



**Петр Вайль
Александр Генис**

РОДНАЯ РЕЧЬ



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation



PORTLAND COMMUNITY COLLEGE
LEARNING RESOURCE CENTER

WITHDRAWN



Петр Вайль Александр Генис

РОДНАЯ РЕЧЬ

С предисловием АНДРЕЯ СИНЯВСКОГО

Эрмитаж

1990

Петр Вайль, Александр Генис

РОДНАЯ РЕЧЬ

Предисловие Андрея Синявского

Peter Vail, Alexander Genis

RODNAIA RECH'

(*Native tongue*)

Preface by Andrei Siniavsky

Copyright © 1990 by A. Genis and P. Vail

All rights reserved

Library of Congress Cataloging in Publication Data

Vaïl, Petr, 1949-

[Rodnaia rech' / Petr Vaïl i Aleksandr Genis].

p. cm.

Title on verso t.p.: Native tongue.

ISBN 1-55779-025-6 : \$ 12.00

1. Russian literature -- History and criticism. 2. Russian literature--Study and teaching (Secondary) 3. Russian language-- Readers -- Russian literature. I. Genis, Aleksandr, 1953- II. Title. III. Title: Native tongue.

PG2950.V35 1990

891.709--dc20

90-4230

CIP

Обложка Вагрича Бахчаняна

Cover design by Vagrigh Bakhchanian

Published by Hermitage

P.O.Box 410

Tenafly, N.J. 07670, USA

ВЕСЕЛОЕ РЕМЕСЛО

Кто-то решил, что наука должна быть непременно скучной. Вероятно, для того, чтобы ее больше уважали. Скучное — значит, солидное, авторитетное предприятие. Можно вложить капитал. Скоро на земле места не останется посреди возведенных до неба серьезных мусорных куч.

А ведь когда-то сама наука почиталась добрым искусством и все на свете было интересным. Летали русалки. Плескались ангелы. Химия именовалась алхимией. Астрономия — астрологией. Психология — хиромантией. История вдохновлялась Музой из хора Аполлона и вмещала авантюрный роман.

А ныне что? Воспроизводство производства?

Последний приют — филология. Казалось бы: любовь к слову. И вообще, любовь. Вольный воздух. Ничего принудительного. Множество затей и фантазий. Так и тут: наука. Понаставили цифры (0,1; 0,2; 0,3 и т.д.), понатыкали сноски, снабдили, ради научности, аппаратом непонятных абстракций, сквозь который не продраťся («вермекулит», «груббер», «локсодрома», «парабиоз», «ультрарапид»), переписали все это заведомо неудобоваримым языком, — и вот вам, вместо поэзии, очередная пилорама по изготовлению бесчисленных книг.

Уже в начале столетия досужие букинисты задумывались: «— Иной раз дивишься — неужто у человечества на все книги мозгов хватает? Мозгов столько нет, сколь книг!» «— Ничего, — возражают им наши бодрые современники, — скоро читать и производить книги будут одни компьютеры. А людям достанется вывозить продукцию на склады и на свалки!»

На этом индустриальном фоне, в виде оппозиции, в опровержение мрачной утопии, и возникла, мне представляется, книга Петра Вайля и Александра Гениса — «Родная речь».

Название звучит архаически. Почти по-деревенски. Детством пахнет. Сеном. Сельской школой. Ее весело и занятно читать, как и подобает ребенку. Не учебник, а приглашение к чтению, к дивертисменту. Не восславить предлагается прославленную русскую классику, а заглянуть в нее хотя бы одним глазком и тогда уже полюбить. Заботы «Родной речи» экологического свойства и направлены на спасение книги, на оздоровление самой природы чтения. Основная задача формулируется так: «Книгу изучали и — как часто бывает в таких случаях — практически перестали читать». Педагогика для взрослых, в высшей степени, между прочим, начитанных и образованных лиц.

«Родную речь», журчащую, как ручей, сопровождает неназойливая, необременительная ученость. Она предполагает, что чтение — это сотворчество. У всякого — свое. В ней масса допусков. Свобода трактовок. Пускай наши авторы в изящной словесности собаку съели и выдают на каждом шагу вполне оригинальные повелительные решения, наше дело, внушают они, не повиноваться, а любую идею подхватывать на лету и продолжать, иногда, быть может, в другую сторону. Русская литература явлена здесь в образе морского простора, где каждый писатель сам себе капитан, где паруса и канаты протянуты от «Бедной Лизы» Карамзина к нашим бедным «деревенщикам», от повести «Москва—Петушки» к «Путешествию из Петербурга в Москву».

Читая эту книгу, мы видим, что вечные и, действительно, незыблемые ценности не стоят на месте, приколотые, как экспонаты, по научным рубрикам. Они — перемещаются в литературном ряду и в читательском сознании и, случается, входят в состав позднейших проблематичных свершений. Куда они поплывут, как повернутся завтра, никто не знает. В непредсказуемости искусства — его главная сила. Это вам не учебный процесс, не прогресс.

«Родная речь» Вайля и Гениса — это обновление речи, побуждающее читателя, да будь он семи пядей во лбу, заново перечитать всю школьную литературу. Прием этот, известный издревле, называется — острашением. Чтобы им воспользоваться, нужно не так уж много, всего лишь одно усилие: посмотреть на действительность и на произведения искусства непредвзятым взглядом. Как если бы вы их читали впервые. И вы увидите: за каждым классиком бьется живая, только что открытая мысль. В нее хочется играть.

ОТ АВТОРОВ

Для России литература — точка отсчета, символ веры, идеологический и нравственный фундамент. Можно как угодно интерпретировать историю, политику, религию, национальный характер, но стоит произнести „Пушкин”, как радостно и дружно закивают головами ярые антагонисты.

Конечно, для такого взаимопонимания годится только та литература, которую признают классической. Классика — универсальный язык, основанный на абсолютных ценностях.

Русская литература золотого XIX века стала нерасчленимым единством, некой типологической общностью, перед которой отступают различия между отдельными писателями. Отсюда и вечный соблазн найти доминантную черту, отграничивающую российскую словесность от любых других — напряженность духовного поиска, или народолюбие, или религиозность, или целомудренность.

Впрочем, с таким же — если не большим — успехом можно было бы говорить не об уникальности русской литературы, а об уникальности русского читателя, склонного видеть в любимых книгах самую священную национальную собственность. Задеть классика — все равно что оскорбить родину.

Естественно, что такое отношение складывается с малых лет. Главный инструмент сакрализации классиков — школа. Уроки литературы сыграли грандиозную роль в формировании российского общественного сознания в первую очередь потому, что книги противостояли воспитательным претензиям государства. Во все времена литература, как бы с этим ни боролись, обнаруживала свою внутреннюю противоречивость. Нельзя было не

заметить, что Пьер Безухов и Павел Корчагин — герои разных романов. На этом противоречии вырастали поколения тех, кто сумел сохранить скепсис и иронию в мало приспособленном для этого обществе.

А главное — чтобы читать Чехова и Толстого, не надо было ждать очередной „оттепели“. Часто забывается, что школьники сталинской эпохи учили наизусть не только Демьяна Бедного, но и Лермонтова.

Однако диалектика жизни ведет к тому, что твердо усвоенное в школе преклонение перед классикой мешает видеть в ней живую словесность. Книги, знакомые с детства, становятся знаками книг, эталонами для других книг. Их достают с полки так же редко, как парижский эталон метра.

Тот, кто решается на такой поступок — перечитать классику без предубеждения — сталкивается не только со старыми авторами, но и с самим собой. Читать главные книги русской литературы — как пересматривать заново свою биографию. Жизненный опыт накапливался попутно с чтением и благодаря ему. Дата, когда впервые был раскрыт Достоевский, не менее важна, чем семейные годовщины.

Мы растем вместе с книгами — они растут в нас. И когда-то настает пора бунта против вложенного еще в детстве отношения к классике. (Видимо, это неизбежно. Андрей Битов однажды признался: „Больше половины своего творчества я потратил на борьбу со школьным курсом литературы“).

Мы задумали эту книгу не столько чтобы опровергать школьную традицию, сколько чтобы проверить — и даже не ее, а себя в ней. Все главы „Родной речи“ строго соответствуют программе средней школы.

Конечно, мы не надеемся сказать что-то существенно новое о предмете, занимавшем поколения лучших умов России. Мы просто решились поговорить о самых бурных и интимных событиях своей жизни — русских книгах.

Петр Вайль, Александр Генис
Нью-Йорк, 1989 г.

НАСЛЕДСТВО „БЕДНОЙ ЛИЗЫ”

Карамзин

В самом имени Карамзин — звучит некая жеманность. Не зря Достоевский переврал эту фамилию, чтобы высмеять в „Бесах” Тургенева. Так похоже, что даже не смешно.

Еще недавно, до того, как в России начался бум, произведенный возрождением его „Истории”, Карамзин считался всего лишь легкой тенью Пушкина. Еще недавно Карамзин казался элегантным и легкомысленным, вроде кавалера с полотен Буше и Фрагонара, воскрешенных потом художниками „Мира искусства”.

А все потому, что про Карамзина известно, что он изобрел сентиментализм. Как все поверхностные суждения, и это справедливо, хотя бы отчасти. Чтобы читать сегодня повести Карамзина, надо запастись эстетическим цинизмом, позволяющим наслаждаться старомодным простодушием текста.

Тем не менее, одна из повестей, „Бедная Лиза” — благо там всего семнадцать страниц и все про любовь — все же живет в сознании современного читателя.

Бедная крестьянская девушка Лиза встречает молодого дворянина Эраста. Уставший от ветреного света, он влюбляется в непосредственную, невинную девушку любовью брата. Однако вскоре платоническая любовь переходит в чувственную. Лиза последовательно теряет непосредственность, невинность и самого Эраста — он уходит на войну. „Нет, он в самом деле был в армии, но вместо того, чтобы сражаться с неприятелем, играл в карты и проиграл почти все свое имение”. Чтобы поправить

дела, Эраст женится на пожилой богатой вдове. Узнав об этом, Лиза топится в пруду.

Больше всего это похоже на либретто балета. Что-то вроде „Жизели”. Карамзин, используя расхожий в те времена сюжет европейской мещанской драмы, перевел его не только на русский язык, но и пересадила на русскую почву.

Результаты этого незатейливого опыта были грандиозными. Рассказывая сентиментальную и слащавую историю бедной Лизы, Карамзин — попутно — открыл прозу.

Он первый стал писать гладко. В его сочинениях (не стихах!) слова сплетались таким правильным, ритмическим образом, что у читателя оставалось впечатление риторической музыки. Гладкое плетение словес оказывает гипнотическое воздействие. Это своего рода колея, попав в которую уже не следует слишком заботиться о смысле: разумная грамматическая и стилевая необходимость сама его создаст.

Гладкость в прозе — то же, что метр и рифма в поэзии. Значение слов, оказавшихся в жесткой схеме прозаического ритма, играет меньшую роль, чем сама эта схема.

Вслушайтесь: „В цветущей Андалузии — там, где шумят гордые пальмы, где благоухают миртовые рощи, где величественный Гвадалквивир катит медленно свои воды, где возвышается розмарином увенчанная Сиерра-Морена, — там увидел я прекрасную”. Столетия спустя с тем же успехом и так же красиво писал Северянин.

В тени такой прозы жили многие поколения писателей. Они, конечно, избавлялась понемногу от красот, но — не от гладкости стиля. Чем хуже писатель, тем глубже колея, в которой он елозит. Тем больше зависимость последующего слова от предыдущего. Тем выше общая предсказуемость текста. Поэтому роман Сименона пишется за неделю, читается за два часа и нравится всем.

Великие писатели всегда, а в XX веке особенно, сражались с гладкостью стиля, терзали, кромсали и мучили его. Но до сих пор подавляющее большинство книг пишется той же прозой, которую открыл для России Карамзин.

„Бедная Лиза” появилась на пустом месте. Ее не окружал густой литературный контекст. Карамзин в одиночку распорядился будущим русской прозы — потому, что его можно было читать не только для того, чтобы возвыситься душой или вынести нравственный урок, а для удовольствия, развлечения, забавы.

Что бы там ни говорили, а в литературе важны не благие намерения автора, а его способность увлечь читателя выдумкой. Иначе бы все читали Гегеля, а не „Графа Монте-Кристо”.

Итак, Карамзин „Бедной Лизой” угодил читателю. Русская литература захотела увидеть в этой маленькой повести прообраз своего светлого будущего — и увидела. Она нашла в „Бедной Лизе” беглый конспект своих тем и героев. Там было все, что ее занимало и занимает до сих пор.

В первую очередь — народ. Опереточная крестьянка Лиза с ее добродетельной матушкой породила бесконечную череду литературных крестьян. Уже у Карамзина лозунг „правда живет не в дворцах, а хижинах” звал к тому, чтобы учиться у народа здоровому нравственному чувству. Вся русская классика, в той или иной степени, идеализировала мужика. Кажется, что трезвый Чехов (рассказ „В овраге” ему долго не могли простить) был едва ли не единственным, кто устоял перед этой эпидемией.

Карамзинскую Лизу можно и сегодня обнаружить у „деревенщиков”. Читая их прозу, можно быть заранее уверенным, что прав всегда окажется человек из народа. Вот так в американских фильмах не бывает плохих негров. Знаменитое „под черной кожей бьется сердце тоже” вполне применимо к Карамзину, который писал: „И крестьянки умеют любить”. Есть тут этнографический привкус колонизатора, мучимого угрызениями совести.

Эраст тоже мучается: он „был до конца жизни своей несчастлив”. Этой незначительной реплике тоже суждена была долгая жизнь. Из нее выросла заботливо лелеемая вина интеллигента перед народом.

Любви к простому человеку, человеку из народа, от русского писателя требуют так давно и с такой настойчивостью, что нам покажется моральным уродом любой, кто ее не декларирует. (Есть ли русская книга, посвященная вине народа перед интеллигенцией?) Между тем, это отнюдь не такая уж универсальная эмоция. Мы ведь не задаемся вопросом — любил ли простой народ Гораций или Петрарка.

Только русская интеллигенция страдала комплексом вины в такой степени, что торопилась отдать долг народу всеми возможными способами — от фольклорных сборников до революции.

У Карамзина все эти сюжеты уже есть, хотя и в зачатке. Вот, например, конфликт города и деревни, который продолжает питать русскую музу и сегодня. Провожая Лизу в Москву, где та торгует цветами, мать ее говорит: „У меня всегда сердце не



бывает на месте, когда ты ходишь в город, я всегда ставлю свечу перед образом и молю Господа Бога, чтобы он сохранил тебя от всякой напасти”.

Город — средоточие разврата. Деревня — заповедник нравственной чистоты. Обращаясь тут к идеалу „естественного человека” Руссо, Карамзин, опять-таки попутно, вводит в традицию деревенский литературный пейзаж, традицию, которая расцвела у Тургенева, и с тех пор служит лучшим источником диктантов: „На другой стороне реки видна дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада, там молодые пастухи, сидя под тению дерев, поют простые, унылые песни”.

С одной стороны — буколические пастухи, с другой — Эраст, который „вел рассеянную жизнь, думал только о своих удовольствиях, искал их в светских забавах, но часто не находил: скучал и жаловался на судьбу свою”.

Конечно же, Эраст мог бы быть отцом Евгения Онегина. Тут Карамзин, открывая галерею „лишних людей”, стоит у истока еще одной мощной традиции — изображения умных бездельников, которым праздность помогает сохранить дистанцию между собой и государством. Благодаря благословенной лени, лишние люди — всегда фронтеры, всегда в оппозиции. Служи они честно отечеству, у них бы не оставалось времени на совращение Лиз и остроумные отступления.

К тому же, если народ всегда беден, то лишние люди всегда со средствами, даже если они промотались, как это случилось с Эрастом. Безалаберное легкомыслие героев в денежных вопросах избавляет читателя от мелочных бухгалтерских перипетий, которыми так богаты, например, французские романы XIX века.

У Эраста в повести нет дел, кроме любви. И тут Карамзин постулирует очередную заповедь русской литературы: целомудрие.

Вот как описан момент падения Лизы: „Эраст чувствует в себе трепет — Лиза также, не зная отчего — не зная, что с нею делается... Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где — твоя невинность?”

В самом рискованном месте — одна пунктуация: тире, многоточия, восклицательные знаки. И этому приему было суждено долголетие. Эротика в нашей литературе за редкими исключениями (бунинские „Темные аллеи”) была книжной, головной. Высокая словесность описывала только любовь, оставляя секс анекдотам. Об этом и напишет Бродский: „Любовь как акт лишена глагола”. Из-за этого появятся Лимонов и многие другие,

пытающиеся этот глагол найти. Но не так-то просто побороть традицию любовных описаний при помощи знаков препинания, если она родилась еще в 1792 году.

„Бедная Лиза” — эмбрион, из которого выросла наша литература. Ее можно изучать как наглядное пособие по русской классической словесности.

К сожалению, очень долго у основателя сентиментализма читатели замечали одни слезы. Их, действительно, у Карамзина немало. Плачет автор: „Я люблю те предметы, которые заставляют меня проливать слезы нежной скорби”. Слезливы его герои: „Лиза рыдала — Эраст плакал”. Даже суровые персонажи из „Истории государства Российского” чувствительны: услышав, что Иван Грозный собирается жениться, „бояре плакали от радости”.

Поколение, выросшее на Хемингуэе и Павке Корчагине, эта мягкотелость коробит. Но в прошлом, наверное, сентиментальность казалась более естественной. Ведь даже герои Гомера то и дело заливались слезами. А в „Песне о Роланде” постоянный рефрен — „рыдали гордые бароны”.

Впрочем, всеобщее оживление интереса к Карамзину, может быть, свидетельство того, что очередной виток культурной спирали инстинктивно отрицает уже приевшуюся поэзию мужественного умолчания, предпочитая ей карамзинскую откровенность чувств.

Сам автор „Бедной Лизы” сентиментализмом увлекался в меру. Будучи профессиональным литератором почти в современном смысле этого слова, он использовал свое главное изобретение — гладкопись — для любых, часто противоречивых целей.

В замечательных „Письмах русского путешественника”, написанных в то же время, что и „Бедная Лиза”, Карамзин уже и трезв, и внимателен, и остроумен, и приземлен. „Ужин наш состоял из жареной говядины, земляных яблок, пудинга и сыра”. А ведь Эраст пил одно молоко, да и то из рук любезной Лизы. Герой же „Писем” обедает с толком и расстановкой.

Путевые заметки Карамзина, изъездившего пол-Европы, да еще во времена Великой французской революции — чтение поразительно увлекательное. Как и любые хорошие дневники путешественников, эти „Письма” замечательны своей дотошностью и бесцеремонностью.

Путешественник — даже такой образованный, как Карамзин — всегда в чужом краю выступает в роли невежды. Он поневоле скор на выводы. Его не смущает категоричность скороспелых

суждений. В этом жанре безответственный импрессионизм — вынужденная и приятная необходимость. „Немногие цари живут так великолепно, как английские престарелые матрозы”. Или — „Сия земля гораздо лучше Лифляндии, которую не жаль проехать зажмурясь”.

Романтическое невежество лучше педантизма. Первое читатели прощают, второе — никогда.

Карамзин был одним из первых русских писателей, которому поставили памятник. Но, конечно, не за „Бедную Лизу”, а за 12-томную „Историю Государства Российского”. Современники считали ее важнее всего Пушкина, потомуки не переиздавали сто лет.

И вдруг „Историю” Карамзина открыли заново. Вдруг она стала самым горячим бестселлером. Как бы этот феномен ни объясняли, главная причина возрождения Карамзина — его проза, все та же гладкость письма.

Карамзин создал первую „читабельную” русскую историю. Открытый им прозаический ритм был настолько универсален, что сумел оживить даже многотомный монумент.

История существует у любого народа только тогда, когда о ней написано увлекательно. Грандиозной персидской империи не посчастливилось родить своих Геродотов и Фукидидов, и древняя Персия стала достоянием археологов, а историю Эллады знает и любит каждый. То же произошло с Римом. Не было бы Тита Ливия, Тацита, Светония, может быть, и не назывался бы американский сенат сенатом. А грозные соперники Римской империи — парфяне — не оставили свидетельств своей яркой истории.

Карамзин сделал для русской культуры то же, что античные историки для своих народов. Когда его труд вышел в свет, Федор Толстой воскликнул: „Оказывается, у меня есть отечество!”

Хоть Карамзин был не первым и не единственным историком России, он первый перевел историю на язык художественной литературы, написал интересную, художественную историю, историю для читателей.

В стиле своей „Истории Государства Российского” он сумел срастить недавно изобретенную прозу с древними образцами римского, прежде всего, тацитовского лаконического красноречия: „Сей народ в одной нищете искал для себя безопасность”, „Елена предавалась в одно время и нежностям незаконной любви и свирепству кровожадной злобы”.

Только разработав особый язык для своего уникального труда, Карамзин сумел убедить всех в том, что „история предков всегда любопытна для того, кто достоин иметь отечество”.

Хорошо написанная история — фундамент литературы. Без Геродота не было бы Эсхила. Благодаря Карамзину появился пушкинский „Борис Годунов”. Без Карамзина в литературе появляется Пикуль.

Весь XIX век русские писатели ориентировались на историю Карамзина. И Щедрин, и А. К. Толстой, и Островский, воспринимали „Историю Государства Российского” как отправную точку, как нечто само собой разумеющееся. С ней часто спорили, ее высмеивали, пародировали, но только такое отношение и делает произведение классическим.

Когда после революции русская литература потеряла эту, ставшую естественной, зависимость от карамзинской традиции, разорвалась долгая связь между литературой и историей (не зря вяжет „узлы” Солженицын).

Современной словесности так не хватает нового Карамзина. Появлению великого писателя должно предшествовать появление великого историка — чтобы из отдельных осколков создалась гармоническая литературная панорама, нужен прочный и безусловный фундамент.

XIX век такой основой обеспечил Карамзин. Он вообще очень много сделал для столетия, о котором писал: „Девятый на десять век! Сколько в тебе откроется такого, что мы считали тайной”. Но сам Карамзин все же остался в восемнадцатом. Его открытиями воспользовались другие. Какой бы гладкой когда-то ни казалась его проза, сегодня мы читаем ее с ностальгическим чувством умиления, наслаждаясь теми смысловыми сдвигами, которые производит в старых текстах время и которые придают старым текстам слегка абсурдный характер — как у оберинутов: „Швейцары! Неужели можете вы веселиться таким печальным трофеем? Гордясь именем швейцара, не забывайте благороднейшего своего имени — имени человека”.

Так или иначе, на почве, увлажненной слезами бедной Лизы, выросли многие цветы сада российской словесности.

ТОРЖЕСТВО НЕДОРОСЛЯ

Фонвизин

Случай „Недоросля” — особый. Комедию изучают в школе так рано, что уже к выпускным экзаменам в голове не остается ничего, кроме знаменитой фразы: „Не хочу учиться, хочу жениться”. Эта сентенция вряд ли может быть прочувствована не достигшими половой зрелости шестиклассниками: важна способность оценить глубинную связь эмоций духовных („учиться”) и физиологических („жениться”).

Даже само слово „недоросль” воспринимается не так, как задумано автором комедии. Во времена Фонвизина это было совершенно определенное понятие: так назывались дворяне, не получившие должного образования, которым поэтому запрещено было вступать в службу и жениться. Так что недорослю могло быть и двадцать с лишним лет. Правда, в фонвизинском случае Митрофану Простакову — шестнадцать.

При всем этом вполне справедливо, что с появлением фонвизинского Митрофанушки термин „недоросль” приобрел новое значение — балбес, тупица, подросток с ограниченно-порочными наклонностями.

Миф образа важнее жизненной правды. Тонкий одухотворенный лирик Фет был дельным хозяином и за помещичьи 17 лет не написал и полудюжины стихотворений. Но у нас, слава Богу, есть „Шепот, робкое дыханье, трели соловья...” — и этим образ поэта исчерпывается, что только справедливо, хоть и неверно.

Терминологический „недоросль” навеки, благодаря Митрофанушке и его творцу, превратился в расхожее осудительное словечко школьных учителей, стон родителей, ругательство.

Сделать с этим ничего нельзя. Хотя и существует простой путь — прочесть пьесу.

Сюжет ее несложен. В семье провинциальных помещиков Простаковых живет их дальняя родственница — оставшаяся сиротой Софья. На Софью имеют брачные виды брат госпожи Простаковой — Тарас Скотинин и сын Простаковых — Митрофан. В критический для девушки момент, когда ее отчаянно делят дядя и племянник, появляется другой дядя — Стародум.. Он убеждается в дурной сущности семьи Простаковых при помощи прогрессивного чиновника Правдина. Софья образумливается и выходит замуж за человека, которого любит — за офицера Милона. Имение Простаковых берут в государственную опеку за жестокое обращение с крепостными. Митрофана отдают в военную службу.

Все заканчивается, таким образом, хорошо. Просветительский хэппи-энд омрачает лишь одно, но весьма существенное обстоятельство: посрамленные и униженные в финале Митрофанушка и его родители — единственное светлое пятно в пьесе

Живые, полнокровные, несущие естественные эмоции и здравый смысл люди — Простаковы — среди тьмы лицемерия, ханжества, официоза.

Угрюмы и косны силы, собранные вокруг Стародума.

Фонвизина принято относить к традиции классицизма. Это верно, и об этом свидетельствуют даже самые поверхностные, с первого взгляда заметные детали: например, имена персонажей. Милон — красавчик, Правдин — человек искренний, Скотинин — понятно. Однако, при ближайшем рассмотрении, убедимся, что Фонвизин классицист только тогда, когда имеет дело с так называемыми положительными персонажами. Тут они ходячие идеи, воплощенные трактаты на моральные темы.

Но герои отрицательные ни в какой классицизм не укладываются, несмотря на свои „говорящие” имена.

