятся сказки».

ПРИНЦИПЫ ПОДГОТОВКИ ТЕКСТА

Невозможно, да и бессмысленно скрывать тот факт, что нижеследующие очерки представляют собой расшифровку записей Владимира Набокова, которые он зачитывал вслух

¹ *Nabokov V. Strong Opinions. P. 156—157. — Пер. А. Г. Николаевской.*

перед студенческой аудиторией, и что их нельзя рассматривать в качестве законченной литературной работы наподобие той, в которую превратились его лекции о Гоголе, подвергшись ревизии и став частью посвященной этому писателю книги, опубликованной в 1944 году в нью-йоркском издательстве «New Directions» (извлечения из нее составили гоголевский раздел настоящего тома). Упомянутые записи очень разнятся по степени готовности и окончательной отделки текста и даже по своей структурной завершенности. Большая часть их сделана рукой Набокова, с отдельными вкраплениями машинописи, принадлежащими его жене Вере и призванными облегчить процесс чтения. Степень завершенности текста варьируется от черновых рукописных заметок о Горьком до обширного машинописного материала о Толстом — материала, который, похоже, должен был стать частью пространного введения в лекции об «Анне Карениной», переработанные в учебник. (Приложения к очерку об «Анне Карениной» включают материалы, подготовленные для набоковского учебного издания.) В машинописный текст Набоков, как правило, позднее вносил изменения, добавляя новые комментарии или исправляя неудачные фразы. В результате машинописные страницы имеют немногим более окончанный вид, чем рукописные. Последние в ряде случаев переписаны начисто, но обычно содержат каждый знак исходного текста и часто значительно переработаны при дальнейших просмотрах написанного.

Несколько не связанных друг с другом подборок страниц в лекционных папках явно представляют собой подготовительные заметки, которые делались на начальных этапах работы и либо не были уничтожены, либо подверглись правке и затем были включены в текст лекций. Однако назначение других отдельных частей не столь ясно, и не всегда можно с уверенностью сказать, отражают ли они поэтапное расширение — в ходе ежегодной лекционной практики — подготовленного в Уэлсли базового курса (по-видимому, не сильно менявшегося, за исключением читанного позднее в Корнелле Толстого), или же это лишь наброски, которые предполагалось использовать в будущем. Всякий раз, когда это пред-

ставлялось возможным, редактор стремился сохранить для читателя весь подобный материал, неявно подготавливающий и предвещающий основной текст, и инкорпорировал его в соответствующие по смыслу места лекционных рассуждений.

Подготовка текста этих рукописей к печати сопряжена с рядом проблем как структурного, так и стилистического характера. Относительно структуры следует заметить, что последовательность изложения материала, или внутренняя организация лекций о каждом конкретном авторе, обычно не вызывает вопросов; трудности возникают с лекциями, состоящими из серии отдельных фрагментов. Это в особенности касается раздела о Толстом: в частности, сохранившийся материал не дает однозначного ответа на вопрос о соотношении в лекционном тексте линии Анны и линии Левина — неясно, должна ли вторая сменять первую и подводить итог анализа «Анне Карениной», или же, напротив, линия Анны и Вронского должна начинать и завершать разговор о романе (как это представлено в настоящем томе). Не вполне ясно также, намеревался ли Набоков завершить свои рассуждения о Достоевском «Записками из подполья» или планировал говорить о них после «Преступления и наказания». Поэтому даже в лекциях об «Анне Карениной», обнаруживающих хоть какие-то приметы подготовки текста к будущей публикации, представленный в книге порядок изложения материала не может не вызывать обоснованных сомнений. Еще более проблематичной оказывается композиция лекции о «Смерти Ивана Ильича», существующей в виде немногочисленных фрагментарных заметок. Промежуточный между этими двумя крайними случаями вариант представляют собой лекции о Чехове, структурированные лишь частично. Страницы, посвященные «Даме с собачкой», имеют законченный вид, тогда как о рассказе «В овраге» найдены лишь черновые заметки с указаниями, какие места текста следует прочесть. Рукописные заметки о «Чайке» хранились отдельно от прочих лекционных материалов, но, судя по всему, являются составной частью чеховского раздела. Они довольно просты по форме, но, похоже, были одобрены Набоковым: их начало перепечатано на машинке и снабжено при-

мечанием на русском языке, отсылающим к рукописному продолжению текста.

Редактор счел необходимым произвести в некоторых лекциях небольшую перекомпоновку материала — в тех случаях, когда последовательность отдельных частей вызвала сомнения. В нескольких папках обнаружили страницы с разрозненными заметками Набокова (иногда это самостоятельные миниатюрные эссе, иногда — всего лишь примечания или пробные наброски), которые редактор интегрировал в лекционный текст, стремясь как можно полнее представить набоковские суждения об авторах, их произведениях и искусстве литературы в целом.

Цитация играет существенную роль в преподавательском методе Набокова — она призвана помочь донести до слушателей его представления о литературном мастерстве. Настоящее издание последовательно воспроизводит эту особенность набоковского метода (исключая случаи запредельно объемных цитат-иллюстраций), ибо цитация в высшей степени полезна и для напоминания читателю тех или иных страниц известной ему книги, и для первого знакомства с нею под умелым руководством Набокова. Соответственно, цитаты обычно даются непосредственно за набоковскими наказами прочесть определенный фрагмент текста (как правило, отчеркнутый также в его собственном рабочем экземпляре разбираемой книги) — с целью вызвать у читателя ощущение соучастия в рассуждениях лектора, создать «эффект присутствия» его в учебной аудитории в качестве слушателя. <...>¹ Там, где это представлялось полезным, редактор иногда добавлял фрагменты текста, иллюстрирующие рассуждения Набокова о стиле, — особенно в тех случаях, когда утрата набоковских рабочих экземпляров не позволяла руководствоваться содержащейся в них разметкой цитат, которые могли бы дополнить цитацию, оговоренную в черновиках лекций.

¹ Опущена фраза, касающаяся принятых в книге принципов оформления цитат (нерелевантных для русского издания лекций). — *Прим. пер.*

Из упомянутых рабочих экземпляров с пометками Набокова сохранились только «Анна Каренина» и некоторые сочинения Чехова. В них отчеркнуты фрагменты текста, предназначенные для цитирования, и сделаны заметки контекстуального характера, большая часть которых представлена и в рукописях лекций, хотя некоторые из них говорят о намерении Набокова сделать какое-то устное замечание насчет стиля или содержания конкретного отрывка. Во всех случаях, когда это представлялось возможным, комментарии из набоковских экземпляров были перенесены в соответствующие по смыслу места лекционного текста. Набоков расценивал английские переводы русской прозы, сделанные Констанс Гарнетт, как чрезвычайно слабые. Поэтому отчеркнутые для цитирования места в экземпляре «Анны Карениной» густо испещрены между строк набоковскими пометками, в которых исправляются смысловые ошибки перевода или даются собственные варианты передачи толстовского стиля. <...>¹

Набоков ясно сознавал необходимость выстраивать каждую отдельную лекцию таким образом, чтобы при чтении она укладывалась в установленный для аудиторных занятий пятидесятиминутный промежуток, и в его записях обнаруживаются маргиналии, означающие временную разметку материала. В самом тексте лекций есть ряд фрагментов и даже отдельных фраз, заключенных в квадратные скобки. Некоторые из этих скобок, как представляется, отграничивают материал, который мог быть опущен при недостатке времени. Другими, возможно, обрамлены фрагменты, вызывавшие у Набокова сомнение скорее по содержательным или стилистическим причинам, чем в силу временных ограничений; и, как мы видим, некоторые из этих сомнительных мест были впоследствии удалены, иные же, напротив, сохранены в тексте и заключены в круглые скобки. В настоящем издании весь подобный материал, не подвергшийся удалению, акку-

¹ Опущена часть текста, посвященная содержащимся в различных рабочих материалах поправкам Набокова в английский перевод «Анны Карениной» и их презентации в американском издании лекций. — *Прим. пер.*

ратно воспроизведен, однако обрамлявшие его круглые скобки редактор предпочел опустить, дабы не перегружать читательское восприятие¹. <...> С другой стороны, некоторые комментарии Набокова, адресованные исключительно его студентам и зачастую касавшиеся сугубо педагогических вопросов, опущены по причине их несоответствия задачам данного издания (которое, впрочем, и без того позволяет читателю сполна ощутить атмосферу, царившую на лекциях). Среди подобных пропусков можно упомянуть замечания вроде «вы все, конечно, помните, кто *она* такая» (при сравнении Анны Карениной с богиней Афиной), или обращенный к студентам молитвенный призыв насладиться патетической сценой приезда Анны к сыну в день его десятилетия, <...> или адресованное наивной аудитории наблюдение в анализе повествовательной структуры романа Толстого: «Я понимаю, что „синхронизация“ [synchronization] — длинное слово, в нем целых пять слогов; но мы можем утешиться мыслью, что несколько столетий тому назад их в нем было на один больше. Между прочим, оно происходит не от „греха“ [sin] — пишется не „s, i, n“, а „s, y, n“ — и означает способ организации событий, раскрывающий сосуществование». Однако некоторые из таких «реплик в сторону» сохранены (равно как и бóльшая часть набоковских повелительных обращений) в тех случаях, когда они не идут вразрез с восприятием читательской (заведомо более подготовленной) аудитории.

В стилистическом отношении бóльшая часть этих текстов никоим образом не является воплощением слога и синтаксиса Набокова (как это, безусловно, было бы, если бы он сам готовил книгу к печати), ибо существует заметная разница между общим стилем этих аудиторных записей и блестящим языком нескольких опубликованных набоковских

¹ В представляемом русском издании квадратные скобки использованы внутри цитат для кратких пояснений контекстуального характера, принадлежащих редакторам английского и русского текстов. Внутрицитатные замечания, наблюдения и уточнения самого Набокова даются в круглых скобках курсивом. — *Прим. пер.*

лекций. Поскольку лекции, представленные в настоящем томе, создавались для аудиторного исполнения и не предполагались к публикации без основательной переработки, было бы чрезмерным педантизмом стараться воспроизвести тексты *буквально*, расшифровывая каждый знак из довольно эскизного порой рукописного наброска. Редактору печатного издания позволительна определенная свобода обращения с нестыковками, авторскими оговорками и лакунами — в последнем случае подразумевающая необходимость добавлять отдельные звенья для связи цитат. С другой стороны, ни один читатель не захочет получить перелицованный текст, в котором были бы заметны попытки бесцеремонным образом «улучшить» написанное Набоковым — даже если бы эти «улучшения» касались неотшлифованных автором фрагментов. Поэтому синтетический подход был решительно отвергнут, и опубликованный текст точно воспроизводит набоковский слог (за исключением случайных пропусков отдельных слов и нечаянных повторов, которые оставались невыправленными).

Исправления и изменения осуществлены по умолчанию. Таким образом, текст снабжен лишь небольшим количеством сносок, принадлежащих как самому Набокову, так и редактору, который стремился дополнить издание интересными наблюдениями, почерпнутыми в рукописях или рабочих экземплярах книг с набоковскими пометками, и при возможности добавлял их к лекционному материалу. Планы лекций и технические записи Набокова, часто делавшиеся по-русски, опущены — равно как и памятки орфоэпического характера, касающиеся произношения долгих гласных и расстановки ударений в тех или иных именах и редких словах. Случаи, когда в то или иное место лекционного текста вставлялся не предназначавшийся туда фрагмент, не оговаривались, чтобы не нарушать цельности восприятия того, что должно читаться как единый поток рассуждений.

<...>¹

¹ Опущен абзац, касающийся унифицированной транслитерации русских имен. — *Прим. пер.*

«L'Envoi» представляет собой извлечение из завершавших курс замечаний Набокова, которыми он делился перед тем, как перейти к подробному обсуждению своих экзаменационных требований. В этих финальных замечаниях он, в частности, говорит о том, что в начале курса дал описание русской литературы в период между 1917-м и 1950 годом. Эта вводная лекция не сохранилась в набоковских бумагах, за исключением, пожалуй, одной страницы, которая могла бы стать эпиграфом к настоящему тому.

Издания книг, которыми Набоков пользовался, готовясь к лекциям, выбирались им из соображений дешевизны и общедоступности. Он невысоко оценивал большую часть существовавших тогда английских переводов русской классики, однако восхищался переводами, выполненными Бернардом Гилбертом Герни и вошедшими в его антологию «Сокровищница русской литературы» (A Treasury of Russian Literature / Ed. and trans. by Bernard Guilbert Guerney. N. Y.: Vanguard Press, 1943). <...>¹

Фредсон Бауэрс

¹ Опущены библиографические сведения об использовавшихся Набковым американских изданиях прозы Толстого и Чехова. — *Прим. пер.*

Лекции
по русской
литературе

ПИСАТЕЛИ, ЦЕНЗУРА И ЧИТАТЕЛИ В РОССИИ¹

В сознании иностранцев «русская литература» как понятие, как отдельное явление обыкновенно сводится к признанию того, что Россия дала миру полдюжины великих прозаиков в середине прошлого и в начале нашего столетия. Русские читатели относятся к ней несколько иначе, причисляя сюда еще некоторых непереводаемых поэтов, но все же и мы прежде всего имеем в виду блистательную плеяду авторов XIX века. Иными словами, русская литература существует сравнительно недолго. Вдобавок — она ограничена во времени, поэтому иностранцы склонны рассматривать ее как нечто завершенное, раз и навсегда законченное. Это связано, главным образом, с безликостью типично провинциальной литературы последних четырех десятилетий, возникшей при советском режиме.

Однажды я подсчитал, что лучшее из всего созданного в русской прозе и поэзии с начала прошлого века составляет 23 000 страниц обычного набора. Очевидно, что

¹ Лекция была прочитана на Празднике искусств в Корнеллском университете 10 апреля 1958 года. — *Фредсон Бауэрс* (далее — *Ф.Б.*).

ни французскую, ни английскую литературу невозможно так ужать. И та и другая растянуты во времени и насчитывают несколько сотен великих произведений. Это подводит меня к первому выводу. За вычетом одного средневекового шедевра русская проза удивительно ладно уместилась в круглой амфоре прошлого столетия, а на нынешнее остался лишь кувшинчик для снятых сливок. Одного XIX века оказалось достаточно, чтобы страна почти без всякой литературной традиции создала литературу, которая по своим художественным достоинствам, по своему мировому влиянию, по всему, кроме объема, сравнялась с английской и французской, хотя эти страны начали производить свои шедевры значительно раньше. Поразительный всплеск эстетических ценностей в столь молодой цивилизации был бы невозможен, если бы весь духовный рост России в XIX веке не протекал с такой невероятной скоростью, достигнув уровня старой европейской культуры. Я убежден, что литература прошлого века все еще не вошла в круг представлений Запада о русской истории. Вопрос о развитии свободной дореволюционной мысли был полностью искажен изощренной коммунистической пропагандой в 20—30-е годы нашего столетия. Коммунисты присвоили себе честь просвещения России. Но будет справедливым сказать, что во времена Пушкина и Гоголя бóльшая часть русского народа оставалась на морозе за завесой медленно падающего снега перед ярко освещенными окнами аристократической культуры. Это трагическое несоответствие проистекало из-за того, что утонченнейшую европейскую культуру чересчур поспешно привнесли в страну, печально известную бедствиями и страданиями ее бесчисленных пасынков. Впрочем, это уже совсем другая тема.

Хотя как знать, быть может, и не другая. Обрисовывая историю русской литературы или, вернее, определяя силы, боровшиеся за душу художника, я, возможно, нашу-

паю тот глубинный пафос, присущий всякому подлинному искусству, который возникает из разрыва между его вечными ценностями и страданиями нашего запутанного мира. Мир этот едва ли можно винить в том, что он относится к литературе как к роскоши или побрякушке, раз ее невозможно использовать в качестве современного путеводаителя.

У художника остается одно утешение: в свободной стране его не принуждают сочинять путеводители. Исходя из этого довольно ограниченного взгляда, Россия в XIX веке была, как ни странно, относительно свободной страной: книги могли запретить, писателей отправляли в ссылку, в цензоры шли негодяи и недоумки, Его Величество в бакенбардах мог сам сделаться цензором и запретителем, но все же этого удивительного изобретения советского времени — метода принуждения целого литературного объединения писать под диктовку государства — не было в старой России, хотя многочисленные реакционные чиновники явно мечтали о нем. Твердый сторонник детерминизма может возразить, что ведь и в демократическом государстве журнал прибегает к финансовому давлению на своих авторов, чтобы заставить их поставлять то, чего требует так называемая читающая публика, и, следовательно, разница между ним и прямым давлением полицейского государства, заставляющего автора оснастить свой роман соответствующими политическими идейками, лишь в степени подобного давления. Но это ложь, хотя бы потому, что в свободной стране существует множество разнообразных периодических изданий и философских систем, а при диктатуре — только одно правительство. Различие качественное. Вздумай я, американский писатель, сочинить нетрадиционный роман, допустим, о счастливом атеисте, независимом гражданине города Бостона, взявшем в жены красавицу-негритянку, тоже атеистку, народившую ему кучу детишек, маленьких

смышленных агностиков, который прожил счастливую, добродетельную жизнь до 106 лет и в блаженном сне испустил дух, вполне возможно, мне скажут: несмотря на ваш несравненный талант, мистер Набоков, у нас такое *чувство* (заметьте — не *мысль*), что ни один американский издатель не рискнет напечатать эту книгу просто потому, что ни один книгопродавец не сумеет сбыть ее. Это мнение издателя — каждый имеет право на свое мнение. Никто не сошлет меня в дикие просторы Аляски, если историю моего благополучного атеиста напечатает какое-нибудь сомнительное экспериментальное издательство; с другой стороны, американские писатели никогда не получают государственных заказов на изготовление эпопей о радостях свободного предпринимательства и утренней молитвы. В России до советской власти существовали, конечно, ограничения, но художниками никто не помыкал. Живописцы, писатели и композиторы прошлого века были совершенно уверены, что живут в стране, где господствуют деспотизм и рабство, но они обладали огромным преимуществом, которое можно до конца оценить лишь сегодня, преимуществом перед своими внуками, живущими в современной России: их не заставляли говорить, что деспотизма и рабства нет.

Две силы одновременно боролись за душу художника, два критика судили его труд, и первым была власть. На протяжении целого столетия она пребывала в убеждении, что все необычное, оригинальное в творчестве режет слух и ведет к революции. Бдительность власть имущих ярче всего выразил Николай I в 30-е и 40-е годы прошлого века. Хладность его натуры пронизала собою русскую жизнь куда больше, чем пошлость последующих властителей, а его интерес к литературе был бы трогателен, исходи он из чистого сердца. С поразительным упорством этот человек стремился стать решительно всем для русской литературы: родным и крестным отцом, нянькой и корми-

лицей, тюремным надзирателем и литературным критиком. Какие бы качества он ни выказывал в своей монаршей профессии, нужно признать, что в обращении с Русской Музой он вел себя как наемный убийца или, в лучшем случае, шут. Учрежденная им цензура оставалась в силе до 60-х годов, ослабла после великих реформ, вновь ужесточилась в конце прошлого века, ненадолго была упразднена в начале нынешнего и затем удивительным и ужаснейшим образом воскресла при Советах.

В первой половине прошлого столетия государственные чиновники, любящие всюду совать свой нос, высшие чины Третьего отделения, зачислившие Байрона в ряды итальянских революционеров, самодовольные цензоры почтенного возраста, журналисты определенного толка на содержании у правительства, тихая, но политически чуткая и осмотрительная Церковь — словом, вся эта смесь монархизма, религиозного фанатизма и бюрократического раболепства изрядно стесняла художника, но он мог подпускать шпильки и высмеивать власть предержажие, получая при этом истинное наслаждение от множества искусных, разящих наповал приемов, против которых правительственная тупость была совершенно бессильна. Дурак может быть опасным типом, но его уязвимость подчас превращает опасность в первоклассный спорт. Какими бы недостатками ни страдала бюрократия дореволюционной России, нужно признать, что она обладала одним неоспоримым достоинством — отсутствием ума. В определенном смысле задача цензора осложнялась тем, что он должен был разгадывать малопонятные политические намеки, вместо того чтобы попросту обрушиться на очевидную непристойность. При Николае I русский поэт вынужден был осторожничать, и пушкинские попытки подражать дерзким французам — Парни и Вольтеру — легко подавила цензура. Но проза была добродетельна. В русской литературе не существовало раблези-

анской традиции Возрождения, как в других литературах, а русский роман в целом по сей день остается, пожалуй, образцом целомудрия. Советская же литература — это сама невинность. Невозможно себе представить русского писателя, сочинившего, к примеру, «Любовника леди Чаттерли».

Итак, первой силой, противостоявшей художнику, было правительство. Другой силой, стеснявшей его, оказалась антиправительственная, общественная, утилитарная критика, все эти политические, гражданские, радикальные мыслители. Нужно отметить, что по своему образованию, уму, устремлениям и человеческим достоинствам эти люди стояли неизмеримо выше тех проходимцев, которых подкармливало государство, или старых бестолковых реакционеров, топтавшихся вокруг сотрясаемого трона. Левого критика занимало исключительно благосостояние народа, а все остальное: литературу, науку, философию — он рассматривал лишь как средство для улучшения социального и экономического положения обездоленных и изменения политического устройства страны. Неподкупный герой, безразличный к тяготам ссылки, равно как и ко всему утонченному в искусстве, — таков был этот тип людей. Неистовый Белинский в 40-е годы, нестигаемые Чернышевский и Добролюбов в 50-е и 60-е, добропорядочный зануда Михайловский и десятки других честных и упрямых людей — всех их можно объединить под одной вывеской: политический радикализм, уходящий корнями в старый французский социализм и немецкий материализм и предвещавший революционный социализм и вялый коммунизм последних десятилетий, который не следует путать с русским либерализмом в истинном значении этого слова, так же как и с просвещенными демократиями в Западной Европе и Америке. Листая старые газеты 60-х и 70-х годов, испытываешь потрясение, обнаружив, какие крайние взгляды высказывали эти люди в условиях

самодержавия. Но при всех своих добродетелях левые критики оказывались такими же профанами в искусстве, как и власть. Правительство и революционеры, царь и радикалы были в равной степени обывателями в искусстве. Левые критики боролись с существующим деспотизмом и при этом насаждали другой, свой собственный. Претензии, сентенции, теории, которые они пытались навязать, имели точно такое же отношение к искусству, как и традиционная политика власти. От писателя требовали социальных идей, а не какого-нибудь вздора, книга же, с их точки зрения, была хороша только в том случае, если могла принести практическую пользу народу. Их горячность привела к трагическим последствиям. Искренно, дерзко и смело защищали они свободу и равенство, но противоречили своей собственной вере, желая подчинить искусство современной политике. Если, по мнению царей, писателям вменялось в обязанность служить государству, то, по мнению левой критики, они должны были служить массам. Этим двум направлениям мысли суждено было встретиться и объединить усилия, чтобы наконец в наше время новый режим, являющий собой синтез гегелевской триады, соединил идею масс с идеей государства.

Один из лучших примеров столкновения художника с критикой в 20-е и 30-е годы XIX века — пример Пушкина, первого великого русского писателя. Этот человек безумно раздражал официальные власти во главе с Николаем I: вместо того чтобы, как все прочие смертные, верно служить отечеству и воспевать утвержденные законом добродетели (если ему так уж необходимо было воспевать что-либо), сочинял чрезвычайно дерзкие, вольнодумные и вредные вирши, в которых свобода мысли столь отчетливо прорывалась в самой новизне стихосложения, в смелости воображения, в желании высмеять больших и малых тиранов. Церковь считала предосудительным его

легкомыслие. Жандармы, высокопоставленные чиновники, продажные писаки окрестили его мелким стихотворцем, и, так как он наотрез отказался переписывать банальные документы в правительственном департаменте, граф N. и генерал D. называли Пушкина — одного из образованнейших европейцев своего времени — невеждой и болваном. Чтобы задуть пушкинский талант, власти прибегали к запретам, свирепой цензуре, постоянным нападкам, отеческим увещаниям и, наконец, благожелательно отнеслись к петербургским негодям, вынудившим его драться на роковой дуэли с отъявленным авантюристом из роялистской Франции.

С другой стороны, чрезвычайно влиятельные левые критики, высказывавшие в условиях самодержавия свои революционные взгляды и мнения в самых популярных изданиях, — эти радикалы, весьма преуспевшие в последние годы жизни Пушкина, были тоже весьма недовольны этим человеком, который, вместо того чтобы служить народу и социальной справедливости, сочинял изысканнейшие стихи обо всем на свете, поражавшие невероятной смелостью и поэтической образностью. Само разнообразие его поэзии обесценивало революционные идеи, которые при желании можно разглядеть в его небрежных, слишком небрежных нападках на малых и больших тиранов. Его поэтическая дерзость считалась аристократической забавой, а художественная независимость — общественным преступлением. Посредственные борзописцы с большим политическим весом называли Пушкина мелким рифмоплетом. В 60-е и 70-е годы известные критики, эти кумиры общественного мнения, именовали Пушкина олухом и яростно провозглашали, что пара сапог для босого мужика важнее всех Шекспиров и Пушкиных вместе взятых. Сравнивая эпитеты, употреблявшиеся крайними радикалами и крайними монархистами в их суждениях о величайшем русском поэте, поражаешься их сходству.

Пример Гоголя (конец 30-х — 40-е годы) был несколько иным. Прежде всего я хочу сказать, что «Ревизор» и «Мертвые души» — плоды его собственного воображения, его ночных кошмаров, населенных выдуманными им, ни на что не похожими существами. Они не были и не могли быть зеркалом русской жизни того времени, поскольку Гоголь, кроме всего прочего, не знал России, и его неудачная попытка написать второй том «Мертвых душ» — результат недостаточного знания жизни и невозможности переселить порождения своей фантазии в реалистическую книгу, которая должна была способствовать смягчению нравов в стране. Но критики увидели в пьесе и в романе обвинительный акт против взяточничества, хамства, беззаконий и рабства. В этих книгах усмотрели революционный протест, и автор — боязливый, законопослушный гражданин, имевший многочисленных влиятельных друзей среди консерваторов, — пришел в ужас от того, что критики нашли в них, и долго пытался доказать, что ни пьеса, ни роман не имеют ничего общего с революционными идеями и в действительности вписываются в религиозную традицию и мистицизм, в который он впоследствии впал. Достоевский был запрещен и чуть не казнен за свои юношеские политические пристрастия, но, когда позднее он начал превозносить смирение, непротивление, страдание, радикалы подвергли его уничтожающей критике. И те же критики яростно нападали на Толстого за то, что он, по их мнению, изображал любовные похождения светских дам и титулованных аристократов, а Церковь предала его анафеме за то, что он осмелился проповедовать свою собственную веру.

Приведенных примеров, по-моему, достаточно. Можно без преувеличения сказать, что почти все великие русские писатели XIX века прошли это своеобразное двойное чистилище.

Затем блистательный XIX век кончился. В 1904 году умер Чехов, в 1910-м — Толстой. Появилось новое поколе-

ние писателей, последняя вспышка, лихорадочный всплеск талантов. Эти два предреволюционных десятилетия совпали с расцветом модернизма в поэзии, прозе и живописи. Андрей Белый — предшественник Джеймса Джойса, поэт-символист Александр Блок и несколько поэтов-авангардистов вышли на освещенные подмостки литературы. Когда меньше чем через год после Февральской революции большевики свергли демократический режим Керенского и установили свою террористическую диктатуру, большинство русских писателей эмигрировало, некоторые остались — скажем, поэт-футурист Маяковский. Западные обозреватели путают авангардную литературу с новейшей политикой, и за эту путаницу с радостью ухватилась советская пропаганда за границей, продолжая культивировать ее по сей день. В сущности, литературные вкусы и пристрастия Ленина были типично обывательскими, буржуазными, и с самого начала советский режим заложил основы для примитивной, провинциальной, насквозь политизированной, поднадзорной, чрезвычайно консервативной и трафаретной литературы. Советское правительство с очаровательной прямоотой и искренностью, ничуть не похожей на робкие полумеры прежнего режима, провозгласило, что литература — орудие в руках государства, и последние 40 лет это счастливое обоюдное согласие между поэтом и жандармом проводилось в жизнь совершенно неукоснительно. В результате появилась так называемая советская литература, литература буржуазная по своей стилистике, безнадежно скучная, послушно перелагающая ту или иную государственную доктрину.

Интересно отметить, что нет никакой разницы между искусством при фашизме и коммунизме. Позвольте мне процитировать доктора Розенберга, министра культуры¹

¹ Неточность В. Набокова: Альфред Розенберг, один из главных идеологов национал-социализма, никогда не был министром культуры. — *Прим. ред. рус. текста.*

гитлеровской Германии: «Художник должен развиваться свободно, без давления извне. Однако мы требуем одного: признания наших убеждений». А вот цитата из речи Ленина: «Каждый художник имеет право творить свободно, но мы, коммунисты, должны направлять его творчество». Я привел буквальные цитаты, и сходство их было бы весьма забавным, если бы общая картина не являла собой столь печального зрелища.

«Мы направляем ваши перья» — таков главный закон Коммунистической партии в отношении литераторов, и по логике вещей он должен был привести к появлению «жизненной» литературы. Обтекаемое тело закона облагодавало чувствительными диалектическими щупальцами: следующим шагом должно было стать столь же тщательное планирование писательского труда, как и экономики, и оно сулило писателю то, что официальная пропаганда с самодовольной ухмылкой именует «бесконечным многообразием», ибо любое изменение в экономической и политической жизни повлекло бы за собой изменение в литературе: сегодня на дом задали тему заводов, завтра — колхозов, потом — саботажа, потом — Красной армии, и так далее. (Подумать только, какое многообразие!) И советский писатель пыхтит, задыхается и мечется от образцовой больницы к образцовой шахте или дамбе, вечно дрожа от страха, что если он не будет достаточно расторопен, то может ненароком воздать хвалу герою или закону, упраздненному накануне.

За 40 лет абсолютного господства советское правительство ни разу не смягчало контроля над искусством. Время от времени оно слегка ослабляет пресс, чтобы посмотреть, что будет дальше, и идет на небольшие уступки индивидуальному самовыражению, а западные оптимисты уже слышат в новой книге нотки политического протеста, какой бы пошлой она ни была. Всем известны эти увесистые бестселлеры: «Тихий Дон», «Не хлебом еди-

ным», «Хижина дяди Икс» и так далее — горы пошлости, километры банальностей, которые иностранные журналы называют «полнокровно-могучими» и «неотразимыми». Но увы, даже если советский автор достигает уровня какого-нибудь Эптона Льюиса (не будем называть имен), то и тогда безотрадный факт остается фактом: советское правительство — самая пошлая организация на свете, не допускающая ни индивидуального поиска, ни творческой смелости, словом, ничего нового, яркого, оригинального и необычного. И давайте не будем обманываться: да, диктаторы стареют и умирают. Но философия государства ни на йоту не изменилась, когда Сталин сменил Ленина, и, когда к власти пришел Хрущев, или, как его именуют на Западе, Крущев, все осталось неизменным, как бы его ни звали. Вот что он изрек на последнем партийном съезде (июнь 1957-го): «Творческая активность в сфере литературы и искусства должна быть проникнута духом борьбы за коммунизм, должна наполнять сердца бодростью, силой убеждения, развивать социалистическую сознательность и групповую дисциплину». Я просто обожаю этот «групповой стиль», эту риторику, дидактику, этот растущий, как снежный ком, поток газетных штампов.

Поскольку авторскому воображению и свободной воле положен строго установленный предел, а каждый пролетарский роман должен завершаться счастливым концом, автор стоит перед жестокой необходимостью построить интересный сюжет, хотя развязка заранее известна читателю. В англосаксонском боевике злодей обыкновенно бывает наказан, а сильный молчаливый герой завоевывает любовь слабой говорливой барышни, но в западных странах нет правительственного закона, запрещающего рассказы, которые не подчиняются этой нежной традиции, поэтому у нас всегда остается надежда, что преступный, но романтический герой будет разгуливать на воле,

а добрый, но скучный малый в конце концов будет отвергнут своенравной героиней.

У советского писателя такой свободы нет. Его эпилог продиктован законом, и читателю это так же хорошо известно, как и писателю. Как же в таком случае ему удастся поддерживать у читателя интерес? Найдено несколько решений. Во-первых, раз побеждает не отдельный герой, а полицейское государство, которое и есть истинный герой любого советского романа, то несколько второстепенных персонажей (ими могут быть даже безупречные большевики) умирают насильственной смертью, при условии, что в конце торжествует идея Великого Государства. Иные ловкие авторы известны тем, что в их книгах именно смерть коммуниста на последней странице знаменует собой триумф коммунистической идеи: я умираю, чтобы Советская страна жила дальше. Вот вам первый путь, но в нем таится опасность, поскольку автора могут обвинить в том, что вместе с человеком он убил символ, образно говоря — юнгу на горящей палубе вместе с идеей великого флота. Если автор осторожен и осмотрителен, он должен наделить попавшего в беду коммуниста толикой слабости с легкой — совсем легкой — примесью политического вольнодумства или некоторым буржуазным эклектизмом, которые, не задевая величественных подвигов и последующей за ними смерти, законно оправдывают его личное несчастье.

Способный советский писатель собирает своих персонажей, участвующих в создании фабрики или колхоза, почти как автор детективного рассказа собирает несколько человек в загородном доме или в вагоне поезда, где вот-вот должно произойти убийство. В советском романе идея преступления принимает вид тайного врага, замышляющего против трудов и планов советского предприятия. Как в банальном детективе, разнообразные герои изображены так, что читатель никогда до конца не уверен, действитель-

но ли этот грубоватый и мрачный субъект так уж плох, а угодливый, бодрый, общительный малый так уж хорош. В роли сыщика выступает пожилой рабочий, потерявший глаз на фронтах Гражданской войны, или пышущая здоровьем девица, посланная из центра расследовать, почему выпуск важной продукции катастрофически падает. Герои — скажем, фабричные рабочие — подобраны так, чтобы продемонстрировать все оттенки коммунистической сознательности: одни из них — стойкие, честные реалисты, другие бережно хранят память о первых годах советской власти, третьи — необразованные и неопытные молодые люди с изрядной большевистской интуицией. Читатель следит за действием и диалогом, пытается уловить тот или иной намек и понять, кто из них искренен, а кто скрывает мрачную тайну. Сюжет сгущается, и, когда наступает кульминация и сильная молчаливая девушка срывает с негодя маску, мы обнаруживаем то, что уже подозревали: человек, подрывающий работу завода, — не тщедушный пожилой рабочий, коверкающий марксистские словечки, благослови Господь его мелкую благонамеренную душу, но ловкий, развязный малый, хорошо подкованный в марксизме, и страшная его тайна заключается в том, что кузен его мачехи был племянником капиталиста. Я видел похожие нацистские романы, только не с классовым, а с расовым уклоном. Кроме сюжетного сходства с самыми шаблонными детективами обратите внимание на «псевдорелигиозный» момент. Маленький пожилой рабочий, который оказывается положительным героем, — род непристойной пародии: не слишком сообразительный, но сильный духом и верой, он наследует Царство Небесное, тогда как блестящий фарисей отправлен в «совсем другое место». Особенно забавно в подобных обстоятельствах звучит любовная тема. Передо мной два примера, выбранных наугад. Первый — отрывок из романа Антонова «Большое сердце», выпущенного журнальными подачами в 1957 г.:

«Ольга молчала.

— О, — сказал Владимир, — почему ты не можешь любить меня так же, как я люблю тебя?

— Я люблю мою Родину! — ответила она.

— Я тоже! — воскликнул он.

— Но есть что-то, что я люблю еще больше, — продолжала Ольга, высвобождаясь из его объятий.

— И это?.. — поинтересовался он.

Ольга взглянула на него ясными голубыми глазами и быстро ответила: „Партия“».

Другой пример взят из романа Гладкова «Энергия».

«Молодой рабочий Иван сжал дрель. Почувствовав прикосновение металла, он пришел в возбуждение, и острый холодок пробежал по его телу. Оглушающий рев отбросил от него Соню. Она положила руку ему на плечо и потрепала волосы за ухом...

Она глядела на него, и маленькая кепка с выбившимися кудряшками неудержимо притягивала его к ней. Казалось, обоих молодых людей ударило током в один и тот же момент. Он глубоко вздохнул и еще сильнее сжал инструмент».

Я описал скорее с отвращением, чем с сожалением, те силы, которые способствовали пленению русской мысли в XIX веке и окончательно подавили искусство в советском полицейском государстве. В XIX веке гений не только выживал, но и процветал, потому что общественное мнение было сильнее любого царя, а хороший читатель противился давлению прогрессивных критиков с их утилитарными идеями. В настоящее время, когда общественное мнение в России полностью задавлено властью, хороший читатель, может быть, и существует где-нибудь в Томске или Атомске, но его голос не слышен, его держат

на скудной литературной диете, он разлучен со своими собратьями за границей. Его собраты — это очень важно, ибо как всемирная семья талантливых писателей перешагивает через национальные барьеры, так же и одаренный читатель — гражданин мира, не подчиняющийся пространным и временным законам. Это он — умный, гениальный читатель — вновь и вновь спасает художника от губительной власти императоров, диктаторов, священников, пуритан, обывателей, политических моралистов, полицейских, почтовых служащих и резонеров. Позвольте мне набросать портрет этого прекрасного читателя. Он не принадлежит ни к одной определенной нации или классу. Ни один общественный надзиратель или клуб библиофилов не может распоряжаться его душой. Его литературные вкусы не продиктованы теми юношескими чувствами, которые заставляют рядового читателя отождествлять себя с тем или иным персонажем и «пропускать описания». Чуткий, заслуживающий восхищения читатель отождествляет себя не с девушкой или юношей в книге, а с тем, кто задумал и сочинил ее. Настоящий читатель не ищет сведений о России в русском романе, понимая, что Россия Толстого или Чехова — это не усредненная историческая Россия, но особый мир, созданный воображением гения. Настоящий читатель не интересуется большими идеями: его интересуют частности. Ему нравится книга не потому, что она помогает ему обрести «связь с обществом» (если прибегнуть к чудовищному штампу критиков прогрессивной школы), а потому, что он впитывает и воспринимает каждую деталь текста, восхищается тем, чем хотел поразить его автор, сияет от изумительных образов, созданных сочинителем, магом, кудесником, художником. Воистину, лучший герой, которого создает великий художник, — это его читатель.

Я бросаю сентиментальный взгляд в прошлое, и старый русский читатель видится мне таким же идеальным

читателем, как русский писатель прошлого века навсегда останется идеалом для иностранных авторов. Его чудесный путь начинается в самом нежном возрасте, и он отдает свое сердце Толстому или Чехову еще в детской, когда няня, отбирая у него «Анну Каренину», приговаривает: «Дай-ка я тебе расскажу своими словами». Хороший читатель сыздетства учится остерегаться переводчиков, урезанных шедевров, идиотских фильмов о братьях Карениных, всяческого потворства лентяям и четвертования гениев.

И наконец, вот что мне хотелось бы подчеркнуть еще раз: не надо искать «загадочной русской души» в русском романе. Давайте искать в нем индивидуальный гений. Смотрите на шедевр, а не на раму и не на лица других людей, разглядывающих эту раму.

Русский читатель старой просвещенной России, конечно, гордился Пушкиным и Гоголем, но он также гордился Шекспиром и Данте, Бодлером и Эдгаром По, Флобером и Гомером, и в этом заключалась его сила. У меня есть личный интерес в этом вопросе; ведь если бы мои предки не были хорошими читателями, я вряд ли стоял бы сегодня перед вами, говоря на чужом языке. Я сознаю, что жизнь не исчерпывается хорошей литературой и хорошими читателями, но всегда разумнее идти прямо к сути, к тексту, к источнику, к главному — и только потом развивать теории, которые могут соблазнить философа или историка или попросту прийти к двору. Читатели рождаются свободными и должны свободными оставаться. Небольшое стихотворение Пушкина, которым я завершаю этот разговор, относится не только к поэтам, но и к тем, кто их любит:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.
Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспаривать налоги

Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Все это, видите ль, *слова, слова, слова*.
Иные, лучшие, мне дороги права;
Иная, лучшая, потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.

Никому

Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
— Вот счастье! вот права...

НИКОЛАЙ
ГОГОЛЬ | 1809–1852

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» (1842)

Русские критики социального направления видели в «Мертвых душах» и «Ревизоре» обличение общественной пошлости, расцветшей в крепостнической, бюрократической русской провинции, и из-за этого упускали главное. Гоголевские герои по воле случая оказались русскими помещиками и чиновниками, их воображаемая среда и социальные условия не имеют абсолютно никакого значения, так же как господин Омэ мог быть дельцом из Чикаго или Марион Блум — женой учителя из Вышнего Волочка. Более того, их среда и условия, какими бы они ни были в «реальной жизни», подверглись такой глубочайшей перетасовке и переплавке в лаборатории гоголевского творчества (об этом я уже говорил в связи с «Ревизором»), что искать в «Мертвых душах» подлинную русскую действительность так же бесполезно, как и представлять себе Данию на основе частного происшествия в туманном Эльсиноре. А уж если речь зашла о «фактах», то откуда Гоголю было приобрести знание русской провинции? Восемь часов в подольском трактире, неделя в Курске, да то, что мелькало за окном почтовой кареты, да воспоминания о чисто украинском детстве в Миргоро-

де, Нежине и Полтаве? Но все эти города лежат далеко от маршрута Чичикова. Однако что правда, то правда: «Мертвые души» снабжают внимательного читателя набором раздувшихся мертвых душ, принадлежащих пошлякам и пошлячкам и описанных с чисто гоголевским смаком и богатством жутковатых подробностей, которые поднимают это произведение до уровня гигантской эпической поэмы — недаром Гоголь дал «Мертвым душам» такой меткий подзаголовок. В пошлости есть какой-то лоск, какая-то пухлость, и ее глянец, ее плавные очертания привлекали Гоголя как художника. Колоссальный шарообразный пошляк Павел Чичиков, который вытаскивает пальцами фигу из молока, чтобы смягчить глотку, или отплясывает в ночной рубашке, отчего вещи на полках содрогаются в такт этой спартанской жиге (а под конец в экстазе бьет себя по пухлому задку, то есть по своему подлинному лицу, босой розовой пяткой, тем самым словно проталкивая себя в подлинный рай мертвых душ), — эти видения царят над более мелкими пошlostями убогого провинциального быта или маленьких подленьких чиновников. Но пошляк даже такого гигантского калибра, как Чичиков, непременно имеет какой-то изъян, дыру, через которую виден червяк, мизерный ссохшийся дурачок, который лежит, скорчившись, в глубине пропитанного пошlostью вакуума. С самого начала было что-то глупое в идее скупки мертвых душ — душ крепостных, умерших после очередной переписи: помещики продолжали платить за них подушный налог, тем самым наделяя их чем-то вроде абстрактного существования, которое, однако, совершенно конкретно посягало на карман их владельцев и могло быть столь же «конкретно» использовано Чичиковым, покупателем этих фантомов. Мелкая, но довольно противная глупость какое-то время таилась в путанице сложных манипуляций. Пытаясь покупать мертвецов в стране, где законно покупали и закладывали жи-

вых людей, Чичиков едва ли серьезно грешил с точки зрения морали. Если я выкрашу лицо кустарной берлинской лазурью вместо краски, продаваемой государством, получившим на нее монополию, мое преступление не заслужит даже снисходительной улыбки и ни один писатель не изобразит его в виде берлинской трагедии. Но если я окружу эту затею большой таинственностью и стану кичиться хитрыми уловками, при помощи которых ее осуществил, если дам возможность болтливому соседу заглянуть в мои банки с самодельной краской, буду арестован и люди с неподдельно голубыми лицами подвергнут меня грубому обращению — тогда смеяться будут надо мной. Несмотря на безусловную иррациональность Чичикова в безусловно иррациональном мире, дурак в нем виден потому, что он с самого начала совершает промах за промахом. Глупостью было торговать мертвые души у старухи, которая боялась привидений, непростительным безрассудством — предлагать такую сомнительную сделку хвастуну и хаму Ноздреву. Но я повторяю в угоду тем, кто любит, чтобы книги описывали «реальных людей» и «реальные преступления», да еще и содержали положительную идею (это превеликое страшилище, заимствованное из жаргона шарлатанов-проповедников), что «Мертвые души» ничего им не дадут. Так как вина Чичикова чисто условна, его судьба вряд ли кого-нибудь заденет за живое. Это лишний раз доказывает, как смехотворно ошибались русские читатели и критики, видевшие в «Мертвых душах» фактическое изображение жизни той поры. Но если подойти к легендарному пошляку Чичикову так, как он того заслуживает, то есть видеть в нем особь, созданную Гоголем, которая движется в особой, гоголевской круговерти, то абстрактное представление о жульнической торговле крепостными наполнится странной реальностью и будет означать много больше того, что мы увидели бы, рассматривая ее в свете социаль-

ных условий, царивших в России сто лет назад. Мертвые души, которые он скупает, это не просто перечень имен на листке бумаги. Эти мертвые души, наполняющие воздух, в котором живет Гоголь, своим поскрипыванием и трепыханьем, — нелепые *animuli*¹ Манилова или Коробочки, дам города NN, бесчисленных гномиков, выскакивающих из страниц этой книги. Да и сам Чичиков — всего лишь низко оплачиваемый агент дьявола, адский коммивояжер: «наш господин Чичиков», как могли бы называть в акционерном обществе «Сатана и К°» этого добродушного, упитанного, но внутренне дрожащего представителя. Пошлость, которую олицетворяет Чичиков, — одно из главных отличительных свойств дьявола, в чье существование, надо добавить, Гоголь верил куда больше, чем в существование Бога. Трещина в доспехах Чичикова, эта ржавая дыра, откуда несет гнусной вонью (как из пробитой банки крабов, которую покалечил и забыл в чулане какой-нибудь ротозей), — неременная щель в забрале дьявола. Это исконный идиотизм всемирной пошлости.

Чичиков с самого начала обречен и катится к своей гибели, чуть-чуть вихляя задом, — походкой, которая только пошлякам и пошлячкам города NN могла показаться упоительно светской. В решающие минуты, когда он разражается одной из своих нравоучительных тирад (с легкой перебивкой в сладкогласной речи — тремоло на словах «возлюбленные братья»), намереваясь утопить свои истинные намерения в высокопарной патоке, он называет себя жалким червем мира сего. Как ни странно, нутро его и правда точит червь, и, если чуточку прищуриться, разглядывая его округлости, червя этого можно различить. Вспоминается довоенный европейский плакат, рекламировавший шины; на нем было изображено нечто вроде человеческого существа, целиком составленного из

¹ Душонки (*лат.*).

резиновых колец; так и округлый Чичиков кажется мне тугим, кольчатым, телесного цвета червем.

Если я сумел передать жуткую природу этого персонажа и различные виды пошлости, упомянутые мной попутно, в совокупности создают целостное художественное явление (гоголевский лейтмотив «округлого» в пошлости), тогда «Мертвые души» перестают передразнивать юмористическую повесть или социальное обличение и можно обсуждать их всерьез. Поэтому давайте присмотримся к канве этого произведения попристальнее.

* * *

«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. 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 булавкою с бронзовым пистолетом. Молодой человек оборотился

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

Разговор двух русских мужиков (типично гоголевский плеоназм) — чисто умозрительный; это ощущение, как и следовало ожидать, полностью пропадает в ужасных переводах Фишера Анвина и Томаса И. Кровеля. Это раздумья типа «быть или не быть» — на примитивном уровне. Беседующие не знают, едет ли бричка в Москву, так же как Гамлет не потрудился проверить, при нем ли на самом деле его кинжал. Мужики не заинтересованы в точном маршруте брички; их занимает лишь отвлеченная проблема воображаемой поломки колеса в условиях воображаемых расстояний, и эта проблема поднимается до уровня высочайшей абстракции, оттого что им неизвестно — а главное, безразлично — расстояние от NN (воображаемой точки) до Москвы, Казани или Тимбукту. Они олицетворяют поразительную творческую способность русских, так прекрасно подтверждаемую вдохновением Гоголя, действовать в пустоте. Фантазия бесценна лишь тогда, когда она бесцельна. Размышления двух мужиков не основаны ни на чем осязаемом и не приводят ни к каким осязаемым результатам; но так рождаются философия и поэзия; въедливые критики, повсюду ищущие мораль, могут предположить, что округлость Чичикова не доведет его до добра, так как ее символизирует округлость сомнительного колеса. Андрей Белый, этот гений въедливости, усмотрел, что вся первая часть «Мертвых душ» — замкнутый круг, который вращается на оси так стремительно, что не видно спиц; при каждом повороте сюжета вокруг персоны Чичикова возникает образ колеса. Еще одна характерная деталь: случайный прохожий, молодой человек, описанный с неожиданной и вовсе не относящейся к делу подробностью; он появляется так, будто займет свое место в поэме (как словно бы намереваются сделать многие из гоголевских гомункулов — и не

[illegible]

- not Chickadee, but Chickadee (the correct pronunciation is given on the right side with a circle around the accented part)

The first conditions when Mr. ~~Chick~~ Chick has visits are: ~~peace~~, Man (cell) - a mannered.

one: ~~maxcel~~ Man cel ore - a ~~maxcel~~ ~~maxcel~~ ~~maxcel~~
somewhat cel. line man - ~~maxcel~~ ~~maxcel~~ ~~maxcel~~ ~~maxcel~~

Then the miser ^{made} a hole in that plush making it plawsh

There is the bear like or shaggy dog like Sol ^(Oxbridge)
- not so much as a football coach ^(would say), but

Sol (ox) rich - ~~Coloca~~ Solara more dog

is Russian and the name ^{is Slavonic} means son of a dog.

Then we have N^2 & you with the way

as is yonder If you like, you may call
him Mr. Nostril which is the foundation of his name

• Gogol was very nose-conscious and had a very long love nose himself. Finally there is one

female Endeavour. N. Karolobaka - D. Karolobaka

- June Small box - This is the meaning of an hand Ell
has Smaller and Small used in Allegory

and also not suitable for small box. } 7/10/10

Will not form one of the main channels of the
for which it was intended.

делают этого). У любого другого писателя той эпохи следующий абзац должен был бы начинаться: «Иван — ибо так звали молодого человека...» Но нет, порыв ветра прерывает его глазенье, и он навсегда исчезает из поэмы. Безликий половой в следующем абзаце (до того вертлявый, что нельзя рассмотреть его лицо) снова появляется немного погодя и, спускаясь по лестнице из номера Чичикова, читает по складам написанное на клочке бумажки: «Па-вел И-ва-но-вич Чи-чи-ков»; и эти слоги имеют таксономическое значение для определения данной лестницы.

Говоря о «Ревизоре», я с удовольствием отлавливал тех побочных персонажей, которые оживляют фон действия. Такие персонажи в «Мертвых душах», вроде полового или лакея Чичикова (имевшего свой собственный запах, который он сразу же сообщал любому своему местожительству), — создания не вполне эфирные. Вместе с Чичиковым и помещиками, с которыми он встречается, эти лица занимают авансцену книги, хотя мало разговаривают и не оказывают видимого влияния на похождения героя. В пьесе жизнь побочных персонажей ограничивалась тем, что о них упоминали действующие лица. В романе, лишённые речи и действия, второстепенные персонажи не смогли бы зажить своей жизнью даже за кулисами, так как тут нет рампы, подчеркивающей их отсутствие на авансцене. Однако у Гоголя для этого случая был в запасе свой трюк. Побочные характеры в его романе оживлены всяческими оговорками, метафорами, сравнениями и лирическими отступлениями. Перед нами поразительное явление: словесные обороты создают живых людей. Вот, пожалуй, наиболее красноречивый пример того, как это делается:

«Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светлосерого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизон-

ных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням».

Передать на другом языке оттенки этого животворного синтаксиса так же трудно, как и перекинуть мост через логический или, вернее, биологический просвет между размытым пейзажем под сереньким небом и пьяненьким старым солдатом, который встречает читателя случайной икотой на праздничном закруглении фразы. Фокус Гоголя — в употреблении слова «впрочем», которое является связующим звеном только в грамматическом смысле, хотя изображает логическую связь; слово «солдаты» дает кое-какой повод для противопоставления слову «мирные», и, едва только бутафорский мост «впрочем» совершил свое волшебное действие, эти добродушные вояки, покачиваясь и распевая, сойдут со сцены, как мы уже видели не раз.

Когда Чичиков присаживается на вечеринку к губернатору, случайное упоминание о господах в черных фраках, снующих при ослепительном свете вокруг напудренных дам, ведет к якобы невинному сравнению их с роем мух, и в следующий же миг зарождается новая жизнь.

«Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница (*вот она!*) рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети (*вот и второе поколение!*) все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, поднимающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом (*один из тех повторов, свойственных стилю Гоголя, от которых его не могли избавить годы работы над каждым абзацем*), влетают смело, как полные хозяйки (*которые в переводе Изабель Ф. Генгуд в кровелевском издании превратились в „толстых домохозяек“*), и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучамн».

Надо заметить, что если образ унылой погоды плюс пьяненького солдата кончается где-то в пыльной пригородной дали (там царит Уховертов), то тут сравнение с мухами, пародирующее ветвистые параллели Гомера, описывает замкнутый круг, и после сложного, опасного сальто без лонжи, которой пользуются другие писатели-акробаты, Гоголь умудряется вывернуть к исходному «врознь и кучами». Несколько лет назад на регбийном матче в Англии я видел, как великолепный Оболенский на бегу отбил мяч ногой и, тут же передумав, в броске поймал его руками... Нечто подобное по мастерству демонстрирует здесь и Николай Васильевич. Нетрудно догадаться, что все эти изыски (вернее, целые абзацы, даже целые страницы) были попросту выпущены мистером Т. Фишером Анвином, который, «к немалой радости» мистера Стивена Грэхам (смотри предисловие к изданию 1915 года, Лондон), снизошел до переиздания «Мертвых душ». Кстати, Грэхам убежден, что «„Мертвые души“ — это сама Россия» и что Гоголь «разбогател и мог позволить себе уезжать на зиму в Рим или в Баден-Баден».

Громкий собачий лай, встретивший Чичикова, когда он подъезжал к дому госпожи Коробочки, тоже не пропадает даром.

«Между тем псы заливались всеми возможными голосами: один, забросивши вверх голову, выводил так протяжно и с таким старанием, как будто за это получал Бог знает какое жалованье; другой отхватывал наскоро, как пономарь; промеж них звенел, как почтовый звонок, неугомонный дискант, вероятно молодого щенка, и все это, наконец, поворачивал бас, может быть старик, наделенный дюжею собачьей натурой, потому что хрипел, как хрипит певческий контрабас, когда концерт в полном разливе; тенора поднимаются на цыпочки от сильного желания вывести высокую ноту, и все, что ни есть, порывается кверху, закидывая голову, а он один, засунувши небритый

подбородок в галстук, присев и опустившись почти до земли, пропускает оттуда свою ноту, от которой трясутся и дребезжат стекла».

Тут лай собаки порождает церковного хориста. В другом отрывке (где Чичиков приезжает к Собакевичу) музыкант рождается при помощи приема посложнее, напоминающего сравнение пасмурного неба с пьяненьким солдатом: «Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское, в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихоструйного треньканья». (Этого неприязнительного юнца Изабель Гепгуд превратила в своем переводе в «привлекательного молодого человека лет двадцати, который прогуливается, перемаргивая, как истинный щеголь».)

Сложный маневр, который выполняет эта фраза для того, чтобы из крепкой головы Собакевича вышел деревенский музыкант, имеет три стадии: сравнение головы с особой разновидностью тыквы, превращение этой тыквы в особый вид балалайки и, наконец, вручение этой балалайки деревенскому молодцу, который, сидя на бревне и скрестив ноги (в новеньких сапогах), принимается тихонько на ней наигрывать, облепленный предвечерней мошкаррой и деревенскими девушками. Примечательно, что лирическое отступление вызвано появлением — на взгляд невнимательного читателя — самого что ни на есть прозаического и тупого персонажа книги.

Порожденный сравнением характер порою так торопится вступить в жизнь, что метафора завершается очаровательной напыщенностью: «Утопающий, говорят, хва-

тается и за маленькую щепку, и у него нет в это время рассудка подумать, что на щепке может разве прокатиться верхом муха, а в нем весу чуть не четыре пуда, если даже не целых пять».

Кто этот злосчастный купальщик, который сказочно растет, прибавляет в весе, тучнеет от жизненной силы метафоры? Мы никогда этого не узнаем, но ему почти удалось ступить на твердую землю.

Эти персонажи второго плана утверждают свое существование иногда простейшим способом: используя манеру автора подчеркивать то или иное обстоятельство или условие и иллюстрировать их какой-нибудь броской деталью. Картина начинает жить собственной жизнью — вроде того ухмыляющегося шарманщика, которого художник в рассказе Г. Уэллса «Портрет» пытался замазать зеленой краской, когда портрет ожил и вышел из повиновения. Обратите внимание, например, на конец седьмой главы, где автор хотел передать ощущение ночи, наступающей в мирном провинциальном городке. Чичиков, успешно закончив свои призрачные сделки с помещиками и угостившись у городской знати, под хмельком ложится спать; кучер его и лакей украдкой отправляются кутнуть, а потом, спотыкаясь, возвращаются в гостиницу, заботливо поддерживая друг друга, и вскоре мирно засыпают, «поднявши храп неслыханной густоты, на который барин из другой комнаты отвечал тонким носовым свистом. Скоро вслед за ними все угомонились, и гостиница объялась непробудным сном; только в одном окошечке виден был еще свет, где жил какой-то приехавший из Рязани поручик, большой, по-видимому, охотник до сапогов, потому что заказал уже четыре пары и беспрестанно примеривал пятую. Несколько раз подходил он к постели, с тем чтобы их скинуть и лечь, но никак не мог: сапоги, точно, были хорошо сшиты, и долго еще поднимал он ногу и обсматривал бойко и на диво стачанный каблук».

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.

Такого же рода спонтанное зарождение жизни происходит в девятой главе, где автор хочет с особенной силой изобразить брожение, которое поднялось во всей провинции, когда по ней разошлись слухи о покупке мертвых душ. Помещики, годами дремавшие в своих углах, как сурки, вдруг заморгали и выползли на свет Божий:

«Показался какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович (*редкостное, чтобы не сказать больше, имя, но необходимое тут, чтобы подчеркнуть крайнюю отрешенность от жизни и, следовательно, ирреальность этого персонажа, сон во сне, так сказать*), о которых и не слышно было никогда; в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный, с простреленною рукою, такого высокого роста, какого даже и не видано было».

В той же главе после пространного объяснения, почему он не желает называть никаких имен: «Какое ни придумаешь имя, уж непременно найдется в каком-нибудь углу нашего государства, благо велико, кто-нибудь, носящий его, и непременно рассердится не на живот, а на смерть, станет говорить, что автор нарочно приезжал секретно с тем, чтобы выведать все...» — Гоголь все же не смог помешать двум разговорчивым дамам, которые сплетничают о тайне Чичикова, раскрыть свои имена, словно персонажи действительно вышли из-под его власти и выбалтывают то, что он пытался скрыть. Кстати сказать, один из отрывков, в котором случайные лица потоком низвергаются на страницу (или же усаживаются верхом на перо Гоголя, как ведьмы на помело), напоминает, несмотря на некую забавную старомодность, интонацию

и стилистику джойсовского «Улисса» (хотя уже Стерн пользовался приемом лаконичного вопроса и обстоятельного ответа).

«Герой, однако же, совсем этого не замечал (*то есть что наскучил молодой даме на балу своей назидательной болтовней*), рассказывая множество приятных вещей, которые уже случалось ему произносить в подобных случаях в разных местах: именно в Симбирской губернии у Софрона Ивановича Беспечного, где были тогда дочь его Аделаида Софроновна с тремя золовками: Марьей Гавриловной, Александрой Гавриловной и Адельгейдой Гавриловной; у Федора Федоровича Перекроева в Рязанской губернии; у Фрола Васильевича Победоносного в Пензенской губернии и у брата его Петра Васильевича, где были свояченица его Катерина Михайловна и внучатные сестры ее Роза Федоровна и Эмилия Федоровна; в Вятской губернии у Петра Варсонофьевича, где была сестра невестки его Пелагея Егоровна с племянницей Софьей Ростиславной и двумя сводными сестрами — Софией Александровной и Маклатурой Александровной».

Некоторые из этих имен отдают чем-то чужеземным (в данном случае немецким), что Гоголь, как правило, использует, чтобы передать отдаленность и зрительное искажение объекта, находящегося словно в тумане; причудливые имена-гибриды к лицу бесформенным или еще не сформировавшимся людям; и если помещик Беспечный и помещик Победоносный — слегка «пьяные» фамилии, последнее имя в перечне — уже верх кошмарной бессмыслицы и напоминает того русского шотландца, которым мы восхищались ранее. Непонятно, какой надо иметь склад ума, чтобы увидеть в Гоголе предшественника «натуральной школы» и реалистического живописания русской жизни.

В этих наименовательных оргиях участвуют не только люди, но и вещи. Обратите внимание на ласковые прозви-

ща, которые чиновники города NN дают игральным картам. Черви — это *сердца*, но звучат как червяки и, при лингвистической склонности русских вытягивать слово до предела ради эмоционального эффекта, становятся *червоточиной*. Пики превращаются в *пикенцию*, обретая игровое окончание из кухонной латыни, или же в псевдогреческое *пикендрасы*, *пичуры* (с легким орнитологическим оттенком), а иногда вырастают до *пичурущуха* (где птица превращается уже в допотопного ящера, опрокидывая эволюцию видов). Предельная вульгарность и автоматизм этих уродливых прозвищ, большинство из которых Гоголь придумал сам, — прекрасный способ показать умственный уровень тех, кто ими пользуется.

* * *

Разницу между человеческим зрением и тем, что видит фасеточный глаз насекомого, можно сравнить с разницей между полутоновым клише, сделанным на тончайшем растре, и тем же изображением, выполненным на самой грубой сетке, которой пользуются для газетных репродукций. Так же относится зрение Гоголя к зрению средних читателей и средних писателей. До появления его и Пушкина русская литература была подслеповатой. Формы, которые она замечала, были лишь очертаниями, подсказанными рассудком; цвета как такового она не видела и лишь пользовалась истертыми комбинациями слепцов-существительных и по-собачьи преданных им эпитетов, которые Европа унаследовала от древних. Небо было голубым, заря алой, листва зеленой, глаза красавиц черными, тучи серыми и т. д. Только Гоголь (а за ним Лермонтов и Толстой) увидел желтый и лиловый цвета. То, что небо на восходе солнца может быть бледно-зеленым, снег в безоблачный день густо-синим, прозвучало бы бессмысленной ересью в ушах так называемого писателя-«классика», привыкшего к неизменной, общеприня-

той цветовой гамме французской литературы XVIII века. Показателем того, как развивалось на протяжении веков искусство описания, могут послужить перемены, которые претерпело художественное зрение; фасеточный глаз становится единым, необычайно сложным органом, а мертвые, тусклые «принятые краски» (как бы «врожденные идеи») постепенно выделяют тонкие оттенки и создают новые чудеса изображения. Сомневаюсь, чтобы какой-нибудь писатель, тем более в России, раньше замечал такое удивительное явление, как дрожащий узор света и тени на земле под деревьями или цветковые шалости солнца на листве. Описание сада Плюшкина поразило русских читателей почти так же, как Мане — усатых мещан своей эпохи.

«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 трепетolistными куполами лежали на небесном горизонте соединенные вершины разросшихся на свободе дерев. Белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки, отломленной бурею или грозой, подымался из этой зеленой гущи 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 дерев или же висел на воздухе, завязавши кольцами свои тонкие цепкие крючья, легко колеблемые воздухом. Местами расходились зеленые чащи, озаренные солнцем, и показывали

неосвященное между них углубление, зиявшее, как темная пасть; оно было все 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-листы, под один из которых забравшись Бог весть каким образом, солнце превращало его вдруг в прозрачный и огненный, чудно сиявший в этой густой темноте. В стороне, у самого края сада, несколько высокорослых, не вровень другим, осин подымали огромные вороны гнезда на трепетные свои вершины. У иных из них отдернутые и не вполне отделенные ветви висели вниз вместе с иссохшими листьями. Словом, все было хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа, облегчит тяжелые массы, уничтожит грубоощутительную правильность и нищенские прорехи, сквозь которые проглядывает нескрытый, нагой план, и даст чудную теплоту всему, что создалось в хладе размеренной чистоты и опрятности». Изабель Гепгуд, которая по крайней мере попыталась перевести этот абзац полностью, лепит одну ошибку на другую, превращая русскую березу во всеобщий beech (бук), осину — в ashtree (ясень), бузину — в lilac (сирень), черную птицу — в blackbird (ворону), зияющую — в shining (видимо, перепутав с «сияющей») и т. д., и т. д.

* * *

Различные атрибуты персонажей помогают им кругообразно распространиться в самые дальние пределы книги. Аура Чичикова обнимает его дорожную шкатулку

и табакерку, «серебряную с финифтью табакерку», которую он щедро всем предлагает; на дне ее можно увидеть несколько фиалок, заботливо положенных туда для отдушки (а утром по воскресеньям он натирает одеколоном свое недочеловеческое малопристойное тело, белое и жирное, как у гусеницы древоточца, — тоже отдушка, тошнотворная и сладкая, из его контрабандистского прошлого), ибо Чичиков — фальшивка, призрак, прикрытый мнимо пиквикской округлостью плоти, который пытается заглушить зловоние ада (оно куда страшнее, чем «особенный воздух» его угрюмого лакея) ароматами, ласкающими обоняние жителей кошмарного города NN. И дорожная шкатулка: «Автор уверен, что есть читатели такие любопытные, которые пожелают даже узнать план и внутреннее расположение шкатулки. Пожалуй, почему же не удовлетворить! Вот оно, внутреннее расположение...» И, не предупредив читателя, Гоголь описывает вовсе не внутренность шкатулки, а круг ада и точную модель округлой чичиковской души (внутренности Чичикова разнимаются под яркой лампой вивисектора):

«...В самой середине мыльница (*Чичиков — мыльный пузырь, пущенный чертом*), за мыльницею шесть-семь узеньких перегородок для бритв (*пухлые щеки Чичикова, этого мнимого херувима, всегда были гладкими, как атлас*); потом квадратные закоулки для песочницы и чернильницы с выдолбленною между ними лодочкой для перьев, сургучей и всего, что подлиннее (*писчие принадлежности для собирания мертвых душ*); потом всякие перегородки с крышечками и без крышечек для того, что покороче, наполненные билетами визитными, похоронными, театральными и другими, которые складывались на память (*светские похождения Чичикова*). Весь верхний ящик со всеми перегородками вынимался, и под ним находилось пространство, занятое кипами бумаг в лист (*а бумага — главное средство общения у черта*), потом следовал маленький потаенный

ящик для денег, выдвигавшийся незаметно сбоку шкатулки (*сердце Чичикова*). Он всегда так поспешно выдвигался и задвигался в ту же минуту хозяином (*систола-диастола*), что наверно нельзя сказать, сколько было там денег (*автор и сам этого не знает*)».

Андрей Белый, прослеживая одну из тех странных подсознательных путеводных нитей, которые можно обнаружить только в произведениях подлинных гениев, заметил, что эта шкатулка была женой Чичикова (в сущности, импотента, подобно всем недочеловекам Гоголя) в такой же мере, в какой шинель была любовницей Акакия Акакиевича или колокольня Шпоньки — его тещей. Заметьте, что имя единственной помещицы в книге — госпожа Коробочка (вспомним страстное восклицание Гарпагона «Ma cassette!»¹ в «Скупом» Мольера), а кульминационный приезд Коробочки в город описан так, что невольно вспоминается вскрытие чичиковской души. При этом, чтобы понять эти отрывки, лучше начисто забыть о всякой фрейдистской ерунде, которая может быть навеяна случайными упоминаниями Андрея Белого о супружеских связях. Он любил поиздеваться над надутыми психоаналитиками.

В начале приведенного ниже примечательного описания (быть может, самого гениального в поэме) мы замечаем, что ссылка на ночь создает характер второго плана, подобный любителю сапог:

«Но в продолжение того, как он (*Чичиков*) сидел в жестких своих креслах, тревожимый мыслями и бессонницей, угощая усердно Ноздрева (*который первым смутил покой местных жителей, разболтав о странном предпрятии Чичикова*) и всю родню его („*фамильное древо*“, которое вольно произрастает из нашего отечественного ругательства), и перед ним теплилась сальная свечка, ко-

¹ «Моя шкатулочка!» (*фр.*)

торой светильня давно уже накрылась нагоревшею черною шапкою, ежеминутно грозя погаснуть, и глядела ему в окна слепая, темная ночь, готовая посинеть от приближавшегося рассвета, и пересвистывались вдали отдаленные петухи (*заметим повтор „дали“ и дикое „пересвистывались“, ведь Чичиков, засыпая, тоже свистел носом: мир сразу становится странным, размытым, храп сливается с дважды отдаленным криком петухов, и вся фраза корчится, рожая псевдочеловеческое существо*), и в совершенно заснувшем городе, может быть, плелась где-нибудь фризловая шинель, горемыка неизвестно какого класса и чина, знающая одну только (*увь!*) слишком протертую русским забубенным народом дорогу (*шинель захватила место человека*), — в это время на другом конце города...»

Задержимся на миг, чтобы полюбоваться на этого прохожего с синим щетинистым подбородком и красным носом — до чего не похож он в горемычном своем положении (так соответствующем тревоге Чичикова) на страстного мечтателя, с восторгом взирающего на сапог, когда Чичиков засыпал сладким сном.

Гоголь продолжает:

«...на другом конце города происходило событие, которое готовилось увеличить неприятность положения нашего героя. Именно, в отдаленных улицах и закоулках города дребезжал весьма странный экипаж, наводивший недоумение насчет своего названия. Он не был похож ни на тарантас, ни на коляску, ни на бричку, а был скорее похож на толстощекий выпуклый арбуз, поставленный на колеса (*тут намечается тонкая параллель с описанием круглой шкатулки Чичикова*). Щеки этого арбуза, то есть дверцы, носившие следы желтой краски, затворялись очень плохо по причине плохого состояния ручек и замков, кое-как связанных веревками. Арбуз был наполнен ситцевыми подушками в виде кисетов, валиков и просто подушек, напичкан мешками с хлебами, калачами, кокур-

ками, скородумками и кренделями из заварного теста. Пирог-курник и пирог-рассольник выглядели даже наверх. Запятки были заняты лицом лакейского происхождения, в куртке из домашней пеструшки, с небритой бородою, подернутою легкой проседью, — лицо, известное под именем „малого“ (хотя ему могло быть и более пятидесяти). Шум и визг от железных скобок и ржавых винтов разбудили на другом конце города будочника (*тут в самой отменной гоголевской манере рождается еще один персонаж!*), который, подняв свою алебарду, закричал спросонья что стало мочи: „Кто идет?“ — но, увидев, что никто не шел, а слышалось только издали дребезжанье (*приснившийся арбуз въехал в приснившийся город*), поймал у себя на воротнике какого-то зверя и, подошед к фонарю, казнил его тут же у себя на ноге (*то есть раздавив ногтем согнутого указательного пальца той же руки — общепринятый в России способ расправы с дюжими местными блохами*). После чего, отставивши алебарду, опять заснул по уставам своего рыцарства. (*Гоголь догоняет бричку, которую упустил, занявшись будочником.*) Лошади то и дело падали на передние коленки, потому что не были подкованы, и притом, как видно, покойная городская мостовая была им мало знакома. Колымага, сделавши несколько поворотов из улицы в улицу, наконец поворотила в темный переулок мимо небольшой приходской церкви Николы на Недотычках и остановилась пред воротами дома протопопши. Из брички (*типично для Гоголя: теперь, когда это неопределенное средство передвижения прибыло на место в относительно осязаемом мире, оно превратилось в экипаж вполне определенного вида, хотя раньше автор настойчиво это отрицал*) вылезла девка с платком на голове, в телогрейке, ихватила обоими кулаками в ворота так сильно, хоть бы и мужчине (малый в куртке из пеструшки был уже потом стащен за ноги, ибо спал мертвецки). Собаки залаяли, и ворота, ра-

зинувшись наконец, проглотили, хотя с большим трудом, это неуклюжее дорожное произведение. Экипаж въехал в тесный двор, заваленный дровами, курятниками и всякими клетухами; из экипажа вылезла барыня: эта барыня была помещица, коллежская секретарша Коробочка».

Госпожа Коробочка так же похожа на Золушку, как Павел Иванович Чичиков на Пиквика. Арбуз, из которого она появляется, вряд ли родственник сказочной тыквы. Он превращается в бричку как раз перед появлением помещицы, быть может, по той же причине, по какой кукареканье петуха — в носовой свист. Можно предположить, что приезд ее привиделся Чичикову во сне (когда он вздремнул в своих жестких креслах). Однако Коробочка и на самом деле приезжает в город, но внешность ее колымаги чуть-чуть искажена сном (все сны Чичикова порождены памятью о секретных ящичках его шкатулки), и если она оказывается бричкой, то потому лишь, что и сам Чичиков приехал в бричке. Но не говоря уж об этом превращении, колымага круглая потому, что пухлый Чичиков сам круглый как шар, и все его сны вращаются вокруг неподвижного центра; экипаж Коробочки — это и его округлый дорожный баул. Внешность и внутреннее устройство коляски описаны с той же дьявольской дошностью, что и внутренности шкатулки. Вытянутые в длину подушки — это «длинные отделения» в ящичке; всевозможные печенья соответствуют легкомысленным сувенирам, которые хранит Павел Иванович; бумагу для записи приобретенных мертвых душ жутковато символизирует крепостной в пеструшке, а потайное отделение шкатулки, то есть сердце Чичикова, — сама Коробочка.

* * *

Говоря о рожденных по ассоциации персонажах, я отметил тот лирический порыв, который сопровождает появление широкой флегматичной физиономии Собакеви-

ча — из нее, как из громадного безобразного кокона, вылетает яркий нежный мотылек. Как ни странно, Собакевич, несмотря на свою толщину и флегму, самый поэтический персонаж в книге, и это требует некоторого пояснения. Прежде всего вот эмблемы и атрибуты его личности (они показаны через его обстановку):

«Садясь, Чичиков взглянул на стены и на висевшие на них картины. На картинах всё были молодцы, всё греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Миаули, Канари. Все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу. Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился Багратион (*знаменитый русский генерал*), тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких рамках. Потом опять следовала героиня греческая Бобелина, которой одна нога казалась больше всего туловища тех щеголей, которые наполняют нынешние гостиные. Хозяин, будучи сам человек здоровый и крепкий, казалось, хотел, чтобы комнату его украшали тоже люди крепкие и здоровые».

Но только ли в этом причина? Нет ли чего-то необычного в склонности Собакевича к романтической Греции? Не скрывался ли в этой могучей груди «тощий, худенький» поэт? Ведь в ту пору ничто не отзывалось с такой силой в сердцах поэтически настроенных русских, как миссия Байрона.

«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, креслы, 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!“»

Блюда, которые он поглощает, — под стать какому-нибудь неотесанному великану. Если это свинина, то подай ему всю свинью разом; если баранина — вносят целого барана; если гусятина, то ставят на стол всю птицу. Его отношение к еде окрашено какой-то первобытной поэзией, и если в его обеде можно найти некий гастрономический ритм, то размер задан Гомером. Половина бараньего бока, с которой он расправился в несколько мгновений, обгрыз и обсосал до последней косточки, блюда, проглоченные вслед за этим: ватрушки размером в большую тарелку, индюк ростом с теленка, набитый яйцами, рисом, печенкой и прочей сытной начинкой, — все это эмблемы, внешняя оболочка и природные украшения Собакевича: они утверждают его существование с тем тяжелым красноречием, которое Флобер вкладывал в свой любимый эпитет «грандиозно». Собакевич пищу потребляет кусищами, гигантскими ломтями; он пренебрегает вареньями, поданными после обеда женой, как Роден не удостоил бы вниманием безделушки в стиле рококо из будуара модницы.

«Казалось, в этом теле совсем не было души, или она у него была, но вовсе не там, где следует, а, как у бессмертного кощея, где-то за горами и закрыта такою толстою скорлупою, что все, что ни ворочалось на дне ее, не производило решительно никакого потрясения на поверхности».

* * *

Мертвые души оживают дважды: сперва при помощи Собакевича (который наделяет их своими тяжеловесными свойствами), а потом — Чичикова (с лирической помощью автора). Вот первый способ оживления — Собакевич набивает цену своему товару:

«— Вы рассмотрите: вот, например, каретник Михеев! ведь больше никаких экипажей и не делал, как только рессорные. И не то, как бывает московская работа, что на один час, — прочность такая, сам и обобьет, и лаком покроет!

Чичиков открыл рот, с тем чтобы заметить, что Михеева, однако же, давно нет на свете; но Собакевич вошел, как говорится, в самую силу речи, откуда взялась рысь и дар слова:

— А Пробка Степан, плотник? я голову прозакладую, если вы где сыщете такого мужика. Ведь что за силища была! Служи он в гвардии, ему бы Бог знает что дали, трех аршин с вершком ростом!

Чичиков опять хотел заметить, что и Пробки нет на свете; но Собакевича, как видно, пронесло: полились такие потоки речей, что только нужно было слушать:

— Милушкин, кирпичник! мог поставить печь в каком угодно доме. Максим Телятников, сапожник: что шилом кольнет, то и сапоги, что сапоги, то и спасибо, и хоть бы в рот хмельного. А Еремей Сорокоплексин! да этот мужик один станет за всех, в Москве торговал, одного оброку приносил по пятисот рублей».

Чичиков пытается возразить этому странному рекламисту несуществующего товара, и тот чуточку остывает, соглашаясь, что души и верно мертвые, но тут же распаляется снова:

«— Да, конечно, мертвые... Впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди.

— Да все же они существуют, а это ведь мечта.

— Ну нет, не мечта! Я вам доложу, каков был Михеев, так вы таких людей не сыщете: машинища такая, что в эту комнату не войдет; нет, это не мечта! А в плечищах у него была такая силища, какой нет у лошади; хотел бы я знать, где бы вы в другом месте нашли такую мечту!»

Говоря это, Собакевич обращается к портрету Багратиона, словно спрашивая у него совета; а немного погодя, когда после упорной торговли оба уже готовы заключить сделку и в комнате наступило торжественное молчание, «Багратион с орлиным носом глядел со стены чрезвычайно внимательно на эту покупку». В эту минуту мы глубже всего заглядываем в душу присутствующего тут Собакевича, однако удивительный отголосок лирического начала в этой грубой натуре можно услышать и потом, когда Чичиков разглядывает список мертвых душ, проданных ему дородным помещиком:

«Когда взглянул он потом на эти листики, на мужиков, которые, точно, были когда-то мужиками, работали, пахали, пьянствовали, извозничали, обманывали бар, а может быть, и просто были хорошими мужиками, то какое-то странное, непонятное ему самому чувство овладело им. Каждая из записочек как будто имела какой-то особенный характер, и чрез то как будто бы самые мужики получали свой собственный характер. Мужики, принадлежавшие Коробочке, все почти были с придатками и прозвищами. Записка Плюшкина отличалась краткостью в слоге: часто были выставлены только начальные слова имен и отчеств, и потом две точки. Реестр Собакевича поражал необыкновенною полнотою и обстоятельностью...»

«Батюшки мои (сказал себе Чичиков с внезапным приливом чувствительности, присущей сентиментальным негодьям), сколько вас здесь напичкано! что вы, сердечные мои, поделывали на веку своем? как перебивались?.. (Он воображает себе их жизнь, и один за другим мертвые мужики обретают существование и, утверждая себя, отодвигают пухлого Чичикова в сторону.) А! вот он, Степан Пробка, вот тот богатырь, что в гвардию годился бы! Чай, все губернии исходил с топором за поясом и сапогами на плечах (свойственный русским крестьянам способ беречь обувь), съедал на грош хлеба да на два сушеной рыбы, а

в мошне, чай, притаскивал всякий раз домой (*хозяину!*) целковиков по сту, а может, и государственную зашивал в холстяные штаны или затыкал в сапог, — где тебя прибрало? Взмогнулся ли ты для большего прибытку под церковный купол, а может быть, и на крест потащился и, поскользнувшись, оттуда, с перекладки, шлепнулся оземь, и только какой-нибудь стоявший возле тебя дядя Михей, почесав рукою в затылке, примолвил: „Эх, Ваня, угораздило тебя!“ — а сам, подвязавшись веревкой, полез на твое место... Григорий Доезжай-не-доедешь! Ты что был за человек? Извозом ли промышлял и, заведши тройку и рогожную кибитку, отрекся навеки от дому, от родной берлоги, и пошел тащиться с купцами на ярмарку. На дороге ли ты отдал душу Богу, или уходили тебя твои же приятели за какую-нибудь толстую и краснощекую солдатку, или пригляделись лесному бродяге ременные твои рукавицы и тройка приземистых, но крепких коньков, или, может, и сам, лежа на полатах, думал, думал, да ни с того ни с другого заворотил в кабак, а потом прямо в прорубь, и поминай как звали».

Самое имя одного из них, Неуважай-Корыто, своей бестолковой нестройной протяжностью подсказывает, какая смерть выпала на долю его обладателя: «...среди дороги переехал тебя сонного неуклюжий обоз». Упоминание о некоем Попове, дворовом человеке Плюшкина, порождает целый диалог только из-за того, что этот Попов, как видно, получил некоторое образование и поэтому был виновен не в банальном убийстве, а «проворовался благородным образом» (обратите внимание на этот сверхлогический ход).

«Но вот уж тебя безпашпортного поймал капитан-исправник. Ты стоишь бодро на очной ставке. „Чей ты?“ — говорит капитан-исправник, ввернувши тебе при сей верной оказии кое-какое крепкое словцо. „Такого-то и такого-то помещика“, — отвечаешь ты бойко. „Зачем ты здесь?“ —

говорит капитан-исправник. „Отпущен на оброк“, — отвечаешь ты без запинки. „Где твой паспорт?“ — „У хозяина, мещанина Пименова“. — „Позвать Пименова! Ты Пименов?“ — „Я Пименов“. — „Давал он тебе паспорт свой?“ — „Нет, не давал он мне никакого паспорта“. — „Что ж ты врешь?“ — говорит капитан-исправник с прибавкою кое-какого крепкого словца. „Так точно, — отвечаешь ты бойко, — я не давал ему, потому что пришел домой поздно, а отдал на подержание Антипу Прохорову, звонарю“. — „Позвать звонаря! Давал он тебе паспорт?“ — „Нет, не получал я от него паспорта“. — „Что ж ты опять врешь? — говорит капитан-исправник, скрепивши речь кое-каким крепким словом. — Где ж твой паспорт?“ — „Он у меня был, — говоришь ты проворно, — да, статья может, видно, как-нибудь дорогой пообронил его“. — „А солдатскую шинель, — говорит капитан-исправник, загвоздивши тебе опять в придачу кое-какое крепкое словцо, — зачем стащил? и у священника тоже сундук с медными деньгами?..“»

Диалог продолжается в том же духе, а потом Попова таскают по разным тюрьмам, которых в нашей великой стране всегда был избыток. И хотя эти «мертвые души» возвращаются к жизни только для того, чтобы испытать всякие злоключения и снова погибнуть, их воскрешение, конечно, гораздо полнее и утешительнее, чем фальшивое «нравственное возрождение», которое Гоголь собирался инсценировать в задуманных им второй и третьей книгах «Мертвых душ» на радость законопослушным и набожным согражданам. Искусство по его капризу воскресило на этих страницах мертвецов. Нравственная и религиозная поклажа могла лишь погубить нежные, теплые, полнокровные создания его фантазии.