Фонвизин всеми силами изображал торжество разума, постигшего идеальную закономерность мироздания. Как всегда и во все времена, организующий разум уверенно оперся на благотворную организованную силу: карательные меры команды Стародума приняты — Митрофан сослан в солдаты, над родителями взята опека. Но когда и какой справедливости служил учрежденный с самыми благородными намерениями террор?

В конечном-то счете подлинная бытийность, индивидуальные характеры и само живое разнообразие жизни — оказались сильнее. Именно отрицательные герои „Недоросля” вошли в россий-

ские поговорки, приобрели архетипические качества — то есть они и победили, если принимать во внимание расстановку сил на долгом протяжении российской культуры.

Но именно поэтому следует обратить внимание на героев положительных, одержавших победу в ходе сюжета, но прошедших невнятным тенью по нашей словесности.

Мертвенно страшен их язык. Местами их монологи напоминают наиболее изысканные по ужасу тексты Кафки. Вот речь Правдина: „Имею повеление объехать здешний округ; а притом, из собственного подвига сердца моего, не оставляю замечать тех злонравных невежд, которые, имея над людьми своими полную власть, употребляют ее во зло бесчеловечно”.

Язык положительных героев „Недоросля” выявляет идейную ценность пьесы гораздо лучше, чем её сознательно нравоучительные установки. В конечном счете понятно, что только такие люди могут вводить войска и комендантский час: „Не умел я остережся от первых движений раздраженного моего любопытства. Горячность не допустила меня рассудить, что прямо любочестивый человек ревнует к делам, а не к чинам; что чины нередко выпрашиваются, а истинное почтение необходимо заслуживается; что гораздо честнее быть без вины обойдену, нежели без заслуг пожаловану”.

Легче всего отнести весь этот языковой паноптикум на счет эпохи — все же XVIII век. Но ничего не выходит, потому что в той же пьесе берут слово живущие рядом с положительными отрицательные персонажи. И какой же современной музыкой звучат реплики семейства Простаковых! Их язык жив и свеж, ему не мешают те два столетия, которые отделяют нас от „Недоросля”. Тарас Скотинин, хвалясь достоинствами своего покойного дяди, изъясняется так, как могли бы говорить герои Шукшина: „Верхом на борзom иноходце разбежался он хмельной в каменны ворота. Мужик был рослый, ворота низки, забыл наклониться. Как хватит себя лбом о притолоку... Я хотел бы знать, есть ли на свете ученый лоб, который бы от такого тумака не развалился; а дядя, вечная ему память, протрезвясь, спросил только, целы ли ворота?”

И положительные и отрицательные герои „Недоросля” ярче и выразительней всего проявляются в обсуждении проблем образования и воспитания. Это понятно: активный деятель Просвещения, Фонвизин, как и было тогда принято, уделял этим вопросам много внимания. И — вновь конфликт.

В пьесе засушенная схоластика отставного солдата Цифиркина и семинариста Кутейкина сталкиваются со здравым смыслом Простаковых. Замечателен пассаж, когда Митрофану дают задачу: сколько денег пришлось бы на каждого, если б он нашел с двумя товарищами триста рублей? Проповедь справедливости и морали, которую со всей язвительностью вкладывает в этот эпизод автор, сводится на нет мощным инстинктом здравого смысла г-жи Простаковой. Трудно не обнаружить некрасивую, но естественную логику в ее простодушном энергичном протесте: „Врет он, друг мой сердечный! Нашел деньги, ни с кем не делись. Все себе возьми, Митрофанушка. Не учись этой дурацкой науке”.

Недоросль дурацкой науке учиться, собственно говоря, и не думает. У этого дремучего юнца — в отличие от Стародума и его окружения — понятия обо всем свои, неуклюжие, неартикулированные, но и не засмные, не зазубренные. Многие поколения школьников усваивают — как смешон, глуп и нелеп Митрофан на уроке грамматики. Этот свирепый стереотип мешает понять, что пародия получилась — вероятно, вопреки желанию автора — не на невежество, а на науку, на все эти правила фонетики, морфологии и синтаксиса.

„П р а в д и н. Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное?

М и т р о ф а н. Дверь, котора дверь?

П р а в д и н. Котора дверь! Вот эта.

М и т р о ф а н. Эта? Прилагательна.

П р а в д и н. Почему же?

М и т р о ф а н. Потому что она приложена к своему месту. Вот у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна.”

Двести лет смеются на недорослевой глупостью, как бы не замечая, что он мало того, что остроумен и точен, но и в своем глубинном проникновении в суть вещей, в подлинной индивидуализации всего существующего, в одухотворении неживого окружающего мира — в известном смысле предтеча Андрея Платонова. А что касается способа словоизъявления — один из родоначальников целого стилевого течения современной прозы: может ведь Марамзин написать — „ум головы”, или Довлатов — „отморозил пальцы ног и уши головы”.

Простые и внятные истины отрицательных и осужденных школой Простаковых блистают на сером суконном фоне пропис-

ных упражнений положительных персонажей. Даже о такой деликатной материи как любовь эти грубые необразованные люди умеют сказать выразительнее и ярче.

Красавчик Милон путается в душевных признаниях, как в плохо заученном уроке: „Душа благородная!.. Нет... не могу скрывать более моего сердечного чувства... Нет. Добродетель твоя извлекает силою все таинство души моей. Если мое сердце добродетельно, если стоит оно быть счастливым, от тебя зависит сделать его счастье”. Здесь сбивчивость не столько от волнения, сколько от забывчивости: что-то такое Милон прочел в перерывах между занятиями строевой подготовкой — что-нибудь из Фенелона, из моралистического трактата „О воспитании девиц”.

Г-жа Простакова книг не читала вообще, и эмоция ее здрава и непорочна: „Вот послушать! Поди за кого хочешь, лишь бы человек ее стоил. Так, мой батюшка, так. Тут лишь только женихов пропускать не надобно. Коль есть в глазах дворянин, малый молодой... У кого достаточек, хоть и небольшой...”

Вся историко-литературная вина Простаковых в том, что они не укладываются в идеологию Стародума. Не то чтобы у них была какая-то своя идеология — упаси Бог. В их крепостническую жестокость не верится: сюжетный ход представляется надуманным для вящей убедительности финала, и кажется даже, что Фонвизин убеждает в первую очередь себя. Простаковы — не злодеи, для этого они слишком стихийные анархисты, беспардонные охламоны, шуты гороховые. Они просто живут и по возможности желают жить, как им хочется. В конечном счете, конфликт Простаковых — с одной стороны и Стародума с Правдиным — с другой, это противоречие между идейностью и индивидуальностью. Между авторитарным и свободным сознанием.

В естественных для современного читателя поисках сегодняшних аналогий риторическая мудрость Стародума странным образом встречается с дидактическим пафосом Солженицына. Сходства много: от надежд на Сибирь („на ту землю, где достают деньги, не променивая их на совесть” — Стародум, „наша надежда и отстойник наш” — Солженицын) до пристрастия к пословицам и поговоркам. „Отроду язык его не говорил да, когда душа его чувствовала нет”, — говорит о Стародуме Правдин то, что через два века выразится в чеканной формуле „жить не по лжи”. Общее — в настороженном и подозрительном отношении к Западу: тезисы Стародума могли быть включены в Гарвардскую речь, не нарушив ее идейной и стилистической цельности.

Примечательные рассуждения Стародума о Западе („Я боюсь нынешних мудрецов. Мне случалось читать из них все, что переведено по-русски. Они, правда, искореняют сильно предрассудки, да воротят с корню добродетель’’) напоминают о всегдашней злободневности этой проблемы для российского общества. Хотя в самом „Недоросле” ей уделено не так уж много места, все творчество Фонвизина в целом пестрит размышлениями о соотношении России и Запада. Его известные письма из Франции поражают сочетанием тончайших наблюдений и площадной ругани. Фонвизин все время спохватывается. Он искренне восхищен лионскими текстильными предприятиями, но тут же замечает: „Надлежит зажать нос, въезжая в Лион’’. Непосредственно после восторгов перед Страсбургом и знаменитым собором — обязательное напоминание, что и в этом городе „жители по уши в нечистоте’’.

Но главное, разумеется, не в гигиене и санитарии. Главное — в различии человеческих типов россиянина и европейца. Особенность общения с западным человеком Фонвизин подметил весьма изящно. Он употребил бы слова „альтернативность мнения’’ и „плюрализм мышления’’, если б знал их. Но писал Фонвизин именно об этом, и от русского писателя не ускользнула та крайность этих явно положительных качеств, которая по-русски в осудительном смысле именуется „бесхребетностью’’ (в похвальном называлось бы „гибкостью’’, но похвалы гибкости — нет). Он пишет, что человек Запада „если спросить его утвердительным образом, отвечает: да, а если отрицательным о той же материи, отвечает: нет’’. Это тонко и совершенно справедливо, но грубы и совершенно несправедливы такие, например, слова о Франции: „Пустой блеск, взбалмошная наглость в мужчинах, бесстыдное непотребство в женщинах, другого, право, ничего не вижу’’.

Возникает ощущение, что Фонвизину очень хотелось быть Стародумом. Однако ему безнадежно не хватало мрачности, последовательности, прямолинейности. Он упорно боролся за эти достоинства, даже собирался издавать журнал с символическим названием — „Друг честных людей, или Стародум’’. Его героем и идеалом был — Стародум.

Но ничего не вышло. Слишком блестящ был юмор Фонвизина, слишком самостоятельны его суждения, слишком едки и независимы характеристики, слишком яркок стиль.

Слишком силен был в Фонвизине Недоросль, чтобы он мог стать Стародумом.

Он постоянно сбивается с дидактики на веселую ерунду и, желая осудить парижский разврат, пишет: „Кто недавно в Париже, с тем бьются здешние жители об заклад, что когда по нем (по Новому мосту) ни пойдешь, всякий раз встретится на нем белая лошадь, поп и непотребная женщина. Я нарочно хожу на этот мост и всякий раз их встречаю”.

Стародуму никогда не достичь такой смешной легкости. Он станет обличать падение нравов правильными оборотами или, чего доброго, в самом деле пойдет на мост считать непотребных женщин. Зато такую глупейшую историю с удовольствием расскажет Недоросль. То есть — тот Фонвизин, которому удалось так и не стать Стародумом.

КРИЗИС ЖАНРА

Радищев

Самый лестный отзыв о творчестве Александра Радищева принадлежит Екатерине Второй: „Бунтовщик хуже Пугачева”.

Самую трезвую оценку Радищева дал Пушкин: „Путешествие в Москву», причина его несчастья и славы, есть очень посредственное произведение, не говоря даже о варварском слоге”.

Самым важным в посмертной судьбе Радищева было высказывание Ленина, который поставил Радищева „первым в ряду русских революционеров, вызывающим у русского народа чувство национальной гордости”.

Самое странное, что ничто из вышесказанного не противоречит друг другу.

Потомки часто обращаются с классиками по произволению. Им ничего не стоит превратить философскую сатиру Свифта в диснеевский мультфильм, пересказать „Дон-Кихот” своими немудренными словами, сократить „Преступление и наказание” до двух глав в хрестоматии.

С Радищевым наши современники обошлись еще хуже. Они свели все его обширное наследие до одного произведения, но и из него оставили себе лишь заголовок — „Путешествие из Петербурга в Москву”. Дальше, за заголовком — пустота, в которую изредка забредают рассуждения о вольнолюбивом характере напрочь отсутствующего текста.

Нельзя сказать, что потомки так уж неправы. Пожалуй, можно было бы даже согласиться с министром графом Уваровым,

считавшим „совершенно излишним возобновлять память о писателе и книге, совершенно забытых и достойных забвения”, если бы не одно обстоятельство. Радищев — не писатель. Он — родоначальник, первооткрыватель, основоположник того, что принято называть русским революционным движением. С него начинается длинная цепочка российского диссидентства.

Радищев родил декабристов, декабристы — Герцена, тот разбудил Ленина, Ленин — Сталина, Сталин — Хрущева, от которого произошел академик Сахаров.

Как ни фантастична эта ветхозаветная преемственность (Авраам родил Исаака), с ней надо считаться. Хотя бы потому, что эта схема жила в сознании не одного поколения критиков.

Жизнь первого русского диссидента необычайно поучительна. Его судьба многократно повторялась и продолжает повторяться. Радищев был первым русским человеком, осужденным за литературную деятельность. Его „Путешествие” было первой книгой, с которой расправилась светская цензура. И, наверное, Радищев был первым писателем, чью биографию так тесно переплели с творчеством.

Суровый приговор сенатского суда наградил Радищева ореолом мученика. Преследования правительства обеспечили Радищеву литературную славу. Десятилетняя ссылка сделала неприличным обсуждение чисто литературных достоинств его произведений.

Так родилась великая путаница: личная судьба писателя прямо отражается на качестве его произведений.

Конечно, интересно знать, что Синявский написал „Прогулки с Пушкиным” в мордовском лагере, но ни улучшить, ни ухудшить книгу это обстоятельство не в силах.

Итак, Екатерина даровала Радищеву бессмертие, но что ее толкнуло на этот опрометчивый шаг?

Прежде всего, „Путешествие из Петербурга в Москву” путешествием не является — это лишь формальный прием. Радищев разбил книгу на главы, назвав каждую именем городов и деревень, лежащих на соединяющем две столицы тракте.

Кстати, названия эти сами по себе замечательно выразительны — Завидово, Черная Грязь, Выдропуск, Яглебицы, Хотилово. Не зря Венедикт Ерофеев соблазнился все той же топонимической поэзией в своем сочинении „Москва-Петушки”.

Перечислением географических точек и ограничиваются собственно дорожные впечатления Радищева. Все остальное — пространнный трактат о... пожалуй, обо всем на свете. Автор

собрал в свою главную книгу все рассуждения об окружающей и неокружающей его жизни, как бы подготовил собрание сочинений в одном томе. Сюда вошли и написанные ранее ода „Вольность” и риторическое упражнение „Слово о Ломоносове”, и многочисленные выдержки из западных просветителей.

Цементом, скрепляющим все это аморфное образование, послужила доминирующая эмоция — негодование, которое и позволило считать книгу обличительной энциклопедией российского общества.

„Тут я задрожал в ярости человечества”, — пишет герой-рассказчик. И дрожь эта не оставляет читателя на всем нелегком пути из Петербурга в Москву сквозь 137 страниц немалого формата.

Принято считать, что Радищев обличает язвы царизма: крепостное право, рекрутскую повинность, народную нищету. На самом же деле, он негодует по самым разным поводам. Вот Радищев громит фундаментальный порок России: „Может ли государство, где две трети граждан лишены гражданского звания и частью мертвы в законе, называться блаженным?!” Но тут же с немалым пылом атакует обычай чистить зубы: „Не сдирают они (крестьянские девушки — Авт.) каждый день лоску с зубов своих ни щетками, ни порошками”. Только автор прочел отповедь цензуре („цензура сделалась нянькой рассудка”), как его внимание отвлечено французскими кушаньями, „на отраву изобретенными”. Иногда в запальчивости Радищев пишет нечто уж совсем несуразное. Например, описывая прощание отца с сыном, отправляющимся в столицу на государственную службу, он восклицает: „Не захочется ли тебе сына твоего лучше удавить, нежели отпустить в службу?”

Обличительный пафос Радищева до странности неразборчив. Он равно ненавидит беззаконие и сахароварение. Надо сказать, что и эта универсальная „ярость человечества” имела долгую историю в нашей литературе. Гоголь тоже нападал на „причуду” пить чай с сахаром. Толстой не любил медицины. Наш современник Солоухин с равным усердием призывает спасать иконы и изводить женские брюки. Василий Белов выступает против экологических катастроф и аэробики.

Однако, тотальность радищевской мании правдоискательства ускользнула от читателей. Они предпочли обратить внимание не на обличение, скажем, венерических заболеваний, а на атаки против правительства и крепостничества. Именно так поступила Екатерина.

Политическая программа Радищева, изложенная по словам Пушкина, „безо всякой связи и порядка”, представляла собой набор общих мест из сочинений философов-просветителей — Руссо, Монтескье, Гельвеция.

Самое пикантное во всем этом, что любой образованный человек в России мог рассуждения о свободе и равенстве прочесть в оригинале — до Французской революции никто ничего в России не запрещал (цензура находилась в ведомстве Академии наук, которая цензурой заниматься не желала).

Преступление Радищева заключалось не в популяризации западного вольнодумия, а в том, что он применил чужую теорию к отечественной практике и описал случаи немыслимого зверства.

До сих пор наши представления о крепостном праве во многом зиждятся на примерах Радищева. Это из него мы черпаем страшные картины торговли людьми, от Радищева пошла традиция сравнивать русских крепостных с американскими чернокожими рабами, он же привел эпизоды чудовищного произвола помещиков, который проявлялся, судя по Радищеву, зачастую в сексуальном плане. Так, в „Путешествии” описан барин, который „омерзил 60 девиц, лишив их непорочности”. (Возмущенная Екатерина велела разыскать преступника.) Тут же с подозрительными по сладострастию подробностями выведен развратник, который „лишен став утех, употребил насилие. Четыре злодея, исполнителя твоея воли, держа руки и ноги ее... но сего не кончаем”. Однако судить о крепостном праве по Радищеву, наверное, то же самое, что оценивать античное рабство по фильму „Спартак”.

Дворянский революционер Радищев не только обличал свой класс, но и создал галерею положительных образов — людей из народа. Автор, как и последующие поколения русских писателей, был убежден в том, что только простой народ способен противостоять гнусной власти: „Я не мог надивиться, нашед толико благородства в образе мыслей у сельских жителей”. При этом народ в изображении Радищева остается риторической фигурой. Только внутри жанра просветительского трактата могут существовать мужики, восклицающие: „Кто тело предаст общей нашей матери, сырой земле”. Только автор таких трактатов мог приписывать крестьянам страстную любовь к гражданским правам. Радищев пишет: „Возопил я наконец сие: человек родился в мир равен со всем другим”, что в переводе на политический язык эпохи означает введение конституции наподобие

только что принятой в Америке. Именно это ставила ему в вину императрица, и именно этим он заслужил посмертную славу.

В представлении потомков Радищев стал интеллектуальным двойником Пугачева. С легкой руки Екатерины эта пара — интеллигент-диссидент и казак-бунтовщик — стала прообразом русского инакомыслия. Всегда у нас были образованные люди, которые говорят от лица непросвещенного народа — декабристы, народники, славянофилы, либералы, правозащитники. Но, говоря от лица народа, они говорят далеко не то, что говорит сам народ.

Лучше всего это должен был бы знать сам Радищев, который познакомился с пугачевским движением во время службы в армейском штабе в качестве прокурора (обер-аудитора).

Радищев требовал для народа свободы и равенства. Но сам народ мечтал о другом. В пугачевских манифестах самозванец жалуется своих подданных „землями, водами, лесом, жильством, травами, реками, рыбами, хлебом, законами, пашнями, телами, денежным жалованьем, свинцом и порохом, как вы желали. И пребывайте, как степные звери”.

Радищев пишет о свободе — Пугачев о воле. Один хочет облагодетельствовать народ конституцией — другой землями и водами. Первый предлагает стать гражданами, второй — степными зверями. Не удивительно, что у Пугачева сторонников оказалось значительно больше.

Пушкина в судьбе Радищева больше всего занимал один вопрос: „Какую цель имел Радищев? Чего именно он желал?”

Действительно, благополучный чиновник (директор таможни) в собственной типографии выпускает книгу, которая не может не погубить автора. Более того, он сам разослал первые экземпляры важным вельможам, среди которых был и Державин. Не полагал же он в самом деле свергнуть абсолютную монархию и установить в стране строй, списанный из французской Энциклопедии?

Возможно, одним из мотивов странного поведения Радищева было литературное честолюбие. Радищев мечтал стяжать лавры пиита, а не революционера. „Путешествие” должно было стать ответом всем тем, кто не ценил его литературные опыты. О многочисленных зоилах он глухо упоминает, говоря о своей оде „Вольность”: „В Москве не хотели ее печатать по двум причинам: первая, что смысл в стихах не ясен и много стихов топорной работы...”

Уязвленный подобными критиками, Радищев намеревался поразить читающую Россию „Путешествием“. О таком замысле говорит многое. Необъятный размах, рассчитанный на универсального читателя. Обличительный характер, придающий книге остроту. Назидательный тон, наконец. Изобилующее проектами „Путешествие“ есть своего рода „Письмо вождям“. Радищев все время помнит о своем адресате, обращаясь к нему напрямую: „Властитель мира, если читая сон мой, ты улыбнешься с насмешкой или нахмуришь чело...“ Радищев знал о судьбе Державина, обязанного карьерой поэтическим наставлениям императрице.

Однако главный аргумент в пользу писательских амбиций Радищева — художественная форма книги. В „Путешествии“ автор выступает отнюдь не политическим мыслителем. Напротив, просветительские идеи — лишь фактура, материал для построения сугубо литературного произведения. Поэтому-то Радищев и избрал для своей главной книги модный тогда образец — „Сентиментальное путешествие по Франции и Италии“ Лоренса Стерна.

Стерном зачитывалась вся Европа. Он открыл новый литературный принцип — писать ни о чем, постоянно издеваясь над читателем, иронизируя над его ожиданием, дразня полным отсутствием содержания.

Как и у Радищева, в „Путешествии“ Стерна нет никакого путешествия. Есть только сотня страниц, наполненных мозаичными случайными рассуждениями по пустячным поводам. Каждое из этих рассуждений никуда не ведет, и над каждым не забывает подтрунивать автор. Заканчивается книга Стерна замечательно и характерно — последнее предложение: „Так что, когда я протянул руку, я схватил горничную за —“

Никто уже не узнает, за что схватил горничную герой Стерна, но читателей покорила как раз эта издевательская недосказанность. Радищев был среди этих читателей. Одна его глава кончается так: „Всяк пляшет, да не как скоморох, — повторял я, наклоняясь и, подняв, раздвывая...“

„Путешествие“ Радищева почти копирует „Путешествие“ Стерна за тем исключением, что Радищев решил заполнить намеренно пустую форму Стерна патетическим содержанием. Кажется, он принял за чистую монету дурашливые заявления Стерна: „Рядись, как угодно. Рабство, все-таки ты горькая микстура!“

При этом Радищев тоже пытался быть смешным и легкомысленным („когда я намерился сделать преступление на спине

комиссарской’’), но его душил обличительский и реформаторский пафос. Он хотел одновременно писать тонкую, изящную, остроумную прозу, но и приносить пользу отечеству, бичуя пороки и воспевая добродетели.

За смешение жанров Радищеву дали десять лет.

Хотя эту книгу давно уже не читают, она сыграла эпохальную роль в русской литературе. Будучи первым мучеником от словесности, Радищев создал специфический русский симбиоз политики и литературы.

Присовокупив к званию писателя должность трибуна, защитника всех обездоленных, Радищев основал мощную традицию, квинтэссенцию которой выражают неизбежно актуальные стихи: „Поэт в России больше, чем поэт”.

Так, развитие политической мысли в России стало неотделимо от художественной формы, в которую она облачалась. У нас были Некрасов и Евтушенко но не было Джефферсона и Франклина.

Вряд ли такая подмена пошла на пользу и политике и литературе, но теперь уже поздно об —

ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ИВАНА

Крылов

В безусловной, широчайшей славе Ивана Андреевича Крылова ощущается привкус второсортности. Эта терпкость — конечно, от оскомины, которую набили почти за два века крыловские басни. Однако и современники не все были в восторге от его произведений: весьма критически, например, смотрел на Крылова саркастический интеллектуал Вяземский. Но он и ему подобные находились в явном меньшинстве. „За Крылова” были и Пушкин с Жуковским, и Булгарин с Гречем, и Гоголь с Белинским. Наверное, такое единодушие как раз и смущало Вяземского.

Дальше — по всей российской истории — в любви к Крылову сходятся консерваторы и либералы, монархисты и социал-демократы, красные и белые. Вопреки завету Некрасова, никто не нес и не несет с базара Белинского и Гоголя, а вот Крылова — несут и знают наизусть. С популярностью дедушки Крылова может сравниться разве что Пушкин. То, что в массовой памяти хранятся только отдельные строчки — это нормально, иначе и не бывает в общественном функционировании стихов. С Пушкиным дело обстоит точно так же: „Мой дядя самых честных правил”, „Я помню чудное мгновенье”, „Богат и славен Кочубей” — а как дальше?

Когда Крылов умер, последовало высочайшее повеление воздвигнуть ему памятник. Как сказано в циркуляре министерства просвещения, „сии памятники, сии олицетворения народной славы, разбросанные от берегов Ледовитого моря до

восточной грани Европы, знаменами жизни и духовной силы населяют пространство нашего необозримого отечества”.

Крылову предстояло немедленно после кончины стать таким символом духовной силы, каким до него были признаны только три литератора: Ломоносов, Державин и Карамзин.

Компания характерная. Основатель первого университета, реформатор русского языка Ломоносов, величественный одописец Державин, главный российский историк Карамзин. И с ними — автор стишков, по определению Гегеля, „рабского жанра”. Басенник.

Памятник был поставлен в петербургском Летнем саду, и в жизнь России вошел не только автор запоминающихся строк, но и конкретный человек: толстый, сонный, невозмутимый, в окружении зверюшек. Дедушка. Мудрец. Будда.

Этой поистине баснословной славе не могли помешать никакие вяземские. Введение плебея — по рождению и по жанру — в сонм русских духовных небожителей было только частичной расплатой за науку. Признание, которым облекали Крылова все режимы и все властители — лишь малая толика долга, в котором пребывает перед Крыловым Россия. Потому что его басни — основа морали, тот нравственный кодекс, на котором выросли поколения российских людей. Тот камертон добра и зла, который носит с собой каждый русский.

Такая универсальность Крылова ввергает его в гущу массовой культуры. Отсюда и ощущение второсортности — слишком уж все ясно. Хоть парадоксы и двигают мысль, в сознании закрепляются только банальные истины. Когда обнаружилось, что сумма углов треугольника не всегда равна 180 градусам, а параллельные прямые могут и пересечься — обрадоваться могли лишь извращенные интеллектуалы. Нормального человека эти новости должны раздражать, как бесцеремонное вторжение в налаженный умственный быт.