* * *

Символами белокурого, сентиментального, скучного и неряшливого Манилова с розовыми губками (есть в его

фамилии намеков на манерность, на туман, а больше всего на мечтательное «манить») служат: жирная зеленая ряска на пруду среди плаксивых красот английского парка с подстриженным дерном и беседка с голубыми колоннами («Храм уединенного размышления»); ложноклассические имена детей; книга, постоянно лежащая в кабинете и заложённая на четырнадцатой странице (не пятнадцатой, которая могла бы создать впечатление, что тут читают хотя бы по десятичной системе, и не тринадцатой — чертовой дюжине, а на розовато-блондинистой, малокровной четырнадцатой — с таким же отсутствием индивидуальности, как и сам Манилов); неряшество обстановки, где мебель обивали шелком, но его недоставало, и поэтому два кресла «стояли обтянуты просто рогожею»; два подсвечника — один щегольской, из темной бронзы, с тремя античными грациями и «перламутным щегольским щитом», а другой «просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону и весь в сале». Но, быть может, самый выразительный символ — горки золы, которую Манилов выбивал из трубки и аккуратными рядками расставлял на подоконнике, — единственное доступное ему искусство.

* * *

«Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, который из великого омута ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения, который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратьям и, не касаясь земли, весь повергался в свои далеко отторгнутые от нее и возвеличенные образы. Вдвойне завиден прекрасный удел его: он среди их как в родной семье; а между тем далеко

и громко разносится его слава. Он окурил упоительным куревом людские очи; он чудно польстил им, сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека. Все, рукоплеща, несется за ним и мчится вслед за торжественной его колесницей. Великим всемирным поэтом именуют его, парящим высоко над всеми другими гениями мира, как парит орел над другими высоко летающими. При одном имени его уже объемлются трепетом молодые пылкие сердца, ответные слезы ему блещут во всех очах... Нет равного ему в силе — он Бог! Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи! Ему не собрать народных рукоплесканий, ему не зреть признательных слез и единодушного восторга взволнованных им душ; к нему не полетит навстречу шестнадцатилетняя девушка с закружившеюся головою и геройским увлечением; ему не позабыться в сладком обаянье им же исторгнутых звуков; ему не избежать, наконец, от современного суда, лицемерно-бесчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные созданья, отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев, отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта. Ибо не признаёт современный суд, что равно чудны стекла, озирающие солнца и передающие движения незамеченных насекомых; ибо не признаёт современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья; ибо не признаёт современный

суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движеньем и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха! Не признаёт сего современный суд и все обратит в упрек и поношение непризнанному писателю; без разделенья, без ответа, без участия, как бессемейный путник, останется он один посреди дороги. Сурово его поприще, и горько почувствует он свое одиночество.

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 выюга вдохновенья подымется из облеченной в святой ужас и в блистанье главы и почуют в смущенном трепете величавый гром других речей...»

Сразу же после этого безудержного выплеска красноречия, которое, как вспышка света, приоткрывает замысел второго тома «Мертвых душ», следует дьявольски гротесковая сцена, где жирный полуголый Чичиков отплясывает жигу в спальне — не слишком убедительное доказательство того, что «высокий восторженный смех» ужился в книге с «высоким лирическим движеньем». В сущности, Гоголь обманывался, думая, что он умеет смеяться восторженным смехом. Да и лирические излияния не слишком прочно входят в плотную канву его книги; они скорее естественные перебивки, без которых эта канва не была бы такой, какова она есть. Гоголь тешится тем, что дает сбить себя с ног урагану, налетевшему из каких-то других краев его вселенной (с альпийско-итальянских просторов), так же как в «Ревизоре» раскатистый крик невидимого ямщика: «Эй вы, залетные!» — доносил дыхание летней ночи, ощущение дали, романтики, *invitation au voyage*¹.

¹ Приглашение к путешествию (*фр.*).

Основная лирическая нота «Мертвых душ» врывается тогда, когда мысль о России, какой видел ее Гоголь (необычный пейзаж, особая атмосфера, символ — длинная, длинная дорога), прорисовывается во всей своей причудливой прелести сквозь грандиозное сновидение поэмы. Важно заметить, что следующий отрывок вставлен между окончательным отъездом или, вернее, бегством Чичикова из города (растревоженного слухами о его сделках) и описанием его детских лет:

«Бричка между тем поворотила в более пустынные улицы; скоро потянулись одни длинные деревянные заборы, предвещавшие конец города (*в пространстве, но не во времени*). Вот уже и мостовая кончилась, и шлагбаум, и город назади, и ничего нет, и опять в дороге. И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином, бегущим из постоялого двора с овсом в руке, пешеход в протертых лаптях, плетущийся за восемьсот верст (*обратите внимание на это постоянное баловство с цифрами: не пятьсот и не сто — даже числа у Гоголя обладают некоей индивидуальностью*), городишки, выстроенные живьем, с деревянными лавчонками, мучными бочками, лаптями (*для только что промелькнувшего пешехода*), калачами и прочей мелюзгой, рябые шлагбаумы, чинимые мосты (*то есть вечно в ремонте — одна из характеристик гоголевской раздвоенной, сонной, обшарпанной России*), поля неоглядные и по ту сторону и по другую, помещичьи 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... Русь! Русь! вижу тебя, из мое-

го чудного, прекрасного далека тебя вижу: бедно, разбросанно и неприятно в тебе; не развеселят, не испугают взоров дерзкие дива природы, венчанные дерзкими дивами искусства, города с многооконными высокими дворцами, вросшими в утесы, картинные деревья и плющи, вросшие в дома, в шуме и в вечной пыли водопадов; не опрокинется назад голова посмотреть на громоздящиеся без конца над нею и в вышине каменные глыбы (*это именно гоголевская Россия, не Урал, не Алтай, не Кавказ*); не блеснут сквозь наброшенные одна на другую темные арки, опутанные виноградными сучьями, плющами и несметными миллионами диких роз, не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, несущихся в серебряные ясные небеса. Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки (будто на карте), 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 хватается 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 отражаясь во глубине моей; неестественной властью осветились

мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..

— Держи, держи, дурак! — кричал Чичиков Селифану (*чем подчеркивается, что лирический порыв — это отнюдь не размышления самого Чичикова*).

— Вот я тебя палахом! — кричал скакавший навстречу фельдъегерь с усами в аршин. — Не видишь, леший дери твою душу: казенный экипаж! — И, как призрак, исчезнула с громом и пылью тройка».

Отдаленность поэта от родины претворяется в отдаленность будущего России, которое Гоголь как-то отождествляет с будущим своего творения — второй части «Мертвых душ», с книгой, которую все в России от него ждали, которую, как он убеждал себя, он непременно напишет. Для меня «Мертвые души» кончаются отъездом Чичикова из города NN. Трудно сказать, что меня больше всего восхищает в этом знаменитом взрыве красноречия, который завершает первую часть, — волшебство ли его поэзии или волшебство совсем другого рода, ибо пред Гоголем стояла двойная задача: позволить Чичикову избежать справедливой кары при помощи бегства и в то же время отвлечь внимание читателя от куда более неприятного вывода — никакая кара в пределах человеческого закона не может настигнуть посланника сатаны, спешащего домой, в ад.

«Селифан... примолвил тонким певучим голосом: „Не бойся!“ Лошадки расшевелились и понесли, как пух, легонькую бричку. 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? Его ли душе, стре-

машейся закружиться, загуляться, сказать иногда: „черт поberi все!“ — его ли душе не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чудное! Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, с топорным стуком и вороньим криком, летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканье, где не успевает означиться пропадающий предмет, — только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны. 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 зарябит тебе в очи. И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьем с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит черт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню — кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход — и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух.

Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади... 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 земле, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Как бы прекрасно ни звучало это финальное крещендо, со стилистической точки зрения оно всего лишь скороговорка фокусника, отвлекающего внимание зрителей, чтобы дать исчезнуть предмету, а предмет в данном случае — Чичиков.

* * *

Снова покинув Россию в мае 1842 года, Гоголь возобновил свои странные странствия. Вертящиеся колеса соткали ему ткань первой части «Мертвых душ»; круги, которые он описывал во время своих первых путешествий по мелькающей Европе, завершились превращением кругленького Чичикова в крутящийся волчок, в туманную радугу; физическое кружение помогло автору погрузить себя и своих героев в калейдоскопический кошмар, который простодушные читатели много лет кряду принимали за «панораму русской жизни» (или «домашнюю жизнь в России»). Но теперь пришло время готовить себя ко второй части.

Интересно знать, не было ли у него задней мысли (мысли у него были на редкость извилистые): а что, если вращение колес, длинные дороги, которые вьются, словно приветливые змейки, и слегка пьянящее чувство плавного, непрерывного движения, так помогшие при создании первой части поэмы, автоматически породят и вторую, а она засветится ярким сверкающим ореолом вокруг взвихренных красок первой? В том, что это должен быть ореол, нимб, он был уверен: в противном случае первая часть может быть сочтена проказой дьявола. В соответствии со своим методом закладывать основу произведения после того, как оно было напечатано, Гоголь сумел убедить себя в том, что (еще не написанная) вторая часть, по существу, породила первую и что первая роковым образом останется всего лишь ее иллюстрацией, лишенной всякой сути, если тупоголовой публике не предъявят первоисточник.

На самом же деле писателя будет безжалостно связывать державная форма первой части. Когда он попытался сложить вторую, ему пришлось поступить почти так же, как убийце в одном из рассказов Честертона, который вынужден подменить всю писчую бумагу в доме своей жертвы, чтобы она не отличалась от листка, на котором написано мнимое признание в самоубийстве.

Мрачная подозрительность могла подсказать Гоголю и кое-какие другие соображения. Как бы страстно ни жаждал он узнать в подробностях, что думают о его произведении читатели или критики, — от холоу на откупе у правительства до последнего идиота, подыгрывающего общественному мнению, — он усердно объяснял своим адресатам, будто единственное, что его интересует в критических статьях, это более широкое и объективное представление, которое он получает из них о своей собственной персоне. Гоголя весьма огорчило, что серьезные люди видели в «Мертвых душах», то с удовольствием, то негодуя, пламенное обличение рабства, подобно тому как они видели в «Ревизоре» нападки на взяточничество. Ибо в умах гражданственно мыслящих читателей «Мертвые души» где-то смыкались с «Хижиной дяди Тома». Сомневаюсь, чтобы это тревожило его меньше, чем упреки других критиков — достопочтенных и старозаветных ценителей в черных сюртуках, набожных старых дев и православных святош, которые сетовали на «чувственность» его образов. Он прекрасно ощущал ту власть, которую его художественный гений имеет над людьми, и, к отвращению своему, ответственность, проистекающую от такой власти. Но что-то в его душе жаждало еще большей власти (правда, лишенной ответственности), как жена рыбака в сказке Пушкина — еще более пышных хором. Гоголь стал проповедником потому, что ему нужна была кафедра, с которой он мог бы объяснить нравственную подоплеку своего сочинения, и потому, что прямая связь

с читателями казалась ему естественным проявлением его магнетической мощи. Религия снабдила его тональностью и методом. Сомнительно, чтобы она одарила его чем-нибудь еще.

* * *

Опасность превратиться в лежащий камень Гоголю не угрожала: несколько летних сезонов он непрерывно ездил с вод на воды. Болезнь его была трудноизлечимой, потому что казалась малопонятной и переменчивой: приступы меланхолии, когда ум его был помрачен невыразимыми предчувствиями и ничто, кроме внезапного переезда, не могло принести облегчения, чередовались с припадками телесного недомогания и ознобами; сколько он ни кутался, у него стыли ноги, а помогала от этого только быстрая ходьба — и чем дольше, тем лучше. Парадокс заключался в том, что поддержать в себе творческий порыв он мог лишь постоянным движением — а оно физически мешало ему писать. И все же зимы, проведенные в Италии с относительным комфортом, были еще менее продуктивными, чем лихорадочные странствия в почтовых каретах. Дрезден, Бадгастейн, Зальцбург, Мюнхен, Венеция, Флоренция, Рим и опять Флоренция, Мантуя, Верона, Инсбрук, Зальцбург, Карлсбад, Прага, Греффенберг, Берлин, Бадгастейн, Прага, Зальцбург, Венеция, Болонья, Флоренция, Рим, Ницца, Париж, Франкфурт, Дрезден — и все сначала; этот перечень с повторяющимися названиями знаменитых туристских городов не похож на маршрут человека, который хочет поправить здоровье или собирает гостиничные наклейки, чтобы похвастаться ими в Москве, штат Огайо, или в Москве российской, — это намеченный пунктиром порочный круг без всякого географического смысла. Воды были скорее поводом. Центральная Европа была для Гоголя лишь оптическим явлением, и единственное, что было ему важно, единственное, что его тяготило,

единственная его трагедия была в том, что творческие силы неуклонно и безнадежно у него иссякали. Когда Толстой из нравственных, мистических и просветительских побуждений отказался писать романы, его гений был зрелым, могучим, а отрывки художественных произведений, опубликованные посмертно, показывают, что мастерство его развивалось и после смерти Анны Карениной. А Гоголь был автором всего лишь нескольких книг, и намерение написать главную книгу своей жизни совпало с упадком его как писателя: апогея он достиг в «Ревизоре», «Шинели» и первой части «Мертвых душ».

* * *

Проповеднический период начался у Гоголя с последних поправок, которые он внес в «Мертвые души», с этих странных намеков на величественный апофеоз в будущем. В многочисленных письмах, которые он пишет друзьям из-за границы, фразы звучат все пышнее, в каком-то особом библейском тоне. «...Горе кому бы то ни было, не слушающему моего слова, — пишет он. — Оставь на время все, все, что ни шевелит иногда в праздные минуты мысли, как бы ни заманчиво и ни приятно оно шевелило их. Покорись и займись год, один только год, своею деревней».

Главное, к чему он призывает помещиков в своих письмах, — вернуться к исполнению своих прямых обязанностей (притом что деревенская жизнь означала тогда худые урожаи, жуликов-управителей, непокорных крепостных, лень, воровство, нищету, отсутствие всякого порядка и в хозяйственном и в духовном смысле слова), и свои поучения излагает в пророческих тонах, повелевая отказаться от всех мирских благ. Казалось, что с угрюмых своих высот Гоголь призывает к великой жертве во имя Господа, но на самом деле, несмотря на велеречивый тон, он советовал помещикам совсем обратное — покинуть большой

город, где они попусту разбазаривают свои неверные доходы, и возвратиться на землю, дарованную им Господом, чтобы они стали богаты, как богата плодородная земля. И чтобы сильные веселые крестьяне благодарно трудились под их отеческим присмотром. «Дело помещичье — Божие дело» — вот суть проповеди Гоголя.

Нельзя не заметить, как он хотел, как он жаждал того, чтобы эти недовольные помещики и брюзжащие чиновники не просто вернулись в свои присутственные места, на свои земли, к своим покосам, но и давали ему подробнейшие отчеты о своих впечатлениях. Можно предположить, что у Гоголя на уме (уме, похожем на ящик Пандоры) было что-то другое, что-то для него гораздо более важное, чем отзыв о нравственных и экономических условиях жизни в российской деревне: его томило желание получить «подлинный» материал для своей книги из первых рук; ведь он был в самом худом положении, в какое может попасть писатель, утратив способность измышлять факты и веря, что они могут существовать сами по себе.

Беда в том, что голых фактов в природе не существует, потому что они никогда не бывают совершенно голыми; белый след от часового браслета, завернувшийся кусочек пластыря на сбитой пятке — их не может снять с себя самый фанатичный нудист. Простая колонка чисел раскрывает личность того, кто их складывал, так же точно, как податливый шифр выдал местонахождение клада Эдгару По. Самая примитивная *curriculum vitae*¹ кукарекает и хлопает крыльями так, как это свойственно только ее подписавшему. Сомневаюсь, чтобы можно было назвать свой номер телефона, не сообщив при этом о себе самом. Гоголь же, хотя и уверял, что желает знать о человечестве, потому что любит это человечество, на самом-то деле

¹ Краткая биография (*лат.*).

был мало заинтересован в личности того, кто ему о себе сообщал. Он хотел получить факты в самом обнаженном виде и в то же время требовал не просто ряда цифр, а полного набора мельчайших наблюдений. Когда кто-нибудь из покладистых друзей нехотя выполнял его просьбы, а потом, войдя во вкус, посылал ему подробные отчеты о провинциальных и деревенских делах, то вместо благодарности получал вопль разочарования — и отчаяния: ведь те, с кем писатель переписывался, не были Гоголями. Он требовал описаний, описаний. И хотя друзья его писали с усердием, Гоголю доставало нужного материала, потому что эти друзья не были писателями, а к тем друзьям, которые ими были, он не мог обратиться, зная, что сообщенные ими факты уже никак не будут «голыми». Эта история отлично иллюстрирует полнейшую бессмыслицу таких терминов, как «голый факт» и «реализм». Гоголь — «реалист»! Так говорят учебники. И возможно, что сам Гоголь в своих жалких и тщетных попытках собрать от самих читателей крохи, которые должны были составить мозаику его книги, полагал, что поступает совершенно разумно. Ведь это так просто, — раздраженно твердил он разным господам и дамам, — сесть хотя на часок в день и набросать все, что вы видели и слышали. С тем же успехом он мог просить их выслать ему по почте луну в любой ее фазе. И неважно, если парочка звезд и клочок тумана ненароком попадут в наспех запечатанный синий пакет. А если у месяца сломается рог, он его заменит другим.

Его биографов удивляло раздражение, которое он выказывал, не получая того, что ему нужно. Их удивляло то странное обстоятельство, что гениальный писатель не понимает, почему другие не умеют писать так же хорошо, как он. На самом-то деле Гоголь злился оттого, что хитроумный способ получения материала, которого он сам уже не мог придумать, себя не оправдал. Расту-

щее сознание своего бессилия превращалось в болезнь, которую он скрывал от других и от самого себя. Он радовался любым помехам в своей работе («...препятствие придает мне крылья»), потому что на них можно было свалить оттяжку окончания книги. Вся философия последних лет с рефреном: чем темнее небеса, тем ярче засияет завтрашний блаженный день, — была навеяна постоянным ощущением того, что завтра никогда не наступит.

С другой стороны, он приходил в ярость, если кто-нибудь предполагал, что появление этого «блаженного завтра» может быть ускорено: я не литературный поденщик, не ремесленник, не журналист, писал он. И хотя он делал все, чтобы убедить и других и самого себя, что напишет произведение, бесконечно важное для России (а Россия в его чисто русском сознании стала синонимом всего человечества), он негодовал, когда до него доходили слухи, порожденные его же собственными мистическими намеками. Период его жизни после выхода в свет первой части «Мертвых душ» можно окрестить «большими надеждами», по крайней мере со стороны его читателей. Некоторые из них ожидали еще более резкого и беспощадного обличения продажности и социальной несправедливости; другие предвкушали гомерически смешную повесть, надеясь повеселиться над каждой страницей. И в то время как Гоголь дрожал от холода в одной из нетопленых каменных комнат, которые найдешь только на крайнем юге Европы, и уговаривал друзей, что отныне жизнь его священна, что с его плотской оболочкой надо обращаться любовно, беречь ее, как треснувший глиняный сосуд, содержащий вино мудрости (то есть вторую часть «Мертвых душ»), дома распространялись радостные слухи, что Гоголь заканчивает книгу о похождениях русского генерала в Риме и что ничего потешнее он в жизни не писал. Как это ни трагично, куски, относящиеся к заводной кук-

ле из фарса — генералу Бетрищеву, в самом деле лучшее, что дошло до нас из второй книги «Мертвых душ».

* * *

В ирреальном мире Гоголя Рим и Россию объединила какая-то глубинная связь. Рим для него был тем местом, где у него случались периоды хорошего физического самочувствия, чего не бывало на севере. Цветы Италии (по его словам, он уважал цветы, которые вырастают сами собою на могиле) наполняли его «неистовым желанием 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». Италия добавила работы его носу. Но было там еще и особенное итальянское небо, «то все серебряное, одетое в какое-то атласное сверкание, то синее, как любит оно показываться сквозь арки Колисея». Чтобы отдохнуть от исковерканной, ужасной, дьявольской картины мира, им же созданной, он будто хочет позаимствовать нормальное зрение у второразрядного художника, воспринимающего Рим как «живописное» место. Ему нравятся и ослы: «бредут или несутся вскачь ослы с полузажмуренными глазами, живописно неся на себе стройных и сильных» итальянок, «далеко блистающих белыми головными уборами, или таща вовсе не живописно, с трудом и спотыкаясь, длинного неподвижного англичанина в гороховом непроницаемом макинтоше, скорчившего в острый угол свои ноги, чтобы не зацепить ими земли, или неся художника в блузе, с деревянным ящиком на ремне и ловкой вандиковской бородкой...» — и т. д. Долго писать в этом стиле Гоголь был не способен, и задуманный им стандартный роман о приключениях итальянского господина, к счастью, ограничился несколькими жутковатыми общими местами: «Все в ней венец

создания, от плеч до античной дышащей ноги и до последнего пальчика на ее ноге...» — нет, довольно, не то лепет унылого провинциального чиновника из гоголевской глуши, топящего свою злую тоску в фантазиях, совсем смешается с античной риторикой.

* * *

В Риме жил тогда великий русский художник Иванов. Больше двадцати лет он трудился над своим «Явлением Христа народу». Судьба его во многом схожа с судьбой Гоголя, с той только разницей, что Иванов в конце концов закончил свой шедевр; рассказывают, что, когда его наконец выставили (в 1858 году), он спокойно сидел перед картиной, накладывая последние мазки — это после двадцатилетней работы! — и не обращая внимания на сутолоку в выставочном зале. Оба — и Гоголь, и Иванов — жили в постоянной бедности, потому что не могли оторваться от главного дела своей жизни ради заработка; обоим донимало нетерпение соотечественников, попрекавших их медлительностью; оба были нервны, раздражительны, малообразованны, до смешного неловки в мирских делах. В своем обширном описании работы Иванова Гоголь подчеркивает это сродство, и нельзя не почувствовать, что, когда он говорит о главной фигуре («А Он, в небесном спокойствии и чудном отдалении, тихой и твердой стопой уже приближается к людям»), картина Иванова каким-то образом слилась в его сознании с религиозной идеей его собственной, еще не написанной книги, которую он видел плавно слетающей к нему с серебристых итальянских холмов.

* * *

В письмах, которые он писал, работая над «Выбранными местами из переписки с друзьями», нет этих «мест» (если бы они там были, Гоголь не был бы Гоголем), но

они очень схожи и по смыслу, и по тону. Он считал свои рассуждения внушенными свыше и требовал, чтобы их ежедневно перечитывали во время поста; трудно поверить, однако, чтобы его корреспонденты были так уж податливы и, собрав членов семьи, смущенно откашливались перед чтением — совсем как городничий в первом действии «Ревизора». Язык этих посланий Гоголя почти пародиен по своей ханжеской интонации, но в них есть прекрасные перебивки, когда, к примеру, он употребляет сильные и вполне светские выражения, говоря о типографии, которая его надула. Благодетельные деяния, которые он замыслил для своих друзей, излагаются попутно с более или менее нудными поручениями. Он изобрел поразительную систему покаяния для «грешников», принуждая их рабски на себя трудиться: бегать по его делам, покупать и упаковывать нужные ему книги, переписывать критические статьи, торговаться с наборщиками и т. д. В награду он посылал книгу вроде «Подражания Христу» с подробными инструкциями, как ею пользоваться, но такие же инструкции даны и по поводу водолечения и желудочных недомоганий: два стакана холодной воды перед завтраком, советует он товарищу по несчастью.

Отриньте все свои дела и займитесь моими — вот лейтмотив его писем, что было бы совершенно законно, если бы адресаты считали себя его учениками, твердо верующими, что тот, кто помогает Гоголю, помогает Богу. Но люди, получавшие его письма из Рима, Дрездена или Баден-Бадена, решали, что Гоголь либо сходит с ума, либо потешается над ними. По-видимому, он не был чересчур щепетилен и злоупотреблял своими божественными правами. Он использовал свое выгодное положение посланца Божьего в сугубо личных целях — например, когда отчитывал прошлых обидчиков. После смерти жены критик Погодин был вне себя от горя, а Гоголь ему написал: «Друг, несчастья суть великие знаки Божией люб-

ви. Они ниспосылаются для перелома жизни в человеке, который без них был бы невозможен... Я знаю, что покойницу при жизни печалили два находящиеся в тебе недостатка. Один, который произошел от обстоятельства твоей первоначальной жизни и воспитания, состоит в отсутствии такта во всех возможных родах приличий...» Соблезнование, единственное в своем роде. Аксаков был одним из немногих, кто решился наконец высказать Гоголю, как он относится к некоторым его наставлениям. «Друг мой, — писал он, — ни на одну минуту я не усумнился в искренности вашего убеждения и желания добра друзьям своим; но, признаюсь, недоволен я этим убеждением, особенно формами, в которых оно проявляется. Я даже боюсь его. Мне пятьдесят три года. Я тогда читал Фому Кемпийского, когда вы еще не родились... Я не отрицаю никаких, ничьих убеждений, лишь были бы они искренни; 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...»

Но Гоголь упорствовал в этом новообретенном жанре. Он утверждал, будто все сказанное и сделанное им вдохновлено тем духом, который вскоре откроет свою мистическую суть во втором и третьем томах «Мертвых душ». Он также утверждал, что «Выбранные места» задуманы как испытание и должны подготовить дух читателя к восприятию второй части его поэмы. Видимо, он совершенно не понимал, что собой представляет та подготовительная ступень, которую он любезно предлагал читателю.

Основное содержание «Выбранных мест» состоит из назиданий Гоголя русским помещикам, провинциальным чиновникам и вообще христианам. Поместные дворяне рассматриваются как посредники Божьи, которые трудятся в поте лица, имеют свой пай в райских кущах и полу-

чают более или менее значительный доход в земной валюте. «Собери прежде всего мужиков и объясни им, что такое ты и что такое они. Что помещик ты над ними не потому, чтобы тебе хотелось повелевать и быть помещиком, но потому что ты уже есть помещик, что ты родился помещиком, что взывает с тебя Бог, если б ты променял это звание на другое; потому что всяк должен служить Богу на своем месте, а не на чужом, равно как и они также, родясь под властью, должны покоряться той самой власти, под которою родились, потому что нет власти, которая бы не была от Бога. И покажи это им тут же в Евангелии, чтобы они все это видели до единого. Потом скажи им, что заставляешь их трудиться и работать вовсе не потому, чтобы нужны были тебе деньги на твои удовольствия, и в доказательство тут же сожги ты перед ними ассигнации...» Картина весьма живописная: помещик стоит на крыльце и заученным жестом профессионального фокусника показывает хрустящий, радужный банкнот; на безобидного вида столике покоится Библия; мальчик держит горящую свечу; группа бородатых крестьян глядит в почтительном ожидании; когда ассигнация превращается в огненную бабочку, раздается благоговейный ропот; фокусник легонько, но энергично потирает руки, вернее, подушечки пальцев, потом, что-то пробормотав, открывает Библию, и нате! — словно феникс из пепла, возродившееся сокровище.

Цензор великодушно вычеркнул в первом издании этот кусок, усмотрев в нем неуважение к правительству и порчу монеты, — совсем как почтенные особы из «Ревизора», осудившие порчу государственного имущества (а именно стульев) буйными учителями древней истории. Так и хочется продолжить это сравнение — ведь в каком-то смысле Гоголь в «Выбранных местах» словно перевоплощается в одного из своих восхитительно гротесковых персонажей. Не надо школ, не надо книг, только ты и

деревенский священник — вот система просвещения, которую он предлагает помещику: «По-настоящему, ему (народу) не следует и знать, есть ли какие-нибудь другие книги, кроме святых»; «...бери с собой священника повсюду... чтобы сначала он был при тебе в качестве помощника...». Образцы крепкой ругани, которую надо применять, чтобы затронуть ленивого крепостного за живое, приводятся в другом поразительном отрывке. Там же величественные выплески неуместной риторики — и злобный выпад в адрес незадачливого Погодина. Мы находим такие пассажи, как «дрянь и тряпка стал всяк человек» или «соотечественники!.. страшно!..» — с интонацией «товарищи!» или «братие!», только еще призывнее.

Книга вызвала оглушительный скандал. Общественное мнение в России было в основе своей демократическим и, кстати, глубоко почитало Америку. Этот хребет не под силу было сломать ни одному царю (только много позднее его перешиб советский режим). В середине прошлого века существовало несколько течений общественной мысли, и, хотя самое радикальное позднее выродилось в чудовищно унылое народничество, марксизм, интернационализм и прочее (чтобы потом, развиваясь, пройти неизбежный круг до государственного крепостничества и реакционного национализма), несомненно, что в гоголевскую эпоху «западники» представляли собой культурную силу, далеко превосходящую численно и качественно все то, что могли собрать реакционные староверы. Поэтому, например, не вполне справедливо рассматривать Белинского как всего лишь предшественника (хотя филогенетически он им, конечно, был) тех писателей 60-х и 70-х годов, которые яростно утверждали примат общественных ценностей над художественными; что они подразумевали под художественностью — это другой вопрос: Чернышевский и Писарев торжественно доказывали, что писать учебники для народа важнее, чем рисовать «мраморные колонны

и нимф», то есть заниматься «чистым искусством». Кстати, тот же старомодный метод — низвести все эстетические ценности до уровня своих убогих представлений и способности нарисовать акварельку, а затем обличать «искусство для искусства» с национальной, политической или общеобывательской точки зрения — выглядит крайне комично и у некоторых современных американских критиков. Сколь наивной ни была бы ограниченность Белинского в оценке художественных произведений, у него как у гражданина и мыслителя было поразительное чутье на правду и свободу, которое могла погубить только партийная борьба, а она была тогда лишь в зачатке. В то время его чаша была еще наполнена чистой влагой; понадобилась помощь Добролюбова, Писарева и Михайловского, чтобы превратить ее в питательный бульон для самых зловещих микробов. С другой стороны, Гоголь явно отстал от века и принял маслянистый налет на луже за потустороннюю радугу. Знаменитое письмо Белинского, вскрывающее суть «Выбранных мест» («эту надутую и неопрятную шумиху слов и фраз»), — благородный документ. В нем есть и горячие нападки на царизм, из-за чего распространение списков письма скоро стало караться каторжными работами в Сибири. Гоголя, как видно, больше всего огорчили намеки Белинского на его заискивание перед дворянством в надежде на материальную помощь. Белинский, конечно, принадлежал к разряду «бедных, но гордых». Гоголь же, как христианин, осуждал «гордыню».

Несмотря на потоки ругани, издевательств и поношений, обрушившиеся на его книгу почти со всех сторон, Гоголь внешне вел себя довольно мужественно. Он хоть и признавал, что книга была издана «под влиянием страха смерти» и что неопытность в подобных сочинениях обратила смирение в вызывающую позу самоуверенности (или, как он заметил в другом месте, «я размахнулся в моей книге таким Хлестаковым...»), но продолжал утверж-

дать с непреклонной стойкостью мученика, что книга его необходима по трем причинам: она позволила показать людям его подлинное лицо, показала и ему и им, что собой представляют они, и очистила общественную атмосферу, словно гроза. Этим он, по существу, говорил, что выполнил свое намерение — подготовил общественное мнение ко второй части «Мертвых душ».

* * *

Во время долгих лет, проведенных за границей, и лихорадочных наездов в Россию Гоголь записывал на клочках бумаги (в коляске, на постоялом дворе, в доме кого-нибудь из друзей — словом, где попало) наброски к своему будущему шедевру. Порой это был даже ряд глав, которые он читал по большому секрету самым близким друзьям; иногда у него не получалось ничего; иногда один из друзей переписывал у него страницу за страницей, а временами Гоголь утверждал, что не занес на бумагу ни единого слова, все у него пока еще в голове. Как видно, он не раз понемногу жег рукописи, прежде чем запалить главный костер перед смертью.

Однажды во время этой трагической борьбы со своим произведением он совершил поступок, который, помня о его физической слабости, можно счесть подвижничеством: съездил в Иерусалим, чтобы обрести там то, что было необходимо для будущей книги, — указание свыше, силу и творческую фантазию; так бесплодная женщина молила Святую Деву о ребенке в расцвеченном сумраке средневекового храма. Несколько лет он все откладывал паломничество; дух его, как он говорил, еще не был к этому готов; Бог еще этого не пожелал; Он воздвигал ему препятствия; надо было обрести особое духовное состояние (несколько напоминающее католическую «благодать»), чтобы обеспечить максимальный успех этому (совершенно языческому) предприятию; более того, Гоголю требовался надеж-

ный спутник, который не стал бы ему докучать, был бы молчалив или разговорчив соответственно переменчивому настроению паломника, а когда понадобится, то ласковой рукой подоткнул бы дорожный плед. Но когда в январе 1848 года он наконец отважился на эту небезопасную поездку, рассчитывать на ее успех было так же мало оснований, как и в любое другое время.

Добрая старая дама Надежда Николаевна Шереметева, одна из самых верных и скучных корреспонденток Гоголя (они постоянно молились о спасении души друг друга), проводила его до московской заставы. Бумаги Гоголя были наверняка в полном порядке, однако ему почему-то не хотелось, чтобы их проверяли, и святое паломничество началось с одной из тех мрачных мистификаций, которые он нередко разыгрывал с полицией. К сожалению, в нее была втянута и старая дама. У заставы она поцеловала паломника, разразилась слезами и осенила его крестом, отчего он крайне расчувствовался. В эту минуту у него спросили документы; чиновник желал узнать, кто именно отъезжает. «Вот эта старушка!» — закричал Гоголь и указал в своей коляске, оставив госпожу Шереметеву в большом затруднении.

Матери своей он послал специальную молитву, которую местному священнику надлежало произнести в церкви. В этой молитве Гоголь просил Господа уберечь его на Востоке от разбойников и от морской болезни во время переезда по морю. Господь не внял второй просьбе: между Неаполем и Мальтой на вертлявом пароходике «Капри» Гоголя так рвало, что пассажиры просто поражались. Сведения о самом паломничестве весьма туманны, и, если бы не кое-какие официальные доказательства того, что оно действительно состоялось, можно было бы предположить, что Гоголь выдумал это путешествие, так же как раньше выдумал поездку в Испанию. Когда год за годом твердишь о своем намерении что-то сделать и тебе

уже тошно оттого, что никак не можешь на это решиться, гораздо проще убедить всех, что ты уже это совершил, — и до чего же приятно забыть наконец всю историю!

«Что могут доставить тебе мои сонные впечатления? Видел я, как во сне, эту землю» (из письма Жуковскому). Мы мельком видим, как он в пустыне ссорится со своим спутником Базили. Где-то в Самарии он сорвал златоцвет, где-то в Галилее — мак (питая смутный интерес к ботанике, подобно Руссо). В Назарете шел дождь, он хотел от него спрятаться и «просидел два дня, позабыв, что сижу в Назарете (на скамейке, под которой нашла убежище курица), точно как бы это случилось в России на станции». Священные места, которые он посетил, не слились с их мистическим идеальным образом в его душе, и в результате Святая земля принесла его душе (и его книге) так же мало пользы, как немецкие санатории — его телу.

* * *

В течение последних десяти лет своей жизни Гоголь упорно вынашивал замысел продолжения «Мертвых душ». Он утратил волшебную способность творить жизнь из ничего; его воображению требовался готовый материал для обработки, потому что у него еще хватало сил на то, чтобы повторять себя; хотя он уже не мог создать совершенно новый мир, как в первой части, он надеялся использовать ту же канву, вышив на ней новый узор — а именно подчинив книгу определенной задаче, которая отсутствовала в первой части, а теперь, казалось, не только стала движущей силой, но и первой части сообщала задним числом необходимый смысл.

Помимо личных особенностей Гоголя, роковую роль сыграло для него одно ходячее заблуждение. Писатель погиб, когда его начинают занимать такие вопросы, как «что такое искусство?» и «в чем долг писателя?». Гоголь ре-

шил, что цель литературы — врачевать больные души, вселяя в них ощущение гармонии и покоя. Лечение должно было включать и сильную дозу дидактики. Он намеревался изобразить отечественные недостатки и отечественные добродетели таким манером, чтобы читатель мог укрепиться в последних, избавляясь от первых. В начале своей работы над продолжением «Мертвых душ» он собирался вывести своих персонажей не «прекрасными характерами», но более «крупными», чем в первой части. Выражаясь на сладком жаргоне издателей и рецензентов, он желал придать им больше «человеческого обаяния». Писать романы грешно, если автор отчетливо не раскрыл своей «симпатии» к одним персонажам и «критического отношения» к другим. Да и так ясно, что даже самый скромный читатель (предпочитающий книги в форме диалогов с минимумом «описаний», потому что разговоры — это «жизнь») поймет, на чью сторону он должен стать. Гоголь обещал читателю, то есть своему воображаемому читателю, сообщить факты. Он, по его словам, представит русских людей не через «мелочи», то есть частные черты отдельных уродов, не через самодовольные их пошлости и чудачества, не через кощунство личного авторского видения, а таким способом, чтобы «предстал как бы невольно весь русский человек, со всем разнообразьем богатств и даров, доставшихся на его долю...». Иначе говоря, «мертвые души» станут «живыми душами».

Обещание Гоголя (да и любого другого писателя с такими же пагубными намерениями) можно выразить словами попроще: я вообразил себе в первой части один мир, а теперь воображу другой, точнее отвечающий тем понятиям о добре и зле, которых более или менее сознательно придерживаются мои воображаемые читатели. Успех в подобных случаях (у популярных романистов и прочих) прямо зависит от того, насколько представление автора о «читателях» соответствует общепринятому, то есть взгля-

ду читателей на самих себя, прилежно внушаемому издателями при помощи регулярно поставляемой умственной жвачки. Однако положение Гоголя было не таким уж простым, во-первых, потому, что задуманная книга должна была стать чем-то вроде религиозного откровения, а во-вторых, потому, что воображаемый читатель должен был не только восхищаться различными подробностями этого откровения, но и получить моральную поддержку, обогатиться и даже возродиться под воздействием книги. Наибольшая трудность состояла в том, чтобы совместить материал первой части, который, с точки зрения обывателя, содержал одни «необычности» (которыми Гоголю, однако, *приходилось* пользоваться, потому что он уже не умел создать новую художественную ткань), с чем-то вроде возвышенной проповеди, умопомрачительные образцы которой он дал в «Выбранных местах». И хотя его первоначальным намерением было вывести своих персонажей не «прекрасными характерами», а «крупными», в том смысле, что они должны были выражать все богатство русских страстей, настроений и идеалов, он постепенно выяснил, что эти «крупные» натуры, выходящие из-под его пера, запачканы непреодолимыми «необычностями», которыми их одарила природная среда и внутреннее сродство с кошмарными помещиками его первого творения. Следовательно, единственный выход — это создать другую, чуждую им группу персонажей, которые будут явно и недвусмысленно «хорошими», ибо любая попытка к обогащению их характеров неизбежно превратит их в те же причудливые образы, какими стали не вполне добродетельные герои благодаря своим злосчастным породителям.

Когда в 1847 году фанатичный русский священник отец Матвей, обладавший красноречием Иоанна Златоуста при самом темном средневековом изуверстве, просил Гоголя бросить занятия литературой и заняться богоугодным делом, таким, например, как подготовка своей ду-

ши к переходу в мир иной по программе, составленной тем же отцом Матвеем и ему подобными, Гоголь из всех сил старался разъяснить своим корреспондентам, какими положительными были бы положительные персонажи «Мертвых душ», если бы только Церковь разрешила ему поддаться той потребности писать, которую внушил ему Бог по секрету от отца Матвея.

«Разве не может и писатель в занимательной повести изобразить живые примеры людей лучших, чем каких изображают другие писатели, — представить их так живо, как живописец? Примеры сильнее рассуждения; нужно только для этого писателю уметь прежде самому сделаться добрым и угодить жизнью своей сколько-нибудь Богу. Я бы не подумал о писательстве, если бы не было теперь такой повсеместной охоты к чтению всякого рода романов и повестей, большею частию соблазнительных и безнравственных, но которые читаются только потому, что написаны увлекательно и не без таланта. А я, имея талант, умея изображать живо людей и природу... разве я не обязан изобразить с равною увлекательностью людей добрых, верующих и живущих в законе Божиим? Вот вам (скажу откровенно) причина моего писательства, а не деньги и не слава».

Было бы, конечно, смешно предполагать, что Гоголь потратил десять лет только на то, чтобы написать книгу, угодную Церкви. На самом деле он пытается создать книгу, угодную и Гоголю-художнику, и Гоголю-святоше. Его донимала мысль, что ведь великим итальянским художникам удавалось это делать снова и снова; прохлада монастырской обители, вьющиеся по стенам розы, изможденный человек в ермолке, сияющие, свежие краски фрески, над которой он трудится, — вот та рабочая обстановка, о которой мечтал Гоголь. Законченные «Мертвые души» должны были рождать три взаимосвязанных образа: преступления, наказания и искупления. Достигнуть этой цели было невозможно не только потому, что неповторимый

гений Гоголя, если бы он дал себе волю, непременно сломал бы любую привычную схему, но и потому, что автор навязал главную роль грешника такой личности (если Чичикова можно назвать личностью), которая до смешного ей не соответствовала и к тому же вращалась в той среде, где такого понятия, как спасение души, просто не существовало. Симпатичный священник был бы так же невозможен среди гоголевских персонажей первого тома, как *gauloiseries*¹ у Паскаля или цитата из Торо в последней речи Сталина. В считанных главах второй части, которые сохранились, магический кристалл Гоголя помутнел. Чичиков хоть и остался (в большей мере, чем можно было ожидать) центральной фигурой, но как-то выпал из фокуса. В этих главах есть ряд великолепных кусков, но они лишь отзвук первой книги. А когда появляются положительные персонажи — бережливый помещик, праведный купец, богоподобный князь, — то создается впечатление, будто совершенно посторонние люди столпились, чтобы занять продуваемый сквозняками дом, где в унылом беспорядке теснятся привычные вещи. Как я уже говорил, жульнические проделки Чичикова — это всего лишь фантомы, пародия на преступление, а потому невозможно и никакое «реальное» наказание — оно извратило бы саму идею книги. «Положительные лица» фальшивы, потому что неорганичны для мира Гоголя, и всякая связь между ними и Чичиковым режет слух и раздражает. Если Гоголь в самом деле написал часть об искуплении, где «положительный священник» (с католическим налетом) спасает душу Чичикова в глубине Сибири (существуют обрывочные сведения, что Гоголь изучал сибирскую флору по Палласу, дабы изобразить нужный фон), и если Чичикову было суждено окончить свои дни в качестве изможденно-го монаха в дальнем монастыре, то неудивительно, что

¹ Вольные шутки, скабрёзости (*фр.*).

последнее озарение, последняя вспышка художественной правды заставила писателя уничтожить конец «Мертвых душ». Отец Матвей мог порадоваться, что незадолго до смерти Гоголь отрекся от литературы; но короткая вспышка огня, которую можно было бы счесть доказательством и символом этого отречения, на деле выражала совсем обратное: когда, пригнувшись к огню, он рыдал возле той печи (где? — вопрошает мой издатель; в Москве), в которой были уничтожены плоды многолетнего труда, ему уже было ясно, что оконченная книга предавала его гений; и Чичиков, вместо того чтобы набожно угасать в деревянной часовне среди суровых елей на берегу легендарного озера, был возвращен своей природной стихии — синим огонькам домашнего пекла.

«ШИНЕЛЬ» (1842)

«...Чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным... Фамилия чиновника была Башмачкин. Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого не известно. И отец, и дед, и даже шурин, и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменив только раза три в год подметки».

* * *

Гоголь был странным созданием, но гений всегда странный: только здоровая посредственность кажется благород-

ному читателю мудрым старым другом, любезно обогащающим его, читателя, представления о жизни. Великая литература идет по краю иррационального. «Гамлет» — безумное сновидение ученого невротика. «Шинель» Гоголя — гротеск и мрачный кошмар, пробивающий черные дыры в смутной картине жизни. Поверхностный читатель увидит в этом рассказе лишь тяжеловесные ужимки сумасбродного шута; глубокомысленный — не усомнится в том, что главное намерение Гоголя было обличить ужасы русской бюрократии. Но и тот, кто хочет всласть посмеяться, и тот, кто жаждет чтения, которое «заставляет задуматься», не поймут, о чем же написана «Шинель». Подайте мне читателя с творческим воображением — эта повесть для него.

Уравновешенный Пушкин, земной Толстой, сдержанный Чехов — у всех у них бывали минуты иррационального прозрения, которые одновременно затемняли фразу и вскрывали тайный смысл, заслуживающий этой внезапной смены точки зрения. Но у Гоголя такие сдвиги — самая основа его искусства, и поэтому, когда он пытался писать округлым почерком литературной традиции и рассматривать рациональные идеи логически, он терял даже признаки своего таланта. Когда же в бессмертной «Шинели» он дал себе волю порезвиться на краю глубоко личной пропасти, он стал самым великим писателем, которого до сих пор произвела Россия.

Внезапное смещение рациональной жизненной плоскости может быть осуществлено различными способами, и каждый великий писатель делает это по-своему. Гоголь добивался его комбинацией двух движений: рывка и парения. Представьте себе люк, который открылся у вас под ногами с нелепой внезапностью, и лирический порыв, который вас вознес, а потом уронил в соседнюю дыру. Абсурд был любимой музой Гоголя, но, когда я употребляю термин «абсурд», я не имею в виду ни причудливое, ни

комическое. У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического, — более того, у Гоголя оно граничит с трагическим. Было бы неправильно утверждать, будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден; не можете, если подразумевать под словом «абсурдный» нечто, вызывающее смехок или пожатие плеч. Но если под этим понимать нечто, вызывающее жалость, то есть понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим все, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями, — тогда возникает нужная брешь, и жалкое существо, затерянное в кошмарном, безответственном гоголевском мире, становится «абсурдным» по закону, так сказать, обратного контраста.

На крышке табакерки у портного был «портрет какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четверугольным лоскуточком бумажки». Вот так и с абсурдностью Акакия Акакиевича Башмачкина. Мы и не ожидали, что среди круговорота масок одна из них окажется подлинным лицом или хотя бы тем местом, где должно находиться лицо. Суть человечества иррационально выводится из хаоса мнимостей, которые составляют мир Гоголя. Акакий Акакиевич абсурден *потому*, что он трагичен, *потому*, что он человек, и *потому*, что он был порожден теми самыми силами, которые находятся в таком контрасте с его человечностью.

Он не только человечен и трагичен. Он нечто большее, точно так же как фон его не просто нелеп. Где-то за очевидным контрастом кроется тонкая линия родства. В его персоне тот же трепет и мерцание, что и в призрачном мире, к которому он принадлежит. Намеки на что-то,

скрытое за грубо разрисованными ширмами, так искусно вкраплены во внешнюю ткань повествования, что гражданственно мыслившие русские совершенно их упустили. Но творческое прочтение повести Гоголя открывает, что там и сям в самом невинном описании то или иное слово, иногда просто наречие или частица, например слова «даже» и «почти», вписаны так, что самая безвредная фраза вдруг взрывается кошмарным фейерверком; или же период, который начинается в несвязной, разговорной манере, вдруг сходит с рельсов и сворачивает в нечто иррациональное, где ему, в сущности, и место; или так же внезапно распахивается дверь, и в нее врывается могучий пенящийся вал поэзии, чтобы тут же пойти на снижение, или обратиться в самопародию, или прорваться фразой, похожей на скороговорку фокусника, которая так характерна для стиля Гоголя. Это создает ощущение чего-то смехотворного и в то же время нездешнего, постоянно таящегося где-то рядом, и тут уместно вспомнить, что разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной.

* * *

Так что же собой представляет тот странный мир, проблески которого мы ловим в разрывах невинных с виду фраз? В чем-то он *подлинный*, но нам кажется донельзя абсурдным, так нам привычны декорации, которые его прикрывают. Вот из этих проблесков и проступает главный персонаж «Шинели», робкий маленький чиновник, и олицетворяет дух этого тайного, но подлинного мира, который прорывается сквозь стиль Гоголя. Он, этот робкий маленький чиновник, — призрак, гость из каких-то трагических глубин, который ненароком принял личину мелкого чиновника. Русские прогрессивные критики почувствовали в нем образ человека угнетенного, униженного, и вся повесть поразила их своим социальным обличением.

From notes?
 Gogol 1829-1852
 Picture showing with cape
 (Kavkaz)
 Comparisons in The overcoat
 bottom of p 133
 collar - waist - plaster within - green paddlers
 only one
 Gogol!
 Shinel' from Shinnel
 The Furred Carriage
 Who has read the Shinel'
 Read it for next time
 p 136
 the button in law
 despite a squint and poor marks
 } the overcoat
 "area" on
 "dispute"
 p 134 bottom to 135
 The wonderful early description following
 the simple chapter - Even at these early notes
~~the elegant overcoat 182-183 as if he had been full ...~~
~~some words p. 160 he was bored ...~~
 What was the name of the "important person" who?
 the Stepan Verkhovansky
 p. 153

Но повесть гораздо значительнее этого. Провалы и зияния в ткани гоголевского стиля соответствуют разрывам в ткани самой жизни. Что-то очень дурно устроено в мире, а люди — просто тихо помешанные, они стремятся к цели, которая кажется им очень важной, в то время как абсурдно-логическая сила удерживает их за никому не нужными занятиями — вот истинная «идея» повести. В мире тщеты, тщетного смирения и тщетного господства высшая степень того, чего могут достичь страсть, желание, творческий импульс, — это новая шинель, перед которой преклонят колени и портные, и заказчики. Я не говорю о нравственной позиции или нравственном поучении. В таком мире не может быть нравственного поучения, потому что там нет ни учеников, ни учителей; мир этот есть, и он исключает все, что может его разрушить, поэтому всякое усовершенствование, всякая борьба, всякая нравственная цель или усилие ее достичь так же немыслимы, как изменение звездной орбиты. Это мир Гоголя, и как таковой он совершенно отличен от мира Толстого, Пушкина, Чехова или моего собственного. Но по прочтении Гоголя глаза могут гоголизироваться, и человеку порой удастся видеть обрывки его мира в самых неожиданных местах. Я объехал множество стран, и нечто вроде шинели Акакия Акакиевича было страстной мечтой того или иного случайного знакомого, который никогда и не слышал о Гоголе.

* * *

Сюжет «Шинели» чрезвычайно прост. Бедный маленький чиновник принимает важное решение и заказывает новую шинель. Пока ее шьют, она превращается в мечту его жизни. В первый же вечер, когда он ее надевает, шинель у него снимают воры на темной улице. Чиновник умирает от горя, и его привидение бродит по городу. Вот и вся фабула, но, конечно, *подлинный* сюжет (как

всегда у Гоголя) — в стиле, во внутренней структуре этого трансцендентального анекдота. Для того чтобы по достоинству его оценить, надо произвести нечто вроде умственного сальто, отвергнуть привычную шкалу литературных ценностей и последовать за автором по пути его сверхчеловеческого воображения. Мир Гоголя сродни таким концепциям в современной физике, как «Вселенная — гармошка» или «Вселенная — взрыв»; он не похож на спокойно вращавшиеся, подобно часовому механизму, миры прошлого века. В литературном стиле есть своя кривизна, как и в пространстве, но немногим из русских читателей хочется нырнуть стремглав в гоголевский магический хаос. Русские, которые считают Тургенева великим писателем или судят о Пушкине по гнусным либретто опер Чайковского, лишь скользят по поверхности таинственного гоголевского моря и довольствуются тем, что им кажется насмешкой, юмором и броской игрой слов. Но водолаз, искатель черного жемчуга, тот, кто предпочитает чудовищ морских глубин зонтикам на пляже, найдет в «Шинели» тени, сцепляющие нашу форму бытия с другими формами и состояниями, которые мы смутно ощущаем в редкие минуты сверхсознательного восприятия. Проза Пушкина трехмерна; проза Гоголя по меньшей мере четырехмерна. Его можно сравнить с его современником математиком Лобачевским, который взорвал Евклидов мир и открыл сто лет назад многие теории, позднее разработанные Эйнштейном. Если параллельные линии не встречаются, то не потому, что встретиться они не могут, а потому, что у них есть другие заботы. Искусство Гоголя, открывшееся нам в «Шинели», показывает, что параллельные линии могут не только встретиться, но могут извиваться и перепутываться самым причудливым образом, как колеблются, изгибаясь при малейшей ряби, две колонны, отраженные в воде. Гений Гоголя — это и есть та самая рябь на воде; дважды два будет пять, если

не квадратный корень из пяти, и в мире Гоголя все это происходит естественно, там ни нашей рассудочной математики, ни всех наших псевдофизических конвенций с самим собой, если говорить серьезно, не существует.

* * *

Процесс одевания, которому предается Акакий Акакиевич, шитье и облачение в шинель на самом деле — его *разоблачение*, постепенный возврат к полной наготе его же призрака. С самого начала повести он тренируется для своего сверхъестественного прыжка в высоту, и такие безобидные с виду подробности, как хождение на цыпочках по улице, чтобы сберечь башмаки, или его смятение, когда он не знает, где находится — посреди улицы или на середине фразы, — все эти детали постепенно растворяют чиновника Акакия Акакиевича, и в конце повести его призрак кажется самой осязаемой, самой реальной ипостасью его существа. Рассказ о его призраке, снующем по улицам Петербурга в поисках шинели, отнятой у него грабителями, и в конце концов снявшем шинель с важного чиновника, который отказался помочь ему в беде, — этот рассказ может показаться поверхностному читателю обычной историей о привидениях, — к концу превращается в нечто, чему я не могу подобрать эпитета. Это и апофеоз, и *dégringolade*¹.

«Бедное *значительное* лицо чуть не умер. Как ни был он характерен в канцелярии и вообще перед низшими, и хотя, взглянувши на один мужественный вид его и фигуру, всякий говорил: „У, какой характер!“ — но здесь он, подобно весьма многим, имеющим богатырскую наружность, почувствовал такой страх, что не без причины *даже* стал опасаться насчет какого-нибудь болезненного припадка. Он сам *даже* скинул поскорее с плеч шинель свою

¹ Стремительное падение (фр.).

и закричал кучеру не своим голосом: „Пошел во весь дух домой!“ Кучер, услышавши голос, который произносится обыкновенно в решительные минуты и даже (*обратите внимание на частое повторение этого слова*) сопровождается кое-чем гораздо действительнейшим, упрятал на всякий случай голову свою в плечи, замахнулся кнутом и помчался как стрела. Минут в шесть с небольшим (*по особым гоголевским часам*) значительное лицо уже был пред подъездом своего дома. Бледный, перепуганный и без шинели, вместо того чтобы к Каролине Ивановне, он приехал к себе, доплелся кое-как до своей комнаты и провел ночь весьма в большом беспорядке, так что на другой день поутру за чаем дочь ему сказала прямо: „Ты сегодня совсем бледен, папа“. Но папа молчал (*тут пошла пародия на библейскую притчу*) и никому ни слова о том, что с ним случилось, и где он был, и куда хотел ехать. Это происшествие сделало на него сильное впечатление (*тут начинается снижение, та эффектная прозаизация, которую Гоголь любил пользоваться для своих нужд*). Он даже гораздо реже стал говорить подчиненным: „Как вы смеете, понимаете ли, кто перед вами?“; если же и произносил, то уж не прежде, как выслушавши сперва, в чем дело. Но еще более замечательно то, что с этих пор совершенно прекратилось появление чиновника-мертвеца: видно, генеральская шинель пришлась ему совершенно по плечам; по крайней мере, уже не было нигде слышно таких случаев, чтобы сдергивали с кого шинели. Впрочем, многие деятельные и заботливые люди никак не хотели успокоиться и поговаривали, что в дальних частях города все еще показывался чиновник-мертвец. И точно, один коломенский будочник видел собственными глазами (*снижение от морализующей интонации к гротеску идет полным ходом*), как показалось из-за одного дома привидение; но, будучи по природе своей несколько бессилен, так что один раз обыкновенный взрослый поросенок, кинувшись

из какого-то частного дома, сшиб его с ног, к величайшему смеху стоявших вокруг извозчиков, с которых он требовал за такую издевку по грошу на табак, — итак, будучи бессилён, он не посмел остановить его, а так шел за ним в темноте до тех пор, пока наконец привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: „Тебе чего хочется?“ — и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь. Будочник сказал: „Ничего“, — да и поворотил тот же час назад. Привидение, однако же, было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в ночной темноте».

Поток «неуместных» подробностей (таких как невозмутимое допущение, что «взрослые поросята» обычно случаются в частных домах) производит гипнотическое действие, так что почти упускаешь из виду одну простую вещь (и в этом-то вся красота финального аккорда). Гоголем намеренно замаскирована самая важная информация, главная композиционная идея повести (ведь всякая реальность — это маска). Человек, которого приняли за бесшинельный призрак Акакия Акакиевича, — ведь это человек, укравший у него шинель. Но призрак Акакия Акакиевича существовал только благодаря отсутствию у него шинели, а вот теперь полицейский, угодив в самый причудливый парадокс рассказа, принимает за этот призрак как раз ту персону, которая была его антитезой, — человека, укравшего шинель. Таким образом, повесть описывает полный круг — порочный круг, как и все круги, сколько бы они себя ни выдавали за яблоки, планеты или человеческие лица.

И вот, если подвести итог, рассказ развивается так: бормотание, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, фантастическая кульминация, бормотание, бормотание и возвращение в хаос, из которого все воз-

никло. На этом сверхвысоком уровне искусства литература, конечно, не занимается оплакиванием судьбы обездоленного человека или проклятиями в адрес власть имущих. Она обращена к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров, как тени безымянных и беззвучных кораблей.

* * *

Как, наверное, уже уяснили себе два-три самых терпеливых читателя, это обращение — единственное, что, по существу, меня занимает. Цель моих беглых заметок о творчестве Гоголя, надо надеяться, стала совершенно ясна. Грубо говоря, она сводится к следующему: если вы хотите узнать что-нибудь о России, если вы жаждете понять, почему продрогшие немцы проиграли свой блиц, если вас интересуют «идеи», «факты» и «тенденции» — не трогайте Гоголя. Каторжная работа по изучению русского языка, необходимая для того, чтобы его прочесть, не оплатится привычной для вас монетой. Не троньте его, не троньте. Ему нечего вам сказать. Не подходите к рельсам. Там высокое напряжение. Доступ закрыт. Избегайте, воздержитесь, не надо. Мне хотелось бы привести здесь полный перечень запретов, вето и угроз. Впрочем, вряд ли это понадобится — ведь случайный читатель, наверно, так далеко и не заберется. Но я буду очень рад неслучайному читателю — братьям моим, моим двойникам. Мой брат играет на губной гармонике. Моя сестра читает. Она моя тетя. Сначала выучите азбуку губных, заднеязычных, зубных, буквы, которые жужжат, гудят, как шмель и муха-цеце. После какой-нибудь гласной станете отплевываться. В первый раз просклоняв личное местоимение, вы ощутите одеревенелость в голове. Но я не вижу другого подхода к Гоголю (да, впрочем, и к любому другому русскому писателю). Его произведения, как и всякая великая литература, — это феномен языка, а не идей. Мои пере-

воды отдельных мест — это лучшее, на что способен мой бедный словарь; но если бы они были так же совершенны, какими их слышит мое внутреннее ухо, я, не имея возможности передать их интонацию, все равно не мог бы заменить Гоголя. Стараясь передать мое отношение к его искусству, я не предъявил ни одного ощутимого доказательства его ни на что не похожей природы. Я могу лишь положить руку на сердце утверждать, что я не выдумал Гоголя. Он действительно писал, он действительно жил.

Гоголь родился 1 апреля 1809 года. По словам его матери (она, конечно, придумала этот жалкий анекдот), стихотворение, которое он написал в пять лет, прочел Капнист, довольно известный писатель. Капнист обнял важно молчавшего ребенка и сказал счастливым родителям: «Из него будет большой талант, дай ему только судьба в руководители учителя-христианина». Но вот то, что Гоголь родился 1 апреля, это правда.

ИВАН
ТУРГЕНЕВ | 1818–1883

Иван Сергеевич Тургенев родился в 1818 году в Орле — небольшом провинциальном городке среднерусской полосы, в семье состоятельного помещика. Его детство прошло в имении, где он мог наблюдать жизнь крепостных и их отношения с хозяевами, доходившие до крайних проявлений жестокости: своим самодурством мать довела крестьян, а затем и собственную семью до поистине жалкого существования. Обожая сына, она одновременно понимала его, карая за малейшее непослушание или проступок. Впоследствии, когда Тургенев пытался вступить за крепостных, она лишила его дохода и обрекла на настоящую нищету, хотя в будущем его ожидало огромное наследство. До конца дней из памяти его не изгладились болезненные впечатления детства. После смерти матери Тургенев приложил немало усилий, чтобы облегчить жизнь своих крепостных, освободил всю домашнюю челядь и всячески содействовал освободительной реформе 1861 года.

В детстве он получил пестрое и обрывочное образование. Среди многочисленных педагогов, без разбора приглашаемых матерью, попадались престранные люди,

включая по крайней мере одного профессионального сдельщика.

После года учебы в Московском и трех в Петербургском университете, который он благополучно окончил в 1837 году, у него не создалось ощущения, что он получил хорошее образование, и с 1838-го по 1841 год Тургенев посещал Берлинский университет, пытаясь восполнить пробелы. За годы жизни в Берлине он сблизился с группой молодых русских студентов, которые позднее составили кружок русской идеалистической философии, уходящей корнями в немецкую и сильно окрашенной гегельянством.

В ранней юности из-под пера его вышло несколько сырых стихотворений — в основном слабых подражаний Лермонтову. Лишь в 1847 году, когда он обратился к прозе и опубликовал первый короткий рассказ, открывающий «Записки охотника», Тургенев стал самостоятельным писателем. Рассказ этот произвел огромное впечатление на читателей и впоследствии, составив вместе с остальными первый том его сочинений, пользовался все возрастающим успехом. Пластичность, музыкальность, текучесть тургеневской прозы — лишь одна из причин, принесших ему молниеносную славу, ибо не меньший интерес вызывали сами сюжеты его рассказов. Все они повествуют о крепостных и представляют собой не только детальное психологическое исследование, но даже доходят до идеализации крепостных крестьян, которые по своим нравственным качествам были выше их бессердечных господ.

Вот несколько блесков из этих рассказов.

«Федя, не без удовольствия, поднял на воздух принужденно улыбающуюся собаку и положил ее на дно телеги» («Хорь и Калиныч»).

«...собака, дрожа всем телом и жмурясь, грызла кость на поляне...» («Мой сосед Радилов»).

«Вячеслав Илларионович ужасный охотник до прекрасного пола, и как только увидит у себя в уездном городе на бульваре хорошенькую особу, немедленно пустится за нею вслед, но тотчас же и захромает, — вот что замечательное обстоятельство» («Два помещика»).

«Маша (*цыганка, возлюбленная героя, бросившая его*) остановилась и обернулась к нему лицом. Она стояла спиной к свету — и казалась вся черная, словно из темного дерева вырезанная. Одни белки глаз выделялись серебряными миндалинами, а сами глаза — зрачки — еще более потемнели» («Конец Чертопханова»).

«Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиную рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля. Мужичок ехал рысцой на белой лошадке по темной узкой дорожке вдоль самой рощи: он весь был ясно виден, весь, до заплаты на плече, даром что ехал в тени; приятно-отчетливо мелькали ноги лошадки. Солнечные лучи, с своей стороны, забирались в рощу и, пробиваясь сквозь чащу, обливали стволы осин таким теплым светом, что они становились похожи на стволы сосен, а листва их почти синела, и над нею поднималось бледно-голубое небо, чуть обрумяненное зарей» («Отцы и дети»).

Я выбрал лучшие образцы тургеневской прозы. Эти мягко окрашенные, небольшие зарисовки, до сих пор восхищающие нас, искусно вкраплены в его прозу и больше напоминают акварели, нежели сочные, ослепительные фламандские портреты из галереи гоголевских персонажей. Особенно пестрят этими блесками мастерства «Записки охотника».

Вереница идеальных и трогательных крепостных крестьян, проходящая сквозь эти рассказы, наглядно изображала всю нелепость рабства, вызывая негодование многих влиятельных особ того времени. Цензор, пропустивший рукопись, был уволен, и правительство воспользовалось

первой же возможностью, чтобы наказать автора. После смерти Гоголя Тургенев написал короткую статью, которую не пропустила петербургская цензура, но она была переправлена в Москву, где ее разрешили напечатать. За нарушение субординации Тургенев был приговорен к месяцу тюремного заключения и выслан в собственное имение, где и провел более двух лет. После возвращения он печатает свой первый роман «Рудин», за которым последовали «Дворянское гнездо» и «Накануне».

В романе «Рудин», написанном в 1855 году, изображено поколение русских интеллигентов-идеалистов 40-х годов, воспитанных в немецких университетах.

В романе попадаются великолепные описания: «Новот, тучка пронеслась, запорхал ветерок, изумрудом и золотом начала переливать трава... Прилипая друг к дружке, засквозили листья деревьев... Сильный запах поднялся отовсюду».

Неожиданное появление Рудина в доме Ласунской описано совершенно замечательно с помощью любимого тургеневского приема: на светском рауте или обеде изображен условный поединок между холодным умным героем и бравурным пошляком или претенциозным дураком. Обратите внимание на причудливые повадки тургеневских персонажей: «Между тем Рудин подошел к Наталье. Она встала, лицо ее выразило замешательство. Волынцев, сидевший подле нее, тоже встал.

— Я вижу фортепьяно, — начал Рудин мягко и ласково, как путешествующий принц». Затем кто-то играет «Лесного царя» Шуберта. «— Эта музыка и эта ночь (звездная, летняя ночь, которая „и нежилась и нежила“, Тургенев — великолепный живописец „музыки и ночи“), — заговорил он, — напомнили мне мое студенческое время в Германии...» Его спрашивают, как одеваются студенты в Германии. «— В Гейдельберге я носил большие сапоги со шпорами и венгерку со шнурками, и волосы отрастил

до самых плеч...» Рудин — довольно-таки напыщенный молодой человек.

В то время Россия представляла собой сплошной сон: народ спал — в переносном смысле слова, интеллигенты полуночничали — буквально, беседуя или размышляя до пяти утра, а поутру отправлялись на прогулки. То и дело мы видим, как они бросаются на кровать не раздевшись и забываются в истоме или впрыгивают в свою одежду.

Тургеневские девушки обычно резво вскакивают с постелей, облачаются в кринолины, обрызгивают лицо холодной водой и свежие, как розы, выпархивают в сад, где и происходят неизбежные встречи под сенью беседок.

До отъезда в Германию Рудин учился в Московском университете. Его друг рассказывает об их молодости: «Вы представьте: сошлись человек пять-шесть мальчиков, одна сальная свеча горит, чай подается прескверный и сухари к нему старые-престарые; а посмотрели бы вы на все наши лица, послушали бы речи наши! В глазах у каждого восторг, и щеки пылают, и сердце бьется, и говорим мы о Боге, о правде, о будущем человечества, о поэзии — говорим мы иногда вздор, восхищаемся пустяками; но что за беда!»

Характер этого поборника прогресса и типичного идеалиста 1840-х годов укладывается в известный гамлетовский ответ: «слова, слова, слова». Хотя он с головы до пят напичкан прогрессивными идеями, человек этот совершенно пассивен. Вся его энергия уходит в страстные потоки идеалистической болтовни. Холодное сердце и горячая голова. Энтузиаст, которому недостает сдерживающей силы, суетливый и неспособный к действию. Когда девушка, которая его любит и которую, как ему кажется, любит он, сообщает ему, что мать не дает согласия на их брак, он не задумываясь оставляет ее, хотя она готова пойти за ним хоть на край света. Он уезжает и кочует по

всей России, однако все его начинания лопаются. Неудачи, которые вначале сказывались в неспособности найти выход его умственной энергии в действии, а не только в бурном потоке красноречия, преследуют его и создают окончательный очерк его личности, углубляют и обостряют черты характера, а затем приводят к бесполезной, но героической гибели в далеком Париже на баррикадах революции 1848 года.

В «Дворянском гнезде» (1858) Тургенев восхвалял высокое благородство патриархального дворянства. Лиза — главная героиня романа — совершенное воплощение чистой и гордой «тургеневской девушки».

«Накануне» — еще одна история тургеневской героини. Елена оставляет семью и родину, чтобы последовать за своим возлюбленным, болгарским революционером Инсаровым, единственная цель жизни которого — освобождение родины (в то время находившейся под властью турок). Елена предпочитает человека действия — Инсарова — бездействующим молодым людям, окружавшим ее в юности. Инсаров погибает от чахотки, а Елена стойко следует по его пути.

Несмотря на благие намерения, роман «Накануне» — самое неудачное произведение Тургенева. Тем не менее оно оказалось самым популярным. Хотя центральный образ романа — женщина, она представляет собой именно тот тип героической личности, которого так жаждало общество: героиня, готовая пожертвовать всем на свете ради любви и долга, мужественно преодолевающая все трудности на своем пути, преданная идеалам свободы — освобождению угнетенных, свободе выбора собственного пути в жизни, свободе любви.

Изобразив нравственное поражение идеалистов 40-х годов, сделав своего единственного деятельного героя болгариним, Тургенев был осыпан упреками в том, что не создал ни одного положительного активного русского ха-

рактера. Именно это он и попытался сделать в романе «Отцы и дети» (1862). В романе изображен нравственный конфликт между добродетельными слабовольными неудачниками 40-х годов и новым поколением юных сильных революционеров — «нигилистов». Базаров — представитель этого молодого поколения — воинствующий материалист, отрицающий и религию, и все этические или эстетические ценности. Он верит лишь в «лягушек», то есть в результаты собственного практического научного опыта. Он не ведает ни стыда, ни жалости. И он — активная личность по преимуществу.

Хотя Тургенев и восхищался Базаровым, радикально настроенные левые, которым он думал польстить в лице этого сильного молодого нигилиста, были возмущены его портретом и увидели в нем лишь карикатуру, созданную к вящей радости их противников. Тургенева объявили конченным человеком, исписавшимся и растратившим весь свой талант. Он был ошеломлен. Из любимца передовых кругов общества он вдруг сделался чем-то вроде пугала. Тщеславный до крайности, он дорожил не только славой, но и внешними ее атрибутами. Глубоко задетый и разочарованный, он вовремя очутился за границей, где оставался до конца жизни, совершая лишь редкие и краткие визиты на родину.

Его следующая вещь — отрывок «Довольно», где автор объявляет о своем решении оставить литературу. Несмотря на это, он написал еще два романа и продолжал сочинять до конца жизни. Из этих двух романов в «Дыме» он высказал свою горечь по отношению ко всем слоям русского общества, а в «Нови» пытался изобразить разные типы русских людей, оказавшихся в конфликте с социальным движением того времени (70-е годы). С одной стороны, мы видим здесь революционеров, настойчиво стремящихся приблизиться к народу: (1) гамлетовские сомнения Нежданова, образованного, утонченного глав-

ного героя, испытывающего тайную склонность к поэзии и романтическим приключениям, но напрочь лишенного чувства юмора, как большинство тургеневских положительных героев, к тому же слабого и ущербного во всем, кроме чувства собственной неполноценности и бесполезности; (2) Марианна — чистая, правдивая в своей суровой наивности девушка, готовая умереть здесь и сейчас за высокое «дело»; (3) Соломин — сильный и молчаливый человек; (4) Маркелов — честный болван. С другой стороны, мы находим здесь мнимых либералов и откровенных реакционеров, как Сипягин и Калломейцев. Роман этот — весьма посредственное рукоделье, в котором автор со всей силой своего таланта безуспешно тщится придать жизненности героям и сюжету, выбранным не столько по велению его гения, а скорее для того, чтобы во всеуслышание высказаться на злобу дня.

Кстати говоря, как и большинство писателей своего времени, Тургенев всегда излишне прямолинеен и недвусмыслен, он не оставляет никакой поживы для читательской интуиции, выдвигает предположение, чтобы тут же скучно и нудно объяснить, что именно он имел в виду. Тщательно выписанные эпилоги его романов и повестей кажутся до боли искусственными, автор из кожи вон лезет, потакая читательскому любопытству, последовательно рассматривая судьбы героев в манере, которую с большой натяжкой можно назвать художественной.

Он не великий писатель, хотя и очень милый. Он никогда не поднимался до высот «Госпожи Бовари», и причислять Тургенева и Флобера к одному литературному направлению — явное заблуждение. Ни его готовность взяться за любую модную общественную идею, ни банальный сюжет (всегда примитивнейший) невозможно сравнивать с суровым искусством Флобера.

Тургенев, Горький и Чехов особенно известны за границей. Но никакой естественной связи между ними нет.

Однако можно заметить, что худшее в тургеневской прозе нашло наиболее полное выражение в книгах Горького, а лучшее (русский пейзаж) — изумительное развитие в прозе Чехова.

Кроме «Записок охотника» и романов Тургенев написал множество коротких рассказов, повестей или новелл. В ранних нет ничего оригинального или художественного; зато некоторые из поздних совершенно замечательны. Особого упоминания заслуживают «Вешние воды» и «Первая любовь».

Личная жизнь Тургенева сложилась не очень счастливо. Единственная настоящая большая любовь его жизни — известная певица Полина Виардо-Гарсия. Ее счастливое замужество не оставляло ему никакой надежды на собственное личное счастье, но тем не менее Тургенев был в прекрасных отношениях со всей ее семьей и посвятил ей всю жизнь. Где бы они ни жили, он стремился поселиться рядом, а когда ее дочери выходили замуж, дал им приданое.

Ему вообще жилось гораздо лучше за границей, чем в России. Западные критики не выводили его из себя своими сокрушительными атаками. Он дружил с Мериме и Флобером. Книги его переводились на французский и немецкий языки. Единственный достойный русский прозаик, известный в литературных кругах Запада, Тургенев неизбежно считался не только величайшим, но, в сущности, единственным Русским Писателем, так что он купался в лучах славы и был преисполнен безоблачного счастья. Он поражал иностранцев обаянием и прекрасными манерами, но, сталкиваясь с русскими писателями и критиками, тотчас же становился самодовольным и надменным. Он перессорился со всеми: с Толстым, Достоевским и Некрасовым. К Толстому он испытывал ревность, одновременно восхищаясь его гением.

В 1871 году Виардо поселились в Париже и рядом с ними — Тургенев. Несмотря на страстную преданность мадам Виардо, он чувствовал себя одиноким, ему остро не хватало собственной семьи и заботы. В письмах к друзьям он жаловался на одиночество, на «холод старости» и душевную усталость. Иногда Тургенев мечтал вернуться в Россию, но ему не доставало силы воли, чтобы сделать этот решительный шаг, который мог нарушить однообразное течение его жизни; безволие всегда было его слабым местом. Он никогда не находил в себе стойкости, чтобы выдержать натиск русских критиков, которые после «Отцов и детей» так и не изменили своего предубеждения против его новых публикаций.

Однако, несмотря на враждебность критиков, Тургенев был чрезвычайно популярен среди русских читателей. Читатели любили его книги — романы его пользовались огромной известностью даже в начале нашего века, чело-веколюбие и либерализм, которые он открыто исповедовал, привлекали к нему читателей, особенно молодых. Он умер в 1883 году недалеко от Парижа, в Буживале, тело его перевезли в Петербург. Тысячи людей провожали гроб на кладбище, где собрались делегации из многих городов, университетов и общественных организаций. Его могилу завалили бесчисленными венками. Похоронная процессия растянулась почти на версту. Так русские читатели отдавали писателю последний долг любви, которую они испытывали к нему всю его жизнь.

* * *

Тургенев был не только превосходным пейзажистом, но и умел мастерски рисовать небольшие броские карикатуры, напоминающие зарисовки на стенах английских загородных клубов. Вот несколько небольших карикатур на светских львов и щеголей, которых он так любил изображать: «...одет он был на самый лучший английский

манер: цветной кончик белого батистового платка торчал маленьким треугольником из плоского, бокового кармана пестренькой жакетки; на довольно широкой черной ленточке болталась одноглазая лорнетка; бледно-матовый тон шведских перчаток соответствовал бледно-серому колеру клетчатых панталон» («Новь»). Кроме того, Тургенев — первый русский писатель, заметивший игру ломаного солнечного света и светотени при появлении людей. Вспомним цыганку, стоявшую спиною к свету, и «белки глаз», выделяющиеся «серебряными миндалинами».

Эти цитаты — чудесные образцы его густой, как масло, великолепно размеренной прозы, так хорошо приспособленной для передачи плавного движения. Та или иная фраза у него напоминает ящерицу, нежащуюся на теплой, залитой солнцем стене, а два-три последних слова в предложении извиваются, как хвост. Но в целом стиль его производит странное впечатление отрывочности именно оттого, что некоторые куски, авторские любимцы, отделялись тщательнее, чем другие. Гибкие, сильные и как бы возвеличенные авторским избранием, они выделяются на общем фоне добротной, ясной, но ничем не выдающейся прозы. Мед и масло — вот с чем можно сравнить его изумительно округлые, изящные предложения, когда автор задается целью писать красивым слогом. Рассказчик он довольно искусственный и даже прихрамывающий, и действительно, в одном рассказе, когда автор следует за своими героями, он начинает прихрамывать, как его персонаж в рассказе «Два помещика». Его дару недоставало воображения, то есть естественной повествовательной способности, которая могла бы сравниться с оригинальностью, достигнутой им в искусстве описаний. Вероятно, сознавая этот существенный недостаток или следуя инстинкту художественного самосохранения, не позволяющему художнику мешкать там, где всего вероятнее можно

шлепнуться, он избегает описывать действия или, точнее, не передает действий в развернутом изложении. Поэтому его повести и рассказы почти целиком состоят из диалогов на фоне разнообразных декораций — прекрасных, долгих разговоров, прерываемых прелестными краткими биографиями и изысканными сельскими пейзажами. Однако когда он сворачивает со своего пути и отправляется в поисках красоты за пределы старинных русских парков и садов, он увязает в омерзительной слащавости. Его мистика вся окутана духами, зыбкой дымкой дождя, она проступает сквозь пластичную живопись старинных портретов, которые в любую минуту могут ожить, мелькает меж мраморных колонн и прочей бутафории. От его привидений холодок не бежит по телу, вернее, бежит, но какой-то странный. Описывая красоту окружающей жизни, он не жалеет красок, и роскошь в его представлении оказывается смесью «золота, хрусталя, шелка, брильянтов, цветов, фонтанов»; украшенные цветами, но бедно одетые романтические барышни плывут на лодках, распевая песни, а девицы с золотыми кубками в руках и развалившиеся на тигриных шкурах (символы их занятий) устраивают шумные игрища на берегу.

«Стихотворения в прозе» (1883) — самое устаревшее из его произведений. Здесь фальшивая мелодия переплетается с дешевым великолепием, а философия недостаточно глубока для вылавливания жемчуга. Тем не менее они считаются образцами чистой размеренной русской прозы. Но авторское воображение никогда не поднимается выше избитых символов (фей и привидений), и если проза — в ее лучшем исполнении — напоминает густое молоко, то эти стихотворения в прозе можно сравнить с молочными ирисками.

Вероятно, лучшее, что он написал, — «Записки охотника». Несмотря на определенную идеализацию крестьян, в книге попадаются исключительно правдивые, самобыт-

ные персонажи и некоторые описания — обстановки, характеров и, конечно же, природы.

Среди всех тургеневских героев самую большую славу, наверное, принесли ему «тургеневские девушки». Маша («Вешние воды»)¹, Наталья («Рудин»), Лиза («Дворянское гнездо») немногим отличаются друг от друга, и все они, несомненно, содержатся в пушкинской Татьяне. Но в каждой из них заложены огромная нравственная сила, доброта и не только способность, но, я бы даже сказал, жажда пожертвовать всеми земными упованиями тому, что они считают своим долгом, будь то полное отречение от личного счастья ради высших нравственных идеалов (Лиза) или полнейшая жертва всяким земным благополучием во имя чистой страсти (Наталья). Тургенев окутывает своих героинь своеобразной красотой, мягкой и поэтичной, которая обладает особой притягательностью для читателей, что во многом и создало в их представлении высокий образ русской женщины.

«ОТЦЫ И ДЕТИ» (1862)

«Отцы и дети» не только лучший роман Тургенева, но одно из самых блистательных произведений XIX века. Тургеневу удалось воплотить свой замысел: создать мужской характер молодого русского человека, ничуть не похожего на журналистскую куклу социалистического пошиба и в то же время лишенного всякого самоанализа. Что и говорить, Базаров — сильный человек и, перейди он тридцатилетний рубеж (когда мы встречаемся с ним,

¹ Неточность В. Набокова: героиню «Вешних вод» зовут Джемма. — *Прим. ред.*

он заканчивает университет), наверняка мог бы стать великим мыслителем, известным врачом или деятельным революционером. Но в природе тургеневского таланта и его искусства есть одна общая болезненная черта: он был не способен привести мужские персонажи к победе в пределах своего замысла. Более того, за порывистостью и силой воли, за неистовым хладнокровием героя скрывается природная юношеская пылкость, которую Базаров считает несовместимой с суровостью будущего нигилиста. Этот нигилизм толкает его демонстративно отвергать и отрицать все на свете, но не может освободить от страстной любви — или примирить это чувство с его взглядом на животную природу любви. Любовь оказывается чем-то бóльшим, чем формой биологического существования. Романтический огонь, внезапно охвативший его душу, приводит его в смятение, но отвечает требованиям истинного искусства, пробуждая в Базарове естественную логику молодости, выходящую за рамки узкой, умозрительной системы — в данном случае, нигилизма.

Тургенев как бы извлекает своего героя из навязанного им самому себе шаблона и помещает в нормальный мир, где царствует случай. Он дает ему умереть не от какого-то внутреннего кризиса, но по прихоти слепой фортуны. Базаров умирает со спокойным мужеством, как на поле боя, но в уходе его есть что-то от поражения, вполне созвучного общему настроению покорности судьбе, которое окрашивает все творчество Тургенева.

Читатель заметит — в свое время я обращаю его внимание на соответствующие отрывки, — что двое отцов и дядя в романе не только совершенно не похожи на Аркадия и Базарова, но также и друг на друга. Примечательно и то, что Аркадий гораздо мягче, проще, обыкновенней и нормальней Базарова. Мы остановимся на некоторых отрывках, особенно живых и значительных. Например, можно заметить вот что. У старого Кирсанова есть возлюбленная:

тихая, нежная, совершенно очаровательная барышня из простых. Феничка — типичная тургеневская героиня, пассивный женский персонаж романа; вокруг нее вращаются три мужских: Николай Кирсанов и его брат Павел, которому она по странной игре воображения напоминает образ былой страсти, опалившей всю его жизнь, а кроме того, с ней флиртует Базаров, и этот легкий флирт приводит к дуэли. Однако причиной его гибели станет не Феничка, а сыпной тиф.

* * *

Заметим любопытную особенность композиции. Тургеневу стоит невероятных усилий как следует представить нам своих героев, он наделяет их узнаваемыми чертами и обстоятельной родословной, но вот он собрал все подробности воедино, и рассказ вдруг обрывается, занавес падает, и тяжеловесный эпилог должен позаботиться обо всем, что случится с вымышленными персонажами за пределами романа. Я не хочу сказать, что в повествовании нет событий. Напротив, роман насыщен действием, в нем происходят ссоры и прочие столкновения, даже дуэль и смерть Базарова сопровождаются глубоким драматизмом. Но вы увидите, что во время развития действия автор стремится сократить и приукрасить прошлое своих героев на полях происходящих событий; он постоянно озабочен тем, как бы получше раскрыть их характер, душу и ум с помощью наглядных иллюстраций, например изображая привязанность простых людей к Базарову или стремление Аркадия жить согласно новой мудрости друга.