Заслуга Крылова не в том, что он произнес бесконечно банальные и оттого бесконечно верные истины. Они были известны и до него. В конце концов, нельзя забывать, что Крылов следовал известным образцам — от Эзопа до Лафонтена. Главным его достижением стали именно ловкие строчки, в которые были облечены прописные истины. Но самое важное совершил даже не сам поэт, а годы и обстоятельства российской истории, благодаря которым значение Ивана Андреевича Крылова в русской культуре грандиозно и не идет ни в какое сравнение с ролью Эзопа для греков или Лафонтена для французов.

Незатейливые крыловские басни во многом заменили в России нравственные установления и институты.

Примечательно, что и сам Крылов, и его современники — даже весьма проникательные — полагали, что он растет как раз от моралистики к высокой поэзии, и не ценили утилитарную пользу басен. „Многие в Крылове хотят видеть непременно баснописца, мы видим в нем нечто большее”, — писал Белинский. И далее: „Басня как нравоучительный род поэзии в наше время — действительно ложный род; если она для кого-нибудь годится, так разве для детей... Но басня как сатира есть истинный род поэзии”. Примерно так же отзывался о крыловских баснях Пушкин.

В этих суждениях явственен элемент оправдания: все же басня — дело служебное, низменное, детское. Другое дело, если она — сатира...

Великие русские умы оказались неправы. Крылов написал две сотни басен, из которых уцелели для отечественной культуры не больше двух десятков. Десять процентов — это очень высокий показатель. Но существенно то, что уцелели вовсе не те стихи, которыми гордился автор и восхищались современники. Только в специальных работах упоминаются когда-то сенсационные „Пестрые овцы” или „Рыбья пляска”, в которых Крылов разоблачал и бичевал. Они — за пределами массового сознания, как пересекающиеся параллельные прямые. Зато бессмертны строки „А вы, друзья, как ни садитесь, все в музыканты не годитесь”. Неслаженные квартеты существуют во все времена, без всяких политических аллегорий.

Басне достаточно того, что она по сути своей — и так аллегория. Первая метафора в человеческом сознании. Когда человек задумался, как ему вести себя в окружающем мире, он проиллюстрировал свое мнение примером. А обобщенный пример — и есть басня. Только на помощь пришла младенческая идея антропоморфизма: так появились говорящие лисы, львы, орлы.

То, что на струнных играют проказница Мартышка, Осел, Козел и косолапый Мишка — уже забавно, уже достаточно. Лишь скуку может вызвать знание — кого обозначают эти звери: департаменты законов, военных дел, гражданских и духовных дел, государственной экономии. Посвященные современники могли тонко улыбаться: как отхлестал Крылов Мордвинова с Аракчеевым. Но уже через несколько недель никто не помнил о разногласиях в Государственном совете — тем более, через годы. Осталась складно выраженная банальная истина: суть не подме-

нишь суетой, умение — болтовней. Тем и жив „Квартет” — а не сатирой.

Но Крылов не мог знать, кем останется в памяти потомков, и уж, конечно, не думал оставаться моралистом. Моралистом он уже был — с самого начала.

Насмотревшись на разные стороны жизни (с девяти лет в чиновничьей службе — в Твери, а потом в Петербурге), Крылов обличал порок с 15-летнего возраста, когда написал комическую оперу „Кофейница”. Затем пришел черед журнала „Почта духов”, который он писал и издавал в одиночку.

Это были зады Новикова и Фонвизина — российский просветительский классицизм: тщеславная Таратора, глупый граф Дубовой, вертихвостка Новомодова, бездарный Рифмоград, распутницы Бесстыда, Всемрада, Неотказа. По сути, такие произведения не предназначены для чтения: достаточно ознакомиться со списком действующих лиц. Имена исчерпывают классицистское негодование при виде пустоты петиметров и щеголих, засилья французов, ничтожества идеалов светского человека: „Я сыскал цуг лучших англинских лошадей, прекрасную танцовщицу и невесту; а что еще более, так мне обещали прислать маленького прекрасного мопса; вот желания, которые уже давно занимали мое сердце!”

Мрачным обличителем бродит моралист по балам и приемам, резко выделяясь стилизованной простотой на фоне общества: „Из Америки или из Сибири извоили вы сюда прибыть? — спросил меня незнакомый. — Я очень любопытно желал бы услышать от вас о тамошних диких народах; по вашим вопросам мне кажется, что они еще не лишились своей невинности.”

Невинное сознание обличителя Крылова более всего возмущали браки по расчету, супружеские измены, проворный разврат, любовники знатных дам, набранные из сословия лакеев и волосочесов. Его несоразмерная ярость заставляет подозревать какую-то личную обиду. Во всяком случае, облик невозмутимого Будды, добродушного дедушки, не вяжется с этим Саваноролой. Примечательно, что к басням Крылов пришел, когда ему уже было за сорок — и, похоже, это возрастное: как громогласные прокламации молодости сменяются старческим брюзжанием — так классицистские проповеди сменились нравоучительными аллегориями про лисичек и петушков.

Но и в баснях Крылов оставался, в первую очередь, моралистом — несмотря на старания современных и позднейших любителей его творчества выявить остросатирическую тенден-

цию. Кому сейчас есть дело до политических убеждений баснописца? Он по какому-то недоразумению окончательно и бесповоротно зачислен в некий прогрессивный лагерь. Это Крылов, автор басен „Конь и всадник” — о необходимости обуздания свободы, „Сочинитель и разбойник” — о том, что вольнодумец хуже убийцы, „Безбожник” — о покаянии даже намек на неверие!

Но в исторической перспективе все сложилось правильно: этих басен никто не знает, и не надо — потому что они скучны, замысловаты, длинны, темны. А лучшие написаны стройно и просто — настолько, что являют собой одну из загадок русской литературы: никто до Пушкина так не писал. Кроме Крылова. Пушкин открыл шлюзы потоку простоты и внятности, но Крылов как-то просочился раньше.

Чеканные нравоучительные концовки крыловских басен легко было заучивать гимназистам. Гимназисты росли, у них появлялись дети и ученики, которых они усаживали за те же басни. Чиновники и государственные деятели были выросшими гимназистами, воспитанными опять-таки на аллегорической крыловской мудрости. Российскую гимназию сменила советская школа, но басни остались, демонстрируя тезис о нетленности искусства.

Когда Белинский писал, что басня „годится разве для детей”, он явно недооценивал такое функционирование жанра. Детское сознание охотно усваивало и несло по жизни нравственные нормы, гладко изложенные в рифму при помощи интересных лисичек и петушков. На это накладывались обстоятельства российской истории.

Страна, не знавшая Реформации — парадоксально лишь контрреформацию (раскол), народ, часто путавший, где Бог, а где царь — ориентировались более на евангельскую букву, чем на евангельскую притчу. Упор на буквальное прочтение текста способствовал развитию в России литературоцентристской культуры, с которой связаны высочайшие взлеты и глубочайшие падения в истории нации.

Главный нравственный источник западного мира — Писание — многосмыслен и альтернативен. Даже самая определенная из речей Иисуса — Нагорная проповедь — допускает множество толкований.. Даже когда „ученики сказали Ему: для чего притчами говоришь им? Он сказал им в ответ: ...потому говорю им притчами, что они видя не видят, и слыша не слышат, и не разумеют” (Матф. 13:11-15) — это снова иносказание. И так со

всеми евангельскими притчами: истина, скрытая в них, всегда неоднозначна, сложна, диалектична.

Российская мысль подошла к понятию альтернативной нравственности. Но произошли исторические события — и вновь воцарилась догма, однозначная мораль. Басни Крылова — тоже догма, но куда более удобная, внятная, смешная. А главное — усвоенная в детстве, когда вообще все усваивается надежнее и долговечнее.

Но раз в силу отсутствия демократических институтов и гласности, мораль в России тяготела к одноплановой определенности, то не отразил ли это Крылов, опираясь на народную мудрость? Пишет же Гоголь: „Отсюда-то (из пословиц) ведет свое происхождение Крылов”. В любом учебнике русской литературы — общее место, что моралистические концовки басен вытекают непосредственно из народных пословиц. Но так ли это?

На самом деле, фольклор отнюдь не сводится к ряду прописных истин. Действительно, любой басне Крылова можно подобрать аналог среди пословиц. Но с тем же успехом — и прямо противоположную концепцию. Там, где баснописец предлагает готовый рецепт, народное сознание ставит перед выбором.

В басне „Мартышка и очки” бичуется невежество. Пословица вторит: „Умный смиряется, дурак надувается”. Но рядом существует и другое изречение: „Много ума — много греха”. Или еще циничнее: „Не штука разум, штука деньги”.

Хвастаться и врать нехорошо — поучает Крылов в басне про синицу, которая грозила поджечь море. Правильно — соглашается народ: „Доброе дело само себя хвалит”. Но и: „Не бывает поля без ржи, а слова без лжи”.

„Ларчик” ратует за простоту без суемудрия. Пословица тоже умиляется: „Где просто, там ангелов со сто”, но тут же опровергает: „Простота хуже воровства”.

С детства всем известно, что трудолюбивый Муравей — герой положительный, а попрыгунья Стрекоза — отрицательный. А народ сомневается: есть и „Хочешь есть калачи, так не сиди на печи”, и — „От работы не будешь богат, а будешь горбат”.

И так — с любой темой. Знаменитое русское хлебосоольство отражено в пословицах наряду с известным „Гость в дом — Бог в дом” и менее популярным „Хорош гость, коли редко ходит”. Диалектический подход блестяще представлен в пословицах о пьянстве: от „Много вина пить, беде быть” — к „Пьяница проспится, к делу годится” — и до „Пьян да умен, два угодыя в нем”.

Все это не похоже на лапидарность крыловских формул, которые выскакивают из русского человека быстрее, чем он успевает их осмыслить. „За то, что хвалит он Кукушку”, „Ай, Моська, знать она сильна”, „У сильного всегда бессильный виноват”, „Речей не тратить по-пустому, где нужно власть употребить”...

Произошло удивительное. Не Крылов зафиксировал нравственную мудрость народа в форме басен. Это народ зафиксировал в своем сознании крыловские басни в качестве нравственной мудрости.

Слишком многое в российской истории сопротивлялось тому, чтобы моральным кодексом управляла принципиальная диалектичность этических норм, идущая от мифов, Сократа, евангельской притчи, рационализма, индивидуализма. Все эти глобальные идеи трансформировались в России особым образом.

А Крылов — всегда рядом. Удобный, простой, запоминающийся, однозначный. Снабдивший набором нетленных истин про мартышек и кукушек. Избавивший от хлопот альтернативного мышления, химеры терпимости, разброса плюрализма, утомительной многослойности демократического сознания.

Есть соображение о том, что полнота жизни терпит ущерб от незнания и неумения осознать многообразие путей добра и зла. Но и на это есть басня — про Лягушку, которая хотела раздуться до размеров Вола, да лопнула.

Общественное, идеологическое, надлитературное значение Крылова подчеркивается даже его долголетием. Он как-то сумел охватить весь период становления русской словесности. Почти ровесник Карамзина, он был на 30 лет старше Пушкина и на 45 — Лермонтова, и пережил их всех. Он вошел в историю культуры патриархом — беспечным, ленивым, спокойным, знающим что-то такое, что доверил только безмолвному клодтовскому зверью у основания памятника.

А Россия уже столько лет бьется над загадкой Крылова, которого лучшие умы либо недолюбливали (Вяземский), либо хвалили за несущественное (Белинский, Гоголь) и несуществующее (Пушкин) и обсуждали: низкий жанр басня или нет, подлинная поэзия у Крылова или второразрядная. Но Крылов создал не литературный жанр, а этическую систему. И даже предусмотрел в своем универсальном басенном комплексе недооценку и неблагодарность — написав „Свинью под дубом”.

ЧУЖОЕ ГОРЕ

Грибоедов

Один из главных вопросов российского общественного сознания можно сформулировать так: глуп или умен Чацкий?

„Мы в России слишком много болтаем, господа”, — цедили поколения мыслящих русских людей. В этой сентенции предполагался ответ на множество проклятых вопросов — настолько было ясно, что слово и дело понятия не просто разные, но и антагонистические.

Если Чацкий глуп — все в порядке. Так и должно быть: человеку, исполненному подлинной глубины и силы, не пристало то и дело психопатически раздражаться длинными речами, беспрестанно каламбурить и потешаться над не достойными внимания объектами.

Человек, противопоставивший себя обществу — а сюжет „Горя от ума” на этом и построен — обязан осознавать свою нелегкую, но честную миссию. Пустозвонство же Чацкого — раздражает. Он ошарашивает с первых реплик своего появления, до всех ему есть дело: „Тот черномазенький, на ножках журавлиных... А трое из бульварных лиц, которые с полвека молодятся?.. А тетушка? все девушкой, Минервой?.. А Гильоме, француз, подбитый ветерком?..” И так далее — Чацкий тараторит, не останавливаясь, так что Софья вынуждена резонно вставить: „Вот вас бы с тетушкой свести, чтоб всех знакомых перечесть”.

И точно: Чацкий, знаменитый остряк, пробавляется досужими толками, перебиванием косточек, сплетнями. Если он декабрист, борец, революционер, диссидент — зачем ему все это?

Чацкий ничуть не похож на современных ему лучших людей России: в нем нет вдохновенной пылкости Рылеева, угрюмой сосредоточенности Пестеля, лихорадочной готовности на все Каховского.

Как к пустослову и отнеслись к герою Грибоедова критические умы.

Пушкин: „Чацкий совсем не умный человек... Первый признак умного человека — с первого взгляда знать, с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловым и тому под.”

Белинский: „Чацкий... хочет исправить общество от его глупостей: и чем же? своими собственными глупостями, рассуждая с глупцами и невеждами о «высоком и прекрасном»... Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит”.

В самых последних словах, пожалуй, и есть разгадка такого неприятия Чацкого: он профанирует святое.

Сознание сверхзадачи („хочет исправить общество”) обязано сообщать человеку черты сверхсущества. По сути, он лишен права иметь недостатки, естественные надобности, причуды. И уж, во всяком случае, наделенный святыми намерениями человек не может понапрасну расплескивать свой праведный гнев.

В основе такого представления о борце, выступающем против общества — вера в серьезность. Все, что весело — признается легкомысленным и поверхностным. Все, что серьезно — обязано быть мрачным и скучным. Так ведется в России от Ломоносова до наших дней. Европа уже столетиями хохотала над своими Дон-Кихотами, Пантагрюзлями, Симплициссимусами, Гулливерами, а в России литераторов ценили не столько за юмор и веселье, сколько вопреки им. Даже Пушкина. Даже Гоголя!

Зов к высоким идеалам и бичевание пороков — вот занятие достойного российского человека. Тут все серьезно, и программные документы декабристов нельзя отличить от царских указов, а декларации диссидентов по языку и стилю — близнецы постановлений ЦК.

А вот конфликт Чацкого с обществом Фамусова — прежде всего, стилистический, языковой. Чацкий изъясняется изящно, остроумно, легко, а они — банально, основательно, тяжеловесно. Примечательно, что самые знаменитые реплики противников Чацкого запомнились не своей реакционностью, а редкостью юмористической окраски: например, идея Скалозуба заменить Вольтера фельдфебелем — очень смешна. Но это одно из немногих исключений. Все веселое (читай: легкомысленное, поверх-

ностное) в пьесе принадлежит Чацкому. Этим он и раздражает общество. Любое общество — в том числе и Пушкина с Белинским.

Великий русский поэт вряд ли прав в оценке грибоедовского героя: метание бисера не есть признак человека неумного и пустого. Это просто иной стиль, другая манера, противоположное мировоззрение. И характерно, что самым ярким представителем такого несерьезного стиля в России был — сам Пушкин. Нечеловеческая (буквально) легкость возносила Пушкина над эпохой и людьми. Нечто родственное такому необязательному полету — и у Чацкого.

Критик режима и неявный революционер, Чацкий обязан был, вероятно, выглядеть и вести себя иначе. В духе времени это могло быть что-то байроническое — бледное и в плаще. Но те грандиозные годы дали русской литературе две спровоцированные Байроном фигуры большого масштаба — Онегина и Печорина. Чацкий же — персонаж другого театра: шекспировского.

Чацкий является, выкрикивая и насмехаясь, и сразу напоминает одного из самых ярких героев Шекспира — Меркуцио. Очаровательный балаболка, фигляр, не щадящий никого ради красного словца, тот так же неизбежно идет к трагическому финалу. В первых сценах „Ромео и Джульетты” мы еще не знаем, что Меркуцио произнесет потрясающий монолог о королеве Маб и умрет от шпаги Тибальта. И первоначальная безмятежная болтовня Чацкого никак не предвещает яростных проповедей и позорного изгнания в звании сумасшедшего.

Но Меркуцио умирает за три действия до конца пьесы и потому не может пройти естественный путь развития, становясь тем, кем мог бы стать — Гамлетом.

А Чацкий проходит всю дорогу надежд, разочарований, горечи, краха, на глазах читателя набираясь желчи и мудрости.

Датского принца и российского дворянина объединяет не только клеймо официального безумия. Схожи их наблюдения над жизнью и сделанные выводы, и даже монологи и реплики находятся в стилистовом соответствии. „Распалась связь времен” — по-русски это вышло чуть многословнее:

И точно, начал свет глупеть,
Сказать вы можете, вздохнувши;
Как посравнить да посмотреть
Век нынешний и век минувший.

Полтора ученых века вставляли Чацкого в привычную шкалу ценностей, неважно — с каким знаком. Подвижник святого дела — значит, борец. Если болтун — значит, предатель святого дела. Опять-таки не важно, какое именно дело имеется в виду: что-то достойное, благородное, нужное.

Полтора школьных века заучивали общественно-полезные монологи: о помещике, обменивавшем крепостных на собак; о Максим Петровиче, упавшем наземь перед императрицей; о французике из Бордо и французско-нижегородском говоре. За всей этой социальной яростью потерялся истинный, свой, голос героя.

Ну вот и день прошел, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, что душу наполняли.
Чего я ждал? что думал здесь найти?
Где прелесть этих встреч? участие в ком живое?
Крик! радость! обнялись! — Пустое.
В повозке так-то на пути
Необозримою равниной, сидя праздно,
Все что-то видно впереди
Светло, синё, разнообразно;
И едешь час, и два, день целый; вот резво
Домчались к отдыху; ночлег: куда ни взглянешь,
Все та же гладь и степь, и пусто и мертво...
Досадно, мочи нет, чем больше думать станешь.

Кто произнес эти страшные безнадежные слова, эти сбивчивые строки — одни из самых трогательных и лиричных в русской поэзии? Все он же — Александр Андреевич Чацкий, российский Гамлет.

Здесь гладкопись „Горя от ума” начисто исчезает, и ловкий четырехстопный ямб переходит в пяти-, а затем и в тяжеловесный шестистопный. Это нестройное мышление истинно трагического героя.

Это шекспировский тупик умного, несчастного, глубоко и тонко чувствующего человека. Просто время иное, да и жанр другой. Потому рядом не обреченная Офелия, а ветреная Софья („не то блядь, не то московская кузина”, по Пушкину). И противник — не Лазрт с отравленной шпагой, а Молчалин с бумагами. И после главных слов появляется не кающаяся мать, а балагур Репетилов.

Карнавальнo, по-меркуциевски начав, Чацкий избежал его смертельного исхода — хотя мог и не избежать: дуэли были в ходу, и был же ранен на дуэли с Якубовичем сам Грибосдов. Однако „Горе от ума” — комедия, стрельба тут неуместна. Но конец Чацкого так же трагичен, как конец Гамлета, до которого не успел вырасти Меркуцио. Чацкий, конечно, остается жив и куда-то благополучно уезжает в карете. Но это и есть гибель — исчезновение со сцены. В конце концов, куда унесли Гамлета четыре капитана? За кулисы.

Но в соответствии с гражданским подходом к литературе закулисное бытие грибоедовского героя тоже волновало общественность — и не меньше, чем бытие сценическое. Те, кто оценивал пьесу как прогрессивную, полагали, что Чацкий пойдет напрямиком в революцию. Однако почвенник Достоевский по-иному анализировал реплику „Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету...” Он писал: „Ведь у него только и свету, что в его окошке, у московских хорошего круга — не к народу же он пойдет. А так как московские его отвергли, то значит «свет» означает здесь Европу. За границу хочет бежать.”

Концовка соображения звучит прямым доносом, и это современно. Так современен и своевременен главный вопрос: глуп или умен Чацкий? Если, будучи носителем прогрессивных оппозиционных идей — глуп, то тогда понятно, почему он суетится, болтает, мечет бисер и профанирует. Если же признать Чацкого умным, то надо признавать и то, что он умен по-иному. Осмелимся сказать: *умен не по-русски*. По-чужому. По-чуждому. Для него не разделены так бесповоротно слово и дело, идея обязательной серьезности не давит на его живой, темпераментный интеллект.

Он иной по стилю. Разве общество отвергает Чацкого за идеи? Прочтем отрывок:

А все Кузнецкий мост, и вечные французы,
Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:
Губители карманов и сердец!
Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!
И книжных и бисквитных лавок!
По шутовскому образцу:
Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем,
Рассудку вопреки, наперекор стихиям;
Движенья связаны, и не краса лицу;

Смешные, бритые, седые подбородки!
Как платья, волосы, так и умы коротки!..

Пламенное проклятие иноземному засилию. Кто же это так возмущен? Да все: первые шесть строк в этом составном монологе принадлежат Фамусову, последние шесть — Чацкому.

Так кочуют по пьесе и по жизни основополагающие российские идеи. А кто высказывает их — не различить под гладким покровом русского ямба.

Чацкий враг Фамусову в ином. Обществу не нравится его стиль: ерничанье, шпильки, неуместный смех. Человек положительный и рассудительный так себя не ведет. Это — осознанно или нет — ощущается и персонажами пьесы, и ее читателями. Ведь и сумасшедшим Чацкого объявляют всего лишь за насмешки и несерьезность. Поводом становится реплика Софьи после очередной пикировки с Чацким: „Он не своим уме”. Хотя в той конкретной перебранке Чацкий ничего из ряда вон выходящего не сказал:

Молчалин! — кто другой так мирно все уладит!
Там моську вовремя погладит,
Тут впору карточку вотрет...

Вялые нападки, но примечательные. Молчалин и все другие соблюдают правила игры („вовремя погладит”). А Чацкий — нет. Он играет по своим правилам.

Стилистическое различие важнее идейного, потому что затрагивает неизмеримо более широкие аспекты жизни — от манеры сморкаться до манеры мыслить. Поэтому так странен окружающим Чацкий, поэтому так соблазнительно объявить его сумасшедшим, взбалмошным, глупым, поверхностным. А он, конечно, вменяем, умен, глубок. Но — по-другому. Он — чужой.

Эта чуждость обусловила не утихающие полвека споры — кто является прототипом Чацкого. Слишком непонятен грибоедовский герой, требуется поместить его в какую-нибудь шкалу: ретроградов или революционеров, дураков или мудрецов, или уж, по крайней мере, найти ему соответствие в истории.

И во всех концепциях сквозит недоумение: зачем с такой парламентской страстью выступать перед недоумками? В этом и вправду присутствует недостаток здравого смысла — но не ума! Это разные категории, и если здравым смыслом обладает как раз масса, то ум — удел одиночек. Если же эти одиночки еще и пре-

ступно всеслы, то осуждение следует незамедлительно: за отказ от положительных идеалов, нигилизм, беспринципность, цинизм, пустоту, забвение святынь. Блестящие интеллектуальные вертопрахи, вроде Чацкого, во все российские времена портили правильную картину противостояния добра и зла.

Нерусская новизна Грибоедовского героя вызывала сомнения и в самом качестве „Горя от ума”. „Ни плана, ни мысли главной, ни истины” не обнаружил в комедии Пушкин, тут же воздав должное автору: „Грибоедов очень умен”. Примерно то же писал Грибоедову Катенин: „Дарования больше, чем искусства”.

Подтверждая характеристику Пушкина, Грибоедов возражал Катенину: „Искусство только в том и состоит, чтоб подделываться под дарование”.

Это — блистательная отповедь гениального дилетанта крепкому профессионалу. Тогда, в самом начале русской литературы, такое торжество дара над ремеслом еще было возможно. Грибоедов и был одним из последних, кто занимал промежуточное место между любимцем муз и властителем дум.

У него была другая профессия, но в истории России Грибоедов остался не дипломатом, а писателем. Он, погибший в 34 года, занял место рядом с вечно молодыми поэтами России — Пушкиным, Лермонтовым, Есениным, Маяковским. Но — редкий случай в нашей словесности — пал жертвой не поэтической деятельности: персы растерзали его как посла империи. Грибоедов не прошел в литературе предназначенный огромным талантом путь, уподобившись все-таки скорее Меркуцию, чем Гамлету. Весело и размашисто он произнес лишь свой первый монолог — комедию „Горе от ума” — оставив потомкам непонятного и непонятого Чацкого. Да еще — одну из самых жутких сцен русской литературы в пушкинском „Путешествии в Арзрум”: „Откуда вы? — спросил я их. — Из Тегерана. — Что вы везете? — Грибоеда.”.

ХАРТИЯ ВОЛЬНОСТЕЙ

Пушкин

Благодаря Пушкину, мы знаем массу вещей, имеющих к нему отношение самое косвенное. Пушкинская эпоха не ощущается отдаленной историей. Есть в ней некая тревожная актуальность, некая взволнованная занимательность, из-за которой нам интересно все, что окружало Пушкина — кибитки, наряды, чины, рецепт брусничной воды (на четверик брусники три ведра воды).