Искусство перехода от темы к теме — самое трудное для писателя, и даже такой первоклассный художник, как Тургенев, на вершине своего творчества (представляя себе посредственного читателя, привыкшего к отработанной схеме), не может устоять перед соблазном традиционного перехода от одной сцены к другой. Тургеневские перехо-

ды элементарны и даже трафаретны. Читая роман и останавливаясь на разных особенностях стиля и композиции, мы постепенно соберем небольшую коллекцию этих примитивных приемов.

Вначале звучит интонация вступления:

«— Что, Петр? Не видать еще? — спрашивал 20 мая 1859 года <...> барин лет сорока с небольшим...» — и т. д., и т. д. Потом приезжает Аркадий, а затем мы знакомимся с Базаровым:

«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; <...> 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 цвета, оно оживлялось спокойною улыбкой и выражало самоуверенность и ум.

— Надеюсь, любезнейший Евгений Васильич, что вы не соскучитесь у нас, — продолжал Николай Петрович.

Тонкие губы Базарова чуть тронулись, но он ничего не отвечал и только приподнял фуражку. Его темно-беλοкурые волосы, длинные и густые, не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа».

С дядей Павлом нас знакомят в начале 4-й главы: «...но в это мгновение вошел в гостиную человек среднего роста, одетый в темный английский *сьют*, модный низенький галстук и лаковые полусапожки, Павел Петрович Кирсанов. На вид ему было лет сорок пять: его коротко стриженные седые волосы отливали темным блеском,

как новое серебро; лицо его, желчное, но без морщин, необыкновенно правильное и чистое, словно выведенное тонким и легким резцом, являло следы красоты замечательной; особенно хороши были светлые, черные, продолговатые глаза. Весь облик Аркадиева дяди, изящный и породистый, сохранил юношескую стройность и то стремление вверх, прочь от земли, которое большею частью исчезает после двадцатых годов.

Павел Петрович вынул из кармана панталон свою красивую руку с длинными розовыми ногтями, руку, казавшуюся еще красивей от снежной белизны рукавчика, застегнутого одиноким крупным опалом, и подал ее племяннику. Совершив предварительно европейское „shake hands“, он три раза, по-русски, поцеловался с ним, то есть три раза прикоснулся своими душистыми усами до его щек, и проговорил:

— Добро пожаловать».

Они с Базаровым невзлюбили друг друга с первого взгляда, и здесь Тургенев использует комедийный прием, создавая симметричный рисунок, когда каждый персонаж по отдельности исповедуется перед своим другом. Так, дядя Павел, разговаривая с братом, критикует неопрятный вид Базарова, а немного погодя, беседа с Аркадием после ужина, Базаров критикует великолепно отполированные ногти Павла. Простейшая симметричная конструкция, особенно очевидная оттого, что красота композиции превосходит ее условность.

Первый ужин, проведенный вместе, проходит тихо. Дядя Павел уже столкнулся с Базаровым, но мы должны дожидаться их открытой размолвки. В самом конце 4-й главы в орбиту дяди Павла попадает еще один персонаж: Павел Петрович «сидел далеко за полночь в своем кабинете, на широком гамбсовом кресле, перед камином, в котором слабо тлел каменный уголь. <...> выражение его лица было сосредоточенно и угрюмо, чего не бывает, ког-

да человек занят одними воспоминаниями. А в маленькой задней комнатке, на большом сундуке, сидела, в голубой душегрейке и с наброшенным белым платком на темных волосах, молодая женщина, Феничка, и то прислушивалась, то дремала, то посматривала на растворенную дверь, из-за которой виднелась детская кроватка и слышалось ровное дыхание спящего ребенка».

По авторскому замыслу нужно связать Павла Петровича с возлюбленной его брата. Вслед за читателем Аркадий понимает, что у него есть маленький брат Митя.

Завтрак начинается без Базарова. Почва еще не готова, и Тургенев отправляет Базарова собирать лягушек, пока Аркадий растолковывает Павлу Петровичу базаровскую философию:

«— 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. <...>

— Вот как. Ну, это, я вижу, не по нашей части. <...> Прежде были гегелисты, а теперь нигилисты. Посмотрим, как вы будете существовать в пустоте, в безвоздушном пространстве; а теперь позвони-ка, пожалуйста, брат Николай Петрович, мне пора пить мой какао».

Сразу же после этого появляется Феничка. Обратите внимание на восхитительное описание: «Это была молодая женщина лет двадцати трех, вся беленькая и мягкая, с темными волосами и глазами, с красными, детски-пухлявыми губками и нежными ручками. На ней было опрятное ситцевое платье; голубая новая косынка легко лежала на ее круглых плечах. Она несла большую чашку какао и, поставив ее перед Павлом Петровичем, вся застыдилась: горячая кровь разлилась алою волной под тонкою кожей ее миловидного лица. Она опустила глаза и остановилась у стола, слегка опираясь на самые кончики пальцев. Казалось, ей и совестно было, что она пришла, и в то же время она как будто чувствовала, что имела право прийти».

В конце главы возвращается охотник за лягушками, и в следующей главе столовая, где все садятся завтракать, становится ареной первого сражения между дядей Павлом и молодым нигилистом, в котором противники сильно задирают друг друга:

«— Аркадий Николаич сейчас сказывал, что вы не признаете никаких авторитетов? Не верите им?

— Да зачем же я стану их признавать? И чему я буду верить? Мне скажут дело, я соглашаюсь — вот и все.

— А немцы все дело говорят? — промолвил Павел Петрович, и лицо его приняло такое безучастное, отдаленное выражение, словно он весь ушел в какую-то заоблачную высь.

— Не все, — ответил с коротким зевком Базаров, которому явно не хотелось продолжать словопрение. <...>

— Что касается до меня, — заговорил он [Павел Петрович] опять, не без некоторого усилия, — я немцев, греш-

ный человек, не жалую. О русских немцах я уже не упоминаю: известно, что это за птицы. <...> Брат вот им особенно благоприятствует... А теперь пошли всё какие-то химики да материалисты...

— Порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта, — перебил Базаров».

Отправляясь на ловлю лягушек, Базаров находит редкий, как он и Тургенев считают, экземпляр жука. Правильнее было бы сказать, вид, а не экземпляр, и этот водяной жук вовсе не редкий. Только невежда в биологии мог перепутать вид с экземпляром. Вообще, тургеневские описания базаровской коллекции довольно слабые.

Заметьте, что, хотя Тургенев довольно тщательно подготовил сцену первого столкновения, грубость Павла Петровича поражает читателя и кажется не очень правдоподобной. Правдоподобием я называю всего лишь то, что усредненный читатель считает соответствующим усредненной правде жизни. Теперь в сознании читателя дядя Павел отпечатался как исключительно модный опытный холеный господин, который едва ли унижится до того, чтобы засыпать вопросами этого язвительного мальчишку, случайного гостя его брата и друга его племянника.

Я упомянул, что по странной случайности в тургеневской композиции драматическую часть повествования обычно предваряет подробный рассказ о прошлом героев. Иллюстрацию мы находим в 6-й главе: «И Аркадий рассказал ему историю своего дяди». История эта поведена читателю в 7-й главе и заметно нарушает течение только что начавшегося повествования. Мы читаем о любви Павла Петровича к обворожительной роковой княгине Р., возвращающей нас в 30-е годы прошлого века. Эта романтическая особа — сфинкс, загадывающий загадки, решение которых она нашла, занявшись мистицизмом, — оставляет Павла Кирсанова в 1838 году и умирает в 1848-м.

С тех пор и до настоящего времени, то есть до 1859 года, Павел Кирсанов проживает в имении брата.

Впоследствии мы обнаружим, что Феничка не только заменила умершую жену Николая Кирсанова, Марию, но и княгиню Р. для Павла Кирсанова, — еще один пример простейшей композиционной симметрии.

Мы видим комнату Фенички глазами Павла Петровича:

«Небольшая, низенькая комнатка, в которой он находился, была очень чиста и уютна. В ней пахло недавно выкрашенным полом, ромашкой и мелиссой. Вдоль стен стояли стулья с задками в виде лир; они были куплены еще покойником генералом в Польше, во время похода; в одном углу возвышалась кровать под кисейным пологом, рядом с кованым сундуком с круглою крышкою. В противоположном углу горела лампадка перед большим темным образом Николая Чудотворца; крошечное фарфоровое яичко на красной ленте висело на груди святого, прицепленное к сиянию; на окнах банки с прошлогодним вареньем, тщательно завязанные, сквозили зеленым светом; на бумажных их крышках сама Феничка написала крупными буквами: „кружовник“; Николай Петрович любил особенно это варенье. Под потолком, на длинном шнурке, висела клетка с короткохвостым чижом; он беспрестанно чирикал и прыгал, и клетка беспрестанно качалась и дрожала; конопляные зерна с легким стуком падали на пол. В простенке, над небольшим комодом, висели довольно плохие фотографические портреты Николая Петровича в разных положениях, сделанные заезжим художником; тут же висела фотография самой Фенички, совершенно не удавшаяся: какое-то безглазое лицо напряженно улыбалось в темной рамочке, — больше ничего нельзя было разобрать; а над Феничкой — Ермолов, в бурке, грозно хмурился на отдаленные Кавказские горы, из-под шелкового башмачка для булавок, падавшего ему на самый лоб».

Теперь посмотрим на то, как рассказ снова прерывается, чтобы автор мог рассказать о ее прошлом: «Николай Петрович познакомился с Феничкой следующим образом. Однажды, года три тому назад, ему пришлось ночевать на постоялом дворе в отдаленном уездном городе. Его приятно поразила чистота отведенной ему комнаты, свежесть постельного белья <...>. Николай Петрович в то время только что переселился в новую свою усадьбу и, не желая держать при себе крепостных людей, искал наемных; хозяйка, с своей стороны, жаловалась на малое число проезжающих в городе, на тяжелые времена; он предложил ей поступить к нему в дом, в качестве экономки; она согласилась. Муж у ней давно умер, оставив ей одну только дочь, Феничку <...> которой тогда минул уже семнадцатый год <...> она жила тихонько, скромненько, и только по воскресеньям Николай Петрович замечал в приходской церкви, где-нибудь в сторонке, тонкий профиль ее беленького лица. Так прошло более года».

Он лечит ее воспаленный глаз, который скоро зажил, но «впечатление, произведенное ею на Николая Петровича, прошло не скоро. Ему все мерещилось это чистое, нежное, боязливо приподнятое лицо; он чувствовал под ладонями рук своих эти мягкие волосы, видел эти невинные, слегка раскрытые губы, из-за которых влажно блистали на солнце жемчужные зубки. Он начал с бóльшим вниманием глядеть на нее в церкви, старался заговаривать с нею. <...>

Понемногу она стала привыкать к нему, но все еще робела в его присутствии, как вдруг ее мать Арина умерла от холеры. Куда было деваться Феничке? Она наследовала от своей матери любовь к порядку, рассудительность и степенность; но она была так молода, так одинока, Николай Петрович был сам такой добрый и скромный... Остальное досказывать нечего...»

Все детали просто восхитительны, а описание воспалившегося глаза — настоящее произведение искусства; но

композиция слабая, и весь абзац, завершающий эту сцену, неудачный и ничем не выдающийся. «Остальное досказывать нечего». — Странное и глупое замечание, подразумевающее, что некоторые обстоятельства столь хорошо известны читателю, что не стоит их описывать. И действительно, благосклонный читатель без труда сможет дорисовать в своем воображении то самое событие, которое Тургенев так осторожно и пуритански скрывает.

Базаров встречается Феничку — неудивительно, что ее ребенок охотно пошел к нему. Мы уже знаем о его манере обращения с простыми людьми — бородатыми крестьянами, уличными мальчишками, горничными. И вместе с Базаровым мы слышим, как старый Кирсанов играет Шуберта.

* * *

Начало 10-й главы прекрасно иллюстрирует другой типичный тургеневский прием — интонацию, которую мы слышим в эпилогах его коротких рассказов или, как здесь, когда автор считает необходимым остановиться и принимается рассматривать, приводить в порядок и перетасовывать своих персонажей. Вот как это происходит — пауза дается для знакомства с действующими лицами. Мы видим Базарова глазами других людей: «Все в доме привыкли к нему, к его небрежным манерам, к его немногосложным и отрывочным речам. Феничка, в особенности, до того с ним освоилась, что однажды ночью велела разбудить его: с Митей сделались судороги; и он пришел и, по обыкновению полушутя, полузевая, просидел у ней часа два и помог ребенку. Зато 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! Николай Петрович побаивался молодого „нигилиста“ и сомневался в пользе

его влияния на Аркадия; но он охотно его слушал, охотно присутствовал при его физических и химических опытах. Базаров привез с собой микроскоп и по целым часам с ним возился. Слуги также привязались к нему, хотя он над ними подтрунивал: они чувствовали, что он все-таки свой брат, не барин. <...> дворовые мальчишки бегали за „дохтуром“, как собачонки. Один старик Прокофьич не любил его <...>. Прокофьич, по-своему, был аристократ не хуже Павла Петровича».

Теперь впервые в романе мы встречаемся с довольно скучным приемом подслушивания, на котором я подробно останавливался, разбирая прозу Лермонтова:

«Однажды они как-то долго замешкались; Николай Петрович вышел к ним навстречу в сад и, поровнявшись с беседкой, вдруг слышал быстрые шаги и голоса обоих молодых людей. Они шли по ту сторону беседки и не могли его видеть.

— Ты отца недостаточно знаешь, — говорил Аркадий. Николай Петрович притаился.

— Твой отец добрый малый, — промолвил Базаров, — но он человек отставной, его песенка спета.

Николай Петрович приник ухом... Аркадий ничего не отвечал.

„Отставной человек“ постоял минуты две неподвижно и медленно поплелся домой.

— Третьего дня, я смотрю, он Пушкина читает, — продолжал между тем Базаров. — Растолкуй ему, пожалуйста, что это никуда не годится. Ведь он не мальчик: пора бросить эту ерунду. И охота же быть романтиком в нынешнее время! Дай ему что-нибудь дельное почитать.

— Что бы ему дать? — спросил Аркадий.

— Да я думаю, Бюхнерово „Stoff und Kraft“ на первый случай.

— Я сам так думаю, — заметил одобрительно Аркадий. — „Stoff und Kraft“ написано популярным языком».

Создается впечатление, будто Тургенев спешно придумывает какой-то искусственный прием, чтобы оживить свой рассказ: «Stoff und Kraft» («Материя и сила») производят небольшой комический эффект. Затем возникает новая кукла в лице Матвея Колязина, двоюродного брата Кирсановых, воспитанного дядей Колязиным. Этот Матвей Колязин оказывается ревизором, инспектирующим местного губернатора, становится орудием в руках автора, позволяющим ему выстроить повествование так, чтобы Аркадий и Базаров отправились в город и Базаров мог в свою очередь встретиться с очаровательной дамой, отдаленно напоминающей возлюбленную Павла Кирсанова княгиню Р.

Во втором поединке между Павлом Петровичем и Базаровым они вступают в схватку за вечерним чаем через две недели после первого сражения. (Попутно происходят перемены блюд, которых в общей сложности насчитывается около пятидесяти — по четырнадцать штук три раза в день. Читатель может лишь смутно представить их.) Но сначала нужно четко представлять фон, на котором происходит действие:

«Речь зашла об одном из соседних помещиков. „Дрянь, аристократишко“, — равнодушно заметил Базаров, который встречался с ним в Петербурге.

— Позвольте вас спросить, — начал Павел Петрович, и губы его задрожали: — по вашим понятиям слова: „дрянь“ и „аристократ“ одно и то же означают?

— Я сказал: „аристократишко“, — проговорил Базаров, лениво отхлебывая глоток чаю. <...>

Павел Петрович побледнел.

— Это совершенно другой вопрос. Мне вовсе не приходится объяснять вам теперь, почему я сижу сложа руки, как вы изволите выражаться. Я хочу только сказать, что аристократизм — принцип, а без принципов жить в наше время могут одни безнравственные или пустые люди. <...>

Павел Петрович слегка прищурился.

— Так вот как! — промолвил он странно спокойным голосом. — Нигилизм всему горю помочь должен, и вы, вы наши избавители и герои. Так. Но за что же вы других-то, хоть бы тех же обличителей, честите? Не так же ли вы болтаете, как и все? <...>

— Спор наш зашел слишком далеко... Кажется, лучше его прекратить. А я тогда буду готов согласиться с вами, — прибавил он [Базаров], вставая: — когда вы представите мне хоть одно постановление в современном нашем быту, в семейном или общественном, которое бы не вызывало полного и беспощадного отрицания. <...> Послушайте меня, Павел Петрович, дайте себе денька два сроку, сразу вы едва ли что-нибудь найдете. Переберите все наши сословия, да подумайте хорошенько над каждым, а мы пока с Аркадием будем...

— Надо всем глумиться, — подхватил Павел Петрович.

— Нет, лягушек резать. Пойдем, Аркадий; до свидания, господа!»

Интересно, что для передачи умонастроения героев Тургенев предпочитает изображать подобные сцены, а не поступки главных действующих лиц. В 11-й главе это становится особенно явным, когда автор сопоставляет двух братьев, Павла и Николая, и мимоходом возникает чарующий пейзаж («Уже вечерело; солнце скрылось за небольшую осиновую рощу, лежавшую в полверсте от сада: тень от нее без конца тянулась через неподвижные поля»).

Следующие главы посвящены поездке Аркадия и Базарова в город. Теперь город предстает как перевалочный пункт и связующее звено между кирсановским поместьем и базаровским загородным домом, расположенным в тридцати верстах от города в другом направлении.

Автор изображает несколько явно фарсовых персонажей. Имя г-жи Одинцовой впервые упоминается в доме передовой феминистки:

«— Есть здесь хорошенькие женщины? — спросил Базаров, допивая третью рюмку.

— Есть, — отвечала Евдоксия, — да все они такие пустые. Например, mon amie¹ Одинцова — недурна. Жаль, что репутация у ней какая-то...»

Базаров встречается г-жу Одинцову на балу у губернатора. «...Аркадий решил, что он еще никогда не встречал такой прелестной женщины. Звук ее голоса не выходил у него из ушей; самые складки ее платья, казалось, ложились у ней иначе, чем у других, стройнее и шире, и движения ее были особенно плавны и естественны в одно и то же время».

Вместо танца (он был плохой танцор) Аркадий болтает с ней во время первой мазурки, «весь проникнутый счастьем находиться в ее близости, говорить с ней, глядя в ее глаза, в ее прекрасный лоб, во все ее милое, важное и умное лицо. Сама она говорила мало, но знание жизни сказывалось в ее словах; по иным ее замечаниям Аркадий заключил, что эта молодая женщина уже успела перечувствовать и передумать многое...

— С кем вы это стояли? — спросила она его: — когда г-н Ситников подвел вас ко мне?

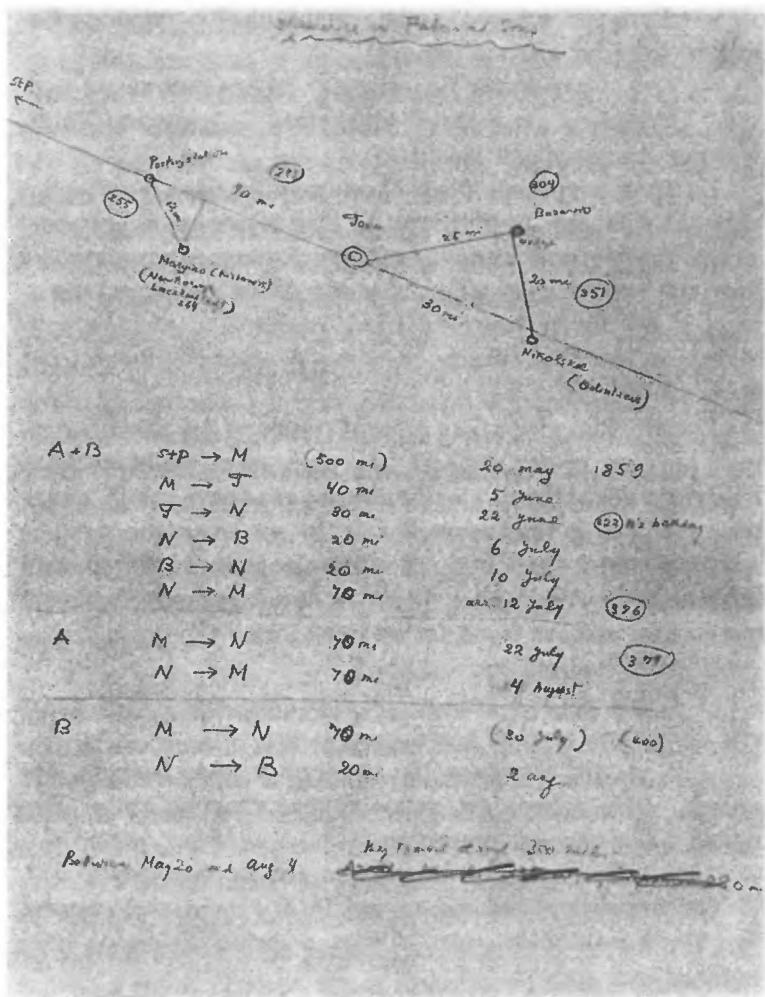
— А вы его заметили? — спросил в свою очередь Аркадий. — Не правда ли, какое у него славное лицо? Это некто Базаров, мой приятель.

Аркадий принялся говорить о „своем приятеле“.

Он говорил о нем так подробно и с таким восторгом, что Одинцова обернулась к нему и внимательно на него посмотрела. <...>

Губернатор подошел к Одинцовой, объявил, что ужин готов, и с озабоченным лицом подал ей руку. Уходя, она обернулась, чтобы в последний раз улыбнуться и кивнуть Аркадию. Он низко поклонился, посмотрел ей вслед (как

¹ Моя приятельница (фр.).



Составленная Набоковым схема поездок в «Отцах и детях»

строен показался ему ее стан, облитый сероватым блеском черного шелка!) <...>

— Ну что? — спросил Базаров Аркадия, как только тот вернулся к нему в уголок. — Получил удовольствие? Мне сейчас сказывал один барин, что эта госпожа — ой-ой-ой; да барин-то, кажется, дурак. Ну, а по-твоему, что она, точно — ой-ой-ой?

— Я этого определенья не совсем понимаю, — отвечал Аркадий.

— Вот еще! Какой невинный!

— В таком случае я не понимаю твоего барина. Одинцова очень мила — бесспорно, но она так холодно и строго себя держит, что...

— В тихом омуте... ты знаешь! — подхватил Базаров. — Ты говоришь, она холодна. В этом-то самый вкус и есть. Ведь ты любишь мороженое.

— Может быть, — пробормотал Аркадий, — я об этом судить не могу. Она желает с тобой познакомиться, и просила меня, чтоб я привез тебя к ней.

— Воображаю, как ты меня расписывал! Впрочем, ты поступил хорошо. Вези меня. Кто бы она ни была — просто ли губернская львица, или „эманципе“ вроде Кукушиной, только у ней такие плечи, каких я не видывал давно».

Этот отрывок — вершина тургеневского мастерства, изысканный и красочный мазок (а сероватый блеск шелка просто великолепен); здесь изумительное чувство цвета и игра светотени. Известное русское восклицание «ой-ой-ой» все еще сохранилось в Нью-Йорке среди армян, евреев и греков — выходцев из России. Обратите внимание на первое открытие: когда на следующий день Базарова представляют этой даме, оказывается, что сильный человек может смутиться. «Аркадий представил ей Базарова и с тайным удивлением заметил, что он как будто сконфузился, между тем как Одинцова остава-

лась совершенно спокойною, по-вчерашнему. Базаров сам почувствовал, что сконфузился, и ему стало досадно. „Вот тебе раз! — Бабы испугался!“ — подумал он и, развалясь в кресле, не хуже Ситникова, заговорил преувеличенно развязно, а Одинцова не спускала с него своих ясных глаз». Базаров, убежденный разночинец, без ума от аристократки.

Тургенев вновь пускает в ход прием, который уже начинает приедаться: пауза дается для биографической справки, в которой описывается прошлое молодой вдовы Анны Одинцовой. (Ее брак с Одинцовым продолжался шесть лет до его смерти.) Сквозь грубую наружность ей удастся разглядеть обаяние Базарова. Автор бросает важное замечание: «Одно пошлое ее отталкивало, а в пошлости никто бы не упрекнул Базарова».

* * *

Вместе с Базаровым и Аркадием мы наносим визит в прелестное поместье Анны. Они проведут в нем две недели. Имение Никольское расположено в нескольких верстах от города, и отсюда Базаров намеревается поехать к отцу. Заметим, что он оставляет свой микроскоп и остальное имущество в Марьине, у Кирсановых, — маленькая хитрость, предусмотрительно придуманная автором, чтобы вернуть Базарова к Кирсановым для завершения темы треугольника: Павел Петрович—Феничка—Базаров.

В главах о Никольском попадают прекрасные сценки, как, например, появление Кати и красивой борзой: «Красивая борзая собака с голубым ошейником вбежала в гостиную, стуча ногтями по полу, а вслед за нею вошла девушка лет восемнадцати, черноволосая и смуглая, с несколько круглым, но приятным лицом, с небольшими темными глазами. Она держала в руках корзину, наполненную цветами.

— Вот вам и моя Катя, — проговорила Одинцова, указав на нее движением головы.

Катя слегка присела, поместилась возле сестры и принялась разбирать цветы. <...>

Когда Катя говорила, она очень мило улыбалась, застенчиво и откровенно, и глядела как-то забавно-сурово, снизу вверх. Все в ней было еще молодо-зелено: и голос, и пушок на всем лице, и розовые руки с беловатыми кружками на ладонях, и чуть-чуть сжатые плечи... Она беспрестанно краснела и быстро переводила дух».

Мы ждем разговоров между Базаровым и Одинцовой, и действительно, разговор номер один происходит в 16-й главе («Вас это как будто удивляет. Почему?» — и все в таком роде), разговор номер два — в следующей главе и номер три — в 18-й главе. В первом Базаров излагает избитые идеи передовой молодежи своего времени, а Анна остается невозмутимой, утонченной и утомленной. Обратите внимание на чудесный портрет ее тетушки:

«Тетушка Анны Сергеевны, княжна XI.....ая, худенькая и маленькая женщина, с сжатым в кулачок лицом и неподвижными злыми глазами под седую накладкой, вошла и, едва поклонившись гостям, опустилась в широкое бархатное кресло, на котором никто, кроме нее, не имел права садиться. Катя поставила ей скамейку под ноги; старуха не поблагодарила ее, даже не взглянула на нее, только пошевелила руками под желтую шалью, покрывавшую почти все ее тщедушное тело. Княжна любила желтый цвет: у ней и на чепце были ярко-желтые ленты».

Мы уже слышали, как старший Кирсанов играл Шуберта. Теперь Катя играет це-мольную фантазию Моцарта: тургеневские пространные указания на музыкальные произведения ужасно раздражали его врага Достоевского. Потом они отправляются ботанизировать, а затем повествование вновь прерывается, и мы узнаем новые черты

Анны Сергеевны: «Странный человек этот лекарь!» — думала она.

Вскоре Базаров безумно влюбляется. «Кровь его загоралась, как только он вспоминал о ней; он легко сладил бы с своею кровью, но что-то другое в него вселилось, чего он никак не допускал, над чем всегда трунил, что возмущало всю его гордость. <...> Вдруг ему представится, что эти целомудренные руки когда-нибудь обовьются вокруг его шеи, что эти гордые губы ответят на его поцелуи, что эти умные глаза с нежностью — да, с нежностью остановятся на его глазах, и голова его закружится, и он забудется на миг, пока опять не вспыхнет в нем негодование. Он ловил самого себя на всякого рода „постыдных“ мыслях, точно бес его дразнил. Ему казалось иногда, что и в Одинцовой происходит перемена, что в выражении ее лица проявлялось что-то особенное, что, может быть... Но тут он обыкновенно топал ногою или скрежетал зубами и грозил себе кулаком». (Меня никогда особенно не занимал этот скрежет зубов и сжатые кулаки.) Он решает уехать, а она «бледнеет».

Трогательная нота звучит вместе с появлением старого слуги, которого послали узнать, приехал ли наконец Базаров. Так начинается семейная тема — самая удачная в романе.

Теперь мы готовы ко второму разговору. Сцена летней ночью происходит в комнате с распахнутым окном — хорошо известный романтический прием:

«— Зачем ехать? — проговорила Одинцова, понизив голос.

Он взглянул на нее. Она закинула голову на спинку кресел и скрестила на груди руки, обнаженные до локтей. Она казалась бледней при свете одинокой лампы, завешенной вырезною бумажною сеткой. Широкое белое платье покрывало ее всю своими мягкими складками; едва виднелись кончики ее ног, тоже скрещенных.

— А зачем оставаться? — отвечал Базаров.

Одинцова слегка повернула голову.

— Как зачем? Разве вам у меня не весело? Или вы думаете, что об вас здесь жалеть не будут?

— Я в этом убежден.

Одинцова помолчала.

— Напрасно вы это думаете. Впрочем, я вам не верю. Вы не могли сказать это серьезно. — Базаров продолжал сидеть неподвижно. — Евгений Васильевич, что же вы молчите?

— Да что мне сказать вам? О людях вообще жалеть не стоит, а обо мне подавно. <...>

— Отворите это окно... мне что-то душно.

Базаров встал и толкнул окно. Оно разом со стуком распахнулось... Он не ожидал, что оно так легко отворялось; притом его руки дрожали. Темная, мягкая ночь глянула в комнату с своим почти черным небом, слабо шумевшими деревьями и свежим запахом вольного, чистого воздуха. <...>

— Мы сошлись... — глухо промолвил Базаров.

— Да!.. ведь я забыла, что вы хотите уехать.

Базаров встал. Лампа тускло горела посреди потемневшей, благовонной, уединенной комнаты; сквозь изредка колыхавшуюся стору вливалась раздражительная свежесть ночи, слышалось ее таинственное шептание. Одинцова не шевелилась ни одним членом, но тайное волнение охватывало ее понемногу... Оно сообщилось Базарову. Он вдруг почувствовал себя наедине с молодою прекрасною женщиной...

— Куда вы? — медленно проговорила она.

Он ничего не отвечал и опустил на стул. <...>

— Погодите, — шепнула Одинцова.

Ее глаза остановились на Базарове; казалось, она внимательно его рассматривала.

Он прошелся по комнате, потом вдруг приблизился к ней, торопливо сказал „прощайте“, стиснул ей руку так,

что она чуть не вскрикнула, и вышел вон. Она поднесла свои склеившиеся пальцы к губам, подула на них и, внезапно, порывисто поднявшись с кресла, направилась быстрыми шагами к двери, как бы желая вернуть Базарова. <...> Коса ее развилась и темною змеей упала к ней на плечо. Лампа еще долго горела в комнате Анны Сергеевны, и долго она оставалась неподвижною, лишь изредка проводя пальцами по своим рукам, которые слегка покусывал ночной холод.

А Базаров, часа два спустя, вернулся к себе в спальню с мокрыми от росы сапогами, взъерошенный и угрюмый».

В 18-й главе происходит третье объяснение и взрыв страсти в конце, и вновь мы видим распахнутое окно:

«Одинцова протянула вперед обе руки, а Базаров уперся лбом в стекло окна. Он задыхался; все тело его видимо трепетало. Но это было не трепетание юношеской робости, не сладкий ужас первого признания овладел им: это страсть в нем билась, сильная и тяжелая, — страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей... Одинцовой стало и страшно, и жалко его.

— Евгений Васильич... — проговорила она, и невольная нежность зазвенела в ее голосе.

Он быстро обернулся, бросил на нее пожирающий взор — и, схватив ее обе руки, внезапно привлек ее к себе на грудь.

Она не тотчас освободилась из его объятий; но мгновение спустя она уже стояла далеко в углу и глядела оттуда на Базарова. Он рванулся к ней...

— Вы меня не поняли, — прошептала она с торопливым испугом. Казалось, шагни он еще раз, она бы вскрикнула... Базаров закусил губы и вышел».

* * *

В 19-й главе Базаров и Кирсанов уезжают из Никольского. (Появление Ситникова создает комический эффект

и художественно слишком приглаженно и неприемлемо.) Мы проведем три дня — три дня после трех лет разлуки — со стариками Базаровыми.

«Базаров высунулся из тарантаса, а Аркадий вытянул голову из-за спины своего товарища и увидел на крылечке господского домика высокого, худощавого человека, с взъерошенными волосами и тонким орлиным носом, одетого в старый военный скюртук нараспашку. Он стоял, растопылив ноги, курил длинную трубку и щурился от солнца.

Лошади остановились.

— Наконец пожаловал, — проговорил отец Базарова, все продолжая курить, хотя чубук так и прыгал у него между пальцами. — Ну, вылезай, вылезай, почеломкаемся.

Он стал обнимать сына... „Енюша, Енюша“, — раздался трепещущий женский голос. Дверь распахнулась, и на пороге показалась кругленькая, низенькая старушка в белом чепце и короткой пестрой кофточке. Она ахнула, пошатнулась и наверно бы упала, если бы Базаров не поддержал ее. Пухлые ее ручки мгновенно обвились вокруг его шеи, голова прижалась к его груди, и все замолкло. Только слышались ее прерывистые всхлипывания».

В небольшом имении Базаровых было всего двадцать два крепостных. Отец Базарова, служивший в полку генерала Кирсанова, — старомодный провинциальный лекарь, безнадежно отставший от времени. В первом же разговоре он произносит страстный монолог, наводящий скуку на его независимого хладнокровного сына. Мать спрашивает, сколько дней сын пробудет у них — после трехлетнего отсутствия. Тургенев завершает главу рассказом о происхождении и характере г-жи Базаровой, то есть биографической паузой — прием, с которым мы уже хорошо знакомы.

Происходит второй разговор: на сей раз между стариком Базаровым и Аркадием (Евгений встает рано и от-

правляется на прогулку — читателю остается лишь догадываться, собрал ли он что-нибудь). Весь разговор вращается вокруг темы, которая тешит любящего отца: Аркадий близкий друг и восхищенный почитатель его сына. Третий разговор происходит между Евгением и Аркадием в тени небольшого стога, и мы узнаем некоторые биографические подробности из жизни Базарова. Он провел в этом имении два года, а потом лишь наезжал сюда. Отец его служил полковым лекарем, вел бродячую жизнь. Разговор переходит на философские темы, но оканчивается небольшой ссорой.

Настоящая драма начинается, когда Евгений внезапно собирается уехать, хотя и обещает вернуться домой через месяц.

Старый Базаров, «еще за несколько мгновений молодецки махавший платком на крыльце, опустился на стул и уронил голову на грудь. „Бросил, бросил нас! — залепетал он, — бросил; скучно ему стало с нами. Один как перст теперь, один!“ — повторил он несколько раз и каждый раз выносил вперед свою руку с отделенным указательным пальцем. Тогда Арина Власьевна приблизилась к нему и, прислонив свою седую голову к его седой голове, сказала: „Что делать, Вася! Сын отрезанный ломоть. Он что сокол: захотел — прилетел, захотел — улетел; а мы с тобой, как опенки на дупле, сидим рядком, и ни с места. Только я останусь для тебя навек неизменно, как и ты для меня“.

Василий Иванович принял от лица руки и обнял свою жену, свою подругу, так крепко, как и в молодости ее не обнимал: она утешила его в его печали».

* * *

По прихоти Базарова двое друзей заезжают в Никольское, где их не ожидали. Проведя здесь четыре нелепых часа (во время которых Катя даже не вышла из

своей комнаты), они уезжают в Марьино. Через десять дней Аркадий возвращается в Никольское. Тургеневу явно необходимо его удалить на время ссоры между Базаровым и Павлом Петровичем. Но совершенно неясно, почему Базаров остается: с тем же успехом он мог бы проводить свои примитивные эксперименты в родительском доме.

Начинается тема Фенички и Базарова, и мы присутствуем при знаменитой сцене в сиреновой беседке, завершающейся все тем же приемом подслушивания в саду:

«— Я люблю, когда вы говорите. Точно ручеек журчит. Феничка отворотила голову.

— Какой вы! — промолвила она, перебирая пальцами по цветам. — И что вам меня слушать? Вы с такими умными дамами разговор имели.

— Эх, Федосья Николавна! — поверьте мне: все умные дамы на свете не стоят вашего локотка.

— Ну, вот еще что выдумали! — шепнула Феничка и поджала руки. <...>

— Так я вам скажу; мне нужно... одну из этих роз.

Феничка опять засмеялась и даже руками всплеснула, до того ей показалось забавным желание Базарова. Она смеялась и в то же время чувствовала себя польщенной. Базаров пристально смотрел на нее.

— Извольте, извольте, — промолвила она наконец и, нагнувшись к скамейке, принялась перебирать розы. — Какую вам, красную или белую?

— Красную, и не слишком большую. <...>

Феничка вытянула шейку и приблизила лицо к цветку... Платок скатился с ее головы на плечи; показалась мягкая масса черных, блестящих, слегка растрепанных волос.

— Постойте, я хочу понюхать с вами, — промолвил Базаров, нагнулся и крепко поцеловал ее в раскрытые губы.

Она дрогнула, уперлась обеими руками в его грудь, но уперлась слабо, и он мог возобновить и продлить свой поцелуй.

Сухой кашель раздался за сиренями. Феничка мгновенно отодвинулась на другой конец скамейки. Павел Петрович показался, слегка поклонился и, проговорив с какою-то злобною унылостью: „Вы здесь“, — удалился. <...> „Грешно вам, Евгений Васильич“, — шепнула она уходя. Неподдельный упрек слышался в ее шепоте.

Базаров вспомнил другую недавнюю сцену, и совестно ему стало, и презрительно досадно. Но он тотчас же встряхнул головой, иронически поздравил себя „с формальным поступлением в селадоны“ и отправился к себе в комнату».

Затем Павел Петрович вызывает Базарова на дуэль и целится прямо в противника. Базаров «ступил еще раз и, не целясь, подавил пружинку.

Павел Петрович дрогнул слегка и хватился рукою за ляжку. Струйка крови потекла по его белым панталонам.

Базаров бросил пистолет в сторону и приблизился к своему противнику.

— Вы ранены? — промолвил он.

— Вы имели право подозвать меня к барьеру, — проговорил Павел Петрович, — а это пустяки. По условию, каждый имеет еще по одному выстрелу.

— Ну, извините, это до другого раза, — отвечал Базаров и обхватил Павла Петровича, который начинал бледнеть. — Теперь я уже не дуэлист, а доктор, и прежде всего должен осмотреть вашу рану. <...>

— Все это вздор... Я не нуждаюсь ни в чьей помощи, — промолвил с расстановкой Павел Петрович: — и... надо... опять... — Он хотел было дернуть себя за ус, но рука его ослабела, глаза закатились, и он лишился чувств. <...>

Павел Петрович медленно открыл глаза. <...>

— Эту царапину стоит только чем-нибудь прихватить, и я дойду домой пешком, а не то можно дрожки за мной прислать. Дуэль, если вам угодно, не возобновляется. Вы поступили благородно... сегодня, сегодня, — заметьте.

— О прошлом вспоминать незачем, — возразил Базаров, — а что касается до будущего, то о нем тоже не стоит голову ломать, потому что я намерен немедленно улизнуть». На самом же деле Базаров повел бы себя еще более благородно, если бы хладнокровно разрядил пулю в воздух после выстрела Кирсанова.

* * *

Тургенев предпринимает первую попытку разделаться с противником, устраивая разговор между Павлом Петровичем и Феничкой, а затем — между братьями Кирсановыми, когда Павел Петрович торжественно просит Николая Петровича жениться на Феничке. Здесь есть оттенок морализирования, к тому же не слишком художественного. Павел Петрович решает уехать за границу, душа его омертвела. Мы еще мимолетно встретимся с ним в эпилоге, но в общем Тургенев с ним распрощался.

И вот настал миг покончить с темой Никольского. Мы переносимся в Никольское, где Аркадий и Катя сидят в тени высокого ясеня. Рядом с ними — борзая Фифи. Автор прекрасно передает игру светотени:

«Слабый ветер, шевеля в листьях ясеня, тихонько двигал взад и вперед и по темной дорожке, и по желтой спине Фифи бледно-золотые пятна света; ровная тень обливала Аркадия и Катю; только изредка в ее волосах зажигалась яркая полоска. Они молчали оба; но именно в том, как они молчали, как они сидели рядом, сказывалось доверчивое сближение: каждый из них как будто и не думал о своем соседе, а в тайне радовался его близос-

ти. И лица их изменились с тех пор, как мы их видели в последний раз: Аркадий казался спокойнее, Катя оживленнее, смелей».

Аркадий освобождается от влияния Базарова. Разговор играет чисто практическую роль: подводит итоги, вырисовывает окончательное положение дел. Кроме того, автор пытается обозначить разницу между Катей и Анной. Все это чрезвычайно слабо и с опозданием. В тот миг, когда Аркадий чуть было не делает предложение, он внезапно удаляется и появляется Анна Сергеевна. На следующей странице объявляется Базаров.

Теперь мы должны расстаться с Анной, Катей и Аркадием. Финальная сцена происходит в «портике», в саду. Во время следующего разговора между Аркадием и Катей слышно, как параллельно беседуют Базаров с Анной. Мы скатились до уровня комедии нравов. И вновь нас преследуют прием подслушивания, прием парной симметрии и прием подведения итогов. Аркадий возобновляет ухаживание, и Катя не отвергает его. Анна и Базаров приходят к взаимному согласию:

«— Вот видите ли, — продолжала Анна Сергеевна: — мы с вами ошиблись; мы оба уже не первой молодости, особенно я; мы пожили, устали; мы оба — к чему церемониться? — умны: сначала мы заинтересовали друг друга, любопытство было возбуждено... а потом...

— А потом я выдохся, — подхватил Базаров.

— Вы знаете, что не это было причиной нашей размолвки. Но как бы то ни было, мы не нуждались друг в друге, вот главное; в нас слишком много было... как бы это сказать... однородного. Мы это не сразу поняли. <...> Евгений Васильич, мы не властны... — начала было Анна Сергеевна; но ветер налетел, зашумел листьями и унес ее слова.

— Ведь вы свободны, — произнес немного погодя Базаров.

Больше ничего нельзя было разобрать; шаги удалились... все затихло». На следующий день Базаров благоговяет своего молодого друга Аркадия и уезжает.

* * *

Мы переходим к лучшей и предпоследней, 27-й главе романа. Базаров возвращается в родной дом и начинает заниматься медицинской практикой. Тургенев подготавливает его смерть. Затем наступает развязка. Евгений спрашивает у отца, «нет ли у него адского камня?

— Есть; на что тебе?

— Нужно... ранку прижечь.

— Кому?

— Себе.

— Как, себе! Зачем же это? Какая это ранка? Где она?

— Вот тут, на пальце. Я сегодня ездил в деревню, знаешь, откуда тифозного мужика привозили. Они почему-то вскрывать его собирались, а я давно в этом не упражнялся.

— Ну?

— Ну, вот я и попросил уездного врача; ну, и порезался.

Василий Иванович вдруг побледнел весь и, ни слова не говоря, бросился в кабинет, откуда тотчас же вернулся с кусочком адского камня в руке. Базаров хотел было взять его и уйти.

— Ради самого Бога, — промолвил Василий Иванович, — позволь мне это сделать самому.

Базаров усмехнулся.

— Экой ты охотник до практики!

— Не шути, пожалуйста. Покажи свой палец. Ранка-то не велика. Не больно?

— Напирай сильнее, не бойся.

Василий Иванович остановился.

— Как ты полагаешь, Евгений, не лучше ли нам прижечь железом?

— Это бы раньше надо сделать, а теперь, по-настоящему, и адский камень не нужен. Если я заразился, так уж теперь поздно.

— Как... поздно... — едва мог произнести Василий Иванович.

— Еще бы! с тех пор четыре часа прошло с лишком. Василий Иванович еще немного прижег ранку.

— Да разве у уездного лекаря не было адского камня?

— Не было.

— Как же это, Боже мой! Врач — и не имеет такой необходимой вещи!

— Ты бы посмотрел на его ланцеты, — промолвил Базаров и вышел вон».

Базаров заразился тифом. Он заболевает, потом ему ненадолго становится лучше, а затем наступает кризис. Посылают за Анной Сергеевной, она приезжает с немецким доктором, который говорит, что никакой надежды на выздоровление нет, и она приходит к постели умирающего.

«— Ну, спасибо, — повторил Базаров. — Это по-царски. Говорят, цари тоже посещают умирающих.

— Евгений Васильич, я надеюсь...

— Эх, Анна Сергеевна, станемте говорить правду. Со мной кончено. Попал под колесо. И выходит, что нечего было думать о будущем. Старая штука смерть, а каждому внове. До сих пор не трушу... а там придет беспмятство, и *фьють!* (Он слабо махнул рукой.) Ну, что ж мне вам сказать... Что я любил вас? это и прежде не имело никакого смысла, а теперь подавно. Любовь — форма, а моя собственная форма уже разлагается. Скажу я лучше, что какая вы славная! И теперь вот вы стоите, такая красивая...

Анна Сергеевна невольно содрогнулась.

— Ничего, не тревожьтесь... сядьте там... Не подходите ко мне: ведь моя болезнь заразительная.

With Basar and Andrei we now visit Andrei's charming country seat (Chapters Twenty Six to Chapter Twenty Nine). They will spend a fortnight there. The estate, Nikolaev, is situated a few miles from the city, and some from these Basar intends to travel on to his father's country place. It will be noted that he has left his microscope and other belongings at the Krasnov place. Having a little time carefully prepared by Turgeniev in order to get Basar back to the the Krasnovs so as to complete the work Paul-Francoise Basar's home.



There are splendid cattle scenes in this Nikolaev chapter. I recommend to you Latya's apparition in p. 324, and the grey heron. Read 324.

We now expect from Basar and Andrei a few samples of good conversation, and indeed we get them. Conversation number one is in p. 325. Ch. 30th (yes, but not to confuse with that kind of thing) and conversation number two is in Ch. 31st. Conversation number three is in Ch. 32nd.

Анна Сергеевна быстро перешла комнату и села на кресло возле дивана, на котором лежал Базаров.

— Великодушная! — шепнул он. — Ох, как близко, и какая молодая, свежая, чистая!.. в этой гадкой комнате!.. Ну, прощайте! живите долго, это лучше всего, и пользуйтесь, пока время. Вы посмотрите, что за безобразное зрелище: червяк полураздавленный, а еще топорщится. И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант! А теперь вся задача гиганта — как бы умереть прилично, хотя никому до этого дела нет... Все равно: вилять хвостом не стану. <...>

Базаров положил руку на лоб.

Анна Сергеевна наклонилась к нему.

— Евгений Васильич, я здесь...

Он разом принял руку и приподнялся.

— Прощайте, — проговорил он с внезапною силой, и глаза его блеснули последним блеском. — Прощайте... Послушайте... ведь я вас не поцеловал тогда... Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...

Анна Сергеевна приложила губами к его лбу.

— И довольно! — промолвил он и опустился на подушку. — Теперь... темнота...

Анна Сергеевна тихо вышла.

— Что? — спросил ее шепотом Василий Иванович.

— Он заснул, — отвечала она чуть слышно.

Базарову уже не суждено было просыпаться. К вечеру он впал в совершенное беспамятство. <...> Когда же наконец он испустил последний вздох и в доме поднялось всеобщее стенание, Василием Ивановичем обуяло внезапное исступление. „Я говорил, что я возропщу, — хрипло кричал он, с пылающим, перекошенным лицом, потрясая в воздухе кулаком, как бы грозя кому-то: — и возропщу, возропщу!“ Но Арина Власьевна, вся в слезах, повисла у него на шее, и оба вместе пали ниц. — „Так, — рассказывала потом в людской Анфисушка: —

рядышком и понурили свои головки, словно овечки в полдень...”

Но полуденный зной проходит, и настает вечер и ночь, а там и возвращение в тихое убежище, где сладко спится измученным и усталым...»

* * *

В эпилоге, в 28-й главе, все женятся по симметричной схеме. Обратите внимание на чуть назидательный и юмористический тон. Судьба все же вершит свой суд, но по-прежнему под присмотром Тургенева.

«Анна Сергеевна недавно вышла замуж, не по любви, но по убеждению, за одного из будущих русских деятелей, человека очень умного, законника, с крепким практическим смыслом, твердою волей и замечательным даром слова — человека еще молодого, доброго и холодного, как лед. <...> Кирсановы, отец с сыном, поселились в Марьине. Дела их начинают поправляться. Аркадий сделался рьяным хозяином, и „ферма“ уже приносит довольно значительный доход. Николай Петрович попал в мировые посредники и трудится изо всех сил... <...>

В Дрездене на Брюлевской террасе, между двумя и четырьмя часами, в самое фешенебельное время для прогулки, вы можете встретить человека лет около пятидесяти, уже совсем седого и как бы страдающего подагрой, но еще красивого, изящно одетого и с тем особенным впечатлением, который дается человеку одним лишь долгим пребыванием в высших слоях общества. Это Павел Петрович. Он уехал из Москвы за границу для поправления здоровья и остался на жительство в Дрездене, где знает больше с англичанами и с проезжими русскими. <...>

И Кукшина попала за границу. <...> С такими-то двумя-тремя химиками, не умеющими отличить кислорода от азота, но исполненными отрицания и самоуважения, да с великим Елисевичем, Ситников, тоже готовящийся

быть великим, толчется в Петербурге и, по его уверениям, продолжает „дело“ Базарова. <...>

Есть небольшое сельское кладбище в одном из отдаленных уголков России. Как почти все наши кладбища, оно являет вид печальный. <...> Но между ними есть одна, до которой не касается человек, которую не топчет животное: одни птицы садятся на нее и поют на заре. Железная ограда ее окружает; две молодые елки посажены по обоим ее концам: Евгений Базаров похоронен в этой могиле. К ней, из недалекой деревушки, часто приходят два уже дряхлые старичка — муж с женою. Поддерживая друг друга, идут они отяжелевшею походкой; приблизятся к ограде, припадут и станут на колени, и долго, и горько плачут, и долго, и внимательно смотрят на немой камень, под которым лежит их сын; поменяются коротким словом, пыль смахнут с камня да ветку елки поправят, и снова молятся, и не могут покинуть это место, откуда им как будто ближе до их сына, до воспоминаний о нем...»

ФЕДОР ДОСТОЕВСКИЙ | 1821–1881

Белинский в «Письме к Гоголю» (1847) писал: «...Вы не заметили, что Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиэтизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности. Ей нужны не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их!), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько веков потерянного в грязи и навозе, — права и законы, сообразные не с учением Церкви, а с здравым смыслом и справедливостью, и строгое по возможности их выполнение. А вместо этого она представляет собою ужасное зрелище страны, где люди торгуют людьми, не имея на это и того оправдания, каким лукаво пользуются американские плантаторы, утверждая, что негр не человек; страны, где люди сами себя называют не именами, а кличками: Ваньками, Васьками, Стешками, Палашками; страны, где, наконец, нет не только никаких гарантий для личности, чести и собственности, но нет даже и полицейского порядка, а есть только огромные корпорации разных служебных воров и грабителей! 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. Это чувствует даже само правительство (которое хорошо знает, что делают помещики со своими крестьянами и сколько последние ежегодно режут первых), что доказывается его робкими и бесплодными полумерами в пользу белых негров...»

Я испытываю чувство некоторой неловкости, говоря о Достоевском. В своих лекциях я обычно смотрю на литературу под единственным интересным мне углом, то есть как на явление мирового искусства и проявление личного таланта. С этой точки зрения Достоевский писатель не великий, а довольно посредственный, со вспышками непревзойденного юмора, которые, увы, чередуются с длинными пустошами литературных банальностей. В «Преступлении и наказании» Раскольников неизвестно почему убивает старуху-процентщицу и ее сестру. Справедливость в образе неумолимого следователя медленно подбирается к нему и в конце концов заставляет его публично сознаться в содеянном, а потом любовь благородной проститутки приводит его к духовному возрождению, что в 1866 году, когда книга была написана, не казалось столь невероятно пошлым, как теперь, когда просвещенный читатель не склонен обольщаться относительно благородных проституток. Однако трудность моя состоит в том, что не все читатели, к которым я *сейчас* обращаюсь, достаточно просвещенные люди. Я бы сказал, что добрая треть из них не отличает настоящую литературу от псевдолитературы, и им-то Достоевский, конечно, покажется интереснее и художественнее, чем всякая дребедень вроде американских исторических романов или вещицы с неприятным названием «Отныне и вовек» и тому подобный вздор.

Тем не менее я в своем курсе собираюсь подробно разбирать произведения действительно великих писателей — а именно на таком высоком уровне и должна вес-

тись критика Достоевского. Во мне слишком мало от академического профессора, чтобы преподавать то, что мне не нравится. Не скрою, мне страстно хочется Достоевского развенчать. Но я отдаю себе отчет в том, что рядовой читатель будет смущен приведенными доводами.

* * *

Федор Михайлович Достоевский родился в 1821 году в довольно бедной семье. Его отец служил лекарем в одной из московских больниц для бедных, а положение лекаря в России было тогда весьма скромным, и семья Достоевских жила в довольно убогом квартале и в условиях, чрезвычайно далеких от роскоши. Его отец являл собою домашнего тирана и был убит при невыясненных обстоятельствах. Критики фрейдистского толка склонны усматривать автобиографический момент в отношении Ивана Карамазова к убийству отца — хотя Иван и не был настоящим отцеубийцей, но, зная о готовящемся преступлении и не предотвратив его, стал соучастником. По мнению этих критиков, Достоевский, собственный отец которого был убит кучером, всю жизнь мучился похожим комплексом вины. Как бы то ни было, Достоевский несомненно страдал неврастением и с детства был подвержен таинственному недугу — эпилепсии. Несчастья, выпавшие на его долю позже, усугубили болезненное состояние его духа и обострили недуг.

Сначала Достоевский учился в московском пансионе, а затем в Военно-инженерном училище в Петербурге. Он был равнодушен к военному делу, но отец мечтал о военной карьере для сына. Но и в училище он отдавал большую часть времени изучению литературы. После окончания, как все выпускники этого учебного заведения, он отслужил сколько полагалось в департаменте. В 1844 году он оставил службу и целиком посвятил себя литературе. Его первая книга «Бедные люди» (1846) поразила

и критиков, и читателей. Существует множество легенд о том, как она была встречена. Друг Достоевского, писатель Дмитрий Григорович, уговорил его показать рукопись Некрасову, в то время издававшему наиболее влиятельный литературный журнал «Современник». Некрасов и его приятельница Авдотья Панаева устроили в редакции журнала литературный салон, куда были вхожи все литературные знаменитости того времени. Тургенев, а вслед за ним и Толстой входили в число его постоянных гостей вместе с критиками левого направления Чернышевским и Добролюбовым. Напечататься в «Современнике» было достаточно, чтобы составить себе имя. Достоевский отдал роман Некрасову, а ночью в постели не мог отделаться от дурных предчувствий: «Они будут смеяться над моими „Бедными людьми“», — твердил он про себя. Но в четыре часа утра его разбудили Некрасов и Григорович. Они ворвались к нему в комнату, задушили сочными российскими поцелуями, рассказали, что сели читать рукопись вечером и не могли оторваться, пока не прочли ее до конца. От избытка чувств они решили разбудить автора и не медля ни секунды сообщить ему о своем впечатлении. «Ну и что же, что он спит, *это* поважнее сна», — решили они.

Некрасов отдал рукопись Белинскому, объявив при этом, что родился новый Гоголь. «Гоголи у вас растут, как грибы», — сухо заметил Белинский. Но прочитав «Бедных людей», пришел в такой же восторг, тотчас потребовал, чтобы его представили новому автору, и сам обрушил на него поток комплиментов. Достоевский прослезился от радости; «Бедные люди» появились в некрасовском «Современнике»¹. Успех был огромен, но, к со-

¹ Неточность Набокова: на самом деле «Бедные люди» появились в издававшемся Н. Некрасовым «Петербургском сборнике» (СПб., 1846). — *Прим. пер.*

жалению, непродолжителен. Его вторая повесть «Двойник» (1846) — лучшая и, конечно, значительно более совершенная, чем «Бедные люди», — была принята довольно холодно. Но Достоевский уже успел возомнить о себе невесть что и, наивный, неотесанный, плохо воспитанный, не раз умудрился поставить себя в глупое положение и перессорился со своими новыми друзьями и поклонниками. Тургенев прозвал его прыщом на носу русской литературы.

Юношеские политические симпатии Достоевского были на стороне радикалов и отчасти западников. Он также примыкал к тайному обществу молодых людей, последователей Сен-Симона и Фурье, не являясь, однако, его фактическим членом. Эти молодые люди собирались в доме служащего государственного департамента Михаила Петрашевского, где зачитывали вслух и обсуждали сочинения Фурье, беседовали о социализме и критиковали правительство. После волны революций, захлестнувшей Европу в 1848 году, в России началась реакция, правительство было встревожено и обрушилось на всех инакомыслящих. Петрашевцев, в том числе и Достоевского, арестовали. Его обвинили в участии в заговоре, распространении «Письма Белинского к Гоголю», полного оскорбительных выражений в адрес Православной церкви и царской власти, и в попытке распространения антиправительственных сочинений с помощью частной типографии. Во время предварительного следствия он находился в Петропавловской крепости, где начальником был генерал Набоков, мой предок. (Переписка между генералом Набоковым и Николаем I об этом заключенном довольно забавна.) Приговор оказался суровым — восемь лет каторги в Сибири (этот срок позднее сократили вдвое). Перед тем как приговоренным зачитали окончательное решение суда, с ними разыграли до предела жестокий фарс: объявили, что их ждет смертная казнь, привели на плац, раздели

до белья и первую партию узников привязали к столбам. И лишь затем зачитали настоящий приговор. Один из приговоренных сошел с ума. Переживания этого дня оставили глубокий след в душе Достоевского и никогда не изгладились из памяти.

Четыре года каторжных работ Достоевский провел в обществе убийц и воров — никакого разграничения между уголовными и политическими преступниками еще не делалось. Свои впечатления он описал в «Записках из Мертвого дома» (1862). Чтение не из приятных. Все унижения и тяготы, пережитые там, описаны с щепетильной обстоятельностью, как и сами преступники, среди которых он находился. Чтобы не сойти с ума в этих условиях, Достоевский должен был найти какой-то выход. Им стала болезненная форма христианства, к которой он пришел за эти годы. Вполне очевидно, что осужденным, среди которых он жил, были присущи не только чудовищное зверство, но и некоторые признаки человечности. Достоевский сгустил отдельные проявления человечности и построил на них очень искусственную и совершенно патологическую концепцию, доходившую до крайней идеализации простого русского народа. Это был первый шаг на пути его долгого духовного развития. В 1854 году, когда окончился срок заключения, его отдали в солдаты, в полк, стоявший в далеком сибирском городке. В 1855 году умер Николай I, и на престол взошел его сын, Александр II. Это был лучший русский царь за всю историю прошлого века. (По иронии судьбы он погиб от рук революционеров, буквально разорванный пополам брошенной в него бомбой.) В начале его правления многие заключенные получили амнистию. Достоевского восстановили в правах. Через четыре года он получил разрешение вернуться в Петербург.

Еще в последние годы, проведенные в Сибири, он снова взялся за перо и написал «Село Степанчиково» (1859)

и «Записки из Мертвого дома». А в Петербурге с головой ушел в литературную деятельность. Вместе с братом Михаилом он начал издавать журнал «Время». «Записки из подполья» и «Униженные и оскорбленные» (1861) впервые появились в этом журнале. Его отношение к властям претерпело значительные изменения по сравнению с юношескими крайними взглядами. Теперь его политическое кредо звучало как «православие, самодержавие и народность» — три кита, на которых держалось реакционное славянофильство. Социализм и западное вольнодумство стали для него воплощением западной заразы и дьявольским наваждением, призванным разрушить славянский и христианский мир. Сегодня некоторые так же относятся к фашизму или к коммунизму, видя в них путь всеобщего спасения.

Его личная жизнь складывалась неудачно. В Сибири он женился, но брак этот не принес ему счастья. В 1862—1863 годах у него была связь с одной писательницей, они вместе посетили Англию, Францию и Германию. Эта женщина, которую он позднее называл «инфернальной», по всей видимости, была его злым гением. Позже она вышла замуж за Розанова, замечательного писателя, сочетавшего блестящие необыкновенного таланта с моментами поразительной наивности. (Я знал Розанова, когда он уже был женат на другой.) Эта женщина, вероятно, оказала не очень благотворное влияние на Достоевского, еще более расстроив его неустойчивую психику. В Германии впервые проявилась его страсть к карточной игре — бич семьи и непреодолимое препятствие к хоть какому-нибудь достатку в доме.

После смерти брата журнал, который он издавал, закрылся. Достоевский обанкротился, и на него легло бремя забот о семье брата — обязанность, которую он сразу же добровольно взял на себя. Чтобы справиться с этой непосильной ношей, Достоевский рьяно принялся за работу.

Все самые известные сочинения: «Преступление и наказание» (1866), «Игрок» (1867), «Идиот» (1868), «Бесы» (1872), «Братья Карамазовы» (1880) и др. — создавались в условиях вечной спешки: он не всегда имел возможность даже перечитать написанное, вернее — продиктованное стенографисткам. В лице одной из них он встретил наконец очень преданную ему женщину с изрядной практической жилкой, с ее помощью стал укладываться в сроки и выпутался из финансового кризиса. В 1867 году он женился на ней. Это был счастливый брак. С 1867-го по 1871 год они достигли относительного материального благополучия и вернулись в Россию. С тех пор и до самой своей смерти Достоевский жил сравнительно спокойно. «Бесы» имели огромный успех. Вскоре после их появления ему предложили печататься в консервативном журнале «Гражданин», который издавал князь Мещерский. Перед смертью он работал над вторым томом романа «Братья Карамазовы», прославившегося больше всех остальных романов.

Но еще бо́льшую известность получила его речь на открытии памятника Пушкину в Москве в 1880 году. За этим грандиозным событием стояла страстная любовь России к Пушкину. Лучшие писатели XIX века приняли в нем участие. Но самый ошеломляющий успех получила речь Достоевского. Суть ее сводилась к тому, что Пушкин есть выражение русского национального духа с его всемирной отзывчивостью, который чутко откликается на идеалы других народов, но духовно осмысливает и преображает их. В этой способности Достоевский видел свидетельство всемирной миссии русского народа. Читая речь сегодня, трудно понять причину ее оглушительного успеха. Но если вспомнить, что в это время вся Европа противостояла росту русского самосознания и могущества, мы лучше поймем, какую бурю чувств вызвала эта речь в патриотических душах слушателей.

Через год, в 1881 году, незадолго до смерти Александра II, Достоевский умер, заслужив всеобщее признание и почитание.

* * *

Влияние западной литературы во французских и русских переводах, сентиментальных и готических романов Ричардсона (1689—1761), Анны Радклиф (1764—1823), Диккенса (1812—1870), Руссо (1712—1778) и Эжена Сю (1804—1857) сочетается в произведениях Достоевского с религиозной экзальтацией, переходящей в мелодраматическую сентиментальность.

Следует отличать «сентиментальность» от «чувствительности». Сентиментальный человек может быть в частной жизни чрезвычайно жестоким. Тонко чувствующий человек никогда не бывает жестоким. Сентиментальный Руссо, способный всхлипывать над прогрессивной идеей, рассовал своих многочисленных детей по разным приютам и работным домам и впоследствии никогда не принимал участия в их судьбе. Сентиментальная старая дева может кормить своего попугая лакомствами и отравить племянницу. Сентиментальный политик никогда не пропустит Дня матери и безжалостно расправится со своим соперником. Сталин любил детей. У Ленина исторгала рыдания опера, особенно «Травиата». Целый век писатели воспевали простую жизнь бедняков. Так вот, когда мы говорим о сентименталистах — о Ричардсоне, Руссо, Достоевском, — мы имеем в виду неоправданное раздувание самых обычных чувств, автоматически вызывающее в читателе естественное сострадание.

Достоевский так и не избавился от влияния сентиментальных романов и западных детективов. Именно к сентиментализму восходит его любимый конфликт: поставить героя в унижительное положение и извлечь из него максимум сострадания. Когда после возвращения из

Сибири начали созреть идеи Достоевского: спасение через грех и покаяние, этическое превосходство страдания и смирения, непротивление злу, защита свободной воли не философски, а нравственно и, наконец, главный догмат, противопоставляющий эгоистическую антихристианскую Европу братски-христианской России, — когда все эти идеи (досконально разобранные в сотнях учебников) хлынули в его романы, сильное западное влияние все еще оставалось, и хочется сказать, что Достоевский, так ненавидевший Запад, был самым европейским из русских писателей.

Интересно проследить литературную родословную его героев. Его любимец, герой древнерусского фольклора Иванушка-дурачок, которого братья считают бестолковым придурком, на самом деле дьявольски изворотлив. Совершенно бессовестный, непоэтичный и непривлекательный тип, олицетворяющий тайное торжество коварства над силой и могуществом, Иванушка-дурачок, сын своего народа, пережившего столько несчастий, что с лихвой хватило бы на десяток других народов, как ни странно — прототип князя Мышкина, главного героя романа Достоевского «Идиот», положительного, чистого, невинного дурачка, источающего смирение, самоотречение и душевный мир. У князя Мышкина, в свою очередь, есть внук, недавно созданный современным советским писателем Михаилом Зощенко, — тип бодрого дебила, живущего на задворках полицейского тоталитарного государства, где слабоумие стало последним прибежищем человека.

Безвкусица Достоевского, его бесконечное копание в душах людей с префрейдовскими комплексами, упоение трагедией растоптанного человеческого достоинства — всем этим восхищаться нелегко. Мне претит, как его герои «через грех приходят ко Христу», или, по выражению Бунина, эта манера Достоевского «совать Христа где надо и не надо». Точно так же, как меня оставляет равнодушным

музыка, к моему сожалению, я равнодушен к Достоевскому-пророку. Лучшим, что он написал, мне кажется «Двойник». Эта история, изложенная очень искусно, по мнению критика Мирского, — со множеством почти джойсовских подробностей, густо насыщенная фонетической и ритмической выразительностью, — рассказывает о чиновнике, который сошел с ума, вообразив, что его сослуживец присвоил себе его личность. Повесть эта — совершенный шедевр, но поклонники Достоевского-пророка вряд ли согласятся со мной, поскольку она написана в 1840 году, задолго до так называемых великих романов, к тому же подражание Гоголю подчас так разительно, что временами книга кажется почти пародией.

В свете исторической эволюции художественного видения Достоевский — крайне любопытное явление. Внимательно изучив любую его книгу, скажем, «Братья Карамазовы», вы заметите, что в ней отсутствуют описания природы, как и вообще все, что относится к чувственному восприятию. Если он и описывает пейзаж, то это пейзаж идейный, нравственный. В его мире нет погоды, поэтому, как люди одеты, не имеет особого значения. Своих героев Достоевский характеризует с помощью ситуаций, этических конфликтов, психологических и душевных дразг. Описав однажды наружность героя, он по старинке уже не возвращается к его внешнему облику. Так не поступает большой художник; скажем, Толстой все время мысленно следит за своими героями и точно знает особый жест, которым в ту или иную минуту те воспользуются. Но есть в Достоевском нечто еще более поразительное. Казалось, самой судьбой ему было уготовано стать величайшим русским драматургом, но он не нашел своего пути и стал романистом. Роман «Братья Карамазовы» всегда казался мне невероятно разросшейся пьесой для нескольких исполнителей с точно рассчитанной обстановкой и реквизитом: «круглый след от мокрой рюмки на садовом столе»,

окно, раскрашенное желтой краской, чтобы все выглядело так, словно снаружи сияет солнце, и куст, поспешно внесенный и с размаху брошенный рабочим сцены.

* * *

Позвольте мне указать на еще один метод обращения с литературой — простейший и, быть может, важнейший. Если вам не нравится книга, вы все-таки можете получить от нее удовольствие, воображая себе иной, более правильный взгляд на вещи или, что то же самое, выражая свое отношение к ним иначе, чем ненавистный автор. Посредственное, фальшивое, пошлое (запомните это слово)¹ может по крайней мере принести злорадное, но крайне полезное удовольствие, пока вы чертыхаетесь над второсортной книгой, удостоенной премии. Но книги, которые вы любите, нужно читать, вздрагивая и задыхаясь от восторга. Позвольте мне дать вам один практический совет. Литературу, настоящую литературу, не стоит глотать залпом, как снадобье, полезное для сердца или ума, этого «желудка» души. Литературу нужно принимать мелкими дозами, раздробив, раскрошив, размоллов, — тогда вы почувствуете ее сладостное благоухание в глубине ладоней; ее нужно разгрызать, с наслаждением перекачивая языком во рту, — тогда и только тогда вы оцените по достоинству ее редкостный аромат и раздробленные, размельченные частицы вновь соединятся воедино в вашем сознании и обретут красоту целого, к которому вы подмешали чуточку собственной крови.

* * *

Принимаясь за работу, художник ставит себе определенную задачу. Он подбирает героев, время и место, а затем находит те особые обстоятельства, которые позволяют

¹ См. набоковскую лекцию «Пошляки и пошлость». — Ф. Б.

действию развиваться естественно, то есть без всякого насилия над материалом, развиваться естественно и логично из сочетания и взаимодействия пущенных им в ход сил. Мир, ради этого созданный, может быть совершенно нереальным — например, мир Кафки или Гоголя, — но есть одно непереносимое условие, которое мы вправе от него требовать: пока он существует, этот мир должен вызывать доверие у читателя или зрителя. Совершенно неважно, например, что Шекспир вводит в пьесу тень отца Гамлета. Неважно, согласимся ли мы с критиками, утверждающими, что современники Шекспира верили в привидения и поэтому он оправданно прибегает к ним в своих драмах, или допустим, что призрак — сценическая условность. С той минуты, как дух убитого короля появляется в трагедии, мы верим в него и не сомневаемся, что Шекспир был вправе сделать его действующим лицом. В сущности, подлинная мера таланта есть степень непохожести автора и созданного им мира, какого до него никогда не было, и что еще важнее — его достоверность. Предлагаю вам оценить мир Достоевского с этой точки зрения.

Затем, обращаясь к художественному произведению, нельзя забывать, что искусство — божественная игра. Эти два элемента — божественность и игра — равноценны. Оно божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца. При всем том искусство — игра, поскольку оно остается искусством лишь до тех пор, пока мы помним, что в конце концов это всего лишь вымысел, что актеров на сцене не убивают, иными словами, пока ужас или отвращение не мешают нам верить, что мы, читатели или зрители, участвуем в искусной и захватывающей игре; как только равновесие нарушается, мы видим, что на сцене начинается разворачиваться нелепая мелодрама, а в книге — леденящее душу убийство, которому место скорее в газете. И тогда нас покидает чувство наслаждения, удовольствия

и душевного трепета — сложное ощущение, которое вызывает у нас истинное произведение искусства. Нам ведь не внушают ни отвращения, ни ужаса кровавые финальные сцены трех величайших на свете пьес: смерть Корделии, убийство Гамлета и самоубийство Отелло. Мы содрогаемся, но в этой дрожи есть известное наслаждение. Мы восхищаемся не гибелью героев, но всепобеждающим гением Шекспира. Я бы хотел, чтобы вы оценили «Преступление и наказание» и «Записки из подполья» (1864) именно с этой точки зрения: перевешивает ли эстетическое наслаждение, которое вы испытываете, сопровождая Достоевского в его странствиях в глубь больных душ, всегда ли оно перевешивает другие чувства — дрожь отвращения и нездоровый интерес к подробностям преступления? В других его романах равновесия между эстетическими достижениями и элементами уголовной хроники еще меньше.

И наконец, когда художник начинает исследовать движения человеческой души под гнетом невыносимых испытаний, наш интерес вспыхивает значительно быстрее и мы охотней следуем за художником, ведущим нас по темным закоулкам души, если ее реакции более или менее человеческие. Я не хочу, разумеется, сказать, что нам интересна или должна быть интересна только духовная жизнь так называемого среднего человека. Разумеется, нет. Я хочу лишь сказать, что едва ли мы можем считать поведение буйнопомешанного или больного, которого только что выпустили из сумасшедшего дома и вот-вот заберут обратно, нормальным, человеческим. Реакции этих заблудших, искалеченных, изуродованных душ уже нельзя считать нормальными человеческими реакциями в общепринятом смысле этого слова, или же они до того причудливы, что поставленная автором задача остается нерешенной, независимо от того, как он предполагал ее решить, исследуя столь необычные характеры.

Я порылся в медицинских справочниках¹ и составил список психических заболеваний, которыми страдают герои Достоевского:

1. Эпилепсия

Четыре явных случая: князь Мышкин в «Идиоте», Смердяков в «Братьях Карамазовых», Кириллов в «Бесах» и Нелли в «Униженных и оскорбленных».

1) Классический случай представляет собой князь Мышкин.

Он часто впадает в экстатические состояния, склонен к мистицизму, наделен поразительной способностью к состраданию, что позволяет ему интуитивно угадывать намерения окружающих. Он педантично аккуратен, благодаря чему достиг невероятных успехов в каллиграфии. В детстве с ним часто случались припадки, и врачи пришли к заключению, что он неизлечимый «идиот»...

2) Смердяков, незаконнорожденный сын старика Карамазова от юродивой. Еще в детстве он выказывал чудовищную жестокость. Любил вешать кошек, потом хоронил их, совершая над ними богохульный обряд. Смолоду в нем развилось высокомерие, вплоть до мании величия... Он часто бился в припадках падучей... и т. д.

3) Кириллов — этот козел отпущения в «Бесах» — страдает падучей в начальной стадии. Мягкий, благородный, умный человек и все же явный эпилептик. Он точно описывает первые признаки надвигающегося приступа. Его заболевание осложняется манией самоубийства.

4) Характер Нелли не столь интересен для понимания природы эпилепсии, он ничего не добавляет к тому, что раскрывают три предыдущих случая.

¹ Рассуждения Набокова о разновидностях психических заболеваний заимствованы из работы: *Smith S. Stephenson, Isotoff Andrei. The Abnormal from Within: Dostoevsky // The Psychoanalytic Review. Vol. XXII (October 1939). P. 361–391. — Ф. Б.*

II. Старческий маразм

У генерала Иволгина из «Идиота» старческий маразм, усугубленный алкоголизмом. Это жалкое, безответственное существо, вечно клянчащее деньги на выпивку: «Я отдам, ей-богу, отдам». Когда его уличают во лжи, он на минуту теряется, но тут же снова принимается за старое. Именно эта патологическая склонность к вранью лучше всего характеризует состояние его ума, алкоголизм немало способствует распаду личности.

III. Истерия

1) Лиза Хохлакова в «Братьях Карамазовых», девочка 14 лет, частично парализованная, паралич скорее всего порожден истерией и может быть вылечен разве что чудом... Она не по летам развита, очень впечатлительна, кокетлива, взбалмошна, страдает ночной лихорадкой — все симптомы в точности соответствуют классическому случаю истерии. По ночам ей снятся черти. А днем она мечтает, как будет чинить зло и разрушение. Она охотно пускается в размышления о недавно случившемся отцеубийстве, в котором обвиняют Дмитрия Карамазова: «всем нравится, что он убил», и т. д.

2) Лиза Тушина в «Бесах» все время на грани истерии. Она невероятно нервна и беспокойна, надменна, но при этом проявляет чудеса великодушия. Она подвержена странным причудам и припадкам истерического смеха, завершающегося слезами.

Кроме этих откровенно клинических случаев истерии у героев Достоевского наблюдаются разнообразные формы истерических наклонностей: Настасья Филипповна в «Идиоте», Катерина Ивановна в «Преступлении и наказании» страдают «нервами», большая часть женских персонажей отмечена склонностью к истерии.

IV. Психопатия

Психопатов среди главных героев романов множество: Ставрогин — случай нравственной неполноценности,

Рогожин — жертва эротомании, Раскольников — случай временного помутнения рассудка, Иван Карамазов — еще один ненормальный. Все это случаи, свидетельствующие о распаде личности. И есть еще множество других примеров, включая нескольких совершенно безумных персонажей.

Между прочим, ученые опровергают утверждения некоторых критиков о том, будто бы Достоевский — предшественник Фрейда и Юнга. Зато можно убедительно доказать, что Достоевский многократно использовал сочинение немецкого врача Ц. Г. Каруса «Психиатрия», опубликованное в 1846 году. Предположение, что Достоевский — предтеча Фрейда, основано на том, что терминология и гипотезы в книге Каруса сходны с фрейдовскими, но основные концепции — разные: в одну и ту же терминологию авторы вкладывали разные идеи.

Сомнительно, можно ли всерьез говорить о «реализме» или «человеческом опыте» писателя, создавшего целую галерею неврастеников и душевнобольных. Кроме всего прочего, у героев Достоевского есть еще одна удивительная черта: на протяжении всей книги они не меняются. В самом начале повествования мы встречаемся с совершенно сложившимися характерами, такими они и остаются, без особых перемен, как бы ни менялись обстоятельства. Например, в случае с Раскольниковым в «Преступлении и наказании» мы видим, как человек приходит к возможности гармонии с внешним миром, что, впрочем, проявляется только внешне, внутренне Раскольников мало меняется, а остальные герои Достоевского и того меньше. Единственное, что развивается в книге, находится в движении, внезапно сворачивает, отклоняется в сторону, захватывая в свой водоворот все новых героев и новые обстоятельства, — это сюжет. Раз и навсегда условимся, что Достоевский — прежде всего автор детективных романов, где каждый персонаж, представший пе-

ред нами, остается тем же самым до конца, со своими сложившимися привычками и черточками; все герои в том или ином романе действуют, как опытные шахматисты в сложной шахматной партии. Мастер хорошо закрученного сюжета, Достоевский прекрасно умеет завладеть вниманием читателя, умело подводит его к развязкам и с завидным искусством держит читателя в напряжении. Но если вы перечитали книгу, которую уже прочли однажды, и знаете все замысловатые неожиданности сюжета, вы почувствуете, что не испытываете прежнего напряжения.

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (1866)

Поскольку Достоевский умеет мастерски закрутить сюжет и с помощью недоговоренностей и намеков держать читателя в напряжении, русские школьники и школьницы упиваются его книгами наравне с Фенимором Купером, Виктором Гюго, Диккенсом и Тургеневым. Мне было двенадцать лет, когда сорок пять лет тому назад я впервые прочел «Преступление и наказание» и решил, что это могучая и волнующая книга. Я перечитал ее, когда мне было 19, в кошмарные годы Гражданской войны в России, и понял, что она затянута, нестерпимо сентиментальна и дурно написана. В 28 лет я вновь взялся за нее, так как писал тогда книгу, где упоминался Достоевский. Я перечитал ее в четвертый раз, готовясь к лекциям в американских университетах. И лишь совсем недавно я наконец понял, что меня так коробит в ней.

Изъян, трещина, из-за которой, по-моему, все сооружение этически и эстетически разваливается, находится

в 10-й главе четвертой части¹. В начале сцены покаяния убийца Раскольников открывает для себя благодаря Соне Новый Завет. Она читает ему о воскрешении Лазаря. Что ж, пока неплохо. Но затем следует фраза, не имеющая себе равных по глупости во всей мировой литературе: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги». «Убийца и блудница» и «вечная книга» — какой трюг-угольник! Это ключевая фраза романа и типично Достоевский риторический выверт. Отчего она так режет слух? Отчего она так груба и безвкусна?

Я полагаю, что ни великий художник, ни великий моралист, ни истинный христианин, ни настоящий философ, ни поэт, ни социолог не свели бы воедино, соединив в одном порыве фальшивого красноречия, убийцу — с кем же? — с несчастной проституткой, склонив их столь разные головы над священной книгой. Христианский Бог, как его понимают те, кто верует в христианского Бога, простил блудницу девятнадцать столетий назад. Убийцу же следовало бы прежде всего показать врачу. Их невозможно сравнивать. Жестокое и бессмысленное преступление Раскольникова и отдаленно не походит на участь девушки, которая, торгуя своим телом, теряет достоинство. Убийца и блудница за чтением Священного Писания — что за вздор! Здесь нет никакой художественно оправданной связи. Есть лишь случайная связь, как в романах ужасов и сентиментальных романах. Это низкопробный литературный трюк, а не шедевр высокой патетики и набожности. Более того, посмотрите на отсутствие художественной соразмерности. Преступление Раскольникова описано во всех гнусных подробностях, и автор приводит с десятков различных его объ-

¹ Неточность Набокова: сцена, о которой идет речь, находится в 4-й главе четвертой части романа. — *Прим. пер.*

Crime and Punishment

There is a ...

... living ... starting

255 - "For the next few minutes the whole company (i.e., his friendly sister, mother) was very cheerful -- his satisfaction was manifested by in laughter. Dounetkin alone grew pale at intervals and knitted her brows whilst reflecting on the previous unpleasantness."

247 - "That are you doing? And to eat?" -- staggered Sonia growing pale with sorrow-stricken heart.

Upon this he rose. "I did not bow down to you personally, but to suffering humanity in your person", said he somewhat strangely going to lean against the window." (pg. original)

252 - "The dying candle lit up the low-ceilinged room where an assassin and a harlot had just been reading the Book of Ecclesiastes."

analysed the perfectly idiotic scenes of the "mad banquet".

254 - "Analia (the landlady) ... moved ... in the room, howling with rage and throwing about her whatever came in her way. Some of the loungers commented on the preceding scene, while others quarrelled; and others, again, struck up refrains" apparently ignoring Analia's.

at the beginning of Raskolnikov's 'adoption' ... taken through Sonia ... he discovered the truth ... there occurs a statement that for moral and To place Raskolnikov on the same level as poor Sonia as something that makes a monster he might

яснений. Что же касается Сони, мы ни разу не видим, как она занимается своим ремеслом. Перед нами типичный штамп. Мы должны поверить автору на слово. Но настоящий художник не допустит, чтобы ему верили на слово.

* * *

Почему Раскольников убивает? Причина чрезвычайно запутанна.

Если верить тому, что довольно оптимистично хочет доказать Достоевский, Раскольников был прекрасным молодым человеком, преданным, с одной стороны, семье, с другой — высоким идеалам, способным к самопожертвованию, добрым, великодушным, усердным, однако слишком мнительным и гордым — настолько, что готов был полностью замкнуться в себе, не нуждаясь в каких-либо сердечных отношениях. Этот очень добрый, великодушный и гордый молодой человек отчаянно беден.

Почему Раскольников убивает старуху-процентщицу и ее сестру? Очевидно, чтобы избавить свою семью от бедности, спасти сестру, которая собирается выйти замуж за богатого негодяя, желая помочь ему закончить университет.

Но он совершает это убийство еще и для того, чтобы доказать себе, что он не обыкновенный человек, подчиняющийся неизвестно кем выдуманному нравственным законам, а личность, способная создать свой собственный закон, выдержать всю тяжесть моральной ответственности, муки совести и во имя благой цели (помощь семье, собственное образование, которое позволит ему облагодетельствовать человечество) избирающая злодейские средства (убийство) без ущерба для душевного равновесия и достойной жизни.

Он убивает еще и потому, что, согласно излюбленной идее Достоевского, распространение материалистических идей нравственно опустошает человека и может сделать убийцей даже положительного юношу, так что он легко пойдет на преступление при неудачном стечении обстоя-

тельств. Обратите внимание на фашистские идеи, которые развивает Раскольников в своей «статье»: человечество состоит из двух частей, толпы и сверхчеловека, большинство должно повиноваться установленным нравственным законам, но одиночкам, вставшим над толпой, должна быть дана свобода устанавливать свои законы. Сначала Раскольников заявляет, что Ньютону и другим великим ученым следовало бы принести в жертву сотни человеческих жизней, окажись эти человеческие жизни помехой на пути к их открытиям. Позже он почему-то забывает об этих благодетелях рода человеческого, сосредоточив свое внимание на совершенно ином идеале. Все его тщеславные устремления сосредоточены на Наполеоне, в котором он видит сильную личность, правящую толпой, посмевавшую «подобрать» власть, только и ждущую того, кто «посмеет». Так незаметно происходит скачок от честолюбивого благодетеля человечества к честолюбивому тирану-властолюбцу. Перемена, достойная более тщательного психологического анализа, чем мог предпринять вечно торопившийся Достоевский.

Еще одна излюбленная идея нашего автора заключается в том, что преступление доводит преступника до душевного ада, неизбежного удела всех злодеев. Одинокие внутренние страдания, однако, к искуплению не ведут. Искупление приходит лишь через страдание на людях, вынесенное на суд общества, через намеренное самоуничтожение и позор на глазах у ближних — только они могут принести страдальцу прощение, искупление, новую жизнь и тому подобное. Таков путь, который должен пройти Раскольников, но вернется ли он к преступлениям — неведомо. Вспомните его идею о свободной воле, о преступлении, совершаемом во имя самого преступления, о праве самому создавать для себя нравственные законы.

Удалось ли Достоевскому внушить ко всему этому доверие? Сомневаюсь.

Прежде всего, Раскольников — неврастеник, а искаженное восприятие любой философской идеи не может ее дискредитировать. Достоевский скорее бы преуспел, сделав Раскольникова крепким, уравновешенным, серьезным юношей, сбитым с толку слишком буквально понятиями материалистическими идеями. Но Достоевский прекрасно понимал, что из этого ничего не получится, что, если бы даже подобный уравновешенный молодой человек проникся нелепыми идеями, перед которыми не устояла слабая психика Раскольникова, здоровая человеческая природа удержала бы его от умышленного убийства. Ибо отнюдь не случайность, что все преступники у Достоевского (Смердяков в «Братьях Карамазовых», Федька в «Бесах», Рогожин в «Идиоте») не в своем уме¹.

Чувствуя слабость своей позиции, Достоевский притягивает всевозможные мотивы, чтобы подтолкнуть Раскольникова к пропасти преступных искушений, которая, как мы обязаны верить, разверзлась перед ним стараниями немецкой философии. Унизительная бедность, не только его собственная, но и горячо любимой сестры и матери, готовность сестры к самопожертвованию, низость и убожество намеченной жертвы — такое обилие побочных причин показывает, что Достоевский и сам чувствовал шаткость своих позиций. Кропоткин очень точно заметил: «За изображением Раскольникова я чувствую самого Достоевского, который пытается разрешить вопрос: мог ли бы он сам или человек вроде него быть доведен до совершения преступления, как Раскольников, и какие сдерживающие мотивы могли бы помешать ему, Достоевскому, стать убийцей. Но дело в том, что такие люди не убивают».

¹ Набоков вычеркнул следующее предложение: «Нет ничего удивительного, что заправилы недавно свергнутого немецкого режима, основанного на теории сверхчеловека и его особых прав, тоже были или неврастениками, или обыкновенными уголовниками, или теми и другими одновременно». — Ф. Б.

Я полностью подписываюсь и под утверждением Кропоткина, что «...люди вроде судебного следователя или Свидригайлова принадлежат к области романтического изобретения». Я пошел бы дальше и добавил к ним Сонечку Мармеладову. Соня ведет свое происхождение от тех романтических героинь, которым не по своей вине пришлось жить вне установленных обществом рамок и на которых общество взвалило все бремя позора и страданий, связанных с их образом жизни. Эти героини никогда не переводились в мировой литературе с тех пор, как в 1731 году добрый аббат Прево вывел их в образе Манон Леско — гораздо более изысканном и потому более трогательном. У Достоевского тема падения, унижения не покидает нас с самого начала, и в этом смысле сестра Раскольникова Дуня, и пьяная девочка, мелькнувшая на бульваре, и добродетельная проститутка Соня — все они сестры из единой достоевской семьи заламывающих руки героинь.

Страстная убежденность Достоевского в том, что физическое страдание и смирение исправляют человеческую природу, коренится в его личной трагедии: должно быть, он чувствовал, что живший в нем свободолюбец, бунтарь, индивидуалист изрядно стушевался за годы, проведенные в Сибири, утратил природную непосредственность, но упорно считал, что вернулся оттуда «исправленным».

«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» (1864)

Эту повесть можно было бы счесть описанием клинического случая с явными и разнообразными симптомами мании преследования. Мой интерес к ней ограничен исследованием стиля. Здесь ярчайшим образом представлены темы Достоевского, его стереотипы и интонации. Это

квинтэссенция Достоевщины. Кстати, она очень удачно переведена на английский язык Герни.

Первая часть состоит из 11 небольших глав, или разделов. Вторая часть вдвое длиннее первой и состоит из 10 более длинных глав, содержащих разные происшествия и диалоги. Первая часть представляет собой монолог, но монолог, предполагающий присутствие воображаемых слушателей. На протяжении всей этой части человек из подполья, рассказчик, обращается к публике, по-видимому, доморощенным философам, читателям газет и, как он их называет, «нормальным людям». Предполагается, что эти воображаемые господа глумятся над ним, а он успешно парирует их насмешки и издевательства с помощью ловких уверток, контратак и прочих ухищрений, измышленных его якобы замечательным умом. Эта мнимая публика подстегивает его истерическое дознание, дознание о состоянии его собственной истерзанной души. Заметьте, что в рассказе даются ссылки на животрепещущие события 1860-х годов. Но связь с ними смутная и для развития фабулы значения не имеет. Посмотрите, как поступает в этом случае Толстой: сообщая читателям в начале «Анны Карениной», какие новости выуживает Стива Облонский из утренних газет, он характеризует героя и одновременно с прелестной исторической или псевдоисторической точностью указывает на определенное время и пространство. У Достоевского вместо характерных черт времени выступают общие рассуждения.

Начинает рассказчик с того, что называет себя грубым, желчным, злым чиновником, издевающимся над просителями, приходящими в непонятную контору, где он служит. Сделав это заявление: «Я был злой чиновник», он тотчас же отрекается от него и говорит еще более странно: «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым». Он утешает себя мыслью, что

умный человек «и не может серьезно чем-нибудь сделаться, а делается чем-нибудь только дурак». Ему сорок лет, он живет в дрянной комнате, имеет ничтожный чин и, получив небольшое наследство, вышел в отставку, а ныне желает поговорить о себе.

Здесь я должен предупредить вас, что первая часть, 11 коротких глав, интересна не содержанием, но стилем изложения. В стиле отражается человек. Это отражение Достоевский хочет передать в мутном потоке признаний, в ухватках и ужимках неврастеника, отчаявшегося, озлобленного и до ужаса несчастного.

Затем вступает тема человеческого самосознания (не сознания, но самосознания), осознания собственных чувств. Чем больше этот подпольный человек понимает, что такое доброта, красота — нравственная красота, тем больше он грешит, тем ниже опускается. Как это часто бывает с такого рода авторами, имеющими сообщить всему миру, всем грешникам некую сверхидею, Достоевский не уточняет, в чем заключается порочность его героя. Нам остается лишь гадать.

По словам героя, после каждого отвратительного поступка он уползает обратно в свою нору и продолжает предаваться ненавистной сладости порока, угрызениям совести, находя удовольствие в собственном ничтожестве, смакуя свое падение. Упоение собственным падением — одна из любимых тем Достоевского. Здесь, как и во всех его сочинениях, писательское искусство не достигает цели, поскольку автор не уточняет, что за грех он имеет в виду, а искусство должно всегда все уточнять. Проступок, грех принимается на веру. Грех здесь — литературная условность, вроде тех, что используют авторы сентиментальных и готических романов, которых начитался Достоевский. В данном повествовании сама отвлеченность темы, отвлеченное понятие гнусного поступка и последовавшего за ним падения представлены не без причудливой силы, в манере, изображающей характер человека из подполья.

(Повторяю: важен сам стиль изложения.) К концу 2-й главы мы узнаём, что человек из подполья начал писать мемуары, чтобы поведать миру о радостях падения.

Себя он считает чрезвычайно сознательным. Его оскорбляет средненормальный человек, тупой, но нормальный. Его слушатели издеваются над ним. Господа хихикают. Неудовлетворенные желания, страстная жажда отомстить, сомнения, полуотчаяние, полувера — все это сплетается в один клубок, порождая ощущение странного блаженства в униженном существе. Но бунт этого человека основан не на творческом порыве, он просто неудачник, моральный урод, в законах природы он видит каменную стену, которую не может пробить. Тут мы вновь запутываемся в обобщениях, в аллегориях, так как никакой специальной цели у него нет и никакой каменной стены не существует. Нигилист Базаров («Отцы и дети») знал, чего он хочет: разрушить старый порядок, который помимо всего прочего освящал рабство. Человек из подполья просто-напросто перечисляет свои претензии к презируемому им миру, который он сам выдумал, бутафорскому миру из картона, а отнюдь не из камня.

В 4-й главе содержится признание: его наслаждение — это наслаждение человека, страдающего зубной болью и понимающего, что своими стонами, возможно притворными, он не дает уснуть всей семье. Весьма изощренное наслаждение. Но главное, герой сам признается в притворстве.

А в 5-й главе мы обнаруживаем, что человек из подполья заполняет свою жизнь искусственными переживаниями, ибо настоящих у него нет. Более того, у него нет основы, нет исходной точки, оттолкнувшись от которой он мог бы принять жизнь. Он ищет определения для себя, ищет, какой бы ярлык приклеить к себе, например «лентяй» или «тонкий знаток в лафите», ищет любой крючок, любую зацепку. Но зачем он тщится подыскать ярлык для себя, этого Достоевский не открывает. Человек, кото-

рого он рисует, попросту маньяк, какой-то клубок претенциозности. Посредственные подражатели Достоевского, как французский журналист Сартр, продолжают пописывать в том же духе и по сей день.

В начале 7-й главы есть хороший образчик стиля Достоевского (блестяще переведенный Герни по подстрочнику, сделанному Гарнетт).

«Но всё это золотые мечты. О, скажите, кто это первый объявил, кто первый провозгласил, что человек потому только делает пакости, что не знает настоящих своих интересов; а что если б его просветить, открыть ему глаза на его настоящие, нормальные интересы, то человек тотчас же перестал бы делать пакости, тотчас же стал бы добрым и благородным, потому что, будучи просвещенным и понимая настоящие свои выгоды, именно увидел бы в добре собственную свою выгоду, а известно, что ни один человек не может действовать зазнамо против собственных своих выгод, следственно, так сказать, по необходимости стал бы делать добро? О младенец! о чистое, невинное дитя! да когда же, во-первых, бывало, во все эти тысячелетия, чтоб человек действовал только из одной своей собственной выгоды? Что же делать с миллионами фактов, свидетельствующих о том, как люди *зазнамо*, то есть вполне понимая свои настоящие выгоды, отставляли их на второй план и бросались на другую дорогу, на риск, на авось, никем и ничем не принуждаемые к тому, а как будто именно только не желая указанной дороги, и упрямо, своевольно пробивали другую, трудную, нелепую, отыскивая ее чуть не в потемках. Ведь, значит, им действительно это упрямство и своеволие было приятнее всякой выгоды...»

Назойливое повторение слов и фраз, интонация одержимого навязчивой идеей, стопроцентная банальность каждого слова, дешевое красноречие отличают стиль Достоевского.

В той же 7-й главе человек из подполья (или его создатель) обрушивается на новый круг идей, связанных

с понятием «выгода». «А что если так случится, — говорит он, — что человеческая выгода... и должна именно в том состоять, чтоб в ином случае себе худого пожелать, а не выгодного?» Все это бесконечно расплывчато. Радость падения и унижения толком не объясняются, точно так же, как и выгода невыгодного положения. Но целый ряд новых душевных изломов слышится в мучительных признаниях, заполнивших последующие страницы.

Так в чем же все-таки заключается сия таинственная «выгода»? Публицистическое отступление, выдержанное в лучших традициях его стиля, вначале обличает цивилизацию, от которой «человек стал если не более кровожаден, то уже, наверно, хуже, гаже кровожаден, чем прежде». Мысль старая, принадлежащая еще Руссо. Человек из подполья рисует картину всеобщего изобилия в будущем, хрустальный дворец-общезитие, и, наконец, появляется та самая пресловутая выгода: свободный, ничем не скованный выбор, какая-нибудь причуда, сколь угодно дикая. Мир чудесным образом переустроен, но вот появляется человек, естественный человек, который говорит: пусть это всего лишь мой каприз, но я хочу разрушить этот прекрасный мир, — и разрушает его. Иными словами, человек хочет не какой-нибудь рациональной выгоды, а всего лишь права на независимый выбор — неважно, каким он будет, — пусть даже наперекор логике, статистике, гармонии и порядку. Философски все это чистейший вздор, так как гармония, счастье тоже предполагают и включают в себя наличие причуды, каприза.

Но герои Достоевского выбирают что-нибудь безумное, глупейшее или пагубное — разрушение и смерть, лишь бы это был их собственный выбор. Это, между прочим, один из мотивов преступления Раскольникова.

В 9-й главе человек из подполья продолжает оправдываться. Вновь возникает тема разрушения. Может быть, говорит он, человек любит разрушение и хаос больше со-

зидания? Может быть, вся-то цель, к которой человечество стремится, только и заключается в одной этой непрерывности процесса движения, а не в ее достижении? Ведь может быть, человек любит не одно благоденствие. «Страдание — да ведь это единственная причина сознания». Может быть, мы впервые осознаем себя людьми, лишь почувствовав боль.

Хрустальный дворец-идеал, или газетный штамп совершенной вселенской жизни, в будущем вновь возникает перед нами и становится предметом обсуждения. Рассказчик доводит себя до полного иступления, и публика, состоящая из насмешников и глумливых журналистов, не дает ему спуска. И тут мы возвращаемся к исходному пункту: лучше быть ничем, лучше жить в своем подполье, в крысиной норе. В последней главе первой части он как бы подводит итог, предположив, что публика, которую он пытается расшевелить, призрачные господа, к которым он обращается, — попытка найти читателей. Именно этой воображаемой публике пытается он изложить череду своих бессвязных воспоминаний, которые, возможно, проиллюстрируют и объяснят его психологию. Идет мокрый снег. Он видится ему желтым, что скорее всего символ, а не оптический обман. Мне думается, он имеет в виду просто грязный снег, тусклый, как он любит повторять. Важно отметить одну деталь: от писания он надеется получить облегчение. На этом обрывается первая часть, которая, как я уже говорил, важна своим стилем, а не предметом изложения.

Почему вторая часть называется «По поводу мокрого снега», можно понять лишь в свете журнальной полемики 1860-х годов, которую вели писатели, любившие символы, аллюзии и все в таком роде. Быть может, это — символ чистоты, ставшей сырой и тусклой. Эпиграф, содержащий тонкий намек, взят из лирического стихотворения современника Достоевского — Некрасова.

События, которые собирается описать наш человек из подполья во второй части, относятся к 1840-м годам. В то время он был так же мрачен, как и теперь, и ненавидел своих сослуживцев так же, как ненавидит их ныне. Он питал ненависть даже к самому себе. Он вспоминает о самоуничтожении. Независимо от того, презирал он человека или нет, он опускал перед ним глаза. «Я даже опыты делал: стерплю ли я взгляд вот хоть такого-то на себе, и всегда опускал я первый». Это доводило его до бешенства. Он признается в трусости, но утверждает, что любой порядочный человек в наше время должен быть трусом. В какое время? В 1840-е или в 1860-е годы? Исторически, политически, социально — это две разные эпохи. 1844 год — период реакции, разгула деспотизма. 1864-й, когда писались эти записки, — время перемен, просвещения, великих реформ. Но мир Достоевского, несмотря на приметы времени, — серый мир душевнобольных, где ничего не меняется, кроме, быть может, покроя военного мундира — конкретная деталь, неожиданно промелькнувшая в тексте.

Несколько страниц посвящены тем, кого наш человек из подполья называет романтиками. Современный читатель не может понять подтекста, не вникнув в газетную полемику 50-х и 60-х годов прошлого века. Достоевский и человек из подполья явно имеют в виду «мнимых идеалистов», то есть людей, у которых жажда добра и красоты прекрасно уживается с карьеризмом и стремлением к материальным благам. (Славянофилы обвиняли западников в поклонении идолам, а не идеалам.) Все это изложено достаточно путано и туманно, и нам ни к чему погружаться в этот туман. Мы узнаем, что человек из подполья украдкой, в одиночку ночью предается «разврату», для чего «ходит по всяким темным местам». (Как не вспомнить Сен-Пре, господина из романа Руссо «Юлия», который точно так же запирался в дальней комнате в доме греха, где он предавался возлияниям белого вина, считая его во-

дой, а затем оказывался в объятиях une créature¹, как он выражался. Так описывали грех в сентиментальных романах.)

Тема «кто кого переглядит» получает новый поворот, сменяясь темой «кто кого отпихнет». Нашего подпольного жителя — это плюгавое, тщедушное существо — отталкивает прохожий, военный высокого роста. Человек из подполья то и дело встречает его на Невском проспекте (так называется главная улица в Петербурге) и всякий раз клянется себе, что не свернет с дороги, и всякий раз сворачивает, давая гиганту-офицеру гордо прошествовать мимо. Но однажды человек из подполья наряжается как на дуэль или на похороны и с трепетом сердечным твердо решает не уступать ему дороги. Тогда офицер отшвыривает его, как резиновый мячик. Он делает еще одну попытку преградить ему путь, и ему удастся сохранить равновесие — они резко сталкиваются плечом к плечу и проходят друг мимо друга «совершенно на равной ноге». Человек из подполья в восторге. Он достиг своего единственного триумфа!

2-я глава открывается рассказом о его сатирических грезах, и лишь потом начинается действие. Вместе с первой частью пролог занимает 40 страниц текста (в переводе Герни). Наш герой навещает старого школьного приятеля Симонова. Симонов и два его друга собираются устроить прощальный обед в честь их четвертого друга Зверкова, еще одного военного в этой повести. «Мосье Зверков был все время и моим школьным товарищем, — говорит человек из подполья. — Я особенно стал его ненавидеть с высших классов. В низших классах он был только хорошенький, резвый мальчик, которого все любили. <...> Учился он всёгда постоянно плохо и чем дальше, тем хуже; однако ж вышел из школы удачно, потому что имел покровительство. В последний год его в нашей школе ему досталось

¹ Падшее создание (*фр.*).

наследство, двести душ, а так как у нас все почти были бедные, то он даже перед нами стал фанфаронить. Это был пошляк в высшей степени, но, однако ж, добрый малый, даже и тогда, когда фанфаронил. У нас же, несмотря на наружные, фантастические и фразерские формы чести и гонора, все, кроме очень немногих, даже увивались перед Зверковым, чем более он фанфаронил. И не из выгоды какой-нибудь увивались, а так, из-за того, что он фаворизированный дарами природы человек. Притом же как-то принято было у нас считать Зверкова специалистом по части ловкости и хороших манер. Последнее меня особенно бесило. Я ненавидел резкий, не сомневающийся в себе звук его голоса, обожание собственных своих остроумств, которые у него выходили ужасно глупы, хотя он был и смел на язык; я ненавидел его красивое, но глупенькое лицо (на которое я бы, впрочем, променял с охотой свое *умное*) и развязно-офицерские приемы сороковых годов».

Другой школьный приятель с комедийным именем Ферфичкин — вульгарный, чванливый субъект немецкого происхождения. (Нужно сказать, что Достоевский патологически ненавидел немцев, поляков и евреев, как видно из его сочинений.) Третий бывший одноклассник, еще один офицерский чин, — Трудолюбов. И здесь, и в других произведениях Достоевский вслед за традицией XVIII века дает своим героям говорящие фамилии. Наш человек из подполья, любивший, как мы знаем, нарываться на оскорбления, упрашивает, чтобы его пригласили на обед.

«— Так, трое, с Зверковым четверо, двадцать один рубль в Hôtel de Paris завтра в пять часов, — окончательно заключил Симонов, которого выбрали распорядителем.

— Как же двадцать один? — сказал я в некотором волнении, даже, по-видимому, обидевшись, — если считать со мной, так будет не двадцать один, а двадцать восемь рублей.

Мне показалось, что вдруг и так неожиданно предложить себя будет даже очень красиво, и они все будут разом побеждены и посмотрят на меня с уважением.

— Разве вы тоже хотите? — с неудовольствием заметил Симонов, как-то избегая глядеть на меня. Он знал меня наизусть.

Меня взбесило, что он знает меня наизусть.

— Почему же-с? Я ведь, кажется, тоже товарищ, и, признаюсь, мне даже обидно, что меня обошли, — заклокотал было я опять.

— А где вас было искать? — грубо ввязался Ферфичкин.

— Вы всегда были не в ладах с Зверковым, — прибавил Трудолюбов нахмурившись. Но я уж ухватился и не выпускал.

— Мне кажется, об этом никто не вправе судить, — возразил я с дрожью в голосе, точно и Бог знает что случилось. — Именно потому-то я, может быть, теперь и хочу, что прежде был не в ладах.

— Ну, кто вас поймет... возвышенности-то эти... — усмехнулся Трудолюбов.

— Вас запишут, — решил, обращаясь ко мне, Симонов, — завтра в пять часов, в Hôtel de Paris...»

В ту ночь человеку из подполья снились безобразные сны о его школьных годах; впрочем, сегодня такого рода сны — общее место любого психоанализа. На следующее утро он тщательно начистил ботинки, предварительно отмытые слугой Аполлоном. Мокрый снег валил хлопьями. Снова символ. Приехав в ресторан, он узнаёт, что его приятели перенесли обед с пяти на шесть часов, и никто не позаботился известить его. С этого начинается история его унижений. Приезжают три школьных товарища вместе со Зверковым. И далее следует одна из лучших сцен Достоевского. Он обладал замечательным чувством смешного, вернее, трагикомического, его можно назвать исключительно талантливым юмористом, но юмор у него

все время на грани истерики, и люди больно ранят друг друга в бурном обмене оскорблениями. Типично достоевский скандал начинается следующим образом:

«— Ска-а-жите, вы... в департаменте? — продолжал заниматься мною Зверков. Видя, что я сконфужен, он серьезно вообразил, что меня надо обласкать и, так сказать, ободрить. „Что ж он, хочет, что ли, чтоб я в него бутылкой пустил“, — подумал я в бешенстве. Раздражался я, с непривычки, как-то неестественно скоро.

— В ...й канцелярии, — ответил я отрывисто, глядя в тарелку.

— И... ввам ввыгодно? Ска-ажите, что вас паанудило оставить прежнюю службу?

— То и па-а-анудило, что захотелось оставить прежнюю службу, — протянул я втрое больше, уже почти не владея собою. Ферфичкин фыркнул. Симонов иронически посмотрел на меня; Трудолюбов остановился есть и стал меня рассматривать с любопытством.

Зверкова покорило, но он не хотел заметить.

— Ну-у-у, а как ваше содержание?

— Какое это содержание?

— То есть ж-жалованье?

— Да что вы меня экзаменуете!

Впрочем, я тут же и назвал, сколько получаю жалованья. Я ужасно краснел.

— Небогато, — важно заметил Зверков.

— Да-с, нельзя в кафе-ресторанах обедать! — нагло прибавил Ферфичкин.

— По-моему, так даже просто бедно, — серьезно заметил Трудолюбов.

— И как вы похудели, как переменились... с тех пор... — прибавил Зверков, уже не без яду, с каким-то нахальным сожалением, рассматривая меня и мой костюм.

— Да полно конфузить-то, — хихикая, вскрикнул Ферфичкин.

— Милостивый государь, знайте, что я не конфужусь, — прорвался я наконец, — слышите-с! Я обедаю здесь, „в кафе-ресторане“, на свои деньги, на свои, а не на чужие, заметьте это, monsieur Ферфичкин.

— Ка-ак! кто ж это здесь не на свои обедает? Вы как будто... — вцепился Ферфичкин, покраснев, как рак, и с остервенением смотря мне в глаза.

— Та-ак, — отвечал я, чувствуя, что далеко зашел, — и полагаю, что лучше бы нам заняться разговором поумней.

— Вы, кажется, намереваетесь ваш ум показывать?

— Не беспокойтесь, это было бы совершенно здесь лишнее.

— Да вы это что, сударь вы мой, раскудахтались — а? вы не с ума ли уж спятили, в вашем департаменте?

— Довольно, господа, довольно! — закричал всевластно Зверков.

— Как это глупо! — проворчал Симонов.

— Действительно глупо, мы собрались в дружеской компании, чтоб проводить в вояж доброго приятеля, а вы считаетесь, — заговорил Трудолюбов, грубо обращаясь ко мне одному. — Вы к нам сами вчера напросились, не расстраивайте же общей гармонии... <...>

Все меня бросили, и я сидел раздавленный и уничтоженный.

„Господи, мое ли это общество! — думал я. — И каким дураком я выставил себя сам перед ними... Да чего тут! Сейчас же, сию минуту встать из-за стола, взять шляпу и просто уйти, не говоря ни слова... Из презренья! А завтра хоть на дуэль. Подлецы. Ведь не семи же рублей мне жалеть. Пожалуй, подумают... Черт возьми! Не жаль мне семи рублей! Сию минуту уйду!..“

Разумеется, я остался.

Я пил с горя лафит и херес стаканами. С непривычки быстро хмелел, а с хмелем росла и досада. Мне вдруг

захотелось оскорбить их всех самым дерзким образом и потом уж уйти.

Улучить минуту и показать себя — пусть же скажут: хоть и смешон, да умен... и... и... одним словом, черт с ними!

<...> — Господин поручик Зверков, — начал я, — знайте, что я ненавижу фразу, фразеров и тальи с перехватами... Это первый пункт, а за сим последует второй.

Все сильно пошевелились.

— Второй пункт: ненавижу клубничку и клубничников. И особенно клубничников!

— Третий пункт: люблю правду, искренность и честность, — продолжал я почти машинально, потому что сам начинал уж леденеть от ужаса, не понимая, как это я так говорю... — Я люблю мысль, мсье Зверков; я люблю настоящее товарищество, на равной ноге, а не... гм... Я люблю... А впрочем, отчего ж? И я выпью за ваше здоровье, мсье Зверков. Прельщайте черкешенок, стреляйте врагов отечества и... и... За ваше здоровье, мсье Зверков!

Зверков встал со стула, поклонился мне и сказал:

— Очень вам благодарен.

Он был ужасно обижен и даже побледнел.

— Черт возьми, — заревел Трудюлюбов, ударив по столу кулаком.

— Нет-с, за это по роже бьют! — взвизгнул Ферфичкин.

— Выгнать его надо! — проворчал Симонов.

— Ни слова, господа, ни жеста! — торжественно крикнул Зверков, останавливая общее негодование. — Благодарю вас всех, но я сам сумею доказать ему, насколько ценю его слова.

— Господин Ферфичкин, завтра же вы мне дадите удовлетворенье за ваши сейчасные слова! — громко сказал я, важно обращаясь к Ферфичкину.

— То есть дуэль-с? Извольте, — отвечал тот, но, верно, я был так смешон, вызывая, и так это не шло к моей

фигуре, что все, а за всеми и Ферфичкин, так и легли со смеху.

— Да, конечно, бросить его! Ведь совсем уж пьян! — с омерзением проговорил Трудолобов.

...Я был до того измучен, до того изломан, что хоть зарезаться, а покончить! У меня была лихорадка; смоченные потом волосы присохли ко лбу и вискам.

— Зверков! я прошу у вас прощенья, — сказал я резко и решительно, — Ферфичкин, и у вас тоже, у всех, у всех, я обидел всех!

— Ага! дуэль-то не свой брат! — ядовито прошипел Ферфичкин.

— Нет, я не дуэли боюсь, Ферфичкин! Я готов с вами же завтра драться, уже после примирения. Я даже настаиваю на этом, и вы не можете мне отказать. Я хочу доказать вам, что я не боюсь дуэли. Вы будете стрелять первый, а я выстрелю на воздух.

...Все они были красные; глаза у всех блистали: много пили.

— Я прошу вашей дружбы, Зверков, я вас обидел, но...

— Обидели? *В-вы! Ми-ня!* Знайте, милостивый государь, что вы никогда и ни при каких обстоятельствах не можете *меня* обидеть!

— И довольно с вас, прочь! — скрепил Трудолобов. <...>

Я стоял оплеванный. Ватага шумно выходила из комнаты, Трудолобов затянул какую-то глупую песню. <...> Беспорядок, объедки, разбитая рюмка на полу, пролитое вино, окурки папирос, хмель и бред в голове, мучительная тоска в сердце и, наконец, лакей, все видевший и все слышавший и любопытно заглядывавший мне в глаза.

— *Туда!* — вскрикнул я. — Или они все на коленях, обнимая ноги мои, будут вымаливать моей дружбы, или... или я дам Зверкову пощечину!»

После отличнейшей 4-й главы взвинченность, уязвленное самолюбие человека из подполья начинают приедать-

ся, а Лиза, молодая женщина из Риги, вносит привкус фальши. Перед нами все та же героиня сентиментального романа, благородная проститутка с возвышенным сердцем, еще один литературный манекен. Чтобы отвести душу, наш человек из подполья начинает говорить колкости и стращать родную душу, бедную Лизу — сестру Сони Мармеладовой. Многословные и очень плоские разговоры между ними стоит дочитать до конца. Быть может, кому-то они придутся по вкусу. Под конец главный герой изрекает следующую истину: унижения и оскорбления очистят и возвысят Лизу над ненавистью. Возвышенные страдания, возможно, лучше, чем дешевое счастье. Вот и все.

«ИДИОТ» (1868)

В «Идиоте» действует положительный герой Достоевского. Это — князь Мышкин, наделенный добротой и всепрощением, какими обладал один лишь Христос. Мышкин сверхъестественно чувствителен: он чувствует все, что происходит с другими людьми, даже если их разделяют огромные расстояния. Такова его духовная мудрость, понимание и сострадание к чужим горестям. Князь Мышкин — сама чистота, искренность, откровенность, что неизбежно приводит его к столкновениям с внешним миром, насквозь условным и искусственным. Его любят все, кого он встречает на своем пути, даже Рогожин, его гипотетический убийца. Страстно влюбленный в главную героиню, Настасью Филипповну, и ревнующий ее к князю, он в конце романа впускает его в свой дом, где только что зарезал свою возлюбленную, и благодаря мышкинской духовной чистоте примиряется с жизнью и обретает успокоение от страстей, бушующих в его душе.

Однако князь Мышкин тоже психически неполноценен. В детстве он отставал в развитии, не умел говорить до 6 лет, был подвержен эпилептическим припадкам. Постоянную угрозу полного слабоумия мог предотвратить лишь здоровый и спокойный образ жизни. (После всех событий, описанных в книге, психическая болезнь все же одолевает его.)

Неспособный жениться, о чем автор говорит без обиняков, князь Мышкин тем не менее разрывается между двумя женщинами. Одна из них — Аглая, непорочно чистая, красивая, искренняя девушка. Она не хочет мириться с окружающим миром, вернее — со своей участью дочери богатого и знатного человека, которой уготовано выйти замуж за молодого аристократа и прожить с ним счастливую жизнь. Аглая сама не знает, чего именно она хочет, но она непохожа на своих сестер и свою семью, она «сумасшедшая» в хорошем смысле, по Достоевскому (он явно предпочитает сумасшедших людям нормальным). Иными словами, это личность «ищущая», одухотворенная. Князь Мышкин и до некоторой степени ее мать — единственные люди, которые понимают ее, но если простодушная мать лишь обеспокоена ее непохожестью, то Мышкин чувствует ее мятущуюся душу. Он жаждет спасти ее, открыв перед ней правильный путь, и соглашается жениться на ней.

Тут все осложняется: в романе действует демоническая, гордая, порочная, соблазнительная, таинственная, восхитительная и, несмотря на свое падение, неподкупно чистая Настасья Филипповна, одна из тех невозможных, выдуманных, раздражающих героинь, которыми пестрят произведения Достоевского. Все чувства этой непостижимой женщины выражаются в превосходной степени: и доброта, и греховность ее беспредельны. Она обманута старым развратником, который, сделав ее своей любовницей и прожив с нею несколько лет, теперь женится на порядочной

женщине. Чтобы избавиться от нее, он любезно решает выдать Настасью Филипповну замуж за своего секретаря.

Все, кто окружает Настасью Филипповну, знают, что в душе это порядочная женщина, в ее двусмысленном положении повинен любовник. Это не мешает жениху, кстати говоря, страстно в нее влюбленному, считать ее падшей женщиной, а семья Аглаи просто потрясена тем, что Аглая завязала тайные отношения с Настасьей Филипповной. Да и Настасью Филипповну это не спасает от презрения к самой себе за свое «падение», и она решается стать настоящей «содержанкой». Один князь Мышкин, как Христос, ни в чем не винит ее, полный глубокого восхищения и уважения. (Вновь звучит скрытая параллель истории Христа и Марии Магдалины.) Здесь уместно было бы процитировать еще одно точнейшее замечание Мирского: «Его христианство... очень сомнительного свойства... Это более или менее поверхностное учение, которое опасно отождествлять с истинным христианством». Если к этому добавить, что он постоянно навязывает читателю свое толкование православия и, распутывая любой психологический или психопатический клубок, неизбежно приводит нас к Христу, вернее, к его собственному пониманию Христа и православия, мы лучше будем представлять, что нас раздражает в Достоевском-философе.

Но вернемся к роману. Князь Мышкин сразу же понимает, что из двух влюбленных в него женщин Настасья Филипповна больше нуждается в нем, так как она более несчастна. Поэтому он деликатно оставляет Аглаю, чтобы спасти Настасью Филипповну. Тут Настасья Филипповна и он стараются перещеголять друг друга в душевной широте, она отчаянно стремится освободить его, чтобы он обрел счастье с Аглаей, он же не отпускает ее, боясь, как бы она не «погибла» (любимое выражение Достоевского). Но когда Аглая устраивает скандал с целью оскорбить Настасью Филипповну в ее собственном доме, Настасья

Филипповна не видит дальнейших причин жертвовать собой ради соперницы и решает увезти князя Мышкина в Москву. В последнюю секунду истеричная женщина вновь меняет решение, не желая, чтобы он «погиб» по ее вине, и убегает прямо из-под венца с Рогожиным, молодым купцом, который проматывает с нею только что полученное состояние. Князь Мышкин едет вслед за ними в Москву. Следующий период их жизни искусно скрыт под дымкой таинственности. Достоевский не открывает читателю, что именно происходило в Москве, лишь время от времени роняя многозначительные и таинственные намеки. И Рогожин, и князь Мышкин охвачены патетическими страданиями из-за Настасьи Филипповны, которая ведет себя все более безрассудно. Они даже становятся братьями во Христе, обменявшись нательными крестами. Тем самым автор дает нам понять, что Рогожин хочет уберечься от соблазна убийства из ревности.

В конце концов Рогожин — самый нормальный из троих — не выдерживает и убивает Настасью Филипповну. Достоевский обставляет его преступление смягчающими обстоятельствами: у Рогожина сильная лихорадка. После убийства он сразу же попадает в больницу, а затем его ссылают в Сибирь — своеобразный запасник, где хранятся списанные автором восковые фигуры. Князь Мышкин проводит ночь с глазу на глаз с Рогожиным возле тела убитой, с ним случается очередной приступ душевной болезни, видимо, последний, и он возвращается в лечебницу в Швейцарии, где провел юность и откуда ему не следовало уезжать. Вся эта безумная мешанина обильно сдобрена диалогами, призванными передать мнения разнообразных слоев общества о смертной казни или великой миссии русского народа. Герои никогда ничего не производят, предварительно не побледнев, не зардевшись или не переступив с ноги на ногу. Религиозные мотивы тошнотворны своей безвкусицей. Автор дает определения, не

заботясь о доказательствах: например, Настасья Филипповна, как мы знаем, — образец сдержанности, хорошего тона и безупречных манер, но иногда она ведет себя, как разъяренная кокотка.

Однако сам сюжет построен искусно, интрига разворачивается с помощью многочисленных искусных приемов. Правда, иные из них, если сравнить с Толстым, больше смахивают на удары дубинкой вместо легкого касания перстами художника; впрочем, многие критики, возможно, не согласятся со мной.

«БЕСЫ» (1872)

«Бесы» — роман о русских террористах, замышляющих и фактически убивающих одного из своих товарищей. Левая критика объявила его реакционным произведением. Но вместе с тем в романе видели глубокое проникновение в характеры людей, сбитых с толку собственными идеями, которые завели их в трясиину, где они и погибли. Обратите внимание на пейзаж:

«Мелкий, тонкий дождь проникал всю окрестность, поглощая всякий отблеск и всякий оттенок и обращая все в одну дымную, свинцовую безразличную массу. Давно уже был день, а казалось, все еще не рассвело». (Наутро после убийства Лебядкиных.)

«Это было очень мрачное место в конце огромного ставрогинского парка. <...> Как, должно быть, казалось оно угрюмым в тот суровый осенний вечер. Тут начинался старый заказной лес; огромные вековые сосны мрачными и неясными пятнами обозначились во мраке. Мрак был такой, что в двух шагах почти нельзя было рассмотреть друг друга. <...> Неизвестно для чего и когда, в незапамятное

время, устроен был тут из диких нетесаных камней какой-то довольно смешной грот. Стол, скамейки внутри грота давно уже сгнили и рассыпались. Шагах в двухстах вправо оканчивался третий пруд парка. Эти три пруда, начинаясь от самого дома, шли, один за другим, слишком на версту, до самого конца парка». (Перед убийством Шатова.)

Мне уже приходилось говорить, что метод Достоевского в обращении со своими персонажами — метод драматургии. Представляя того или иного героя, он кратко описывает его внешность и затем почти никогда к ней не возвращается. Так же и в диалогах отсутствуют ремарки, которыми обычно пользуются другие авторы: указания на жест, взгляд или любую другую деталь, характеризующую обстановку. Чувствуется, что он не видит своих героев, что это просто куклы, замечательные, чарующие куклы, барахтающиеся в потоке авторских идей.

Унижение человеческого достоинства — излюбленная тема Достоевского — годится скорее для фарса, а не драмы. Не обладая настоящим чувством юмора, Достоевский с трудом удерживается от самой обыкновенной пошлости, притом ужасно многословной. (История отношений между волевой истеричной пожилой дамой и слабым истеричным пожилым господином, занимающая первые сто страниц «Бесов», скучна и неправдоподобна.) В переплетении фарсовой интриги с человеческой трагедией явно слышится иностранный акцент, что-то в ее сюжетных ходах отдает второсортным французским романом. Это не означает, однако, что здесь нет удачных сцен. В «Бесах» нарисован прелестный шарж на Тургенева: модный писатель Кармазинов... «старичок, лет, впрочем, не более пятидесяти пяти, с довольно румяным личиком, с густыми седенькими локончиками, выбившимися из-под круглой цилиндрической шляпы и завивавшимися около чистеньких, розовеньких, маленьких ушков его... черепаховый лорнет на черной тоненькой ленточке, перстенок непременно были такие же,

как и у людей безукоризненно хорошего тона. Говорит медовым, хотя и несколько крикливым голосом. Пишет единственно с целью выставить самого себя, как, например, в описании гибели одного парохода где-то у берегов Англии. Так и читалось между строками: „Интересуйтесь мною, смотрите, каков я был в эти минуты. Чего вы смотрите на эту утопленницу с мертвым ребенком в мертвых руках? Смотрите лучше на меня, как я не вынес этого зрелища и от него отвернулся“». Очень тонкий укол — у Тургенева есть похожее описание пожара на корабле, очевидно, связанное с неблагоприятным эпизодом его юности, который враги с наслаждением поминали всю его жизнь¹.

* * *

«Этот „завтрашний день“ <...> был день неожиданностей, день развязок прежнего и завязок нового, резких разъяснений и еще большей путаницы. Утром... я был обязан сопровождать моего друга [Степана Трофимыча] к Варваре Петровне, по ее собственному назначению, а в три часа пополудни я уже должен был быть у Лизаветы Николаевны, чтобы рассказать ей — я сам не знал о чем, и способствовать ей — сам не знал в чем. И между тем все разрешилось так, как никто бы не предположил. Одним словом, это день удивительно сошедшихся случайностей».

Волею автора, который с жаром драматурга выстраивает кульминацию, гостей к Варваре Петровне набилось несметное множество. Здесь все персонажи «Бесов», в том числе и двое, только что прибывшие из-за границы. Какой невероятный вздор, но вздор грандиозный, достигший

¹ По удивительной случайности Достоевский написал пародию на еще не созданное произведение Тургенева «Пожар на море» (1883). Достоевский обыграл известный эпизод из жизни Тургенева (его поведение во время гибели парохода «Николай I» в 1838 году) и авторскую позицию в очерке «Казнь Тропмана» (1870). — *Прим. ред. рус. текста.*

своего пика, со вспышками гениальных озарений, освещающих весь этот мрачный и безумный фарс!

Собравшись в одной комнате, эти люди растаптывают и унижают друг друга, устраивая чудовищные скандалы. Скандалы кончаются ничем, так как действие получает неожиданный новый поворот.

Как всегда в романах Достоевского, перед нами торопливое и лихорадочное нагромождение слов с бесконечными повторами, уходами в сторону — словесный каскад, от которого читатель испытывает потрясение после, к примеру, прозрачной и удивительно гармоничной прозы Лермонтова. Достоевский, как известно, — великий правдоискатель, гениальный исследователь больной человеческой души, но при этом не великий художник в том смысле, в каком Толстой, Пушкин и Чехов — великие художники. И повторяю, не потому, что мир, им созданный, нереален, мир всякого художника нереален, но потому, что он создан слишком поспешно, без всякого чувства меры и гармонии, которым должен подчиняться даже самый иррациональный шедевр (чтобы стать шедевром). Действительно, в каком-то смысле Достоевский слишком рассудочен в своих топорных методах, и хотя события у него — всего лишь события духовной жизни, а герои — ходячие идеи в обличье людей, их взаимосвязь и развитие этих событий приводятся в действие механическими приемами, характерными для примитивных традиционных романов конца XVIII и начала XIX века.

Я хочу еще раз подчеркнуть, что Достоевский обладал скорее талантом драматурга, нежели романиста. Его романы представляют собой цепочку сцен, диалогов, массовок с участием чуть ли не всех персонажей — со множеством чисто театральных ухищрений, таких как *scène-à-faire*¹, неожиданный гость, комедийная развязка и т. д. В качестве рома-

¹ Кульминация, сцена, которую с нетерпением ждет зритель (*фр.*).

нов его книги рассыпаются на куски, в качестве пьес — они слишком длинны, композиционно рыхлы и несоразмерны.

* * *

Описывая своих героев, их отношения и положения, в которые они попадают, Достоевский не слишком остроумен, но подчас весьма язвителен.

«Франко-прусская война» — так называется музыкальная пьеса, сочиненная Лямшиным, одним из героев «Бесов».

«Начиналась она грозными звуками „Марсельезы“:

Qu'un sang impur abreuve nos sillons!¹

Слышался напыщенный вызов, упоение будущими победами. Но вдруг, вместе с мастерски варьированными тактами гимна, где-то сбоку, внизу в уголку, но очень близко, послышались гаденькие звуки „Mein lieber Augustin“². „Марсельеза“ не замечает их, „Марсельеза“ на высшей точке упоения своим величием; но „Augustin“ укрепляется, „Augustin“ все нахальнее, и вот такты „Augustin“ как-то неожиданно начинают совпадать с тактами „Марсельезы“. Та начинает как бы сердиться; она замечает, наконец, „Augustin“, она хочет сбросить ее, отогнать, как навязчивую ничтожную муху, но „Augustin“ уцепилась крепко; она весела и самоуверенна, она радостна и нахальна; и „Марсельеза“ как-то вдруг ужасно глупеет: она уже не скрывает, что раздражена и обижена; это вопли негодования, это слезы и клятвы с простертыми к провидению руками:

Pas un pouce de notre terrain, pas une de nos forteresses³.

Но уже она принуждена петь с „Mein lieber Augustin“ в один такт. Ее звуки как-то глупейшим образом переходят

¹ Пусть нечистая кровь напоит наши нивы! (*фр.*)

² «Мой милый Августин» (*нем.*).

³ Ни одной пяди нашей земли, ни одного камня наших крепостей! (*фр.*)

в „Augustin“, она склоняется, погасает. Изредка лишь, прорывом, послышится опять „qu'un sang impur...“, но тотчас же преобидно перескочит в гаденький вальс. Она смиряется совершенно: это Жюль Фавр, рыдающий на груди Бисмарка и отдающий все, все... Но тут же свирепеет и „Augustin“: слышатся сиплые звуки, чувствуется безмерно выпитое пиво, бешенство самохвальства, требования миллиардов, тонких сигар, шампанского и заложников; „Augustin“ переходит в неистовый рев».

«БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ» (1880)

«Братья Карамазовы» — великолепный пример детективного жанра, который Достоевский упорно разрабатывал и в других книгах. Роман этот длинный (более 1000 страниц) и любопытный. В нем много примечательного, даже названия глав.

Стоит сказать, что автор не только хорошо понимает всю витиеватость и фантастичность своей книги, но как будто все время подчеркивает ее, поддразнивая читателя, используя каждую мелочь, чтобы подстегнуть его любопытство. Достаточно бросить хотя бы беглый взгляд на оглавление. Как я уже сказал, названия глав необычны и приводят в замешательство, человек, незнакомый с романом, может быть легко введен в заблуждение, вообразив, что перед ним не роман, а скорее либретто какого-то эксцентричного водевиля. Глава 3: «Исповедь горячего сердца. В стихах». Глава 4: «Исповедь горячего сердца. В анекдотах». Глава 5: «Исповедь горячего сердца. „Вверх пятами“». Затем во втором томе, глава 5: «Надрыв в гостиной», глава 6: «Надрыв в избе», глава 7: «И на чистом воздухе». Некоторые заголовки поражают странными уменьшитель-

ными: «За коньячком». Большая часть названий глав и отдаленно не передает их содержания, как, например: «Еще одна подорванная репутация». Они бессмысленны. И наконец, некоторые игривые заголовки с их добродушным подтруниванием над читателем воспринимаются как названия юмористических рассказов. Лишь в шестой части, как ни странно, самой слабой части книги, названия глав соответствуют их содержанию.

Так поддразнивая, насмешничая, хитрый автор намеренно завлекает читателя. Однако этот прием не единственный. Он все время выискивает разнообразные средства, чтобы пробудить и поддержать читательский интерес. Посмотрите, как он объясняет название города, где с самого начала романа происходит его действие (он приводит его только в самом конце): «Скотопригоньевск (так, увы, называется наш городок, я долго скрывал его имя)». Эта постоянная оглядка на читателя, когда в нем видят, с одной стороны, жертву, для которой писатель заготовил капкан, и одновременно охотника, от которого писатель бежит, петляя следы, как загнанный заяц, — такое отношение к читателю со стороны писателя в какой-то мере идет из русской литературной традиции. Пушкин в «Евгении Онегине», Гоголь в «Мертвых душах» часто невзначай обращаются к читателю, порой с извинением, порой с просьбой или шуткой. Но подобное заигрывание с читателем также заимствовано из западных романов или, вернее, их предшественниц — уголовных хроник. Так вот, в лучших традициях этих хроник Достоевский прибегает к забавному приему: с подчеркнутой откровенностью он в самом начале сообщает, что совершено преступление. «Алексей Федорович Карамазов был третьим сыном помещика нашего уезда Федора Павловича Карамазова, столь известного в свое время... по трагической и темной кончине своей...» Такая нарочитая откровенность со стороны автора — не более чем литературный прием,

цель его — сразу же заинтриговать читателя этой «трагической и темной кончиной».

Книга представляет собой типичный детектив, лихо закрученный уголовный роман, но действие разворачивается медленно. Исходная ситуация такова. Карамазов-отец — гнусный, распутный старик, одна из тех не вызывающих сочувствия жертв, тщательно намеченных предусмотрительным автором детектива для убийства. У него четверо сыновей — трое законных и один незаконный, каждый из которых мог быть убийцей. Младший, благостный Алеша, — явно положительный герой, но, приняв однажды мир Достоевского и его правила, мы можем допустить, что даже Алеша способен был убить отца хотя бы ради брата Дмитрия, которому тот намеренно переходит дорогу, или внезапно восстав против сил зла, которые представляет отец, или по любой другой причине.

Сюжет развивается так, что читатель долгое время вынужден гадать, кто же убийца; более того, даже перед судом предстает невиновный — старший сын убитого Дмитрий, тогда как настоящим убийцей оказывается незаконнорожденный сын Карамазова, Смердяков.

Следуя своему замыслу втянуть читателя в разгадывание тайны, что и составляет главную прелесть детективного жанра, Достоевский осторожно подготавливает в читательском сознании необходимый ему портрет предполагаемого убийцы — Дмитрия. Обман начинается с той минуты, когда Дмитрий после лихорадочных и тщетных поисков трех тысяч, которые ему так остро нужны, бросается вон из дому, прихватив с собою медный пестик. «Ах, Господи, он убить кого хочет! — всплеснула руками Феня».

Грушенька, которую любит Дмитрий, еще одна «инфернальная» героиня Достоевского. К ней же воспылал страстью старик Карамазов, пообещав денег, если она придет к нему. Дмитрий не сомневается в том, что девушка приняла предложение. Убежденный, что Грушенька у от-

ца, он перепрыгивает через забор в сад и видит свет в окнах: «Он стоял за кустом в тени; передняя половина куста была освещена из окна. „Калина, ягоды, какие красные!“ — прошептал он, не зная зачем». Когда он подошел к окну, он увидел, что «вся спальенка Федора Павловича предстала перед ним как на ладони». Она была разделена поперек ширмами. Отец стоял у окна «в своем новом полосатом шелковом халатике, подпоясанном шелковым же шнурком с кистями. Из-под ворота халата выглядывало чистое щегольское белье, тонкая голландская рубашка с золотыми запонками. <...> ...старик чуть не вылез из окна, заглядывая направо, в сторону, где была дверь в сад. <...> Митя смотрел сбоку и не шевелился. Весь столь противный ему профиль старика, весь отвисший кадык его, нос крючком, улыбающийся в сладостном ожидании, губы его, все это ярко было освещено косым светом лампы слева из комнаты. Страшная, неистовая злоба закипела вдруг в сердце Мити», и, потеряв самообладание, он «вдруг выхватил медный пестик из кармана».

Далее следует красноречивая фраза, состоящая из множества точек, опять же в лучших традициях увлекательных уголовных романов, выстроенных вокруг кровавых преступлений. Потом, словно переведя дух, автор снова заходит, но уже с другой стороны. «Бог, — как сам Митя говорил потом, — сторожил меня тогда». Это могло бы означать, что его что-то остановило в последнюю минуту, но нет, сразу же после этой фразы стоит двоеточие, а за ним предложение, словно бы усиливающее предыдущее: «как раз в то самое время проснулся на одре своем больной Григорий Васильевич». Так фраза о Боге, вместо того чтобы означать, как могло показаться вначале, будто ангел-хранитель вовремя остановил его на пути к преступлению, может также значить лишь то, что Бог разбудил старого слугу, чтобы тот смог увидеть и опознать удирающего убийцу. И здесь налицо интересный ход: с той са-

мой минуты, как Дмитрий убегает, и до его ареста на провинциальной ярмарке, где он ударился в загул вместе с Грушенькой (от убийства до ареста проходит 75 страниц), автор так строит сюжет, что словоохотливый Дмитрий ни разу не выдает своей невинности. Более того, когда он вспоминает слугу Григория, которого он ударил пестиком и, быть может, даже убил, Дмитрий ни разу не называет его по имени; просто «старик», что легко можно отнести к отцу. Прием, пожалуй, слишком искусственный, выдающий чрезмерное желание автора обмануть читателя, заставив его поверить в то, что Дмитрий — отцеубийца.

Позже на суде важно понять, говорит Дмитрий правду или лжет, утверждая, что три тысячи рублей были у него при себе перед тем, как он отправился к отцу. Иначе были бы все основания подозревать его в том, что он украл три тысячи, приготовленные стариком для девушки, а это в свою очередь означало бы, что он вломился в дом и совершил убийство. И вдруг на суде младший брат Алеша вспоминает, что, когда он видел Дмитрия в последний раз, перед ночным происшествием в саду, тот бил себя в грудь и кричал, что у него в этом самом месте (то есть на груди) есть то, что ему необходимо, чтобы выпутаться из его трудного положения. Тогда Алеша подумал, что Дмитрий имел в виду свое сердце. Теперь же он вдруг вспомнил, что даже в тот миг обратил внимание, что Дмитрий бил себя не в сердце, а много выше, там, где хранилась ладанка. Это воспоминание Алеши стало единственным, хотя и слабым доказательством того, что Дмитрий в самом деле достал деньги раньше, а значит, возможно, и не убивал отца.

Автор начисто игнорирует другое обстоятельство, которое легко могло бы разрешить все сомнения и спасти Дмитрия. Смердяков признался Ивану, среднему брату, что настоящий убийца — он и что орудием преступления послужила тяжелая пепельница. Иван делает все возмож-

ное, чтобы спасти Дмитрия, однако это важнейшее обстоятельство на суде не упоминается ни разу. Если бы Иван рассказал суду о пепельнице, установить истину ничего не стоило бы. Надо было лишь осмотреть ее как следует, установить, есть ли на ней следы крови, и сравнить ее форму с очертаниями смертельной раны убитого. Но это не сделано, немаловажный промах для детективного романа.

Приведенный анализ достаточен для того, чтобы проследить развитие сюжетной линии Дмитрия. Иван, второй брат, уезжает из города, попустительствуя убийству, фактически он подталкивает Смердякова к преступлению, становясь тем самым его соучастником. Вообще Иван сильнее втянут в основную интригу, чем третий брат Алеша. Там, где заходит речь об Алеше, мы постоянно ощущаем, как автор разрывается между двумя независимыми сюжетами: трагедией Дмитрия и историей почти святого Алеши. В Алеше снова видится, как и в князе Мышкине, любовь автора к простодушному герою русского фольклора. Всю длинную, вялую историю старца Зосимы можно было бы исключить без всякого ущерба для сюжета, скорее это только придало бы книге цельности и соразмерности. И вновь совершенно независимо, в разрез с общим замыслом, звучит история Илюшечки, сама по себе замечательная. Но и в эту прекрасную историю о мальчике Илюше, его друге Коле, собаке Жучке, серебряной пушечке, капризных выходках истеричного отца — даже в эту историю Алеша вносит неприятный елейный холодок.

Вообще, когда автор изображает Дмитрия, его перо обретает исключительную живость, Дмитрий как бы постоянно освещен сильнейшими лампами, а вместе с ним все, кто его окружает. Но стоит появиться Алеше, как мы тотчас же погружаемся в совершенно иную, безжизненную стихию. Сумеречные тропы уводят читателя в угрюмый мир холодного умствования, покинутый гением искусства.

ЛЕВ ТОЛСТОЙ | 1828–1910

«АННА КАРЕНИНА» (1877)

Толстой — непревзойденный русский прозаик. Оставляя в стороне его предшественников Пушкина и Лермонтова, всех великих русских писателей можно выстроить в такой последовательности: первый — Толстой, второй — Гоголь, третий — Чехов, четвертый — Тургенев¹. Похоже на выпускной список, и разумеется, Достоевский и Салтыков-Щедрин со своими низкими оценками не получили бы у меня похвальных листов.

Идеологическая отравка — пресловутая «идейность» произведения (если прибегнуть к понятию, изобретенному современными критиками-шарлатанами) начала подтачивать русскую прозу в середине прошлого века и прикончила ее к середине нашего. Поначалу может показаться, что проза Толстого насквозь пронизана его учением. На самом же деле его проповедь, вялая и расплывчатая, не имела ничего общего с политикой, а творчество отличает такая могучая, хищная сила, оригинальность и общечело-

¹ Читая Тургенева, вы знаете, что это — Тургенев. Толстого вы читаете потому, что просто не можете остановиться. (Замечание Набокова в квадратных скобках в другом месте лекции. — Ф.Б.)

веческий смысл, что оно попросту вытеснило его учение. В сущности, Толстого-мыслителя всегда занимали лишь две темы: Жизнь и Смерть. А этих тем не избежит ни один художник.

* * *

Граф Лев Николаевич Толстой (1828—1910) — крепкий, неутомимый духом человек — всю жизнь разрывался между чувственной своей природой и сверхчувствительной совестью. Вожделения и соблазны города постоянно уводили его с мирного деревенского проселка, по которому Толстой-аскет жаждал идти с той же страстью, с какой Толстой-сластоугодник нестерпимо жаждал плотских утех. В юности сластоугодничество одерживало верх. Позднее, после женитьбы (1862), Толстой обрел временный душевный покой в семейной жизни, отданной рачительному управлению имением — он владел богатыми землями на Волге — и работе над лучшими книгами. Как раз тогда, в 60-е и в начале 70-х годов, он и создал свои шедевры — грандиозную «Войну и мир» (1869) и бессмертную «Анну Каренину». А еще позже, в конце 70-х годов, когда ему уже было далеко за сорок, совесть возобладала над личными интересами, семейным благополучием, головокружительной литературной карьерой, которыми он пожертвовал ради того, что считал своим нравственным долгом, предпочтя красочной дерзости творчества простую, суровую жизнь, построенную на рассудочных принципах христианской морали и отвлеченной идеи гуманизма. И когда в 1910 году ему стало ясно, что, продолжая оставаться в своем имении, в лоне бурной семьи, он по-прежнему предаёт идеалы простого, безгрешного бытия, этот восьмидесятилетний старец ушел из дому, отправился пешком в монастырь, до которого так и не добрался, и встретил смерть на постоялом дворе маленькой железнодорожной станции.

Я не выношу копания в драгоценных биографиях великих писателей, не выношу, когда люди подсматривают в замочную скважину их жизни, не выношу вульгарности «интереса к человеку», не выношу шуршания юбок и хихиканья в коридорах времени, и ни один биограф даже краем глаза не посмеет заглянуть в мою личную жизнь. Но вот что я должен сказать. Злорадное сострадание Достоевского, его упоение жалостью к униженным и оскорбленным — все это были, в конце концов, одни лишь эмоции, а та особая разновидность мрачного христианства, которую он исповедовал, ничуть не мешала ему вести жизнь, весьма далекую от его идеалов. Толстой же, как и его представитель Левин, напротив, был органически неспособен к сделке с совестью — и жестоко страдал, когда животное начало временно побеждало духовное.

Открыв для себя новую религию — смесь буддийского учения о нирване и Нового Завета (иначе говоря, «Иисус минус Церковь») — и следуя ей, он пришел к выводу, что искусство — безбожно, ибо основано на воображении, на обмане, на подтасовке, и без всякого сожаления пожертвовал великим даром художника, довольствуясь ролью скучного, заурядного, хотя и здравомыслящего философа. Покорив вершины искусства в «Анне Карениной», он внезапно решил ограничиться нравоучительными статьями и кроме них ничего не писать. К счастью, движимый неудержимой потребностью в творчестве, он иногда уступал природному дару и создал еще несколько изумительных произведений, не замутненных нарочитой назидательностью, в том числе — величайший рассказ «Смерть Ивана Ильича».

Многие относятся к Толстому со смешанным чувством. В нем любят художника и терпеть не могут проповедника. Но в то же время отделить Толстого-проповедника от Толстого-художника невозможно: все тот же низкий, медлительный голос, то же крепкое плечо, что легко выдерживало и ношу заоблачных видений, и тяжкий груз

идей. Так и хочется порой выбить из-под обутых в лапти ног мнимую подставку и запереть в каменном доме на необитаемом острове с бутылкой чернил и стопкой бумаги, подальше от всяких этических и педагогических «вопросов», на которые он отвлекался, вместо того чтобы любоваться завитками темных волос на шее Анны Карениной. Но это невозможно; Толстой един, и борьба между художником, который упивался красотой черной земли, белого тела, голубого снега, зеленых полей, пурпурных облаков, и моралистом, утверждавшим, что художественный вымысел греховен, а искусство безнравственно, — борьба эта шла в одном и том же человеке. Сочиняя ли, проповедуя ли, Толстой рвался наперекор всему к истине. В «Анне Карениной» он воспользовался одним методом, в проповедях — другим, но, сколь бы утонченным ни было его искусство и скучными его воззрения, правда, которую он так мучительно искал и порой чудом находил прямо у себя под ногами, и без того всегда была с ним, ибо Толстой-художник и был этой правдой.

Меня смущает лишь то, что, столкнувшись с этой правдой, он не всегда узнавал в ней себя. Мне нравится одна история: однажды под старость, ненастным днем, уже давным-давно перестав сочинять, он взял какую-то книгу, раскрыл ее наугад, заинтересовался, увлекся и, взглянув на обложку, с удивлением прочел: «Анна Каренина» Льва Толстого.

Откуда эта одержимость Толстого, которая всю жизнь сковывала его гений, да и сегодня смущает чуткого читателя? Наверное, суть ее в том, что мучительный поиск истины, правдоискательство было для него дороже, чем легкая, красочная, блистательная иллюзия правды. Старая русская истина с ее неистовством и тяжелой поступью никогда не была приятной собеседницей. Не будничная *правда*, но бессмертная *истина*, не просто правда, но озаряющий собой весь мир свет правды. Когда Толстому

случалось найти ее в себе, в блеске собственного воображения, он почти бессознательно шел по верному пути. И что нам вся его борьба с господствующей Православной церковью, его этические воззрения рядом с отрывком из любого романа, отмеченного печатью этого озарения?

Истина — одно из немногих русских слов, которое ни с чем не рифмуется. У него нет пары, в русском языке оно стоит одиноко, особняком от других слов, незыблемое, как скала, и лишь смутное сходство с корнем слова «стоять» мерцает в густом блеске этой предвечной громады. Большинство русских писателей страшно занимали ее точный адрес и опознавательные знаки. Пушкин мыслил ее как благородный мрамор в лучах величавого солнца. Достоевский, сильно уступавший ему как художник, видел в ней нечто ужасное, состоящее из крови и слез, истерики и пота. Чехов не сводил с нее мнимозагадочного взгляда, хотя чудилось, что он очарован блеклыми декорациями жизни. Толстой шел к истине напролом, склонив голову и сжав кулаки, и приходил то к подножию креста, то к собственному своему подножию.

* * *

Одно из его открытий по странной случайности ускользнуло от внимания критиков. Он открыл — так никогда и не узнав об этом — метод изображения жизни, точнее всего соответствующий нашему представлению о ней. Он — единственный мне известный писатель, чьи часы не отстают и не обгоняют бесчисленные часы его читателей. Великие художники всегда отличались зоркостью, и в том, что принято называть «реализмом» толстовских описаний, многие превзошли его. Хотя рядовой русский читатель и скажет, что в Толстом пленяет совершенная реальность его романов, словно ты встретился со старыми друзьями и очутился в знакомой обстановке, дело вовсе не в этом. В яркости описаний ему не уступали

и другие. В романах Толстого читателей пленяет его чувство времени, удивительно созвучное нашему восприятию. Таинственное это свойство — не столько похвальное, сколько от природы присущее толстовскому гению. Именно это уникальное равновесие времени и вызывает у чуткого читателя то ощущение реальности, которое он склонен приписывать остроте толстовского зрения. Проза Толстого течет в такт нашему пульсу, его герои движутся в том же темпе, что прохожие под нашими окнами, пока мы сидим над книгой.

Самое любопытное состоит в том, что Толстой довольно небрежно обращается с объективным временем. Внимательные читатели заметили, что в «Войне и мире» дети растут или слишком быстро, или слишком медленно, так же, как в «Мертвых душах», где, несмотря на пристальное внимание Гоголя к костюмам героев, Чичиков в разгар лета разгуливает в медвежьей шубе. В «Анне Карениной» автора то и дело заносит на скользкой дороге времени. Но эти мелкие промахи ничуть не мешают Толстому передать его ход, саму его сущность, столь созвучную читательскому восприятию. Были и другие писатели, откровенно стремившиеся передать это движение: так, Пруст приводит героя романа «В поисках утраченного времени» на последний светский обед, и тот, видя своих знакомых в серых париках, вдруг понимает, что серые парики — просто седые волосы, что эти люди состарились, пока он путешествовал в глубь своей памяти. Или обратите, например, внимание, как Джеймс Джойс обходится с временем в «Улиссе», когда Блум пускает клочок бумаги от моста к мосту вниз по Лиффи — из дублинской бухты в океан вечности. Но даже эти писатели не добиваются того, чего достигает Толстой, передавая течение времени как бы невзначай, мимоходом. Время у них течет или медленнее, или быстрее, чем шли часы вашего деда, — это время «по Прусту» или «по Джойсу», а не обычное, нор-

мальное человеческое время, которое удавалось передать Толстому.

Неудивительно поэтому, что пожилые люди в России, беседуя за вечерним чаем, говорят о героях Толстого как о совершенно реальных людях, похожих на их знакомых, будто они и впрямь танцевали на балу с Кити, Анной или Наташей или обедали с Облонским в его любимом ресторане¹. Читателям Толстой кажется великаном вовсе не потому, что другие писатели рядом с ним карлики, а потому, что он всегда стоит вровень с нами², идет с нами в ногу, никого не обгоняя на ходу.

Хотя Толстой постоянно присутствует в книге, постоянно вторгается в жизнь персонажей и обращается к читателю, в тех знаменитых главах, которые считаются его шедеврами, он невидим — чего так истово требовал от писателя Флобер, говоря, что идеальный автор должен быть незаметным в книге и в то же время вездесущим, как Творец во Вселенной. Поэтому у нас то и дело возникает ощущение, будто роман Толстого сам себя пишет и воспроизводит себя из себя же, из собственной плоти, а не рождается под пером живого человека, водящего им по бумаге,

¹ Это специфическое ощущение реальности, полнокровности, подлинного существования живущих самостоятельной жизнью персонажей обусловлено уникальной способностью Толстого соответствовать нашему чувству времени. И если помыслить себе существо из некой иной солнечной системы, которое заинтересуется нашим представлением о времени, то лучшим его объяснением будет чтение романа Толстого — в оригинале или хотя бы в *моем* переводе с моими комментариями. (Замечание, вычеркнутое Набоковым из текста лекции. — Ф. Б.)

² Русский писатель Бунин рассказывал мне, что, ожидая Толстого во время своего первого визита к нему, он испытал едва ли не потрясение, когда вместо великана, которого он невольно рисовал в своем воображении, из-за маленькой двери показался невысокий старик. Я и сам видел этого старика. Я был еще ребенком и потому довольно смутно помню, как отец на перекрестке обменялся рукопожатием с каким-то человеком, а затем, когда мы продолжили прогулку, сказал мне: «Это был Толстой». (Замечание, вычеркнутое Набоковым из текста лекции. — Ф. Б.)

то останавливаясь и зачеркивая слово, то сидя в задумчивости или почесывая заросший щетиной подбородок¹.

Как я уже говорил, в романах Толстого не всегда можно провести отчетливую грань между проповедником и художником. Авторскую проповедь подчас трудно отделить от рассуждений того или иного персонажа. И в сущности, довольно часто, когда на протяжении многих, явно побочных страниц объясняется, что и как *нам* следует думать по тому или иному поводу или что, к примеру, думает сам *Толстой* о войне, мире и сельском хозяйстве, чары его слабеют и начинает казаться, что прелестные новые знакомые, ставшие уже частицей нашей жизни, вдруг отняты у нас, дверь заперта и не откроется до тех пор, пока величавый автор не завершит утомительного периода и не изложит нам свою точку зрения на брак, Наполеона, сельское хозяйство или не растолкует своих этических и религиозных воззрений.

Например, в книге разбираются сельскохозяйственные вопросы, скажем, в связи с интересами Левина, крайне скучные для иностранцев, и вряд ли вы будете вникать в них сколько-нибудь глубоко. Толстой-художник допускает ошибку, уделяя им столько страниц, тем более что они тесно связаны с определенным историческим отрезком и собственными идеями Толстого, которые менялись со временем и быстро устарели. Сельское хозяйство не вызывает у нас того трепета, как переживания и настроения Анны или Кити. Несколько глав посвящены выборам губернского предводителя. Посредством участия в земском собрании помещики стремились наладить отношения с крестьянами и содействовали — к их (и своей) пользе — открытию новых школ и больниц, развитию сельскохо-

¹ Окончание фразы, впоследствии вычеркнутое Набоковым: «...а затем сердясь на свою жену Софью Андреевну за то, что она впустила в соседнюю комнату шумного посетителя». — Ф.Б.

зяйственной техники и т. п. В земства входили как помещики реакционного толка, по-прежнему смотревшие на крестьян как на крепостных (хотя крепостное право было официально отменено более десяти лет назад), так и либеральные, прогрессивно мыслявшие землевладельцы, которые старались улучшить общественную ситуацию путем сближения с крестьянством на почве общих интересов местного хозяйства и тем самым способствовали повышению жизненного уровня и образованности крестьянского сословия.

* * *

Обычно я не пересказываю сюжета, но для «Анны Карениной» сделаю исключение, так как сюжет ее по природе своей нравственный. Это клубок этических мотивов, на которых нужно остановиться, прежде чем мы сможем наслаждаться романом на более высоком уровне.

Одна из самых привлекательных героинь мировой литературы, Анна, — молодая, прекрасная женщина, очень добрая, глубоко порядочная, но совершенно обреченная. Выйдя замуж за чиновника с многообещающей карьерой, Анна ведет беззаботную светскую жизнь в самом блестящем петербургском обществе. Она обожает своего маленького сына, уважает мужа, на 20 лет ее старше, и ее кипучая, жизнерадостная натура охотно принимает все поверхностные удовольствия жизни.

Встретив Вронского по дороге в Москву, она страстно влюбляется. Эта любовь переворачивает ее жизнь — теперь все, на что она смотрит, видится ей в другом свете. В знаменитой сцене, когда Каренин встречает ее на петербургском вокзале, она вдруг замечает, как торчат у него уши. Раньше она никогда не обращала на них внимания, потому что никогда не оглядывала его критически, он был неотъемлемой частью той жизни, которую она безоговорочно принимала. Теперь все изменилось. Ее

страсть к Вронскому — поток белого света, в котором ее прежний мир видится ей мертвым пейзажем на вымершей планете.

Анна не обычная женщина, не просто образец женственности, это натура глубокая, полная сосредоточенного и серьезного нравственного чувства, все в ней значительно и глубоко, в том числе ее любовь. Она не может вести двойную жизнь, в отличие от другой героини романа, княгини Бетси. Ее правдивая и страстная натура не допускает обмана и тайн. Она ничуть не похожа на Эмму Бовари, провинциальную фантазерку, сентиментальную распутницу, пробирающуюся вдоль осыпающихся стен к постелям чередующихся любовников. Анна отдает Вронскому всю жизнь, решается расстаться с обожаемым сыном — несмотря на терзания, которых ей это стоит, — и уезжает с Вронским сначала в Италию, потом — в его имение в Центральной России, хотя эта «открытая» связь делает ее безнравственной женщиной в глазах безнравственного света. (В определенном смысле о ней можно сказать, что она осуществила мечту Эммы, которая хотела сбежать с Родольфом, но Эмма не знает мук расставания с сыном, и этой маленькой женщине неведомы угрызения совести.) Кончается тем, что Анна и Вронский возвращаются в город. Лицемерное общество шокировано не столько ее связью, сколько полным пренебрежением к светским приличиям.

В то время как Анна несет на себе всю тяжесть общественного негодования (она унижена и оскорблена, растоптана и «раздавлена»), Вронский, мужчина не очень глубокий, посредственный во всех отношениях, но светский, только выигрывает от скандала, его приглашают повсюду, он кружится в вихре светской жизни, встречается с бывшими друзьями, его представляют внешне приличным дамам, которые и на минуту не останутся рядом с опозоренной Анной. Он все еще любит Анну, но подчас его тянет

к спорту и светским развлечениям, и время от времени он не отказывает себе в них. Анна истолковывает эти мелкие измены как знак его охлаждения к ней. Она чувствует, что может потерять его.

Человек недалекого ума, Вронский начинает тяготиться ее ревностью, чем только усиливает ее подозрения¹. Доведенная до отчаяния грязью и мерзостью, в которой тонет ее любовь, однажды майским воскресным вечером Анна бросается под колеса товарного поезда. Вронский понимает слишком поздно, что он утратил. Весьма кстати для него и для Толстого начинается русско-турецкая война, и в 1876 году он отбывает на фронт с добровольным ополчением. Наверное, это единственный запрещенный прием в романе: слишком уж он прост, слишком кстати подвернулся.

Параллельная линия в романе, развивающаяся как будто совершенно независимо, — линия Левина и княжны Кити Щербацкой, его ухаживание и женитьба. Левин — самый автобиографический герой Толстого, человек с высокими нравственными ценностями и совестью с большой буквы. Совесть не дает ему покоя ни на минуту. Левин и отдаленно не похож на Вронского. Вронский живет только ради удовлетворения своих желаний. До встречи с Анной он ведет общепринятый образ жизни, даже в любви он готов заменить высокие идеалы условностями своего круга. А Левин — человек, считающий своим долгом постигать окружающий мир и найти в нем свое место. Поэтому его внутренняя природа постоянно меняется, он духовно растет на протяжении всего романа, он поднимается до тех религиозных идеалов, которые в это время Толстой вырабатывал для себя.

¹ Набоков оставил в квадратных скобках следующий абзац: «Конечно же, он несравненно более тонкий человек, чем грубый любовник Эммы, но все же в иные минуты, когда у его возлюбленной случаются вспышки раздражения, он вполне может сказать про себя с интонацией Родольфа: „Ты теряешь время, моя девочка“». — Ф. Б.

Рядом с этими главными героями действуют другие персонажи. Стива Облонский, легкомысленный, никчемный брат Анны; его жена Долли, урожденная Щербацкая, добрая, серьезная, многострадальная женщина, одна из идеальных героинь Толстого, вся жизнь которой отдана детям и несносному мужу; семья Щербацких, одна из старинных московских аристократических фамилий; мать Вронского и целая галерея представителей петербургского светского общества. Петербургский свет резко отличается от московского. Москва — добрый, домашний, ленивый, патриархальный, старый город, Петербург — изысканная, холодная, официальная, модная и сравнительно молодая столица, где я сам родился 30 лет спустя. Конечно, нельзя забыть о Каренине, муже главной героини, сухом, добропорядочном господине, жестоком в своих холодных добродетелях, идеальном государственном служащем, косном бюрократе, лицемере и тиране, охотно принимающем поддельную мораль своего круга. В иные минуты он способен на добрые порывы, на широкий жест, но быстро забывает об этом и ради них не может поступиться своей карьерой. У постели Анны, еще не оправившейся после родов и уверенной в близкой смерти (которая, однако, ее минует), Каренин прощает Вронского и пожимает ему руку с истинным христианским смирением и великодушием. Вскоре он опять изменится, станет холодным и неприветливым, но в этот миг близость смерти все меняет, и в глубине души Анна любит его так же, как и Вронского: обоих зовут Алексеями, оба они сняты ей во сне как спутники ее жизни. Его искренность и доброта продлятся недолго, и, когда Каренин попытается добиться развода (который не очень изменил бы его жизнь, но так много значит для Анны) и неожиданно столкнется с неприятными осложнениями, он просто-напросто откажется действовать дальше, ни на минуту не задумавшись о том, что значит для Анны его отказ. Более того, он находит удовольствие в своей праведности.

Одна из величайших книг о любви в мировой литературе, «Анна Каренина» — не только авантюрный роман. Толстого глубоко волновали вопросы нравственности как самые важные, вечные и общечеловеческие. И вот какая нравственная идея заложена в «Анне Карениной» — вовсе не та, что вычитает небрежный читатель. Мораль не в том, что Анна должна платить за измену мужу (в известном смысле так можно сформулировать мораль, лежащую на самом дне «Госпожи Бовари»). Дело не в этом, конечно, и вполне очевидно, почему: останься Анна с мужем, умело скрыв от света свою измену, ей не пришлось бы платить за нее ни счастьем, ни жизнью. Анна наказана не за свой грех (она могла бы жить с мужем и дальше), не за нарушение общественных норм, весьма временных, как все условности, и не имеющих ничего общего с вневременными, вечными законами морали. Так в чем же тогда нравственный смысл романа? Мы легче поймем его, если посмотрим на другую линию книги и сравним историю Левина—Кити с историей Вронского—Анны. Женитьба Левина основана на метафизическом, а не физическом представлении о любви, на готовности к самопожертвованию, на взаимном уважении. Союз Анны и Вронского основан лишь на физической любви и потому обречен. На первый взгляд может показаться, что общество покарало Анну за любовь к человеку, который не был ей мужем. Конечно, такого рода «мораль» совершенно «аморальна», не говоря уже о художественной недостоверности, ведь у других представительниц света, того же высшего общества сколько угодно любовных связей, только тайных, «под темной вуалью». (Вспомните синюю вуаль Эммы во время ее прогулки с Родольфом и черную вуаль во время свидания с Леоном.) Но честная несчастная Анна не надевает этой вуали, чтобы скрыть обман. Законы общества временны, Толстого же интересуют вечные проблемы. И вот

его настоящий нравственный вывод: любовь не может быть только физической, ибо тогда она эгоистична, а эгоистичная любовь не созидает, а разрушает. Значит, она греховна. Толстой-художник с присущей ему силой образного видения сравнивает две любви, ставя их рядом и противопоставляя друг другу: физическую любовь Вронского и Анны (бьющуюся в тисках сильной чувственности, но обреченную и бездуховную) и подлинную, истинно христианскую (как ее называет Толстой) любовь Левина и Кити, тоже чувственную, но при этом исполненную гармонии, чистоты, долга, нежности, правды и семейного счастья.

Эпиграф из Библии: «Мне отмщение, и Аз воздам» (говорит Господь) (Послание к Римлянам, гл. 12, ст. 19).

Что это значит? Во-первых, общество не имело права судить Анну, во-вторых, Анна не имела права наказывать Вронского, совершая самоубийство.

* * *

Джозеф Конрад, английский романист польского происхождения, в письме от 10 июня 1902 года к Эдуарду Гарнетту, писателю средней руки, обмолвился: «Передай привет своей жене, чей перевод „Анны Карениной“ мне кажется великолепным. О самой же книге я невысокого мнения, так что перевод придал ей некоторого блеска». Я никогда не прощу Конраду этого вздора. На самом деле перевод Гарнетт очень слабый.

Напрасно мы будем искать на страницах романа Толстого искусных флорберовских переходов в главах от одного героя к другому. Композиция «Анны Карениной» более традиционна, хотя книга написана через двадцать лет после «Госпожи Бовари». Разговор между персонажами с упоминанием других действующих лиц, герои-посредники, устраивающие встречи главных героев, — таковы нехитрые и подчас довольно топорные приемы Толстого.

Еще проще его резкие переходы от главы к главе при смене декораций.

Роман состоит из восьми частей, а каждая часть — в среднем из 30 коротких глав по 4 страницы. Автор ставит себе целью проследить две главные линии: Левина—Кити и Вронского—Анны, хотя существует и третья, подчиненная и посредническая линия Облонского—Долли, играющая особую роль в структуре романа и призванная по-разному связать две главные линии. Стива Облонский и Долли выступают в роли посредников между Левиным и Кити, Анной и ее мужем. Более того, пока Левин ведет холостяцкую жизнь, автор проводит тонкую параллель между Долли Облонской и левинским идеалом матери, который он найдет для своих собственных детей в Кити. Кроме того, разговор с крестьянкой кажется Долли таким же чудом, как Левину — разговор с мужиком о сельском хозяйстве.

Действие романа начинается в феврале 1872 года и продолжается до июня 1876 года: проходит в общей сложности четыре с половиной года. Оно перемещается из Москвы в Петербург и развивается в четырех поместьях (поместье старой графини Вронской под Москвой также играет определенную роль в книге, хотя мы его ни разу не видим).

В первой части романа главная тема — скандал в доме Облонских, с которого все начинается, и второстепенная тема — треугольник Кити—Левин—Вронский.

Два лейтмотива, две главные темы — измена Облонского и разрыв Кити с Вронским из-за его увлечения Анной¹ — это вступление к трагической теме Вронского

¹ В. Набоков вычеркнул следующее предложение: «Нужно отметить, что Анна, с такой мудростью и тактом помирившая поссорившихся супругов, одновременно приносит зло, покорив Вронского и разрушив его помолвку с Кити». — Ф. Б.

и Анны, которая не завершится так гладко, как неприятности Облонского и Долли или страдания Кити. Долли вскоре прощает своего вероломного мужа из любви к нему и ради пятерых детей, а также потому, что, по мнению Толстого, двое женатых и многодетных людей навеки связаны законом. Через два года после разрыва с Вронским Кити выходит замуж за Левина, и начинается идеальный, с точки зрения Толстого, брак. Но Анна, ставшая любовницей Вронского после десяти месяцев его ухаживаний, переживает крах своей семейной жизни и через четыре года после начала книги совершает самоубийство.

«Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему.

Все смешалось в доме¹ Облонских. Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме. Положение это продолжалось уже третий день и мучительно чувствовалось и самими супругами, и всеми членами семьи, и домочадцами. Все члены семьи и домочадцы чувствовали, что нет смысла в их сожительстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, чем они, члены семьи и домочадцы Облонских. Жена не выходила из своих комнат, мужа третий день не было дома. Дети бегали по всему дому, как потерянные; англичанка поссорилась с экономкой и написала записку приятельнице, прося приискать ей новое место; повар ушел вчера со двора, во время самого обеда; черная кухарка и кучер просили расчета.

¹ «Дом — дом — дом: колокольный звон семейной темы — дом, домочадцы. Толстой откровенно дает нам ключ на первой же странице романа: тема дома, тема семьи». (Из заметок Набокова, относящихся к началу этого абзаца. См. также Комментарии Набокова к роману в наст. томе, прим. 1. — Ф. Б.)

Anna Karenin

Part I

James 2-5 1872	Chapter I	Confusion in Oblonsky house-hold. Steve's dream.	2
	Chapter II	Anna to arrive. Matrona's advice.	5
	Chapter III	Steve's morning. Children.	2
	Chapter IV	Explanation between Steve and Dolly. Unsuccessful.	13
	Chapter V	Steve at office. Levin.	18
	Chapter VI	About Levin	27
	Chapter VII	Levin and Kosnistov	30
	Chapter VIII	" "	32
	Chapter IX	Skating rink	34
	Chapter X	Oblonsky and Levin at the restaurant	41
	Chapter XI	" " " "	48
	Chapter XII	Kitty. Old Princess Shcherbatsky's thoughts about Kitty and Vronsky	52
	Chapter XIII	Levin's proposal.	56
	Chapter XIV	At the Shcherbatskies	59
	X Chapter XV	Scene between Prince and Princess Shcherb.	65
	Chapter XVI	Vronsky	68
	Chapter XVII	At the station	70
	Chapter XVIII	" " " Vronsky meets Anna.	73
	Chapter XIX	Dolly and Anna	78
	Chapter XX	Anna and Kitty.	84
	X Chapter XXI	Oblonskys reconciled. Vronsky calls on Oblonskys	88
	X Chapter XXII	The Ball	90
	X Chapter XXIII	" Vronsky and Anna	95
	Chapter XXIV	Levin after Kitty's refusal. Levin and his brother	99
	Chapter XXV	Levin goes on his estate	103
	Chapter XXVI	" "	109
	Chapter XXVII	" "	112
	Chapter XXVIII	Anna and Dolly (about Vronsky and the Ball. Anna	115
	Chapter XXIX	On the train between Moscow and Petersburg	118
	Chapter XXX	Leaving Vronsky on train. Leaving Petersburg.	121

Составленная Набоковым схема сюжета
первой части «Анны Карениной»

На третий день после ссоры князь Степан Аркадьич Облонский — Стива, как его звали в свете, — в обычный час, то есть в восемь часов утра, проснулся не в спальне жены, а в своем кабинете, на сафьянном диване. Он повернул свое полное, выхоленное тело на пружинах дивана, как бы желая опять заснуть надолго, с другой стороны крепко обнял подушку и прижался к ней щекой; но вдруг вскочил, сел на диван и открыл глаза.