Ученые так добросовестно изучили этот период, что он кажется самым ярким в нашем прошлом, что, может быть, и несправедливо. История часто подчиняется капризам судьбы. Мы, кажется, можем проследить каждый день в жизни Нерона, но путаемся в биографиях куда более достойных Траяна и Адриана.

Еще лучше изучен сам Пушкин. Наверное, нет другого русского человека, чью бы жизнь уже два столетия так прилежно рассматривали под всеми мыслимыми углами. Кстати: бесконечность этого занятия говорит не столько о Пушкине, сколько о загадке человеческой индивидуальности вообще.

Образ Пушкина давно уже затмил самого Пушкина. Его творчество стало поводом, оправданием для самостоятельного существования этого шедевра гармонии.

Следить за эволюцией Пушкина, за ростом его гения значит приобщаться к тайне образцовой жизни. В небывалом в русской литературе органическом слиянии человека и поэта и заключается уникальность Пушкина. Но уникальность означает и противостояние потоку, направлению, даже самой концепции национальной литературы.

Пушкина выделяет его божественный эгоизм. Не зря он совершенно чужд жизнеучительству — Пушкин строил свою жизнь, а не чужую. Вот это исключительное, по крайней мере до Чехова, осознание ценности личности, индивидуальности, неповторимости, штучности человека — и есть черта, обрекшая Пушкина на долгое одиночество в нашей классике.

Ведь вот что, например, писал Достоевский, который всегда мучался проблемой свободного человека: „Последнее развитие личности именно и должно дойти до того, чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего Я, — это как бы уничтожить это Я, отдать себя целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Это-то и есть рай Христов.”

Но этот высокий идеал был чужд Пушкину, и жертва, которой требовал Достоевский, была бы для него неприемлемой. Чужд был Пушкину и своеобразный русский „буддизм” с его страхом перед эгоизмом личного „я”, в котором западные исследователи, например, француз Вогюэ, еще в конце прошлого века видели особенность нашей литературы.

Перед Пушкиным стоял другой идеал, который он и воплотил в стихах.

Пушкин — это прежде всего те две сотни главных стихотворений, которые и составляют корпус всех школьных изданий.

Не поэмы, не драмы, не повести, даже не „Онегин”. Пушкин — поэт, автор стихотворений. Все остальное — следствие разветвления, усложнения или упрощения главного дела его жизни.

Поэма или повесть пишутся, лирические стихи — сопутствуют, являясь не фактами творческой биографии, а самой биографией. Может быть, в этом разница между писателем и поэтом: первый — автор произведений, второй — автор особого восприятия мира. В стихах нет героя, кроме автора. Стихи, как письма, интимны. Между поэтом и читателем нет посредников в виде сюжета или образов. Все, что он хочет сказать, он говорит сам. Не Мазепа, не Дубровский, не капитанская дочка — сам Пушкин.

Самый обычный сборник хрестоматийных стихов Пушкина — это наибольшее приближение к тому, что называется „Пушкин”. И если читать эту книгу подряд, в хронологическом порядке, то мы обнаружим в ней один из самых сложных и увлекательных романов русской литературы.

Черты классического романа этой книге придает естественная последовательность — от рождения поэта до его смерти. Эволюция главного героя — тема книги. От страницы к странице меняется герой, а вместе с ним и форма, в которой запечатлены эти перемены.

Конечно, каждое стихотворение по отдельности — законченное произведение, но внутри сборника они — главы одной книги.

Начинается эта книга со свободы. Это ключевое понятие для Пушкина. Двадцать лет он исследует разные виды свободы, с приключениями которой связаны все его страницы.

Вначале свобода называлась вольность. Причем для Пушкина-дебютанта это понятие еще мало отличается от тавтологического сочетания — фривольность.

В первых главах молодой автор озабочен больше всего своим статусом. Он рвется из „кельи” лицея в настоящую взрослую жизнь.

Самые интересные взрослые того времени занимались любовью, стихами и политикой. Чтобы попасть в общество, Пушкин торопился перемешать эти вещи, видя путь к успеху не столько в правильности пропорций, сколько в густоте замеса.

Пушкин борется за свободу делать то, что уже делают другие. Вырвавшись из-под власти монашеского устава лицея, он сразу подпадает под влияние другого кодекса поведения — по-своему столь же строгого.

Как только автор становится автором, он входит в секту, поклоняющуюся Вольности. Пушкин темпераментно воспринял господствовавшие там правила: порядочного человека выделяет не чин, а опала.

Служа культу свободы, Пушкин, по сути, перекладывает в стихи существовавший миф. Ода „Вольность” пестрит именами богов и героев этой религии, которые, как и положено, пишутся с большой буквы — „Свобода, Судьба, Рабство, Слава, Закон, Власть”. Абстрактные понятия здесь приобретают ту аллегоричность, которая позволяла старым художникам изображать смерть в виде скелета с косой. В принципе, из этой оды можно было бы сделать оперу.

Свобода раннего Пушкина спустилась с Олимпа тогдашней поэзии, который она делила с Вакхом и Эротом. Гражданская лирика была лишь частью тех веселых мистерий, которые, кроме фронды, включали в себя вино и женщин. При этом „гнет власти роковой” нужен автору не меньше, чем „минуты вольности

святой''. Власть и не может не быть роковой, потому что без нее не получится антитеза „свобода-рабство''. А именно она оправдывала пыл, с которым Пушкин врывался в литературу.

Сам поэт относился к своей оппозиционности с достойным его гения легкомыслием. Письмо Мансурову, своему приятелю по „Зеленой лампе'', он заканчивает таким образом: „Я люблю тебя — и ненавижу деспотизм. Прощай, лапочка. Сверчок''. И когда он написал „И на обломках самовластья напишут наши имена'', он, конечно, не имел в виду, что потомки поймут его так буквально.

Пушкин быстро отошел от образной системы декабристской мифологии, стремительно исчерпав ее возможности. Пышная богиня Вольность исчезает у Пушкина вместе с условностью его ранней поэзии.

Жадно осваивая современный ему Парнас, автор воспринимал его как данность, как нечто само собой разумеющееся. Стихотворная речь казалась ему не только естественной, но и неизбежной. Поэтические штампы были всего лишь условием игры. Никого же не удивляет, что в опере не говорят, а поют.

Пушкин принял поэзию целиком, со всеми лирическими „ужель'', с волжским оканьем — „О юный праведник, О Занд'', с общими местами — „И взоры дев, и шум дубровы, и ночью пенье соловья''. С готовыми формулами он обращался, как иконописец с традиционными деталями канона.

Главное было в другом: „Мои стихи, сливаясь и журча, текут...'' То есть, создают красочный поток речи, где негде споткнуться, некогда перевести дух, где смысл служит подспорьем мелодическому напеву, как в той же опере, которую, кстати, можно слушать и на непонятном языке.

Но Пушкин с первых своих строчек ощущал конечность „пленительной сладости''. Упиваясь ею, он предусмотрительно разбрасывал знаки будущего. Создавая русскую поэзию, он втайне закладывал мины, способные разрушить ее сладкую мелодичность.

Вот в „Разбойниках'' два брата, скованные одной цепью, бросаются в реку и плывут: „Цепями общими гремим, бьем волны дружными ногами''. Эти „дружные ноги'' уже не укладываются в самого Пушкина. Их можно пропустить в замороженности пушкинским бельканто, но можно и замереть в недоумении перед этими призраками будущего поэтического авангарда.

Неожиданный эпитет Пушкина существует отдельно от конкретного контекста. Это стихи в стихах. Зашифрованный в

одном определении образ, который потомки развернут в пространственные метафоры. Память о будущем.

„Счастливые грехи“, „в немой тени“, „торжественную руку“, „порабощенные бразды“, „усталая секира“, „мгновенный старик“. Выписанные отдельно, эти эпитеты создают впечатление тайного послания адепта какого-то языческого культа.

Обычные предметы остраются и оживают — как отрезанная рука в голливудском триллере. Пушкин с великолепным произволом распоряжается категорией одушевленности. Стрелы у него „послушливые“, парус „смирренный“, лоза „насилованная“. И даже человеческое тело расчленяется на отдельные, вполне самостоятельные части. „Сквозь чугунные перилы ножку дивную продень“ — как будто речь идет о протезе.

Эта загадочная путаница объектов с субъектами отразилась и в несравненной пушкинской грамматике. Не зря он так любит пассивный залог: „в наслаждение, не отравляемом ничем“, „как дай вам Бог любимой быть другим“.

Во всем этом сквозит странная философская картина мира, тотально одушевленного и разъятого на части, каждая из которых важна сама по себе, каждая полна самостоятельной жизни. „За день мучения — награда мне ваша бледная рука“. Так и живет по воле автора эта обрубленная стихом рука.

Почувствовав свою власть над миром, свою способность вдохнуть в него жизнь, Пушкин перестает интересоваться прежним, более узким пониманием свободы. Он видел, куда может привести декабристская мифология, которой уже отдал дань. Условный жаргон из оды „Вольность“ наполнялся реальным смыслом для тех, кто принимал его всерьез. Кончалось это не только виселицей, но и плакатными стихами: „Любовь нейдет на ум: увы! Моя отчизна страдает, душа в волненье тяжких дум теперь одной свободы жаждет“ (Рылеев).

Пушкин жаждал свободы, но не по Рылееву. Главным предметом его забот становится его гений. Чтобы он смог развиваться и воплотиться, Пушкину нужна была не столько политическая свобода, сколько личная *независимость* — чтобы никто не вмешивался в тонкий и загадочный механизм становления духовной мощи.

Наверное, его, как д'Артаньяна, устроили бы „времена меньшей свободы и большей независимости“. Не случайно же Пушкин изучает английский и презрительно роняет: „Что нужно Лондону, то рано для Москвы“.

Свобода, которой Пушкин требовал для всех, теперь ему нужна для себя.

Дойдя до середины главной пушкинской книги — собрания его лирики — мы обнаружим в ней совсем другого героя. Пушкин последовательно сбрасывает вериги своего окружения. Обогнав всю современную литературу, которую он же и создал, поэт ищет подходящий ему престол. И его не смущает, что трон занят. „Выпьем за царя, он человек! Им властвует мгновенье. Он раб молвы, сомнений и страстей”. В трех строчках Пушкин низвел царя до простого человека и даже раба. А ведь когда-то царь был тираном и занимал место на Олимпе.

Молодой Пушкин с царем воевал. Зрелый Пушкин смотрит на него, как на равного. Антагонизм с государством кончается, потому что поэт и государство сливаются. Фронда теперь была бы нелепа — разросшийся Пушкин включил в себя Россию, не отвлекаясь на такие частности, как правительство. Отныне поэт и страна — одно целое, которое Пушкин называет „мы”.

Этот переломный момент заметил мудрый Чаадаев: „Вот вы, наконец, и национальный поэт, вы, наконец, угадали свое призвание”.

Стихи, вызвавшие восторг Чаадаева, назывались „Клеветникам России”.

Однако, дело не в том, что Пушкин воспел подавление польской свободы, не в том, что он грозил своей возлюбленной Европе, не в том, что силу противопоставлял духу. Пушкин дошел до нового осознания свободы — *свободы как необходимости*. Будучи голосом своей державы, он и пел державу. Как Гомер, который не задавался вопросом о справедливости притязаний ахейцев на Троя.

Звание „русского певца” позволяло Пушкину упрекать Запад: „И нашей кровью искупили Европы вольность, честь и мир”. Когда-то поэт готов был за вольность проливать свою кровь. Теперь он требовал крови Европы. Он перерос проблемы домашней вольности. Гений Пушкина не знал остановок. В его стихах Россия обрела свой голос. Она говорила с миром твердо, не заискивая. Вот когда Пушкин мог бы, наверное, написать стихи для государственного гимна.

Но став национальным поэтом, слив свое „я” в общенациональное „мы”, Пушкин ощутил ограниченность и этого положения.

К концу книги все чаще появляются античные призраки. Как будто виток спирали возвращает поэта к кумирам его юности.

Но это не та античность, что населяла первые страницы аллегорическими фигурами языческого пантеона.

Теперь он находит в античности древнюю тайну единства тела и души. Пушкину, которому всегда был так близок пантеистский идеал одушевленного мира, находит благородный образец в античном покое.

Пьяной горечью Фалерна
Чашу мне наполни, мальчик!
Так Постумия велела,
Председательница оргий...

Всю жизнь Пушкин завоевывал мир, теперь он в нем растворяется. Он уходит в размер стиха, сливается с его вечным ритмом. Превзойдя вольность, страсть, поэзию, царя, родину, историю, поэт нашел, наконец, достойноеместилище своему гению — природу, мир, космос.

В стихотворении „Осень” Пушкин устраивает прощальный парад своих идеалов. Смена времен года здесь — знак того, ниспосланного свыше ритма, которому — единственно — подчиняется поэт. Таинство размеренной жизни, восхищение перед разумностью ее устройства, наслаждение мудрой последовательностью вещей — вот та гармония, которая объединила и заменила все прежние свободы Пушкина.

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.
Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх вниз — и паруса надулись, ветра полны,
Громада двинулась и рассекает волны.
Плывет. Куда ж нам плыть?

Плыть некуда, потому что путь завершен. Поэт вернулся к источнику своего вдохновения. И оказалось, что источник этот равен вселенной. И что любая часть этой вселенной равноправна и вечна, что нет у нее ни пространства, ни времени — она повсюду и нигде.

На последних страницах поэт прощается. Он чувствует, что, сливаясь с космосом, теряет свою индивидуальную жизнь. Но смерть ли это?

„Нет, — говорит поэт, — весь я не умру”. Мир принял в себя Пушкина. Его гений полностью воплотился — он стал *всемирным*.

Найдя свою дорогу, Пушкин указал путь для избранных. От мятежного вольнолюбия до последнего примирения, от веселой борьбы к мудрому покою, от Брута к Горацию.

Не тем ли путем идет по нашей литературе Иосиф Бродский? Гармония личности и космоса, одушевленность вселенной, подчинение ее ритму, находящему адекватное воплощение лишь в речи поэта: „Воздух — вещь языка. Небосвод — хор согласных и гласных молекул, в просторечии — душ”.

Трудно найти в русской поэзии стихи, которые были бы ближе пушкинскому духу, чем эти сточки из лучшего сборника Бродского, не случайно названного именем Урании, музы, ближе всех стоящей к вечности.

ВМЕСТО „ОНЕГИНА”

Пушкин

Бросается в глаза неуверенность всех писавших о „Евгении Онегине”. Критики и литературоведы как бы заранее сознают порочность замысла и ничтожность шансов на успех. Даже смелый и независимый Белинский оговаривался с первой же строки: „Признаемся: не без некоторой робости приступаем мы к критическому рассмотрению такой поэмы, как «Евгений Онегин». Тексты Чернышевского, Добролюбова, Достоевского, позднейших исследователей пестрят неопределенностями, оговорками, вводными словами вроде «кажется».”

Так с опаской пробует воду ранний купальщик, но уже прыгнув, с силой гонит волну, поднимая шум и брызги. Так поступил Писарев, вложивший в разбор „Евгения Онегина” необычную для русской словесности лихость. Пушкинский герой назван не только „Митрофанушкой”, но и на современный фельетонный манер „нравственным эмбрионом” и „вредным идиотом”. В пылу обличения Писарев поднялся даже до истинного комизма, утверждая, что „Онегин скучает, как толстая купчиха, которая выпила три самовара и жалеет о том, что не может выпить их тридцать три”.

Это размашистое и безоглядное поношение — ничто иное, как реакция на долгое топтание у берега. Брызгая и шумя, Писарев заглушает негромкий, но внятный голос сомнения. Для него ясна трактовка идей и образов, но — как и все! — он не знает, что делать со стихами, которыми написан роман. Как и все, он чувствует ускользающую плоть текста, для которой слишком круп-

на социальная ячея. Да, впрочем, крупна и любая другая. „Пушкин постоянно употребляет такие эластичные слова, которые сами по себе не имеют никакого определенного смысла...” Это жалоба храбреца Писарева на собственное бессилие. Потому он обсуждал не столько „Евгения Онегина”, сколько мнение Белинского о романе. Теперь можно обсуждать мнение Писарева. И так далее.

Но как же все-таки быть с пушкинским текстом?

Оценки, разнесенные полутора веками, удивительно совпадают. И если „Московский телеграф” в 1830 году называет роман „опытом поэтического изображения общественных причуд”, то именно за это извиняется современный пушкинист: „Кажется, что автор ничего не хотел доказать, никакой ясной, конкретной идеи в свой роман не вкладывал”. Разница в том, что комментаторы пушкинской эпохи не были связаны авторитетом всенародного гения, а сегодняшний исследователь находится в зависимости от поэта и его неземной славы. Но в искренних, ненасильственных абзацах неизбежно прорывается все та же полуторавековая растерянность: о чем же всё это? Зачем?

Непонятость Пушкина — точнее: принципиальная невозможность до конца понять — перемножена на десятилетия более или менее бесплодных попыток. Этот беспрецедентный в русской словесности феномен привел к тому, что прочесть „Евгения Онегина” в наше время — невозможно.

В недавние годы были проведены, правда, два успешных опыта чтения — использующих противоположные методы. Первый — максимальное погружение „Онегина” в контекст истории, литературы, социальной психологии. Второй — незамутненное, абсолютно непредвзятое чтение текста. Для одного опыта понадобилась неисчерпаемая эрудиция Юрия Лотмана („Комментарий к «Евгению Онегину»”), для другого — конквистадорский талант Андрея Синявского („Прогулки с Пушкиным”).

Для остальных существует третий, самый распространенный и практически единственный путь — чтение без текста.

Стоит перечитать „Евгения Онегина”, чтобы убедиться: внимание сосредоточивается на нескольких поразивших новизной строчках, не замеченных ранее или забытых — трогательных или смешных. Сам же роман ничуть не меняется, как не меняется привычная картина, если стереть с нее пыль: только и выяснится, что дерево в левом углу — береза. Вся психологическая и литературная игра, доверху наполняющая „Онеги-

на'', ускользает от взгляда и слуха, засоренных сотнями толкований.

Дело даже не в школьной трактовке. Пушкин вообще, и „Евгений Онегин'' в частности, шире хрестоматии и учебника — это часть жизни, о которой каждый имеет не конкретное, но свое представление. (Так каждый разбирается в медицине, футболе или воспитании детей.) И даже тот, кто „Онегина'' не читал, воспримет пересказ содержания романа как оскорбление.

Вся классическая литература поступает к читателю в готовой упаковке. Но онегинский „хрестоматийный глянец'' — особого рода. Будто попечением какого-то благотворительного пушкинского общества выпущены разные хрестоматии по числу читателей, с учетом индивидуальности каждого, и для каждого — свой глянец. Все мы живем со своим личным „Евгением Онегиным'' — вполне интимно. У нас с ним свои счеты — как с женой.

Это происходит оттого, что читатель общается не романом, а с неким метатекстом — чем-то большим и вязким, что пролегал между романом в стихах, написанным Александром Сергеевичем Пушкиным, и читательскими усилиями. На этой дистанции „Онегин'' успевает измениться и подладиться к восприятию. Все известно про этот роман, и на самом деле читать его совершенно не обязательно: и без того он с нами в виде бесчисленных словесных, образных, идейных цитат. Русский человек с малолетства знает, что чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей. У нас у всех дядя честных правил, даже если дяди нет.

Однако при всей сугубой индивидуальности подхода к феномену „Онегина'', существует все же единый схематичный его образ. Опять-таки — как с женой. Нет и не может быть определенных рекомендаций, но приблизительно известен образ идеальной жены: хранит верность, вкусно готовит, не ругается. Так же имеется обобщенный образ великого романа.

„Евгений Онегин'' — это красивые люди, красивые чувства, красивая жизнь.

Подобно тому, как Татьяна „влюблялася в обманы и Ричардсона и Руссо'', Россия была покорена обманом Пушкина.

Кровь и горе разливаются по сюжету „Онегина'', а мы ничего не замечаем. Поруганные чувства, разбитые сердца, замужество без любви, безвременная смерть. Это — полноценная трагедия. Но ничего, кроме блаженной улыбки, не появляется при первых же звуках мажорной онегинской строфы.

Конечно, ответственность за это несет и одноименная опера. Поколения русских людей обмирают от жалости и печали, когда

тенор выводит за Ленского: „Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни?“ Высокие, недоступные простым смертным, эмоции льются усилиями двух гениальных обманщиков — Пушкина и Чайковского — и нет ни сил, ни охоты подметить черный юмор поэта, заставившего героя произносить перед смертью пародийный набор штампов.

В оперное, праздничное настроение стихов не вписывается ничто низменное, и далеко не с первого прочтения попадают на глаза такие строки:

...К старой тетке,
Четвертый год больной в чахотке,
Они приехали теперь.
Им настежь отворяет дверь,
В очках, в изорванном камзоле,
С чулком в руке, седой калмык.

Эти строки и не надо помнить, потому что они не из Пушкина, а из Гоголя, например, или разночинцев. В „Евгении Онегине“ нет и не может быть чахотки, чулок, нацменьшинств. А есть вот это: „Шум, хохот, беготня, поклоны, галоп, мазурка, вальс...“ Список продлевается по желанию.

У российского человека обычно вызывает праведное раздражение зарубежные интерпретаторы русской классики. Но в чем-то существенном они правы. Лишенные рабского преклонения перед текстом, они не стесняются следовать не букве, даже не духу, а — образу, ощущению, метатексту. Пьер Безухов привязывает квартального к медведю. Долохов прогибается и не падает с карниза с бутылкой рома. А что же Онегин? Он поздно просыпается, серебрится морозной пылью и в чем-то широком (боливаре?) мечет пробку в потолок.

Джентельменский набор царит в пушкинском романе. Все тут диковинное, богатое, заграничное: кларет, брегет, двойной лорнет. Не простой, одинарный лорнет, как у всех, а двойной. Нарядная экзотическая выпивка и еда, разговор о сравнительных достоинствах ай и бордо — как у Ремарка с Хемингуэем. Ай — любовница, бордо — друг, ром — молоко солдата. Повсюду ножки. Даже бесплотный Ленский выражает понимание: „Ах, милый, как похорошели у Ольги плечи, что за грудь!“

Обаянию изящной жизни поддавались и разночинские критики. Белинский, известный тем, что опрокинул красное вино на белые штаны Жуковского, даже чрезмерно уважительно относил-

ся к воспитанному сословию: „К особенностям людей светского общества принадлежит отсутствие лицемерства...” Неприми-
римый Писарев неохотно говорил о том, что грязь жизни у
Пушкина незаметна, о веселье и легкости, о картинах романа,
нарисованных „светлыми красками”. Эта светлость такова, что
даже пушкинские обличения воспринимаются как похвала:

Среди лукавых, малодушных
Шальных, балованных детей,
Злодеев и смешных и скучных,
Тупых, привязчивых судей,
Среди кокеток богомольных,
Среди холопов добровольных,
Среди вседневных, модных сцен,
Учтивых, ласковых измен...

Красота стиха завораживает, все вызывает восторг и умиле-
ние: и „кокетки богомольные”, и „измены ласковые” — все
хорошо!

По строфам „Онегина” разносится, по замечательному выра-
жению Надеждина, „разгульное одушевление веселого самодо-
вольствия”. В том и заключалось невольное пушкинское лице-
мерство, что он — как опытный лакировщик действительности —
вывел только праздничную сторону жизни. Но именно — неволь-
ное. В романе, если приглядеться, происходит все, чем славна
русская словесность: бьют служанок, сдают в солдаты крестьян,
царит крепостное право. Но приглядываться нет никакой воз-
можности — все внимание занято стихами. Точнее — тем впе-
чатлением, которое они оставляют.

Из самих стихов, если читать их пристально и буквально,
можно извлечь решительно все: на то и большая форма, „энци-
клопедия”. Так, Достоевский легко доказал, что „Онегин” —
произведение славянофильское, и почвенница Татьяна проти-
востоят западнику Евгению. Эта талантливая спекуляция не
вошла в читательский „образ” романа, в его метатекст — как
слишком серьезная и основательная, а потому выпадающая из
стиля „Онегина”. Зато другая выдумка Достоевского — вошла:
он впервые назвал мужа Татьяны стариком. Старик и остался,
как ни бьются комментаторы, доказывая, что муж и Онегин —
почти ровесники. Это естественно: для картины общей красоты
необходима антитеза молодого возлюбленного и старого мужа —
такова традиция. Ведь убитая жестокосердием Татьяна вышла с

отчаяния за кого попало, а в чем же жертва — выйти за богатого, знатного, да еще и молодого?

„Онегинский” метатекст произвел необходимый отбор, презрев и распределение красоты между сестрами, задуманное Пушкиным. В тексте прямо говорится о необыкновенной прелести Ольги, а про Татьяну дважды — в начале и в конце — сказано: „Ни красотой сестры своей... не привлекла б она очей” и „Никто б не мог ее прекрасной назвать”. Но вопреки воле автора, у читателя нет сомнения в том, что Татьяна — томная красавица, а Ольга — здоровая румяная дура. Снова законы красивой жизни оказываются сильнее авторского намерения: несправедливо, чтобы лучшая из героинь мелькнула и упорхнула с безымянным уланом, а читателю восемь глав коротать с худшей.

Лучшие российские критики — и читатели вслед за ними — рассуждают о том, что чистой и умной Татьяны недостойн испорченный и пустой Евгений, который книжек не пишет, а читает — не те. Как мог он отвергнуть ее, будучи явно хуже? Но ведь как раз Татьяну Евгений вполне устраивал: „Я знаю, ты мне послан Богом, до гроба ты хранитель мой...” Та же история произошла у Пушкина и в личной жизни: только тут он оказался Татьяной, а Евгением — Наталья Николаевна. Правда литературы и правда истории не значат ничего: вина Евгения перед Татьяной и Натальи Николаевны перед Пушкиным в читательском сознании — неоспорима.

Персонажи — и книг, и жизни — судятся не по законам справедливости, а по законам красоты сюжета. Сюжет „Евгения Онегина” принадлежит не Пушкину, а русскому читателю. Массовому сознанию, метатексту, обобщенному образу. Пушкину принадлежат — стихи.

Стихи, подобных которым не было, нет и не может быть в русской поэзии — как нельзя достичь скорости света. Гармония пушкинского текста способна сама по себе, одним своим стройным звучанием создать самостоятельный мир, который мы и воспринимаем — вне зависимости от того, какой смысл имеют слова в этом тексте. Окутывающее роман стиховое поле столь же осязаемо и реально, как текст первоначальный, авторский, написанный материальным пером на материальной бумаге. Это и есть чтение без текста.

„Евгений Онегин” более не доступен для непосредственного прочтения. Вместо романа у нас есть его аура — бесплотная и бесконечная субстанция, неиссякаемый образ совершенства и красоты.

В конце 5-й главы романа Пушкин спохватывается:

Пора мне сделаться умней,
В делах и в слоге поправляться
И эту пятую тетрадь
От отступлений очищать.

Слава Богу, это осталось лишь угрозой (или кокетством). Убрать необязательную болтовню, избыточные описания, отступления о ножках и бордо — останется трагедия о разбитых и простреленных сердцах. А „Евгений Онегин” — совсем не то.

Это крепкая бодрость: зима, крестьянин, торжествуя.

Это романтическая любовь: свеча, слезы, гусиное перо.

Это былое веселье: с ананасом золотым, страстью нежной, толпою нимф, щетками тридцати родов, кавалергарда шпорами, ножкой Терпсихоры, огнем неожиданных эмиграмм.

Это та жизнь, которая должна быть, но нету.

НА ПОСТУ

Белинский

Слава Белинского носит несколько мрачный, тиранический оттенок. Его назначили в соавторы к классикам. Жандарм от словесности, Белинский поставлен следить за русскими писателями — чтобы те не слишком высовывались за границу критического реализма.

Конечно, сам критик в своей посмертной судьбе не виновен. Белинский всего лишь хотел добиться от литературы ответа на вечный вопрос эстетики: почему одна книжка лучше другой?

Как и все критики, он в этом не преуспел. Но в ходе поисков создал целую критическую эпопею, составляющую тринадцать томов его полного собрания сочинений.

Добросовестный комментатор эпохи, Белинский 15 лет сопровождал литературный процесс России. Он не писал книг, только статьи. Белинский исключительно журнальный автор, чьи писания широким критическим потоком омывают фундамент нашей словесности.

Сейчас трудно представить себе эпоху, в которой „Нос” или „Герой нашего времени” — злободневные литературные новости. Белинский, современник Золотого века, оказался в уникальном и непростом положении. Изобилие шедевров требовало огромного мужества, чтобы эти шедевры признать.

Последующие поколения критиков не могли избавиться от деспотической власти классических образцов — тени Пушкина или Гоголя всегда стоят за спиной. При Белинском же наша хрестоматия только открывалась. И он вмешивался в этот живой

процесс без излишнего трепета, с необходимой трезвостью и отвагой.

Большим достижением Белинского была как раз та самая знаменитая неистовость, с которой он расправлялся с предшествовавшей литературой. Ведь и в его время уже была академическая традиция, заставлявшая гимназистов учить наизусть Ломоносова и Хераскова.

„Футурист” Белинский дебютировал отчаянным хулиганским заявлением: „У нас нет литературы!” Это означало, что великая русская словесность должна начинаться с его современников — с Пушкина и Гоголя.

Смелость Белинского была немедленно вознаграждена популярностью. Властителем дум он стал с первых же напечатанных строчек — со статьи „Литературные мечтания”.

Вообще-то, Белинский скорее журналист, нежели критик. Не связанный с официальной ученостью (он не закончил даже первого курса университета), Белинский ворвался в литературный процесс с пылом относительного невежества. На него не давил авторитет науки, он не стеснялся ни своего легкомыслия, ни своей категоричности. Педантизм он заменял остроумием, эстетическую систему — темпераментом, литературоведческий анализ — журнализмом.

Главным орудием Белинского был его стиль — слегка циничный, чуть сенсационный, весьма фамильярный и обязательно приправленный сарказмом и иронией.

Такие характеристики разительно противоречат сложившемуся впоследствии облику угрюмого революционного демократа, но именно легкость изложения и принесла Белинскому любовь читателей, к которым относился и Пушкин, отметивший „независимость мнений и остроумие” молодого критика.

Жанр критического фельетона Белинский разработал и довел до такого совершенства, что он навсегда остался главным в русской журнальной жизни. После Белинского писать о литературе можно, только непрерывно развлекая аудиторию отступлениями, витиеватым острословием и активным присутствием личности самого критика.

Во времена Белинского эти приемы были еще внове. В такой слегка развязной манере ощущался привкус западной, европейской, более демократичной прессы — в России литература была еще аристократична, к ней относились еще непрофессионально.

Белинский же сразу затеял с публикой игру: „Помните ли вы то блаженное время?” — так начинается его первая статья. Кри-

тик обращается не к Аполлону, а к читателю, втягивая его в самое увлекательное в России занятие — разговор о литературе. Белинский приглашает публику в дружеский кружок единомышленников, где занимательная беседа ведется частным образом, где все понятно с полуслова, где ценится не скучная серьезность, а искусство легкого, остроумного и необязательного разговора.

Именно такой тон создал наш специфический феномен — толстые журналы. От Сенковского до Твардовского журнал в России — вид литературного салона, может быть, даже — особая партия.

Российский журнализм вовсе не намерен информировать читателя. Журналы нужны, чтобы обсуждать уже известное. Попросту — они создают приятное общество, в котором протекает творческое общение читателей и писателей. За это журналы так и любят.

Журналист Белинский писал литературную критику, потому что это был наиболее естественный способ общения с читателем.

Хотя стиль Белинского определял его успех, амбиции критика шли дальше. Работая в жанре критического фельетона, он столкнулся с дефицитом теоретических посылок. Ему не хватало фундаментальной концепции, на базе которой он мог бы строить конкретный анализ. Поэтому Белинский пытался создать этот фундамент по ходу дела, прибавляя к каждой статье целую эстетическую систему.

О каком бы локальном явлении ни писал Белинский, он всякий раз начинал сначала. Так, в статьях о Пушкине он потратил треть цикла на критический разгон, выясняя истоки пушкинского творчества. Чтобы доказать свой тезис, Белинский обычно прибегает к истории и теории литературы. Причем и здесь он в первую очередь журналист, который больше заботится о верности интонации и занимательности изложения, чем о логике и глубине. Поэтому эстетика Белинского противоречива, эклектична и далеко не всегда внятна.

Талантливый читатель, он прекрасно разбирался в достоинствах и недостатках современной литературы. Отменный вкус редко его подводил. Но, как каждый добросовестный критик, Белинский был одержим страстью найти абсолютный критерий для своего анализа. Всю жизнь он искал научно выверенный эталон, с которым можно сравнивать разбираемые произведения. Эталон, естественно, не находился.

Об этом он сам писал честно и прямо: „У того, кто не поэт по натуре, пусть придуманная им мысль будет глубока, истинна,

даже свята, произведение все-таки выйдет мелочное, ложное, фальшивое, уродливое, мертвое — и никого не убедит оно, а скорее разочарует всех и каждого”.

В отличие от своих эпигонов и истолкователей, Белинский не мог не признать краха своих теоретических притязаний. Быть „поэтом по натуре” — означает, что искусство или есть, или нет: все — от Бога.

Рационалист и материалист Белинский не желал пускать метафизику в свою эстетику, но и обойтись без нее не мог. Он только прятал ее под метафорами. Поэзия Пушкина — „полное художество без малейшей примеси прозы, как старое вино без малейшей примеси воды”. Пусть так, но что такое „художество” и „поэзия”? Пусть стих Лермонтова „серебро по хрусталу” — но ведь это только попытка украсить Лермонтова своей метафорой.

Мучаясь от очевидной тавтологии, Белинский описывает литературу средствами литературы же, постоянно впадая в ажиотаж безнадежного соперничества с писателями.

Часто отсутствие объективного критерия приводит Белинского к совсем уже абсурдному приему — к пересказу. Критик чудовищно многословен. Его статьи часто превышают по объему разбираемые произведения. Происходит это потому, что он просто пересказывает содержание своими словами — подробно, с многостраничными цитатами, огорчаясь, что „целого сочинения переписать нельзя”, Белинский следует за своим автором. Так он указывает читателю, что хорошо и что плохо, помогая себе и ему красочными сравнениями.

Белинский мог сказать, что ему нравится, и делал это красноречиво, но не мог объяснить — почему.

Чтобы вырваться из этого заколдованного круга, критик часто прибегает к классификациям, к подробному анатомированию жанров и стилей, к внутренней писательской „физиологии”. Но все это не помогло Белинскому найти гениальные формулы, вроде пушкинской — „Отелло не ревнив, а доверчив”, или блоковской — „веселое имя Пушкин”. Белинский, в духе своего кружка, не доверяя интуиции, подвергался соблазнам науки.

Пытаясь вырваться из методического капкана — невозможность обойтись без сакраментального „поэт по натуре”, Белинский все больше переносит акцент с собственно литературы на результаты ее общественного воздействия. Критик обнаруживает в персонажах художественных произведений социальные

типы, в конечном счете — живых, реальных людей. Расставшись с эстетикой, он чувствует себя гораздо увереннее, критикуя не литературу, а жизнь.

Именно такого Белинского, публициста, социального историка и критика, потомки вполне заслужено возвели на пьедестал. Как только Белинский забывает о литературной специфике своего ремесла, он пишет ярко, увлекательно и убедительно. Его анализ человеческих типов очень интересен сам по себе — и без литературных героев, служивших ему основой.

Так, скажем, знаменитые описания „лишних людей” — прекрасный образец очерка нравов, в котором есть и наблюдательность, и точность психологических мотивировок, и остроумие — то есть, все тот же журнализм, освобожденный от гнета теоретизирования.

Когда Белинский судит персонажей не по законам искусства, а житейски, на основании здравого смысла, его анализ блещет юридическим красноречием в духе Цицероновской традиции.

Под видом критической статьи читателю не раз предлагался судебный очерк. (Белинский так и пишет, например, о Печорине: „Мы и не думаем оправдывать его в таких поступках” — как будто речь идет о реальном подзащитном.) В общем-то, читатель не в обиде: присяжным быть интереснее, чем школяром на курсе эстетики. Сама процедура судебного разбирательства — взвешивание аргументов, мотивов, поступков — создает напряженную атмосферу поиска истины, ожидания вердикта: виновен или нет.

Последователи Белинского горячо одобрили разработанный им принцип — исследовать социальную реальность на основе литературы. Писарев, например, в статье о Базарове довел этот метод до виртуозности.

Но куда более грандиозные последствия суды Белинского имели для русского читателя: они стали образцом школьного литературоведения. Идея „литераура — учебник жизни”, к которой со временем свели творчество Белинского, превратила словесность в особый учебный предмет — жизневедение. Персонажи стали примерами, на судьбе которых разбирались модели взаимоотношений — мужчины и женщины, труда и капитала, поэта и толпы. По сути, вся наша классика в школьной интерпретации — вид нравственной доктрины, своеобразный суррогат религии.

Писателей превратили в поставщиков материала для упражнений в теоретической морали. Литературу описывали в терми-

нах геометрической оптики — то она была зеркалом прямым, то вогнутым, то увеличительным стеклом.

От всего этого роль поэта уменьшилась за счет роли критика (того же Белинского): первый действительно отражал, второй — истолковывал. Получалось, что писатель сам толком не знает, что пишет. Зато критик вырос в фигуру исполинскую. Он занял место между писателем и читателем, между литературой и жизнью. Произвольно перемешивая вымысел с реальностью, критик пророчествовал, поучал, обличал и наставлял. Он лепил отзывчивое сознание журнальных подписчиков по собственным политическим, социальным и нравственным моделям. Критиковать собственно литературу было уже лишним: она сделала все, что могла, предоставив критику сырую фактуру.

В своем политическом завещании, „Письме к Гоголю”, Белинский писал, что публика видит „в русских писателях своих единственных вождей, защитников и спасителей от русского самодержавия, православия и народности”.

Если публика и согласилась с этим утверждением, то писатели — нет. (Как не согласился с Белинским и его адресат.) Писатели настаивали, что они сами знают, что хотели сказать. К тому же быть „защитниками и спасителями” еще не значит быть писателями. И далеко не все соглашались стать голосом народа за счет собственного голоса. Эстет-экстремист Набоков, сформулировавший этот протест в своих лекциях, призывал читателя видеть в авторе выражение не национального духа, а индивидуального гения: „Смотрите на шедевр, а не на раму”.

Однако в русской традиции литературная критика все больше отходила от литературы, все резче (вплоть до дуэлей) разграничивались пути писателей и их толкователей. Персонажи романов и повестей, попав на журнальные страницы, жили уже самостоятельной жизнью. Их начинали писать с маленькой буквы — базаровы, к ним прибавляли унизительные суффиксы — обломовщина, их авторам задавали провокационные вопросы — „когда же придет настоящий день?”

Белинский, в отличие от своих поклонников, еще пытался сохранить за литературой поэтические вольности — каждый раз, как заклятие, повторяя: „Произведения непоэтические бесплодны во всех отношениях”. Но и он не мог оторвать глаз от завораживающей концепции: искусство отражает жизнь. Поэтому у Гоголя, например, ему нравилась одна типичность, поэтому он так радовался, что Чичикова можно встретить в каждом уезде, и поэтому он так сердился на других критиков (К. Акса-

ков), сравнивших Гоголя с всемирным Гомером и утверждавших, что „Гоголь обладает тайной искусства”.

Белинский считал ересью все попытки выйти за пределы метода очеловечивания литературных героев. Если поэзию не сопоставлять с жизнью, то у критики не останется других критериев, кроме эстетических, которые себя не оправдывают — масло остается масляным.

Перечитывая сегодня Белинского, трудно отделаться от впечатления, что для русской классики он играл ту же роль, что доктор Уотсон при Шерлоке Холмсе. Глубоко порядочный, добросовестный и неглупый Уотсон видит все же лишь поверхностную связь явлений. Его суждения призваны лишь оттенять гений Холмса, всегда подозревающего и прозревающего тайну в обыденном.

Белинский искал простых и ясных объяснений для слишком сложных предметов. Не зря он сравнивал „Героя нашего времени” с Купером и Вальтером Скоттом, причем в пользу последних. Чуждый метафизической проблематике, он хотел видеть в русской литературе честный и работающий двигатель просвещения, снабженный для красоты рифмой и увлекательным сюжетом.

Несмотря на бесчисленные попытки привить потомкам именно такой взгляд на русскую литературу, статьи Белинского стали достоянием лишь школьного чтения.

Читатель вырастает, преодолевая Белинского. В России трактовка классики часто превращается в особую область духовного опыта, своего рода теологию, где текст рассматривается как зашифрованное откровение. Расшифровка его — дело личного духовного опыта. Книга выходит из-под власти коллективного сознания.

Автору от этого не легче — ведь читатель углубляется в себя, а не в него. Эстетический критерий по-прежнему остается подозрительным, сомнительным, да и не более абсолютным, чем во времена Белинского. Но вот наивная простота и доверчивость, с которыми Белинский встречал шедевры российской словесности, уже навсегда исчезли в дымке, окутавшей Золотой век.

А сам Неистовый Виссарион в представлении наших современников застыл на посту, определенном ему школой, — часовым у мавзолея критического реализма.

ВОСХОЖДЕНИЕ К ПРОЗЕ

Лермонтов

Лермонтов всю жизнь старался писать прозу, но в его время русской прозы, по сути дела, не было. По крайней мере — в современном понимании этого термина, и, может быть, с Лермонтова эта новая русская проза и началась.

В системе представлений об искусстве и жизни, господствовавшей в ту эпоху, поэзия занимала высшее и практически единственное высокое место. Подобно тому, как древние греки считали прозу выродившейся поэзией, российский пишущий человек начала XIX столетия полагал странным изъясняться на бумаге не стихами. И Лермонтов, ничуть не обладая гармоническим складом ума и души, шел по проторенному пути, составляя слова в ровные столбцы стройного размера с безошибочными и звучными рифмами.

Однако особенности его судьбы и его гения были таковы, что Лермонтов преждевременно обрел разорванное, хаотическое сознание человека нового мира — мира будущих десятилетий и веков. Это сознание уже с самых первых лет сочинительства входило в конфликт с послушно принятой стихотворной гармонией.

Лермонтов в стихи не помещался.

На это он жаловался уже в 16 лет: „...Мысль сильна, когда размером слов не стеснена”. Мысль требовала уродливо длинной, или наоборот — неблагозвучно короткой фразы. Когда же ее укладывали в правильную стихотворную строку, мысль блекла, терялась, исчезала.

Такого противоречия формы и содержания практически не знал Пушкин. Четыре пятых его стихов написаны красивым и испытанным ямбом, равно служившим и тонкости анализа, и глубине откровений, и изяществу остроумия.

Но гармоническое сочетание личности, жизни и творчества дано Пушкину, а Лермонтов и гармония — вещи несовместные. „Мцыри” и „Демон” написаны тем же размером, что и „Евгений Онегин”, но бесконечно более плоски, монотонны, скучны.

Пушкин четырехстопным ямбом — писал. Лермонтов — в него вписывался.

В правильных стихах Лермонтова очень заметна искусственность, неорганичность формы самовыражения. Более того — кажется, что форма Лермонтову безразлична. Вернее, он пользуется той, которая уже есть, которая уже освоена. Словно вместе с правилами грамматики усвоены и законы стихотворства.

В результате возникает впечатление, что мыслит один, а пишет — другой.

Твердо зная, что новую строку надо начинать с прописной буквы, а перед „что” ставить запятую, Лермонтов точно так же знает — какими словами следует описывать закат, какие выражения приличествуют любви, каких эпитетов требуют печаль, гнев, восторг. Любая свежая мысль, любая оригинальная эмоция — тонут в потоке бесчисленных штампов, разбросанных по лермонтовским правильным стихам.

Попытки разорвать это противоречие поэт предпринимал с 15-ти лет. Он тяготел к нерифмованному стиху и даже делал попытки ритмической прозы („Синие горы Кавказа, приветствую вас!..”). Однако и тут набор слов не отходил от традиции: горы оставались неизменно синими.

Даже в пору зрелости, Лермонтов все пользовался тем же старым, ему самому не годным словарем. Таков творческий манифест „Не верь себе”. Стихотворению предпослан французский эпиграф из Барбье: „Какое нам, в конце концов, дело до грубого крика всех этих горлающих шарлатанов, торговцев пафосом, мастеров напыщенности и всех плясунов, танцующих на фразе?”

Фактически этими чужими словами манифест Лермонтова и исчерпывается. Русский поэт мог бы просто подписаться под текстом французского коллеги. Но Лермонтов присоединяется стихами. За эпиграфом следуют 40 строчек, доверху наполненных как раз клишированным пафосом и напыщенностью. Тут

„мечтатель молодой”, „пленная мысль”, „кровь кипит”, „чуждый миг”, „безмолвная душа”, „девственный родник”, „покров забвенья”, „слово ледяное”, „тайник души”, „шумный пир”, „душевные раны”, „чернь простодушная”, „злые сожаления”.

Концентрация штампов — пародийная. Особенно если учесть, что стихотворение направлено против „плясунов, танцующих на фразе”.

Вся эта банальность кажется штампованной не только XX веку. Она была затерта и в лермонтовские времена: такими строками украшали уездные альбомы поручики и студенты. В таких стихах Лермонтов — не более, чем Ленский, который пел „не-что” и „туманную даль” и слишком сурово был наказан за романтические склонности.

Питательная среда лермонтовского стиля — в поэзии и в жизни — смесь Байрона, французского романтизма и немецкой философии. Воспитанный этим комплексом жаргон составляет большинство стихотворений и поэм Лермонтова, а соответствующий жаргону этикет — определяет поведение. Как и полагается романтику, Лермонтов неудачливо волочил, слегка служил, мимолетно воевал. И разумеется — все знал заранее и во всем наперед был разочарован.

Ничто его не веселит: „И наконец я видел море, но кто поэта обманул?... Я в роковом его просторе великих дум не почерпнул”. (Через столетие Ильф и Петров напишут: „Горы не понравились Остапу”).

„Я не гожусь для общества”, — красуется 18-летний Лермонтов, едва появившись в свете.

”Кто мне поверит, что я знал уже любовь, имея 10 лет от роду?” — тут интересно не признание: кто же не влюблялся десятилетним! — а тон, каким оно сделано: серьезный, значительный, важный. Так надо по этикету: все уже было и все прошло.

В 16 лет Лермонтов записывает: „Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать”. Тем не менее, основной корпус его поэзии состоит из сплошных заимствований — у Жуковского, Батюшкова, Пушкина, иностранцев.

Дело не в том, что Лермонтов кому-то подражал — именно как мыслитель он был оригинален — но, не „заимствуя”, он шел по известному, проверенному пути. И на лету подхватывал то, что облегчало путь — клише. Он пользовался готовым набором метафор и эпитетов по необходимости — как знаками препинания, которые тоже давно придумал кто-то другой.

При чтении всего Лермонтова видно, какая для него разница — *писать стихи* или *писать*.

В первом случае он следует норме, этикету, традиции, порядку вещей. Если он поэт — писатель стихов — то уместны и даже обязательны и „могилы холодные“, и „пустыни безотрадные“, и вывернутая светская поза: „Я перестал читать, чтобы не мыслить“, и извращения в стихах: „Я жить хочу! хочу печали любви и счастию назло“. Писателю стихов можно и нужно быть утомительно и лживо разочарованным, называть себя „гонимый миром странник“ — это красиво. А кем гонимый, куда, отчего? — неважно (как и в знаменитом „Парусе“).

Когда же Лермонтов не пишет стихи, а просто пишет — то есть выражает свою мысль — весь ход его мышления и стиль сугубо прозаический. Поэзия есть воплощение цельного сознания, проза — разорванного. Или по-другому: классического — и современного. У Пушкина мысль была стихом, а стих — мыслью. Совершенно иное у Лермонтова: в его лучших стихотворениях идет непрерывное сражение мысли и стиха. Победе мысли и обязаны такие лермонтовские шедевры как „Дума“, „Родина“, „Валерик“, „Три пальмы“.

В этих вещах — как бы облеченных в поэтическую форму эссе и новеллах — рифма и размер кажутся необязательными и даже случайными. Почти рудиментарными явлениями, вроде волос на груди или умения шевелить ушами.

Рудименты берут верх в „компромиссных“ стихотворениях — в таких прославленных, например, как „И скучно, и грустно...“ или „Как часто, пестрою толпою окружен...“ Это явные попытки прозы, в которых вроде преодолена старая форма и прозаизирован стих, но налицо весь романтический комплект: „ласкаю негу“, „лечу вольной птицей“, „все ничтожно“ — тот же привычный набор слов, сопутствующих известным чувствам. Красивости, облекающие глубокую мысль, неуместные, как танцы в соборе.

Довольно долго Лермонтов не проявлял в себе прозаика. Он боролся с гладкостью стиха стиховыми же методами. Ломал строфу анжанбеманом, как Цветаева и Пастернак. Варьировал популярные размеры: многие лучшие его вещи написаны вольным ямбом, где непредсказуемость строки — почти как в прозе. Вводил размеры непопулярные — первым в русской поэзии широко применяя трехсложники („Русалка“ написана редчайшей комбинацией амфибрахия с анапестом). Пробовал частично обходиться без рифмы — в „Воздушном корабле“ рифмуются

только четные строки. Рифмовал вызывающе просто, как в „Валерике”: „право” и „право”, „чего” и „ничего” (что-то вроде „Пейте пиво завода Главпиво”).

Но оказалось, что окончательно победить стих можно только прозой. Этим дело и завершилось. До лермонтовского романа отдельные его прорывы в прозу выглядят, как выход на поверхность: глоток воздуха — и снова назад, вглубь. Туда, где Лермонтов искал свой подлинный голос и так долго не находил. Чаще всего он пользовался лексиконом разочарованного романтика, иногда вдруг впадал в простодушный патриотизм — „Два великана”, „Бородино”.

Пожалуй, второе (после „На смерть поэта”) по известности стихотворение Лермонтова — „Бородино”. Но при всей хрестоматийности оно загадочно — прежде всего, совершенно непонятно, кем оно написано. Кто обращается к читателю? За семь лет до этого, в 1830 году, поэт написал „Поле Бородина”, где герой, с одной стороны, по-солдатски стрелял из ружья, а с другой — обращался к товарищу с университетскими словами: „Брат, слушай песню непогоды: она дика, как песнь свободы”. В „Бородине” находим столь же анекдотическое ворчание простых солдат: „Не смеют, что ли, командиры чужие изорвать мундиры о русские штыки?” Изыску за семь лет не убавилось, достоверности и поэзии — не прибыло.

Но в последующие годы Лермонтов вышел к прозе — по дороге создав выдающиеся стихотворения: как написанный на ту же военную тему „Валерик”. Здесь прозаическая простота начинается с первых же корявых рифм и сразу увлекает в четкий ход мысли, в течение стройного рассказа. Здесь найден голос — собственный, без ссылок на оперных солдат и начитанных офицеров. Всего три года прошли со времен „Бородина”, но там были бы немыслимы строки:

Вот ружья из кустов выносят,
Вот тащат за ноги людей.

В „Бородине”—то „звучал булат” в руках „могучего племени”, а в „Валерике” бесцеремонно тащат за ноги без всякой стилизации — ни под романтику, ни под народ. Правда, вдруг мелькнет, как чеченский всадник, какой-то прежний Лермонтов: „Потом в раскаянье бесплодном влачил я цепь тяжелых лет...” Будто совсем иной человек сочиняет — вялый, банальный, а главное, почти уже забытый, преодоленный. Снова

— один пишет, другой пишет стихи. И, к счастью, первый возвращается:

Мы любовались на них
Без кровожадного волненья,
Как на трагический балет;
Зато видал я представленья,
Каких у вас на сцене нет.