„Да, да, как это было? — думал он, вспоминая сон. — Да, как это было? Да! Алабин давал обед в Дармштадте (*в Германии*); нет, не в Дармштадте, а что-то американское. Да, но там Дармштадт был в Америке. Да, Алабин давал обед на стеклянных столах, да, — и столы нели: *Il mio tesoro*, и не *Il mio tesoro*, а что-то лучше, и какие-то маленькие графинчики, и они же женщины“».

Сон Стивы — род нелогичной комбинации, поспешно выхваченной из жизни постановщиком снов. Не подумайте, что эти столы просто покрыты стеклом — они целиком сделаны из стекла. Графинчики, итальянское пение и в то же время женщины в образе графинчиков — одно из тех лаконичных сочетаний, которое часто использует любитель-постановщик наших снов. Это приятный сон, столь приятный, что он уводит от реальности. Стива просыпается не в супружеской постели, а в тиши кабинета, куда он сослан. Однако не это самое интересное. Самое любопытное заключается в том, что автор искусно изображает легкомысленную, ясную, распутную, эпикурейскую природу Стивы через призму его сна. Это способ представить Облонского: мы знакомимся с ним через его сон. И еще одна особенность: сон с маленькими поющими женщинами будет разительно не похож на сон с бормочущим мужичком, который приснится Анне и Вронскому.

Мы продолжим наше исследование того, какие впечатления легли в основу сна, приснившегося Вронскому и

Анне в следующих частях романа. Самое значительное из них относится ко времени ее приезда в Москву и встречи с Вронским.

«На другой день, в 11 часов утра, Вронский выехал на станцию Петербургской железной дороги встречать мать, и первое лицо, попавшееся ему на ступеньках большой лестницы, был Облонский, ожидавший с этим же поездом сестру. *(Она приезжает, чтобы помирить Стиву с женой.)*

— А! Ваше сиятельство! — крикнул Облонский. — Ты за кем?

— Я за матушкой, — улыбаясь, как и все, кто встречался с Облонским, отвечал Вронский, пожимая ему руку, и вместе с ним взошел на лестницу. — Она нынче должна быть из Петербурга.

— А я тебя ждал до двух часов. Куда же поехал от Щербацких?

— Домой, — отвечал Вронский. — Признаться, мне так было приятно вчера после Щербацких, что никуда не хотелось.

— Узнаю коней ретивых по каким-то их таврам, юношей влюбленных узнаю по их глазам, — продекламировал Степан Аркадьич точно так же, как прежде Левину.

Вронский улыбнулся с таким видом, что он не отрывается от этого, но тотчас же переменял разговор.

— А ты кого встречаешь? — спросил он.

— Я? я хорошенькую женщину, — сказал Облонский.

— Вот как!

— *Honni soit qui mal y pense!*¹ Сестру Анну.

— Ах, это Каренину? — сказал Вронский.

— Ты ее, верно, знаешь?

— Кажется, знаю. Или нет... Право, не помню, — рассеянно отвечал Вронский, смутно представляя себе при имени Карениной что-то чопорное и скучное.

¹ Стыдно тому, кто это дурно истолкует! (*фр.*)

— Но Алексея Александровича, моего знаменитого зятя, верно, знаешь. Его весь мир знает.

— То есть знаю по репутации и по виду. Знаю, что он умный, ученый, божественный что-то... Но ты знаешь, это не в моей... *not in my line*¹, — сказал Вронский».

«Вронский пошел за кондуктором в вагон и при входе в отделение остановился, чтобы дать дорогу выходящей даме. С привычным тактом светского человека, по одному взгляду на внешность этой дамы, Вронский определил ее принадлежность к высшему свету. Он извинился и пошел было в вагон, но почувствовал необходимость еще раз взглянуть на нее — не потому, что она была очень красива, не по тому изяществу и скромной грации, которые видны были во всей ее фигуре, но потому, что в выражении миловидного лица, когда она прошла мимо его, было что-то особенно ласковое и нежное. Когда он оглянулся, она тоже повернула голову. Блестящие, казавшиеся темными от густых ресниц, серые глаза дружелюбно, внимательно остановились на его лице, как будто она признавала его, и тотчас же перенеслись на подходившую толпу, как бы ища кого-то. В этом коротком взгляде Вронский успел заметить сдержанную оживленность, которая играла в ее лице и порхала между блестящими глазами и чуть заметной улыбкой, изгибавшею ее румяные губы. Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке».

Мать Вронского, путешествующая с этой дамой, то есть с Анной, представляет ей своего сына. Появляется Облонский. Затем, когда все выходят, происходит траги-

¹ Не по моей части (*англ.*).

a complete denial, his friends
 when in July, it would be the 1st of October of that
 but I find discrepancies as far as to correct it
 from before to now, as I find in every

ANNA KARENINA began
 March 1873
 April 1873
 PART I
 CHAPTER I

1 **H**APPY families are all alike; every unhappy family is
 2 unhappy in its own way.
 3 Everything was in confusion in the Oblonsky
 4 an innkeeper's wife, a French girl, who had been a 60 years in
 5 their country, and she had announced that she was
 6 could not go on with the same with him. This
 7 husband and wife themselves, but all the members of their
 8 family and household were painfully conscious of it. Every
 9 person in the household felt that there was no one in their line
 10 together, and that the stray people brought together by chance
 11 in any inn had more in common with one another than they
 12 the members of the family and household of the Oblonskys.
 13 The wife had to leave her own room, the husband had not
 14 been at home three days. The children ran wild all over
 15 the house; the English governess quarrelled with the house-
 16 keeper, and wrote to a friend asking her to look out for a
 17 situation for her; the maid-servant had walked off the day before
 18 just at dinner-time; the kitchen-maid, and the coachman had
 19 given warning.

Three days after the quarrel, Prince Stepan Arkadovich
 Oblonsky—Stiva, as he was called in the fashionable world—
 woke up at his usual hour, that is, at eight o'clock in the morn-
 ing, not in his wife's bedroom, but on the leather-covered sofa
 in his study. He turned over his trout, well-cared-for person
 on the spring sofa, as though he would sink into a long sleep
 again; he vigorously embraced the pillow on the other side and

Example:

Very is mine; I will copy
 (with the text) (Roman 21, 10)

- 1) 31 years after death (to John Anna)
- 2) Anna has a wife & her
 - poor's society & her
 - revengeful mother, suicide

You may consult
 Ch 24 1-32 in part III
 200-178 18 18 26 31 in part IV

Yozha Gennadiyevna to Plevins Gennadiyevna
 in a letter dated the 10th of June 1902:

"Plevins in effectivity to your wife
 whose translation of *Karenina* is splendid.
 Of a very strong & nice but little, so that he must
 suffer with the greatest ease."

ческий случай. (Родольф впервые видит Эмму над тазом с кровью. Вронский встречается с Анной тоже над окровавленным телом.)

«...вдруг несколько человек с испуганными лицами пробежали мимо. Пробежал и начальник станции в своей необыкновенного цвета фуражке (*черной и красной*). Очевидно, что-то случилось необыкновенное». Они узнают, что сторож был то ли пьян, то ли слишком закутан от сильного мороза, не услышал идущего назад поезда, и его раздавило. Анна спрашивает, нельзя ли что-нибудь сделать для вдовы — у него большая семья; Вронский взглянул на нее и сказал матери, что он скоро вернется. Потом мы узнаем, что он передал 200 рублей для семьи погибшего. (Обратите внимание на замешкавшегося сторожа. Эта смерть соединяет судьбы Анны и Вронского. Все эти подробности необходимы для понимания их двойного сна.)

«Выходившие люди все еще переговаривались о том, что случилось.

— Вот смерть-то ужасная! — сказал какой-то господин, проходя мимо. — Говорят, на два куска.

— Я думаю, напротив, самая легкая, мгновенная, — заметил другой. (*И Анна запомнила его слова.*)

— Как это не примут мер, — говорил третий.

Каренина села в карету, и Степан Аркадьич с удивлением увидал, что губы ее дрожат и она с трудом удерживает слезы.

— Что с тобой, Анна? — спросил он, когда они отъехали несколько сот сажен.

— Дурное предзнаменование, — сказала она.

— Какие пустяки! — сказал Степан Аркадьич». И он продолжает говорить о том, как он рад, что она приехала.

Остальные важные события, составляющие канву сна, произойдут позже. Анна встречает Вронского на балу и танцует с ним — но это всего лишь мимолетная встреча.

Она возвращается в Петербург, помилив Долли с братом Стивой.

«„Ну, все кончено, и слава Богу!“ *(ее интерес к Вронскому)* — была первая мысль, пришедшая Анне Аркадьевне, когда она простилась в последний раз с братом, который до третьего звонка загораживал собою дорогу в вагоне. Она села на свой диванчик, рядом с Аннушкой *(ее горничная)*, и огляделась в полусвете *(так называемого)* спального вагона. „Слава Богу, завтра увижу Сережу и Алексея Александровича, и пойдет моя жизнь, хорошая и привычная, по-старому“.

Все в том же духе озабоченности, в котором она находилась весь этот день, Анна с удовольствием и отчетливостью устроилась в дорогу; своими маленькими ловкими руками она отперла и заперла красный мешочек, достала подушечку, положила себе на колени и, аккуратно закутав ноги, спокойно уселась. Больная дама укладывалась уже спать. Две другие дамы заговаривали с ней, и толстая старуха укутывала ноги и выражала замечания о топке *(эта топка посередине и сквозняки составляют ключевую проблему)*. Анна ответила несколько слов дамам, но, не предвидя интереса от разговора, попросила Аннушку достать фонарик, прицепила его к ручке кресла и взяла из своей сумочки разрезной ножик и английский роман *(страницы которого были не разрезаны)*. Первое время ей не читалось. Сначала мешала возня и ходьба; потом, когда тронулся поезд, нельзя было не прислушаться к звукам; потом снег, бивший в левое окно и налипавший на стекло, и вид закутанного, мимо прошедшего кондуктора, занесенного снегом с одной стороны *(характерная художественная деталь — ветер дует с одной стороны, которая к тому же прекрасно передает одностороннее направление мыслей Анны, потерю внутреннего равновесия)*, и разговоры о том, какая теперь страшная метель на дворе, развлекали ее внимание. Далее все было то же и то же;

та же тряска с постукиванием, тот же снег в окно, те же быстрые переходы от парового жара к холоду и опять к жару, то же мелькание тех же лиц (*кондукторов, истопников*) в полумраке и те же голоса, и Анна стала читать и понимать читаемое. Аннушка уже дремала, держа красный мешочек на коленях широкими руками в перчатках, из которых одна была прорвана (*один из тех разрывов в ткани самой жизни, которые так точно соответствуют ее надрывному настроению*). Анна Аркадьевна читала и понимала, но ей неприятно было читать, то есть следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить. Читала ли она, как героиня романа ухаживала за больным, ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного; читала ли она о том, как член парламента говорил речь, ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мери ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своею смелостью, ей хотелось это делать самой. Но делать нечего было, и она, перебирая своими маленькими руками гладкий ножичек, усиливалась читать. (*Была ли она хорошим читателем с нашей точки зрения? Не напоминает ли ее сопереживание тому, что происходит в книге, другую героиню, Эмму?*)

Герой романа уже начинал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого (*она подставляет на его место Вронского*). Но чего же ему стыдно? „Чего же мне стыдно?“ — спросила она себя с оскорбленным удивлением. Она оставила книгу и откинулась на спинку кресла, крепко сжав в обеих руках разрезной ножик. Стыдного ничего не было. Она перебрала все свои московские воспоминания. Все были хорошие, приятные. Вспомнила бал, вспомнила Вронского и его влюбленное покорное лицо, вспомнила все свои от-

ношения с ним: ничего не было стыдного. А вместе с тем на этом самом месте воспоминаний чувство стыда усиливалось, как будто какой-то внутренний голос именно тут, когда она вспомнила о Вронском, говорил ей: „Тепло, очень тепло, горячо“. *(Существует игра, в которой прячут предмет и ищут с помощью подсказок: „тепло—холодно“.* Обратите внимание, что в вагоне тепло и холодно тоже все время сменяют друг друга.)

„Ну что же? — сказала она себе решительно, пересаживаясь в кресле. — Что же это значит? Разве я боюсь взглянуть прямо на это? Ну что же? Неужели между мной и этим офицером-мальчиком существуют и могут существовать какие-нибудь другие отношения, кроме тех, что бывают с каждым знакомым?“ Она презрительно усмехнулась и опять взялась за книгу, но уже решительно не могла понимать того, что читала. Она провела разрезным ножом по стеклу, потом приложила его гладкую и холодную поверхность к щеке *(снова контраст между теплом и холодом)* и чуть вслух не засмеялась от радости, вдруг беспричинно овладевшей ею *(возобладала ее эмоциональная натура)*. Она чувствовала, что нервы ее, как струны, натягиваются все туже и туже на какие-то завинчивающиеся колышки. Она чувствовала, что глаза ее раскрываются больше и больше, что пальцы на руках и ногах нервно движутся, что в груди что-то давит дыханье и что все образы и звуки в этом колеблющемся полумраке с необычайною яркостью поражают ее. На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад *(сравните это выражение с важной метафорой в рассказе „Смерть Ивана Ильича“)*, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее или чужая? „Что там, на ручке, шуба ли это или зверь? И что сама я тут? Я сама или другая?“ Ей страшно было отдаваться этому забытию. Но что-то втягивало в него, и она по произволу могла отдаваться ему и воздерживаться. Она поднялась, чтоб опомниться, откинула плед и сняла

пелерину теплого платья. На минуту она опомнилась и поняла, что вошедший худой мужик в длинном нанковом пальто, на котором не доставало пуговицы (*еще один штрих в ее настроении*), был истопник, что он смотрел на термометр, что ветер и снег ворвались за ним в дверь (*слабый намек*); но потом опять все смешалось... Мужик этот... принялся грызть что-то в стене, старушка стала протягивать ноги во всю длину вагона и наполнила его черным облаком; потом что-то страшно закрипело и застучало, как будто раздирали кого-то (*обратите внимание на этот полусон*); потом красный огонь ослепил глаза, и потом все закрылось стеной. Анна почувствовала, что она провалилась. Но все это было не страшно, а весело. Голос окутанного (*обратите внимание и на этот штрих*) и занесенного снегом человека прокричал что-то ей над ухом. Она поднялась и опомнилась; она поняла, что подъехали к станции и что это был кондуктор. Она попросила Аннушку подать ей опять снятую пелерину и платок, надела их и направилась к двери.

— Выходить изволите? — спросила Аннушка.

— Да, мне подышать хочется. Тут очень жарко.

И она отворила дверь. Метель и ветер рванулись ей навстречу и заспорили с ней о двери. И это ей показалось весело. Она отворила дверь и вышла. (*Сравните этот эпизод с тем, как ветер борется с Левиным в конце книги.*) Ветер как будто только ждал ее (*вновь трогательное заблуждение: люди, утратившие душевное равновесие, склонны приписывать явлениям природы человеческие свойства*), радостно засвистал и хотел подхватить и унести ее, но она сильной рукой взялась за холодный столбик и, придерживая платье, спустилась на платформу и зашла за вагон. Ветер был силен на крылечке, на платформе за вагонами было затишье».

«Страшная буря рвалась и свистела между колесами вагонов по столбам из-за угла станции. Вагоны, столбы,

люди, все, что было видно, — было занесено с одной стороны снегом и заносилось все больше и больше. (*Отметьте составную часть ее будущего сна.*) <...> Согнутая тень человека проскользнула под ее ногами, и послышались стуки молотка по железу. „Депешу дай!“ — раздался сердитый голос с другой стороны из бурного мрака. <...> занесенные снегом, пробежали обвязанные люди. Какие-то два господина с огнем папирос во рту прошли мимо ее. Она вздохнула еще раз, чтобы надышаться, и уже вынула руку из муфты, чтобы взяться за столбик и войти в вагон, как еще человек в военном пальто подле нее самой заслонил ей колеблющийся свет фонаря. Она оглянулась и в ту же минуту узнала лицо Вронского. Приложив руку к козырьку, он наклонился пред ней и спросил, не нужно ли ей чего-нибудь, не может ли он служить ей? Она довольно долго, ничего не отвечая, вглядывалась в него и, несмотря на тень, в которой он стоял, видела, или ей казалось, что видела, и выражение его лица и глаз. Это было опять то выражение почтительного восхищения, которое так подействовало на нее вчера. <...>

— Я не знала, что вы едете. Зачем вы едете? — сказала она, опустив руку, которою взялась было за столбик. И неудержимая радость и оживление сияли на ее лице.

— Зачем я еду? — повторил он, глядя ей прямо в глаза. — Вы знаете, я еду для того, чтобы быть там, где вы, — сказал он, — я не могу иначе.

И в это же время, как бы одолев препятствия, ветер засыпал снег с крыши вагона, затрепал каким-то железным оторванным листом, и впереди плачевно и мрачно заревел густой свисток паровоза...

...И, взявшись рукой за холодный столбик, она поднялась на ступеньки и быстро вошла в сени вагона. <...>

В Петербурге, только что остановился поезд и она вышла, первое лицо, обратившее ее внимание, было лицо мужа. „Ах, Боже мой! отчего у него стали такие уши?“ —

подумала она, глядя на его холодную и представительную фигуру и особенно на поразившие ее теперь хрящи ушей, подпиравшие поля круглой шляпы».

* * *

«Он [Левин] шел по дорожке к катку и говорил себе: „Надо не волноваться, надо успокоиться. О чем ты? Чего ты? Молчи, глупое“, — обращался он к своему сердцу. И чем больше он старался себя успокоить, тем все хуже захватывало ему дыхание. Знакомый встретился и окликнул его, но Левин даже не узнал, кто это был. Он подошел к горам, на которых гремели цепи спускаемых и поднимаемых салазков, грохотали катившиеся салазки и звучали веселые голоса. Он прошел еще несколько шагов, и пред ним открылся каток, и тотчас же среди всех катавшихся он узнал ее.

Он узнал, что она тут, по радости и страху, охватившим его сердце. Она стояла, разговаривая с дамой, на противоположном конце катка. Ничего, казалось, не было особенного ни в ее одежде, ни в ее позе; но для Левина так же легко было узнать ее в этой толпе, как розан в крапиве. <...>

На льду собирались в этот день недели и в эту пору дня люди одного кружка, все знакомые между собою. Были тут и мастера кататься, щеголявшие искусством, и учившиеся за креслами, с робкими неловкими движениями, и мальчики, и старые люди, катавшиеся для гигиенических целей; все казались Левину избранными счастливцами, потому что они были тут, вблизи от нее. Все катавшиеся, казалось, совершенно равнодушно обгоняли, догоняли ее, даже говорили с ней и совершенно независимо от нее веселились, пользуясь отличным льдом и хорошею погодой.

Николай Щербацкий, двоюродный брат Кити, в коротенькой жакетке и узких панталонах, сидел с коньками на ногах на скамейке и, увидав Левина, закричал ему:

— А, первый русский конькобежец! Давно ли? Отличный лед, надевайте же коньки.

— У меня и коньков нет, — отвечал Левин, удивляясь этой смелости и развязности в ее присутствии и ни на секунду не теряя ее из вида, хотя и не глядел на нее. Он чувствовал, что солнце приближалось к нему. Она была на угле и, тупо поставив узкие ножки в высоких ботинках, видимо робея, катилась к нему. Отчаянно махавший руками и пригибавшийся к земле мальчик в русском платье обгонял ее. Она катилась не совсем твердо; вынудив руки из маленькой муфты, висевшей на снурке, она держала их наготове и, глядя на Левина, которого она узнала, улыбалась ему и своему страху. Когда поворот кончился, она дала себе толчок упругою ножкой и подкатилась прямо к Щербацкому; и, ухватившись за него рукой, улыбаясь, кивнула Левину. Она была прекраснее, чем он воображал ее. <...> но что всегда, как неожиданность, поражало в ней, это было выражение ее глаз, кротких, спокойных и правдивых... <...>

— Давно ли вы здесь? — сказала она, подавая ему руку. — Благодарствуйте, — прибавила она, когда он поднял платок, выпавший из ее муфты. *(Толстой внимательно следит за своими героями. Он лепит их речь и жесты, но они обретают свою собственную манеру говорить и двигаться в том мире, который он для них создал. Понятно ли это? Мне кажется, что да.)*

— Я не знал, что вы катаетесь на коньках, и прекрасно катаетесь.

Она внимательно посмотрела на него, как бы желая понять причину его смущения.

— Вашу похвалу надо ценить. Здесь сохранились предания, что вы лучший конькобежец, — сказала она, стряхивая маленькою ручкой в черной перчатке иглы и нея, упавшие на муфту. *(Снова „ледяной“ штрих.)*

— Да, я когда-то со страстью катался; мне хотелось дойти до совершенства.

— Вы все, кажется, делаете со страстью, — сказала она, улыбаясь. — Мне так хочется посмотреть, как вы катаетесь. Надевайте же коньки, и давайте кататься вместе.

„Кататься вместе! Неужели это возможно?“ — думал Левин, глядя на нее.

— Сейчас надену, — сказал он.

И он пошел надевать коньки.

— Давно не бывали у нас, сударь, — говорил катальщик, поддерживая ногу и навинчивая каблук. — После вас никого из господ мастеров нету. Хорошо ли так будет? — говорил он, натягивая ремень».

Немного погодя «один из молодых людей, лучший из новых конькобежцев, с папироской во рту, в коньках, вышел из кофейной и, разбежавшись, пустился на коньках вниз по ступеням, громяхая и подпрыгивая. Он влетел вниз и, не изменив даже свободного положения рук, покатился по льду.

— Ах, это новая штука! — сказал Левин и тотчас же побежал наверх, чтобы сделать эту новую штуку.

— Не убейтесь, надо привычку! — крикнул ему Николай Щербацкий.

Левин вошел на приступки, разбежался сверху сколько мог и пустился вниз, удерживая в непривычном движении равновесие руками. На последней ступени он зацепился, но, чуть дотронувшись до льда рукой, сделал сильное движение, справился и, смеясь, покатился дальше».

Мы присутствуем на обеде, через два года после того, как Кити отказала Левину, на приеме в доме Облонских. Сначала нужно привести небольшой отрывок о скользком грибе.

«— А вы убили медведя, мне говорили? — сказала Кити, тщетно стараясь поймать вилкой непокорный, отскальзывающий гриб и встряхивая кружевами, сквозь которые

белела ее рука. (*Великолепное зрение великого писателя, всегда подмечающего, что в следующий момент предпримут его живые куклы.*) — Разве у вас есть медведи? — прибавила она, вполоборота повернув к нему свою прелестную головку и улыбаясь».

Теперь мы переходим к знаменитой сцене с мелом. После обеда Кити и Левин на минуту оказываются одни. «...Кити, подойдя к расставленному карточному столу, села и, взяв в руку мелок, стала чертить им по новому зеленому сукну расходящиеся круги.

Они возобновили разговор, шедший за обедом: о свободе, занятиях женщин. Левин был согласен с мнением Дарьи Александровны, что девушка, не вышедшая замуж, найдет себе дело женское в семье. <...>

Наступило молчание. Она все чертила мелом по столу. Глаза ее блестели тихим блеском. Подчиняясь ее настроению, он чувствовал во всем существе своем все усиливающееся напряжение счастья.

— Ах! я весь стол исчертила! — сказала она и, положив мелок, сделала движенье, как будто хотела встать.

„Как же я останусь один... без нее?“ — с ужасом подумал он и взял мелок. — Постойте, — сказал он, садясь к столу. — Я давно хотел спросить у вас одну вещь.

Он глядел ей прямо в ласковые, хотя и испуганные глаза.

— Пожалуйста, спросите.

— Вот, — сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: „когда вы мне ответили: *этого не может быть*, значило ли это, что никогда, или тогда?“ Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова.

Она взглянула на него серьезно, потом оперла нахмуренный лоб на руку и стала читать. Изредка она взгля-

дывала на него, спрашивая у него взглядом: „То ли это, что я думаю?“

— Я поняла, — сказала она, покраснев.

— Какое это слово? — сказал он, указывая на н, которым означалось слово *никогда*.

— Это слово значит *никогда*, — сказала она, — но это неправда!

Он быстро стер написанное, подал ей мел и встал. Она написала: т, я, н, м, и, о¹. <...>

Он взглянул на нее вопросительно, робко.

— Только тогда?

— Да, — отвечала ее улыбка.

— А т... А теперь? — спросил он.

— Ну, так вот прочтите. Я скажу то, чего бы желала. Очень бы желала! — Она написала начальные буквы: ч, в, м, з, и, п, ч, б. Это значило: „чтобы вы могли забыть и простить, что было“.

Все это немного натянуто. Хотя любовь, несомненно, творит чудеса, соединяет края пропасти между людьми и может сопровождаться случаями умилительной телепатии, — все же столь подробное чтение мыслей не очень убедительно. Однако жесты героев прелестны, и вся сцена художественно оправданна.

Толстой выступал за естественную жизнь. Природа, то есть Бог, распорядилась так, чтобы женщина страдала при родах сильнее, чем, скажем, самка дикобраза или кита. Поэтому он был яростным противником искусственного обезболивания.

В журнале «Look», жалком подобии «Лайфа», за 8 апреля 1952 года представлена серия фотографий под заголовком: «Я сфотографировала рождение моего ребенка». На редкость несимпатичный младенец ухмыляется

¹ «Тогда я не могла иначе ответить». — Прим. ред. рус. текста.

в углу страницы. Подпись гласит: «Лежа на родильном столе, миссис А. Х. Хезенквельд, писательница-фотограф (что бы это значило?) из Седар Рапидс, Айова, щелкнула своим фотоаппаратом и запечатлела эти необычайные мгновения — от первых схваток до первого крика ее первенца».

Что же это за фотографии? К примеру: «Муж (в пошлом, раскрашенном от руки галстуке, с простым, но озабоченным видом) навещает жену в разгар родов» или «Миссис Хезенквельд фотографирует сестру Мэри, опрыскивающую роженицу дезинфицирующим средством».

Толстой бы очень рассердился.

Кроме опиума в небольших дозах, который почти не помогает, никаких обезболивающих средств не существовало. Время действия — 1875 год, и во всем мире женщины рожают точно так же, как две тысячи лет назад. Здесь звучит как бы двойная тема: красота и естественность природной драмы, ее тайна и ужас, увиденные глазами Левина. Современные методы, которые используют при родах (госпитализация), уничтожили бы всю прелесть великой 15-й главы из седьмой части, а обезболивание показалось бы совершенно невозможным Толстому-христианину. Кити рождает дома, Левин, конечно же, бродит по комнатам.

«Он не знал, поздно ли, рано ли. Свечи уже все догорали. <...> Он слушал рассказ доктора и понимал его. Вдруг раздался крик, ни на что не похожий. Крик был так страшен, что Левин даже не вскочил, но, не переводя дыхание, испуганно-вопросительно посмотрел на доктора. Доктор склонил голову набок, прислушиваясь, и одобрительно улыбнулся. Все было так необыкновенно, что уж ничто не поражало Левина. <...> Он вскочил, на цыпочках вбежал в спальню, обошел Лизавету Петровну, княгиню и встал на свое место, у изголовья. Крик затих, но

что-то переменялось теперь. Что — он не видел и не понимал и не хотел видеть и понимать. <...> Воспаленное, измученное лицо Кити с прилипшею к потному лицу прядью волос было обращено к нему и искало его взгляда. Поднятые руки просили его рук. Схватив потными руками его холодные руки, она стала прижимать их к своему лицу.

— Не уходи, не уходи! Я не боюсь, я не боюсь! — быстро говорила она. — Мама, возьмите сережки. Они мне мешают. *(Обратите внимание на эти сережки, носовой платок, иглы иная на муфте и другие штрихи, сопутствующие Кити на протяжении всего романа.)*

— Нет, это ужасно! Я умру, умру! Поди, поди! — закричала она, и опять послышался тот же ни на что не похожий крик.

Левин схватился за голову и выбежал из комнаты.

— Ничего, ничего, все хорошо! — проговорила ему вслед Долли. *(Она прошла через это уже семь раз.)*

Но, что б они ни говорили, он знал, что теперь все погибло. Прислонившись головой к притолоке, он стоял в соседней комнате и слышал что-то никогда не слыханное им: визг, рев, и он знал, что это кричало то, что было прежде Кити. Уже ребенка он давно не желал. Он теперь ненавидел этого ребенка. Он даже не желал теперь ее жизни, он желал только прекращения этих ужасных страданий.

— Доктор! Что же это? Что ж это? Боже мой! — сказал он, хватая за руку вошедшего доктора.

— Кончается, — сказал доктор. И лицо доктора было так серьезно, когда он говорил это, что Левин понял *кончается* в смысле — умирает». (Доктор, конечно, имел в виду, что через минуту она родит и это кончится.)

Затем начинается часть, оттеняющая красоту этого естественного явления. Кстати говоря, вся история художе-

ственной литературы в ее развитии есть исследование все более глубоких пластов жизни. Совершенно невозможно представить, что Гомер в IX веке до н. э. или Сервантес в XVII веке н. э. описывали бы в таких невероятных подробностях рождение ребенка. Дело не в том, оправданны ли те или иные события или чувства этически или эстетически. Я хочу сказать, что художник, как и ученый, в ходе эволюции искусства или науки, все время раздвигает горизонт, углубляя открытия своего предшественника, проникая в суть явлений все более острым и блистательным взглядом, — и вот каков результат.

«Не помня себя, он вбежал в спальню. Первое, что он увидал, это было лицо Лизаветы Петровны. Оно было еще нахмуреннее и строже. Лица Кити не было. На том месте, где оно было прежде, было что-то страшное и по виду напряжения и по звуку, выходившему оттуда. *(Здесь начинается красота всего происходящего.)* Он припал головой к дереву кровати, чувствуя, что сердце его разрывается. Ужасный крик не умолкал, он сделался еще ужаснее и, как бы дойдя до последнего предела ужаса, вдруг затих. Левин не верил своему слуху, но нельзя было сомневаться: крик затих, и слышалась тихая суетня, шелест и торопливые дыхания, и ее прерывающийся, живой и нежный, счастливый голос тихо произнес: „Кончено“.

Он поднял голову. Бессильно опустив руки на одеяло, необычайно прекрасная и тихая, она безмолвно смотрела на него и хотела и не могла улыбнуться.

И вдруг из того таинственного и ужасного, нездешнего мира, в котором он жил эти двадцать два часа, Левин мгновенно почувствовал себя перенесенным в прежний, обычный мир, но сияющий теперь таким новым светом счастья, что он не перенес его. Натянутые струны все сорвались. Рыдания и слезы радости, которых он никак не предвидел, с такою силой поднялись в нем, колебля все его тело...

Упав на колени пред постелью, он держал пред губами руку жены и целовал ее, и рука эта слабым движением пальцев отвечала на его поцелуи. *(Вся глава насыщена великолепными образами. Все риторические фигуры, которые встречаются в ней, незаметно переходят в повествование. Но теперь мы готовы к сравнению, подытоживающему отрывок.)* А между тем там, в ногах постели, в ловких руках Лизаветы Петровны, как огонек над светильником, колебалась жизнь человеческого существа, которого никогда прежде не было и которое так же, с тем же правом, с тою же значительностью для себя, будет жить и плодить себе подобных».

Позднее мы отметим образ света, вспыхивающего перед самоубийством Анны. Смерть — освобождение души. Поэтому рождение ребенка и рождение души (в смерти) описаны в тех же выражениях, сопряженных с тайной, ужасом и красотой. Роды Кити и смерть Анны сходятся в этой точке.

Рождение веры в Левине, муки рождения веры.

* * *

«Левин шел большими шагами по большой дороге, прислушиваясь не столько к своим мыслям (он не мог еще разобрать их), сколько к душевному состоянию, прежде никогда им не испытанному. *(Крестьянин, с которым он разговорился, сказал об одном мужике, что тот живет ради своего брюха и что ради брюха жить нельзя, нужно жить во имя истины, Бога, души.)* <...>

„Неужели я нашел разрешение всего, неужели кончены теперь мои страдания?“ — думал Левин, шагая по пыльной дороге. <...> Он задышался от волнения и, не в силах идти дальше, сошел с дороги в лес и сел в тени осин на нескошенную траву. Он снял с потной головы шляпу и лег, облокотившись на руку, на сочную, лопушистую лесную траву *(которую миссис Гарнетт попирает плоскими стопами: это не „перистая трава“)*.

„Да, надо опомниться и обдумать, — думал он, пристально глядя на несмятую траву, которая была перед ним, и следя за движениями зеленой букашки, поднимавшейся по стеблю пырея и задерживаемой в своем подъеме листом снытки. — Все сначала, — говорил он себе, отворачивая лист снытки, чтобы он не мешал букашке, и пригибая другую траву, чтобы букашка перешла на нее. — Что радует меня? Что я открыл? <...> Я только узнал то, что я знаю. Я понял ту силу, которая не в одном прошедшем дала мне жизнь, но теперь дает мне жизнь. Я освободился от обмана, я узнал хозяина“».

Но мы должны обратить внимание не на *идеи*. В конце концов, необходимо иметь в виду, что *идеи* в литературе не так важны, как *образы* и магия стиля. Нас интересует в данном случае не то, что думал Левин или сам Лев Николаевич, а букашка, так изящно обозначившая поворот, изгиб, движение мысли.

Мы подходим к последним главам, где завершается линия Левина, к окончательному обращению Левина — но давайте вновь посмотрим на образы, предоставив идеям карабкаться друг на друга как им угодно. Слово, выражение, образ — вот истинное назначение литературы. Но *не* идеи.

В поместье Левина его семья и гости отправляются на пикник. Затем они возвращаются.

«Князь и Сергей Иванович сели в тележку и поехали; остальное общество, ускорив шаг, пешком пошло домой.

Но туча, то белея, то чернея, так быстро надвигалась, что надо было еще прибавить шага, чтобы до дождя успеть домой. Передовые ее, черные и низкие, как дым с копотью, облака с необыкновенною быстротой бежали по небу. До дома еще было шагов двести, а уже поднялся ветер, и всякую секунду можно было ждать ливня.

Дети с испуганным и радостным визгом бежали впереди. Дарья Александровна, с трудом борясь с своими облепившими ее ноги юбками, уже не шла, а бежала, не спуская с глаз детей. Мужчины, придерживая шляпы, шли большими шагами. Они были уже у самого крыльца, как большая капля ударилась и разбилась о край железного желоба. Дети и за ними большие с веселым говором вбежали под защиту крыши.

— Катерина Александровна? — спросил Левин у встретившей их в передней Агафьи Михайловны с плащами и пледами.

— Мы думали, с вами, — сказала она.

— А Митя?

— В Колке, должно, и няня с ними.

Левин схватил пледы и побежал в Колок.

В этот короткий промежуток времени туча уже настолько надвинулась своей серединой на солнце, что стало темно, как в затмение. Ветер упорно, как бы настаивая на своем (*трогательное заблуждение ветра, как во время последнего путешествия Анны, но здесь явный образ переходит в сравнение*), останавливал Левина и, обрывая листья и цвет с лип и безобразно и странно оголяя белые сучья берез, нагибал все в одну сторону: акации, цветы, лопухи, траву и макушки дерев. Работавшие в саду девки с визгом пробежали под крышу людской. Белый занавес проливного дождя уже захватил весь дальний лес и половину ближнего поля и быстро подвигался к Колку. Сырость дождя, разбивавшегося на мелкие капли, слышалась в воздухе.

Нагибая вперед голову и борясь с ветром, который вырывал у него платки (*трогательная борьба продолжается*), Левин уже подбегал к Колку и уже видел что-то белеющее за дубом, как вдруг все вспыхнуло, загорелась вся земля и как будто над головой треснул свод небес. Открыв ослепленные глаза, Левин сквозь густую завесу

дождя, отделившую его теперь от Колка, с ужасом увидал прежде всего странно изменившую свое положение зеленую макушку знакомого ему дуба в середине леса. (*Сравните с эпизодом скачек, где Вронский вдруг понимает, что „положение его изменилось“, когда лошадь, перелетая канавку, сломала себе спину.*) „Неужели разбило?“ — едва успел подумать Левин, как, все убыстряя и убыстряя движение, макушка дуба скрылась за другими деревьями, и он услышал треск упавшего на другие деревья большого дерева.

Свет молнии, звук грома и ощущение мгновенно обданного холодом тела слились для Левина в одно впечатление ужаса.

— Боже мой! Боже мой, чтоб не на них! — проговорил он.

И хотя он тотчас же подумал о том, как бессмысленна его просьба о том, чтоб они не были убиты дубом, который уже упал теперь, он повторил ее, зная, что лучше этой бессмысленной молитвы он ничего не может сделать. <...>

Они были на другом конце леса, под старую липой, и звали его. Две фигуры в темных платьях (*они были в светлых*), нагнувшись, стояли над чем-то. Это были Кити и няня. Дождь уже переставал, и начинало светлеть, когда Левин подбежал к ним. У няни подол был сух, но на Кити платье промокло насквозь и всю облепило ее. Хотя дождя уже не было, они все еще стояли в том же положении, в которое они стали, когда разразилась гроза. Обе стояли, нагнувшись над тележкой с зеленым зонтиком.

— Живы? Целы? Слава Богу! — проговорил он, шлепая по неубраншейся воде сбивавшеюся, полною воды ботинкой и подбегая к ним». (*Он рассердился на жену.*) «Собрали мокрые пеленки...» (*Мокрые от дождя? Непонятно. Обратите внимание, как проливной дождь превратился в милые сердцу мокрые пеленки. Силы природы от-*

ступили перед могуществом семейной жизни. Трогательная ошибка сменилась улыбкой счастливой семьи.)

Купание ребенка: «Одною рукой она [Кити] поддерживала под голову плавающего на спине и корячившего ножонки пухлого ребенка, другою она, равномерно напрягая мускул, выжимала на него губку.

Ребенка вынули на одной руке из ванны, окатили водой, окутали простыней, вытерли и после пронзительного крика подали матери.

— Ну, я рада, что ты начинаешь любить его, — сказала Кити мужу, после того как она с ребенком у груди спокойно уселась на привычном месте. — Я очень рада. А то это меня уже начинало огорчать. Ты говорил, что ничего к нему не чувствуешь.

— Нет, разве я говорил, что я не чувствую? Я только говорил, что я разочаровался.

— Как, в нем разочаровался?

— Не то что разочаровался в нем, а в своем чувстве; я ждал больше. Я ждал, что, как сюрприз, распухнет во мне новое приятное чувство. И вдруг вместо этого — гадливость, жалость...

Она внимательно слушала его через ребенка, надевая на тонкие пальцы кольца, которые она снимала, чтобы мыть Митю». (Толстой всегда точно описывает жесты своих персонажей.)

«Выйдя из детской и оставшись один, Левин тотчас же опять вспомнил ту мысль, в которой было что-то неясно.

Вместо того чтобы идти в гостиную, из которой слышны были голоса, он остановился на террасе и, облокотившись на перила, стал смотреть на небо. Уже совсем стемнело, и на юге, куда он смотрел, не было туч. Тучи стояли с противной стороны. Оттуда вспыхивала молния и слышался дальний гром. Левин прислушивался к равномерно падающим с лип в саду каплям и смотрел на знакомый

ему треугольник звезд и на проходящий в середине его Млечный Путь с его разветвлением. (*Прелестный и провидческий образ, отмеченный особым обаянием.*) При каждой вспышке молнии не только Млечный Путь, но и яркие звезды исчезали, но, как только потухала молния, как будто брошенные какой-то меткой рукой, опять появлялись на тех же местах. (*Понятно ли это сравнение?*)

„Ну, что же смущает меня? — сказал себе Левин. <...> — Я спрашиваю об отношении к Божеству всех разнообразных верований всего человечества. <...> Что же я делаю? (*«Действительно, что?» — бормочет умный читатель.*) Мне лично, моему сердцу, открыто, несомненно, знание, непостижимое разумом, а я упорно хочу разумом и словами выразить это знание. <...> Вопросы же о других верованиях и их отношениях к Божеству я не имею права и возможности решить“.

— А, ты не ушел? — сказал вдруг голос Кити, шедшей тем же путем в гостиную. — Что, ты ничем не расстроен? — сказала она, внимательно вглядываясь при свете звезд в его лицо.

Но она все-таки не рассмотрела бы его лица, если б опять молния, скрывшая звезды, не осветила его. При свете молнии она рассмотрела все его лицо и, увидав, что он спокоен и радостен, улыбнулась ему. (*И вновь этот чисто практический прием — меткая деталь. Он помогает уяснить суть дела.*)

„Она понимает, — думал он, — она знает, о чем я думаю. Сказать ей или нет? Да, я скажу ей“. Но в ту минуту, как он хотел начать говорить, она заговорила тоже.

— Вот что, Костя! Сделай одолжение, — сказала она, — поди в угловую и посмотри, как Сергею Ивановичу (*его сводному брату*) все устроили. Мне неловко. Поставили ли новый умывальник?

— Хорошо, я пойду непременно, — сказал Левин, вставая и целуя ее.

„Нет, не надо говорить, — подумал он, когда она прошла вперед его. — Это тайна, для меня одного нужная, важная и невыразимая словами.

Это новое чувство не изменило меня, не осчастливило, не просветило вдруг, как я мечтал, — так же как и чувство к сыну. Никакого тоже сюрприза не было. А вера — не вера — я не знаю, что это такое, — но чувство это так же незаметно вошло страданиями и твердо засело в душе.

Так же буду сердиться на Ивана-кучера, так же буду спорить, буду некстати высказывать свои мысли, так же будет стена между святой святых моей души и другими, даже женой моей, так же буду обвинять ее за свой страх и раскаиваться в этом, так же буду не понимать разумом, зачем я молюсь, и буду молиться, — но жизнь моя теперь, вся моя жизнь, независимо от всего, что может случиться со мной, каждая минута ее — не только не бессмысленна, какую была прежде, но имеет несомненный смысл добра, который я властен вложить в нее!“»

Книга кончается на этой мистической ноте, которая мне кажется скорее дневниковой записью самого Толстого, а не его героя. Это как бы задник всей книги, ее Млечный Путь, линия семейной жизни Левина—Кити. Теперь перейдем к образам железа и крови, относящимся к линии Вронского и Анны, которая создает зловещий контраст с этим темным звездным небом.

Вронский впервые появляется в 14-й главе первой части у Щербацких, хотя он упоминался и раньше. Кстати сказать, именно здесь начинается интересный мотив «спиритизма», столоверчения, медиумов, впадающих в транс, и прочих модных в те времена забав. Вронский легкомысленно решает принять участие в этой модной затее, но значительно позднее, в 22-й главе седьмой части, и по странной случайности именно благодаря медиумическим видениям французского шарлатана, который нашел себе покровителей в высшем петербургском обществе, Каре-

нин решает отказать Анне в разводе. Телеграмма, извещающая ее об этом, приходит в момент трагического обострения отношений между нею и Вронским и подталкивает ее к самоубийству.

Перед встречей с Вронским молодой чиновник из департамента ее мужа признается ей в любви, и она весело рассказывает об этом Каренину; но сейчас, с первого же взгляда, которым она обменялась с Вронским на балу, в жизнь ее вторгается роковая тайна. Она ничего не говорит золовке о том, что Вронский дал деньги вдове погибшего железнодорожного служащего, тем самым тайно соединяя себя с будущим любовником. Потом Вронский приходит к Щербацким накануне бала в тот самый миг, когда Анна так живо вспоминает сына, с которым она рассталась на несколько дней, улаживая в Москве дела брата. Любовь к сыну будет потом постоянной преградой между ней и Вронским.

В сценах скачек во второй части множество откровенной символики. Во-первых, язвительный намек Каренина. В павильоне на скачках высокопоставленный генерал чином выше Каренина или член царской фамилии, подтрунивая над ним, спрашивает: «А вы не скачете?» — на что Каренин почтительно-двусмысленно отвечает: «Моя скачка труднее». Ответ с подтекстом, ибо он может означать, что обязанности должностного лица сложнее спортивного азарта, и намекает на сложное положение обманутого мужа, который должен скрывать его и найти изощренный компромисс между браком и карьерой. Важно отметить, что Анна признается в измене мужу на скачках, где лошадь ломает себе спину.

Еще более глубокий подтекст скрыт в поведении Вронского во время этих знаменательных скачек. Сломав спину Фру-Фру и разбив жизнь Анны, Вронский, в сущности, действует одинаково. Вы увидите, что выражение «у него

дрожала нижняя челюсть» повторяется и в том и в другом эпизоде: в сцене падения Анны, когда он склоняется над ее грешным телом, и в сцене настоящего, реального падения с лошади, когда он стоит над умирающим животным. Весь тон этой главы о скачках с ее трогательной кульминацией отзовется в главах, где происходит самоубийство Анны. Взрыв страстного гнева, негодования на эту прекрасную беспомощную лошадь с тонкой шеей, которую он убил одним неловким движением, не поспев за нею и опустившись на седло раньше времени, особенно поразителен, если сравнить его с описанием, встречающимся у Толстого несколькими страницами ранее, когда Вронский готовится к скачкам: «он был как всегда спокоен и важен» — и вдруг поток проклятий, с которым он обрушился на поверженную кобылу.

«...пред ним, тяжело дыша, лежала Фру-Фру и, перегнув к нему голову, смотрела на него своим прелестным глазом. Все еще не понимая того, что случилось, Вронский тянул лошадь за повод. Она опять вся забилась, как рыбка, треща крыльями седла, выпростала передние ноги, но, не в силах поднять зада, тотчас же замоталась и опять упала на бок. С изуродованным страстью лицом, бледный и с трясущеюся нижнею челюстью, Вронский ударил ее каблуком в живот и опять стал тянуть за поводья. Но она не двигалась, а, уткнув храп в землю, только смотрела на хозяина своим говорящим взглядом.

— Ааа! — промывчал Вронский, схватившись за голову. — Ааа! что я сделал! — прокричал он. — И проигранная скачка! И своя вина, постыдная, непростительная! И эта несчастная, милая, погубленная лошадь!»

Анна едва не умерла от родов. Я не буду распространяться о попытке Вронского покончить с собой после разговора с Карениным у ее постели. Это слабая сцена. Конечно, мотивы самоубийства легко объяснимы. Глав-

ный из них — уязвленное самолюбие, ведь муж Анны повел себя благороднее его. Сама Анна назвала своего мужа святым. Вронский стреляет в себя потому же, почему оскорбленный дворянин прошлого века вызывал своего обидчика на дуэль — не затем, чтобы убить, но напротив: чтобы тот выстрелил в него. Гибель от руки противника перечеркивает оскорбление. Если бы Вронский умер, он отомстил бы за себя угрызениями совести других людей. Если бы выжил, он разрядил бы пистолет в воздух, сохранив жизнь противнику, тем самым — унизив его. Такова подоплека всех дуэлей, хотя, конечно же, бывали случаи, когда оба дуэлянта желали убить друг друга.

К сожалению, Каренин не принял бы вызова, и Вронский должен сразиться сам с собой, погибнуть от собственного выстрела. Словом, попытка самоубийства — вопрос чести для Вронского, нечто вроде харакири, как его понимают японцы. С точки зрения общепринятой морали тут все правильно.

Но глава неубедительна с художественной точки зрения, с точки зрения композиции романа. Это незначительное событие вклинивается в тему сна-смерти, которая проходит через всю книгу и стилистически нарушает красоту и глубину самоубийства Анны. Если я не ошибаюсь, в главе о последнем путешествии героини в ее памяти ни разу не всплывает попытка Вронского покончить с собой. Не странно ли это? Анна должна была бы вспомнить о ней, задумав свой собственный роковой план. Толстой-художник понимал, что тема самоубийства Вронского звучит в иной тональности, окрашена в другие тона и оттенки, решена совсем в ином ключе и стиле и художественно не связана с предсмертными мыслями Анны.

Двойной кошмар. Сон-кошмар играет исключительно важную роль в книге. Я говорю о *двойном* кошмаре по-

тому, что и Анна и Вронский видят один и тот же сон. (Он скрепляет вензелеобразной связью два индивидуальных сознания — случай хорошо известный в так называемой реальной жизни.) Кроме того, ясно, что Анна и Вронский в этот миг телепатии переживают то же самое, что Кити с Левиным, когда они угадывают мысли друг друга и мелом пишут буквы признаний на зеленом сукне ломберного стола. Но между Кити и Левиным связь светлая, лучезарная, открывающая целые дали нежности, влюбленной привязанности, уважения и настоящего блаженства. Анна и Вронский видят гнетущий, чудовищный ночной кошмар с ужасными провидческими подробностями.

Как вы, должно быть, уже догадались, я мягко, но безоговорочно отметаю фрейдистское толкование снов с его упором на символы, которые, возможно, имеют какую-то реальную основу в довольно скучном и педантичном уме венского шарлатана, но вовсе не в сознании людей, неприученных к современному психоанализу. Поэтому я буду говорить о теме кошмара, опираясь на понятия автора, то есть на толстовский художественный метод. И вот что я хочу сделать: я пройду с фонариком по темным закоулкам книги, где можно обнаружить три стадии двойного кошмара Анны и Вронского. Во-первых, доберусь до тех эпизодов внутренней жизни Анны и Вронского, из которых мог родиться этот кошмар. Во-вторых, я остановлюсь на самом сне, приснившемся им в переломный момент их переплетающихся жизней, и покажу, что, хотя двойной сон распадается на составные части, разные у героев, результат, то есть сам кошмар — один и тот же, впрочем, у Анны он ярче и много детальнее. В-третьих, я покажу связь между кошмаром и самоубийством Анны, когда она понимает, что маленький страшный мужичок из ее сна делает с железом то же, что ее греховная жизнь сделала с ее душой: растаптывает и уничтожает — и что с самого

начала идея смерти присутствовала на заднем плане ее страсти, за кулисами ее любви, что теперь она будет двигаться по направлению, указанному ей во сне, и поезд, то есть кусок железа, уничтожит ее тело.

Итак, посмотрим, из чего состоит двойной кошмар Анны и Вронского. Что я имею в виду, говоря о составных частях сна? Мы должны уяснить, что сон — это представление, театральная пьеса, поставленная в нашем сознании при приглушенном свете перед бестолковой публикой. Представление это обычно бездарное, со случайными подпорками и шатающимся задником, поставлено оно плохо, играют в нем актеры-любители. Но в данный момент нас интересует то, что актеры, подпорки и декорации взяты режиссером сна из нашей дневной жизни. Некоторые свежие и старые впечатления небрежно и наспех перетасованы на мутной сцене наших снов. Время от времени пробуждающийся мозг обнаруживает островок смысла во вчерашнем сне; и если это нечто очень яркое или хоть в чем-то совпадающее с глубинными пластами нашего сознания, тогда сон может составить единое целое и повторяться, возобновляться, что и происходит у Анны.

Каковы же впечатления, которые сон выносит на сцену? Очевидно, что они похищены из нашей дневной жизни, но приняли новые формы и вывернуты наизнанку экспериментатором-постановщиком, а вовсе не венским затейником. Кошмар Анны и Вронского принимает образ страшного мужичка с рыжей бородой, склонившегося над мешком, копошащегося в нем и что-то бормочущего по-французски, хотя по виду это русский пролетарий. Чтобы понять искусство Толстого, важно обратить внимание на то, как строится сон, на соединение обрывков, из которых этот кошмар должен состоять; построение начинается с их первой встречи, когда железнодорожного сторожа раздавило насмерть. Я предлагаю просмотреть все отрывки, где встречаются элементы, из которых составлен этот

Comparison between the two diseases

16

You let us compare Kurosawa's dream and Fleming's
dream They are essentially the same of course and
both are founded in the love laws or those
initial ^{railway} temptations ~~the~~ ^{- on the railway track made by a race}
^a year^s before But
in Fleming's case ~~the~~ ^{initial} statement was later noted
explained as late as 1960.

by a peasant a trapper, who had played
yⁿ ~~Amos & then he returned to his home~~
a ~~man~~ participated in a bear hunt
yⁿ Amos dream was as told in an old story from the Pskov
yⁿ both dreams the hideous little peasant

has a distorted beard, ^{and} a gross, fumbling
manner - remarks of the "muffled up" idea
But in both dream ^{he} stoops over something
and mutters something in French. ~~But French~~
- the French language. They both nod in

Sperry ~~the~~ changes of Cray ^{ashen} day things
in what Tolstoy considered an artificial
~~single~~ world of ~~Cham and rise~~; but

Araxos does not catch the sense of these words: ^{what have I said and what say}
 Araxos does — and ~~has~~ ^{put} it to the idea
 of ~~to make~~ ^{the} ~~now~~, of something battered and
 crushed. — and this ^{is} ~~is~~ ^{the}

10.42

общий сон. Эти формообразующие впечатления я называю составляющими сна.

Воспоминание о раздавленном человеке — источник кошмара, который преследует Анну. Его же видит Вронский (хотя и не в таких подробностях). Как выглядел раздавленный? Во-первых, он весь закутан из-за мороза и поэтому не замечает поезда, который привез Анну и Вронского. Эта «закутанность» показана перед тем, как происходит несчастный случай, при помощи таких изобразительных средств: вот — впечатление Вронского на станции перед прибытием поезда, где едет Анна: «Сквозь морозный пар виднелись рабочие в полушубках, в мягких валеных сапогах, переходившие через рельсы загибающихся путей» — и когда прокатился паровоз, можно было увидеть кланяющегося машиниста, обвязанного и заиндевелого.

Этот раздавленный был несчастный, бедный человек, после которого осталось огромное семейство, — отсюда образ растерзанного бедняги.

Обратите внимание: этот несчастный — первое звено, связавшее Вронского и Анну. Анна знает, что Вронский дал деньги семье сторожа лишь ради нее, это его первый подарок ей, а замужняя женщина не должна принимать подарки от посторонних.

Сторожа раздавило огромной массой железа.

И вот первые впечатления Вронского при приближении поезда: «Слышался свист паровика на дальних рельсах и передвижение чего-то тяжелого». Очень ярко изображено дрожание платформы.

Теперь посмотрим на этот образ: закутанный, раздавленный, расплюснутый металлом человек. Идея «закутанности» прослеживается в странных сдвигах сна и яви, которые происходят у Анны по дороге в Петербург в ночном поезде.

Закутанный, занесенный снегом кондуктор — и истопник, которого она видит в полусне, грызущий что-то в

стене с таким звуком, словно кого-то раздирают на части; это все тот же раздавленный человек, только в другом обличье, символ чего-то сокровенного, постыдного, терзающего, ломающего и мучительного, лежащего в основе ее новой страсти к Вронскому. Именно закутанный человек объявляет остановку, на которой она встречает Вронского. Тяжелая железная идея связывается со всеми этими картинками во время ее путешествия домой. На этой остановке она видит скользнувшую под ногами, согнутую тень человека, бьющего молотком по железу, а потом — Вронского, который едет за нею в том же поезде и стоит около нее на платформе, где слышится стук молотка по железу. Черты раздавленного разрастаются и глубоко отпечатываются в ее сознании. Возникают два новых лейтмотива, сопровождающих мотив «закутанности»: «растерзанность» и «стук по железу».

Растерзанный человек нависает над текстом.

Он трудится над железными колесами.

* * *

Красный мешочек. Красный мешочек Анны приготовлен Толстым в 28-й главе первой части. Он описан как «игрушечный», «крошечный», но позднее он вырастет. Собираясь покинуть московский дом Долли, Анна, борясь с внезапно подступившими слезами, склоняет свое покрасневшее лицо над маленьким мешочком, в который она кладет ночной чепчик и батистовые платки. Она откроет этот красный мешочек, когда устроится в вагоне, чтобы вынуть подушечку, английский роман и нож для разрезания бумаги, а затем красный мешочек переходит в руки ее горничной, зевающей перед нею. Это последняя вещь, которую она роняет, бросаясь под поезд, через четыре с половиной года (в мае 1876-го), когда мешочек, который она старается отвязать, на минуту задерживает ее.

Теперь мы подходим к тому, что обозначалось словом «падение». В моральном смысле сцена эта очень далека от Флобера, от блаженства Эммы и сигары Родольфа в небольшом, залитом солнцем сосновом лесу неподалеку от Ионвиля. Через весь эпизод проходит развернутое смысловое сравнение супружеской измены с жестоким убийством — тело Анны растоптано и раздавлено ее любовником, ее грехом. Она жертва какой-то сокрушительной силы.

«То, что почти целый год для Вронского составляло исключительно одно желанье его жизни, заменившее ему все прежние желания; то, что для Анны было невозможною, ужасною и тем более обворожительною мечтою счастья, — это желание было удовлетворено. Бледный, с дрожащею нижнею челюстью, он стоял над нею и умолял успокоиться, сам не зная, в чем и чем.

— Анна! Анна! — говорил он дрожащим голосом. <...> Он чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви... Стыд пред духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужас убийцы пред телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством.

И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи».

Так развивается тема смерти, впервые прозвучавшая в тот миг, когда закутанный сторож попал под поезд, на котором Анна приехала в Москву.

Теперь мы подготовлены к двум снам, которые они увидят через год. Часть четвертая, глава 2.

«Вернувшись домой, Вронский нашел у себя записку от Анны. Она писала: „Я больна и несчастлива. Я не могу выезжать, но не могу долее не видеть вас. Приезжайте

вечером. В семь часов Алексей Александрович едет на совет и пробудет до десяти“. Подумав с минуту о странности того, что она зовет его прямо к себе, несмотря на требование мужа не принимать его, он решил, что поедет.

Вронский был в эту зиму произведен в полковники, вышел из полка и жил один. Позавтракав, он тотчас же лег на диван, и в пять минут воспоминания безобразных сцен, виденных им в последние дни (*он был приставлен к иностранному принцу, вкусившему всевозможных удовольствий*), перепутались и связались с представлением об Анне и мужике-обкладчике, который играл важную роль на медвежьей охоте; и Вронский заснул. Он проснулся в темноте (*наступил вечер*), дрожа от страха, и поспешно зажег свечу. „Что такое? Что? Что такое страшное я видел во сне? Да, да. Мужик-обкладчик, кажется, маленький, грязный, со взъерошенной бородкой, что-то делал нагнувшись и вдруг заговорил по-французски какие-то странные слова. Да, больше ничего не было во сне, — сказал он себе. — Но отчего же это было так ужасно?“ Он живо вспомнил опять мужика и те непонятные французские слова, которые произносил этот мужик, и ужас пробежал холодом по его спине.

„Что за вздор!“ — подумал Вронский и взглянул на часы. (*Он опаздывал к Анне. Войдя в дом своей любовницы, он встретил выходящего Каренина.*) Вронский поклонился, и Алексей Александрович, пожевав ртом, поднял руку к шляпе и прошел. Вронский видел, как он, не оглядываясь, сел в карету, принял в окно плед и бинокль и скрылся. Вронский вошел в переднюю. Брови его были нахмурены, и глаза блестели злым и гордым блеском. <...>

Еще в передней он услышал ее удаляющиеся шаги. Он понял, что она ждала его, прислушивалась и теперь вернулась в гостиную. (*Он опоздал, будучи задержан сном.*)

— Нет! — вскрикнула она, увидав его, и при первом звуке ее голоса слезы вступили ей в глаза, — нет, если это

так будет продолжаться, то это случится еще гораздо, гораздо прежде!

— Что, мой друг?

— Что? Я жду, мучаюсь, час, два... Нет, я не буду!.. Я не могу ссориться с тобой. Верно, ты не мог. Нет, не буду!

Она положила обе руки на его плечи и долго смотрела на него глубоким, восторженным и вместе испытующим взглядом. *(Обратите внимание, первое, что она говорит ему, таинственно связано с ее смертью.)* <...>

— Сон? — повторил Вронский и мгновенно вспомнил своего мужика во сне.

— Да, сон, — сказала она. — Давно уж я видела этот сон. Я видела, что я вбежала в свою спальню, что мне нужно там взять что-то, узнать что-то; ты знаешь, как это бывает во сне, — говорила она, с ужасом широко открывая глаза, — и в спальне, в углу стоит что-то.

— Ах, какой вздор! Как можно верить...

Но она не позволила себя перебить. То, что она говорила, было слишком важно для нее.

— И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик маленький с взъерошенной бородой и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошится там... *(Она использует то же самое слово — «взъерошенная». Вронский в своем сне не разглядел мешка и не разобрал слов. Она — разглядела и разобрала.)*

Она представила, как он копошится в мешке. Ужас был на ее лице. И Вронский, вспоминая свой сон, чувствовал такой же ужас, наполнявший его душу.

— Он копошится и приговаривает по-французски, скоро-скоро и, знаешь, грассирует: „Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir..."¹ И я от страха захотела проснуться, про-

¹ Надо ковать железо, толочь его, мять... (фр.)

снулась... но я проснулась во сне. И стала спрашивать себя, что это значит. И Корней [слуга] мне говорит: „Родами, родами умрете, родами, матушка...“ (*Она умрет не родами. Она умрет «родами» души, при рождении веры.*) <...>

Но вдруг она остановилась. Выражение ее лица мгновенно изменилось. Ужас и волнение вдруг заменились выражением тихого, серьезного и блаженного внимания. Он не мог понять значения этой перемены. Она слышала в себе движение новой жизни».

(Обратите внимание, что идея смерти перекликается с идеей рождения ребенка. Ее нужно связать с мерцанием света, символизирующим ребенка Кити, и со светом, который увидит Анна перед тем, как она умрет. Для Толстого смерть — рождение души.)

Теперь сравним сны Анны и Вронского. В главном они похожи, и оба основаны на происшествии, случившемся полтора года назад на железной дороге, когда сторожа раздавило поездом. Но у Вронского закутанный несчастный мужик заменен, лучше сказать — его играет крестьянин-обкладчик, участвовавший в медвежьей охоте. В сон Анны вторгаются впечатления из ее путешествия в Петербург — кондуктор, истопник. В обоих снах у страшного мужика взлохмаченная борода, он копошится и что-то бормочет — остатки «закутанного» образа. В обоих снах он наклоняется и бормочет по-французски (они оба обычно говорили по-французски в «поддельном», по мнению Толстого, мире), но Вронский не понимает, а вот Анна — понимает, что в этих французских словах звучит идея железа, то есть чего-то расплющенного и раздавленного, чем станет она сама.

* * *

Последний день Анны. Черета и последовательность событий этого майского дня 1876 года вполне очевидны. В пятницу она ссорится с Вронским, потом они ми-

рятся и решают уехать из Москвы в поместье Вронского в Центральной России в понедельник или во вторник, как ей хотелось¹. Вронский желает ехать позже из-за своих дел, которые ему необходимо закончить, но затем соглашается. (Он продает лошадь и дом, принадлежащий матери.)

В субботу от Облонского, который находится в Петербурге, приходит телеграмма, сообщающая, что Каренин вряд ли даст Анне развод. Анна вновь ссорится с Вронским, и Вронский целый день отсутствует, улаживая свои дела.

В воскресенье утром, в последний день ее жизни, она просыпается от кошмара, который уже не раз снился ей, еще до того, как она стала любовницей Вронского. Мужичок с взъерошенной бородой что-то делает, склонившись над железом и бормоча бессмысленные французские слова, а она, как часто бывало с нею во сне, чувствует, что этот мужик не обращает на нее никакого внимания, но все, что он делает с железом, происходит с нею. Увидев этот чудовищный кошмар в последний раз, Анна замечает из своего окна, как Вронский ведет изысканную беседу с молодой дамой и ее матерью, которую старая графиня Вронская попросила передать бумаги из своего загородного имения. Их нужно подписать в связи с продажей дома. Вронский уезжает, так и не примирившись с Анной. Сначала он направляется в конюшни за лошадью, которую хочет продать, потом отправляет экипаж Анне и уезжает на поезде в загородное имение матери, чтобы получить ее подпись на бумагах. Первое письмо, где Анна умоляет его не оставлять ее одну, послано ею с кучером Михайлой в конюшни, но Вронский уже уехал, посыльный и письмо возвращаются обратно.

¹ Неточность Набокова: у Толстого речь идет о субботе и воскресенье. — *Прим. ред. рус. текста.*

Вронский приехал на станцию, чтобы отправиться на поезде к матери. Анна посылает все того же Михайлу с той же запиской к старой графине Вронской и одновременно посылает телеграмму ему вдогонку с просьбой вернуться к ней. Короткая телеграмма приходит прежде трагической записки.

Примерно в три часа пополудни она едет к Долли Облонской в легком двухместном экипаже с кучером Федором на козлах, и мы проследим ход ее мыслей. Будем придерживаться такого плана: около шести часов она приезжает домой и находит ответ на свою телеграмму — Вронский пишет, что он не может быть дома раньше десяти вечера. Она решает ехать на загородном поезде до станции Обираловка в имение его матери, чтобы найти Вронского, а если он не вернется к ней в город, решает ехать дальше, не важно куда, и никогда больше не видаться с ним. Поезд отбывает в восемь часов вечера, через двадцать минут она уже в Обираловке. Кругом полно народа, дело происходит в воскресенье, и разнообразные впечатления, праздничные и будничные, переплетаются с ее драматическими раздумьями.

В Обираловке ее встречает кучер Михайла, которого она послала с запиской, он вновь приносит ответ от Вронского, извещающий ее, что тот не может вернуться до десяти часов вечера. Анна узнает у слуги, что молодая дама, на которой графиня Вронская хочет женить сына, находится в том же имении. Вся ситуация представляется ей дьявольской интригой, направленной против нее. Она решает покончить с собой и бросается под колеса товарного поезда в этот ясный майский воскресный вечер 1876 года, через 45 лет после смерти Эммы Бовари.

Такова цепь событий. Теперь вернемся на пять часов назад, к некоторым обстоятельствам ее последнего воскресного дня.

Поток сознания, или внутренний монолог, — способ изображения, изобретенный Толстым, русским писателем, задолго до Джеймса Джойса. Это естественный ход сознания, то натыкающийся на чувства и воспоминания, то уходящий под землю, то, как скрытый ключ, бьющий из-под земли и отражающий частицы внешнего мира; своего рода запись сознания действующего лица, текущего вперед и вперед, перескакивание с одного образа или идеи на другую без всякого авторского комментария или объяснения. У Толстого этот прием существует в зачатке, так как автор помогает читателю, у Джеймса Джойса он доведен до максимальной степени объективной записи.

Вернемся к последнему дню Анны. Москва, воскресенье 1876 года. После утреннего дождя погода прояснилась: «Железные кровли, плиты тротуаров, голыши мостовой, колеса и кожи, медь и жесть экипажей — все ярко блестело на майском солнце». Три часа дня, воскресенье, Москва.

Пока Анна сидела в углу удобной коляски, она стала вспоминать события прошлых дней, свои ссоры с Вронским. Она упрекала себя за то унижительное положение, до которого она опустилась. Затем она стала читать вывески на лавках. Здесь начинается поток сознания: «Контора и склад. Зубной врач. Да, я скажу Долли все. Она не любит Вронского. Будет стыдно, больно, но я все скажу ей. Она любит меня, и я последую ее совету. Я не покорюсь ему; я не позволю ему воспитывать себя. Филиппов, калачи. Говорят, что они возят тесто в Петербург. Вода московская так хороша. А мытищинские колодцы и блины». И она вспомнила, как давно, давно, когда ей было еще семнадцать лет, она ездила с теткой к Троице. «На лошадях еще. Неужели это была я, с красными руками? Как многое из того, что тогда мне казалось так прекрасно и недоступно, стало ничтожно, а то, что было тогда, те-

перь навеки недоступно. Поверила ли бы я тогда, что я могу дойти до такого унижения? Как он будет горд и доволен, получив мою записку! Но я докажу ему... Как дурно пахнет эта краска. Зачем они все красят и строят? Моды и уборы», — читала она. Мужчина поклонился ей. Это был муж Аннушки. «Наши паразиты, — вспомнила она, как это говорил Вронский. — Наши? почему наши? *(Теперь между ними нет ничего общего.)* Ужасно то, что нельзя вырвать с корнем прошедшего». <...> Но она тотчас же стала думать о том, чему могли так улыбаться эти две девушки. «Верно, о любви? Они не знают, как это невесело, как низко... Бульвар и дети. Три мальчика бегут, играя в лошадки. Сережа! *(Снова внутренний лирический крик.)* И я все потеряю и не возвращу его».

После ничем не кончившейся встречи с Долли, когда Анна случайно видится с Кити, она едет домой. И тут снова начинается поток сознания. Ее мысли движутся от случайного (единичного) к драматическому (общему). Толстый румяный господин принимает ее за свою знакомую, приподнимает лоснящуюся шляпу над лысою лоснящейся головой, потом убеждается, что он ошибся. «Он думал, что он меня знает. А он знает меня так же мало, как кто бы то ни было на свете знает меня. Я сама не знаю. Я знаю свои аппетиты, как говорят французы. Вот им хочется этого грязного мороженого. Это они знают *наверное*, — думала она, глядя на двух мальчиков, остановивших мороженника, который снимал с головы кадку и утирал концом полотенца потное лицо. — Всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого. И Кити так же: не Вронский, то Левин. И она завидует мне. И ненавидит меня. И все мы ненавидим друг друга. Я Кити, Кити меня. Вот это правда. *(Тут ее поражает гротескное сочетание смешной русской фамилии и французского слова, обозначающего парикмахера. Заметьте, что русский мужичок в ее кошмарном сне бор-*

мочет французские слова.) Тютюкин, coiffeur... Je me fais coiffer par Тютюкин...¹ *(Ее настроение улучшается под впечатлением от этой маленькой наивной шутки.)* Я это скажу ему, когда он приедет, — подумала она и улыбнулась. Но в ту же минуту она вспомнила, что ей некому теперь говорить ничего смешного. — Да и ничего смешного, веселого нет. Все гадко. Звонят к вечерне, и купец этот как аккуратно крестится! — точно боится выронить что-то. Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? Только для того, чтобы скрыть, что мы все ненавидим друг друга, как эти извозчики, которые так злобно бранятся».

Кучер Федор правит, Петр сидит на козлах, она едет на станцию, чтобы отправиться в Обираловку. Мы вновь слышим поток сознания: «Да, о чем я последнем так хорошо думала? — старалась вспомнить она. — Тютюкин, coiffeur? Нет, не то. Да, про то, что говорит Яшвин: борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей. Нет, вы напрасно едете, — мысленно обратилась она к компании в коляске четверней, которая, очевидно, ехала веселиться за город. — И собака, которую вы везете с собой, не поможет вам. От себя не уйдете». Кинув взгляд в ту сторону, куда оборачивался Петр, она увидела полумертвопьяного фабричного с качающеюся головой, которого вез куда-то городской. «Вот этот — скорее, — подумала она. — Мы с графом Вронским также не нашли этого удовольствия, хотя и много ожидали от него». <...> «Да, нищая с ребенком. Она думает, что жалко ее. Разве все мы не брошены на свет затем только, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучать себя и других? Гимназисты идут, смеются. Сережа? — вспомнила она. *(Снова внутренний лирический крик.)* — Я тоже думала, что любила его, и умилялась над своею нежностью. А жила же я без него, променяла же его на другую любовь и не жа-

¹ Я причесываюсь у Тютюкина... (фр.)

ловалась на этот промен, пока удовлетворялась той любовью». И она с отвращением подумала о том, что она имела в виду, говоря себе о «той любви», — свою плотскую страсть к Вронскому.

Она приезжает на станцию и садится в поезд до Обираловки — ближайшей к поместью матери Вронского станции. Когда она занимает место, происходят два случая. Она слышит разговор по-французски и в то же время видит безобразного мужика со спутанными волосами, покрытого грязью, нагибающегося к колесам поезда. С невыносимым ощущением сверхъестественного узнавания она вспоминает свой прежний сон, страшного мужика, ударявшего по железу и бормочущего французские слова. Французский язык — символ фальши, а закутанный карлик — символ ее греха, отвратительного и опустошившего душу. Эти два образа сливаются в одну вспышку рока.

Вы увидите, что вагоны этого загородного поезда не похожи на ночной экспресс Москва—Петербург. В этом загородном поезде вагоны намного меньше и состоят из пяти купе. Здесь нет коридора. В каждом купе двери внутри и снаружи, так что люди входят и выходят, сильно хлопая пятью дверями, расположенными по обеим сторонам вагона. Так как коридора нет, кондуктору между остановками приходится стоять на подножке с той или иной стороны вагона. Максимальная скорость загородного поезда этого типа — примерно 35 миль в час.

Она приезжает через двадцать минут в Обираловку и из записки, принесенной слугой, узнает, что Вронский отказался приехать сразу, как она умоляла его сделать. Она идет по платформе, обращаясь к своему собственному измученному сердцу.

«Две горничные, ходившие по платформе, загнули назад головы, глядя на нее, что-то соображая вслух о ее туалете: „Настоящие“, — сказали они о кружеве, которое

было на ней. <...> Мальчик, продавец квасу, не спускал с нее глаз. „Боже мой, куда мне?“ — все дальше и дальше уходя по платформе, думала она. У конца она остановилась. Дамы и дети, встретившие господина в очках и громко смеявшиеся и говорившие, замолкли, оглядывая ее, когда она поравнялась с ними. Она ускорила шаг и отошла от них к краю платформы. Подходил товарный поезд. Платформа затряслась, и ей показалось, что она едет опять.

И вдруг, вспомнив о раздавленном человеке в день ее первой встречи с Вронским, она поняла, что ей надо делать. Быстрым, легким шагом спустившись по ступенькам, которые шли от водокачки к рельсам, она остановилась подле вплоть мимо ее проходящего поезда. *(Она стоит на уровне железнодорожных путей.)* Она смотрела на низ вагонов, на винты и цепи и на высокие чугунные колеса медленно катившегося первого вагона и глазомером старалась определить середину между передними и задними колесами и ту минуту, когда середина эта *(вход в смерть, маленький сводчатый проход)* будет против нее.

„Туда! — говорила она себе, глядя в тень вагона, на смешанный с углем песок, которым были засыпаны шпалы, — туда, на самую середину, и я накажу его и избавлюсь от всех и от себя“.

Она хотела упасть под поравнявшийся с ней серединою первый вагон. Но красный мешочек *(наш старый друг)*, который она стала снимать с руки, задержал ее, и было уже поздно: середина миновала ее. Надо было ждать следующего вагона. Чувство, подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду, охватило ее, и она перекрестилась. Привычный жест крестного знамения вызвал в душе ее целый ряд девичьих и детских воспоминаний, и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение

my life now, my whole life, apart from anything that can happen to me, every minute of it is no ~~more~~ meaningless, as it was before, but it has the positive meaning of goodness, which I have the power to put into it."

Then the book ends on a negative note
 'which is rather part of Tolstoy's own life
 than that of a character he ~~had~~ created.

THE END

I know too this the background of the book,
 the misery way of the book - it
 might be a good idea to call
 the ~~book~~ ^{book} ~~the~~ ^{the} misery way.

The ~~background~~ ^{background} We shall now see the
 total pattern of iron and blood
 that stands in relief against this ^{horrid} ~~horrid~~
 starry ^{dark} ~~dark~~ sky.

Although

I should have some more to say about Lenin
 in connection with agriculture and Russia in
 the book

со всеми ее светлыми прошедшими радостями. Но она не спускала глаз с колес подходящего второго вагона. И ровно в ту минуту, как середина между колесами поравнялась с нею, она откинула красный мешочек и, вжав в плечи голову, упала под вагон на руки и легким движением, как бы готовясь тотчас же встать, опустилась на колена. И в то же мгновение она ужаснулась тому, что делала. „Где я? Что я делаю? Зачем?“ Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. „Господи, прости мне все!“ — проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла».

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Все смешалось в доме Облонских, но во владениях Толстого царит полный порядок. Красочная панорама главных действующих лиц разворачивается уже в первой части романа. Двойственная природа Анны просвечивает уже в той роли, которую она играет при первом появлении в доме брата, когда своим тактом и женской мудростью восстанавливает в нем мир и в то же время, как злая обольстительница, разбивает романтическую любовь молодой девушки. Быстро выбравшись из жалкого положения с помощью дорогой сестры, Облонский, светловолосый бонвиван с влажными глазами, уже при встрече с Левиным и Вронским исполняет роль искусного светского дипломата, которая ему отведена в романе. Множество поэтических образов передают нежность и пылкость Ле-

вина к Кити — сначала безответные, но потом возвышающиеся до толстовского идеала любви, трудного и божественного, то есть брака и рождения детей. Левин делает предложение не вовремя, но оно приносит Кити облегчение после ее неудачного романа с Вронским — своего рода неуклюжей влюбленности, которую она перерастет вместе с юностью. Вронский, поразительно красивый, но слегка коренастый человек, чрезвычайно обходительный, но бездарный, милый, но довольно заурядный, проявляет некоторую бесчувственность к Кити, которая впоследствии легко может перейти в бездушие и даже жестокость. Увлеченный читатель отметит, что торжествующий влюбленный в первой части книги не кто-то из молодых людей, а величавый Каренин с некрасивыми ушами. Мы подходим к главной морали книги: брак Карениных, где нет истинной любви, так же греховен, как любовь Анны к Вронскому.

Здесь же, в первой части, зарождается тема этой трагической любви, и вступлением к ней служат три супружеские измены, которые Толстой противопоставляет друг другу:

1) Долли, увядающая женщина 33 лет, многодетная мать, находит любовную записку, написанную ее мужем Стивой Облонским молодой француженке, гувернантке их детей.

2) Брат Левина Николай, жалкая личность, живет с доброй, но необразованной женщиной, которую в порыве общественного рвения, свойственного этой эпохе, он забрал из дешевого публичного дома.

3) Последнюю главу первой части Толстой завершает историей Петрицкого и баронессы Шильтон — легкомысленным адюльтером без обмана и разрушения семейных уз.

Эти три случая незаконных связей — Облонского, Николая Левина и Петрицкого — как бы маячат на полях

нравственных и душевных переживаний Анны. Нужно отметить, что трагедия Анны начинается в ту минуту, когда она встречает Вронского. Действительно, Толстой так выстраивает действие, что события первой части, происходящие за год до того, как Анна становится любовницей Вронского, бросают роковую тень на ее трагическую судьбу. С художественной силой и тонкостью, прежде русской литературе неизвестными, Толстой соединяет тему насильственной смерти с темой пылкой страсти Вронского и Анны. Роковая смерть железнодорожного сторожа, совпавшая с их знакомством, становится мрачным и таинственным предзнаменованием, соединившим их. Вронский хладнокровно помогает семье покойного лишь потому, что Анна беспокоится о ней. Замужние великосветские дамы не должны принимать подарков от незнакомых мужчин, а Вронский делает Анне этот подарок. Еще нужно отметить, что Анна стыдится и благородного жеста, и внезапного сближения, возникшего благодаря случайной смерти или несчастного случая, словно это — первый шаг в ее неверности мужу, поступок, о котором нельзя упоминать в присутствии Каренина или Кити, влюбленной во Вронского. А всего острее Анна вдруг понимает, что это происшествие, ознаменовавшее ее встречу с Вронским и попытку уладить дела изменника-брата, — дурной знак. Ее охватывает непонятная печаль. Один прохожий говорит другому, что внезапная смерть — самая легкая. Анна слышит эту фразу, она западает ей в душу, чтобы впоследствии вырасти в нечто большее.

Не только неверность Облонского в начале книги гротескно пародирует судьбу его сестры. Еще одна необыкновенная тема промелькнет в эпизодах этого утра — тема многозначительных сновидений. Сон Стивы характеризует его беззаботную, переменчивую натуру точно так же, как позднее пророческий кошмар Анны — ее глубокую, богатую и трагическую личность.

ХРОНОЛОГИЯ ТОЛСТОГО

Хронология в «Анне Карениной» построена на уникальном для мировой литературы чувстве времени. Досконально изучив первую часть книги (34 небольшие главы, составляющие 135 страниц), читатель остается в убеждении, что утренние, полуденные и вечерние часы на протяжении по крайней мере целой недели жизни нескольких персонажей изображены с изумительной обстоятельностью. Мы остановимся на реальных событиях, но прежде уместно будет поговорить о том, как и когда едят герои книги.

Каков был распорядок дня в состоятельных московских или петербургских домах в 70-е годы прошлого века? Завтрак, около девяти часов, состоял из чая или кофе, хлеба с маслом или, как у Облонских, калача. Второй завтрак между двумя и тремя часами пополудни, а затем сытный обед около половины шестого, с русскими напитками и французскими винами. Вечерний чай с пирогами, вареньем и разными русскими лакомствами подавали между девятью и десятью часами, после чего семья удалялась в свои покои, но наиболее легкомысленные ее члены могли завершить день ужином в городе в одиннадцать часов вечера или даже позже.

Действие романа начинается в восемь часов утра, в пятницу, 11 февраля (по старому стилю) 1872 года. Эта дата нигде не упоминается, но ее легко установить.

1) Политические события накануне турецкой войны, которые упоминаются в последней части романа, приурочивают его конец к июлю 1876 года, Вронский становится любовником Анны в декабре 1872 года. Эпизод на скачках происходит в августе 1873 года. Вронский и Анна проводят лето и зиму 1874 года в Италии и лето 1875 года — в имении Вронского, потом в ноябре они едут в Москву, где Анна кончает жизнь самоубийством майским воскресным днем 1876 года.

2) В 6-й главе первой части говорится, что Левин провел два месяца (с середины октября до середины декабря 1871 года) в Москве, затем перебрался в загородное имение на два месяца и в феврале вернулся в Москву. Через три месяца, поздней весной, начинаются драматические события книги (часть вторая, глава 12).

3) Облонский читает в утренней газете о графе Бейсте, австрийском после в Лондоне, который едет через Висбаден в Англию. Это происходит перед благодарственным молебном в честь выздоровления принца Уэльского, который служили во вторник, 15/27 февраля 1872 года, и поэтому единственная возможная пятница — 11/23 февраля 1872 года.

Из 34 небольших глав, составляющих первую часть, первые пять последовательно описывают действия Облонского. Он просыпается в восемь часов утра, завтракает между девятью и девятью тридцатью и около одиннадцати приезжает в присутствие. Около двух часов дня туда неожиданно приходит Левин. С 6-й главы Облонский исчезает из поля зрения автора и в центре его внимания оказывается Левин. В первый раз Толстой изменяет хронологическую последовательность и начинает линию Левина. Мы ненадолго возвращаемся на четыре месяца назад, затем (в главах 7—9) следуем за Левиным с его прибытия в Москву в пятницу утром, когда он беседует со своим сводным братом, у которого он остановился, до его прихода на службу к Облонскому, а затем — на каток в четыре часа дня, где он катается с Кити. Облонский появляется вновь в конце 9-й главы: он приходит около пяти, чтобы привести Левина на обед в «Англию», описанный в 10-й и 11-й главах. Затем Облонский опять исчезает. Мы узнаем, что Левин возвращается домой, чтобы переодеться, и направляется на вечер к Щербацким; попадаем туда и ждем его (глава 12). Он появляется (глава 13) в семь тридцать, и в следующей главе описана встре-

ча Левина с Вронским. На протяжении десятка страниц (главы 12—14) мы остаемся наедине с Левиным и Кити. Левин уходит около девяти часов вечера. Вронский останется еще примерно на час. Щербацкие беседуют перед сном (глава 15), и в 16-й главе описано, как окончил день Вронский (приблизительно в полночь).

Здесь читатель заметит, что остаток вечера, после того как Левин покидает Щербацких, будет описан позже. Тем временем этот первый день романа, пятница, 11 февраля, в 16-й главе для Вронского подошел к концу, он крепко спит после ужина в гостиничном номере; Облонский же завершает этот драматичный и бурный день в ночном ресторане.