В последние годы лермонтовские стихи впадают в ту самую неслыханную простоту, которую позже пообещает Пастернак:

Я знаю, чем утешенный
По звонкой мостовой
Вчера скакал как бешеный
Татарин молодой.

Когда мысль и прозаическая фраза стали одолевать стих, у Лермонтова появились новые для него произведения: вместо эмоционально-философских — повествовательно-философские. Таковы „Три пальмы”, где отказ от привычного стихового набора дал поразительный эффект, заставляющий в поисках аналогий забегать далеко вперед — к Гумилеву, к переводам Киплинга:

Звонков раздавались нестройные звуки,
Пестрели коврами покрытые выюки,
И шел, колыхаясь, как в море челнок,
Верблюд за верблюдом, взрывая песок.

Автору явно спокойнее и уютнее в этом неторопливом потоке, где стих следует за фразой, а не наоборот. Тут не нужен удобный и расхожий оборот из прежнего Лермонтова — вроде „пустыни безотрадной” — потому что пустыню можно не называть штампом, а показать и рассказать. В этом принципиально ином методе писания нет места готовым словесным блокам, нет места бойкой скороговорке, которая могла приводить Лермонтова к зловеще-комической мультипликации: „Голова, любимая тобою, с твоей груди на плаху перейдет”. Ведь если идти от приоритета стиха, то гуляющая голова — норма, потому что сначала имеются в виду рамки (стих), а потом уже содержимое (мысль).

Как раз отсюда — все слабости самого, может быть, знаменитого русского стихотворения: „На смерть поэта”. Оно целиком принадлежит первоначальному, „поэтическому” Лермонтову, хотя написано вольным ямбом, как „Родина” и „Дума”. Но тут неровность, непредугаданность строк — результат не трезвого расчета по разрушению стиха, а следствие бурной эмоции. Стихотворение написано взволнованно — и только так его можно читать: глубоко и искренне сопереживая. Потому что если изучать его неторопливо и непредвзято, то обнаружится набивший оскомину комплект из „мига кровавого”, „мирных нег”, „невольника чести”, да еще с добавлением неуместного фокуса, вызванного все той же клишированной скороговоркой: „с винцом в груди”. Однако напор и сила стихотворения „На смерть поэта” таковы, что его внутренние „пламенные страсти” сглаживаются, остаются незамеченными. Дело, вероятно, в поводе к написанию стихотворения — весьма неординарном и для автора, и для читателей во все российские времена.

Прожив неполных 27 лет, Лермонтов не успел довести до конца свой созидательный труд по разрушению правильного стиха. Эмоции, подобные тем, что кипели в „Смерти поэта”, то и дело прорывались наружу и позже, и тогда Лермонтов без разбору, как бы по старой привычке, вставлял всякие „хладные печали”. Но основной процесс шел неостановимо и последовательно, и в 1841 году был провозглашен окончательный отказ от стихов. Это Лермонтов сделал не так, как в манифесте „Не верь себе”, где отрекался от романтической поэзии романтическими же вскриками. Теперь о „бурях страстей” сказано равнодушно, спокойно и жестоко:

И красоты их безобразной
Я скоро таинство постиг,
И мне наскучил их несвязный
И оглушающий язык.

Это важно: не возненавидел и даже не презрел, а прозаически просто — наскучило. Отсюда возврата нет.

Отношение к человеческим кручам и безднам — ироничное и трезвое, выраженное простыми и насмешливыми словами:

Судьбе как турок иль татарин
За все я ровно благодарен.

Этот новый поэтический язык появился у Лермонтова по пути к прозе. Восходя к ней, он окончательно разрушил свой гладкий и красивый стих, расчистив место, которое заняла новая русская поэзия.

Пришла поэзия, прежде всего — негармоничная. Поэзия разорванного сознания, неустроенного бытия, эклектической философии, скептического мировоззрения. Поэзия неточных рифм и нестройных размеров. Поэзия неровных строчек. Поэзия прозы.

Сам Лермонтов мог еще писать тексты к романсам: „Выхожу один я на дорогу, сквозь туман кремнистый путь блестит...” Но это были остаточные явления. Фраза и мысль победили стих и эмоцию. Главное произведение Лермонтова начинается совсем другими словами: „Я ехал на перекладных из Тифлиса”.

ПЕЧОРИНСКАЯ ЕРЕСЬ

Лермонтов

Перед дуэлью Печорин читал Вальтера Скотта. Конечно, не случайно. Упомянув шотландского барда, Лермонтов честно отдал долг.

Тогда еще не казались несопоставимыми эти имена. Напротив, Белинский считал, что Гоголь, например, „рядом не стоит со Скоттом и Купером”, бесспорными кумирами читателей.

Тогда еще никто не мог представить, что скоро эти классики станут классиками всего лишь приключенческого жанра, любимыми авторами школьников. Многие поколения русских детей будут подражать героям с чужеземными именами — Айвенго, Чингачгук. Своих не было. Российская словесность не родила ни одного приключенческого шедевра. Но не потому, что не могла, а потому что перестаралась — как в случае с „Героем нашего времени”.

К тому времени, когда Лермонтов всерьез занялся прозой, романтическая поэзия докатилась до пародии. Но, умирая, она оставила наследникам читателей.

Выяснилось, что в процессе экзотической кутерьмы, устроенной поэтами-романтиками, литература приобрела множество страстных поклонников. Они-то и стали силой, которую уже нельзя было игнорировать. Пресытившись романтическим штампом, читатели требовали новой эстетической системы. Оказалось, что писатели должны спуститься с аристократического Олимпа, чтобы учесть критерий, привнесенный прогрессом — критерий увлекательности.

Компромиссом между возвышенным поэтом и массовым читателем стал приключенческий жанр. Европа упивалась рыцарями Вальтера Скотта, благородными индейцами Купера, великосветскими авантюристами молодого Бальзака, зачитывалась трезвой героикой Мериме, уютной чертовщиной Гофмана. Так выглядела массовая культура в счастливый момент своего рождения.

Недолгое, но радостное объединение высокой литературы с широкой популярностью объясняется тем, что приключенческий жанр сумел пристроить к живому делу все открытия романтической лиры. Экзотический антураж, тяга к сверхъестественному, демонический герой, капризный сюжет и даже легкая романтическая ирония, снижающая пафос до терпимого уровня.

Приключенческая литература, как и романтики, родилась из анархического бунта против чистого разума. Ее герои всегда — люди необычные и интересные (про заурядных станут писать позже). И живут они в необычном и интересном мире — хаотическом, загадочном, необъяснимом. То есть, в таком же — как мы все.

Потому так и интересно следить за перипетиями авантюрного жанра, что мир в нем непредсказуем и бесконечен. Приключения — дело случая. Или — судьбы. Увлечательность здесь не механическая уступка невзыскательному вкусу, а следствие вторжения метафизики в плоско-рациональное мировоззрение.

Герой не знает, что ему готовит следующая страница, как не знает читатель, что готовит ему следующий день.. Невероятные приключения — отражают тайну нашего повседневного бытия.

Романтики вернули миру загадочность. Приключенческий роман очистил это открытие от лишних красот, снабдил увлекательным сюжетом, переложил стихи в прозу — и завоевал читателя.

Лермонтова захватил вихрь культурной революции. Исследуя потенции прозы, он оказался перед образцами Скотта и Купера. Приключенческий жанр давал ему возможности обобщить романтический опыт, создать русский роман, ввести его в общеевропейское русло и сделать достоянием профессиональной литературы и массового читателя.

Вот почему в „Герое нашего времени” так щепетильно соблюдаются законы жанра. Прежде всего, Лермонтов сдвигает центр повествования на окраины империи. Скотт — в Шотландию, Купер — к индейцам, Лермонтов — на Кавказ.

В „Горе от ума” и „Евгении Онегине” необычный герой действует (или бездействует) в обычных и типичных обстоятельствах. Печорину Лермонтов подбирает экзотическое окружение, богатое приключенческими возможностями: война, горцы, столкновение цивилизованных и первобытных нравов — короче, Кавказ.

Но Кавказ „Героя нашего времени” — не тот, что описан в любом из „Кавказских пленников”. Хотя сюжет и разворачивается с участием романтических эффектов (ущелья, стремнины), они всегда уравниваются отрезвляющим характером лермонтовского стиля.

Автор следит, чтобы пейзажные красоты (а их немало) не мешали становлению „колониальной” прозы, которой написаны лучшие страницы романа. Поэтому за „безымянной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглой ущелья” обязательно следует „чугунный чайник — единственная отрада моя в путешествиях”.

И этот чайник, и Максим Максимыч, и осетин, который „хлеба по-русски назвать не умеет, а выучил: «Офицер, дай на водку!»” — попали в роман не из лирического русского Кавказа, а из будущей поэтики Киплинга, чье „бремя белого человека” уже несут у Лермонтова невзрачные герои русской колониальной армии.

При этом в прозе Лермонтов также снисходительно относился к штампу, как и в поэзии. В „Бэле”, например, есть полный стандартный набор: дикая природа, дикая красавица („глаза черные, как у горной серны”), ее дикие родичи с их дикими песнями.

Лермонтов не истреблял банальность, а использовал ее, чтобы оттенить штампом исключительную точность своей прозы. Пока рядом с неизбежным образцом горного фольклора стоит реплика Максим Максимыча — „у этих азиатов всегда так: натянулись бузы и пошла резня” — кавказская романтика избегает пошлости, но помогает приключенческому сюжету.

Так сам стиль „Героя нашего времени” выдает тайные намерения автора. Используя форму приключенческого романа, он под видом развлечения вынудил читателя к грандиозному труду — освоению поэтики синтетического романа, богатствами которого еще долго будет питаться русская проза.

Под видом одного романа Лермонтов написал несколько. Русское общество обнаруживает их один за другим по мере углубления и расширения литературного опыта. Но при этом ни

одно толкование не отменяет предыдущее — книга раздвигается, как подозрительная труба. „Герой нашего времени”, превращаясь в психологический, мистический, даже абсурдистский роман, не перестает быть романом приключенческим, одним из шедевров русской классики, где почти бульварная увлекательность не мешает исследованию глобальных философских концепций.

Печорин крадет одну девушку, обольщает другую, занимаясь любовью с третьей. Он вмешивается в дела контрабандистов, обезоруживает маньяка, убивает соперника, наконец — умирает в далекой Персии. И все это на протяжении полутораста страниц.

Да знает ли русская литература другого героя, совершившего столько подвигов?

Но мы легко забываем о приключениях Печорина из-за того, что Лермонтов наделил классического героя авантюрного романа необычной чертой — самоанализом.

Наслаждаясь вымыслом Купера или Скотта, читатели не забывали, что это вымысел. Что герои книги никогда не выйдут из бумажных переплетов. Они тем и хороши, что ведут бумажную, придуманную, безопасную жизнь.

Печорин сконструирован по романтическому образцу: он сверхчеловек, сверхзлодей, сверхгерой. Но Лермонтов делает его и человеком просто. В его личности соединяется нарядная исключительность с видовой заурядностью. Главная тайна Печорина не в том, почему он герой нашего времени, а в том — почему он такой, как мы.

Для того, чтобы объединить в одном романе два подхода к личности, Лермонтову понадобился „Дневник Печорина”. Не стоит забывать, что Печорин — писатель. Это его перу принадлежит „Тамань”, на которую опирается наша проза нюансов — от Чехова до Саши Соколова. И „Княжну Мери” написал Печорин. Ему Лермонтов доверил самую трудную задачу — объяснить самого себя: „Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его”.

Вот этот „второй” и довел до катастрофы русский приключенческий жанр. Русским детям так и не достался свой Купер.

Впрочем, они не прогадали. Интрига „Княжны Мери” настолько жива и увлекательна, что невольно напоминает „Трех мушкетеров”. (Это и не удивительно — один литературный механизм породил и Дюма, и Лермонтова. Кстати, Дюма восхищался „Героем нашего времени” и напечатал первый француз-

ский перевод романа в своем журнале с подходящим названием — „Мушкетер”.)

Лермонтовская фабула наполнена особым изяществом. Легка и стремительна победа Печорина над княжной. Подкупающе точен его расчет. Все пять недель, в которые уложилась печоринская интрига, герои и читатели напряженно ждут развязки. Даже даты дневниковых записей как бы подгоняют события — вот и еще день прошел, еще ближе исполнение гнусного замысла.

Захваченные сюжетной пружиной, мы забываем, что цель — любовь Мери, посрамление Грушницкого — вообще никому не нужна. Смысл интриги — в ней самой. Интерес тут чисто спортивный и потому, конечно, безразличный.

С другой стороны, кому придет в голову глупый вопрос: хорошо ли помогать королеве обманывать мужа и предавать родину.

Читатель болеет за Печорина. И поколения школьников приходят к выводу — умный негодяй лучше добропорядочного дурака. Печориным просто нельзя не восхищаться — он слишком красив, изящен, остроумен.

В этом нет ничего странного, ведь Печорин — режиссер всего спектакля — выбрал себе самую выигрышную роль в пьесе, которая разыгрывается в живописных пятигорских декорациях.

Но до тех пор, пока Печорин участвует в им же придуманной драме, его не так просто отличить от других персонажей. Вот излияния пошляка Грушницкого: „Есть ли ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью”. А вот что говорит Печорин: „Встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум...” Вся разница, что пуговица поменялась местами с фуражкой.

Пусть они антагонисты, пусть Грушницкий мелодраматичен, а Печорин циничен. Пусть один только пытается острить, а другой острит блестяще. Различие между Печориным и Грушницким, как между мушкетерами короля и гвардейцами кардинала, зависит от симпатии автора.

Печорин из „Княжны Мери” — такой же плейбой, как и Грушницкий. И в нем есть немало от позера-супермена. Он, с его любовью к театральным эффектам, черкесским буркам и собственной внешности („члены гибки и стройны, густые кудри вьются, глаза горят, кровь кипит”), если и злодей, то оперный. То-то безразличного мизантропа Печорина на самом деле страшно заботит, как примет очередную сцену партер.

Партер принимает хорошо: „Ах, что за мерзавец!” А он, послушно вписываясь в красивый сюжет, произносит монологи из благородной жизни: „Мне очень жаль, что я вошел после того, как вы уже дали честное слово в подтверждение самой отвратительной клеветы. Мое присутствие избавило бы вас от лишней подлости”.

Похоже на перевод с французского. Максим Максимыч не понял бы, что Печорин имеет в виду. Но Грушницкому этот язык понятен — интрига добирается до ослепительного финала: дуэли.

Тут Дюма поставил бы точку, исчерпав запасы немыслимого злодейства и благородства.

Но Лермонтов точки не ставит. И Грушницкий у него перед смертью выкрикивает слова, которые никак не соответствуют дуэльному кодексу: „Стреляйте!.. Я себя презираю, а вас ненавижу. Если вы меня не убьете, я вас зарежу ночью из-за угла”.

Это пронзительное признание совсем из другого романа. Быть может, из того, который еще так нескоро напишет Достоевский.

Жалкий паяц Грушницкий в последнюю секунду вдруг срывает маску, навязанную ему печоринским сценарием. И тогда в нем открывается бездна, о которой не догадывались безупречные мушкетеры, но которую подозревает в себе каждый.

А сам Печорин? Вместо стройного эпилога его ждет странное и мучительное объяснение с Мери: „Вы видите, я играю в ваших глазах самую жалкую и гадкую роль, и даже признаюсь в этом... Видите ли, я перед вами низок. Не правда ли, если даже вы меня любили, то с этой минуты презираете?..”

Кто вложил в уста Атосу речи Ставрогина? Тот второй Печорин, который следит за первым, копается в его душе, обнажает его пороки?

Вряд ли. В одиночестве Печорин так же любит себя, как и на сцене. Не столь уж велика разница между его декламациями и репликами в сторону.

Да и каков итог его долгого самоанализа? Вот он: „И может быть я завтра умру!.. И не останется на земле ни одного существа, которое поняло бы меня совершенно”.

Напрасно мы ждем, что Печорин раскроет тайну своей личности. Не потому ли, что тайна это не его, а наша? То есть, каждого человека, которого невозможно понять „совершенно”?

Пока Печорин занят своими приключениями, он ясен и прост. Все романтические крайности натуры лишь придают ему

заманчивую загадочность, в которую он искусно драпируется и благодаря которой обольщает девушек.

Но вот интрига завершается, и Печорин остается один на один со своей скукой — единственным подлинным мотивом всего сюжета: „Завязка есть! — закричал я в восхищении... — явно судьба заботится, чтоб мне не было скучно”.

Однако уже и доиграна блестящая драма, а скука продолжает его гнать — к Бэле, к контрабандистам, на Кавказ, в Персию, навстречу новым приключениям, которые четко разыграются по романтическим нотам, но не разгонят печоринского сплина.

Интригу приключенческого романа обслуживал случай. Случайно налетают пираты или шторм. Случайно и Печорин подслушивает разговор Грушницкого с драгунским капитаном.

Автора „Трех мушкетеров”, скажем, случай устраивал без объяснений, Лермонтова — нет.

С первых строчек романа он упорно изучает природу случайного. Откуда этот роскошный приключенческий случай берется? Что за ним стоит? Как глумливо спрашивал булгаковский Воланд, „кто же управляет жизнью человеческой и всем распорядком на земле?” А главное, что оставляет случай от свободы, той свободы, которой больше всего дорожит Печорин: „Я готов на все жертвы... но свободы моей не отдам”.

Но есть ли у него свобода?

Скуку Печорина порождает неуверенность в том, что он сам себе хозяин. Умный и расчетливый, он легко управляет чужими судьбами, но не может справиться со своей. Печорин чувствует, что в руках случая он такая же марионетка, как послушные его планам Мери или Грушницкий.

Самая главная, самая первая тайна — кто все это устроил? — гонит Печорина по свету, не дает ему покориться подсказанной судьбе (например, жениться).

Гордый Печорин хочет быть режиссером, а не статистом. Суется, мечется, рискует, доказывая право на свободу выбора. Но выбирает за него всегда судьба.

Фатализм, проблема предопределенности тяжким бременем лежит на Печорине. Он не может вырваться из колеи, не им проложенной. Но и не хочет покорно ею следовать.

Что бы там ни говорил Печорин о своей шумной жизни, ищет он в ней одного — Бога. Или то, что стыдливо заменяет это опасное слово — рок, судьбу, предназначение.

Все встречные подсказывают ему ответ. От Максим Максимыча („видно, уж так у него на роду было написано”), до Вулича,

напрасно подставившего лоб под пулю. Смирись — говорит ему сюжет, демонстрируя примеры слепого доверия судьбе.

Но Печорин — то ли богоискатель, то ли богоборец — бунтует. Отстаивает свое право вновь и вновь задавать самый главный вопрос.

Лермонтов не зря привез своего героя на Кавказ, а потом погнался еще дальше, в Персию. Печорина, воюющего с предопределенностью, столкнул с восточным фатализмом.

Не только колониальной экзотики искал Лермонтов в Азии: „Мы должны жить своей самостоятельной жизнью и внести свое самобытное в общечеловеческое. Я многому научился у азиатов, и мне хотелось бы проникнуть в таинство азиатского мирозерцания... там на Востоке тайник богатых откровений”.

Как через многие годы Хлебников, Лермонтов угадал творческие возможности, заключенные в двойственности России. Как сочетать западное обожествление свободной личности с восточной покорностью року?

Герой нашего времени этот вопрос задал, но на него не ответил. Как, впрочем, не ответили и все, кто вслед Лермонтову искал выход из мучительного тупика.

Если Бога нет, то какой же я после того капитан?..

РУССКИЙ БОГ

Гоголь

Когда Гоголя объявили русским Гомером, он оказался перед необходимостью стать Гомером. Как это часто случается, критика и общественное мнение указали художнику место, которому он отныне обязан был соответствовать.

„Мертвые души”, вышедшие в 1842 году, произвели смятение в среде читающей России. С одной стороны, качество текста и грандиозность размаха сомнений не вызывали. С другой — смущало очевидное уродство ноздревых, плюшкиных, коробочек. Литературная элита, хорошо знакомая по предварительным чтениям с гоголевской книгой задолго до ее публикации, готовилась как-то откликнуться на выход в свет главного произведения лучшего писателя России. Счастливая идея пришла в голову Константину Аксакову: Гоголь — Гомер!

Одним махом снимались все противоречия: художественное совершенство образов настолько высоко, что их нравственные качества несущественны — как не обсуждается этическая сторона поступков Гектора и Ахиллеса. Гомеровская концепция оказалась удачной находкой, и спор шел, в основном, хорошего с лучшим: Гоголь безусловный Гомер, или всего только Гомер российского масштаба, как полагал Белинский. Вариации этой точки зрения были так популярны, что Катков писал в начале 40-х годов: „Только и слышишь, что Гоголь да Гегель, да Гомер...”

Сам Гоголь с такой аналогией был вполне согласен. Он и не скрывал, что взялся за русскую „Одиссею”, и первый том —

лишь скромная заявка на подлинный эпос. Его самого явно смущало безобразие персонажей „Мертвых душ”: они никак не выглядели эпическими героями, на которых следовало ориентироваться России. Поэтому в тексте первого тома звучат обещания „русского богатыря” и „прекрасной девицы”, а за семь страниц до конца Гоголь клялся, что читатель увидит, „как предстанут колоссальные образы, как сдвинутся сокровенные рычаги широкой повести, раздастся далече ее горизонт и вся она примет величавое лирическое течение”. Иными словами, не следует думать, что одни только собакевичи топчут русскую землю толстыми ногами.

При этом, опытный профессионал Гоголь сознавал, что до воспаренного русского человека его мечты — еще далеко. И действительно, во втором томе такой человек лишь намечен (образ князя), а откровения третьего тома так и не состоялись. Между тем, Гомером Гоголя уже назвали. Следовало закрепить эту линию уже имеющимися средствами. В письме Языкову содержится многозначительное замечание: „«Одиссея» есть решительно совершеннейшее произведение всех веков. Объем ее велик; «Илиада» перед нею эпизод”.

Великую по объему, свою совершеннейшую русскую „Одиссею” — „Мертвые души” — Гоголь писал. Писал и резонно мог задавать себе вопрос: где же „Илиада”? Не хватало „эпизода”, малого эпоса.

Поэтому Гоголь переписал „Тараса Бульбу”.

Тот „Тарас Бульба”, которого практически никто, кроме специалистов, не читал, был создан за семь лет до этого (1835) и вышел в сборнике „Миргород”. В составе сборника публикуется по сей день и новый „Бульба”. Это совершенно нелепо: полностью переписанная повесть не имеет ничего общего с другими вещами „Миргорода” — „Старосветскими помещиками”, „Ви-ем”, „Повестью о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем”.

Так было не всегда. „Тарас Бульба” в первом варианте оттенял своей просторной лихостью идиллический уют „Помещиков”, потешные сражения „Повести”, потусторонний страх „Вия”. Явно в расчете на соседство „Бульбы” в других повестях „Миргорода” задуман комический эффект таких, например, изумительных диалогов:

„— Я сам думаю пойти на войну; почему ж я не могу идти на войну?..

— Где уж ему, старому, идти на войну! Его первый солдат застрелит! Ей-Богу, застрелит! Вот так-таки прицелится и застрелит.

— Что ж, — говорил Афанасий Иванович, — и я его застрелю.”

Рядом с настоящей войной „Тараса Бульбы” особое значение получали и сражение с нечистой силой в „Вие”, и спор в „Повести” о ржавом ружье, из которого стрелять можно „разве по втором пришествии”.

Сборник „Миргород” был задуман — и написан! — как цельное произведение. Он и появился таковым — его четыре повести представляют четыре глобальных аспекта человеческого существования: мир, война, жизнь, смерть.

Но ответственность перед читателем, назвавшим его Гомером, побудила Гоголя переписать „Тараса Бульбу”, как позже ответственность перед партией заставила Фадеева переписать „Молодую гвардию”. При всем различии достоинств этих книг, случаи схожи: и там и тут героизм получил идеологическое обоснование.

Правда, надо помнить, что для Гоголя идеология (православие и патриотизм) присутствовала не целью, а средством. Целью был — эпос. В нем „Илиада” должна была предварять заветную „Одиссею”, которую Гоголь так и не создал, зато проблему „Илиады” разрешил с блеском. Для этого ему, правда, пришлось разрушить стройное здание „Миргорода”. Но зато российский читатель получил настоящую эпическую поэму „Тарас Бульба” — единственную в своем роде в русской литературе.

Вырванный из сниженного окружения „Миргорода”, „Тарас Бульба” был надежно забыт в пору увлечения маленьким человеком — пору, которая продолжается и сейчас. Даже в краткий период революционной романтики героями все-таки делались люди со множеством мелких правдоподобных недостатков, как персонажи фадеевского „Разгрома”, шолоховского „Тихого Дона”, как бабелевские конармейцы или даже Чапаев.

Герои же „Бульбы” — грандиозно возвышаются в русской литературе рыцарями удачи, силы, красоты, удали. Если им не хватает идей переустройства страны и мира, то лишь потому, что они — всего только предтечи тех идеальных образов, которые должны населять ненаписанный третий том „Мертвых душ”.

На богатые и цельные образы „Бульбы” — как на „Илиаду” — можно опереть полноценного положительного героя, задуманного Гоголем. Но Гоголь не дописал свою „Одиссею”, и

идеальный положительный герой в русской литературе так и не появился.

Гоголь, разумеется, предвидеть этого не мог. Он ставил перед собой задачу создать совершенного русского человека. В поисках такой гармонии эмоции и интеллекта Гоголь действовал постепенно и в своей „Илиаде” представил героев, совершенных эмоционально.

Персонажи „Бульбы” чувствуют сильно, ярко, искренне. Их мощная душевная энергия не знает преград. Никаких. И тут Гоголь выказывает себя истинным эпическим мастером. Как у Гомера равно великолепны враги Гектор и Ахиллес, так величественен и прекрасен предатель Андрий, который „продал веру и душу”, по мнению его отца. Но это мнение Тараса, а не автора.

Предательство Андрия обставлено весьма достойно. Прежде всего, достоин объект: красавица-полячка — вовсе не банальная соблазнительница. Она не переманивает Андрия на свою сторону, а по-настоящему любит его. И вообще, полячка выступает хорошим человеком, который в виду голодной смерти тревожится не о себе, а о родителях. Вполне хорош и Андрий: он прям, смел, и видно, как автор любит его мужественным видом, свободной манерой, красивой одеждой. Он и умирает стойко, не унижаясь. Эта пара — Андрий и полячка — настолько хороша, что звучит несомненная правда в словах Андрия: „Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя — ты”. Это не вульгарное „нас на бабу променял”, а высокое и праведное в своей искренности чувство.

Гоголю совершенно неинтересно представлять Андрия заурядным предателем. Он должен быть равен Тарасу и Остапу. В этом смысл эпоса: капризы Ахилла не мешают его безупречности.

Точно так же не беспокоят Гоголя сомнительные достоинства его второстепенных персонажей. Бандит Балабан и вор Мосий Шило творят чудеса храбрости, начисто списывая свои прошлые грехи. В этом гоголевском мире, как в мире гомеровском, существует лишь доблесть. Если она есть — все остальное не важно, если нет — нет и героя.

Доблести в „Тарасе Бульбе” достаточно. В первом варианте повести описание битвы у осажденного польского города занимало 12 строк. Но, переделывая „Бульбу”, Гоголь увеличил описание до 14 страниц — почти в 50 раз!

Леденящие душу батальные сцены не имеют себе равных в русской литературе. И правильно — их источники совсем в другом времени и в другом краю. Стоит сравнить эпизоды из произведений Гомера и Гоголя, чтобы убедиться в явном если не заимствовании, то во влиянии (в чем признаться не зазорно, поскольку речь идет о самом Гомере) — вспомним при этом, что Гоголь читал „Илиаду” по-русски, в том же переводе Гнедича, что и мы.

„Нагнулся, чтобы снять с него дорогие доспехи. И не услышал Бородатый, как налетел на него красноносый хорунжий” — „С ramen совлекал победитель доспехи... Вдруг на Филида нагрянул Долопс Ламедит, илионский славный копейщик”.

„Как плавающий в небе ястреб, давши много кругов сильными крылами, вдруг бьет оттуда стрелой... так Тарасов сын, Остап...” — „Как орел быстропарный на добычу падает, быстро уносит и слабую жизнь исторгает — так у тебя, Менелай...”.

„Вошла в спинные лопатки ему горячая пуля” — „В спину меж плеч углубил и сквозь перси широкие выгнал”. „Вышиб два сахарных зуба палаш, рассек надвое язык” — „Зубы вышибла острая медь и язык посредине рассекла.”

Есть в запорожской повести свой список ахейских кораблей, тот самый, который Мандельштам „прочел до середины”: „Один за другим валили курени: Уманский, Поповический, Каневский, Стебликивский, Незамайковский, Гургузив, Тытаревский, Тymoшевский”.

Есть и одноименные, как Аяксы, богатыри: „Пысаренко, потом другой Пысаренко, потом еще Пысаренко”.

Есть почти дословный (уже не Гнедича, а свой) вариант прощания Гектора с Андромахой: „Чтоб я стал гречкосеем, домоводом, глядеть за овцами да за свиньями да бабиться с женой? Да пропади она: я козак, не хочу!”

Удалая вольница была заложена в „Тараса Бульбу” изначально. Переделывая повесть, творя из повести эпос, Гоголь усилил эпические черты и тут встал перед неизбежным противоречием. Дело в том, что эпический герой — вовсе не герой в системе представлений нового времени. И уж, конечно — не положительный герой. Но ведь Гоголь творил именно сверхположительных героев — тех самых, которые могли бы передать эстафету светлейшим будущим образам 3-го тома „Мертвых душ.”

Нетрудно себе представить, что в представлении современников (демократов-разночинцев, в первую очередь) душевной

красоте Тараса и его друзей мог помешать еврейский погром, описанный в „Бульбе” с несравненной веселостью: „Жидов расхватили по рукам и начали швырять в волны. Жалобный крик раздался со всех сторон, но суровые запорожцы только смеялись, видя, как жидовские ноги в башмаках и чулках болтались на воздухе”. Интонация изложения здесь настолько легка, что ускользает главное: ведь „бедные сыны Израиля, растерявшие все присутствие своего и без того мелкого духа” — убиты.

Просвещенным современникам Гоголя могли прийти не по вкусу и другие действия главного героя: „Не уважили козаки чернобровых панянок, белогрудых, светлооких девиц; у самых алтарей не могли спастись они: зажигал их Тарас вместе с алтарями... Козаки, поднимая копьями с улиц младенцев их, кидали к ним же в пламя”.

Но эпические персонажи и не могут вести себя иначе: в мифах, легендах и былинах герои едят мясо собственных детей и разрубают друг друга пополам. Однако Гоголь и его читатели были людьми XIX столетия, их мораль требовала обоснования Тарасовых вольностей.

На помощь противоречию пришла идеология.

Все, что творили запорожцы — они делали ради Веры, Товарищества и Отчизны.

Стихия удали получила идейную направленность. На смену козацкой этике — „Неприлично благородному человеку быть без битвы” — приходит новая формула. Она отнюдь не отменяет прежнюю, но существенно расширяет ее: „Чтобы пропадала даром козацкая сила, чтобы человек сгинул, как собака, без доброго дела, чтобы ни отчизне, ни христианству не было от него никакой пользы?.. Так на какого черта мы живем?”

Теперь другое дело. Теперь оправдано все: „Садись, Кукубенко, одесную меня! — скажет ему Христос”. Скажет, заметим, тому самому Кукубенко, который за три страницы до вознесения „иссек в капусту первого попавшегося” — тоже христианина, правда, католика. В праведности своих действий уверен и атаман Балабан: „Сдается мне, паны-браты, умираю хорошей смертью: семерых изрубил, девятерых копьем исколол. Истоптал конем вдоволь, а уж не припомню, скольких достал пулею”.

Все это можно было бы счесть пародией, если бы не замечательный гоголевский текст, в котором кошунство пребывает совершенно гармонично и естественно. Быть может, единствен-

ный раз русскому писателю удалось создать строго идеологическое произведение такого высокого качества.

Герои эпоса Гоголя — язычники, каковыми только и могут быть герои эпоса. Язычниками они остаются и в своей вере, которая на самом деле не христианство, не православие — а патриотизм.

А ведь любовь к родине вовсе не предполагает любви к человеку — потому так достоверны Тарасовы козаки, словно случайно названные христианами.

Вера в Россию, по Гоголю — это и есть вера в Бога.

В книге патриархально-мистическому пониманию Тараса и Гоголя противостоит не только романтическая концепция Андрия (отчизна — любимая женщина), но и рациональный взгляд западника — еврея Янкеля, который примечательно отвечает на вопрос Тараса, уклоняясь от трактовки патетических категорий: „Так это выходит, он, по-твоему, продал отчизну и веру? — Я же не говорю этого, чтобы он продавал что: я сказал только, что он перешел к ним”.

Янкель отвратителен автору именно не еврейством, а рационализмом, отрицающим стихийную — то есть единственно истинную — духовность. Еврей Тарасу, по сути, не враждебен, а чужд — настолько, что Тарас ощущает с ним почти видовое различие. Тот и говорит не по-иностранному, а по-нечеловечески: „Их языка сам демон не поймет”, и живет по-нелюдски: „Скинул полукафтаны и, сделавшись в своих чулках и башмаках несколько похожим на цыпленка, отправился со своею жидовкою в что-то похожее на шкаф”.

Автору „Тараса Бульбы” чужды все, кто не разделяет его веры в Россию. У него русское — это не просто особенное, но самое лучшее: „Нет, братцы, так любить, как русская душа... Нет, так любить никто не может!” Это, конечно, и будущий Тютчев — „Умом Россию не понять”, и чуть не дословно будущий Блок — „Да, так любить, как любит наша кровь, никто из вас давно не любит!” Вообще, блоковские „Скифы” — парафраза „Тараса Бульбы”: как раз запорожцы „держали щит меж двух враждебных рас — монголов и Европы” — это, конечно, басурманы и ляхи.

Великая патриотическая книга Гоголя, признанная детским чтением и забытая уже старшеклассниками, имела, тем не менее, огромное значение — именно в силу уникальности. „Тарас Бульба” оказался языческим русским эпосом, которого так не хватало российской письменной литературе и из которого вышел

главный дефицит русской словесности — сильные нерассуждающие герои, красивые, как в скандинавских сагах, во всех измерениях.

Чеканные гоголевские формулы укоренены в самой сути российской жизни — еще более, чем в литературе: „Я тебя породил, я тебя и убью!” Или: „Как умеют биться на Русской земле и, еще лучше того, как умеют умирать в ней за святую веру”. Тут потрясает универсальность подхода: признано, что сражаться и жить кое-как умеют и другие, но уж правильно умирать — только русский человек. Потому, можно догадаться, что ему есть за что умирать — за Россию. Эта святая вера охватывает все мыслимые формы бытия — до и после физической смерти.

Написать патриотическую книгу — очень легко. Написать хорошую патриотическую книгу — необыкновенно трудно.

Гоголю это удалось.

Но сам Гоголь не воспользовался своей великой победой. Он, переписывая „Бульбу”, создавал „Илиаду” — в пару и в преддверие к еще не написанной „Одиссее”. Он наскоро построил вестибюль грандиозного здания „Мертвых душ”. Он видел и ощущал его величественные очертания, его олимпийские высоты. Он жил с понятным победным ощущением. Он поспешил даже вписать в свой малый эпос самого себя — свидетеля, сказителя, рапсода — появившись в последнем абзаце „Тараса Бульбы”: „Блестит речное зеркало, оглашенное звонким ячаньем лебедей, и гордый гоголь быстро несется по нем...”

Вот так неся гордый Гоголь к вершинам русского эпоса — туда, к третьему тому „Мертвых душ”, в светлом сиянии которого высились велелепный Ноздрев, громоподобный Плюшкин, богоравная Коробочка.

ВРЕМЯ МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА

Гоголь

„Мертвые души” слегка отдают бедкером. Все же Гоголь их сочинял за границей, и следы острого взгляда остались на бумаге. Совершая свое путешествие по России, он объясняет родину не только соотечественникам, но и иностранцам — словно автор путеводителя. Вскользь брошенные замечания („в большом ходу у нас на Руси”), заботливо составленные перечни („белеет всякое дерево — шитое, точеное, лаженое и плетеное: бочки, пересеки, ушаты, лагуны, жбаны с рыльцами и без рылец”), словарь местных выражений, примечания, публицистические рассуждения, капризные обобщения („Эх, русский народец! не любит умирать своей смертью!”) — все это обличает гоголевский замысел: представить Россию в едином образе, сжатом, характерном, типичном.

Из Европы он озирает Россию как целое. Это не Диканька, не Невский проспект, это — „могучее пространство... сверкающая, не знакомая земле даль”. И вот эту невообразимо огромную страну Гоголь должен был оторвать от карты и оживить своим воображением.

Образ России создавался по опять-таки слегка бедкеровской методе, описанной ранее автором: „Нужно собрать не многие черты, но такие, которые бы высказывали много, черты самые оригинальные, самые резкие, какие только имел изображаемый народ” („О преподавании всеобщей истории”).

А потом, поскольку автор — гений, портрет России выйдет из рамы. Гоголевская Русь станет соперничать с настоящей до тех

пор, пока не подтянет оригинал до своего уровня, пока не затмит его. И тогда миру наконец явится безукоризненно правдивый и бесконечно возвышенный образ России, в котором вымысел и действительность сольются в нерасторжимом единстве.

Может, ради этого грандиозного, и, как бы мы теперь сказали, соцреалистического проекта, Гоголь сидел в первом Риме, чтобы российская действительность не мешала ему наблюдать законченную картину Рима третьего.

Хотя Гоголь сумел возвести только пропилеи к своему русскому акрополю, тень многотомности, витающая над „Мертвыми душами“, легла на каждую страницу. И мы уже готовы поверить автору, что есть какая-то идеальная гоголевская Русь, которая пятится в первый том „Мертвых душ“ из будущего — из сожженного второго, из ненаписанного третьего, из грядущего царства правды, добра и удали.

Свою Россию Гоголь строит с самого начала, на пустом месте. Географическая точка — город NN — и в ней человек, самый заурядный, самый обыкновенный: „Ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так, чтобы слишком молод“.

Человек этот такая же абстракция, как буквы NN в название города. Таким и должен быть герой путеводителя — типичный пример, любой и каждый, нейтральный и невзрачный инструмент исследования.

Выбор автора случаен. Мог бы подвернуться и кто-нибудь другой. Например, молодой человек из того же первого абзаца, про которого зачем-то написано, что у него была „манишка, застегнутая тульской булавкой с бронзовым пистолетом“. Но молодой человек навсегда ушел „своей дорогой“, а господин в бричке остался. Что ж, пусть он и будет главным, какая разница?

Однако, как только Гоголь выделил Чичикова из толпы, с героем начались приключения. Гоголевский глаз таков, что любой предмет, попадающий в поле его зрения, разрастается, пухнет и наконец взрывается, обнаруживая свою подноготную. Опасные свойства гоголевского зрения — от зоркости, от слишком пристального рассматривания — как в сильную лупу: сразу прыщи, поры, несвежее белье.

Не зря Гоголь угрожает читателю, предлагая обратиться к самому себе с вопросом: „А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?“ Если отвечать на этот вопрос возьмется Гоголь, результат неизбежен — сглазит. Так что этому, с тульской булавкой, еще повезло. Можно сказать, что Чичиков пострадал за

других: он такой же, как все, и его заурядность лежит в фундаменте всей конструкции поэмы.

Среди тех, кто вышел из безмерно широкой гоголевской „Шинели”, были не только униженные и оскорбленные Достоевского. Вылез из нее и „подлец Чичиков”. Акакий Акакиевич — первый черновик главного героя „Мертвых душ”.

Знаменитый маленький человек Башмачкин остался, в общем, для читателя загадкой. Точно про него известно только, что он — маленький. Не добрый, не умный, не благородный, Башмачкин всего лишь представитель человечества. Самый что ни на есть рядовой представитель, биологическая особь. И любить, и жалеть его можно только за то, что он тоже человек, „брат твой”, как учит автор.

В этом „тоже” заключалось открытие, которое пылкие поклонники и последователи Гоголя часто трактовали превратно. Они решили, что Башмачкин хороший. Что любить его надо за то, что он жертва. Что в нем можно открыть массу достоинств, которые Гоголь забыл или не успел вложить в Башмачкина.

Но сам Гоголь не был уверен, что маленький человек — герой безусловно положительный. Поэтому он и не удовлетворился „Шинелью”, а взялся за Чичикова.

Заурядность, серость Чичикова, этого „господина средней руки”, постоянно подчеркивается автором. Его герой мелок во всех проявлениях своей сущности. Ограниченность — главная черта Чичикова. И карьеру свою он строит из скучных кирпичиков — бережливости, терпения, усердия. Мечты его приземлены и ничтожны: „Ему мерещилась впереди жизнь во всех довольствах, со всеми достоинствами; экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды”. Все это — та же шинель Акакия Акакиевича, слегка раздавленная в размерах, но не изменившая своей издевательской, анекдотической сути. Ради своей шинели (голландских рубаш и заграничного мыла) Чичиков и пускается в аферу. Ему кажется, что райское блаженство начинается за порогом „дома, отлично устроенного”. Как и Башмачкин, Чичиков слишком всерьез верит в свою незатейливую цель.

Эта наивность даже придает ему некоторую человечность. Пройдоха Чичиков оказывается чересчур простодушным, чтобы обвести вокруг пальца Ноздрева, или Коробочку, или своего напарника-подельника из таможни. Он даже не удосужился придумать правдоподобную легенду, объясняющую покупку мертвых душ.

Маленький человек с маленькими страстями, Чичиков знает одну цель — деньги. Но и тут он недостаточно последователен, чтобы стать воплощением злодейства. Зачем Чичиков остается в городе NN после оформления купчих крепостей? Зачем легкомысленно влюбляется в губернаторскую дочку? Зачем нерасчетливо наслаждается дружбой городских чиновников?

Все оттого, что Чичиков на самом деле не столько ищет капитала, не столько ждет исполнения своих коварных планов, сколько надеется войти в человеческую жизнь — обрести друзей, любовь, тепло. Он хочет быть своим на празднике жизни, который устраивают в его честь „энские” горожане. И ради этого откладывается афера. Чичиков тормозит сюжет, примеряя то маску херсонского помещика, то наряд первого любовника. В апофеозе светских успехов он сбрасывает с себя бремя маленького человека. Он распрямился настолько, что сумел даже на время забыть про свою вожделенную шинель.

Но маленький человек годится лишь для своей роли. И Чичикову не дано ни в чем добиться успеха. Вечно у него все рушится в последний момент, никак ему не удается подрасти хотя бы до обещанного автором „подлеца”.

Почему, собственно, ловкий Чичиков обречен на провал? Гоголь ясно отвечает на этот вопрос: Чичиков слишком мелок для России, для этой грандиозной, мифической державы.

Автор сожалеет о нем, как и о Башмачкине, но не может не показать, что маленькие люди сами виноваты в мизерности своей судьбы. С горечью Гоголь восклицает: „Хоть бы раз показал он в чем-нибудь участие, хоть бы напился пьян и в пьянстве рассмеялся бы; хоть бы даже предался дикому веселью, какому предается разбойник в пьяную минуту... Ничего не было в нем ровно: ни злодейского, ни доброго”.

Да, Чичиков — не запорожец. Но самое страшное, что он живет в России. Маленький человек в огромной стране — вот трагический масштаб „Мертвых душ”.

Гоголь проводит Чичикова сквозь строй истинно русских людей, каждый из которых — эпическая фигура. И Манилов, и Собакевич, и Коробочка, и Плюшкин — все они пришли из мира сказки. В них легко узнать Кощея Бессмертного или Бабу-Ягу. Они живут в фольклорном хронотопе, по законам той излюбленной Гоголем гиперболической поэтики, которая только редкой птице позволяет долететь до середины не такого уж широкого Днепра.

Величественные в своих пороках, привычках, образе жизни, даже внешности (если Плюшкин и прореха, то сразу на всем человечестве), эти былинные герои представляют гоголевскую Русь как страну сказочную, чудесную, абсурдную. Безумие здесь заменяет здравый смысл и трезвый расчет. Здесь нет нормы — только исключения. Здесь каждая мелочь важна и таинственна. И губернатор, вышивающий по тюлю, и почтмейстер, к которому всегда обращаются „Шпрехен зи дейч, Иван Андрейч”, и чиновник с кувшинным рылом, и уж совсем никому не ведомый человек с небывалой фамилией Доезжай-не-доедешь.

Гоголь с наслаждением описывает свою Русь, где тайна заключена во всем, где ничего нельзя объяснить до конца, где жизнью управляет абсурд, нелепица.

Нормален в „Мертвых душах” один Чичиков. Хотя вроде бы и у него есть тайна. Десять глав читатель, как и все персонажи книги, не знает, зачем Чичикову мертвые души. Но в последней, одиннадцатой главе, выясняется, что чичиковская тайна — ненастоящая: она имеет разгадку.

Чичиков — единственный герой поэмы, который знает, что и зачем делает: он шьет себе шинель. Тайна мертвых душ оказывается заурядной аферой, мелким жульничеством. Про Плюшкина не скажешь: он копит добро, чтоб разбогатеть. И Ноздрев врет не себе на пользу. А вот Чичиков — как на ладони. Гулливер среди великанов, он — воплощенная норма, материал для сравнения. Обычный среди необычного, он разрушает своим появлением сказочный мир гоголевской России. Чичиков — герой другого романа.

Пусть бы он был самозванец, как Хлестаков, пусть бы великодушный шартлатан, пусть капитан Копейкин, пусть Бонапарт! Но нет, Чичиков — маленький человек, и ему принадлежит будущее. Ведь он единственный персонаж „Мертвых душ”, который что-то делает.

Город NN со всеми окрестностями погружен в вековую спячку. Тут царит праздность — бесцельная и вечная. А Чичиков — буржуй. Это Онегин и Печерин берут деньги из тумбочки. Это они не опускаются до меркантильных расчетов. Чичиков деньги зарабатывает. Трудолюбивое насекомое, он верит, что „цель человека все еще не определена, если он не стал наконец твердой стопой на прочное основание”. И ничтожность натуры не позволяет ему понять, насколько мнима прочность этого „основания”.

Однако, как ни уютно было Гоголю с его бесполезными монстрами, Русь-тройку он запряг, чтобы везла она Чичикова — других не было.

Из своего итальянского далека Гоголь взирал на родину глазом государственного человека. Чтобы Россия пришла в движение, чтобы и вправду посторонились „другие народы и государства”, надо, чтобы аллегорической тройкой управлял Чичиков — средний, рядовой, маленький человек. Что с того, что он нам не нравится? Гоголю он тоже не нравился. Но, повторим, других-то нет.

Гоголь понимал, что из сказочного оцепенения нельзя вырвать Коробочку или Манилова. Прекрасные в своей цельности, завершенности, эти фигуры принадлежат эпическому времени. Они всегда остаются сами собой, как Змей Горыныч.

Другое дело — Чичиков. Он — герой нового времени. Он еще не устоялся, еще не завершен. Его энергия — отражение внутренней противоречивости. Поэтому в деятельном негодяе и просвечивает что-то человеческое.

„Припряжем подлеца” — говорит Гоголь, пристраивая Чичикова к птице-тройке — но сделаем так, чтобы в подлеце родился человек. Чтобы он, осознав изменность своей цели, направлял хватку, сметку, волю на подвиг христианского труда и государственного строительства.

Чтобы Русь понеслась к ослепительному идеалу, именно Чичикову надо пережить „второе рождение”, именно с ним должно случиться чудо обращения, которое так часто происходит с будущими героями Толстого.

Губернская кунсткамера „Мертвых душ” была слишком абсурдна и нелепа, чтобы ее можно было „припрячь” к идеалу. Казалось, Чичиков с его мелкой душонкой еще меньше похож на великолепного героя несостоявшегося третьего тома. Но Гоголь видел, что положительные герои берутся только из отрицательных. Только если маленький человек вырастет в большого, утопическое создание гоголевского гения станет реальностью.

Мужественная борьба автора со своим героем вела к тому, что Чичиков сможет сбросить скорлупу подлых целей и пошлых желаний. Новые люди, строители грядущего третьего тома и третьего Рима, должны родиться из убогих чичиковых.

Не зря Гоголь дал кощунственное определение русскому писателю: „При одном имени его уже объемлются трепетом молодые пылкие сердца, ответные слезы ему блещут во всех очах... Нет равного ему в силе — он Бог!” Гоголь понимал, кем

надо быть, чтобы совершить с Чичиковым чудесную метаморфозу.

Перед величию гоголевского замысла меркнет его поражение. Пусть Чичиков остался мелким подлецом, а „Мертвые души” — незаконченной книгой. Русская литература получила ориентир и задачу, выполнять которую выпало на долю Толстого и Достоевского. А маленький человек так и остался величайшей тайной и величайшим шедевром нашей словесности.

МЕЩАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Островский

В русской народной драме герой, появляясь в балагане, тут же объявлял зрителям: „Я паршивая собака, царь Максимилиан!” С той же определенностью заявляют о себе персонажи пьесы Островского „Гроза”. Уже первой своей репликой Кабаниха представляется: „Если хочешь мать послушать, ...сделай так, как я приказывала.” И первой же своей репликой Тихон отвечает: „Да как же я могу, маменька, вас послушаться!” Начальными словами декларирует свою чуждость атмосфере волжского города Калинова будущий любовник Катерины Борис. Сразу рекомендуется самоучкой-механиком и любителем поэзии Кулигин. Целиком исчерпывает собственный образ в первом же явлении Кудряш: „Больно лих я на девок.”

„Гроза” — классицистская трагедия. Ее персонажи предстают с самого начала законченными типами — носителями того или иного характера — и уже не меняются до конца. Классицистичность пьесы подчеркивается не только традиционным трагическим конфликтом между долгом и чувством, но более всего — системой образов-типов.

„Гроза” заметно выделяется из других пьес Островского, полных юмора и бытовых, конкретно российских, подробностей. Здесь мы должны поверить автору на слово, что действие происходит в среде волжского купечества: в принципе и Дикой, и Кабаниха, и Катерина с незначительными изменениями легко вписались бы в столь же условные испанские страсти Корнеля или античные коллизии Расина. Проблемы, возникающие перед героями „Грозы”, не несут печати русской исключительности.

Это, как всегда в классицизме, вопросы всеобщие, без границ, без национальных признаков. (Ответы у Островского — все же очень русские, но об этом ниже.)

Не случайно резонер пьесы — Кулигин — без конца декламирует классицистские стихи. Строки Ломоносова и Державина призваны играть роль как бы позитивного начала в беспросветной обстановке „Грозы”. Это инстинктивно чувствуют даже самые дремучие действующие лица:

„Кулигин. Савел Прокофьич, ваше степенство, Державин сказал:

Я телом в прахе истлеваю,

Умом громам повелеваю.

Дикой. А за эти вот слова тебя к городничему.”

Кулигин читает стихи высокого штиля к месту и не к месту, и Островский тонко вкладывает в его уста не главные, не решающие слова великих поэтов. Но и автор, и образованный ценитель пьесы знали, какие строки следуют за кулигинской декламацией. Вечные сомнения: „Я царь — я раб — я червь — я Бог!”, последние вопросы: „Но где ж, натура, твой закон?” и „Скажите, что нас так мятет?”