Следующий день, суббота, 12 февраля, начинается в одиннадцать часов, когда Вронский и Облонский приезжают на станцию Петербургской железной дороги, чтобы встретить поезд из Петербурга, в котором едут мать Вронского и сестра Облонского (главы 17—18). Оставив Анну у себя дома, Облонский едет на службу около полудня, и мы наблюдаем за первым днем Анны в Москве (до девяти тридцати вечера); рассказ о субботних событиях занимает двадцать страниц.

Главы 22—23 (около 10 страниц) посвящены балу, который происходит через три или четыре дня, в среду 16 февраля 1872 года.

В следующей, 24-й главе Толстой прибегает к приему, который намечен в 6—8-й главах и последовательно проводится в книге: он опрокидывает время, когда речь идет о Левине. Мы возвращаемся к 11 февраля, в ночь на субботу, чтобы последовать за Левиным, уехавшим от Щербацких к брату, куда он приезжает в девять тридцать и ужинает с ним (главы 24—25). На следующее утро, в субботу, Левин уезжает в свое имение в Центральной России не с Петербургской станции, куда прибывает Анна, а с Нижегородской. Имение расположено недалеко от Тулы,

в трехстах километрах к югу от Москвы, и его вечер там изображен в главах 26—27.

Потом мы забегаем чуть вперед: четверг, 17 февраля 1872 года, — после бала Анна уезжает в Петербург, куда она прибывает на следующее утро (главы 29—31), около одиннадцати часов утра, в пятницу, 18 февраля. Эта пятница целиком описана в главах 31—33, где Толстой воспользовался точной хронологией специально для того, чтобы ироническими полунамеками передать распisanное по минутам существование Каренина, впоследствии разрушенное.

Встретив Анну на вокзале, он тотчас же уезжает председательствовать в комитет, возвращается в четыре часа дня, в пять часов они ждут гостей к обеду, он уезжает около семи на заседание совета, возвращается в девять тридцать, пьет чай с женой, возвращается в свой кабинет и ровно в полночь входит в супружескую спальню. В последней, 34-й главе Вронский возвращается домой в ту же пятницу.

Из этого краткого анализа хронологии видно, что Толстой использует время как художественный инструмент всегда по-разному и в разных целях. Размеренный ход жизни Облонского в первых пяти главах подчеркивает однообразие его будней: с восьми часов утра до обеда примерно в половине пятого вечера его животное существование не может омрачить даже несчастье жены. Первая часть начинается с описания этого однообразия и симметрично завершается более величавым и неукоснительным распорядком дня Каренина, шурина Облонского. Внутренний переворот в жизни Анны несколько не меняет расписания ее мужа, — выполнив свои служебные обязанности и все административные дела, он преспокойно и степенно отправляется в спальню, дабы получить свою порцию законных супружеских радостей. «Время» Левина перебивает размеренный распорядок Облонского

резкими рывками в хронологической канве, сотканной Толстым, которые передают нервную, порывистую натуру героя. И наконец, мы замечаем поразительную гармонию, которую являют собой две характерные сцены первой части: вечерний бал, где мечтательная Кити очарована Анной, и ночное путешествие Анны в Петербург с мелькающими в ее сознании причудливыми фантазиями. Эти две сцены подобны двум внутренним колоннам в том здании, где «время» Облонского и «время» Каренина образуют два флигеля.

КОМПОЗИЦИЯ

Как нам правильно понять композицию грандиозного романа? Ключ можно найти только в распределении времени.

Цель и достижение Толстого — одновременное развитие семи основных линий романа, и мы должны исследовать их параллельное существование во времени, чтобы объяснить завораживающую нас магическую прелесть романа.

В первых 21 главах главный конфликт сосредоточен вокруг скандала в доме Облонских. Он помогает ввести два новых сюжета: 1) треугольник: Кити—Левин—Вронский; 2) начало темы Анны и Вронского. Отметим, что Анна (с грацией и мудростью ясноглазой богини Афины) мирит брата с женой и в то же самое время демонически разрывает помолвку Кити и Вронского, пленяя последнего. Измена Облонского и несчастье Долли подготавливают тему Вронского—Анны, которая не разрешится так легко, как неприятности Облонского—Долли и горечь Кити. Долли прощает своего мужа во имя детей и своей любви к нему, Кити через два года выходит замуж за Левина, который оказывается прекрасным мужем.

Брак этот явно нравится Толстому, но Анна, демоническая красавица книги, разрушит свою семейную жизнь и погибнет.

На протяжении первой части (34 главы) семь судеб поставлены в один временной ряд: Облонский, Долли, Кити, Левин, Вронский, Анна и Каренин. Отношения в семье Облонских и Карениных испорчены с самого начала, потом они наладятся у Облонских, но начнут рушиться у Карениных. Полный разрыв отношений произошел у двух гипотетических пар — в распавшейся паре Вронского и Кити и точно так же распавшейся паре Левина—Кити. Таким образом, Кити остается одинокой, Левин — тоже одинок, а Вронский (временно соединенный с Анной) грозит разрушить каренинскую пару. Итак, отметим некоторые важные особенности первой части: автор перетасовывает семь персонажей, нужно следить за семьей судьбами (их связывают маленькие главы), и эти семь жизней текут в одной хронологической последовательности, исходное время — февраль 1872 года.

Часть вторая состоит из 35 глав и начинается для всех участников в середине марта того же 1872 года, но затем мы становимся свидетелями любопытного явления: треугольник Вронский—Каренин—Анна проживает свою жизнь быстрее, чем одинокий Левин или одинокая Кити. Это прелестная деталь в структуре романа — пары живут быстрее, чем одиночки. Если взглянуть на линию Кити, мы увидим, что одинокая девушка, чахнувшая в Москве, 15 марта проходит осмотр у знаменитого доктора, но, несмотря на ее собственные беды, она помогает нянчить и выхаживать шестерых детей Долли, заболевших скарлатиной (младшему всего два месяца), а затем в начале апреля 1872 года родители увозят Кити на немецкий курорт Соден. Об этом рассказывается в первых трех главах второй части. Только в 30-й главе мы следуем за Щербацкими в Соден, где время и Толстой полностью выле-

чивают Кити. Пять глав повествуют об этом лечении, затем в конце июня 1872 года Кити возвращается в Россию, в имение Облонских—Щербацких, расположенное неподалеку от поместья Левина. На этом обрывается линия Кити во второй части.

В той же второй части жизнь Левина в деревне в точности синхронизирована с жизнью Кити в Германии. О его деятельности повествуют шесть глав: 12—17. Они обрамлены главами, изображающими жизнь Вронского и Карениных в Санкт-Петербурге, и самое главное в них то, что треугольник Вронский—Каренины живет быстрее, чем Кити или Левин в течение года с лишним. С 5-й по 11-ю главу муж все раздумывает, а Вронский упорно добивается своего, и к 11-й главе после целого года настойчивых домогательств Вронский становится любовником Анны. Это происходит в октябре 1872 года. Но для Левина и Кити стоит весна 1872 года. Они отстают во времени на несколько месяцев. Другой рывок вперед происходит в двенадцати главах, с 18-й по 29-ю, в которых изображен знаменитый эпизод скачек, завершающийся признанием Анны в измене, это август 1873 года (осталось три года до конца романа). Затем действие снова поворачивает вспять, мы возвращаемся к весне 1872 года, к Кити, находящейся в Германии. Таким образом, в конце второй части мы наблюдаем любопытную картину: Кити и Левин отстают во времени на 14 или 15 месяцев от Вронского и Карениных. Повторим, что пары движутся быстрее, чем одиночки.

В третьей части, состоящей из 33 глав, мы ненадолго остаемся с Левиным, потом вместе с ним наносим визит Долли в имении Облонских перед приездом Кити, и наконец в 12-й главе летом 1872 года. Левину является прелестное видение — Кити едет в карете со станции, возвращаясь из Германии. В следующих главах мы оказываемся в Петербурге с Вронским и Карениными после

сцены скачек (лето 1873 года), а затем опять возвращаемся к сентябрю 1872 года в имение Левина, из которого он в октябре 1872 года непонятно зачем уезжает в Германию, Францию и Англию.

Мне бы хотелось подчеркнуть, что Толстой в затруднении. Его любовники и обманутый муж живут быстрее, они сильно опередили одинокую Кити и одинокого Левина: в первых 16 главах четвертой части стоит уже середина зимы 1873 года. Толстой нигде не обмолвился, сколько времени Левин провел за границей, и разница более чем в год между временем Левина—Кити и Вронского—Анны проступает только в одной хронологической ремарке в 11-й главе второй части, где сказано, что Анна стала любовницей Вронского: целый год Вронский добивался этого, и наконец она сдалась — на этот промежуток Левин и Кити отстают от них. Но читатель не может пристально следить за временем в романе, даже талантливые читатели редко бывают настолько внимательны, поэтому мы заблуждаемся, считая и чувствуя, что эпизоды с участием Вронского и Анны параллельны эпизодам, в которых участвуют Левин и Кити, и разнообразные события этих жизней происходят примерно в одно и то же время. Читатель уверен, что мы передвигаемся в пространстве: из Германии в Центральную Россию, из деревни в Петербург или в Москву и обратно, но он вовсе не осознает, что мы движемся и во времени: то забегаем вперед вместе с Вронским и Анной, то возвращаемся назад с Левиным и Кити.

В первых пяти главах четвертой части мы следим за развитием темы Вронского—Карениных в Петербурге. Середина зимы 1873 года, Анна ждет ребенка от Вронского. В 6-й главе Каренин приезжает в Москву по своим общественным делам, и в это же время сюда прибывает Левин после поездки за границу. Облонский в 9—13-й главах устраивает у себя обед в первую неделю января

1874 года, где вновь встречаются Левин и Кити. Ровно через два года после начала романа происходит сцена с мелом, как вам подсказывает этот временной указатель; но для читателя и Кити (посмотрите на некоторые указания в ее разговоре с Левиным за ломберным столом, когда они пишут мелом) почему-то прошел только год. И вот что удивительно: есть разница между физическим временем Анны и духовным временем Левина.

К четвертой части, ровно в середине книги, все семь судеб опять поставлены в один временной ряд, как в начале книги, в феврале 1872 года. Наступил январь 1874 года по моему календарю и календарю Анны, но согласно календарю читателя и Кити идет всего лишь 1873 год. Во второй половине четвертой части (главы 17—23) Анна чуть не умирает от родов в Петербурге, затем происходит временное примирение Каренина с Вронским, и Вронский пытается покончить с собой. Часть четвертая заканчивается в марте 1874 года. Анна порывает с мужем и вместе с любовником уезжает в Италию.

Часть пятая состоит из 33 глав.

Семь персонажей живут синхронно совсем недолго. Вронский и Анна в Италии вновь опережают остальных. Это напоминает гонки. Женитьба Левина в первых шести главах происходит ранней весной 1874 года, и, когда мы снова встречаем Левиных сначала в деревне, а затем у постели умирающего брата (главы 14—20), уже наступил май 1874 года. Но Вронский и Анна (втиснутые между этими двумя цепочками глав) опередили их на два месяца и наслаждаются июльским теплом в Риме.

Теперь синхронизирующее звено между двумя группами персонажей — одинокий Каренин. Поскольку в книге семь главных героев и действие основано на их парном соединении, а число 7 — нечетное, один человек естественно выпадает из игры и остается без пары. Вначале

лишним был Левин, теперь Каренин. Мы возвращаемся к Левиным весной 1874 года, а затем участвуем в разнообразной деятельности Каренина и постепенно приближаемся к марту 1875 года. К этому времени Вронский и Анна вернулись в Петербург, проведя год в Италии. Очаровательная сцена свидания с сыном, которому 1 марта исполнилось 10 лет. Вскоре после этого она с Вронским уезжает в его загородное имение, расположенное неподалеку от имений Облонского и Левина.

Посмотрите, как семь жизней вновь движутся в одной хронологической последовательности с июня до ноября 1875 года в шестой части, которая состоит из 33 глав. Мы проводим первую половину лета 1875 года с Левиными и их родственниками, потом в июле Долли отправляется в экипаже в имение Вронского, чтобы поиграть там в теннис. Облонский, Вронский и Левин встречаются в остальных главах на земских выборах 2 октября 1875 года, а через месяц Вронский и Анна уезжают в Москву.

Седьмая часть состоит из 31 главы. Это самая важная часть в книге, ее трагическая кульминация. Мы вновь оказываемся в Москве в ноябре 1875 года. Шесть персонажей составляют пары: непрочная, уже отмеченная печатью горечи пара Вронского—Анны, ожидающие потомства Левина и Облонские. У Кити рождается ребенок, и в начале мая 1876 года мы посещаем вместе с Облонским Каренина в Петербурге. Затем возвращаемся в Москву. Здесь начинается ряд глав, с 23-й до конца седьмой части, посвященных последним дням Анны. Ее самоубийство происходит в середине мая 1876 года. Я уже говорил об этих бессмертных страницах.

Восьмая, последняя часть — довольно громоздкая машина, состоящая из 19 глав. Толстой использует прием, который уже встречался в книге и раньше: перемещает героев из одного места в другое; таким образом, действие

переносится от одной группы людей к другой¹. Поезда и экипажи играют важную роль в романе: Анна дважды путешествует в первой части из Петербурга в Москву и обратно в Петербург. Облонский и Долли в разных главах оказываются как бы путешествующими посредниками, переносящими читателя туда, куда Толстой хочет их направить. Облонский в конце концов получает прекрасную работу с большим окладом за те услуги, которые он оказал автору. Теперь, в первых пяти главах последней, восьмой части сводный брат Левина Сергей путешествует тем же поездом, что и Вронский. Время действия можно легко установить благодаря многочисленным упоминаниям военных событий. Славяне из Восточной Европы, сербы и болгары, сражались с турками. Это происходило в августе 1876 года, через год Россия вступит в войну с Турцией. Вронский во главе добровольного полка отбывает на фронт. Сергей в том же поезде едет к Левиным, и это обстоятельство связывает нас не только с Вронским, но и с Левиным. Последние главы посвящены семейной жизни Левиных в деревне и обращению Левина к Богу по указке Толстого.

Из этого исследования видно, что переходы у Толстого значительно менее гибкие и продуманные, чем переходы от группы к группе внутри глав в «Госпоже Бовари». Краткая, резко обрывающаяся глава заменяет долгий параграф у Флобера. Но необходимо отметить, что у Толстого действует значительно больше персонажей. У Фло-

¹ Набоков вписал между строк, но затем вычеркнул, следующую ремарку, обращенную к классу: «Вы помните, кого мы называли „фильтрующим посредником“». Это замечание отсылает к прочитанной им в предыдущий семестр лекции о Диккенсе, где Набоков анализирует структурную роль персонажей, которых он называет перри; главная функция этих персонажей — собирать других героев вместе и, посредством разговоров с ними, сообщать читателю информацию (см. «Лекции по зарубежной литературе»). В другом месте Набоков называет Облонского разновидностью перри. — Ф. Б.

бера верховая езда, прогулка, танец, поездка в экипаже между деревней и городом, многочисленные мелкие действия, движения служат этими переходами от сцены к сцене внутри глав. В великом романе Толстого лязгающие паровозы перевозят и убивают героев, и любой старомодный переход используется для смены одной главы другой, например новая часть или глава часто начинается с самого обыкновенного утверждения о том, что прошло столько-то времени и что те или иные герои поступают так или иначе в том или ином месте. В поэме Флобера больше музыкальной стройности, это одно из самых музыкальных произведений мировой литературы; в великом романе Толстого больше мощи.

Таков движущийся каркас книги, который можно назвать гонкой: сначала все семь персонажей идут нога в ногу, затем Вронский и Анна вырываются вперед, оставляя позади Левина и Кити, опять подравниваются, а потом, с забавной поспешностью прелестных кукол, Вронский и Анна опять опережают остальных, но ненадолго. Анна не закончит этой гонки. Из шести героев автор до конца книги сохраняет интерес лишь к Левину и Кити.

ОБРАЗНОСТЬ

Образность можно определить так: писатель средствами языка пробуждает у читателя ощущение цвета, облика, звука, движения или любое иное чувство, вызывая в его воображении образы вымышленной жизни, которая станет для него столь же живой, как его собственное воспоминание. Для создания этих ярких образов у писателя есть широкий спектр приемов, начиная кратким выразительным эпитетом и кончая отточенными примерами изобразительного мастерства и сложными метафорами.

1) *Эпитеты*. Среди самых изумительных отметим такие: «шлюпающие и шершавые» — прилагательные, великолепно передающие скользкую внутренность и грубую поверхность выбранных Облонским устриц, которые он с наслаждением уплетает в ресторане во время обеда с Левиным. Нужно обратить внимание на прилагательные, употребленные в сцене бала, подчеркивающие девическую прелесть Кити и опасное очарование Анны. Особенно интересно поразительное сложносоставное прилагательное: тюлево-ленто-кружевно-цветное, описывающее толпу дам на балу.

Княгиня Щербацкая называет вялых стареющих за-всегдаев клубов шлюпиками — детское словцо, обозначающее крутое яйцо, ставшее совсем мягким и рыхлым от слишком долгого катания во время пасхальных игр, где яйца катаются и стучаются друг об друга.

2) *Жесты*. Облонский, когда ему бреют верхнюю губу, отвечая на вопросы слуги (приедет ли Анна одна или с мужем), поднимает палец вверх, а Анна, разговаривая с Долли о «способности все забыть», «делает жест перед лбом».

3) *Примеры иррационального прозрения*. Множество примеров из полусна Анны в поезде.

4) *Яркие комедийные черты*. Старый князь думает, что он передразнивает свою жену, когда самодовольно и жеманно ухмыляется и делает реверансы, говоря о выгодной партии для дочери.

5) *Примеры изобразительного мастерства*. Их бесчисленное множество. Долли жалко сидит перед трюмо и быстрым глубоким голосом, скрывающим ее страдание, спрашивает мужа, что он хочет. Выпуклые ногти Гриневича, липкие губы старой, сонной, блаженной охотничьей собаки — все это чудесные и незабываемые образы.

6) *Поэтические сравнения*. Толстой редко использует их, говоря о чувствах: например, прелестные отсылки

к рассеянному свету и бабочке на балу и в сцене, когда Кити катается на катке.

7) *Вспомогательные сравнения.* Они обращены скорее к разуму, чем к зрительному восприятию, к этическому, а не эстетическому началу. Когда чувства Кити перед балом сравниваются с чувствами юноши перед битвой, смешно было бы увидеть Кити в форме лейтенанта, но сравнение это вполне годится для черно-белой словесной схемы и имеет иносказательный оттенок, который Толстой последовательно применяет в некоторых последующих главах.

В прозе Толстого далеко не все приемы относятся к явной образности. Иносказательные сравнения незаметно переходят в назидательные интонации с их многозначительными повторами, выражающими отношение Толстого к ситуациям и настроениям людей. Тут особенно важно выделить прямые утверждения, открывающие главы: «Облонский в школе учился хорошо...» или: «Вронский не знал семейной жизни...»

8) *Уподобления и метафоры.* «Старые кудрявые березы, обвисшие всеми ветвями от снега, казалось, были разубраны в новые торжественные ризы» (часть первая, глава 9).

«...но для Левина так же легко было узнать ее в этой толпе, как розан в крапиве. Все освещалось ею. Она была улыбка, озарявшая все вокруг. Место, где она была, показалось ему недоступною святыней... Он сошел вниз, избегая подолгу смотреть на нее, как на солнце, но он видел ее, как солнце, и не глядя» (глава 9).

«Он чувствовал, что солнце приближалось к нему» (глава 9).

«...как солнце зашло за тучи, лицо ее утратило всю свою ласковость» (глава 9).

«Татарин... тотчас, как на пружинах, положив одну переплетенную карту и подхватив другую, карту вин» (глава 10).

«Она не могла верить этому, как не могла бы верить тому, что в какое бы то ни было время для пятилетних детей самыми лучшими игрушками должны быть заряженные пистолеты» (глава 12).

«Кити испытывала после обеда до начала вечера чувство, как юноша перед битвою» (глава 13).

Анна: «Помню и знаю этот голубой туман, вроде того, что на горах в Швейцарии. Этот туман, который покрывает все в блаженное то время, когда вот-вот кончится детство, и из этого огромного круга, счастливого, веселого, делается путь все уже и уже...» (глава 20).

«...из зала неся стоявший в них равномерный, как в улье, шорох движения» (глава 22).

«...но вопреки этому виду бабочки, только что уцепившейся за травку и готовой, вот-вот вспорхнув, развернуть радужные крылья» (глава 23).

«И на лице Вронского... она [Кити] видела то поразившее ее выражение потерянности и покорности, похожее на выражение умной собаки, когда она виновата» (глава 23).

«...но тотчас же, как будто всунул ноги в старые туфли, он [Вронский] вошел в свой прежний веселый и приятный мир» (глава 34).

Сравнения делятся на уподобления и метафоры или сочетают то и другое. Вот несколько примеров:

Образец уподобления:

«Туман висел над морем, как дымка».

Это уподобление. Такие связки, как «подобно», «словно», характерны для уподоблений — один предмет выглядит как другой.

Если вы продолжите сравнение, сказав, что туман был похож на дымчатую вуаль невесты, — это *развернутое* уподобление с элементами поэзии, но если вы скажете, что туман был похож на вуаль толстой невесты, чей отец был еще толще и носил парик, это уже будет *ветвистое* срав-

нение, искаженное бессмысленным продолжением. Такие сравнения используют Гомер в своем эпическом повествовании и Гоголь, описывая фантазмагорические сны.

Образец метафоры:

«Дымка тумана повисла между небом и землей».

Связка «как» исчезла, сравнение стало составной частью метафоры. *Развернутая* метафора звучала бы так:

«Дымка тумана была местами порвана».

Конец фразы служит логическим продолжением ее начала. Ветвистая метафора завершалась бы нелогичным продолжением.

Морально-практические сравнения

Самое удивительное в стиле Толстого то, что какие бы сравнения, уподобления или метафоры он ни употреблял, большинство из них служит этическим, а не эстетическим целям. Иными словами, его сравнения утилитарны, функциональны, автор воспользовался ими не для усиления образности, не для открытия нового угла зрения на ту или иную сцену, но для того, чтобы подчеркнуть свою нравственную позицию. Поэтому я называю их толстовскими этическими метафорами или сравнениями — этические категории выражены при помощи сравнений. Повторяю, эти сравнения и метафоры — чисто практические, то есть довольно окостенелые, и построены они всегда по одной и той же схеме. Схема, формула такова: «Он чувствовал себя, как человек, который...» В первой части сравнения называется чувство, затем следует сравнение: «как человек, который...» и т. д. Приведу несколько примеров.

(Левин размышляет о браке.) «На каждом шагу он испытывал то, что испытал бы человек, любовавшийся плавным, счастливым ходом лодочки по озеру, после того как он бы сам сел в эту лодочку. Он видел, что мало того, чтобы сидеть ровно, не качаясь, — надо еще соображаться, ни на минуту не забывая, куда плыть, что под ногами вода и надо грести, и что непривычным рукам больно, что

только смотреть на это легко, а что делать это хотя и очень радостно, но очень трудно» (часть пятая, глава 14).

(Во время размолвки с женой.) «Он оскорбился в первую минуту, но в ту же секунду он почувствовал, что он не может быть оскорблен ею, что она была он сам. Он испытывал в первую минуту чувство, подобное тому, какое испытывает человек, когда, получив вдруг сильный удар сзади, с досадой и желанием мести оборачивается, чтобы найти виновного, и убеждается, что это он сам нечаянно ударил себя, что сердиться не на кого и надо перенести и утишить боль» (там же).

«Оставаться с таким несправедливым обвинением было мучительно, но, оправдавшись, сделать ей больно было еще хуже. Как человек, в полусне томящийся болью, он хотел оторвать, отбросить от себя больное место и, опомнившись, чувствовал, что больное место — он сам» (там же).

«...божественный образ госпожи Шталь, который она [Кити] месяц целый носила в душе, безвозвратно исчез, как фигура, составившаяся из брошенного платья, исчезает, когда поймешь, как лежит это платье» (часть вторая, глава 34).

«Теперь он [Каренин] испытывал чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, спокойно прошедший над пропастью по мосту и вдруг увидавший, что этот мост разобран и что там пучина» (часть вторая, глава 8).

«Теперь он испытывал чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, возвратившийся домой и находящий дом свой запертым» (часть вторая, глава 9).

«Как бык, покорно опустив голову, он ждал обуха, который, он чувствовал, был над ним поднят» (часть вторая, глава 10).

«Но он [Вронский] очень скоро заметил, что хотя свет был открыт для него лично, он был закрыт для Анны. Как в игре в кошку-мышку, руки, поднятые для него, тотчас же опускались пред Анной» (часть пятая, глава 28).

«Нельзя было ни о чем начать говорить, чтобы разговор не свернулся на Алексея Александровича, никуда нельзя было поехать, чтобы не встретить его. Так по крайней мере казалось Вронскому, как кажется человеку с больным пальцем, что он, как нарочно, обо все задевает этим самым больным пальцем» (там же).

ИМЕНА

У воспитанных русских людей наиболее распространенная и нейтральная форма обращения не имя, а имя-отчество: Иван Иванович или Нина Ивановна. Крестьянин может окликнуть другого Иваном или Ванькой, но вообще только кровные родственники, друзья детства или люди, служившие в одном полку, называют друг друга по имени. Я знал многих русских, с которыми дружил десятилетиями, но никогда бы не рискнул называть их иначе, чем Иван Иванович или Борис Петрович; поэтому та легкость, с которой степенные американцы становятся друг для друга Гарри или Биллами после двух стаканов виски, кажется бывшему Ивану Ивановичу совершенно невыносимой. <...>

КОММЕНТАРИИ

(часть первая)¹

Н 1. *Все смешалось в доме Облонских*

Слово *дом* (в *доме*, *домочадцы*, *дóма*) повторяется восемь раз в шести предложениях. Этот тяжеловатый и торжественный повтор *дом, дом, дом*, звучащий как погребальный

¹ Ссылки на страницы приводятся по изд.: Толстой Л. Н. Анна Каренина. М.: Худ. лит., 1976 (БВЛ). — Прим. пер.

звон над обреченной семейной жизнью (одна из главных тем книги), — откровенный стилистический прием (с. 23).

Н 2. *Алабин, Дармштадт, Америка*

Облонский с несколькими друзьями, в том числе Вронским и, вероятно, Алабиным, дает обед в честь знаменитой певицы (см. прим. 75); эти приятные планы окутывают его сон и переплетаются с последними газетными новостями: он большой любитель политической мешанины. В это время (февраль 1872 года) кёльнская газета, выходившая в Дармштадте (столица Великого герцогства Гессенского, входившего в состав Германской империи в 1866 году), уделяла большое внимание так называемому Алабамскому вопросу (этим термином обозначали американские претензии к Великобритании после Гражданской войны, в ходе которой был нанесен урон американскому морскому флоту).

В результате Дармштадт, Алабин и Америка смешались в сне Облонского (с. 23).

Н 3. *Il mio tesoro*

«Мое сокровище». Слова из оперы Моцарта «Дон Жуан» (1787), которые поет дон Оттавио, персонаж, значительно более нравственный по отношению к женщинам, чем Облонский (с. 23).

Н 4. *Но ведь пока она была у нас в доме, я не позволял себе ничего. И хуже всего то, что она уже...*

Первое местоимение «она» относится к m-lle Roland, второе — к жене Облонского Долли, которая находится на восьмом месяце беременности (Долли родит девочку в конце зимы, в марте) (с. 25).

Н 5. *От хозяина извозчики приходили*

У которого Облонский брал экипаж и пристяжную. Теперь нужно платить за них.

Н 6. *Анна Аркадьевна, Дарья Александровна*

Говоря с камердинером, Облонский называет сестру и жену по имени-отчеству. Вместо *Дарья Александровна* он мог бы сказать *княгиня* или *барыня*.

№ 7. *между длинными кудрявыми бакенбардами*
Модными в 70-е годы в Европе и Америке.

№ 8. *Попробовать хотите*

Матвей понимает, что хозяин хочет проверить реакцию жены после ссоры (с. 27).

№ 9. *Образуется*

Старый слуга выражается простонародно, уютным, хотя и с оттенком покорности словом (с. 27).

№ 10. *Люби кататься*

Няня цитирует известную русскую пословицу: «Любишь кататься, люби и саночки возить» (с. 27).

№ 11. *вдруг покраснев*

Герои романа удивительно часто краснеют, пунцовеют, багровеют, покрываются румянцем и т. д. (и, наоборот, бледнеют), что вообще было свойственно литературе этого времени. Можно было бы специально поговорить о том, что люди XIX века могли краснеть и бледнеть охотней и заметней, чем ныне, ибо человечество было моложе. На самом же деле, Толстой всего лишь следует старинной литературной традиции, в которой внезапный румянец служил своего рода кодом или знаком душевного волнения. Но все равно автор слегка перебарщивает, и прием обнаруживает явное несоответствие с отрывками, где эта особенность обретает ценность и реальность индивидуальной черты (например, у Анны).

Этот штрих можно сравнить с другим оборотом, которым злоупотребляет Толстой: «слабая улыбка» — передающая множество оттенков чувств: насмешливую снисходительность, вежливую симпатию, озорное дружелюбие и т. д. (с. 27)

№ 12. *Купец*

Купца, приобретающего лес в Ергушове (поместье Облонского), зовут Рябининым; он появится во второй части, в главе 16 (с. 28).

№ 13. *еще сырую утреннюю газету*

По старой системе, принятой в России и во всем мире, хорошая печать требовала пропитывать бумагу вла-

гой. Поэтому только что отпечатанная газета была сырой (с. 28).

№ 14. *газета Облонского*

Умеренно-либеральная газета, которую читал Облонский, — очевидно, «Русские ведомости», выходившие ежедневно начиная с 1868 года (с. 28).

№ 15. *Рюрик*

В 862 году н.э. Рюрик, нормандский воин, предводитель варягов (скандинавского племени), пересек Балтийское море и основал первую русскую династию князей (862—1598). Затем после Смутного времени на престоле воцарилась династия Романовых (1613—1917), род менее древний, чем Рюриковичи. В генеалогии русского дворянства, составленной Долгоруковым, записаны только 60 семейств, происходивших от Рюрика и просуществовавших до 1855 года. Среди них есть и Оболенские. Вероятно, Толстой несколько небрежно переделал эту фамилию в Облонских (с. 29).

№ 16. *Бентам и Милль*

Иеремия Бентам (1740—1832), английский юрист, и Джеймс Милль (1773—1836), шотландский экономист; их гуманистические идеи вызывали симпатии в русском обществе (с. 29).

№ 17. *Граф Бейст, как слышно, проехал в Висбаден*

Граф Фридрих Фердинанд фон Бейст (1809—1886), австрийский государственный деятель. В то время Австрия была настоящим осиным гнездом политических интриг, и в русской прессе шли бесконечные дебаты по поводу того, что Бейст был внезапно освобожден от должности канцлера (10 ноября по новому стилю 1871 года) и назначен послом при английском дворе. Перед самым Рождеством 1871 года сразу же после представления верительных грамот он покинул Англию, чтобы провести со своей семьей два месяца в Северной Италии. Согласно газетам того времени, а также его собственным мемуарам

(Лондон, 1887), его возвращение в Лондон через Висбаден совпало с приготовлениями к благодарственному молебну, который должен был состояться в соборе Св. Павла во вторник, 15/27 февраля 1872 года, в честь выздоровления принца Уэльского от тифа. Облонский прочел о путешествии Бейста в Англию через Висбаден в пятницу, и единственная подходящая пятница — 11/23 февраля 1872 года, день, с которого начинается роман.

Некоторые из вас, наверное, все еще недоумевают, почему вслед за Толстым мы упоминаем подобные пустяки. Чтобы магия искусства, художественный вымысел казались реальными, художник иногда помещает их в особую историческую систему отсчета, ссылаясь на какой-либо факт, который можно легко проверить в библиотеке, этой цитадели иллюзий. Случай с графом Бейстом может служить великолепным примером в споре о так называемой реальной жизни и так называемом вымысле. С одной стороны, имеется исторический факт: некий фон Бейст, государственный деятель и дипломат, оставил два тома воспоминаний, где он с большой обстоятельностью перечисляет все остроумные реплики и политические каламбуры, придуманные им за долгие годы его политической карьеры. С другой стороны, перед нами Стива Облонский, с головы до пят созданный Толстым, — и встает вопрос: кто же из них более живой, более реальный, более достоверный — настоящий, невыдуманный граф Бейст или вымышленный князь Облонский? Несмотря на свои мемуары — многословные, тягучие, полные избитых клише, милейший Бейст так навсегда и остался ненатуральной и условной фигурой; между тем как никогда не существовавший Облонский — бессмертный, живой человек. Скажу больше: сам Бейст слегка оживает, попадая в толстовский вымышленный мир (с. 29).

№ 18. *Два детские голоса (Степан Аркадьич узнал голоса Гриши, меньшого мальчика, и Тани, старшей девочки)*

послышались за дверьми. Они что-то везли и уронили... «Все смешалось», — подумал Степан Аркадьич

Чуткий читатель отметит, что этот небольшой эпизод с игрушечным поездом, бегущим на фоне переполоха в доме, вызванного супружеской изменой, — тонкое предупреждение, спланированное прозорливым искусством Толстого и указывающее на более страшную катастрофу в седьмой части. Особенно интересно, что маленький сын Анны, Сережа, позже будет играть в школе в выдуманную игру, где мальчики изображают движущийся поезд, а когда гувернантка находит его в унынии, оказывается, что вызвано оно не ушибом во время игры, а отношениями в семье (с. 29).

Н 19. *Значит, опять не спала всю ночь*

Долли обыкновенно вставала позже и никогда не была на ногах в столь ранний час (9 ч. 30 мин.), если хорошо спала ночью (с. 30).

Н 20. *Танчурочка*

Еще одно уменьшительно-ласкательное имя, образованное от обычного «Таня» или «Танечка». Облонский соединяет его со словом «дочурочка» (с. 28).

Н 21. *просительница*

Облонский, как всякий высокопоставленный служащий, мог ускорить рассмотрение дел или покончить с волокитой и даже повлиять на исход сомнительного дела. Визит просителя можно сравнить с визитом к конгрессмену в целях особого благоприятствования с его стороны. Естественно, среди просителей было больше простолюдинов, чем аристократов и высокопоставленных лиц, так как друзья Облонского или люди его круга могли попросить его об услуге за обедом или через общего знакомого (с. 31).

Н 22. *часовщик*

В домах русских господ часовщики (здесь это немец) приходили раз в неделю, обычно по пятницам, чтобы проверить и завести настольные, настенные и дедовские часы. В этом отрывке назван день недели, когда начинается

действие. Для романа, где время играет столь важную роль, часовщик — самое подходящее лицо, чтобы на свой лад «завести» действие (с. 34).

№ 23. *десять рублей*

В начале 70-х годов прошлого столетия один рубль составлял приблизительно три четверти доллара, но покупательная способность доллара (1 рубль 30 коп.) была в определенном смысле выше, чем сегодня. Грубо говоря, государственное жалованье в шесть тысяч рублей в год, которое платили Облонскому в 1872 году, соответствует четырем тысячам пятистам долларам в том же году (это по крайней мере пятнадцать тысяч долларов сегодня, без пошрины) (с. 34).

№ 24. *ужасно главное то...*

Долли больше всего обеспокоена тем, что она должна родить через месяц (с. 35). Здесь слышится явный отзвук размышлений Облонского на ту же тему (с. 25).

№ 25. *совершенная либеральность*

Либеральность в понимании Толстого не совпадает с западными демократическими идеалами и с истинным либерализмом прогрессивных слоев прежней России. «Либеральность» Облонского патриархальна, и заметим, что Облонский захвачен распространенными расистскими пред-
рассудками (с. 36).

№ 26. *Мундир*

Облонский снял свой пиджак и переоделся в официальный (то есть в зеленый сюртук) (с. 36).

№ 27. *Пензенское губернское правление*

Пенза, главный город Пензенской губернии, в восточной части Центральной России (с. 36).

№ 28. *Камер-юнкер*

Немецкий камер-юнкер приблизительно соответствует английскому представителю королевской палаты. Один из многочисленных русских придворных чинов, довольно почетный, дающий банальные привилегии, как, например,

право посещать придворные балы. Гриневич гордится тем, что благодаря этому чину он стоит на более высокой ступени общественной лестницы, чем его коллега, старый служака Никитин (с. 37). Последнего не следует путать с Никитиным, которого упоминает Кити.

№ 29. *Образование Кити*

Хотя высшие учебные заведения для женщин начали появляться лишь в 1859 году, девушки из дворянских семей, подобных Щербацким, поступали в один из Институт-тов благородных девиц, созданных в XVIII веке, или получали образование дома с гувернантками и приходящими учителями. Программа состояла из тщательного изучения французского языка и литературы, танцев, музыки, рисования. Во многих семьях, особенно в Петербурге и Москве, наряду с французским изучали английский язык.

Молодые женщины из окружения Кити никогда не выходили на улицу без гувернантки или матери. Их можно было увидеть в определенный светский час на определенном модном бульваре, и тогда за ними следовал лакей — для защиты и для престижа.

№ 30. *Левин*

Толстой образует фамилию своего героя (русского аристократа, прообразом которого служил молодой Толстой) от своего собственного имени «Лев». Толстой произносил свое имя как «Лёв», а не «Лев». <...>

Львов

Назвав мужа Натали Щербацкой, дипломата с исключительно изысканными манерами, Львовым, Толстой пользуется производным именем от «Льва», тем самым подчеркивая другую сторону своей собственной личности, особенно юношеское стремление быть совершенно *comme il faut*.

№ 31. *Степан Аркадьич был на «ты»*

Русские (как и французы и немцы), обращаясь к близким знакомым, говорят им «ты» (французское *tu*, немецкое *du*) вместо «вы». Хотя обычно «ты» следует за име-

нем собеседника, нередко встречается и сочетание с фамилией, даже с именем-отчеством (с. 38).

Н 32. *Земский деятель, новый земский человек*

Земства (созданные по правительственному указу от 1 января 1864 года) представляли собой окружные и провинциальные собрания и советы, которые избирались тремя слоями населения: помещиками, крестьянами и горожанами. Левин сначала горячо поддерживал эти административные советы, но затем начал резко возражать против них, критикуя помещиков, устраивавших своих закадычных друзей на самые прибыльные должности (с. 39).

Н 33. *новое, очевидно от французского портного, платье*

По моде того времени, Левин, возможно, был в хорошо сшитой просторной куртке, отделанной по краю тесьмой, а потом переоделся в сюртук перед вечерним визитом к Щербацким (с. 40).

Н 34. *Гурин*

Имя купца; подразумевается хороший, но не шикарный ресторан, годный для дружеского обеда (с. 40).

Н 35. *Три тысячи десятин в Каразинском уезде*

Тут слышится явная аллюзия на Тульскую губернию (позднее названную Кашинской) в средней полосе России, расположенную к югу от Москвы, где Толстой сам владел обширными землями. Губерния состояла из уездов. Толстой выдумал «Каразинский» уезд, причудливо образовав это слово от имени Каразина (знаменитого общественного деятеля, 1773—1842) и Крапивенского уезда, где расположено его собственное имение Ясная Поляна (около восьми миль от Тулы по Московско-Курской дороге), с прибавлением названия соседней деревни (Карамышево). Земли Левина также расположены в «Селезневском» районе той же Кашинской губернии (с. 42).

Н 36. *Зоологический сад*

Толстой имеет в виду Пресненские пруды в Москве, где зимой был каток (с. 41).

N 37. *Красные чулки*

Согласно моему источнику («Mode in Costume», by R. Turner Wilcox, New York, 1948, p. 308), лиловые и красные нижние юбки и чулки пользовались большим успехом у молодых парижанок приблизительно в 1870 году — и московские модницы, конечно, подражали парижской моде. У Кити, вероятно, были полотняные или кожаные полусапожки на пуговках.

N 38. *И весьма важный философский вопрос*

Толстой не дает себе труда слишком углубляться в этот легко доступный предмет. Вопросы материи и сознания до сих пор обсуждают во всем мире, но сама проблема, как ее формулирует Толстой, к 1870 году настолько устарела, казалась столь очевидной и излагалась в столь общем виде, что едва ли профессор философии проделал бы такой огромный путь (более 300 миль) из Харькова в Москву, чтобы обсудить ее со своим коллегой (с. 44).

N 39. *Кейс, Вурст, Кнауств, Припасов*

Согласно «Allgemeine Deutsche Biographie» (Leipzig, 1882), существовали ученый по имени Раймонд Джакоб Вурст (1800—1845) и композитор XVI века Генрих Кнауств (или Кнаустикус). Я не нашел Кейса, не говоря уже о Припасове, и предпочитаю думать, что Толстой остроумно выдумал эту вереницу имен философов-материалистов с правдоподобным процентным отношением — одна русская фамилия на три немецких (с. 45).

N 40. *каток*

С незапамятных времен, когда берцовую кость лошади использовали для изготовления полозьев, мальчишки и юноши пристрастились играть на льду замерзших рек и болот. Этот спорт был чрезвычайно популярен в старой России, а к 1870 году стал модным и у мужчин, и у женщин. Коньки из стали с круглыми или острыми носами привязывали к ботинку и плотно прикрепляли специальными зажимами, шипами или винтами, привинчивающи-

мися к подметке. Это было до того, как появились специальные ботинки, к которым крепились коньки (с. 48).

Н 41. *старые кудрявые березы сада, обвисшие всеми ветвями от снега, казалось, были разубраны в новые, торжественные ризы*

Как я говорил раньше, стиль Толстого, охотно допускающий утилитарные («иносказательные») сравнения, совершенно лишен поэтических уподоблений или метафор, предназначенных в первую очередь для того, чтобы пробудить художественное чутье читателя. Эти березы (а также сравнение с солнцем и розаном) — исключения. Вскоре иглы инея упадут на меховую муфту Кити (с. 48).

Интересно сравнить, как видит Левин эти символические деревья в начале своего ухаживания, с описанием старых берез (о которых впервые упоминает его брат Николай), побитых сильным летним ураганом в последней части книги.

Н 42. *за креслами*

Новичок в неуклюжих коньках мог ковылять, цепляясь за спинку зеленого кресла, и в тех же самых креслах дамы могли кататься с помощью своих друзей или платных катальщиков (с. 48).

Н 43. *Мальчик в русском платье*

Молодой человек, сын дворянина, надел на каток костюм простолюдина или стилизованный простонародный наряд — высокие сапоги, короткую подпоясанную куртку, овечью шапку (с. 49).

Н 44. *Четверги, как всегда, мы принимаем. — Стало быть, нынче?*

Это небольшая ошибка Толстого, но, как уже говорилось раньше, на протяжении всей книги время Левина «отстает» от времени других персонажей (с. 52).

Побывав у Облонских (глава 4), мы узнаём, что была пятница, позднее это подтвердят ссылки на воскресенье (с. 52).

N 45. *В «Англию» или в «Эрмитаж»?*

«Эрмитаж» упомянут, но отвергнут, поскольку романисту едва ли подобает рекламировать один из лучших московских ресторанов (где, согласно путеводителю Бедкера 90-х годов, то есть на двадцать лет позже, хороший обед без вина стоил два рубля двадцать пять копеек, или пару долларов). Толстой упоминает об этом вместе с вымышленной¹ «Англией» просто для того, чтобы дать понятие о его классе. Нужно сказать, что обедали в прежнее время обычно между пятью и шестью часами (с. 52).

N 46. *а то я отпустил карету*

Личными экипажами и нанятыми, не считая карет (закрытая коляска на колесах, в которой ездил Облонский), были в основном уютные сани на двоих. Снег, по которому катились сани, лежал на улицах Москвы и Петербурга приблизительно с ноября до апреля (с. 53).

N 47. *татары*

Так называется народность — приблизительно три миллиона жителей бывшей Российской империи, в основном тюркского происхождения и главным образом мусульмане, остатки монголо-татарских завоевателей XIII века. Из Казанской губернии несколько тысяч в XIX веке перебрались в Москву и Петербург, где некоторые из них служили офицантами (с. 53).

N 48. *французенка, сидевшая за конторкой*

Она должна была наблюдать за буфетом и продавать цветы (с. 53).

N 49. *Князь Голицын*

Здесь это обобщенный тип. Толстой-моралист испытывал отвращение к вымыслу (хотя Толстой-художник больше выдумал правдоподобных персонажей, чем кто бы то ни было до него, за исключением Шекспира), и в своих

¹ Неточность Набокова: ресторан и гостиница «Англия» действительно существовали в Москве, на Петровке. — *Прим. ред. рус. текста.*



Рисунок Набокова с изображением костюма,
 в котором Кити катается на коньках с Левиным

набросках он часто прибегал к подлинным именам вместо слегка завуалированных, которые он придумывал впоследствии. Голицын — широко известная фамилия, и в данном случае Толстой явно не заботился о превращении его в Гольцова или Лицына (с. 54).

№ 50. *устрицы*

Фленсбургские устрицы привозили из Германии (из Шлезвиг-Гольштейнского княжества, расположенного на побережье Северного моря, к югу от Дании), и с 1859-го по 1879 год ими торговала компания во Фленсбурге на датской границе. Мелкие остендские устрицы с 1765 года привозили из Англии через бельгийский город Остенде. И фленсбургские, и остендские устрицы были редкостью в 70-е годы и высоко ценились российскими гурманами (с. 54).

№ 51. *Мне лучше всего щи и каша*

Щи — суп, почти целиком состоящий из вареной капусты, и гречневая каша были и по сей день остаются главным блюдом русских крестьян, чью грубую пищу будет есть Левин, превратившись в земледельца и деревенского жителя, отстаивавшего свою простую жизнь. В мое время, сорок лет спустя, хлебать щи было так же изысканно, как лакомиться французскими кушаньями (с. 54).

№ 52. *шабли, нюи*

Бургундские вина, белое и красное. Белое вино, известное как шабли, производят в восточной части Франции, точнее, в древней провинции Бургундия, где расположены древнейшие виноградники в Европе. Вино нюи (название места) Сен-Жорж, очевидно предложенное официантом, делают из винограда, выращиваемого к северу от Бона, в центре Бургундии (с. 55).

№ 53. *Пармезан*

Сыр ели с хлебом на закуску и между переменами блюд (с. 55).

N 54. *Узнаю коней ретивых...*

Величайший русский поэт Александр Пушкин (1799—1837) перевел на русский язык (с французской версии) LV Оду из так называемой «Анакреонтеа», сборника стихов, приписываемых поэту Анакреону (родился в VI веке до н. э. в Малой Азии, умер в возрасте 85 лет). Ода отличается отсутствием своеобразных форм ионического диалекта древнегреческого языка, на котором Анакреон писал, согласно подлинным отрывкам, цитируемым древними авторами. Облонский сильно перевирает Пушкина. Пушкинские стихи звучат так:

Узнают коней ретивых
По их выжженным таврам;
Узнают парфян кичливых
По высоким клобукам;
Я любовников счастливых
Узнаю по их глазам... (с. 56).

N 55. *И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь...*

Левин цитирует отрывок из пронзительного стихотворения Пушкина «Воспоминание» (1828) (с. 58).

N 56. *рекрутский набор*

В обзоре недельных новостей в «Pall Mall Budget» за 29 декабря 1871 года я прочел следующее: «В Санкт-Петербурге император издал указ о наборе рекрутов на 1872 год из расчета шесть человек на 1000 для всей Российской империи, включая Польшу. Этот обычный рекрутский набор может увеличить армию и флот до должных размеров».

Эта заметка почти не связана с текстом, но интересна сама по себе (с. 59).

N 57. *Himmlisch ist's*

«Великолепно, если я поборол свою земную страсть; но если это и не удалось, я все же испытал блаженство».

Как говорится в коротком примечании в переводе Мод (1937), Облонский цитирует эти строки из «Летучей мыши» Штрауса, которая, однако, появилась лишь спустя два года после описанного обеда.

Точная ссылка: «Die Fledermaus», komische Operette in drei Akten nach Meilhac und Halevy (авторы французского водевиля «Le Réveillon», который в свою очередь был переделан из немецкой комедии «Das Gefängnis», написанной Бенедиксом) bearbeitet von Haffner und Genée, Musik von Johann Strauss. Впервые поставлена в Вене 5 апреля 1874 года (как сообщает Левенберг в «Annals of Opera», 1943). Я не нашел этой анахронической цитаты в партитуре, но она может быть в полном тексте (с. 60).

№ 58. *как этот диккенсовский господин*

Речь идет о напыщенном и величавом мистере Джоне Подснепе, персонаже романа «Наш общий друг», который печатался в Лондоне с мая 1864-го по ноябрь 1865 года в двадцати номерах ежемесячного журнала. Подснеп «даже выработал себе особый жест: правой рукой он отмахивался от самых сложных мировых вопросов (и тем самым совершенно их устранял)...» (с. 61).

№ 59. *обе любви, которые... Платон определяет в своем «Пире»*

В диалоге известного афинского философа Платона (427—347 до н. э.) несколько пирующих разговаривают о любви. Один из них риторически разделяет любовь на земную, чувственную и небесную, свободную от чувственных желаний. Другой воспекает Любовь и ее творения, третий, Сократ, говорит о любви, выражающей стремление к красоте... (с. 61).

№ 60. *счет*

Этот литературный обед стоит двадцать шесть рублей, включая «чаевые», поэтому доля Левина составила 13 рублей (примерно 10 долларов в то время). Двое мужчин взя-

ли две бутылки шампанского, немного водки и по крайней мере одну бутылку белого вина (с. 62).

№ 61. *княгиня вышла замуж тридцать лет тому назад*

Это ошибка Толстого. Судя по возрасту Долли, это было по крайней мере тридцать четыре года назад (с. 63).

№ 62. *много изменилось в приемах общества*

В 1870 году в Москве открылось первое высшее женское учебное заведение: Лубянские курсы. Вообще это было время эмансипации русских женщин. Молодые женщины стремились к свободе, которой раньше не знали, и среди прочего — к тому, чтобы самим выбирать себе мужа (его выбирали родители) (с. 64).

№ 63. *во время мазурки*

Один из бальных танцев того времени («господа начинают с левой ноги, дамы — с правой, скользят, ноги вместе, поворот кругом» и т. д.). Сын Толстого, Сергей Львович, в своих записках об «Анне Карениной» говорит: «Дамы особенно дорожили мазуркой: на нее кавалеры приглашали тех дам, которые им больше нравились» («Литературное наследство», тт. 37—38, с. 572) (с. 64).

№ 64. *калужская деревня*

Калуга расположена к югу от Москвы по направлению к Туле (Центральная Россия) (с. 68).

№ 65. *классическое и реальное образование*

Классическое образование в русских школах включало изучение латыни и греческого языка, тогда как реальное подразумевало замену их современными языками, а упор делался на научное и практическое изучение других дисциплин (с. 70).

№ 66. *спиритизм*

Разговор (у Щербацких) о столоверчении в первой части, глава 14, в котором Левин критикует «спиритизм», Вронский предлагает испытать столы, а Кити ищет какой-нибудь стол, — все это получит странное продолжение в четвертой части, в главе 13, когда Левин и Кити будут

писать мелом на ломберном столе, разговаривая с помощью любовного шифра. Вызывание духов, столоверчение, музыкальные инструменты, перелетающие с места на место, и прочие странные aberrации материи и духа с хорошо оплачиваемыми медиумами, вещающими в гипнотическом трансе от имени умерших, были в то время модной прихотью (с. 71). Хотя танцующая мебель и привидения стары как мир, их возрождение произошло в деревеньке Хайдсвилл, что возле Рочестера, штат Нью-Йорк, где в 1848 году у сестер Фокс слышали стук костей или иных анатомических кастаньет. Несмотря на разоблачения, спиритизм охватил весь мир, и к 1870 году вся Европа вращала столы. Комитет, избранный Лондонским обществом по изучению «спиритических явлений», недавно сообщал, что на одном сеансе медиум Юм был поднят на 27,5 сантиметра. В другой части книги мы встретим мистера Юма в другом обличье и увидим, как спиритизм, в шутку предложенный Вронским в первой части, странным и трагическим образом повлияет на решение Каренина и судьбу его жены (с. 71).

N 67. *игра в колечко*

Светская игра молодых людей в России, а возможно, и в других странах: игроки встают в круг, все держат веревку, по которой пускают колечко от одного игрока к другому, а тот, кто водит, стоя в центре, пытается отгадать, в чьи руки оно попало (с. 72).

N 68. *князь*

Манера обращения княгини Щербацкой к мужу — старомодный «московизм». Заметьте также, что князь называет своих дочерей «Катенька» и «Дашенька» на старый русский лад, не прибегая к англизированным новомодным сокращениям «Кити» и «Долли» (с. 74).

N 69. *тютюльки*

Этим существительным множественного числа грубова-тый князь называет молодых вертопрахов, недалеких и фа-

товатых. Оно не очень подходит к Вронскому, которого, по-видимому, имеет в виду отец Кити; Вронский, возможно, тщеславен и фриволен, но, кроме того, он честолюбив, умен и настойчив. Читатель услышит любопытное эхо этого причудливого слова в фамилии парикмахера («Тютюкин-куафер»): проезжая перед смертью по улицам Москвы, Анна скользит рассеянным взглядом по вывеске с этим именем, ее поражает нелепое несоответствие русской комической фамилии чопорному французскому существительному «куафер», и в следующее мгновение она уже думает о том, что может развлечь Вронского этой шуткой (с. 73).

N 70. *Пажеский корпус*

Пажеский Его Императорского Величества корпус, военная школа для отпрысков благородных русских фамилий, основан в 1802 году, преобразован в 1865 году (с. 75).

N 71. *Château des fleurs, can-can*

Увеселительное заведение с водевильным представлением на сцене. «Знаменитый канкан... всего лишь кадрили, которую танцуют полные люди» (Аллен Додворт. «Танцы и их связь с образованием и общественной жизнью». Лондон, 1885) (с. 76).

N 72. *станция*

Вокзал Николаевской, или Петербургской, железной дороги в северной части Москвы. Эта дорога была построена в 1843—1857 годах. Скорый поезд проходил расстояние от Петербурга до Москвы (около 400 миль) за двадцать часов в 1862 году и за тринадцать — в 1892-ом году. Выехав из Петербурга около 8 часов вечера, Анна прибыла в Москву на следующий день чуть позже 11 часов (с. 76).

N 73. *А! Ваше сиятельство*

Человек ниже званием — слуга, служащий, торговец — обращался к титулованным особам (князьям или графам): «Ваше сиятельство!» Князь Облонский (сам — «сиятельство») обращается к Вронскому игриво-покрови-

тельственным тоном, как бы изображая пожилого слугу, наставляющего юного шалопая или, что более вероятно, степенного отца семейства, беседующего со взбалмошным холостяком (с. 76).

N 74. *Honni soit qui mal y pense*

Девиз ордена Подвязки: «Стыдно тому, кто плохо подумает!» Эти слова произнес Эдуард III в 1348 году, укоряя одного рыцаря, засмеявшегося, когда у одной дамы упала подвязка (с. 76).

N 75. *дива*

Этим итальянским словом («божественная») называли знаменитых певиц (например, la diva Patti). В 1870-е годы во Франции и других странах так называли и фривольных актрис варьете, но здесь, я думаю, имеется в виду уважаемая певица или актриса. Эта «дива», отраженная и размноженная, принимает участие в сне Облонского, в том самом сне, от которого он просыпается в 8 часов утра 11 февраля, в пятницу. Здесь же Облонский разговаривает о ней («новой певице») на станции с графиней Вронской в субботнее утро 12 февраля. И наконец, в 9 часов 30 минут в ту же субботу он говорит своей семье, что Вронский только что заезжал, чтобы справиться об обеде, который они должны дать на следующий день в честь заграничной знаменитости. Кажется, Толстой никак не может решить, должен ли этот прием быть официальным или дружеским (с. 77).

Необходимо отметить, что в конце пятой части появление знаменитой певицы (*дивы* Патти, на сей раз она названа по имени) происходит в решающий для Анны и Вронского миг.

N 76. *Сквозь морозный пар виднелись рабочие в полушубках, в мягких валеных сапогах, переходившие через рельсы загибающихся путей*

Здесь начинается цепочка искусных толстовских приемов, подготавливающих страшный эпизод и одновременно

пробуждающих те впечатления, из которых впоследствии возникнет ночной кошмар Анны и Вронского. Сквозь морозный пар смутно виднеются закутанные фигуры, железнодорожные рабочие, а чуть позже — закутанный, покрытый инеем машинист. Смерть железнодорожного сторожа, которую подготавливает Толстой, происходит на 82-й странице: «Сторож, был ли он пьян или слишком закутан от сильного мороза, не слышал отодвигаемого задом поезда, и его раздавило». Вронский видит обезображенное тело и замечает мужика с мешком через плечо, выходящего из поезда (Анна, возможно, тоже видит его). Это зрительное впечатление еще усилится. Тема «железа» (по которому бьют и крушат в ночном кошмаре) также предстает здесь в образе сотрясаемой платформы, подрагивающей от чудовищного веса (с. 78).

N 77. *прокатился паровоз*

На знаменитой фотографии двух первых трансконтинентальных поездов, встречающихся на вершине Промонтори, штат Юта, видно, что у паровоза, идущего по железной дороге, протянувшейся на запад от Сан-Франциско, труба имеет конусообразную форму, тогда как у паровоза, идущего по дороге Юнион Пасифик (протянутой к западу от Омахи), изящная дымовая труба увенчана искроуловителем. Оба типа труб использовались в русских паровозах. Согласно книге Коллиньона «*Chemins de Fer Russes*» («Русские железные дороги». Париж, 1868), у 7,5-метрового паровоза скорого поезда, идущего из Петербурга в Москву, была прямая труба высотой в 2 м 30 см, то есть на 30 см больше диаметра движущихся колес, чье движение так ярко изобразил Толстой (с. 78).

N 78. *на внешность этой дамы*

Читателю необязательно смотреть на Анну глазами Вронского, но для тех, кто хочет оценить все детали мастерства, необходимо себе четко представлять внешность героини. Анна была довольно полной женщиной, но

с удивительно изящной фигурой и исключительно легкой походкой. Лицо ее, очень свежее и живое, было прекрасно, черные вьющиеся волосы — довольно непослушны, а серые глаза блестели и казались темными от густых ресниц. Ее взгляд мог светиться чарующим светом или принимать серьезное и грустное выражение. У нее румяные губы (она их не красит), полные руки, изящные запястья и маленькие кисти. Пожатие энергично, а движения быстры. Все в ней казалось элегантным и неподдельным (с. 79).

N 79. *Облонский! Здесь!*

Два светских человека, близкие знакомые или однокашники, могут называть друг друга по фамилии и даже с указанием титула: граф, князь, барон, — оставляя имена или клички для особых случаев. Когда Вронский обращается к Стиве «Облонский», он прибегает к несравненно более интимной форме обращения, чем если бы назвал его по отчеству (с. 80).

N 80. *vous filez le parfait amour. Tant mieux, mon cher*

У тебя все еще тянется идеальная любовь. Тем лучше, мой милый (с. 80).

N 81. *Пробежал и начальник станции в своей необыкновенного цвета фуражке. Очевидно, что-то случилось необыкновенное*

На самом деле никакой связи между двумя прилагательными нет, но повторы характерны для стиля Толстого с его неприятием фальшивых красот и готовностью допустить любую тяжеловесность, лишь бы она напрямую вела к сути. Сравните похожее сочетание слов «неторопливый» и «торопливо», которые встречаются через пятьдесят страниц. Фуражка начальника станции была ярко-красного цвета (с. 82).

N 82. *У Бобрищевых всегда весело*

Мы можем предположить, что именно Бобрищевы давали тот самый бал (с. 89).

N 83. *платье Анны*

Внимательно изучив статью «Парижские моды на февраль» в газете «Лондон иллюстриейтед ньюз» 1872 года, мы увидим, что *toilettes de promenade*¹ едва касались земли, а вечернее платье оканчивалось длинным квадратным шлейфом. Особенно модным считался бархат, и дамы надевали платья из «королевского» черного бархата поверх юбки из фая, отороченной кружевом шантлии, а волосы украшали букетом цветов (с. 95).

N 84. *вальс*

Сергей Толстой в своих записках (см. N 63) описывает порядок танцев на балу, напоминающем описанный в романе: «...начинался бал с легкого вальса. Затем следовали четыре кадрили, потом мазурка с фигурами... Последним танцем был котильон — кадрили с разными фигурами, например *grand-rond* (большой хоровод), *chaîne* (цепь) с вводными танцами — вальсом, мазуркой, галопом, грассфатером и др.».

Додворт в своей книге («Танцы...», 1885) перечисляет не менее двухсот пятидесяти фигур в «котильоне, или немецком танце». Большой тур описан под номером 63: «Кавалеры выбирают кавалеров, дамы выбирают дам, образуется большой круг, кавалеры берут друг друга за руки в одной части круга, дамы — в другой, фигура начинается поворотом налево, затем ведущий, который правой рукой держит даму, идет вперед, оставляя остальных танцующих позади, и проходит через центр круга... затем он поворачивает налево вместе с остальными кавалерами, а его партнер поворачивает направо вместе со всеми дамами, продолжающими двигаться по другой стороне комнаты, образуя два симметричных ряда. Когда двое последних выходят из круга, обе линии движутся вперед и каждый кавалер танцует с дамой напротив». Разнообразные «цепочки» — двойные, сплошные и прочие — предоставляются воображению читателя (с. 96).

¹ Городское платье (*фр.*).

N 85. *о будущем общественном театре...*

Согласно замечанию в переводе Мод, народный театр (или, точнее, театр, который финансируют частные лица) был организован во время Московской выставки 1872 года — в Москве в ту пору были только государственные театры (с. 96).

N 86. *и пятерым отказала мазурку*

Она отказала и Левину несколько дней назад. Весь бал (с этой удивительной паузой: «вдруг музыка остановилась») передает настроение и состояние Кити (с. 97).

N 87. *прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны выющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные легкие движения маленьких ног и рук, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести*

Повторение жужжащего звука «ж» — зловещее свойство ее красоты — искусно завершается в предпоследнем абзаце этой главы: «неудержимый дрожащий блеск глаз и улыбки обжег его» (с. 100).

N 88. *ведущий в танце*

Ведущий в танце должен постоянно следить за всем и быть все время начеку, чтобы подгонять запоздавших, подсказывать замешкавшимся, подталкивать невнимательных, сигналить топчущимся на месте, смотреть за подготовкой к новой фигуре, следить, чтобы каждый танцующий стоял с правильной стороны от своего партнера, и подавать знак, если партнерам нужно проделать одно и то же движение. Таким образом, он вынужден выполнять обязанности «надсмотрщика», так же как и ведущего, наставника и руководителя. Все это делает Корсунский, но значительно тактичней и мягче (с. 99).

N 89. *Какой-то барин, Николай Дмитрич*

Простоватая любовница Николая Левина называет его по имени и отчеству, произнося его сокращенно, как уважающая мужа жена из мещанской семьи (с. 102).

Когда Долли, говоря о своем муже, называет его по имени-отчеству, она имеет в виду совсем другое — она выбирает самый формальный и нейтральный способ обращения, чтобы подчеркнуть, что они чужие.

№ 90. *и березы, и наша классная*

С острой ностальгической нежностью он вспоминает комнаты в родовом имении, где детьми они занимались с наставником или гувернанткой (с. 106).

№ 91. *цыгане*

В ночных ресторанах плясали и пели цыгане. Красивые цыганки пользовались огромным успехом у русских кутил.

№ 92. *свои ковровые сани*

Удобные деревенские сани выглядели так, словно это ковер на полозьях (с. 107).

№ 93. *топил дом*

В особняке Левина топили дровяные голландские печи, в каждой комнате стояла печь, в доме были двойные окна, проложенные ватой между рамами (с. 110).

№ 94. *Тиндаль*

Джон Тиндаль (1820—1893) — автор книги «Теплота, рассматриваемая как род движения» (1864). Это было первое популярное изложение тепловой механической теории, которое в начале 60-х годов еще не попало в учебники (с. 110).

№ 95. *третий звонок*

Три звонка на российских железных дорогах в 70-х годах прошлого века превратились в национальную традицию. Первый звонок, который давали за четверть часа до отхода поезда, просто напоминал пассажирам о поездке; второй звонок, через десять минут, предупреждал о скором отправлении поезда; сразу же после третьего звонка паровоз давал свисток и уплывал вдаль (с. 114).

№ 96. *вагон*

Грубо говоря, в последней трети прошлого века в мире господствовало два представления об удобствах ноч-

ных путешествий: американская система Пульмана с купе, перегороженными занавесками, в которых ноги пассажиров свисали как попало, и система Манна в Европе, где можно было развалиться в кресле; но в 1872 году вагон 1-го класса (который Толстой называет эвфемизмом «спальный вагон») в ночном поезде Москва—Петербург был устроен примитивно, являясь чем-то средним между пульмановской конструкцией и системой «будуара» полковника Манна. В нем был боковой коридор, туалеты, дровяные печи, а также открытые платформы, которые Толстой называет «крылечками», — тамбуров еще не существовало, поэтому снег летел через крайние двери, когда кондукторы и истопники переходили из вагона в вагон. В спальных отделениях гулял сквозняк, они были полуотгорожены от остального вагона, и из толстовского описания видно, что одно купе занимали шесть пассажиров (а не четверо, как в более поздних спальнях вагонов). Шесть дам в «спальном» отделении сидели, откинувшись в креслах, трое напротив троих, между противоположными креслами места было достаточно, чтобы вытянуть ноги. В 1892 году Карл Бедкер говорит, что в первоклассных вагонах на этой линии существовали кресла, которые можно было раскладывать на ночь, но он не изображает этого превращения в подробностях; как бы то ни было, в 1872 году подобие полноценного сна, при котором можно вытянуть ноги, не предполагало постелей. Чтобы понять некоторые важные обстоятельства ночного путешествия Анны, читатель должен отчетливо представлять себе вот что: Толстой без разбора называет плюшевые сиденья в вагоне то «диванчиками», то «креслами». Оба названия правильны — диван с каждой стороны купе делился на три кресла. Анна сидит, повернувшись лицом к северу, в правом углу у окна и может видеть окна слева напротив. Слева от нее сидит ее горничная Аннушка (которая путешествует в том же вагоне, а не вторым классом, как во

время поездки в Москву). С другой стороны, еще восточнее, у самого прохода в левой части вагона, восседает толстая старуха, испытывающая неудобства от смены жары и холода. Прямо напротив Анны старая больная дама укладывается спать, две другие занимают места напротив, и Анна обменивается с ними краткими репликами (с. 114).

N 97. фонарик

В 1872 году этот фонарик для путешествий — примитивное приспособление со свечой внутри, рефлектором и металлической ручкой, которую можно было прикрепить к подлокотнику железнодорожного кресла (с. 114).

N 98. истопник

Здесь разворачивается еще одна цепочка впечатлений, относящихся к закутанному сторожу («как будто раздирали кого-то») и ведущих к самоубийству Анны («красный огонь ослепил глаза, и потом все закрылось стеной»). Сонной Анне кажется, что жалкий истопник что-то грызет в стене, и эта картина обернется ночным кошмаром с копошащимся и что-то сокрушающим мужичком (с. 116).

N 99. остановка

Станция Бологое расположена на полпути от Москвы в Петербург. В 1870 году там была 20-минутная остановка вскоре после полуночи, чтобы пассажиры успели выпить остывший чай в буфете (см. также N 72) (с. 116).

N 100. круглая шляпа

В 1853 году появилась твердая шляпа с низкой тульей, сконструированная английским шляпником Уильямом Баулером. Это был первый вариант котелка, или дерби — граф Дерби надевал серый котелок с черной лентой, отправляясь на английские скачки. Котелок был широко распространен в 70-е годы прошлого века.

Уши Каренина нужно счесть третьим пунктом в ряду «дурных вещей», вызвавших у Анны «неприятное чувство» (с. 118).

N 101. *панславист*

Сторонник духовного и политического единства всех славян (сербов, болгар и т. д.) с Россией во главе (с. 122).

N 102. *уложила его (Серезу) спать*

Это происходит около 9 часов вечера. Почему-то Серезу уложили раньше, чем обычно (выше сказано, что обычно он ложился спать около десяти часов вечера — необычайно поздно для ребенка 8 лет) (с. 124).

N 103. *Duc de Lille «Poésie des enfers»*

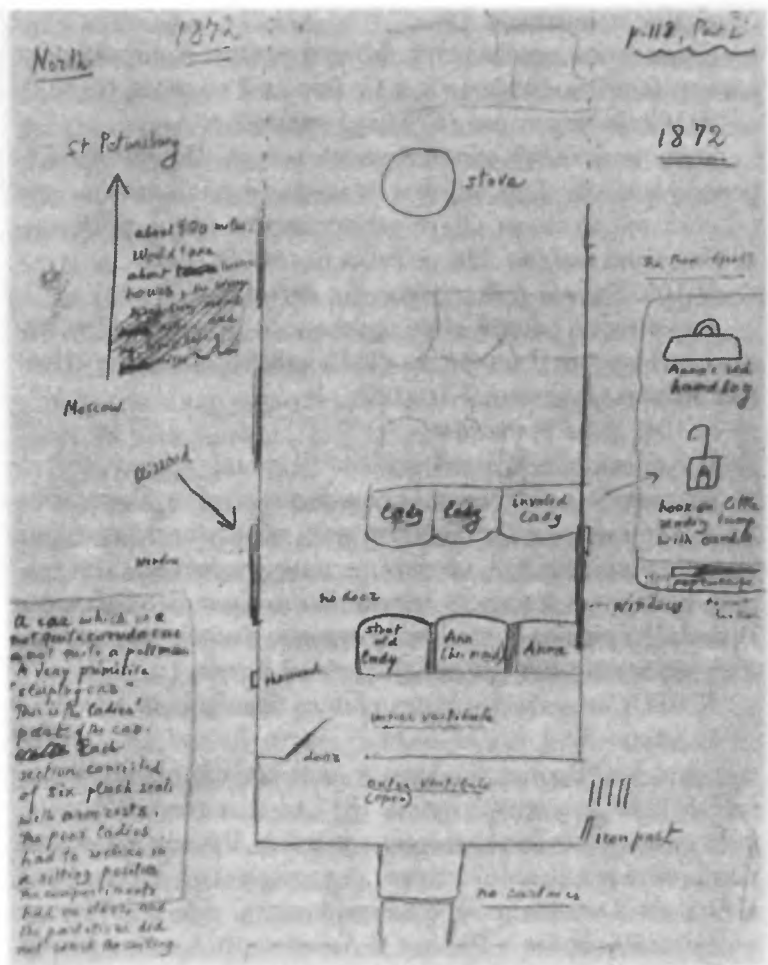
Вероятно, Толстой пародирует имя французского писателя Вилье де Лиль Адана (1840—1889). Название «Поэзия ада» вымышленное (с. 125).

N 104. *зубы Вронского*

На протяжении всего романа Толстой несколько раз возвращается к чудесным, правильным зубам Вронского. Когда он улыбается, сплошные зубы образуют ровный ряд цвета слоновой кости, но перед его исчезновением со страниц романа, в восьмой части, его создатель, наказывая Вронского, вернее — его великолепную внешность, награждает его мастерски описанной зубной болью (с. 129).

N 105. *Специальные замечания по поводу игры в теннис*

В конце 22-й главы шестой части Долли Облонская смотрит, как Вронский, Анна и двое гостей играют в теннис. Время действия — июль 1875 года, и теннис, в который они играют в загородном имении Вронского, — еще молодая игра. Ее в 1873 году предложил майор Уингфилд в Англии. Она имела мгновенный успех, уже в 1875 году в нее стали играть в России и Америке. В Англии теннис часто называют лоун-теннисом (сначала в него играли на крокетных площадках, твердых или покрытых дерном), чтобы отличать от старинной игры, в которую играют в специальных теннисных залах и иногда называют «Court Tennis». «Court Tennis» упоминается у Шекспира и Сервантеса. Старинные короли играли в него, пыхтя и задыхаясь в гулких залах. А вот лоун-теннис, повторяю, — на-



Набоковский набросок схемы спального вагона,
в котором Анна едет из Москвы в Петербург

ша, современная игра. Заметьте, как тщательно описывает ее Толстой: игроки, разделенные на две команды, стоят по обе стороны туго натянутой сетки на тщательно выровненной крокетной площадке с позолоченными ракетами в руках (мне нравится «позолота» — отзвук королевского происхождения этой игры и благородного ее возрождения). Описаны разные приемы игры. Вронский и его партнер Свияжский «играли очень хорошо и серьезно. Они зорко следили за летящим к ним мячом, не торопясь и не мешкая, ловко подбегали к нему, выжидали прыжок и, метко и верно поддавая мяч ракетой, перекидывали за сетку». Боюсь, что скорее всего это были «свечи». Партнер Анны по фамилии Весловский, которого Левин несколько недель назад вышвырнул из своего дома, играл хуже, чем остальные. Тут прелестная деталь: мужчины с разрешения дам сняли сюртуки и играли в рубашках. Долли вся игра казалась ненатуральной — взрослые люди бегают за мячом, как дети. Вронский — большой поклонник английских манер и причуд. Увлечение теннисом еще раз доказывает это. Между прочим, эта игра была значительно более спокойной в 70-е годы, чем сегодня. Мужчины подавали решительным ударом, держа ракету вертикально на уровне глаз, женская подача была слабей.

№ 106. *Примечание о религии*

Герои романа принадлежат к Русской православной или, точнее, Восточно-православной церкви, которая отделилась от единой христианской церкви тысячу лет назад. Когда мы впервые встречаемся с одной из второстепенных героинь, графиней Лидией, она проявляет интерес к объединению церквей так же, как набожная дама, госпожа Шталь, изображающая христианское благочестие, от влияния которой Кити вскоре избавится в Содене. Но как я сказал, основное вероучение в книге — православие. Долли и Кити Щербацкие и их родители сочетают традиционную обрядовую сторону религии со старо-



*Рисунок Набокова с изображением костюма,
в котором Анна играет в теннис с Вронским*

модной добродушной верой, которую одобряет Толстой. В 70-е годы, сочиняя роман, он еще не проникся жгучей ненавистью к обрядовой стороне православия. Венчание Кити и Левина и священнослужитель изображены с большой симпатией. Именно во время венчания Левин, который годами не бывал в церкви и считал себя атеистом, чувствует первые схватки рождения веры, их вновь сменяют сомнения, но в конце книги мы видим, что он переживает внутренний переворот, обретает благодать, и Толстой деликатно тянет его в секту толстовцев.

«СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА» (1884–1886)

В каждом человеке в той или иной степени противодействуют две силы: потребность в уединении и жажда общения с людьми, — которые принято называть «интроверсией», то есть интересом, направленным в себя, к внутренней жизни духа и воображения, и «экстраверсией» — интересом, направленным на внешний мир людей и осязаемых ценностей. Возьмем простой пример. Университетский ученый — я имею в виду и профессоров, и студентов — может сочетать в себе оба качества. Он может быть книжным червем и душой общества, при этом книжный червь будет вести борьбу с общительным человеком. Студент, получивший или желающий получить повышенную стипендию, может сознательно или бессознательно стремиться к так называемому лидерству. Люди разных темпераментов склоняются к разным решениям, у одних внутренний мир постоянно одерживает верх над внешним, у других — наоборот. Но для нас важен сам факт борьбы между двумя «я» в одном человеке, борьбы между интровертом и экстравертом. Я знал студентов, обуреваемых

жаждой знаний, самоуглубленных, страстно увлеченных любимым предметом, которые нередко затыкали уши, спасаясь от шума, долетавшего из общежития, но в иные минуты их одолевало стадное чувство, желание присоединиться к общему веселью, пойти на вечеринку или встречу с друзьями и отложить книгу ради компании.

Отсюда уже рукой подать до проблем, занимавших Толстого, в ком художник боролся с проповедником, великий интроверт — с сильным экстравертом. Толстой, конечно, осознавал, что в нем, как и во многих других писателях, происходит борьба между желанием творческого уединения и стремлением слиться со всем человечеством, борьба между книгой и обществом. По толстовскому определению, к которому он пришел, уже закончив «Анну Каренину», творческое уединение равноценно эгоизму, самоупоению, то есть греху. И наоборот, идея растворения во *всечеловеческом* для Толстого означала Бога — Бога-в-людах и Бога-всеобщую-любовь. Толстой призывал к самоотречению во имя всемирной божественной любви. Иными словами, по мысли Толстого, в личной борьбе между безбожным художником и праведным человеком победить должен последний, если он хочет быть счастливым.

Нужно отчетливо представлять себе эти духовные реальности, чтобы понять философский смысл рассказа «Смерть Ивана Ильича». Иван, конечно же, — русский вариант древнееврейского имени Иоанн, что в переводе означает: «Бог благ, Бог милостив». Ильич — сын Ильи; это русский вариант имени «Илия», которое переводится с древнееврейского как «Иегова есть Бог». <...>

Прежде всего, я считаю, что это история жизни, а не смерти Ивана Ильича. Физическая смерть, описанная в рассказе, представляет собой часть смертной жизни, всего лишь ее последний миг. Согласно философии Толстого, смертный человек, личность, индивид, человек во плоти

физически уходит в мусорную корзину Природы, дух же человеческий возвращается в безоблачные выси всеобщей Божественной Любви, в обитель nirваны — понятия, столь драгоценного для восточной мистики. Толстовский догмат гласит: Иван Ильич прожил дурную жизнь, а раз дурная жизнь есть не что иное, как смерть души, то, следовательно, он жил в смерти. А так как после смерти должен воссиять Божественный свет жизни, то он умер для новой жизни, Жизни с большой буквы.

Во-вторых, надо помнить, что рассказ написан в марте 1886 года, когда Толстому было около шестидесяти и он твердо уверовал в толстовское учение, утверждавшее, что сочинять шедевры литературы — греховно. Он твердо решил, что если когда-нибудь и возьмется за перо после великих грехов своих зрелых лет, «Войны и мира» и «Анны Карениной», то будет писать лишь простодушные рассказы для народа, благочестивые поучительные истории для детей, назидательные сказки и тому подобное.

В «Смерти Ивана Ильича» то и дело попадаются не вполне чистосердечные попытки такого рода, породившие образцы псевдонародного стиля, но в целом побеждает художник. Этот рассказ — самое яркое, самое совершенное и самое сложное произведение Толстого. Спасибо Герни, который так восхитительно перевел это произведение, что у меня есть наконец возможность обсудить стиль Толстого. Его стиль — на редкость громоздкое и тяжеловесное орудийное средство.

Возможно, и даже наверняка, вам попадались чудовищные учебники, написанные не педагогами, а демагогами — людьми, которые разглагольствуют о книге, вместо того чтобы раскрыть ее душу. Вероятно, они уже втолковали вам, что главная цель великого писателя и, конечно же, главный ключ к его гению — простота. Предатели, а не преподаватели. Читая экзаменационные сочинения сбитых с толку студентов обоего пола о том или ином

авторе, я часто натыкался на подобные фразы — возможно, запавшие им в память в самом нежном возрасте: «Его стиль прелестен и прост», или: «У него простой и изысканный слог», или «Стиль его прост и совершенно очарователен». Запомните: «простота» — это вздор, чушь. Всякий великий художник сложен. Прост «Сэтедей ивнинг пост». Прост журналистский штамп. Прост Эптон Льюис и Моэн. Просты справочники и ругательства. Но Толстой и Мелвилл совсем не просты.

У толстовского стиля есть одно своеобразное свойство, которое можно назвать «поиском истины на ощупь». Желая воспроизвести мысль или чувство, он будет очерчивать контуры этой мысли, чувства или предмета до тех пор, пока полностью не удовлетворится своим воссозданием, своим изложением. Этот прием включает в себя так называемые художественные повторы, или плотную цепочку повторяющихся утверждений, следующих одно за другим, — каждое последующее выразительней, чем предыдущее, и все ближе к значению, которое вкладывает в него Толстой. Он продвигается на ощупь, разрывает внешнюю оболочку слова ради его внутреннего смысла, очищает смысловое зерно предложения, лепит фразу, поворачивая ее и так и эдак, нащупывает наилучшую форму для выражения своей мысли, увязает в трясине предложений, играет словами, растолковывает и растолцовывает их.

Другая особенность его стиля — яркость, свежесть детали, сочные, живописные мазки для передачи естества жизни. Так в 80-е годы в России не писал никто. Этот рассказ предвещает русский модернизм, расцветший перед скучной и банальной советской эрой. Если в нем порой и слышатся отголоски нравоучительной басни, тем пронзительнее звучат поэтическая интонация и напряженный внутренний монолог героя — тот самый поток

сознания, который автор ввел еще раньше, в сценах последнего путешествия Анны.

Заметная особенность композиции — рассказ начинается, когда Иван Ильич уже мертв. Однако между мертвым телом и людьми, обсуждающими эту смерть и оглядывающими покойника, разница невелика, поскольку, с точки зрения Толстого, существование этих людей равноценно смерти заживо, а не жизни. В самом начале мы обнаруживаем одну из многочисленных тем рассказа — бесчувственную пошлость, бессмысленность и бездушность жизни городского чиновничества, в которой сам Иван Ильич еще совсем недавно принимал живое участие. Его сослуживцы гадают о том, как его смерть повлияет на их перемещения по службе. «Так что, услышав о смерти Ивана Ильича, первая мысль каждого из господ, собравшихся в кабинете, была о том, какое значение может иметь эта смерть на перемещения или повышения самих членов или их знакомых.

„Теперь, наверно, получу место Штабеля или Винникова, — подумал Федор Васильевич. — Мне это и давно обещано, а это повышение составляет для меня восемьсот рублей прибавки, кроме канцелярии“.

„Надо будет попросить теперь о переводе шурина из Калуги, — подумал Петр Иванович. — Жена будет очень рада. Теперь уж нельзя будет говорить, что я никогда ничего не сделал для ее родных“.

Обратите внимание на то, как кончается первый диалог. Эгоизм, в конце-то концов, вполне обычная, будничная черта, а Толстой — прежде всего художник, а не обличитель общественных нравов, поэтому обратите внимание, как разговор о смерти Ивана Ильича сменяется невинной игривостью его сослуживцев, когда их корыстные мысли проходят. После семи вступительных страниц 1-й главы Иван Ильич воскрешен, он мысленно проживает всю свою жизнь заново, а затем физически возвращается в состоя-

ние, описанное в 1-й главе (ибо смерть и дурная жизнь равноценны), а духовно — в состояние, которое так прекрасно обрисовано в последней главе (смерть кончена, ибо кончилось его физическое существование).

Эгоизм, фальшь, лицемерие и прежде всего автоматизм жизни — наиболее характерные ее свойства. Этот автоматизм ставит человека на уровень неодушевленных предметов, поэтому неодушевленные предметы тоже включаются в повествование, становясь действующими лицами рассказа. Не символами того или иного героя, не отличительной их чертой, как у Гоголя, но действующими лицами, существующими наравне с людьми.

Возьмем сцену, которая происходит между вдовой Ивана Ильича Прасковьей Федоровной и его лучшим другом Петром Ивановичем. «Петр Иванович вздохнул еще глубже и печальнее, и Прасковья Федоровна благодарно пожала ему руку. Войдя в ее обитую розовым кретоном гостиную с пасмурной лампой, они сели у стола: она на диван, а Петр Иванович на расстроившийся пружинами и неправильно подававшийся под его сиденьем низенький пуф. Прасковья Федоровна хотела предупредить его, чтобы он сел на другой стул, но нашла это предупреждение не соответствующим своему положению и раздумала. Сядясь на этот пуф, Петр Иванович вспомнил, как Иван Ильич устраивал эту гостиную и советовался с ним об этом самом розовом с зелеными листьями кретоне. Сядясь на диван и проходя мимо стола (вообще вся гостиная была полна вещей и мебели), вдова зацепилась черным кружевом черной мантилии за резьбу стола. Петр Иванович приподнялся, чтобы отцепить, и освобожденный под ним пуф стал волноваться и подталкивать его. Вдова сама стала отцеплять свое кружево, и Петр Иванович опять сел, придавив бунтовавший под ним пуф. Но вдова не все отцепила, и Петр Иванович опять поднялся, и опять пуф забунтовал

и даже щелкнул. Когда все это кончилось, она вынула чистый батистовый платок и стала плакать. <...>

— Курите, пожалуйста, — сказала она великодушным и вместе убитым голосом и занялась с Соколовым вопросом о цене места. <...>

— Я все сама делаю, — сказала она Петру Ивановичу, отодвигая к одной стороне альбомы, лежавшие на столе; и, заметив, что пепел угрожал столу, не мешкая подвинула Петру Ивановичу пепельницу...»

Когда Иван Ильич по воле Толстого окидывает взглядом свою жизнь, он видит, что высшим взлетом его счастья в этой жизни (перед тем, как началась его смертельная болезнь) было назначение на высокую должность и возможность снять дорогую буржуазную квартиру для себя и своей семьи. Слово «буржуазный» я употребляю в обывательском смысле, а не в классовом. Я имею в виду квартиру, которая могла бы поразить обывателя 80-х годов относительной роскошью, всевозможными побрякушками, безделушками и украшениями. (Сегодняшний обыватель мечтает о стекле и стали, видео и радио, замаскированных под книжные полки и прочие немые предметы обихода.)

Я сказал, что это была вершина обывательского счастья Ивана Ильича, но, как только он достиг ее, на него обрушилась смерть. Вешая гардину и упав с лестницы, он смертельно повредил левую почку (это мой диагноз, в результате у него, вероятно, начался рак почки), но Толстой, не жаловавший врачей и вообще медицину, намеренно темнит, выдвигая другие предположения: блуждающая почка, желудочная болезнь, даже слепая кишка, которая уж никак не может быть слева, хотя она упоминается несколько раз. Позже Иван Ильич мрачно шутит, говоря, что на этой гардине он, как на штурме, потерял жизнь.

Отныне природа с ее жестоким законом физического распада вторгается в его жизнь и ломает ее привычный

автоматизм. Глава 2 начинается с фразы: «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая ... и самая ужасная». Жизнь его была ужасна оттого, что она была косной и лицемерной — животное существование и детское самодовольство. Теперь все круто меняется. Природа для Ивана Ильича неудобна, омерзительна, неприлична. Одной из опор его устоявшейся жизни была правильность, внешняя приятность, элегантность и изящество, нарядные декорации. Теперь их убрали. Но природа является ему не только в образе театрального злодея, у нее есть свои добрые черты. Очень добрые и приятные. Так мы подходим к теме Герасима.

Толстой как последовательный дуалист проводит грань между бескрылой, искусственной, фальшивой, в корне своей вульгарной и внешне изысканной городской жизнью и жизнью природы, которую в рассказе олицетворяет опрятный, спокойный голубоглазый мужик из самых незаметных слуг в доме, с ангельским терпением выполняющий самую черную работу. В системе ценностей Толстого он символизирует природное добро и тем самым оказывается ближе всего к Богу. Он появляется как воплощение самой природы, с ее легкой, стремительной, но сильной поступью. Герасим понимает и жалеет умирающего Ивана Ильича, но жалость его светла и бесстрашна.

«Герасим делал это легко, охотно, просто и с добротой, которая умиляла Ивана Ильича. Здоровье, сила, бодрость жизни во всех других людях оскорбляла Ивана Ильича; только сила и бодрость жизни Герасима не огорчала, а успокаивала. <...>

Главное мучение Ивана Ильича была ложь, — та, всеми почему-то признанная ложь, что он только болен, а не умирает, и что ему надо только быть спокойным и лечиться, и тогда что-то выйдет очень хорошее. <...> он видел, что никто не пожалеет его, потому что никто не хочет даже понимать его положения. Один только Герасим по-

нимал это положение и жалел его. <...> Один Герасим не лгал, по всему видно было, что он один понимал, в чем дело, и не считал нужным скрывать этого, и просто жалел исчахшего, слабого барина. Он даже раз прямо сказал, когда Иван Ильич отсылал его:

— Все умирать будем. Отчего же не потрудиться? — сказал он, выражая этим то, что он не тяготится своим трудом именно потому, что несет его для умирающего человека и надеется, что и для него кто-нибудь в его время понесет тот же труд».

Финальная тема может быть вкратце сформулирована вопросом Ивана Ильича: «Может быть, я жил не так, как должно?» Впервые в жизни он испытывает жалость к другим. Затем все происходит как в волшебной сказке, где чудовище превращается в принца и женится на красавице, а вера даруется в награду за духовное обновление.

«Вдруг какая-то сила толкнула его в грудь, в бок, еще сильнее сдавило ему дыхание, он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то. <...>

„Да, все было не то, — сказал он себе, — но это ничего. Можно, можно сделать «то». Что ж «то»? — спросил он себя и вдруг затих.

Это было в конце третьего дня, за час до его смерти. В это самое время гимназистик тихонько прокрался к отцу и подошел к его постели. <...>

В это самое время Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще поправить. Он спросил себя: что же „то“, и затих, прислушиваясь. Тут он почувствовал, что руку его целует кто-то. Он открыл глаза и взглянул на сына. Ему стало жалко его. Жена подошла к нему. Он взглянул на нее. Она с открытым ртом и с неотертыми слезами на носу и щеке, с отчаянным выражением смотрела на него. Ему жалко стало ее.

„Да, я мучаю их, — подумал он. — Им жалко, но им лучше будет, когда я умру“. Он хотел сказать это, но не в силах был выговорить. „Впрочем, зачем же говорить, надо сделать“, — подумал он. Он указал жене взглядом на сына и сказал:

— Уведи... жалко... и тебя... — Он хотел сказать еще „прости“, но сказал „пропусти“, и, не в силах уже будучи поправиться, махнул рукою, зная, что поймет тот, кому надо.

И вдруг ему стало ясно, что то, что томило его и не выходило, что вдруг все выходит сразу, и с двух сторон, с десяти сторон, со всех сторон. Жалко их, надо сделать, чтобы им не больно было. <...> „Как хорошо и как просто“, — подумал он. <...>

Он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было.

Вместо смерти был свет.

— Так вот что! — вдруг вслух проговорил он. — Какая радость!

Для него все это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменялось. Для присутствующих же агония его продолжалась еще два часа. В груди его клокотало что-то; изможденное тело его вздрагивало. Потом реже и реже стало клокотанье и хрипенье.

— Кончено! — сказал кто-то над ним.

Он услышал эти слова и повторил их в своей душе. „Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше“.

Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер».

АНТОН ЧЕХОВ | 1860–1904

Дед Антона Павловича Чехова был рабом — за 3500 рублей выкупил он себя и свою семью. Отец был мелким лавочником. Он разорился в 1870-е годы, после чего вся семья переехала в Москву; один Чехов остался в Таганроге (на юго-востоке России), чтобы закончить гимназию. На жизнь приходилось зарабатывать самому. Окончив гимназию осенью 1879 года, он тоже перебирается в Москву и поступает в университет.

Свои первые рассказы Чехов начал сочинять, чтобы помочь семье, иначе она бы не выпуталась из унижительной бедности.

Он изучал медицину и, окончив Московский университет, стал помощником уездного лекаря в небольшом провинциальном городе. Здесь начал он собирать сокровищницу ценнейших наблюдений, врачую крестьян, сталкиваясь с армейскими офицерами (в городке стоял полк — в «Трех сестрах» нарисованы портреты этих военных) и бесчисленными представителями уездной российской глуши, которых он позднее воссоздал в своих коротких рассказах. Эти небольшие юморески печатались в разнообразных листках, часто принадлежавших к резко враждебным политическим направлениям.

Сам Чехов никогда не занимался политической деятельностью, и не потому, что был безразличен к участи простого народа, — он не считал политическую деятельность своим призванием: он тоже служил народу, но на свой лад. Главной общественной добродетелью для него была справедливость, и всю жизнь он стремился возвысить свой голос против всякой несправедливости, но только как писатель. Прежде всего он был индивидуалистом и художником. Поэтому завлечь его в политическую партию было не так-то просто: свой протест против несправедливости и жестокости он выражал по-своему. Обычно критики, которые пишут о Чехове, повторяют, что им совершенно непонятно, почему он в 1890 году предпринял опасную и утомительную поездку на Сахалин, где изучал жизнь каторжан.

Два первых сборника рассказов — «Пестрые рассказы» и «В сумерках» — появились в 1886-м и 1887 годах и заслужили мгновенное признание читателей. После этого он стал считаться одним из лучших русских писателей, получил возможность печататься в лучших журналах, оставить врачебную практику и целиком посвятить себя литературе. Вскоре он купил небольшой дом недалеко от Москвы, где поселилась его семья. Годы, проведенные там, оказались счастливейшими в его жизни. Он наслаждался сполна независимостью и уютом, который сумел создать для своих стареющих родителей, свежим воздухом, работой в саду, приездами многочисленных друзей. В доме Чеховых не умолкали веселье и радость; веселье и смех составляли главную черту их жизни.

«Не только к озеленению, оплодотворению земли чувствовал он такую горячую склонность, но ко всякому творческому вмешательству в жизнь.

Натура жизнеутверждающая, динамическая, неистощимо активная, он стремился не только описывать жизнь, но и переделывать, строить ее.

То хлопочет об устройстве в Москве первого Народного дома с читальней, библиотекой, аудиторией, театром.

То добивается, чтобы тут же, в Москве, была выстроена клиника кожных болезней.

То хлопочет об устройстве в Крыму первой биологической станции.

То собирает книги для всех сахалинских школ и шлет их туда целыми партиями.

То строит невдалеке от Москвы одну за другой три школы для крестьянских детей, а заодно и колокольню и пожарный сарай для крестьян. И позже, поселившись в Крыму, строит там четвертую школу.

Вообще всякое строительство увлекает его, так как оно, по его представлению, всегда увеличивает сумму человеческого счастья.

„Если каждый человек на куске земли своей сделал бы все, что он может, как прекрасна была бы земля наша!“ — сказал он однажды Горькому. И записал в своей книжке: „Мусульманин для спасения души копает колодезь. Хорошо, если бы каждый из нас оставлял после себя школу, колодезь или что-нибудь вроде, чтобы жизнь не проходила и не уходила в вечность бесследно“. <...>

Часто эта деятельность Чехова требовала от него продолжительной черной работы, и когда он, например, строил школы, то сам ведался с каменщиками, конопатчиками, печниками, землекопами, плотниками, закупал все материалы вплоть до печных изразцов и заслонок и лично наблюдал за постройкой. <...>

А его работа в качестве земского врача на холере, когда он один, без помощников, должен был обслуживать двадцать пять деревень! А помощь голодающим в неурожайные годы! <...> А его многолетняя лечебная практика главным образом среди подмосковных крестьян!

По свидетельству его сестры Марии Павловны, которая была у него фельдшерицей, он „принимал у себя в усадьбе ежегодно свыше тысячи больных крестьян совершенно бесплатно, да еще снабжал каждого из них лекарствами“. <...>

Можно написать целую книгу о том, как работал он в Ялте, в Попечительстве о приезжих больных. Взвалил на себя такую нагрузку, что, в сущности, один-одинешенек являл в своем лице чуть ли не все учреждение, все Попечительство о приезжих больных! Многие чахоточные приезжали тогда в Ялту без гроша в кармане — из Одессы, из Кишинева, из Харькова — лишь потому, что им было известно, что в Ялте живет Антон Павлович Чехов: „Чехов устроит. Чехов обеспечит и койкой, и столовой, и лечением!“» (К. Чуковский).

Та же великая доброта пронизывает его книги — он не делал ее своей литературной платформой или программой, она была естественной окраской его таланта. И его обожали все читатели — то есть, в сущности, вся Россия, так как в последние годы жизни слава его была поистине грандиозной. «Без феноменальной общительности, без постоянной охоты якшаться с любым человеком, без жгучего его интереса к биографиям, нравам, разговорам, профессиям сотен и тысяч людей он, конечно, никогда не создал бы той грандиозной энциклопедии русского быта восьмидесятых и девяностых годов, которая называется мелкими рассказами Чехова.

— Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы? — сказал он Короленко, когда тот только что познакомился с ним. — Вот.

Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь — то оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал:

— Хотите — завтра будет рассказ... Заглавие „Пепельница“».

И Короленко почудилось, что над пепельницей «начинают уже роиться какие-то неопределенные образы, положения, приключения, еще не нашедшие своих форм, но уже оживленные юмором».

Чехов никогда не отличался хорошим здоровьем (у него был туберкулез, обострившийся после поездки на Сахалин), так что он вынужден был искать более мягкий климат, чем московский. Он уезжает из России, сначала во Францию, затем оседает в Ялте, в Крыму, где он купил себе дом с садом. Крым вообще, а Ялта в особенности — чудесные места, с довольно мягким климатом. Чехов прожил здесь с конца 80-х годов почти до самой смерти, бывая в Москве лишь наездами.

Знаменитый Московский Художественный театр, основанный в 90-х годах двумя любителями — актером-любителем Станиславским и литератором Немировичем-Данченко (оба были одарены необыкновенным сценическим талантом), завоевал известность еще до постановок чеховских пьес, но тем не менее театр этот поистине «нашел себя» и достиг художественного совершенства благодаря его пьесам, а им принес настоящую славу. «Чайка» стала символом театра — стилизованная чайка изображена на занавесе и программках. «Вишневый сад», «Дядя Ваня», «Три сестры» стали праздником не только для автора, но и для всей труппы. Смертельно больной Чехов присутствовал на премьере, увидел восторженных зрителей, насладился успехом своей пьесы, а затем, ослабевший как никогда прежде, вернулся в свое ялтинское уединение. Его жена Ольга Книппер, одна из ведущих, я бы даже сказал — первая актриса театра, изредка и ненадолго приезжала к нему в Ялту. Брак этот не был счастливым.

В 1904 году, совсем слабый, он все же приехал на премьеру «Вишневого сада». Зрители не ожидали его увидеть, и появление это вызвало громовые аплодисменты.

Тогда московская элита принялась его чествовать. Говорились бесконечные речи. Он был так слаб из-за болезни, и это было так очевидно, что в зале поднялись крики: «Садитесь, садитесь... Пусть Антон Павлович сядет».

Вскоре после того он в последний раз поехал лечиться — теперь в Баденвейлер, в немецкий Шварцвальд. Когда он прибыл в Германию, жить ему оставалось три недели. 2 июля 1904 года он умер вдали от своей семьи и друзей, среди чужих, в чужом городе.

* * *

Одно дело — настоящий художник, как Чехов, совсем другое — какой-нибудь моралист вроде Горького, из числа тех наивных и неугомонных русских интеллигентов, которые считали, что стоит проявить по отношению к несчастному, полудикому, загадочному мужику хоть немного доброты и терпения — и мир преобразится. Для примера можно взять рассказ Чехова «Новая дача».

Богатый инженер выстроил для себя и своей жены дом с садом, фонтаном, зеркальным шаром, но без пахотной земли, — им нужен чистый воздух и отдых. Кучер приводит к кузнецу лошадей — роскошных, сытых, гладких, белых как снег и поразительно похожих одна на другую. «Чистые лебеди», — говорит тот, глядя на них с благоговением. Подходит старый мужик. «Только что белые, — говорит он с хитрой и насмешливой улыбкой, — а что в них? Поставь моих на овес, такие же будут гладкие. В соху бы их да кнутом».

В нравоучительном рассказе с благими идеями и намерениями фраза эта прозвучала бы голосом самой мудрости, а старый мужик, так глубоко и просто выразивший идею соразмерного с бытием образа жизни, был бы потом выставлен чудеснейшим стариком, символом крестьянства, сознающего себя восходящим классом, и т. п. Что же делает Чехов? Скорее всего, он просто не заметил, что

вложил в уста старого крестьянина священную для тогдашних радикалов истину. Ему важно, чтобы эти слова были верны жизни, верны человеческому характеру, а не символу, — герой язвителен не потому, что мудр, а потому, что любит говорить гадости, портить людям настроение. Он возненавидел белых лошадей и сытого красивого кучера; сам он — человек одинокий, вдовец, «жил скучно (работать ему мешала какая-то болезнь, которую он называл то грызью, то глистами), деньги на пропитание получал от сына, служившего в кондитерской, и с утра до вечера праздно бродил», и если видел, что мужик везет бревно или удит рыбу, то говорил: «Это бревно трухлявое» или: «В такую погоду не будет клевать».

Словом, вместо того чтобы сделать из персонажа средство для поучения и добиваться того, что Горькому и любому советскому писателю показалось бы общественной правдой, то есть выставить его образцом добродетелей (как в пошлом буржуазном рассказе, где герой не может быть плохим человеком, если он любит мать или собаку), — вместо всего этого Чехов изображает живого человека, не заботясь о политической назидательности и литературных традициях¹. Кстати говоря, его мудрецы — обыкновенно зануды, напоминающие Полония.

Главная мысль, которую внушают читателю чеховские герои — от самых милых до самых противных, состоит, видимо, вот в чем: пока в России отсутствует настоящая нравственная, духовная и физическая культура, усилия

¹ Этот раздел завершался пассажем, впоследствии вычеркнутым: «Итак: Чехов наряду с Пушкиным — чистейшие писатели в смысле той совершенной гармонии, которой дышат их сочинения. Я понимаю, как немилосердно по отношению к Горькому упоминать его в этой лекции, но разница между ними крайне поучительна. В XXI веке, когда, я надеюсь, Россия будет более славной страной, чем сегодня, от Горького останется одно имя, а Чехов будет жить столько, сколько березовые рощи, закаты и страсть к творчеству». — Ф. Б.

благороднейших интеллигентов, которые строят мосты и школы рядом с вечной распивочной, будут тщетными. Чехов пришел к выводу, что чистое искусство, чистая наука, чистое знание, даже дойдя до народа, принесут в конце концов больше пользы, чем неуклюжая и бестолковая благотворительность. Между прочим, сам Чехов был типичным чеховским интеллигентом.

* * *

Ни один писатель не создал столь трогательных, но без грана сентиментальности персонажей, которых можно определить одной цитатой из рассказа «На подводе»: «И непонятно, — думала она, — зачем красоту, эту приветливость, грустные милые глаза Бог дает слабым, несчастным, бесполезным людям, зачем они так нравятся». Вот старый сотский из рассказа «По делам службы», версту за верстой бредущий по снегу по ничтожным и бессмысленным поручениям, которых он не может и не хочет понять. Вот молодой человек из повести «Моя жизнь», ушедший из уютного дома, чтобы стать нищим маляром, потому что не вынес затхлого и жестокого самодовольства провинциальной жизни с ее гнусными домами, которые его отец, архитектор, выстроил на улицах города. Какой писатель удержался бы от соблазна трагической параллели: отец строит дома, сын обречен их красить. А Чехову недосуг даже намекнуть на это обстоятельство, не то что подчеркнуть его, разрывая тем самым ткань повествования. Вот в рассказе «Дом с мезонином» хрупкая девушка, чье имя по-английски не выговорить, хрупкая Мисюсь, зябнущая в тонкой рубашке осенней ночью, и герой рассказа, накидывающий на ее слабые плечи пальто; а в конце — ее горящее окно и угасающая влюбленность. Вот старик из «Новой дачи», который не понимает тщетную вялую доброту чудаковатого помещика, при этом благословляя его от всего серд-

ца; а когда дочка барина, маленькая избалованная девочка с кукольной внешностью, рыдает, почувствовав враждебность крестьян, он вынимает из кармана огурец с налипшими крошками и сует ей, приговаривая: «Не плачь, деточка, а то маменька отцу пожалится, а отец прибьет», — и у нас создается точное представление о нравах, царящих в его собственном доме, хотя автор ничего не объясняет и не подчеркивает. Вот деревенская учительница из рассказа «На подводе», трогательные грезы которой то и дело прерывают ухабы или оклики возницы, грубо, хоть и добродушно зовущего ее «Васильевна». А Липа из самого поразительного его рассказа «В овраге» — кроткая и наивная крестьянка, у которой убивают голенького младенца. А как хорош предыдущий эпизод, когда ребенок еще здоров, весел и молодая мать играет с ним — отойдет к двери, поклонится ему издали и скажет: «Здравствуйте, Никифор Анисимыч», а потом бросится, прижмет к себе, ласково причитая. А несчастный бродяга в том же чудном рассказе, говорящий с Липой о своих странствиях по России. Однажды проезжий господин, наверное — политический ссыльный из Москвы, встретил его где-то на Волге, увидел обноски, худое лицо и заплакал: «Эх, говорит, хлеб твой черный, дни твои черные...»

Чехов первым из писателей отвел подтексту важную роль в передаче конкретного смысла. В том же рассказе о Липе и ее ребенке есть образ мошенника-мужа, сосланного на каторгу. Раньше, успешно занимаясь своими махинациями, он присылал домой письма, написанные прекрасным почерком. Он вскользь замечает, что письмо ему пишет приятель Самородов. С его другом мы так и не встречаемся; но когда мужа приговаривают к каторжным работам, от него начинают приходиться письма из Сибири, написанные тем же почерком. Больше ничего не сказано, но яснее ясного, что кем бы ни был его

друг Самородов, он замешан в его преступлениях и теперь отбывает то же наказание.

* * *

Один издатель как-то сказал мне, что у каждого писателя где-то внутри отгиснута определенная цифра, точнее, число страниц, которое он не превысит ни в одной книге. Мое число, помнится, было 385. Чехов никогда бы не смог написать настоящий длинный роман — он был спринтером, а не стайером. Он словно не умел подолгу удерживать в фокусе узор жизни, который повсюду выхватывал его гений; он мог сохранять его живую прелесть ровно столько, сколько требуется для рассказа, но не мог сохранить детальность, необходимую для длинного и развернутого повествования. Его драматические способности — те же способности новеллиста; недостатки его пьес те же самые, что стали бы очевидны, вздумай он писать полновесные романы. Чехова сравнивали со второразрядным французским писателем Мопассаном, почему-то именуемым де Мопассаном; и хотя в художественном смысле такое сравнение оскорбительно для Чехова, одна общая черта у них есть: у обоих короткое дыхание. Когда Мопассан принуждал себя покрывать пространства, сильно превышавшие масштабы его природного дара, и писал романы вроде «*Bel Ami*» («Милый друг») или «*Une Vie*» («Жизнь»), то в лучшем случае они оказывались серией искусственно сцепленных рассказов, довольно неровных и без подводного течения, пронизывающего всю книгу, столь естественного для стиля таких прирожденных романистов, как Флобер или Толстой. За исключением одного юношеского *faux pas*¹ Чехов не написал ни одной толстой книги. Самые длинные его вещи, «Дуэль» и «Три года», — те же рассказы.

¹ Промах, неверный шаг (*фр.*).

Чехов писал печальные книги для веселых людей; я хочу сказать, что только читатель с чувством юмора сумеет по-настоящему ощутить их печаль. Есть писатели, издающие средний между сдавленным смехом и зевком звук, многие из них — профессиональные юмористы. У других, например Диккенса, получается нечто среднее между смешком и всхлипом. Существует и та ужасная разновидность юмора, которую автор намеренно использует для чисто технического облегчения после бурной трагической сцены, но это — низкопробный литературный трюк. Юмор Чехова чужд всему этому; он был чисто чеховским. Мир для него смешон и печален одновременно, но, не заметив его забавности, вы не поймете его печали, потому что они нераздельны.

Русские критики писали, что ни стиль Чехова, ни выбор слов, ни все прочее не свидетельствует о той особой писательской тщательности, которой были одержимы Гоголь, Флобер или Генри Джеймс. Словарь его беден, сочетания слов почти банальны; сочный глагол, оранжерейное прилагательное, мятно-сливочный эпитет, внесенные на серебряном подносе, — все это ему чуждо. Он не был словесным виртуозом, как Гоголь; его Муза всегда одета в будничное платье. Поэтому Чехова хорошо приводить в пример того, что можно быть безупречным художником и без исключительного блеска словесной техники, без исключительной заботы об изящных изгибах предложений. Когда Тургенев принимается говорить о пейзаже, видно, как он озабочен отглаженностью брючных складок своей фразы; закинув ногу на ногу, он украдкой поглядывает на цвет носков. Чехову это безразлично — не потому, что детали эти не имеют значения, для писателей определенного склада они естественны и очень важны, — но Чехову все равно оттого, что по своему складу он был чужд всякой словесной изобретательности. Даже легкая грамматическая неправильность или газетный штамп совершенно

его не беспокоили¹. Волшебство его искусства в том, что, несмотря на терпимость к промахам, которых легко избежал бы блестящий новичок, несмотря на готовность довольствоваться первым встречным словом, Чехов умел передать ощущение красоты, совершенно недоступное многим писателям, считавшим, будто им-то доподлинно известно, что такое роскошная, пышная проза. Добивается он этого, освещая все слова одинаковым тусклым светом, придавая им одинаковый серый оттенок — средний между цветом ветхой изгороди и нависшего облака. Разнообразие интонаций, мерцание прелестной иронии, подлинно художественная скупость характеристик, красочность деталей, замирание человеческой жизни — все эти чисто чеховские черты заливает и обступает радужно-расплывчатое словесное марево.

Его спокойный и тонкий юмор пронизывает серость созданных им жизней. Для русской философской или общественно настроенной критики он стал неповторимым выразителем неповторимого русского типа. Мне довольно сложно объяснить, что это за тип, поскольку он тесно связан с психологической и общественной историей России XIX века. Сказать, что Чехов занят милыми и беспомощными людьми, было бы не совсем точно. Точнее, его мужчины и женщины милы именно потому, что беспомощны. Но по-настоящему привлекало русского читателя то, что в чеховских героях он узнавал тип русского

¹ В. Набоков сначала написал «не беспокоили его» и продолжил фразу. Ее стоит привести, хотя автор ее вычеркнул: «беспокоили его меньше, чем, скажем, Конрада, когда тот (как сообщает Форд Мэдокс Форд) отыскивал слово из двух с половиной слогов — не просто из двух или трех, а именно из двух с половиной, — которое ему представлялось абсолютно необходимым в конце какого-нибудь описания. И он, Конрад, был совершенно прав, поскольку такова была природа его дара. А Чехов окончил бы эту фразу, написав „где-то“ или „когда-то“, и даже не задумался бы о своей концовке; при этом Чехов великий писатель, чего не скажешь о старине Конраде». — Ф. Б.

интеллигента, русского идеалиста, причудливое и трогательное существо, малоизвестное за границей и неспособное существовать в Советской России.

Чеховский интеллигент был человеком, сочетавшим глубочайшую порядочность с почти смехотворным неумением осуществить свои идеалы и принципы, человеком, преданным нравственной красоте, благу всего человечества, но в частной жизни неспособным ни на что дельное; погрузившим свою захолустную жизнь в туман утопических грез; точно знающим, что хорошо, ради чего стоит жить, но при этом все глубже тонущим в грязи надоевшего существования, несчастным в любви, безнадежным неудачником в любой области, добрым человеком, неспособным творить добро. Таков человек, проходящий в облики врача, студента, сельского учителя и людей других профессий через все рассказы Чехова.

Политизированных критиков бесило то, что тип этот не принадлежал к определенной политической партии и что автор не снабдил его четкой политической программой. Но в том-то все и дело. Беспомощные интеллигенты Чехова не были ни террористами, ни социал-демократами, ни будущими большевиками, ни кем иным из бесчисленных членов бесчисленных российских партий. Важно, что типичный чеховский герой — неудачливый защитник общечеловеческой правды, возложивший на себя бремя, которого он не мог ни вынести, ни сбросить. Все чеховские рассказы — это непрерывное спотыкание, но спотыкается в них человек, заглядевшийся на звезды. Он всегда несчастен и делает несчастными других; любит не ближних, не тех, кто рядом, а дальних. Страдания негров в чужой стране, китайского кули, уральского рабочего вызывают у него больше сердечных мук, чем неудачи соседа или несчастья жены. Чехов извлекал особое писательское наслаждение из фиксации мельчайших разновидностей этого довоенного, дореволюционного типа русских интел-

лигентов. Такие люди могли мечтать, но не могли править. Они разбивали свои и чужие жизни, были глупы, слабы, суетливы, истеричны; но за всем этим у Чехова слышится: благословенна страна, сумевшая породить такой человеческий тип. Они упускали возможности, избегали действий, не спали ночами, выдумывая миры, которых не могли построить; но само существование таких людей, полных пылкого, пламенного самоотречения, духовной чистоты, нравственной высоты, одно то, что такие люди жили и, возможно, живут и сейчас где-то в сегодняшней безжалостной и подлой России, — это обещание лучшего будущего для всего мира, ибо из всех законов Природы, возможно, самый замечательный — выживание слабейших.

С этой точки зрения оценивали Чехова те, кто был равно поглощен и несчастьями русского народа, и славой русской литературы. Не заботясь о социальных или этических построениях, его гений раскрыл больше самых мрачных сторон голодной, сбитой с толку, рабской, несчастной, крестьянской России, чем множество других писателей типа Горького, у которых под видом раскрашенных марионеток выступают общественные идеи. Скажу больше: человек, предпочитающий Чехову Достоевского или Горького, никогда не сумеет понять сущность русской литературы и русской жизни и, что гораздо важнее, сущность литературного искусства вообще. У русских была игра: делить знакомых на партии сторонников и противников Чехова. Не любивших его считали людьми не того сорта. Я от души советую вам почаще заглядывать в книги Чехова (даже в переводах, которым они подверглись), чтобы, забываясь, пережить эти сказочные сны так, как они были задуманы. В век пышущих силой Голиафов полезно вспомнить о хрупких Давидах. Унылые пейзажи, увядшие ивы, склоненные вдоль удручающе грязных дорог, серые вороны, прорезающие серое не-

бо, воспоминание, внезапно повеявшее в самом затрапезном углу, — всю эту трогательную тусклость, всю эту чудную слабость, весь этот чеховский воркотливо-невзрачный мир стоит сберечь среди блистания могучих наглых миров, которые сулят нам поклонники тоталитарных государств.

«ДАМА С СОБАЧКОЙ» (1899)

Чехов входит в рассказ «Дама с собачкой» без стука. Он не мешкает. В первом же абзаце появляется главная героиня, молодая блондинка, прогуливающаяся по набережной Ялты, в Крыму, на Черном море, в сопровождении белого шпица. И следом тотчас же является главный герой Гуров. Красочно описана его жена, которую он с детьми оставил в Москве: тяжелая фигура, темные брови, привычка называть себя «мыслящей женщиной». Сразу замечаешь магию деталей, подбираемых автором, — манера жены не употреблять на письме непроизносимую букву «ъ» и то, как она называет своего мужа полным и длинным именем. В сочетании с выразительной важностью ее лица с нависшими бровями и прямой осанкой обе эти черты производят нужное автору впечатление: суровая женщина с твердыми феминистскими и социальными идеями, которую муж, однако, в глубине души считает узкой, недалекой и бестактной. И потому естественным кажется переход к давней неверности ей Гурова и к его отношению к женщинам: «низшая раса» — так он их называет, но без этой низшей расы не может существовать. Вскользь говорится о том, что российские романы вовсе не были такими легкими, как в мопассановском Париже. Сложности и проблемы неизбежно возникали у этих по-

рядочных, нерешительных москвичей, которые тяжелы на подъем, но уж если поднимутся, то пускаются в утомительные сложности.

Затем тем же изящным и прямым броском, с помощью переходной фразы «и вот однажды», мы возвращаемся к даме с собачкой. Все в ней, даже прическа, говорило ему, что она скучает. Соблазн приключения, — хотя он и отдавал себе отчет в том, что это влечение к одинокой женщине, отдыхающей на модном морском курорте, основано на пошлых историях, по большей части выдуманных, — соблазн приключения толкает его подозвать собачку, которая тем самым становится связующим звеном между ними. Оба они сидят в городском ресторане.

«Он ласково поманил к себе шпица и, когда тот подошел, погрозил ему пальцем. Шпиц заворчал. Гуров опять погрозил. Дама взглянула на него и тотчас же опустила глаза.

— Он не кусается, — сказала она и покраснела.

— Можно дать ему кость? — И когда она утвердительно кивнула головой, он спросил приветливо: — Вы давно изволили приехать в Ялту?

— Дней пять».

Они разговорились. Автор уже упоминал, что Гуров в женском обществе становился остроумным, но вместо того чтобы предоставить читателю поверить на слово (знаете этот излюбленный прием описания разговоров как «блестящих» без единого примера этого блеска), Чехов дает ему привлекательную, обезоруживающую шутку:

«— Это только принято говорить, что здесь скучно. Обыватель живет у себя где-нибудь (*здесь Чехов приводит замечательно подобранные названия архипровинциальных городов*) — и ему не скучно, а приедет сюда: „Ах, скучно! ах, пыль!“ Подумаешь, что он из Гренады приехал» (*название особенно заманчивое для русского воображения*).
Остальная часть их беседы, для которой этого эпизода

более чем достаточно, передана уже косвенно. И вот первый проблеск чеховской системы передавать обстановку наиболее выразительными деталями природы: «вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого, и по ней от луны шла золотая полоса». Тот, кто жил когда-нибудь в Ялте, знает, насколько точно это описание создает впечатление летнего вечера. Эта первая часть рассказа заканчивается тем, что Гуров, один в своем гостиничном номере, думает о ней, ложась спать, и вызывает в воображении ее тонкую слабую шею и красивые серые глаза. И заметьте, что только теперь, в воспоминании героя, Чехов дает зримые и определенные черты героини, превосходно совпадающие с уже знакомыми нам несколько вялыми манерами и выражением скуки на лице.

«Ложась спать, он вспомнил, что она еще так недавно была институткой, училась, все равно как теперь его дочь, вспомнил, сколько еще несмелости, угловатости было в ее смехе, в разговоре с незнакомым, — должно быть, это первый раз в жизни она была одна, в такой обстановке, когда за ней ходят, и на нее смотрят, и говорят с ней только с одною тайною целью, о которой она не может не догадываться. Вспомнил он ее тонкую, слабую шею, красивые серые глаза.

„Что-то в ней есть жалкое все-таки“, — подумал он и стал засыпать».

Следующий шаг в развитии событий (каждая из четырех крохотных главок, или частей сюжета, из которых состоит рассказ, не превышает четырех-пяти страниц) происходит неделю спустя: Гуров в жаркий ветреный день с летящей по воздуху пылью заходит в павильон и приносит даме холодную воду с сиропом. А потом вечером, когда ветер затих, они идут на мол смотреть, как приходит пароход. Дама «потеряла в толпе лорнетку», коротко замечает Чехов, и эти вскользь оброненные слова, никак не связанные с сюжетом, просто беглое замечание, почему-то

соответствуют тому беспомощному воодушевлению, о котором Чехов уже говорил.

Затем искусно изображены ее неловкость и мягкая угловатость у нее в номере. Они стали любовниками. Она сидела с распущенными волосами, висящими по сторонам лица, в унылой позе грешницы со старинной картины. На столе лежал арбуз. Гуров отрезал себе ломоть и стал не спеша есть. Этот реалистический штрих — еще один типично чеховский прием. Она рассказывает ему о своей жизни в далеком городе, из которого она приехала, и Гурова начинают слегка тяготить ее наивность, смущение и слезы. Только сейчас мы узнаем фамилию ее мужа — фон Дидериц, — вероятно, немецкого происхождения.

Они бродят по Ялте в тумане раннего утра. «В Ореанде сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. <...> Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве.

Подошел какой-то человек — должно быть, сторож, — посмотрел на них и ушел. И эта подробность показалась такой таинственной и тоже красивой. Видно было, как пришел пароход из Феодосии, освещенный утренней зарей, уже без огней.

Chekhov. The lady with the little dog. (1899).

Chekhov comes into his story, so to speak, without knocking. There is no belly-bellying. The very first paragraph discloses the main character (the young fair-haired lady followed by her white Pomeranian on the esplanade of a Crimean resort, Yalta) with the prompt simplicity of a door thrown open. And immediately after this the male character, ~~is shown~~^{General Gurov}. His wife, whom he has left with the children in Moscow, is vividly depicted: her solid frame, her thick black eyebrows and the way she had of calling herself: a woman who thinks, ~~that~~^{about} the magic of the trifles the author collects -- her manner of dropping a certain mute letter in spelling and her calling her husband by the longest and fullest form of his name, both traits in combination with the impressive dignity of her beetle-browed face and rigid poise forming exactly the necessary impression: a hard woman with the strong feminist and social ideas of ~~xx~~ her time, but whom her husband finds in his heart of hearts, ~~fine~~^{devoid}, narrow, dull-minded and ~~devoid~~^{devoid} of grace. Then the natural transition is to Gurov's constant unfaithfulness to her, his general attitude towards women -- "that inferior race" is what he calls them, but without that inferior race he could not exist. ~~The surroundings, the color and a hint that these romances~~^{the surroundings, the color and a hint that these romances} were not altogether as lightwinged as in the Paris of Maupassant, are beautifully rendered in the allusion that complications and problems are ~~inavoidable~~^{with} for those decent hesitating people of Moscow: ~~they~~^{they} are slow heavy starters but plunge into tedious difficulties when once they start going.

Then, with the same neat and direct method of attack, with the transitional words "and so..." or perhaps still better rendered by the "now..." which begins a new paragraph in straightforward

Первая страница набоковской лекции
о «Даме с собачкой»

— Роса на траве, — сказала Анна Сергеевна после молчания.

— Да. Пора домой».

Потом проходит несколько дней, и ей пора уезжать.

«„Пора и мне на север“, — думал Гуров, уходя с платформы». На этом кончается глава.

Третья часть погружает нас в московскую жизнь Гурова. Роскошь веселой русской зимы, домашние дела, обеды в клубах и ресторанах — все это передано с большой живостью. Затем целая страница посвящена странному обстоятельству: он не может забыть даму с собачкой. У него много друзей, но томительное желание рассказать о своем приключении не находит выхода. Когда Гурову случалось говорить неопределенно (в самом общем виде) о любви и женщинах, никто не догадывался, что он имел в виду, и только его жена подымала темные брови и говорила: «Тебе, Димитрий, совсем не идет роль фата».

И вот наступает миг, который в спокойных чеховских рассказах можно назвать кульминацией. Существует то, что наш обыватель называет поэзией, и то, что он называет прозой жизни, хотя и то и другое — пища для художников. Контраст между ними уже мелькнул в сцене, когда Гуров в самый романтический момент ест кусок арбуза, грузно усевшись и чавкая. Он превосходно доведен до конца, когда Гуров проговаривается своему приятелю, выходя с ним поздно ночью из клуба: «Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте!» Его приятель, чиновник, садится в сани, кони трогают, он неожиданно оборачивается и окликает Гурова. «Что?» — спрашивает Гуров в явной надежде услышать реакцию на то, что он сказал. «А давеча, — говорит чиновник, — вы были правы: осетрина-то с душком!»

Этот переход к новому состоянию Гурова, новому ощущению, что он живет среди дикарей, которых интересуют только карты и обжорство, очень естествен. Его

семья, банк, весь ход жизни — все теперь кажется ему пустым, скучным, бессмысленным. Перед Рождеством он говорит жене, что уезжает по делам в Петербург, а вместо этого едет в далекий волжский город, где живет дама с собачкой.

В старые добрые времена, когда вся Россия была охвачена манией общественной деятельности, критиков Чехова возмущало, что, вместо того чтобы тщательно изучать и решать проблемы буржуазного брака, он описывал то, что казалось им банальным и бесполезным. Ведь едва Гуров рано утром приезжает в город и занимает лучший номер в местной гостинице, Чехов, вместо того чтобы описывать его настроение или нагнетать и без того трудное душевное состояние, поступает как настоящий художник: он замечает серый ковер, сделанный из солдатского сукна, и чернильницу, тоже серую от пыли, с всадником со шляпой в поднятой руке и отбитой головой. Вот и все; как будто бы ничего особенного, но это самое важное в подлинной литературе. В этом же смысле хороша и другая деталь — искажение немецкой фамилии фон Дидериц в устах швейцара. Узнав адрес, Гуров отправляется туда и смотрит на дом. Напротив тянется забор, утыканный гвоздями. «От такого забора убежишь», — говорит Гуров самому себе, и здесь находит завершение мотив однообразия и серости, начатый ковром, чернильницей и неграмотным швейцаром. Неожиданные маленькие повороты и легкость касаний — вот что поднимает Чехова над всеми русскими прозаиками до уровня Гоголя и Толстого.

Вскоре он увидел, как из дверей вышла старушка со знакомой собачкой. Он хотел ее позвать (движимый своего рода условным рефлексом), но у него вдруг забилося сердце, и от волнения он не мог вспомнить, как зовут шпица, — еще один очаровательный штрих. Позже он решает пойти в местный театр, на премьеру оперетты «Гейша». В нескольких словах Чехов дает картину провинци-

ального театра, не забыв и губернатора, скромно прячущегося за плюшевой портьерой, так что видны были только руки. Затем появляется героиня, «...и он понял ясно, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека», чем эта «затерявшаяся в провинциальной толпе маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгарною лорнеткой в руках...» Он увидел ее мужа и вспомнил, как она называла его лакеем, он и в самом деле походил на лакея.

Потом следует замечательно тонкая и точная сцена: Гурову удастся заговорить с ней, и они блуждают как помешанные по бесконечным лестницам и коридорам вверх, вниз, снова вверх, мимо людей в мундирах провинциальных учреждений. Не забывает Чехов и двух гимназистов, которые «повыше, на площадке, курили и смотрели вниз».

Четвертая и последняя главка передает атмосферу тайных свиданий в Москве. Как только она приезжала, она посылала к нему, Гурову, человека в красной шапке. Однажды он шел к ней, и с ним была его дочь. Она направлялась в гимназию, и это было по дороге. Медленно падал крупный мокрый снег.

Гуров говорил своей дочери, что термометр показывает несколько градусов выше нуля, но тем не менее идет снег. Объяснение состояло в следующем: «тепло только на поверхности земли, в верхних же слоях атмосферы совсем другая температура».

И пока он шел и говорил, он все время думал о том, что ни одна душа не знает и, вероятно, никогда не узнает об этих тайных свиданиях. Его смущало, что ложная сторона его жизни — служба в банке, хождение в клуб, ссоры, социальные обязанности — была явной, в то время как истинная и наиболее интересная пряталась за этой ложью.

«У него были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь

его знакомых и друзей, и другая — протекавшая тайно. И по какому-то странному стечению обстоятельств, быть может случайному, все, что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя, что составляло зерно его жизни, происходило тайно от других, все же, что было его ложью, его оболочкой, в которую он прятался, чтобы скрыть правду, как, например, его служба в банке, споры в клубе, его „низшая раса“, хождение с женой на юбилей, — все это было явно. И по себе он судил о других, не верил тому, что видел, и всегда предполагал, что у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь. Каждое личное существование держится на тайне, и, быть может, отчасти поэтому культурный человек так нервно хлопочет о том, чтобы уважалась личная тайна».

Финальная сцена полна того пафоса, который звучал в самом начале. Они встречаются, она плачет, они чувствуют, что они ближе, чем муж и жена, самые нежные друзья, и он видит, что начинает сесть, и знает, что только смерть положит конец их любви.

«Плечи, на которых лежали его руки, были теплы и вздрагивали. Он почувствовал сострадание к этой жизни, еще такой теплой и красивой, но, вероятно, уже близкой к тому, чтобы начать блекнуть и вянуть, как его жизнь. За что она его любит так? Он всегда казался женщинам не тем, кем был, и любили они в нем не его самого, а человека, которого создавало их воображение и которого они в своей жизни жадно искали; и потом, когда замечали свою ошибку, то все-таки любили. И ни одна из них не была с ним счастлива. Время шло, он знакомился, сходился, расставался, но ни разу не любил; было все, что угодно, но только не любовь.

И только теперь, когда у него голова стала седой, он любил как следует, по-настоящему — первый раз в жизни».

Они советуются, как избавиться себя от необходимости прятаться, обманывать, что сделать, чтобы навсегда быть вместе. Они не находят решения, и в типично чеховской манере рассказ обрывается на полуслове вместе с естественным течением жизни.

Все традиционные правила повествования нарушены в этом чудесном рассказе в двадцать примерно страниц. Здесь нет проблемы, нет обычной кульминации, нет точки в конце. Но этот рассказ — один из самых великих в мировой литературе.

Повторим теперь некоторые свойства, присущие этому и другим чеховским рассказам.

Первое: история излагается самым естественным из возможных способов, не после обеда, возле камина, как у Тургенева или Мопассана, но так, как рассказывают о самом важном в жизни, неторопливо, не отвлекаясь и слегка приглушенным голосом.

Второе: точная, глубокая характеристика достигается внимательным отбором и распределением незначительных, но поразительных деталей, с полным презрением к развернутому описанию, повтору и подчеркиванию, свойственным рядовым писателям. В любом описании каждая деталь подобрана так, чтобы залить светом все действие.

Третье: нет никакой особой морали, которую нужно было бы извлечь, и никакой особой идеи, которую нужно было бы уяснить. Сравните эту особенность с тенденциозными рассказами Горького или Томаса Манна.

Четвертое: рассказ основан на системе волн, на оттенках того или иного настроения. Если мир Горького состоит из молекул, то здесь, у Чехова, перед нами мир волн, а не частиц материи, что, кстати, гораздо ближе к современному научному представлению о строении Вселенной.

Пятое: контраст между поэзией и прозой, постоянно подчеркиваемый с такой пронизательностью и юмором, в конечном счете оказывается контрастом только для ге-

роев, мы же чувствуем — и это опять характерно для истинного гения, — что Чехову *одинаково* дорого и высокое, и низкое; ломоть арбуза, и фиолетовое море, и руки губернатора — все это существенные детали, составляющие «красоту и убогость» мира.

Шестое: рассказ в действительности не кончается, поскольку до тех пор, пока люди живы, нет для них возможного и определенного завершения их несчастий, или надежд, или мечтаний.

Седьмое: кажется, что рассказчик все время изо всех сил стремится подметить детали, каждая из которых в иной прозе указывала бы на поворот в развитии действия: например, двое гимназистов в театре могли бы подслушать объяснение, и пошли бы слухи, или чернильница могла означать письмо, меняющее течение рассказа. Но именно потому, что эти мелочи не имеют значения, бессмысленны, они крайне важны в создании атмосферы именно этого рассказа.

«В ОВРАГЕ» (1900)

Действие рассказа «В овраге» происходит полвека назад — рассказ был написан в 1900 году. Место действия — русское село Уклеево. Село это было известно лишь тем, что «как-то на поминках... старик дьячок увидел среди закусок зернистую икру и стал есть ее с жадностью; его толкали, дергали за рукав, но он словно окоченел от наслаждения: ничего не чувствовал и только ел. Съел всю икру, а в банке было фунта четыре. И прошло уж много времени с тех пор, дьячок давно умер, а про икру всё помнили. Жизнь ли была так бедна здесь, или люди не умели подметить ничего, кроме этого неважного события,

происшедшего десять лет назад, а только про село Уклево ничего другого не рассказывали». Или вернее, кроме этого и нечего было рассказывать. В этом эпизоде по крайней мере слышалась веселая человеческая улыбка. Все остальное было не только будничным, но и злым — серое осиное гнездо обмана и несправедливости. «Во всем селе было только два порядочных дома, каменных, крытых железом; в одном помещалось волостное правление, в другом, двухэтажном, как раз против церкви, жил Цыбукин, Григорий Петров, епифанский мещанин». Оба этих дома — обиталища зла. Все в рассказе, за исключением детей и Липы — женщины-подростка, представляет собой ряд последовательных обманов, ряд масок.

Первый обман. «Григорий держал бакалейную лавочку, но это только для вида, на самом же деле торговал водкой, скотом, кожами, хлебом в зерне, свиньями, торговал чем придется, и когда, например, за границу требовались для дамских шляп сороки, то он наживал на каждой паре по тридцати копеек; он скупал лес на сруб, давал деньги в рост, вообще был старик оборотливый». С этим Григорием произойдет интересная метаморфоза в рассказе.

У старого Григория два сына, один из них — глухой, помогавший отцу по дому, женат на приятной с виду, здоровой молодой женщине, оказавшейся на деле сущим дьяволом, другой — служит в полиции, он холост. Вы заметите, что Григорию очень по душе его невестка Аксинья: почему — вскоре станет ясно. Старый Григорий, вдовец, женился вновь, новую жену его зовут Варвара: «Едва она поселилась в комнатке, в верхнем этаже, как все просветлело в доме, точно во все окна были вставлены новые стекла.

Засветились лампадки, столы покрылись белыми как снег скатертями, на окнах и в палисаднике показались цветы с красными глазками, и уж за обедом ели не из одной миски. а перед каждым ставилась тарелка». Она

тоже поначалу кажется доброй, очаровательной женщиной, во всяком случае добрее старика. «Когда в заговенье или в престольный праздник, который продолжался три дня, сбывали мужикам протухлую солонину с таким тяжким запахом, что трудно было стоять около бочки, и принимали от пьяных в заклад косы, шапки, женины платки, когда в грязи валялись фабричные, одурманенные плохой водкой, и грех, казалось, сгустившись, уже туманом стоял в воздухе, тогда становилось как-то легче при мысли, что там, в доме, есть тихая, опрятная женщина, которой нет дела ни до солонины, ни до водки...»

Григорий — тяжелый человек, и, хотя он мещанин, вышедший из крестьян (отец его, вероятно, был зажиточным крестьянином), он ненавидит крестьян. Потом начинается:

Второй обман. Под веселостью Аксины таятся та же страшная суть, поэтому Григорий так восхищается ею. Эта красавица нечиста на руку. «Аксинья торговала в лавке, и слышно было во дворе, как звенели бутылки и деньги, как она смеялась или кричала и как сердились покупатели, которых она обижала; и в то же время было заметно, что там в лавке тайная торговля водкой уже идет. Глухой тоже сидел в лавке или без шапки, заложив руки в карманы, ходил по улице и рассеянно поглядывал то на избы, то вверх на небо. Раз шесть в день в доме пили чай; раза четыре садились за стол есть. А вечером считали выручку и записывали, потом спали крепко».

Затем следует небольшой переход к ситцевым фабрикам и их владельцам. Назовем их для простоты Хрымины.

Третий обман (супружеская измена). Аксинья не только обманывает покупателей в лавке, она также обманывает мужа с одним из этих фабрикантов.

Четвертый обман. Всего лишь небольшой подлог, род самообмана. «Провели телефон и в волостное правление, но там он скоро перестал действовать, так как в нем завелись клопы и прусаки. Волостной старшина был мало-

грамотен и в бумагах каждое слово писал с большой буквы, но когда испортился телефон, то он сказал:

— Да, теперь нам без телефона будет трудновато».

Пятый обман. Он связан со старшим сыном Григория, полицейским Анисимом. Тут мы оказываемся в самом логове обмана. Но Чехов не открывает всей правды об Анисиме: «Старший сын Анисим приезжал домой очень редко, только в большие праздники, но зато часто присылал с земляками гостинцы и письма, написанные чьим-то чужим почерком, очень красивым, всякий раз на листе писчей бумаги, в виде прошения. Письма были полны выражений, каких Анисим никогда не употреблял в разговоре: „Любезные папаша и мамаша, посылаю вам фунт цветочного чаю для удовлетворения вашей физической потребности“». Здесь кроется какая-то тайна, которая потом разъяснится, — как, например, слова: «чьим-то чужим почерком, очень красивым».

Однажды он возвращается домой, и что-то в нем выдает, что его уволили из полиции, но случай этот никого не трогает. Наоборот, он представляется праздничным, Анисима хотят женить. Варвара, жена Григория и мачеха Анисима, говорит: «Как же это такое, батюшки? Этих-тех, парню уже двадцать восьмой годочек пошел, а он все холостой разгуливает, ох-тех-те...

Из другой комнаты ее тихая, ровная речь слышалась так: „Ох-тех-те“. Она стала шептаться со стариком и с Аксиньей, и их лица тоже приняли лукавое и таинственное выражение, как у заговорщиков. Решили женить Анисима».

Тема «детей». Переход к главной героине рассказа, девушке Липе. Она была дочерью вдовы-поденщицы и помогала матери на поденной работе. «Она была худенькая, слабая, бледная, с тонкими, нежными чертами, смуглая от работы на воздухе; грустная, робкая улыбка не сходила у нее с лица, и глаза смотрели по-детски — доверчиво и с любопытством.

Она была молода, еще девочка, с едва заметной грудью, но венчать было уже можно, так как года вышли. В самом деле она была красива, и одно только могло в ней не нравиться, это — ее большие мужские руки, которые теперь праздно висели, как две большие клешни».

Шестой обман связан с Варварой, которая хоть и приятна на вид, но на самом деле под пустой оболочкой ее поверхностной доброты ничего нет. Таким образом, вся семья Григория — оборотни, прикрывающие обман.

Затем появляется Липа, а вместе с ней — новая тема: тема доверия, детского доверия.

Вторая глава заканчивается еще одним штрихом в характере Анисима. Он фальшив насквозь: с ним случилось нечто ужасное, и он неумело скрывает это. «После смотрин назначили день свадьбы. Потом у себя дома Анисим все ходил по комнатам и посвистывал или же, вдруг вспомнив о чем-то, задумывался и глядел в пол неподвижно, пронзительно, точно взглядом хотел проникнуть глубоко в землю. Он не выражал ни удовольствия от того, что женится, женится скоро, на Красной Горке, ни желания повидаться с невестой, а только посвистывал. И было очевидно, что женится он только потому, что этого хотят отец и мачеха, и потому, что в деревне такой уж обычай: сын женится, чтобы дома была помощница. Уезжая, он не торопился и держал себя вообще не так, как в прошлые свои приезды, — был как-то особенно развязан и говорил не то, что нужно».

В третьей главе обратите внимание на светло-зеленое ситцевое платье Аксиньи, сшитое к свадьбе Анисима и Липы. Чехов последовательно описывает ее как пресмыкающееся. (На востоке России водится вид гремучей змеи, которая называется «желтое брюшко».) «Варваре сшили коричневое платье с черными кружевами и со стеклярусом, а Аксинье — светло-зеленое, с желтой грудью и со шлейфом». Хотя про портних сказано, что они хлыстовки, в начале века это не значило, например, что они хлестали

друг друга. Хлысты были одной из многочисленных сект в России. Григорию даже удастся обмануть двух бедных девушек: «Когда портнихи кончили, то Цыбукин заплатил им не деньгами, а товаром из своей лавки, и они ушли от него грустные, держа в руках узелки со стеариновыми свечами и сардинами, которые были им совсем не нужны, и, выйдя из села в поле, сели на бугорок и стали плакать.

Анисим приехал за три дня до свадьбы, во всем новом. На нем были блестящие резиновые калоши и вместо галстука красный шнурок с шариками, и на плечах висело пальто, не надетое в рукава, тоже новое.

Степенно помолившись Богу, он поздоровался с отцом и дал ему десять серебряных рублей и десять полтинников; и Варваре дал столько же, Аксиные — двадцать четвертков. Главная прелесть этого подарка была именно в том, что все монеты, как на подбор, были новенькие и сверкали на солнце». Это были фальшивые деньги. Автор намекает на Самородова, друга и сообщника Анисима, хмурого тщедушного человека с красивым почерком, которым написаны письма. Постепенно становится ясно, что Самородов руководит их подпольным предприятием, но Анисим всячески старается набить себе цену, хвастаясь своей необыкновенной наблюдательностью и способностями полицейского. Как полицейский и как мистик, он знает, однако, что «украсть всякий может, да вот как сберечь!». В этом любопытном персонаже сквозит какая-то занятная мистика.

Прелестно описаны приготовления к свадьбе и настроение Анисима в церкви. «Его вот венчают, его нужно женить для порядка, но он уж не думал об этом, как-то не помнил, забыл совсем о свадьбе. Слезы мешали глядеть на иконы, давило под сердцем; он молился и просил у Бога, чтобы несчастья, неминуемые, которые готовы уже разразиться над ним не сегодня-завтра, обошли бы его как-нибудь, как грозовые тучи в засуху обходят деревню, не дав ни одной капли дождя. И столько грехов уже на-

ворочено в прошлом, столько грехов, так все невылазно, непоправимо, что как-то даже несообразно просить о прощении. Но он просил и о прощении и даже всхлипнул громко, но никто не обратил на это внимания, так как подумали, что он выпивши».

На мгновение возникает «детская» тема. «Послышался тревожный детский плач: „Милая мамка, унеси меня отсюда, касатка!“ — „Тише там!“ — крикнул священник».

Затем появляется новый персонаж; Елизаров (по прозвищу Костыль) — плотник и подрядчик. Это трогательное существо, очень мягкий и наивный и немного выживший из ума человек. Он и Липа — одинаково мягкие, простые и доверчивые люди, и оба они очень человечны, зато в них нет изворотливости, присущей злым персонажам рассказа. Костыль как будто одарен предвидением, он интуитивно стремится предотвратить катастрофу, которую повлечет за собою эта свадьба: «Анисим и ты, деточка, любите друг дружку, живите по-божески, деточки, и Царица Небесная вас не оставит. <...> Деточки, деточки, деточки... — бормотал он быстро. — Аксиньюшка-матушка, Варварушка, будем жить все в мире и согласии, топорики мои любезные...» Он называет людей уменьшительными именами своих инструментов.

Седьмой обман. Еще одна подмена, еще один обман относится к волостному старшине и волостному писарю: они, «служившие вместе уже четырнадцать лет и за все это время не подписавшие ни одной бумаги, не отпустившие из волостного правления ни одного человека без того, чтобы не обмануть и не обидеть, сидели теперь рядом, оба толстые, сытые, и казалось, что они уже до такой степени пропитались неправдой, что даже кожа на лице у них была какая-то особенная, мошенническая». «Пропитались неправдой» — это и есть один из лейтмотивов рассказа.

От вас не ускользнут разнообразные подробности, связанные со свадьбой: бедный Анисим, предающийся раз-

мышлениям о своем бедственном положении, о роке, нависшем над ним; какая-то баба, кричащая на дворе: «Насосались нашей крови, ироды, нет на вас погибели!», и замечательный портрет Аксиньи: «У Аксиньи были серые, наивные глаза, которые редко мигали, и на лице постоянно играла наивная улыбка. И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову. Хрымины держались с ней вольно, и заметно было очень, что со старшим из них она давно уже находилась в близких отношениях. А глухой ничего не понимал, не глядел на нее; он сидел, положив ногу на ногу, и ел орехи и раскусывал их так громко, что казалось, стрелял из пистолета.

Но вот и сам старик Цыбукин вышел на средину и взмахнул платком, подавая знак, что и он тоже хочет плясать русскую, и по всему дому и во дворе в толпе пронесся гул одобрения:

— *Сам* вышел! *Сам!*

Плясала Варвара, а старик только помахивал платком и перебирал каблучками, но те, которые там, во дворе, нависая друг на друге, заглядывали в окна, были в восторге и на минуту простили ему всё — и его богатство, и обиды.

— Молодчина Григорий Петров! — слышалось в толпе. — Так, старайся! Значит, еще можешь заниматься! Ха-ха!

Все это кончилось поздно, во втором часу ночи. Анисим, пошатываясь, обходил на прощанье певчих и музыкантов и дарил каждому по новому полтиннику. И старик, не качаясь, а все как-то ступая на одну ногу, провожал гостей и говорил каждому:

— Свадьба две тысячи стоила.

Когда расходились, у шикаловского трактирщика кто-то обменял хорошую поддевку на старую, и Анисим вдруг вспыхнул и стал кричать:

— Стой! Я сыщу сейчас! Я знаю, кто это украл! Стой!

Он выбежал на улицу, погнался за кем-то; его поймали, повели под руки домой и пихнули его, пьяного, красного от гнева, мокрого, в комнату, где тетка уже раздевала Липу, и заперли».

Через пять дней Анисим, уважающий Варвару за ее порядочность, признается ей, что он в любую минуту может быть арестован. Когда он уезжает в город, следует замечательная сцена: «Когда выезжали из оврага наверх, то Анисим все оглядывался назад, на село. Был теплый, ясный день. В первый раз выгнали скотину, и около стада ходили девушки и бабы, одетые по-праздничному. Бурый бык ревел, радуясь свободе, и рыл передними ногами землю. Всюду, и вверху и внизу, пели жаворонки. Анисим оглядывался на церковь, стройную, беленькую — ее недавно побелили, — и вспомнил, как пять дней назад молился в ней; оглянулся на школу с зеленой крышей, на речку, в которой когда-то купался и удил рыбу, и радость колыхнулась в груди, и захотелось, чтобы вдруг из земли выросла стена и не пустила бы его дальше, и он остался бы только с одним прошлым».

Это его последняя мысль.

А затем с Липой происходит чудесная перемена. Грехи Анисима не только томят и его и Липу, но и сам он кажется Липе их олицетворением, хотя она совершенно не представляет себе его запутанной жизни. Теперь, когда он уехал, они больше не тяготят ее, и она свободна: «Босая, в старой, поношенной юбке, засучив рукава до плеч, она мыла в сенях лестницу и пела тонким серебристым голоском, а когда выносила большую лохань с помоями и глядела на солнце со своей детской улыбкой, то было похоже, что это тоже жаворонок».

Теперь Чехов должен справиться с труднейшей задачей. Он хочет воспользоваться тем, что Липа наконец заговори-

ла, чтобы заставить ее, молчаливую, бессловесную, найти слова и заговорить о фактах, которые приведут к катастрофе. Она с Костылем возвращается с богомолья, мать идет позади, и Липа говорит: «А теперь Аксиньи боюсь... Она ничего, все усмехается, а только часом взглянет в окошко, а глаза у ней такие сердитые и горят зеленые, словно в хлеву у овцы. Хрымины Младшие ее сбивают: „У вашего старика, говорят, есть земляца Бутёкино, десятин сорок, земляца, говорят, с песочком, и вода есть, так ты, говорят, Аксюша, построй от себе кирпичный завод, и мы в долю войдем“. Кирпич теперь двадцать рублей тысяча. Дело спорое. Вчерась за обедом Аксинья и говорит старику: „Я, говорит, хочу в Бутёкине кирпичный завод ставить, буду сама себе купчиха“. Говорит и усмехается. А Григорий Петрович с лица потемнели; видно, не понравилось. „Пока, говорят, я жив, нельзя врозь, надо всем вместе“. А она глазами метнула, зубами заскриготела... Подали оладьи — не ест!»

Когда они подошли к межевому столбу, Костыль потрогал его: прочен ли, — деталь, характерная для этого персонажа. В этот миг он, Липа и девушки, собирающие грибы, выглядят счастливыми, наивными, милыми людьми на фоне страдания и несправедливости. Они встречают идущих с ярмарки: «То проезжала телега, поднимая пыль, и позади бежала непроданная лошадь и точно была рада, что ее не продали...» Между Липой и счастливой непроданной лошадью намечается неявная символическая связь. Хозяин Липы исчез. И еще один момент, отражающий тему «детства»: «Одна старуха вела мальчика в большой шапке и в больших сапогах; мальчик изнемог от жары и тяжелых сапог, которые не давали его ногам сгибаться в коленях, но все же изо всей силы, не переставая, дул в игрушечную трубу; уже спустились вниз и повернули в улицу, а трубу все еще было слышно». Липа присматривается и прислушивается к этому мальчику, потому что она сама должна скоро родить. В следующем

отрывке: «...Липе и ее матери, которые родились нищими и готовы были прожить так до конца, отдавая другим все, кроме своих испуганных, кротких душ, — быть может, им примерещилось на минуту, что в этом громадном таинственном мире, в числе бесконечного ряда жизней и они сила...» — я хотел бы обратить ваше внимание на выражение: «кроме своих испуганных, кротких душ». И отметьте еще прекрасное изображение летнего вечера:

«Наконец вернулись домой. У ворот и около лавки сидели на земле косари. Обыкновенно свои уклеевские не шли к Цыбукину работать, и приходилось нанимать чужих, и теперь казалось в потемках, что сидят люди с длинными черными бородами. Лавка была отперта, и видно было в дверь, как глухой играл с мальчиком в шашки. Косари пели тихо, чуть слышно, или громко просили отдать им за вчерашний день, но им не платили, чтобы они не ушли до завтра. Старик Цыбукин без сюртука, в жилетке, и Аксиныя у крыльца под березой пили чай; и горела на столе лампа.

— Дедушка-а! — говорил за воротами косарь, как бы дразня. — Заплати хоть половину! Дедушка-а!»

На следующей странице Григорий понимает, что серебряные рубли фальшивые, и отдает их Аксиные, чтобы она бросила их в колодец, но она отдала их косарям. «Озорная ты баба», — говорит Григорий, ошарашенный и встревоженный.

«И зачем ты отдала меня сюда, маменька?» — спрашивает Липа свою мать. После пятой главы проходит определенный отрезок времени.

Одно из самых пронзительных мест в рассказе — эпизод в главе шестой, когда решительно и блаженно равнодушная ко всему, что происходит (к заслуженной участи ее недоумка мужа и к страшному змеиному злу, исходящему от Аксины), решительно и блаженно отрешившись от всякого зла, Липа поглощена своим ребенком, делясь

с этим худосочным младенцем своими собственными, самыми красочными впечатлениями, единственным ее представлением о жизни. Она подбрасывает его на руках и в такт нараспев повторяет: «Ты вырастешь большо-ой, большой! Будешь ты мужи-ик, вместе на поденку пойдем! На поденку пойдем!» Точно так же, как ее самые яркие воспоминания детства связаны с мытьем полов. «Маменька, отчего я его так люблю? Отчего я его жалею так? — продолжала она дрогнувшим голосом, и глаза у нее заблестели от слез. — Кто он? Какой он из себя? Легкий, как перышко, как крошечка, а люблю его, люблю, как настоящего человека. Вот он ничего не может, не говорит, а я все понимаю, чего он своими глазочками желает».

Эта глава кончается тем, что Анисима приговаривают к шести годам каторжных работ и ссылают в Сибирь. Затем еще одна прелестная подробность — старый Григорий говорит: «С деньгами у меня нехорошо. Помнишь, Анисим перед свадьбой на Фоминой привез мне новых рублей и полтинников? Сверточек-то один я тогда спрятал, а прочие какие я смешал со своими... И когда-то, царствие небесное, жив был дядя мой, Дмитрий Филатич, все, бывало, за товаром ездил то в Москву, то в Крым. Была у него жена, и эта самая жена, пока он, значит, за товаром ездил, с другими гуляла. Шестеро детей было. И вот, бывало, дяденька как выпьет, то смеется: „Никак, говорит, я не разберу, где тут мои дети, а где чужие“. Легкий характер, значит. Так и я теперь не разберу, какие у меня деньги настоящие и какие фальшивые. И кажется, что они все фальшивые.

— Ну, вот, Бог с тобой!

— Покупаю на вокзале билет, даю три рубля, и думается мне, — будто они фальшивые. И страшно мне. Должно, нездоров».

С этой минуты у него мешается рассудок, вернее, он чувствует себя спасенным.

«Он отворил дверь и согнутым пальцем поманил к себе Липу. Она подошла к нему с ребенком на руках.

— Ты, Липынька, если что нужно, спрашивай, — сказал он. — И что захочешь, кушай, мы не жалеем, была бы здорова... — Он перекрестил ребенка. — И внучка береги. Сына нет, так внучек остался.

Слезы потекли у него по щекам; он всхлипнул и отошел. Немного погодя он лег спать и уснул крепко, после семи бессонных ночей».

Это была счастливейшая Липина ночь — до ужасных происшествий, которые последовали за ней.

Григорий пишет завещание, по нему земля в Бутёкине, на которой Аксинья жгла кирпич, переходит Никифору. Аксинья в ярости. «Эй, Степан! — позвала она глухого. — Поедем в одну минуту домой! К моему отцу, к матери поедем, с арестантами я не хочу жить! Собирайся!

Во дворе на протянутых веревках висело белье; она срывала свои юбки и кофточки, еще мокрые, и бросала их на руки глухому. Потом, разъяренная, она металась по двору около белья, срывала все, и то, что было не ее, бросала на землю и топтала.

— Ой, батюшки, уймите ее! — стонала Варвара. — Что же она такое? Отдайте ей Бутёкино, отдайте, ради Христа небесного!»

Затем происходит кульминация.

«Аксинья вбежала в кухню, где в это время была стирка. Стирала одна Липа, а кухарка пошла на реку полоскать белье. От корыта и котла около плиты шел пар, и в кухне было душно и тускло от тумана. На полу была еще куча немытого белья, и около него на скамье, задирая свои красные ножки, лежал Никифор, так что если бы он упал, то не ушибся бы. Как раз, когда Аксинья вошла, Липа вынула из кучи ее сорочку и положила в корыто, и уже протянула руку к большому ковшу с кипятком, который стоял на столе...

— Отдай сюда! — проговорила Акси́нья, глядя на нее с ненавистью, и выхватила из корыта сорочку. — Не твое это дело мое белье трогать! Ты арестантка и должна знать свое место, кто ты есть!

Липа глядела на нее, оторопев, и не понимала, но вдруг уловила взгляд, какой та бросила на ребенка, и вдруг поняла и вся помертвела...

— Взяла мою землю, так вот же тебе!

Сказавши это, Акси́нья схватила ковш с кипятком и плеснула на Никифора.

После этого послышался крик, какого еще никогда не слыхали в Уклееве, и не верилось, что небольшое, слабое существо, как Липа, может кричать так. И на дворе вдруг стало тихо. Акси́нья прошла в дом молча, со своей прежней наивной улыбкой... Глухой все ходил по двору, держа в охапке белье, потом стал развешивать его опять, молча, не спеша. И пока не вернулась кухарка с реки, никто не решался войти в кухню и взглянуть, что там».

Враг уничтожен, Акси́нья вновь улыбается, земля автоматически перешла к ней. Глухой, развешивающий белье, — гениальная чеховская находка.

Детская тема продолжается, когда Липа идет пешком весь долгий-долгий путь из больницы. Ее ребенок умер, она несет его тело, завернутое в одеяло.

«Липа спустилась по дороге и, не доходя до поселка, села у маленького пруда. Какая-то женщина привела лошадь поить, и лошадь не пила.

— Чего же тебе еще? — говорила женщина тихо, в недоумении. — Чего же тебе?

Мальчик в красной рубахе, сидя у самой воды, мыл отцовские сапоги. И больше ни души не было видно ни в поселке, ни на горе.

— Не пьет... — сказала Липа, глядя на лошадь».

На эту небольшую группу нужно обратить внимание. Мальчик — не ее. Вся эта группа символизирует семейное счастье, которое у нее отнято. Отметьте неназойливость чеховского символизма.

«Но вот женщина и мальчик с сапогами ушли, и уже никого не было видно. Солнце легло спать и укрылось багряной золотой парчой, и длинные облака, красные и лиловые, сторожили его покой, протянувшись по небу. Где-то далеко, неизвестно где, кричала выпь, точно корова, запертая в сарае, заунывно и глухо. Крик этой таинственной птицы слышали каждую весну, но не знали, какая она и где живет. Наверху в больнице, у самого пруда в кустах, за поселком и кругом в поле заливались соловьи. Чьи-то года считала кукушка и все сбивалась со счета и опять начинала. В пруде сердито, надрываясь, перекликались лягушки, и даже можно было разобрать слова: „И ты такова! И ты такова!“ Какой был шум! Казалось, что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз!»

Хороший писатель отличается от плохого уже тем, что у плохого обычно поет один соловей, как в пошлых стихах, а у хорошего — заливаются несколько, как в природе.

Люди, которых встречает Липа, вероятно, торговцы запрещенными спиртными напитками, но Липе они кажутся другими в лунном свете.

«— Вы святые? — спросила Липа у старика.

— Нет. Мы из Фирсанова.

— Ты давеча взглянул на меня, а сердце мое помягчилось. *(Почти библейская интонация в русском тексте.)* И парень тихий. Я и подумала: это, должно, святые.

— Тебе далече ли?

— В Уклеево.

— Садись, подвезем до Кузьменок. Тебе там прямо, нам влево.

Вавила сел на подводу с бочкой, старик и Липа сели на другую. Поехали шагом, Вавила впереди.

— Мой сыночек весь день мучился, — сказала Липа. — Глядит своими глазочками и молчит, и хочет сказать, и не может. Господи батюшка, Царица Небесная! Я с горя так все и падала на пол. Стою и упаду возле кровати. И скажи мне, дедушка, зачем маленькому перед смертью мучиться? Когда мучается большой человек, мужик или женщина, то грехи прощаются, а зачем маленькому, когда у него нет грехов? Зачем?

— А кто ж его знает! — ответил старик.

Проехали с полчаса молча.

— Всего знать нельзя, зачем да как, — сказал старик.

— Птице положено не четыре крыла, а два, потому что и на двух лететь способно; так и человеку положено знать не все, а только половину или четверть. Сколько надо ему знать, чтоб прожить, столько и знает. <...>

— Ничего... — повторил он. — Твое горе с полгоря. Жизнь долгая, — будет еще и хорошего и дурного, всего будет. Велика матушка Россия! — сказал он и поглядел в обе стороны. — Я во всей России был и все в ней видел, и ты моему слову верь, милая. Будет и хорошее, будет и дурное. Я ходоком в Сибирь ходил, и на Амуре был, и на Алтае, и в Сибирь переселился, землю там пахал, соскучился потом по матушке России и назад вернулся в родную деревню. Назад в Россию пешком шли; и помню, плывем мы на пароме, а я худой-худой, рваный весь, босой, озяб, сосу корку, а проезжий господин тут какой-то на пароме, — если помер, то Царство ему Небесное, — глядит на меня жалостно, слезы текут. „Эх, говорит, хлеб твой черный, дни твои черные...“ А домой приехал, как говорится, ни кола ни двора; баба была, да в Сибири осталась, закопали. Так, в батраках живу. А что ж? Скажу тебе:

потом было и дурное, было и хорошее. Вот и помирать не хочется, милая, еще бы годочков двадцать пожил; значит, хорошего было больше. А велика матушка Россия! — сказал он, и опять посмотрел в стороны, и оглянулся. <...>

Когда Липа вернулась домой, то скотины еще не выгоняли; все спали. Она сидела на крыльце и ждала. Первый вышел старик; он сразу, с первого взгляда понял, что произошло, и долго не мог выговорить ни слова и только чмокал губами.

— Эх, Липа, — проговорил он, — не уберегла ты внука...

Разбудили Варвару. Она всплеснула руками и зарыдала, и тотчас же стала убирать ребенка.

— И мальчик-то был хорошенький... — приговаривала она. — Ох-тех-те... Один был мальчик, и того не уберегла, глупенькая...»

Безгрешной Липе даже не пришло в голову рассказать людям, что ее ребенка убила Аксинья. Семья явно поверила, что Липа по неосторожности случайно ошпарила ребенка, перевернув ковш с кипятком.

После панихиды «Липа прислуживала за столом, и батюшка, подняв вилку, на которой был соленый рыжик, сказал ей:

— Не горюйте о младенце. Таковых есть Царствие Небесное.

И только когда все разошлись, Липа поняла как следует, что Никифора уже нет и не будет, поняла и зарыдала. И она не знала, в какую комнату идти ей, чтобы рыдать, так как чувствовала, что в этом доме после смерти мальчика ей уже нет места, что она тут ни при чем, лишняя; и другие это тоже чувствовали.

— Ну, что голосишь там? — крикнула вдруг Аксинья, показываясь в дверях; по случаю похорон она была одета во все новое и напудрилась. — Замолчи!

Липа хотела перестать, но не могла, и зарыдала еще громче.

— Слышишь? — крикнула Аксинья и в сильном гневе топнула ногой. — Кому говорю? Пошла вон со двора, и чтоб ноги твоей тут не было, каторжанка! Вон!

— Ну, ну, ну!.. — засуетился старик. — Аксютка, угомонись, матушка... Плачет, понятное дело... дите померло...

— Понятное дело... — передразнила его Аксинья. — Пускай переночует, а завтра чтобы и духу ее тут не было! Понятное дело!.. — передразнила она еще раз и, засмеявшись, направилась в лавку».

Тонкая нить, связывавшая Липу с этим домом, порвалась, поэтому она навсегда уходит отсюда.

Тайное становится явным всегда и всюду, только не с Аксиньей¹.

Механические свойства Варвариных добродетелей прекрасно проиллюстрированы тем, как она варит варенье: его слишком много, оно засахаривается и становится несъедобным. Мы вспоминаем, что бедная Липа так любила его. Варенье мстит Варваре.

Письма от Анисима, написанные тем же великолепным почерком, все идут и идут — видно, его дружок Самородов отбывает вместе с ним срок на сибирских рудниках, так что и здесь правда выходит наружу. «Я все болею тут, мне тяжело, помогите, ради Христа».

Полубезумный старик Григорий, жалкий, всеми забытый, самый светлый голос истины в рассказе: «Однажды — это было в ясный осенний день, перед вечером — старик Цыбукин сидел около церковных ворот, подняв воротник своей шубы, и виден был только его нос и козырек от фуражки. На другом конце длинной лавки сидел

¹ Набоков предваряет этот абзац следующим обращением к аудитории: «Между 8-й и 9-й главами опять имеет место провал во времени. Заметьте восхитительное чеховское искусство детали в эпизоде, когда Хрымины, один из которых (если не все они) состоит в интимной связи с женой глухого, дарят ему золотые часы „и он то и дело вынимает их из кармана и подносит к уху“». — Ф. Б.

подрядчик Елизаров и рядом с ним школьный сторож Яков, старик лет семидесяти, без зубов. Костыль и сторож разговаривали.

— Дети должны кормить стариков, поить... чти отца твоего и мать, — говорил Яков с раздражением, — а она, невестка-то [Аксинья], выгнала свекра из цобственного дома. Старику ни поесть, ни попить — куда пойдет? Третий день не евши.

— Третий день! — удивился Костыль.

— Вот так сидит, все молчит. Ослаб. А чего молчать? Подать в суд, — ее б в суде не похвалили.

— Кого в суде хвалили? — спросил Костыль, не расслышав.

— Чего?

— Баба ничего, старательная. В ихнем деле без этого нельзя... без греха то есть...

— Из цобственного дома, — продолжал Яков с раздражением. — Наживи свой дом, тогда и гони. Эка, нашлась какая, подумаешь! Я-аз-ва!

Цыбукин слушал и не шевелился.

— Собственный дом или чужой, все равно, лишь бы тепло было да бабы не ругались... — сказал Костыль и засмеялся. — Когда в молодых летах был, я очень свою Настасью жалел. Бабочка была тихая. И, бывало, все: „Купи, Макарыч, дом! Купи, Макарыч, дом! Купи, Макарыч, лошады!“ Умирала, а все говорила: „Купи, Макарыч, себе дрожки-бегунцы, чтоб пеши не ходить“. А я только пряники ей покупал, больше ничего.

— Муж-то глухой, глупый, — продолжал Яков, не слушая Костыля, — так, дурак дураком, все равно что гусь. Нешто он может понимать? Ударь гуся по голове палкой — и то не поймет.

Костыль встал, чтобы идти домой на фабрику. Яков тоже встал, и оба пошли вместе, продолжая разговаривать. Когда они отошли шагов на пятьдесят, старик Цы-

букин тоже встал и поплелся за ними, ступая нерешительно, точно по скользкому льду».

Появление нового персонажа, старого беззубого сторожа Якова, в этой последней главе — еще одна гениальная находка Чехова, напоминающая о том, что жизнь продолжается; и хотя рассказ кончается, он будет продолжаться, потечет дальше, как течет сама жизнь, вместе с новыми и старыми действующими лицами.

Обратите внимание на обобщение в конце рассказа: «Село уже тонуло в вечерних сумерках, и солнце блестело только вверху на дороге, которая змеей бежала по скату снизу вверх». Блестящий змеиный хвост, символ Аксиньи, тускнеет и исчезает в спокойном блаженстве ночи. «Возвращались старухи из леса и с ними ребята; несли корзины с волнушками и груздями. Шли бабы и девки толпой со станции, где они нагружали вагоны кирпичом, и носы и щеки под глазами у них были покрыты красной кирпичной пылью. Они пели. Впереди всех шла Липа и пела тонким голосом и заливалась, глядя вверх на небо, точно торжествуя и восхищаясь, что день, слава Богу, кончился и можно отдохнуть. В толпе была ее мать, поденщица Прасковья, которая шла с узелком в руке и, как всегда, тяжело дышала.

— Здравствуй, Макарыч! — сказала Липа, увидев Костыля. — Здравствуй, голубчик!

— Здравствуй, Липынька! — обрадовался Костыль. — Бабочки, девочки, полюбите богатого плотника! Хо-хо! Деточки мои, деточки (Костыль всхлипнул). Топорики мои любезные». Костыль не самый главный, но в общем добрый гений этой истории — он живет как в чад, он произнес добрые напутственные слова на свадьбе, как бы пытаясь (но тщетно) предотвратить несчастье.

Старик Григорий заливается слезами — слабый и молчаливый король Лир.

«Костыль и Яков прошли дальше, и было слышно, как они разговаривали. Вот после них встретился толпе ста-

рик Цыбукин, и стало вдруг тихо-тихо. Липа и Прасковья немножко отстали, и, когда старик поравнялся с ними, Липа поклонилась низко и сказала:

— Здравствуйте, Григорий Петрович!

И мать тоже поклонилась. Старик остановился и, ничего не говоря, смотрел на обеих; губы у него дрожали, и глаза были полны слез. Липа достала из узелка у матери кусок пирога с кашей и подала ему. Он взял и стал есть.

Солнце уже совсем зашло; блеск его погас и вверху на дороге. Становилось темно и прохладно. Липа и Прасковья пошли дальше и долго потом крестились».

Липа опять та же, она растворяется в песне, счастливая в своем тесном мирке, связанная незримыми узами со своим мертвым ребенком в этих прохладных сумерках, — и в невинности своей, сама того не сознавая, несет своему Богу розовую пыль кирпичей, осчастлививших Аксинью.

ЗАМЕТКИ О «ЧАЙКЕ» (1896)

В 1896 году «Чайка» провалилась в Александринском театре в Санкт-Петербурге, зато через два года имела огромный успех в Московском Художественном театре.

Первая экспозиция: разговор двух эпизодических персонажей, девушки Маши и деревенского учителя Медведенко, прекрасно передает манеры и настроение обоих. Из него же мы узнаем о двух главных действующих лицах: начинающей актрисе Нине Заречной и поэте Треплеве, — поставивших любительский спектакль в парковой аллее: «Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ», — говорит учитель высоким стилем, столь свойственным русским полуинтеллигентам. У него есть свои причины для

этого — он и сам влюблен. Тем не менее нужно признать, что вступление излишне прямолинейно. Чехов, как и Ибсен, всегда стремился высказаться с полной определенностью, как можно быстрее. Сорин, рыхлый и добродушный помещик, заходит за своим племянником Треплевым; тот нервничает из-за пьесы. Рабочие, воздвигающие сцену, подходят и сообщают, что они идут купаться. Между тем старик Сорин просит Машу передать отцу (управляющему его имением), чтобы он отвязал собаку на ночь. «Говорите с моим отцом сами», — отвечает она, давая ему отпор. Изумительно-естественный ход в пьесе, сцепление нелепых мелких деталей, одновременно совершенно правдивых — именно здесь и открывается чеховский талант.

Во второй экспозиции Треплев беседует с дядей о своей матери, профессиональной актрисе, ревниво относящейся к молодой исполнительнице его пьесы. В ее присутствии нельзя упоминать о Дузе. «Попробуй похвалить ее!» — восклицает Треплев.

У другого автора полный портрет героини в прологе стал бы гнусным образчиком традиционной драматургии, в частности потому, что молодой человек обращается к ее собственному брату; но одной только силой таланта Чехову удастся преодолеть ее. Все детали очень забавны: у нее 70 тысяч в банке, но попроси у нее займы, и она станет плакать. Затем он говорит о современном театре, называя его рутиной, о его пошлой обывательской морали и о новых формах, которые он хочет создать; говорит о себе, о своем униженном положении сына артистки, которая всегда окружена знаменитыми артистами и писателями. Монолог довольно длинный. Отвечая на ловко поставленный вопрос о Тригорине, он говорит о нем, о друге его матери, литераторе, что он мил, талантлив, но после Толстого и Золя не захочешь читать его. Обратите внимание на то, что Золя упомянут вслед за Толстым — характерно для молодых авторов конца 90-х годов, похожих на Треплева.

Появляется Нина. Она боялась, что отец, соседний помещик, не отпустит ее. Сорин созывает публику, потому что всходит луна и пора начинать представление. Обратите внимание на два типично чеховских поворота: Сорин напевает начальные строки из шубертовской песни, затем обрывает себя и со смехом рассказывает пошлую историю о том, как кто-то что-то заметил однажды о его пении; когда Нина и Треплев остаются одни, они целуются, и вдруг сразу же после этого она спрашивает: «Это какое дерево?» — Он отвечает, что это вяз. — «Отчего оно такое темное?» — продолжает она. Эти мелочи объясняют лучше, чем все, что было придумано до Чехова, мечтательную беспомощность человеческих существ: старик, исковеркавший свою жизнь, утонченная девушка, которая никогда не будет счастлива.

Возвращаются работники. Пора начинать. Нина говорит о своем страхе рампы: она должна играть перед Тригориным, автором отличных рассказов. «Не знаю, не читал», — холодно замечает Треплев. Критики, которые любят подмечать подобные вещи, уже писали о том, что если стареющая актриса Аркадина ревнует к любительской актрисе Нине, пока только мечтающей об актерской карьере, то ее сын, неудачник и не очень одаренный молодой писатель, ревниво относится к действительно талантливому писателю Тригорину (очевидно, двойнику самого Чехова, тоже профессионального литератора). Приходит публика. Сначала Дорн, пожилой доктор, и жена Шамраева, управляющего имением Сорина, старая любовь Дорна. Затем входят Аркадина, Сорин, Тригорин, Маша и Медведенко. Шамраев спрашивает Аркадину о старом комике, которому он привык аплодировать. «Вы все спрашиваете про каких-то допотопных», — отвечает она с раздражением.

Но вот поднимается занавес. Сверкает настоящая луна, и вместо задника виднеется озеро. Нина сидит на камне и произносит лирический монолог в стиле Метерлинка,

мистическую банальность, замысловатую пошлость. («Это что-то декадентское», — шепчет Аркадина. «Мама», — умоляюще говорит сын.) Нина продолжает. Предполагается, что она — душа, вещающая, когда вся жизнь умерла на земле. Приближаются багровые глаза дьявола. Аркадина смеется надо всем, Треплев выходит из себя, кричит, чтобы дали занавес, и уходит. Остальные упрекают ее в том, что она обидела сына. Но она сама оскорблена — капризный, тщеславный мальчишка... хотел поучить ее, как надо писать и что нужно играть... Вся тонкость в том, что, хотя Треплев и хочет уничтожить старые формы искусства, ему не хватает таланта, чтобы найти новые. И вот что делает Чехов. Кто еще осмелился бы сделать главного положительного героя, то есть человека, который должен завоевывать симпатии зрителей, — кто еще осмелился бы представить его маленьким поэтом, наделив настоящим талантом наименее привлекательных персонажей пьесы: вздорную самовлюбленную актрису и занятого собой, чрезвычайно предвзятого писателя, чистой воды профессионала?

За озером раздается пение. Аркадина вспоминает времена, когда эти места наполняли веселье и молодость. Она сожалеет, что обидела сына. Потом знакомит Тригорина с Ниной. «Я всегда вас читаю». Затем звучит прелестная небольшая пародия на самого Чехова, обожавшего противопоставлять поэзию прозе. «И декорация была прекрасная», — говорит Тригорин и после небольшой паузы добавляет: «Должно быть, в этом озере много рыбы». Нина с изумлением узнает, что человек, который, по ее словам, испытал наслаждение творчества, может любить рыбную ловлю.

И вдруг (снова типично чеховский и удивительно правдивый прием), но явно продолжая прерванный разговор, Шамраев вспоминает забавный эпизод, случившийся в театре много лет назад. После неудачной шутки наступает пауза, и никто не смеется. Все расходятся, и Сорин опять жалуется на то, что воеет собака, Шамраев повторяет тот

же анекдот о синодальном певчем, а бедный школьный учитель Медведенко, интересующийся социалистическими идеями, спрашивает, сколько жалованья получает синодальный певчий. Вопрос остается без ответа, что потрясло многочисленных критиков, требовавших от пьесы фактов и цифр. Помню, я где-то читал торжественное заверение, что драматург должен сообщить публике точные доходы всех персонажей, иначе их настроения и поступки до конца непонятны. Но Чехов с его гениальной небрежностью и гармонией банальных мелочей достигает большего, чем заурядные рабы причинно-следственных связей.

Дорн говорит Треплеву, который вновь появляется на сцене, что ему понравилась пьеса, вернее, то, что он из нее услышал. Он продолжает развивать собственные идеи и представления о жизни и искусстве. Треплев, сначала тронутый его похвалой, дважды прерывает его: «Где Заречная?» Он убегает почти в слезах. «Молодость, молодость!» — вздыхает доктор. Маша замечает: «Когда нечего больше сказать, то говорят: молодость, молодость...» — Она нюхает табак к пущему негодованию Дорна. Затем внезапно впадает в истерику и признается, что страстно и безнадежно влюблена в Треплева. «Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро! Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?»

На этом заканчивается I акт, и легко понять, почему посредственные зрители, так же как и критики — эти жрецы посредственности, были так раздосадованы и смущены. Здесь нет никакого явного конфликта. Вернее, их несколько, но они ни к чему не ведут, ибо что за конфликт между вспыльчивым, но мягким сыном и его вспыльчивой и столь же мягкой матерью, вечно сожалеющими о поспешно сказанных словах? Ничего особенного не сулит и встреча Нины с Тригориным, и любовные интриги остальных героев заводят в тупик. Явный тупик в конце I акта оскорблял людей, жаждавших хорошей схватки. Но, не-

смотря на то что Чехова сковывали традиции, которые он сам же и нарушал (например, довольно плоские экспозиции), то, что казалось среднему критику чепухой и ошибкой, в сущности, было зерном, из которого когда-нибудь вырастет действительно великая драматургия; ибо при всей моей любви к Чехову я должен сказать, что, несмотря на его подлинную гениальность, он не создал истинного шедевра драматургии. Его заслуга в том, что он нашел верный путь из темницы причинно-следственных связей и разорвал путы, сковывающие пленников искусства драмы. Я надеюсь, что драматурги будущего будут не просто механически копировать чеховские приемы, присущие лишь ему одному, его дарованию, а значит — неподражаемые, но найдут новые, обещающие еще большую свободу для драматурга. Теперь же обратимся к следующему акту и посмотрим, какие сюрпризы оно готовит для раздраженной и озадаченной публики.

Акт II. Площадка для крокета, часть дома и озеро. Аркадина дает Маше несколько наставлений, как должна держаться женщина. Из случайно оброненного замечания мы узнаём, что она уже давно любовница Тригорина. Вместе с Ниной, получившей возможность побыть здесь, так как отец и мачеха уехали на три дня, приходит Сорин. Бессвязный разговор вертится вокруг плохого настроения Треплева, вокруг плохого здоровья Сорина.

«М а ш а (сдерживая восторг). Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится бледным. У него прекрасный, печальный голос, а манеры как у поэта.

(Сорин храпит в кресле.) (*Контраст!*)

Д о р н. Спокойной ночи!

А р к а д и н а. Петруша!

С о р и н. А?

А р к а д и н а. Ты спишь?

С о р и н. Нисколько».

(Пауза.) *(Чехов — непревзойденный мастер паузы.)*

«Ар ка ди на. Ты не лечишься, а это нехорошо, брат.

Со ри н. Я рад бы лечиться, да вот доктор не хочет.

До р н. Лечиться в шестьдесят лет!

Со ри н. И в шестьдесят лет жить хочется.

До р н (досадливо). Э! Ну, принимайте валериановые капли.

Ар ка ди на. Мне кажется, ему хорошо бы поехать куда-нибудь на воды.

До р н. Что ж? Можно поехать. Можно и не поехать.

Ар ка ди на. Вот и пойми.

До р н. И понимать нечего. Все ясно».

Так развивается действие. Несведущая публика может подумать, что автор впустую тратит драгоценные 20 минут, весь II акт, пока конфликт и кульминация нервно дожидаются за кулисами. Но все отлично. Автор знает, что он делает.

«Ма ша (встает). Завтракать пора, должно быть. (Идет ленивою, вялою походкой.) Ногу отсидела... (Уходит.)»

Затем входит Шамраев, он недоволен тем, что его жена с Аркадиной хотят ехать в город, — все лошади заняты на уборке урожая. Они ссорятся; Шамраев выходит из себя и отказывается от места. Можно ли счесть эту сцену конфликтом? К нему ведут несколько нитей, скажем, короткая ремарка о том, что надо отвязать собаку на ночь. Но помилуйте, скажет горделивый критик, что за пародия?¹

Здесь простодушно и с большой самоуверенностью Чехов-новатор по старинке заставляет Нину (героиню, теперь оставшуюся одну на сцене) размышлять вслух. Да,

¹ Даже моралист не заметит тут парадокса, типичного, как может показаться, для уходящего класса. Подчиненный, укоряющий свою хозяйку, не очень типичен для русской провинциальной жизни, это лишь случай, основанный на столкновении определенных персонажей: он мог произойти, а мог и не произойти. (Замечание на полях, впоследствии вычеркнутое Набоковым. — Ф. Б.)

она начинающая актриса, но даже это не может служить извинением для избитого приема. Мы слышим небольшой и довольно плоский монолог. Ее смущает, почему знаменитая актриса плачет, не сумев настоять на своем, а знаменитый писатель целый день удит рыбу. Треплев возвращается домой с охоты и бросает мертвую чайку к ногам Нины: «Я имел подлость убить сегодня эту чайку», — а затем добавляет: «Скоро таким же образом я убью самого себя». Нина резка с ним: «В последнее время вы... выражаетесь... какими-то символами... но, простите... (Кладет чайку на скамью.) Я слишком проста, чтобы понимать вас». Обратите внимание, что эта мысль будет иметь очень изящное продолжение — Нина сама превратится в живой символ, которого она сейчас не понимает и который Треплев истолковывает неправильно. Треплев неистово упрекает ее в холодности, в равнодушии к нему после провала его пьесы. Он говорит о своих неудачах. Здесь слышится слабый намек на комплекс Гамлета, который Чехов внезапно выворачивает наизнанку, связывая другой гамлетовский мотив с Тригориным, читающим на ходу книгу. «Слова, слова, слова...» — дразнит его Треплев и удаляется.

Тригорин записывает в записную книжку краткие наблюдения за Машей: «Нюхает табак и пьет водку... Всегда в черном. Ее любит учитель». Сам Чехов любил набрасывать в записную книжку наблюдения, которые могли ему пригодиться. Тригорин рассказывает Нине, что он и Аркадина, возможно, уедут (из-за ссоры с Шамраевым). В ответ на замечание Нины, как, должно быть, замечательно быть писателем, Тригорин произносит прелестный монолог почти на три страницы. Он так хорош, так типичен для автора, который нашел повод заговорить о себе, что забываешь про нелюбовь современного театра к длинным монологам. Замечательно подчеркнуты все мелочи его работы: «Вот я с вами, я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная

повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера». Или такой отрывок: «...когда мне приходилось ставить свою новую пьесу, то мне казалось всякий раз, что брюнеты враждебно настроены, а блондины холодно равнодушны». Или: «Да. Когда пишу, приятно. ... но ... едва вышло из печати... А публика читает: „Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого“, или: «Прекрасная вещь, но „Отцы и дети“ Тургенева лучше». (Это собственный опыт Чехова.)

Нина продолжает повторять ему, что она с радостью перенесла бы все эти горести и разочарования ради настоящей славы. Тригорин, глядя на озеро и примечая подробности пейзажа, говорит, что ему жаль уезжать отсюда. Она показывает ему дом на противоположном берегу, где жила ее мать.

Нина. ...Я там родилась. Я всю жизнь провела около этого озера и знаю на нем каждый островок.

Тригорин. Хорошо у вас тут! (Увидев чайку.) А это что?

Нина. Чайка. Константин Гаврилыч убил.

Тригорин. Красивая птица. Право, не хочется уезжать. Вот уговорите-ка Ирину Николаевну, чтобы она осталась. (Записывает в книжку.)

Нина. Что это вы пишете?

Тригорин. Так, записываю... Сюжет мелькнул... (Пряча книжку.) Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку. (Пауза.)

В окне показывается Аркадина.

Аркадина. Борис Алексеевич, где вы?

Тригорин. Сейчас!

Аркадина. Мы остаемся. (Тригорин уходит в дом.)

Нина (подходит к рампе; после некоторого раздумья).

Сон!

Занавес».

О финале II акта нужно сказать три вещи. Прежде всего, мы уже заметили слабое место автора: изображение молодой поэтичной женщины. Нина немного фальшива. Последний ее вздох у рампы старомоден, и старомоден именно потому, что проигрывает по сравнению с совершенной простотой и естественностью всей пьесы. Мы знаем, конечно, что она актриса и все прочее, но что-то здесь не так. Тригорин признается Нине в том, что не часто встречает молодых девушек и уже забыл и не может себе представить, как чувствуют себя в восемнадцать-девятнадцать лет, поэтому в его рассказах молодые девушки обыкновенно фальшивы. (У них что-то не так со ртом, могли бы добавить мы вслед за художником Сарджентом, который говаривал так, наблюдая за своими натурщицами.) Слова Тригорина можно парадоксальным образом отнести к Чехову-драматургу, так как в его коротких рассказах, например в «Доме с мезонином» или в «Даме с собачкой», молодые женщины отличаются необыкновенной живостью, но лишь потому, что они немногословны. Здесь же они пускаются в долгие разговоры, и сразу обнажаются его слабости. Чехов был немногословен. Это первое.

Второе. По всей видимости и судя по его собственному подходу к писательскому ремеслу, по его наблюдательности и т. д., Тригорин действительно хороший писатель. Но почему-то его записи о птице, озере и девушке не производят впечатления завязки хорошего рассказа. В то же время мы уже догадываемся, что сюжет пьесы будет в точности повторять канву именно этой истории. Интерес теперь сосредоточен на том, сможет ли Чехов создать хороший

рассказ из несколько избитого сюжета в записной книжке Тригорина. Если ему это удастся, значит, мы были правы, предположив, что Тригорин — замечательный писатель, способный из пошлого сюжета сотворить прекрасный рассказ. И наконец, третье. Как сама Нина не понимает всей глубины символа, когда Треплев приносит мертвую птицу, так и Тригорин не понимает, что, оставаясь в доме возле озера, он становится охотником, убивающим птицу.

Иначе говоря, конец II акта опять непонятен для рядового зрителя, потому что ничего еще нельзя предвидеть. Единственное, что произошло, — ссора, решено ехать, отъезд откладывается, настоящий интерес сосредоточен в самой запутанности сюжетных линий, в художественных полупамятах.

Акт III, через неделю. Столовая в доме Сорина. Тригорин завтракает, и Маша рассказывает ему о себе, чтобы он как писатель воспользовался ее рассказом. Из первых же ее слов становится ясно, что Треплев покушался на самоубийство, но рана его несерьезна¹.

Ясно, что Маша все еще любит Треплева и, желая его забыть, хочет выйти замуж за школьного учителя. Далее мы узнаем, что Тригорин и Аркадина собираются уезжать. Между Ниной и Тригориным происходит разговор. Она дарит ему медальон с выгравированным названием одной из его книг и номером страницы и строки. Когда появляются Аркадина и Сорин, Нина поспешно уходит, прося Тригорина уделить ей несколько минут до отъезда. Но заметьте, ни слова о любви не сказано, и Тригорин выглядит эдаким тугодумом. Действие продолжается, Тригорин что-то бормо-

¹ Обратите внимание на то, что, согласно правилам, которые мне очень не нравятся, нельзя, чтобы герой погибал между действиями, но он может неудачно покушаться на самоубийство; и наоборот, нельзя, чтобы самоубийство срывалось в последнем акте, когда герой уходит за сцену, чтобы покончить с собой. (Пассаж, впоследствии вычеркнутый Набоковым. — Ф. Б.)

чет про себя, пытаясь вспомнить строчку на указанной странице. «Тут в доме есть мои книжки?» — «У брата в кабинете...» Он уходит, чтобы найти нужный том. Вот прекрасный повод удалить его со сцены. Сорин и Аркадина обсуждают причины неудачной попытки самоубийства Треплева: ревность, праздность, гордость... Когда он просит взаймы, она начинает кричать, как и предсказывал ее сын. Сорин возбужден, и у него припадок головокружения.

После того как Сорин уведен, Треплев и Аркадина беседуют. Сцена слегка истеричная и не слишком убедительная. Первый поворот: он предлагает матери, чтобы она одолжила денег Сорину, та бросает в ответ, что она актриса, а не банкирша. Пауза. Второй поворот: он просит ее сменить ему повязку на голове, и, когда она с нежностью выполняет его просьбу, он напоминает о ее великодушном поступке, который она забыла. Он говорит, как сильно любит ее, — и вот третий поворот: но зачем она поддается влиянию этого человека? Вопрос приводит ее в ярость. Он говорит, что произведения Тригорина претят ему; она замечает, что это зависть, называет его ничтожеством, они злобно ссорятся; Треплев начинает плакать, они снова мирятся («Прости свою грешную мать»); он признается, что любит Нину, но безответно, он больше не может писать, все надежды угасли. Неровность настроений здесь слишком очевидна — это почти демонстрация, где каждый герой верен себе. Сразу же после этого следует ужасная оплошность: входит Тригорин, переворачивая страницы книги в поисках строки, а затем читает на публику: «Вот... „Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее“».

Совершенно ясно, что, отыскав книгу в библиотеке Сорина на нижней полке, Тригорин, естественно, присел бы на корточки там же и нашел нужную строчку. Одна ошибка, как обычно, влечет за собой другую. Следующая фраза тоже неудачна. Тригорин мыслит вслух: «Отчего в этом

призыве чистой души послышалась мне печаль и мое сердце так болезненно сжалось?..» Сентенция явно слабая, и хорошего писателя, как Тригорина, едва ли охватили бы подобные патетические раздумья. Чехов внезапно столкнулся с трудной задачей: как изобразить автора человеческим — и все испортил, заставив его взобраться на котурны, чтобы зрителям было виднее.

Тригорин без обиняков говорит своей любовнице, что хочет остаться и попытать счастья с Ниной. Аркадина падает на колени и с большим мастерством молит его: «Мой прекрасный, дивный... Ты последняя страница моей жизни» и т. д. «Ты... лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России...» и т. д. Тригорин объясняет зрителям, что у него нет воли — вялый, слабый, всегда покорный. Затем что-то записывает в книжку. Он говорит: «Утром слышал хорошее выражение: „Девичий бор...“ Пригодится. (Потягивается.) Значит, ехать? Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры...»¹

Шамраев входит, чтобы сказать, что лошади поданы, рассказывает о старом актере, которого знал когда-то. Конечно, он верен себе, как и в I акте, но здесь как будто происходит нечто любопытное. Мы уже обратили внимание на то, что Чехов нашел новый прием, как оживить своих персонажей, вкладывая в их уста какую-нибудь глупую шутку, или глуповатое наблюдение, или неуместное воспоминание, — вместо того чтобы принуждать скрягу все время толковать о золоте, а врачей — о пилюлях. Но теперь упрямая богиня детерминизма мстит, и то, что поначалу казалось прелестной ремаркой, окольно приоткрывающей характер говорящего, становится столь же неиз-

¹ Обратите внимание, что здесь, как и в разговоре матери с сыном, где мы наблюдали смену настроений, герой слишком явно превращается в профессионального автора. Потом еще одна демонстрация: Шамраев... (Пассаж, впоследствии вычеркнутый Набоковым. — Ф. Б.)

бежной и всеобъемлющей чертой, как скупость скряги. Записная книжка Тригорина, слезы Аркадиной при упоминании о деньгах, театральные воспоминания Шамраева стали ярлыками, столь же неприятными, как и повторяющиеся нелепости в классических пьесах, — вы понимаете, что я имею в виду: какая-нибудь острота, которую повторяет герой на протяжении всей пьесы в самый неожиданный момент или когда ее ждут. Ясно, что Чехов, сумевший создать новый и лучший вид драмы, попался в им же расставленные сети. Думаю, что, зная он немного больше об их многочисленных разновидностях, он не попался бы в них. И еще я думаю, он был недостаточно знаком с искусством драматургии, не проштудировал должного количества пьес, был недостаточно взыскателен к себе в отношении некоторых технических приемов этого жанра.

В предотъездной суете Аркадина выдает трем слугам рубль, равный в то время пятидесяти центам, и повторяет, что они должны поделить его между собой; а Тригорину удается обменяться несколькими словами с Ниной. Мы видим, как он красноречиво превозносит ее кротость, ее ангельскую чистоту и прочее. Она признается, что решила стать актрисой и ехать в Москву. Они назначают друг другу свидание и долго целуются. Занавес. Совершенно бесспорно, что, хотя в этом акте есть несколько удачных мест — главным образом, в формулировках, он сильно уступает первым двум¹.

¹ Заметьте, как странно мстит богиня детерминизма, о которой я уже говорил. Демон этот подстерегает незадачливого автора именно в ту минуту, когда ему кажется, что он достиг успеха. И главное, именно теперь, когда, следуя правилам жанра, автор вернулся к традиционному ходу и начинает вырисовываться нечто вроде кульминации, публика ждет если не обязательной сцены (требовать ее от Чехова было бы слишком), то, по крайней мере, ее подобия (что, как ни странно, одно и то же — я имею в виду сцену, которую ждет зритель, — можно назвать ее «решающей»), и именно такие сцены — самое слабое место Чехова. (Пассаж, впоследствии вычеркнутый Набоковым. — Ф. Б.)

Акт IV. Прошло два года. Чехов спокойно жертвует старинным законом единства времени, чтобы сохранить единство места, ибо совершенно естественно, что следующим летом мы вновь встречаемся с Тригориным и Аркадиной, которых ждут в поместье ее брата. Гостиная превратилась в кабинет Треплева — тут множество книг. Входят Маша и Медведенко. Они женаты, у них ребенок. Маша тревожится за Сори́на, который боится одиночества. Они говорят о театре в темном саду — голом, безобразном, как скелет. Шамраева, мать Маши, просит Треплева, чтобы тот был поласковой с Машей. Маша все еще любит его, но теперь надеется, что, когда мужа переведут в другое место, забудет о нем.

Случайно мы узнаем, что Треплев пишет для журналов. Старый Сорин устроил спальню в комнате Треплева. Вполне естественно для человека, страдающего астмой, желать какой-нибудь перемены — ее не надо путать с техническим приемом «удерживания на сцене». Между доктором, Сориным и Медведенко завязывается прелестный разговор (Аркадина ушла на станцию, чтобы встретить Тригорина). Доктор вспоминает, что он потратил много времени и денег на путешествие за границу. Потом разговор уходит в сторону. Пауза. Затем говорит Медведенко.

«Медведенко. Позвольте вас спросить, доктор, какой город за границей вам больше понравился?

Дорн. Генуя.

Треплев. Почему Генуя?»

Доктор объясняет: просто впечатление, живешь в толпе, сливаешься с нею и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, в пьесе... Кстати, где теперь эта молодая актриса? (Весьма естественный переход.) Треплев рассказывает Дорну о Нине. У нее был роман с Тригориным, был ребенок, ребенок умер, она не очень талантливая актриса, хотя вполне профессиональная, играет главные роли, но грубо, безвкусно,

с резкими жестами. Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но только моменты.

Дорн спрашивает: «Значит, все-таки есть талант?» — и Треплев отвечает, что понять трудно. (Обратите внимание, что Нина в том же положении, что и Треплев, когда речь идет о творческих достижениях.) Он продолжает рассказывать, что повсюду следовал за нею, куда она, туда и он. Но она никогда его близко не подпускала. Иногда она писала ему. Когда Тригорин бросил ее, она немного помешалась. Подписывалась Чайкой. (Обратите внимание, что Треплев забыл о происшествии.) Он добавляет, что теперь она здесь, гуляет где-то в поле, не решается подойти и ни с кем не желает разговаривать.

«С о р и н. Прелестная была девушка.

Д о р н. Что-с?

С о р и н. Прелестная, говорю, была девушка».

Затем со станции возвращаются Аркадина с Триго-риним. (Запутавшись в этих сценах, мы видим жалкого Медведенко, на которого цыкает тесть.) Тригорин и Треплевжимают друг другу руки. Тригорин привез журнал из Москвы с рассказом Треплева и с легкомысленным добродушием известного писателя, покровительствующего младшему собрату по перу, рассказывает ему, как люди интересуются им, находят его таинственным.

Затем все они, кроме Треплева, садятся играть в лото, как заведено у них в дождливые вечера. Треплев, пере-листавая журнал, разговаривает сам с собой: «Свою повесть прочел, а моей даже не разрезал». Мы видим, как играют в лото — очень чеховская, прекрасная сцена. Кажется, чтобы достичь высот своего таланта, ему нужно, чтобы герои держались свободно, чувствовали себя как дома, удобно устроились, пусть это и не спасает их от милой лени, мрачных мыслей, беспокойных воспоминаний и т. д. И хотя герои не расстались со своими странностями и привычками — Сорин вновь посапывает, Три-

горин говорит о рыбной ловле, Аркадина вспоминает о своих театральных триумфах, — все это звучит более естественно, чем фальшивый драматический тон предыдущего акта, потому что вполне естественно, что в том же месте, с теми же людьми через два года будут повторяться те же трогательные, милые пустяки. Автор дает нам понять, что критика жестоко бранит Треплева. Выкрикиваются номера лото; Аркадина не прочла и строки из сочинений сына.

Затем они прерывают игру и идут ужинать, все, кроме Треплева, который продолжает размышлять над своей рукописью. Монолог его столь хорош, что в нем не коробит даже условность: «Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине». Как и большая часть профессиональных наблюдений в пьесе, оно относится к самому Чехову, но только отчасти, только в тех случаях, когда он допускает оплошность, как в предыдущем акте. Треплев читает: «Бледное лицо, обрамленное темными волосами... Это бездарно», — говорит он и зачеркивает. «Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное все вон. Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно». (Прекрасно сформулированное различие между искусством Чехова и его современников.)

Затем происходит встреча с Ниной, которую с точки зрения традиционной драматургии можно считать кульминацией, или «решающей» сценой пьесы. Действительно, сцена прекрасна. Нина говорит в манере Чехова, когда его перестали занимать чистые, страстные, романтические девицы. Она устала, расстроена, несчастна. Черeda воспоми-

наний, подробностей. Она все еще любит Тригорина и отталкивает Треплева с его бескрайними чувствами, а он в последний раз пытается уговорить ее остаться с ним. «Я — чайка», — повторяет она без всякой логики. — «Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа... Это не то...» «Останьтесь, я дам вам поужинать...» — говорит Треплев, хватаясь за последнюю соломинку. Все это сделано прекрасно. Она отказывается, вновь говорит о своей любви к Тригорину, который так безжалостно бросил ее, затем перескакивает на монолог из пьесы Треплева, звучавший в начале I акта, и поспешно уходит.

Конец этого акта великолепен.

«Треплев (после паузы). Нехорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму...» (Обратите внимание: это его последние слова, потому что теперь, хладнокровно уничтожив свои рукописи, он отпирает правую дверь и уходит в соседнюю комнату, а затем стреляется.)

«Дорн (стараясь отворить левую дверь). Странно. Дверь как будто заперта... (Входит и ставит на место кресло.) Скачка с препятствиями.

Входят Аркадина, Полина Андреевна, за ним Яков с бутылками и Маша, потом Шамраев и Тригорин.

Аркадина. Красное вино и пиво для Бориса Алексеевича ставьте сюда, на стол. Мы будем играть и пить. Давайте садиться, господа.

Шамраев (подводит Тригорина к шкапу). Вот вещь, о которой я давеча говорил... (Достает из шкапа чучело чайки.) Ваш заказ.

Тригорин (глядя на чайку). Не помню! (Подумав.) Не помню!

Направо за сценой выстрел; все вздрагивают.

Аркадина (испуганно). Что такое?

Дорн. Ничего. Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло. Не беспокойтесь. (Уходит в правую дверь, через полминуты возвращается.) Так и есть. Лопнула склянка с эфиром. (Напевает.) „Я вновь пред тобою стою очарован...“

Аркадина (сядая за стол). Фу, я испугалась. Это мне напомнило, как... (Закрывает лицо руками.) Даже в глазах потемнело...

Дорн (перелистывая журнал, Тригорину). Тут месяца два назад была напечатана одна статья... письмо из Америки, и я хотел вас спросить, между прочим... (берет Тригорина за талию и отводит к рампе), так как я очень интересуюсь этим вопросом... (Тонем ниже, вполголоса.) Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...

Занавес».

Повторяю, финал замечательный. Заметьте, что главная героиня нарушает традицию самоубийства за сценой: не понимая, что произошло, и вспоминая давно забытый эпизод, она невольно говорит правду. Обратите внимание, кто произносит последние слова в пьесе, — чтобы засвидетельствовать смерть и удовлетворить законное любопытство зрителей, врача звать не надо. И наконец, вспомните, что перед неудавшейся попыткой самоубийства Треплев проговаривается о своем плане, — здесь же нет ни единого намека на его решение, однако самоубийство в высшей степени правдоподобно¹.

¹ Впоследствии Набоков вычеркнул этот абзац. — Ф. Б.

МАКСИМ
ГОРЬКИЙ | 1868–1936

В повести «Детство» Горький вспоминает о жизни в доме его деда по материнской линии Василия Каширина. История удручающая! Дед был жестоким извергом, а двое его детей, которым мальчик приходился племянником, хоть и боялись отца, сами в свою очередь всю жизнь измывались над женами и детьми. Обстановка в доме слагалась из бесконечной брани, бессмысленной грызни, жестокой порки, откровенной наживы и унылых молитв.

«А между ротами и тюрьмой, — пишет биограф Горького Александр Роскин, — среди непросыхающей трясины улицы, стояли дома, коричневые, зеленые, белые, но всюду в них, как у Кашириных, ссорились из-за пригорелого пирога и скисшего молока, так же развлекались именинами и поминками, сытостью до ушей и выпивкой до свинства».

Дело происходило в Нижнем Новгороде, в среде хуже некуда — то есть мещанской, занимавшей промежуточное положение между крестьянством и нижней ступенью среднебуржуазного класса. Утратив прочную связь с землей, этот класс людей не приобрел взамен ничего, что могло бы заполнить образовавшуюся пустоту, и перенял

худшие пороки среднего слоя без искупающих их добродетелей.

У отца тоже было несчастливое детство, но вырос он прекрасным и добрым человеком. Он умер, когда сыну исполнилось четыре года, и овдовевшей матери пришлось вернуться в родное гнездо и поселиться там с ее гнусным семейством. Единственное светлое воспоминание тех лет связано у Горького с образом бабушки, которая, несмотря на омерзительную обстановку в доме, сохранила счастливый оптимизм и огромный запас доброты. Лишь благодаря ей мальчик понял, что на свете бывает счастье и что жизнь — это и есть счастье несмотря ни на что.

В десять лет Горький начал зарабатывать себе на жизнь. Он перепробовал немало работ и ремесел: служил в обувной лавке, мыл посуду на пароходе, работал подмастерьем у чертежника и иконописца, занимался собиранием старья и ловлей птиц. Потом ему открылся мир книг, и он начал читать все, что мог достать. Сначала читал все без разбора, но очень скоро у него сложился прекрасный и тонкий вкус. Страстно желая учиться, он приехал поступать в Казанский университет, но вскоре понял, что туда ему не попасть. Полунищим он очутился в компании босяков и стал записывать свои ценнейшие наблюдения, вскоре ошеломившие читателей обеих столиц.

Ему вновь пришлось тяжело работать, он нанялся подручным пекаря, и его рабочий день продолжался четырнадцать часов. Вскоре он стал участвовать в революционном подполье, где встретил более близких по духу людей, чем в пекарне. И по-прежнему читал все что мог — художественную и научную, социальную и медицинскую литературу, все, что мог достать.

В возрасте 19 лет он пытался покончить с собой. Рана оказалась опасной, но он выздоровел. Записка, найденная у него в кармане, гласила: «В смерти моей прошу обви-

нить немецкого поэта Гейне, выдумавшего зубную боль в сердце...»

Он исходил пешком всю Россию, дошел до Москвы и оттуда отправился напрямик к Толстому. Толстого не было дома, но графиня пригласила его в кухню и угостила кофе с булочками. Она заметила, что к мужу стекается несметное число бродяг, с чем Горький вежливо согласился. Вернувшись в Нижний, он поселился с двумя революционерами, высланными из Казани за участие в студенческих демонстрациях. Когда полиция получила приказ арестовать одного из них и обнаружила, что он улизнул, она арестовала Горького.

«Какой вы революционер? — сказал ему на допросе жандармский генерал. — Вы тут пишите и вообще... Вот когда я выпущу вас, покажите ваши рукописи Короленко». После месяца тюремного заключения Горького освободили, он последовал совету жандармского генерала и отправился к Короленко, которого тоже подозревали в революционных симпатиях. Короленко был очень добрым человеком, известным, хотя и второразрядным писателем и любимцем интеллигенции. Он так раскритиковал сочинения Горького, что тот надолго оставил литературу и уехал в Ростов, где короткое время бурлачил на Волге. Таким образом, отнюдь не Короленко, а некто Александр Калюжный — политический ссыльный, с которым он случайно познакомился в Тифлисе, помог Горькому войти в литературу. Очарованный его красочными рассказами об увиденном в бесчисленных скитаниях, Калюжный настойчиво советовал Горькому записать их в той простодушной манере, в которой он их рассказывал. Когда рассказ был написан, он же отнес и напечатал его в местной газете. Это случилось в 1892 году, Горькому исполнилось 24 года.

Позднее Короленко все же очень помог Горькому — не только ценным советом, но и работой: он нашел ему

место в редакции газеты, где сам сотрудничал. В тот год Горький окупился в работу с головой.

Бедняга учился, совершенствовал свой стиль и все время писал рассказы, которые потом печатались в газете. В конце этого года он получил известность, после чего посыпались предложения из местных газет. Он принял предложение из Нижнего и вернулся в родной город. В своей суровой прозе он подчеркнуто обнажал горькую правду современной русской жизни. И все же каждая его строчка дышала непобедимой верой в человека. Как ни странно, этот художник непригляднейших сторон жизни, ее звериной жестокости был в то же время величайшим оптимистом русской литературы.

Он не скрывал своих революционных симпатий, что способствовало его популярности среди радикальной интеллигенции, но одновременно заставило полицию усилить бдительность, так как он уже давно значился в списках неблагонадежных. Скоро его арестовали — при обыске у другого арестованного революционера нашли его фотографию с дарственной надписью, — но потом выпустили за отсутствием улик. Он вернулся в Нижний, где снова подвергся полицейскому надзору. Возле его двухэтажного деревянного дома теперь круглые сутки дежурили странные люди. Один из них, сидя на тумбе, делал вид, что смотрит в небо. Другой стоял, прислонившись к фонарю, якобы погрузившись в газету. Кучер, сидевший на козлах экипажа, подогнанного к парадным дверям, тоже вел себя необычно — он охотно соглашался возить Горького и его гостей хотя бы бесплатно. Все эти люди были обыкновенными сыщиками.

Горький занялся благотворительной деятельностью. Устраивал рождественские благотворительные обеды для бедных детей, открыл приют для безработных и бездомных с библиотекой и пианино, рассылал деревенским ребятишкам альбомы для наклеивания вырезок из журналов.

И вместе с тем он так сильно увлекся революционной работой, что даже нелегально переправил из Петербурга mimeограф для издания подпольной литературы в Нижнем Новгороде. Это было серьезным нарушением. Снова последовали арест и тюрьма. К тому времени он уже был тяжело болен.

Общественное мнение, с которым в дореволюционной России нельзя было не считаться, поддерживало Горького изо всех сил. Его защищал Толстой, по всей России прокатилась волна протестов. Правительство вынуждено было уступить общественному мнению: Горького выпустили из тюрьмы, и он оказался под домашним арестом. «Теперь у него в прихожей и на кухне сидели жандармы. Один из них все время входил к нему в кабинет», — рассказывает биограф. Однако немного погодя мы видим, что Горький снова «принялся за работу, часто писал по ночам» и, встретив на улице знакомого, безмятежно заговорил с ним о необходимости революции. Скажем прямо, обращались с ним не слишком сурово. (Госбезопасность скрутила бы его в один миг.) Встревоженные власти выслали его в Арзамас — глухой городишко на юге России. «Насилие над Горьким вызвало гневное осуждение Ленина», — пишет Роскин.

Развившаяся у него болезнь — чахотка, как и у Чехова, — в ссылке обострилась, и друзья, включая Толстого, надавили на власти. Горькому разрешили поехать в Крым.

Еще раньше, в Арзамасе, под самым носом у жандармов он занимался революционной деятельностью. Здесь же он написал пьесу «Мещане», изобразив скуку и затхлость, окружавшие его в детстве.

Она не получила той известности, которая выпала на долю его следующей пьесы, «На дне». «Еще в Крыму, сидя как-то вечером в темноте на террасе, Горький мечтал вслух о будущей пьесе. Он рассказывал, что главным действующим лицом явится лакей из богатого дома, но пав-

ший в ночлежку и уже не выбравшийся оттуда. Больше всего он берег воротничок от фракной рубашки — единственное, что связывало его с прежней жизнью. В ночлежке было тесно, обитатели ее ненавидели друг друга. Но в последнем акте наступала весна, сцена заполнялась солнечным светом, ночлежники выбирались из своего смрадного жилья, забывали о ненависти...» (А. Роскин. «Максим Горький»).

Пьеса получилась лучше, чем этот набросок. Каждый персонаж, выведенный в пьесе, — живое лицо и настоящее раздолье для хорошего актера. Постановку осуществил Московский Художественный театр, который разделил ее невероятный успех: пьеса прославилась на весь мир.

* * *

Наверное, сейчас было бы уместно сказать несколько слов об этом удивительном театре. До его возникновения самое изысканное меню, которое могли получить российские театралы, в основном предлагалось столичными императорскими театрами. У них было достаточно средств, чтобы привлечь самые дорогостоящие таланты, но возглавляли их люди весьма консервативные, что в искусстве нередко ведет к убожеству и ограниченности, так что даже лучшие постановки отличались необычайной банальностью. Однако для талантливого актера высшим достижением считалась работа на императорской сцене, так как частные театры прозябали в бедности и никак не могли соперничать с императорскими.

Когда Станиславский и Немирович-Данченко основали свой небольшой театр, положение вскоре стало меняться. Из довольно заурядного предприятия театр начал приближаться к тому, чем он и должен быть — храмом подлинного и отточенного искусства. Московский Художественный театр существовал исключительно на частные

средства его основателей и их немногочисленных друзей и не нуждался в большом финансировании. Главная мысль, которую он стремился воплотить на сцене, заключалась в служении Искусству не ради прибыли или славы, но ради высшего предназначения самого Искусства. Все роли в спектакле считались главными, каждая деталь привлекала к себе столь же пристальное внимание, как и выбор пьесы. Лучшие актеры никогда не отказывались от эпизодических ролей, которые им поручали по одной причине: они должны были соответствовать их дарованию и могли принести наибольший успех. Ни одна пьеса не исполнялась до тех пор, пока режиссер не убеждался, что художественное воплощение достигло совершенства в каждой мельчайшей детали постановки — независимо от количества репетиций. Времени на них не жалели. Воодушевление, сопутствовавшее этому высокому служению, вдохновляло каждого представителя труппы, и если посторонние соображения, не связанные с поиском творческого совершенства, становились для кого-то важнее, он или она лишались своего места в этой театральной общине. Увлеченные сильнейшим творческим порывом основателей театра, актеры, жившие одной огромной семьей, выкладывались на каждой постановке так, словно это был единственный спектакль в их жизни. В этом горении чувствовались почти религиозный восторг и трогательное самопожертвование. Работа труппы отличалась удивительной слаженностью. Актеры заботились прежде всего об успехе всей труппы, а не о своем собственном. В зал запрещалось войти после поднятия занавеса. Аплодировать между сценами было не принято.

Таков был дух этого театра. Что же касается его главных идей, которые произвели революцию в русском театре, превратив немного подражательное учреждение, всегда готовое заимствовать иностранные приемы, после того как их тщательно отработали в западных театрах,

в великое творческое объединение, вскоре ставшее образцом для подражания и источником вдохновения западных режиссеров, то главная из них заключалась в том, что актеру прежде всего следовало избегать застывшей манеры игры, набивших оскомину приемов, а вместо этого все свое внимание и силы он должен был направить на постижение сценического персонажа. Стремясь убедительно изобразить своего героя, актер, исполнявший роль, во время репетиций должен был перевоплотиться в воображаемый характер и сохранять в действительной жизни его манеры и интонации, подходящие к случаю, а выйдя на сцену, произносить его слова как свои, словно он и есть этот человек и говорит от себя, в своей естественной манере.

Что бы ни говорили об этой системе, одно несомненно: если талантливые люди подходят к искусству с единственной целью искреннего служения ему в полную меру своих способностей, результат всегда вознаграждает старания. Так случилось и с Художественным театром. Успех его был огромен. Длинные очереди выстраивались еще днем, чтобы пробиться в небольшой вестибюль, самые талантливые молодые актеры искали возможности перейти к москвичам, предпочитая их императорским театральным труппам. Скоро у театра появились филиалы — Первая, Вторая и Третья студии, сохранявшие прочную связь с отчим домом, хотя каждая двигалась в своем собственном художественном направлении. Был создан театр-студия Габима, где играли на идиш, хотя лучший режиссер и исполнители были не евреями. Эта студия самостоятельно добилась необычайного успеха.

Одним из лучших актеров Московского Художественного театра по странной случайности был его основатель и режиссер — и я бы добавил, его полновластный глава — Станиславский, в то время как Немирович-Данченко оставался соправителем и вторым режиссером.

Самый большой успех на сцене театра получили пьесы Чехова, «На дне» Горького и некоторые другие. Но чеховские пьесы и «На дне» никогда не исчезали из репертуара и, вероятно, будут навеки связаны с именем этого театра.

В начале 1905 года — в канун так называемой первой русской революции — власти приказали войскам расстрелять толпу рабочих, устроивших мирную демонстрацию, чтобы доставить петицию царю. Позднее стало известно, что демонстрацию организовал двойной агент, агент-provokator правительства. Толпы людей, в том числе и дети, стали жертвами этой расправы. Горький написал решительное обращение «Ко всем русским гражданам и общественному мнению европейских государств», где называл эти события предумышленным убийством, а царя — главным палачом. Естественно, он был арестован.

На сей раз волна протестов против его ареста прокатилась по всей Европе. Знаменитые ученые, политики, художники требовали, чтобы власти снова пошли на уступки и выпустили его (вообразите себе советское правительство, которое идет на уступки), после чего он вернулся в Москву и открыто участвовал в революционной деятельности, собирал деньги для закупки оружия и отдал свою квартиру под оружейный склад. Революционные студенты устроили в его жилище что-то вроде тира и активно тренировались в стрельбе.

Когда революция окончилась поражением, Горький легко перебрался через границу и уехал в Германию, затем во Францию, а потом в Америку. В Соединенных Штатах он выступал на митингах, продолжая разоблачать российское правительство. Здесь же он написал свою длинную повесть «Мать» — вещь явно второго сорта. С этого времени Горький переезжает за границу и становится близким другом Ленина. В 1913 году была объявлена амнис-

тия, и Горький не только вернулся в Россию, но даже умудрился издавать в ней во время войны свою «Летопись».

После большевистского переворота осенью 1917 года Горький снискал огромное уважение Ленина и других большевистских лидеров. В литературных кругах он тоже получил широкую известность. Отнесся он к ней спокойно и скромно, понимая, что скудное образование не позволяет ему стать настоящим знатоком литературы. Кроме того, он широко использовал свои связи, стремясь помочь людям, подвергавшимся политическим преследованиям. С 1921-го по 1928 год он снова жил за границей, главным образом в Сорренто, — отчасти из-за обострившейся болезни, отчасти из-за политических разногласий с Советской властью. В 1928 году его отправили на родину. С 1928 года до самой смерти (1936) он жил в России, где издавал несколько журналов, написал несколько пьес и рассказов и по-прежнему много пил, как, впрочем, и всю жизнь. В июне 1936 года он сильно заболел и умер на благоустроенной даче, предоставленной ему советским правительством. Существует множество свидетельств, что он был отравлен советской тайной полицией — так называемой ЧК.

Художественный талант Горького не имеет большой ценности. Но он не лишен интереса как яркое явление русской общественной жизни.

«НА ПЛОТАХ» (1895)

Возьмем и рассмотрим типичный короткий рассказ Горького, например «На плотях». Приглядитесь к авторской экспозиции. Некто Митя и некто Сергей сплавляют плот по широкой и туманной Волге. Владелец плота, на-

ходящийся где-то на корме, сердито покрикивает, а Сергей бормочет, и до читателя доносится его бормотание: «Ори! Твой-то чахлый сын соломину о колено не переломит, а ты его на руль ставишь, да и орешь потом на всю реку (*вплоть до читателя*). Жаль было еще работника нанять кощею-снохачу. Ну, и рви теперь глотку-то!» Автор выделяет его последние слова — одному Богу известно, сколько писателей обыгрывали этот прием, — которые Сергей прорычал достаточно громко, чтобы их слышали (в том числе и читатель, ибо такого рода экспозиция выглядит необычно, как первая сцена какой-нибудь старой поблекшей пьесы, где слуга и горничная, вытирая пыль, судачат о своих господах).

Вскоре из длинного монолога Сергея мы узнаём, что отец нашел Мите хорошенькую жену, а потом стал жить с невесткой. Сергей, здоровый циник, смеется над тщедушным ипохондриком Митей, и они затевают многословный разговор, риторический и фальшивый, который Горький обычно вводит в таких случаях. Митя объясняет, что он хочет вступить в религиозную секту, и тут бедный читатель вынужден заглянуть в глубины старой доброй русской души. Действие переносится на другой конец плота, где мы видим отца с его возлюбленной Марьей, Митиной женой. Это волевой, яркий персонаж, часто встречающийся в беллетристике. Она — обольстительная женщина, изгибающаяся, как кошка (или рысь), и прижимающаяся к своему любовнику, который собирается сказать речь. Мы вновь слышим не только резкую авторскую интонацию, но почти видим его, пробирающегося среди своих героев и подающего им реплику. «Грех делаю, точно. Знаю. Ну что ж?» — говорит старик. — «Тяжко ему? Знаю. А мне?» Стараясь, чтобы оба диалога — между Митей и Сергеем и между отцом и Марьей — звучали более правдоподобно, автор как опытный драматург не преминул заметить, что герой «говорил ведь», иначе читателю пришлось бы недо-

умевать, с какой стати нужно было помещать эти пары на плот, плывущий по Волге, навязывая им разговор об их жизненных коллизиях. С другой стороны, если герои действительно то и дело возвращаются к своим разговорам, трудно поверить, что плот их куда-нибудь приплывет. Люди не очень склонны к многословию, когда они движутся сквозь туман по широкой и полноводной реке, но это и есть, по моему мнению, голый реализм.

Наступает рассвет, и Горькому удастся кое-что подметить в пейзаже: «бледно-изумрудный ковер лугов блестел брильянтами росы» (довольно-таки «ювелирная» картина). Тем временем на плоту отец предлагает Марье убить Митю, и на губах ее играет «загадочная улыбка». Занавес.

Заметьте, что схематизм горьковских героев и механическое построение рассказа восходят к давно мертвому жанру нравоучительной басни или средневековых «моралите». И обратите внимание на его низкий культурный уровень (по-русски он называется полуграмотностью), что совершенно убийственно для писателя, обделенного остротой зрения и воображением (способными творить чудеса под пером даже необразованного автора). Сухая рассудочность и страсть к доказательствам, чтобы иметь мало-мальский успех, требуют определенного интеллектуального размаха, который у Горького напрочь отсутствовал. Чувствуя, что убогость его дара и хаотическое нагромождение идей требуют чего-то взамен, он вечно гнался за эффектными сюжетами, работал на резких контрастах, обнажал столкновения, стремился поразить и потрясти воображение, и, поскольку его так называемые могущественные, неотразимые рассказы уводили благосклонного читателя от всякой объективной оценки, Горький произвел неожиданно сильное впечатление на русских, а затем и зарубежных читателей. Я своими ушами слышал, как умнейшие люди утверждали, что сентиментальный

рассказец «Двадцать шесть и одна» — истинный шедевр. Эти двадцать шесть отщепенцев работают в подвале, в очередной пекарне; грубые, неотесанные, бранящиеся мужики окружают почти религиозным обожанием юную барышню, которая ежедневно приходит к ним за хлебом, а затем, когда ее соблазняет солдат, глумятся над ней. Вот это-то и *показалось* читателю чем-то новым, хотя при ближайшем рассмотрении оказывается, что рассказ — образчик заурядной мелодрамы или традиционного плоского сентиментального жанра в его наихудшем варианте. В нем нет ни одного живого слова, ни единой оригинальной фразы, одни готовые штампы, сплошная патока с малой толикой копоты, примешанной ровно настолько, чтобы привлечь внимание.

Отсюда — всего один шаг до так называемой советской литературы.

ПОШЛЯКИ И ПОШЛОСТЬ

Мещанин — это взрослый человек с практичным умом, корыстными, общепринятыми интересами и низменными идеалами своего времени и своей среды. Я говорю именно о «взрослом», солидном человеке, так как ребенок или подросток с повадками мещанина — всего лишь попугай, подражающий манерам законченных обывателей; ведь попугаю быть легче, чем белой вороной. Обыватель и мещанин — в какой-то степени синонимы: в обывателе удручает не столько его повсеместность, сколько сама вульгарность некоторых его представлений. Его можно назвать «благовоспитанным» и «буржуазным». Благовоспитанность предполагает галантерейную, изысканную вульгарность, которая бывает хуже простодушной грубости. Рыгнуть в обществе — грубо, но рыгнуть и сказать: «Прошу прощения» — не просто вульгарно, но еще и жеманно. Понятие «буржуазность» я заимствую у Флобера, а не у Маркса. Буржуазность во флюберовском понимании свидетельствует скорее о складе ума, чем о содержимом кошелька. Буржуа — это самодовольный мещанин, величественный обыватель.

Маловероятно, чтобы этот тип существовал в первобытном обществе, хотя элементы мещанства можно обна-

ружить и там. Представьте себе на мгновение людоеда, требующего к обеду изящно разделанную человеческую голову. Точно так же американский обыватель желает, чтобы отечественные апельсины всегда были ярко-оранжевыми, лососина — нежно-розовой, а виски — золотисто-желтым. Но, как правило, мещанство возникает на определенной ступени развития цивилизации, когда вековые традиции превратились в зловонную кучу мусора, которая начала разлагаться.

Обыватель — явление всемирное. Оно встречается во всех классах и нациях. Английский герцог может быть столь же вульгарным, как американский пастор, французский бюрократ или советский гражданин. У Ленина, Сталина и Гитлера представление об искусстве и науке было насквозь буржуазным. Рабочий или шахтер нередко оказываются такими же откровенными буржуа, как банковский служащий или голливудская звезда.

Мещане питаются запасом банальных идей, прибегая к избитым фразам и клише, их речь изобилует тусклыми, невыразительными словами. Истинный обыватель весь соткан из этих заурядных, убогих мыслей, кроме них у него ничего нет. Но надо признать, что в каждом из нас сидит эта шаблонная сущность, и все мы в повседневной речи прибегаем к словам-штампам, превращая их в знаки и формулы. Это не означает, однако, что все люди — обыватели, но предостерегает от машинального обмена любезностями. В душный день каждый второй прохожий непременно спросит вас: «Вам не очень жарко?» Из этого не следует, что ваш собеседник — пошляк. Он может оказаться обыкновенным попугаем или словоохотливым иностранцем. Когда вас спрашивают: «Как поживаете?» — ответ: «Прекрасно» может прозвучать унылым штампом, но, начини вы распространяться о своем здоровье, вы рискуете прослыть педантом и занудой. Иногда банальность — хороший щит или надежная уловка от разговора с дураками.

Я встречал просвещеннейших людей — поэтов, ученых, которые в кафе обходились двумя-тремя словами: «да, нет, благодарю вас».

Персонаж, выступающий под именем «бравурного пошляка», не просто обыватель-новичок, нет, это — профессиональный жеманник с головы до пят, законченный тип благопристойного буржуа, всемирный продукт заурядности и косности. Он — конформист, приспособившийся к своей среде. Ему присущи лжеидеализм, лжесострадание и лжемудрость. Обман — верный союзник настоящего обывателя. Великие слова Красота, Любовь, Природа — звучат в его устах фальшиво и корыстно. Таков Чичиков из «Мертвых душ», Скимпол из «Холодного дома», наконец, Омэ из «Госпожи Бовари». Обыватель любит пустить пыль в глаза и любит, когда это делают другие, поэтому всегда и всюду за ним по пятам следуют обман и мошенничество.

Обыватель с его неизменной страстной потребностью приспособиться, приобщиться, пролезть разрывается между стремлением поступать как все и приобретать ту или иную вещь потому, что она есть у миллионов, — и страстным желанием принадлежать к избранному кругу, ассоциации, клубу. Он жаждет останавливаться в лучших отелях, путешествовать в 1-м классе океанского лайнера с капитаном в белоснежном кителе и великолепным сервисом. Соседство с главой компании и европейским аристократом может вскружить ему голову. Нередко он — сноб. Богатство и титул приводят его в восторг: «Дорогая, сегодня я болтал с герцогиней!»

Пошляк не увлекается и не интересуется искусством, в том числе и литературой, — вся его природа искусству враждебна. Но он с жадностью поглощает всяческую информацию и отлично натренирован в чтении газет и журналов. Он ревностный читатель «Сэтедей ивнинг пост» и, просматривая газету, обычно отождествляет себя с героя-

ми передовиц. Представитель сильного пола воображает себя симпатичным судебным исполнителем или другой важной птицей, скажем, замкнутым холостяком с душой ребенка и игрока в гольф. Если это читательница — эдакая мешаночка, она видит себя в роли обворожительной, румяной, белокурой секретарши (с виду девчушка, в душе — благочестивая мать, сочетавшаяся законным браком со своим молодцеватым шефом). Обыватель не отличает одного автора от другого; читает он мало и всегда с определенной целью, но может вступить в общество библиофилов и смаковать прелестные, *прелестные* книги: винегрет из Симоны де Бовуар, Достоевского, Сомерсета Моэма, «Доктора Живаго» и мастеров эпохи Возрождения. Его не очень интересует живопись, но престижа ради он охотно повесит в гостиной репродукции Ван Гога или Уистлера, втайне предпочитая им Нормана Рокуэлла.

В своей приверженности к утилитарным, материальным ценностям он легко превращается в жертву рекламного бизнеса. Сама по себе реклама может быть очень хороша — иные ролики поднимаются до настоящих высот искусства, речь не об этом. Суть в том, что реклама всегда играет на обывательской гордости обладания вещью, будь то комплект нижнего белья или набор столового серебра. Я имею в виду определенный тип рекламы. К примеру, в доме появился радиоприемник или телевизор (машина, холодильник, столовое серебро — все что угодно). Их только что доставили из магазина. Мать радостно всплеснула руками, дети топчутся рядом, сгорая от любопытства, малыш вместе с собакой тянется к краю стола, куда водрузили Идола, даже бабушка, сияя всеми своими морщинками, выглядывает откуда-то сзади, а в стороне от всех, засунув большие пальцы в проймы жилета, победно высится Отец, Папаша, Горделивый Даритель. Мальчики и девочки в рекламе неизменно усыпаны веснушками, а у малышей всегда отсутствуют передние зубы. Я ничего

не имею против веснушек (на самом деле они очень идут иным юным созданиям). Вполне возможно, специальное исследование подтвердит, что у большинства маленьких американских граждан они есть, а в другом исследовании докажут, что у всех удачливых судебных исполнителей и красивых домохозяек в детстве они были. Повторяю: я не имею ничего против веснушек как таковых. Но я считаю неслыханной пошлостью то, что с ними сделали рекламные и прочие агентства. По рассказам очевидцев, если мальчик без веснушек или слегка веснушчатый должен появиться на телеэкране, ему наклеивают искусственные веснушки, минимум 22 штуки — 8 на каждой щеке и 6 на носу. В комиксах веснушки напоминают сильную сыпь. В одном сериале они были обозначены крошечными кружками. Если веснушчатых юных героев обычно играют белокурые или рыжеволосые красавчики, то у молодых статных мужчин, как правило, темные волосы и густые черные брови. От шотландца до кельта — такова эволюция.

Глубочайшая пошлость, источаемая рекламой, не в том, что она преувеличивает достоинства той или иной полезной вещи, но в самом предположении, что человеческое счастье можно купить и что такая покупка облагораживает покупателя. Конечно, сотворенный в рекламе мир сам по себе безвреден — каждый знает, что сотворен он продавцом, которому всегда подыгрывает покупатель. Самое забавное не в том, что здесь не осталось ничего духовного, кроме экстатических улыбок людей, приготовляющих или поглощающих божественные хлопья, не в том, что игра чувств ведется по законам буржуазного общества; нет, самое забавное, что это — теневой, иллюзорный мир, и в его реальное существование в глубине души не верят ни продавцы, ни покупатели, особенно в нашей мудрой, прагматичной и мирной стране.

У русских есть, вернее, было специальное название для самодовольного величественного мещанства — пошлость.

Adoration of Spoons

The most adored patterns have these



The Small Spoon

They're Holmes & Edwards, of course,
the different from kind of
silverware that's Sterling Inlaid
in your kitchen too, for longer!

Tea Spoon

Two kinds of sterling silver (S.S.)
are inlaid on the backs of spoons and handles
of the most used spoons and forks
to guard them silver-plate's beauty.

Silver Spoon

And Holmes & Edwards Silverware
is Sterling Inlaid during sterling period!
Serves for eight years or less at \$46.95,
and you pay less for the Tea!

Silver Spoon



ALL PATENTS MADE IN U.S.A.

Рекламное объявление 1950 года,
выбранное Набоковым для иллюстрации пошлости

Пошлость — это не только явная, неприкрытая бездарность, но главным образом мнимая значительность, мнимая красота, мнимый ум, мнимая привлекательность. Припечатывая что-то словом «пошлость», мы не просто выносим эстетическое суждение, но и творим нравственный суд. Все подлинное, честное, прекрасное не может быть пошлым. Я утверждаю, что простой, не тронутый цивилизацией человек редко бывает пошляком, поскольку пошлость предполагает внешнюю сторону, фасад, внешний лоск. Чтобы превратиться в пошляка, крестьянину нужно перебраться в город. Крашенный от руки галстук должен прикрыть мужественную гортань, чтобы восторжествовала неприкрытая пошлость.

Возможно, само слово так удачно найдено русскими оттого, что в России когда-то существовал культ простоты и хорошего вкуса. В современной России — стране моральных уродов, улыбающихся рабов и тупоголовых громил — перестали замечать пошлость, поскольку в Советской России развилась своя, особая разновидность пошляка, сочетающего деспотизм с поддельной культурой. В прежние времена Гоголь, Толстой, Чехов в своих поисках простоты и истины великолепно изобличали пошлость, так же как показное глубокомыслие. Но пошляки есть всюду, в любой стране — и в Америке, и в Европе. И все же в Европе их больше, чем здесь, несмотря на старания американской рекламы.

ИСКУССТВО ПЕРЕВОДА

В причудливом мире словесных превращений существует три вида грехов. Первое и самое невинное зло — очевидные ошибки, допущенные по незнанию или непониманию. Это обычная человеческая слабость — и вполне простительная. Следующий шаг в ад делает переводчик, сознательно пропускающий те слова и абзацы, в смысл которых он не потрудился вникнуть или же те, что, по его мнению, могут показаться непонятными или неприличными смутно воображаемому читателю. Он не брезгует самым поверхностным значением слова, которое к его услугам предоставляет словарь, или жертвует ученостью ради мнимой точности: он заранее готов знать меньше автора, считая при этом, что знает больше. Третье — и самое большое — зло в цепи грехопадений настигает переводчика, когда он принимается полировать и приглаживать шедевр, гнусно приукрашивая его, подлаживаясь к вкусам и предрассудкам читателей. За это преступление надо подвергать жесточайшим пыткам, как в Средние века за плагиат.

Вопиющие ошибки первой категории в свою очередь делятся на две группы. Недостаточное знание иностран-

ного языка может превратить самую расхожую фразу в блистательную тираду, о которой и не помышлял автор. «*Bien-être général*»¹ становится утверждением, уместным в устах мужчины: «Хорошо быть генералом», причем в генералы это благоденствие произвел французский переводчик «Гамлета», еще и попотчевав его при этом икрой. Или же в переводе Чехова на немецкий язык учитель, едва войдя в класс, погружается в чтение «своей газеты», что дало повод величавому критику сокрушаться о плачевном состоянии школьного обучения в дореволюционной России. На самом-то деле Чехов имел в виду обыкновенный классный журнал, в котором учитель отмечал отсутствующих учеников и ставил отметки. И наоборот, невинные английские выражения «*first night*»² и «*public house*»³ превращаются в русском переводе в «первую брачную ночь» и «публичный дом». Приведенных примеров достаточно. Они смешны и режут слух, но тут нет злого умысла, и чаще всего скомканное предложение сохраняет свой исходный смысл в контексте целого.

В другую категорию из той же группы промахов попадают ошибки не столь явные, более сложные, вызванные приступом лингвистического дальтонизма, внезапно поразившим переводчика. То ли пленившись более редким значением слова вместо очевидного и под рукой лежащего («Что предпочитает есть эскимос — эскимо или тюлений жир?» — переводчик отвечает: «Эскимо»), то ли положившись на неправильное значение, которое от многократного перечитывания отпечаталось в его памяти, он умудряется придать неожиданный или подчас весьма изощренный смысл самому невинному выражению или простой метафоре. Один чрезвычайно добросовестный поэт,

¹ Всеобщее благоденствие (*фр.*).

² Премьера (*англ.*).

³ Пивная, закусовая (*англ.*).

сражаясь с переводом, так изнасиловал оригинал, что из «is sicklied o'er with the pale cast of thought»¹ создал «бледный лунный свет». В слове «sicklied» он увидел лунный серп². А немецкий профессор, со свойственным ему национальным юмором, возникшим из омонимического сходства дугообразного стрелкового оружия и растения, которые по-русски называются одним словом «лук», перевел пушкинское «У лукоморья...» оборотом «на берегу Лукового моря».

Другой и гораздо более серьезный грех, когда опускаются сложные абзацы, все же простителен, если переводчик и сам не знает, о чем идет речь, но до чего же отвратителен самодовольный переводчик, который прекрасно их понял, но опасается озадачить тупицу или покоробить святошу. Вместо того чтобы радостно покоиться в объятиях великого писателя, он неустанно печется о ничтожном читателе, предающемся нечистым или опасным помыслам.

Самый трогательный образчик викторианского ханжества попался мне в старом английском переводе «Анны Карениной». Вронский спрашивает Анну, что с ней. «Я *beremenna*» (курсив переводчика), — отвечает Анна, предоставляя иностранному читателю гадать, что за таинственная восточная болезнь поразила ее, а все потому, что, по мнению переводчика, беременность могла смутить иную невинную душу и лучше было написать русское слово латинскими буквами.

Но попытки скрыть или завуалировать истинный смысл слова выглядят досадными мелочами рядом с тре-

¹ Из монолога Гамлета «Быть или не быть»: «...And thus the native hue of resolution / Is sicked o'er with the pale cast of thought...» — «...На яркий цвет решимости природной / Ложится бледность немощная мысли...» Перевод В. Набокова.

² Sickle — лунный серп (англ.); to sickly — покрывать бледностью (англ.).

твей категорией промахов, когда, красуясь перед читателем, является самовлюбленный переводчик, который обставляет будуар Шехерезады на свой вкус и с профессиональной виртуозностью прихорашивает своих жертв. Так, в русских переводах Шекспира Офелию было принято украшать благородными цветами вместо простых трав, которые она собирала:

Там ива есть, она, склонивши ветви,
Глядится в зеркале кристальных вод.
В ее тени плела она гирлянды
Из лилий, роз, фиалок и жасмина¹.

Пышность этих ботанических излишеств говорит сама за себя, при этом переводчик походя искажил лирические отступления королевы, придав ей явно недостающего благородства и заодно устранил свободных пастухов². Каким образом можно было составить подобный букет, бродя по берегу Эвона или Хелье, — это уже другой вопрос.

Серьезный русский читатель таких вопросов не задавал, во-первых, потому, что не знал английского текста, а во-вторых — потому, что на ботанику ему было в высшей степени наплевать. Единственное, что его интересовало, — это «вечные вопросы», которые немецкие критики и русские радикальные мыслители открыли у Шекспира. По-

¹ Пер. А. Кронеберга, С.-Петербург, 1863.

² Королева.

Над речкой ива свесила седую
Листву в поток.
Сюда она пришла
Гирлянды плести из лютика, крапивы,
Купав и цвета с красным хохолком,
Который пастухи зовут так грубо,
А девушки — ногами мертвеца.
Ей травами увить хотелось иву...
(Пер. Б. Пастернака). — *Прим. пер.*

этому то, что произошло с комнатными собачками Гонери-
рильи в строке:

Tray, Blanche and Sweetheart, see, they bark at me,
безжалостно превращенной в:

Для чего собачья стая лает на меня?¹

ни у кого не вызывало возражений.

Эта стая проглотила весь местный колорит, все неповторимые и сочные детали.

Но возмездие бывает сладостным, даже неосознанное. Величайший русский рассказ — гоголевская «Шинель». Его главная черта, иррациональная часть, образующая трагический подтекст этой истории, без которой она была бы просто бессмысленным анекдотом, неразрывно связана с особым стилем, которым она написана: множество нелепых повторов одного и того же нелепого наречия звучит столь навязчиво, что становится каким-то зловещим заговором. Здесь есть отрывки, которые выглядят вполне невинными, но стоит взглянуть пристальнее, и вы замечаете, что хаос притаился в двух шагах, а какое-нибудь слово или сравнение вписаны Гоголем так, что самое безобидное предложение вдруг взрывается кошмарным фейерверком. Здесь есть та спотыкающаяся неуклюжесть, которую автор применяет сознательно, передавая грубую материю наших снов. Все это напрочь исчезло в чинном, бойком и чрезвычайно прозаичном английском переложении (загляните в перевод Клода Фильда, чтобы больше никогда не заглядывать в него). Вот пример, который создает у меня ощущение, будто я присутствую при убийстве и не в силах его предотвратить:

Гоголь: «...в две небольшие комнаты с передней или кухней и кое-какими модными претензиями, лампой или иной вещицей, стоившей многих пожертвований...»

¹ Пер. А. Дружинина, С.-Петербург, 1857.

Фильд: «fitted with some pretentious articles of furniture purchased, etc...»¹

Заигрывание с великими и не очень великими иностранными шедеврами может привести к тому, что в этом фарсе окажется замешанной ни в чем не повинная третья сторона. Совсем недавно один известный русский композитор попросил меня перевести на английский стихотворение, которое сорок лет назад он положил на музыку. Он настаивал, что перевод должен особенно точно передавать акустическую сторону текста. К несчастью, текст этот оказался известным стихотворением Эдгара По «Колокола» в переводе К. Бальмонта. Что представляют собой многочисленные переводы Бальмонта, легко понять из его собственных сочинений: он отличался почти патологической неспособностью написать хотя бы одну мелодичную строчку. Пользуясь готовым набором затасканных рифм, подбирая на ходу первую попавшуюся метафору, он превратил стихи, стоившие По немалых усилий, в нечто такое, что любой российский рифмоплет мог бы состряпать в один присест. Переводя стихотворение обратно на английский, я заботился только о том, чтобы найти слова, напоминавшие по звучанию русские. Теперь, если кому-то попадетсся мой английский перевод, он может по глупости перевести его снова на русский, так что стихотворение, в котором уже ничего не осталось от Э. По, подвергнется еще большей «бальмонтизации», пока в конце концов «Колокола» не превратятся в «Безмолвие». Еще более гнусным фарсом отдает история, которая произошла с утонченным, мечтательным стихотворением Бодлера «Приглашение к путешествию» («Mon enfant, ma sœur, Songe à la douceur...»).

¹ «Обставленные претенциозными вещами, купленными...» (англ.).

Русский перевод принадлежит перу Мережковского, обладавшего еще меньшим поэтическим талантом, чем Бальмонт. Начинается он так:

Голубка моя,
Умчимся в края...

Стихотворение это в переводе немедленно приобрело бойкий размер, так что его подхватили все русские шарманщики. Представляю себе будущего переводчика русских народных песен, который захочет их вновь офранцузить:

Viens, mon p'tit,
A Nijni¹ —

и так далее *ad malinfinitem*².

Оставляя в стороне вышеупомянутых врунов, безобидных болванов и беспомощных поэтов, можно выделить три типа переводчиков, не имеющих никакого отношения к трем названным ступеням грехопадения, однако не застрахованных от тех же ошибок. К ним относятся: ученый муж, жаждущий заразить весь мир своей любовью к забытому или неизвестному гению, добросовестный литературный поденщик и, наконец, профессиональный писатель, отдыхающий в обществе иностранного собрата. Ученый муж, можно надеяться, в переводе будет точен и педантичен: сноски он дает на той же странице, что и в оригинале, а не отправляет в конец книги — с его точки зрения, они никогда не бывают исчерпывающими и слишком подробными. Боюсь, что трудолюбивая дама, корпящая в одиннадцатом часу ночи над одиннадцатым томом какого-нибудь собрания сочинений, будет куда менее точ-

¹ Поедем в Нижний,
Мой малыш... (*фр.*)

² До дурной бесконечности (*лат.*).

ной и педантичной. Но суть не в том, что ученый делает меньше грубых ошибок, чем труженица. Суть в том, что, как правило, и он и она безнадежно лишены хоть какого-нибудь творческого дара. Ни знание, ни усердие не заменят воображения и стиля.

Но вот за перо берется подлинный поэт, одаренный и тем и другим, и между сочинением собственных стихов находит отдохновение, переводя что-нибудь из Лермонтова или Верлена. Обычно он либо не знает язык подлинника и безмятежно полагается на «подстрочник», сделанный не столь блестящим, но значительно более образованным человеком, либо, зная язык, не обладает педантичностью ученого и опытом профессионального переводчика. В этом случае чем больше его поэтический дар, тем сильнее искрящаяся рябь его красноречия замутняет гениальный подлинник. Вместо того чтобы облечься в одежды автора, он наряжает его в собственные одежды.

Теперь уже можно судить, какими качествами должен быть наделен переводчик, чтобы воссоздать идеальный текст шедевра иностранной литературы. Прежде всего он должен быть столь же талантлив, что и выбранный им автор, либо таланты их должны быть одной природы. В этом и только в этом смысле Бодлер и По или Жуковский и Шиллер идеально подходят друг другу. Во-вторых, переводчик должен прекрасно знать оба народа, оба языка, все детали авторского стиля и метода, происхождение слов и словообразование, исторические аллюзии. Здесь мы подходим к третьему важному качеству: наряду с одаренностью и образованностью он должен обладать способностью к мимикрии, действовать так, словно он и есть истинный автор, воспроизводя его манеру речи и поведения, нравы и мышление с максимальным правдоподобием.

Недавно я попытался перевести нескольких русских поэтов, которые прежде были испорчены плохими пере-

водами или вовсе не переводились. Мой английский, конечно, гораздо беднее русского: разница между ними примерно такая же, как между домом на две семьи и родовой усадьбой, между отчетливо осознаваемым комфортом и безотчетной роскошью. Я далеко не удовлетворен достигнутым, но мои штудии раскрыли некоторые правила, которые могут пригодиться другим переводчикам.

К примеру, я столкнулся с немалыми сложностями в переводе первой строки одного из величайших стихотворений Пушкина «Я помню чудное мгновенье...»:

Yah pom-new chewed-no-yay mg-no-vain-yay...

Я передал русские слоги, подобрав наиболее схожие английские слова и звуки. Русские слова в таком обличье выглядят довольно безобразно, но в данном случае это не важно: важно, что «chew»¹ и «vain»² фонетически перекликаются с русскими словами, означающими прекрасные и емкие понятия. Мелодия этой строки с округлым и полнозвучным словом «чудное» в середине и звуками «м» и «н» по бокам, уравнивающими друг друга, — умиротворяет и ласкает слух, создавая при этом парадокс, понятный каждому художнику слова.

Если посмотреть в словаре эти четыре слова, то получится глупое, плоское и ничего не выражающее английское предложение: «I remember a wonderful moment».

Как поступить с птицей, которую вы подстрелили и убедились, что она не райская, а всего лишь упорхнувший из клетки попугай, который, трепыхаясь на земле, продолжает выкрикивать глупости? Как ни старайся, английского читателя не убедишь, что «I remember a wonderful moment» — совершенное начало совершеннейшего стихотворения.

¹ Жевать (англ.).

² Тщетный (англ.).

Прежде всего я убедился, что буквальный перевод в той или иной мере всегда бессмыслен. Русское «я помню» — гораздо глубже погружает в прошлое, чем английское «I remember» — плоская фраза, которая, как неумелый ныряльщик, падает на живот. В слове «чудное» слышится сказочное «чудь», окончание слова «луч» в дательном падеже и древнерусское «чу», означавшее «послушай», и множество других прекрасных русских ассоциаций. И фонетически, и семантически «чудное» относится к определенному ряду слов, и этот русский ряд не соответствует тому английскому, в котором мы находим «I remember». И напротив, хотя английское слово «remember» в контексте данного стихотворения не соответствует русскому смысловому ряду, куда входит понятие «помню», оно, тем не менее, связано с похожим поэтическим рядом слова «remember» в английском, на который при необходимости опираются настоящие поэты. Ключевым словом в строке Хаусмана «What are those blue remembered hills?»¹ в русском переводе становится ужасное, растянутое слово «вспомнившиеся» — горбатое и ухабистое и никак внутренне не связанное с прилагательным «синие». В русском, в отличие от английского, понятие «синевы» принадлежит совершенно иному смысловому ряду, нежели глагол «помнить».

Связь между словами и несоответствие различных семантических рядов в разных языках предполагают еще одно правило, по которому три главных слова в строке образуют столь тесное единство, что оно рождает новый смысл, который ни одно из этих слов по отдельности или в другом сочетании не содержит. Не только обычная связь слов в предложении, но и их точное положение по отношению друг к другу и в общем ритме строки делает возможным это таинственное преобразование смысла.

¹ «Что за синие вспомнившиеся холмы?» (англ.)

Переводчик должен принимать во внимание все эти тонкости.

Наконец, существует проблема рифмы. К слову «мгновенье» можно легко подобрать по меньшей мере две тысячи рифм, в отличие от английского «moment», к которому не напрашивается ни одна рифма. Положение этого слова в конце строки тоже неслучайно, так как Пушкин, осознанно или бессознательно, понимал, что ему не придется охотиться за рифмой, но слово *moment* в конце предложения вовсе не обещает легкой поживы. Поставив его в хвосте фразы, мы поступили бы исключительно опрометчиво.

С этими сложностями я столкнулся, переводя первую строку стихотворения Пушкина, так полно выражающую автора, его неповторимость и гармонию. Изучив ее со всей тщательностью и с разных сторон, я принялся за перевод. Я бился над строчкой почти всю ночь и в конце концов перевел ее. Но привести ее здесь — значит заронить в читателе сомнение, что знание нескольких безупречных правил гарантирует безупречный перевод.

Я провел вас через чудесную страну одного литературного столетия. Тот факт, что это русская литература, не много означает для вас, поскольку вы не читаете по-русски, — а в искусстве литературы (в моем понимании это именно искусство) язык — единственная реальность, разделяющая эту вселенную на национальные миры. Я постоянно подчеркивал, в этом и других курсах, что литература относится не к области общих идей, а к области индивидуальных слов и образов.

Толстой (1828—1910) и Чехов (1860—1904) — последние писатели, которых нам удалось изучить подробно. Некоторые из вас не могли не заметить, что их время отделяет от нашего (или, говоря менее высокопарно, от *моего*) еще полвека. Некоторые из вас, возможно, хотели бы исследовать и эти годы.

Первая трудность, которая подстерегает здесь американского студента, состоит в том, что лучшие мастера этого периода (1900—1950) переведены ужасающим образом. Есть и вторая проблема, с которой американский студент

¹ Посвящение (*фр.*).

неизбежно столкнется: в поисках немногочисленных шедевров, по большей части поэтических (отдельные стихотворения Владимира Маяковского и Бориса Пастернака), ему придется преодолеть чудовищную массу бездарной писанины, нагроможденную исключительно в политических целях.

Период, о котором мы говорим, можно условно разделить на два этапа: 1900—1917 и 1920—1957. Первый этап демонстрирует подлинный расцвет всех видов искусства. Лирика Александра Блока (1880—1921) и необыкновенный роман Андрея Белого (1880—1934) «Петербург» (1916) — наиболее яркие его украшения. Произведения этих авторов, экспериментаторов в области формы, подчас представляют трудность даже для образованного русского читателя — и непоправимо искажены в английских переводах. Иначе говоря, вам было бы невероятно сложно одолеть их без знания русского языка.

Второй этап (1920—1957) я бегло охарактеризовал в начале нашего курса. Это время всевозрастающего давления со стороны власти, время, когда деятельность писателей направлялась распоряжениями правительства, а поэтов вдохновляла на творчество политическая полиция, время упадка литературы. У любой диктатуры — консервативные художественные вкусы, поэтому неудивительно, что те из русских писателей, кто не покинул родину, сочиняли произведения много более мещанского толка, нежели их английские или французские аналоги. (Лишь в самом начале советского периода делались пропагандистские попытки увязать политический авангард с авангардом художественным.) Огромное число творцов оказалось в изгнании, и, как совершенно ясно сегодня, лучшие произведения современной русской литературы созданы писателями-эмигрантами. Впрочем, это довольно личная тема, и на сем я закончу.

СОДЕРЖАНИЕ

Фредсон Бауэрс. Предисловие редактора.	
Перевод С. Антонова	7

Лекции по русской литературе

ПИСАТЕЛИ, ЦЕНЗУРА И ЧИТАТЕЛИ В РОССИИ.	
Перевод А. Курт	25

НИКОЛАЙ ГОГОЛЬ (1809—1852).	
Перевод Е. Гольшиевой под ред. В. Гольшиева	43
«МЕРТВЫЕ ДУШИ» (1842)	45
«ШИНЕЛЬ» (1842)	101

ИВАН ТУРГЕНЕВ (1818—1883). Перевод А. Курт	113
«ОТЦЫ И ДЕТИ» (1862)	127

ФЕДОР ДОСТОЕВСКИЙ (1821—1881). Перевод А. Курт	161
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (1866)	181
«ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» (1864)	187
«ИДИОТ» (1868)	202
«БЕСЫ» (1872)	206
«БРАТЯЯ КАРАМАЗОВЫ» (1880)	211

ЛЕВ ТОЛСТОЙ (1828—1910). Перевод А. Курт	217
«АННА КАРЕНИНА» (1877)	219
«СМЕРТЬ ИВАНА ИЛЬИЧА» (1884—1886)	332

АНТОН ЧЕХОВ (1860—1904). <i>Перевод Г. Дашевского</i>	343
«ДАМА С СОБАЧКОЙ» (1899). <i>Перевод И. Клягиной</i>	359
«В ОВРАГЕ» (1900). <i>Перевод А. Курт</i>	369
ЗАМЕТКИ О «ЧАЙКЕ» (1896). <i>Перевод А. Курт</i>	390
МАКСИМ ГОРЬКИЙ (1868—1936). <i>Перевод А. Курт</i>	409
«НА ПЛОТАХ» (1895)	420
ПОШЛЯКИ И ПОШЛОСТЬ. <i>Перевод А. Курт</i>	425
ИСКУССТВО ПЕРЕВОДА. <i>Перевод Е. Рубиновой и А. Курт</i>	432
L'ENVOI. <i>Перевод С. Антонова</i>	443

Набоков В.

Н 14 Лекции по русской литературе / Пер. с англ. С. Антонова, Е. Голышевой, Г. Дашевского и др. — СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. — 448 с.

ISBN 978-5-9985-0689-5

В «Лекциях по русской литературе», впервые опубликованных в 1981 году, крупнейший русско-американский писатель XX века Владимир Набоков предстал перед читающей публикой, знавшей его главным образом как блистательного романиста, в иных, порой неожиданных ипостасях. Лекционные курсы «Мастера европейской прозы» и «Русская литература в переводах», подготовленные для студентов колледжа Уэлсли и Корнеллского университета, где писатель преподавал в 1940—1950-е годы, раскрыли в Набокове вдумчивого читателя, проницательного, дотошного и при этом весьма пристрастного исследователя, темпераментного и требовательного педагога — и вместе с тем подтвердили его репутацию виртуозного художника слова. На страницах этого тома Набоков-лектор дает своей аудитории превосходный урок «пристального чтения» произведений Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова и Горького — чтения, метод которого исчерпывающе описан самим автором: «Литературу, настоящую литературу, не стоит глотать залпом, как снадобье, полезное для сердца или ума, этого „желудка“ души. Литературу надо принимать мелкими дозами, раздробив, раскрошив, размолов, — тогда вы почувствуете ее сладостное благоухание в глубине ладоней; ее нужно разгрызать, с наслаждением перекачивая языком во рту, — тогда, и только тогда вы оцените по достоинству ее редкостный аромат и раздробленные, размельченные частицы вновь соединятся воедино в вашем сознании и обретут красоту целого, к которому вы подмешали чуточку собственной крови».

Литературно-художественное издание

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

ЛЕКЦИИ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ответственная за выпуск Ирина Тарасенко

Редактор Сергей Антонов

Художественный редактор Вадим Пожидаев

Технический редактор Ольга Иванова

Корректоры Наталья Бобкова, Станислава Кучепатова

Верстка Алексея Соколова

Руководитель проекта Максим Крютченко

Подписано в печать 16.11.2009

Формат издания 84 × 108¹/₃₂. Печать офсетная.

Гарнитура «Петербург». Тираж 7000 экз.

Усл. печ. л. 23,52. Заказ № 4911023

Издательская Группа «Азбука-классика».

191014, Санкт-Петербург, ул. Чехова, д. 9, лит. А, пом. 6Н.

www.azbooka.ru

Отпечатано по технологии StP

в ОАО «Нижеполиграф».

603006, Нижний Новгород, Варварская ул., 32



KAVN338601R

Издательство «Азбука» представляет три книги лекций крупнейшего русско-американского писателя XX века Владимира Набокова: «Лекции по зарубежной литературе», «Лекции по русской литературе» и «Лекции о „Дон Кихоте“». В них Набоков предстал перед читающей публикой, знавшей его главным образом как блистательного романиста, в иных, порой неожиданных ипостасях. Лекционные курсы «Мастера европейской прозы» и «Русская литература в переводах», подготовленные для студентов колледжа Уэлсли и Корнеллского университета, где писатель преподавал в 1940—1950-е годы, а также курс, посвященный знаменитому роману Сервантеса «Дон Кихот», прочитанный в Гарвардском университете в 1951—1952 годах, раскрыли в Набокове вдумчивого читателя, проницательного, дотошного и при этом весьма пристрастного исследователя, темпераментного и требовательно педагога — и вместе с тем подтвердили его репутацию виртуозного художника слова.



Лекции по русской литературе

ВЛАДИМИР НАБОКОВ