Эти неразрешимые проблемы решает „Гроза”. Потому так настойчиво Островский апеллирует к классицизму, что стремится придать значительность мещанской драме. Завышается уровень подхода, подобно тому, как ремарками устанавливается точка зрения на город Калинов — сверху вниз, с „высокого берега Волги”.

В результате мещанская драма превращается в *мещанскую трагедию*.

Как-то в разговоре со Львом Толстым Островский сказал, что написал пьесу про Кузьму Минина стихами, чтобы возвысить тему над повседневностью. По сути дела, и „Грозу” следовало бы написать стихами.

Тут диалоги практически отсутствуют — герои обмениваются монологами, даже не нуждающимися в ремарках „в сторону”, настолько не существенно — слышит ли кто-нибудь их речи. Островский написал пьесу прозой, но широко ввел туда чужие стихи — Ломоносова и Державина, добиваясь все того же эффекта: возвышения над повседневностью. Писарев явно относил сочинение Островского к другому жанру, когда возмущался немотивированностью действия: „Что это за любовь, возникающая от обмена нескольких взглядов? Что это за суровая добродетель, сдающаяся при первом удобном случае? Наконец, что

это за самоубийство, вызванное такими мелкими неприятностями, которые переносятся совершенно благополучно всеми членами всех русских семейств?”

Ответ на эти недоуменные вопросы один: классицизм. В „Грозе” классицистично всё — характеры-типы, несоразмерность причин и следствий, нарушение масштаба эмоций и событий. Все это не дает забыть, что происходящее соотносится с великим: высокими трагедийными страстями и — неистовой, мистической верой.

Перед нами проходят экзальтированная Катерина, набожная Кабаниха, богомольная Феклуша, юродивая Барыня. Вера, религия — едва ли не основная тема „Грозы”. Конкретнее — тема греха и наказания. Катерина восстает вовсе не против болотной мещанской среды. В соответствии с классицистским каноном она бросает вызов на самом высоком уровне, попирая законы не человеческие, а Божьи: „Коли я для тебя греха не побоялась, побоюсь ли я людского суда?”

В супружеской измене Катерина признается, доведенная до предела сознанием своей греховности, и публичное покаяние происходит тогда, когда она видит изображение геены огненной на стене под сводами городской прогулочной галереи. В религиозных экстазах образ Катерины непомерно возвышается: „Кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует... Точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо, и ведет меня куда-то.” Это мотив Благовещения.

Истерическая святость Катерины предопределяет ее судьбу. Ей не место — не в городе Калинове, не в семье Кабанихи — ей вообще нет места на земле. За омутом, в который она бросилась — рай.

Где же ад? В непролазном провинциальном купечестве? Нет, это нейтрально, это никак. Жертвы (Тихон, Борис) ничуть не лучше палачей (Кабаниха, Дикой). В крайнем случае, это — чистилище.

Ад в „Грозе” — и это придает пьесе новый, неожиданный поворот — „другие” (в точности по Камю). Прежде всего — заграница.

Поразительно, но над глубокой российской провинцией витает зловещий призрак далеких враждебных заморских стран. И не просто враждебных, а в контексте общей религиозной экстаичности — именно дьявольских, преисподних, адских.

Специального предпочтения какой-либо иноземной стране или нации нет: они равно отвратительны все, потому что все —

чужие. Литва, например, не случайно изображена на стене галереи прямо рядом с гееной огненной, и местные жители не видят в этом соседстве ничего странного:

„1-й. Что ж это такое Литва?

2-й. Так она Литва и есть.

1-й. А говорят, братец ты мой, она на нас с неба упала.”

Дикой, бурно протестуя против намерения Кулигина установить в городе громоотвод, кричит: „Какое там еще елестричество! ...Что ты, татарин, что ли? Татарин ты?”

А странница Феклуша степенно объясняет, что есть на свете страны, „где и царей-то нет православных, а салтаны земель правят. В одной земле сидит на троне салтан Махнут турецкий, а в другой — салтан Махнут персидский; ...и что ни судят они, все неправильно. У нас закон праведный, а у них, милая, неправедный... А то еще есть земля, где все люди с пёсьими головами.” И на вопрос: „Отчего ж так, с пёсьими?” — дает потрясающий по лаконизму и ёмкости ответ: „За неверность”.

Феклуша — очень важный персонаж, несущий в пьесе бремя русской национальной исключительности. Существование в таком кольце врагов не сулит, по ее мнению, ничего хорошего — особенно если учесть, что и Россия начинает поддаваться дьявольскому заморскому соблазну: города превращаются в „содом”, а в Москве и вовсе „стали огненного змия запрягать”. Все эти размышления приводят Феклушу к блистательно выраженному эсхатологическому выводу: „Последние времена, ...по всем приметам последние... .Уж и время-то стало в умаление приходить... .Дни-то и часы все те же как будто остались; а время-то, за наши грехи, все короче и короче делается.”

Сам Островский к загранице относился, по-видимому, критически. Из его путевых впечатлений видно, как восхищала его природа Европы, архитектура, музеи, порядок. Но людьми в большинстве случаев он был решительно недоволен (при этом часто едва ли не дословно повторяя Фонвизина столетней давности). Французы „грубы, и сверх того, мошенники”, берлинские женщины „одеваются плохо, особенно некрасивы шляпы, в виде гриба-поганки”. Придирки смехотворны и потому особенно характерны: „На одной из станций меня неприятно поразила фигура прусского офицера: синий мундир, голубой воротник, брюки с красным кантом, маленькая фуражка одета набекрень; волосы причесаны с английским пробором; рябоват, белокур...” Невозможно понять, чем не угодил офицер Островскому: разве тем, что он — прусский.

Тему враждебной заграницы можно было бы счесть побочной в „Грозе”. Однако рискнем выдвинуть гипотезу, которая обозначит важность этой темы. Дело в том, что „Гроза” — *полемична*.

Сначала — несколько дат. В 1857 году во Франции вышел роман Флобера „Госпожа Бовари”. В 1858 году он был переведен и издан в России, произведя огромное впечатление на русскую читающую публику. Еще до этого российские газеты обсуждали судебный процесс в Париже по обвинению Флобера в „оскорблении общественной морали, религии и добрых нравов”. Летом 1859 года Островский начал и осенью закончил „Грозу”.

Сопоставление этих двух произведений выявляет их необыкновенное сходство. Разумеется, история литературы — особенно когда речь идет об одной эпохе — знает подобные случаи. Как раз совпадение общей темы не так уж многозначительно: попытка эмоциональной натуры вырваться из мешанской среды через любовную страсть — и крах, кончающийся самоубийством. Но частные параллели в „Госпоже Бовари” и „Грозе” весьма красноречивы.

Эмма столь же экзальтированно религиозна, как Катерина, столь же подвержена воздействию обряда: „Ее постепенно завораживала та усыпительная мистика, что есть и в церковных запахах, и в холоде чаш со святой водой, и в огоньках свечей.” Изображение неены огненной на стене предстает перед потрясенной нормандкой точно так же, как перед волжанкой.

Обе обуреваемы по-девичьи неисполнимыми, одинаковыми мечтами. Эмма: „Ей хотелось вспорхнуть, как птице, улететь куда-нибудь далеко-далеко...” Катерина: „Мне иногда кажется, что я птица... Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела.”

Обе с отрадой вспоминают детство и юность, рисуя это время Золотым веком своей жизни. У обеих перед мысленным взором — безмятежность чистой веры и невинные занятия. Занятия сходные: вышивание подушечек у Эммы и вышивание по бархату у Катерины.

Схожа семейная ситуация: враждебность свекровей и мягкотелость мужей. И Шарль, и Тихон — безропотные сыновья и покорные супруги-рогоносцы.

Томясь в „заплесневелом существовании мокриц” (выражение Флобера), обе героини умоляют любовников увезти их. Но с любовниками не везет. „Это невозможно!” — говорит француз. „Нельзя мне, Катя” — вторит русский.

Даже отождествление любви с грозой — столь яркое у Островского — явлено и Флобером: „Любовь, казалось ей, приходит внезапно, с молнийным блеском и ударами грома”.

И в „Госпоже Бовари”, и в „Грозе” присутствуют персонажи, олицетворяющие рок. Слепой нищий — и безумная барыня. Оба появляются по два раза — в ключевые моменты сюжета. Слепой — в начале кризиса любви Эммы и Леона и второй раз — в миг смерти. Барыня — перед падением Катерины и второй раз — перед покаянием. Оба обличают и знаменуют несчастье. Но — по разному. Французский слепой просвещенно рационален и игрив. Он из Рабле, со своей песенкой: „Вдруг ветер налетел на дол и мигом ей задрал подол”. Его обличение подано в облегченной форме, зато без иносказаний. Совсем другая — барыня в „Грозе”: насквозь мистичная и высокопарная, она составляет жутко-пародийную параллель Ломоносову и Державину своим архаичным языком и библейски туманными проклятиями: „Не радуйтесь! Все в огне гореть будете неугасимом! Все в смоле будете кипеть неуголимой!”

Кстати, то место, которое в пьесе Островского занимают русские классицисты, в романе Флобера отведено классицистам своим, французским. Нормандский Кулигин — аптекарь Оме — так же увлечен науками, проповедует пользу электричества и постоянно поминает Вольтера и Расина. Это не случайно: и в „Госпоже Бовари” образы (кроме самой Эммы) — суть типы. Фат, честолюбивый провинциал, растяпа-муж, резонер, добряк-отец. То есть, так же, как в „Грозе”, где самодур-купец, деспотическая мать, чудак-изобретатель, провинциальный сердцеед, тот же муж-рогоносец. И Катерина (в противовес Эмме) — статичная, как Антигона.

Но при всем сходстве произведения Флобера и Островского существенно различны и даже антагонистичны. Повторим догадку — „Гроза” полемична по отношению к „Госпоже Бовари”. Главное различие можно определить простым словом — *деньги*.

Деньги в русской литературе появились поздно. Российские пишущие дворяне не снисходили до этой низменной материи, и только с приходом разночинцев наша словесность осознала деньги как „пятую стихию, с которой человеку чаще всего приходится считаться” (Бродский). До того они могли присутствовать разве что в виде аллегории („Мертвые души”), а конкретные суммы если и назывались, то в нарядном антураже — обычно по поводу карточных проигрышей героев.

Борис, любовник Катерины, зависим потому, что беден. Вероятно, это на самом деле так, но подобный вывод был бы недобросовестной модернизацией. Автор показывает Бориса не бедным, а слабым. Не денег, а силы духа ему не хватает, чтобы защитить свою любовь. Что до Катерины, то она вообще не помещается в материальный контекст.

Совсем иное у европейца Флобера. В „Госпоже Бовари” деньги — едва ли не главный герой. Деньги — конфликт между свекровью и невесткой; деньги — ущербное развитие Шарля, вынужденного в первом браке жениться на приданом; деньги — мучения Эммы, которая в богатстве видит способ вырваться из мещанского мира; деньги — наконец, причина самоубийства запутавшейся в долгах героини: действительная, подлинная причина, без аллегорий. Перед темой денег отступает и тема религии, представленная в „Госпоже Бовари” очень сильно, и тема общественных условностей.

Эмме кажется, что деньги — это свобода. Катерине деньги не нужны, она их не знает и никак не связывает со свободой.

Это различие принципиальное, решающее. Трагедию Эммы можно исчислить, выразить в конкретных величинах, сосчитать с точностью до франка. Трагедия Катерины иррациональна, невнятна, невыразима. Так намечается антитеза: рационализм — и духовность.

Нельзя, конечно, без фактических оснований полагать, что Островский создал „Грозу” под впечатлением от „Госпожи Бовари” — хотя даты и сюжетные линии складываются подходящим образом. Но важен не непосредственный повод, а результат — что получилось. А получилось то, что Островский написал волжскую „Госпожу Бовари”. Так „Гроза” стала новым аргументом в давнем споре западников и славянофилов.

Флобер любил финал вольтеровского „Кандида” — о том, что надо возделывать свой сад. Такая рациональная конкретность не могла устраивать русского писателя. Катерине нужен не сад, не деньги, а нечто неуловимое, необъяснимое — может быть, воля. Не свобода от мужа и свекрови, а воля вообще — мировое пространство.

Резко возвысив трагедию обращением к классицистским образцам, подняв героиню к заоблачным религиозным, мистическим пределам, Островский отдал голос за „своих”.

Нельзя сказать, что это вышло убедительно. Катерина вот уж больше столетия озадачивает читателя и зрителя драматургической неадекватностью чувств и действий. Сценическое

воплощение неизбежно оборачивается либо высокопарной банальностью, либо ничем не оправданным осовремениванием. Это объяснимо. Классицистская Катерина возникла в неподходящее ей самой время: наступало время Эммы — эпоха психологических героинь, которые достигнут своей вершины в Анне Карениной.

Катерина Кабанова явилась не вовремя и была недостаточно убедительной. Волжская госпожа Бовари оказалась не такой достоверной и понятной, как нормандская, но гораздо более поэтичной и возвышенной. Уступая иностранке в интеллекте и образованности, наша встала с ней вровень по накалу страстей и превзошла в надмирности и чистоте мечтаний. В конце концов, патриоты всегда охотно уступали Западу ум, за собой оставляя душу.

ФОРМУЛА ЖУКА

Тургенев

„Отцы и дети” — едва ли не самая шумная и скандальная книга в русской литературе. Авдотья Панаева, очень не любившая Тургенева, писала: „Я не запомню, чтобы какое-нибудь литературное произведение наделало столько шуму и возбудило столько разговоров, как повесть Тургенева «Отцы и дети». Можно положительно сказать, что «Отцы и дети» были прочитаны даже такими людьми, которые со школьной скамьи не брали книги в руки”.

Именно то обстоятельство, что с этих пор книгу берут в руки как раз на школьной скамье, и лишь изредка после, лишило тургеневскую вещь романтического ореола громкой популярности. „Отцы и дети” воспринимаются как произведение социальное, служебное. И на самом деле таковым произведением роман и является. Просто следует, видимо, разделять то, что возникло благодаря замыслу автора, и что — вопреки, в силу самой природы искусства, которое отчаянно сопротивляется попыткам поставить его на службу чему бы то ни было.

Тургенев своей книгой вполне лапидарно описал новое явление. Явление определенное, конкретное, сегодняшнее. Такой настрой задан уже самым началом романа: „— Что, Петр? не видать еще? — спрашивал 20 мая 1859 года, выходя без шапки на низкое крылечко...”

Для автора и для читателя было весьма существенно, что на дворе стоял именно такой год. Раньше Базаров не мог появиться. Достижения 40-х годов XIX века подготовили его приход. На

общество произвели сильное впечатление естественнаучные открытия: закон сохранения энергии, клеточное строение организмов. Выяснилось, что все явления жизни можно свести к простейшим химическим и физическим процессам, выразить доступной и удобной формулой. Книга Фохта, та самая, которую Аркадий Кирсанов дает прочесть своему отцу — „Сила и материя” — учила: мозг выделяет мысль, как печень — желчь. Таким образом, сама высшая деятельность человека — мышление — оборачивалась физиологическим механизмом, который можно проследить и описать. Тайн не оставалось.

Потому Базаров легко и просто трансформирует основное положение новой науки, приспособлявая его для разных случаев жизни. „Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться, как ты говоришь, загадочному взгляду? Это все романтизм, чепуха, гниль, художество”, — говорит он Аркадию. И логично заканчивает: „Пойдем лучше смотреть жука”.

(Базаров совершенно справедливо противопоставляет два мировоззрения — научное и художественное. Только столкновение их закончится не так, как ему представляется неизбежным. Собственно, об этом книга Тургенева — точнее, в этом ее роль в истории русской литературы.)

В целом идеи Базарова и сводятся к тому, чтоб „смотреть жука” — вместо того, чтобы раздумывать над загадочными взглядами. Жук — ключ ко всем проблемам. В базаровском восприятии мира господствуют биологические категории. В такой системе мышления жук — попроще, человек — посложнее. Общество — тоже организм, только еще более развитый и сложный, чем личность.

Тургенев разглядел новое явление и испугался его. В этих невиданных людях ощущалась неведомая сила. Чтобы осознать ее, он и стал записывать: „Я все эти лица рисовал, как бы я рисовал грибы, листья, деревья; намозолили мне глаза — я и принялся чертить”.

Конечно, не следует вполне доверять авторскому кокетству. Но справедливо то, что Тургенев изо всех сил старался соблюдать объективность. И добился этого. Собственно говоря, как раз это и произвело такое сильное впечатление на тогдашнее общество: непонятно было — за кого Тургенев?

Сама повествовательная ткань предельно объективирована. Все время ощущается нехарактерный для русской словесности нулевой градус письма там, где речь идет о социальном явлении. Вообще от чтения „Отцов и детей” остается странное впечат-

ление невыстроенности сюжета, рыхлости композиции. И это тоже результат установки на объективность: будто пишется не роман, а записные книжки, заметки на память.

Разумеется, не стоит переоценивать значение замысла в изящной словесности. Тургенев — художник, и это главное. Персонажи книги — живые. Язык — яркий. Как замечательно говорит Базаров об Одинцовой: „Богатое тело. Хоть сейчас в анатомический театр”.

Но тем не менее, схема проступает сквозь словесную ткань. Тургенев написал роман с тенденцией. Не в том дело, что автор открыто встает на чью-то сторону, а в том, что во главу угла поставлена социальная проблема. Это роман *на тему*. То есть, как сказали бы сейчас — ангажированное искусство.

Однако здесь и случается столкновение научного и художественного мировоззрений, и происходит то самое чудо, которое напрочь отрицал Базаров. Книга никак не исчерпывается схемой противостояния старого и нового в России конца 50-х годов XIX столетия. И не потому, что талант автора нарастил на умозрительный остов качественный художественный материал, имеющий самостоятельную ценность. Разгадка „Отцов и детей” лежит не над схемой, а под ней — в глубокой философской проблеме, выходящей за рамки и века, и страны.

Роман „Отцы и дети” — о столкновении цивилизаторского порыва с порядком культуры. О том, что мир, сведенный к формуле, превращается в хаос.

Цивилизация — вектор, культура — скаляр. Цивилизация складывается из идей и убеждений. Культура суммирует приемы и навыки. Изобретение смывного бачка — знак цивилизации. То, что в каждом доме есть смывной бачок — признак культуры.

Базаров — свободный и размашистый носитель идей. Эта его раскованность подана в романе Тургенева с насмешкой, но и с восхищением. Вот один из примечательных разговоров: „— ...Однако мы довольно философствовали. «Природа навеивает молчание сна», сказал Пушкин. — Никогда он ничего подобного не сказал, — промолвил Аркадий. — Ну, не сказал, так мог и должен был сказать в качестве поэта. Кстати, он, должно быть, в военной службе служил. — Пушкин никогда не был военным! — Помилуй, у него на каждой странице: «На бой, на бой! за честь России!»”

Понятно, что Базаров несет чушь. Но при этом что-то очень точно угадывает в прочтении и массовом восприятии Пушкина русским обществом. Такая смелость — есть привилегия свободно-

го ума. Мышление закрепощенное оперирует готовыми догматами. Мышление раскованное превращает гипотезу в гиперболу, гиперболу — в догмат. Это и есть самое привлекательное в Базарове. Но и самое пугающее — тоже.

Такого Базарова и сумел замечательно показать Тургенев. Его герой — не философ, не мыслитель. Когда он говорит странно, это обычно выкладки из популярных научных трудов. Когда кратко — высказывается резко и иногда остроумно. Но дело не в самих идеях, которые Базаров излагает, а именно в способе мышления, в абсолютной свободе („Рафаэль гроша медного не стоит”).

А противостоит Базарову не его главный оппонент — Павел Петрович Кирсанов — а уклад, порядок, уважение к которому исповедует Кирсанов („Без принципов, принятых на веру, шагу ступить, дохнуть нельзя”).

Тургенев губит Базарова, сталкивая его с самой идеей уклада. Автор проводит своего героя по книге, последовательно устраивая ему экзамены во всех сферах жизни — дружбе, вражде, любви, семейных узах. И Базаров последовательно проваливается всюду. Черета этих экзаменов и составляет сюжет романа.

Несмотря на различия в обстоятельствах, Базаров терпит поражения по одной и той же причине: он вторгается в порядок, проносясь, как беззаконная комета — и сгорает.

Крахом кончается его дружба с Аркадием, таким преданным и верным. Привязанность не выдерживает испытания на прочность, которые проводятся столь варварскими способами, как поношение Пушкина и других авторитетов. Точно формулирует невеста Аркадия Катя: „Он хищный, а мы с вами ручные”. Ручные — значит, живущие по правилам, соблюдающие порядок.

Уклад резко враждебен Базарову и в его любви к Одинцовой. В книге это настойчиво подчеркивается — даже простым повторением буквально одних и тех же слов. „— На что вам латинские названия? — спросил Базаров. — Во всем нужен порядок, — отвечала она”.

И далее еще более внятно описывается „порядок, который она завела у себя в доме и в жизни. Она строго его придерживалась и заставляла других ему покоряться. Все в течение дня совершалось в известную пору... Базарову не нравилась эта размеренная несколько торжественная правильность ежедневной жизни; «как по рельсам катишься», — уверял он”.

Одинцову же пугает размах и неуправляемость Базарова, и худшим обвинением в ее устах звучат слова: „Я начинаю подозревать, что вы склонны к преувеличению”. Гипербола — сильнейший и эффектнейший козырь базаровского мышления — рассматривается как нарушение нормы.

Столкновение хаоса с нормой исчерпывает очень важную в романе тему вражды. Павел Петрович Кирсанов — тоже, как и Базаров, не мыслитель. Он не в состоянии противопоставить базаровскому напору сколько-нибудь артикулированные идеи и аргументы. Но Кирсанов остро ощущает опасность самого факта существования Базарова, ориентируясь при этом не на мысли и даже не на слова: „Вы изволите находить смешными мои привычки, мой туалет, мою опрятность...” Кирсанов защищает эти, казалось бы, мелочи, потому что инстинктивно понимает, что сумма мелочей — и есть культура. Та самая культура, в которой закономерно распределены Пушкин, Рафаэль, чистые ногти и вечерняя прогулка. Всеми этому Базаров несет угрозу.

Цивилизатор Базаров полагает, что где-то есть надежная формула благосостояния и счастья, которую надо только отыскать и предложить человечеству („Исправьте общество, и болезней не будет”). Ради отыскания этой формулы кое-какими несущественными мелочами можно и пожертвовать. А поскольку любой цивилизатор всегда имеет дело с уже сущим, сложившимся миропорядком, то идет методом от противного: не создавая что-то заново, а вначале разрушая уже имеющееся.

Кирсанов же убежден, что само благосостояние и счастье и заключаются в накоплении, суммировании и сохранении. Однозначности формулы противостоит многообразие системы. Новую жизнь нельзя начать с понедельника.

Пафос разрушения и переустройства настолько неприемлем для Тургенева, что он заставляет Базарова в конце концов вчистую проиграть Кирсанову.

Кульминационное событие — тонко написанная сцена поединка. Изображенная в целом как нелепость, дуэль, тем не менее — Кирсанову не внеположна. Она — часть его достояния, его мира, его культуры правил и „принципов”. Базаров же в поединке выглядит жалко, потому что чужд самой системе, породившей такие явления как дуэль. Он здесь вынужден сражаться на чужой территории. Тургенев даже подсказывает, что против Базарова — нечто куда более важное и сильное, чем Кирсанов с пистолетом: „Павел Петрович представлялся ему большим лесом, с которым он все же должен был драться”.

Иными словами, у барьера — сама природа, естество, миропорядок.

И окончательно Базаров добит, когда становится понятно, почему от него отеклась Одинцова: „Она заставила себя дойти до известной черты, заставила себя заглянуть за нее — и увидела за ней даже не бездну, а пустоту... или безобразие”.

Это важное признание. Тургенев отказывает хаосу, который несет Базаров, даже в величии, оставляя лишь одно голое неустройство.

Потому и умирает Базаров унижительно и жалко. Хотя и тут автор сохраняет полную объективность, показывая силу духа и мужество героя. Писарев даже считал, что своим поведением перед лицом смерти Базаров положил на весы ту последнюю гиришку, которая перетянула, в конечном счете, в его сторону.

Но куда более существенна причина смерти Базарова — царапина на пальце. Парадоксальность гибели молодого, цветущего, незаурядного человека от столь ничтожного повода создает масштаб, который заставляет задуматься. Убила Базаров не царапина, а сама природа. Он снова вторгся своим грубым ланцетом (на этот раз буквально) преобразователя в заведенный порядок жизни и смерти — и пал его жертвой. Малость причины здесь только подчеркивает неравенство сил. Это осознает и сам Базаров: „Да, поди попробуй отрицать смерть. Она тебя отрицает, и баста!”

Тургенев не потому убил Базарова, что не догадался, как приспособить в российском обществе это новое явление, а потому, что обнаружил тот единственный закон, который хотя бы теоретически не берется опровергать нигилист.

Роман „Отцы и дети” создавался в пылу полемики. Русская литература стремительно демократизировалась, поповские сыновья теснили покоящихся на „принсипах” дворян. Уверенно шли „литературные Робеспьеры”, „кутейники-вандалы”, стремящиеся „стереть с лица земли поэзию, изящные искусства, все эстетические наслаждения и водворить свои семинарские грубые принципы” (все это — слова Тургенева).

Это, конечно, преувеличение, гипербола — то есть, инструмент, который, естественно, больше подходит разрушительно-цивилизатору, чем культурному консерватору, каким был Тургенев. Впрочем, он этим инструментом пользовался в частных беседах и переписке, а не в изящной словесности. Публицистический замысел романа „Отцы и дети” преобразовался в убедительный художественный текст. В нем звучит голос даже

не автора, а самой культуры, которая отрицает в этике формулу, а для эстетики не находит материального эквивалента. Цивилизаторский напор разбивается об устои культурного порядка, и многообразие жизни не удастся свести к жуку, на которого надо идти смотреть, чтобы понять мир.

ОБЛОМОВ И „ДРУГИЕ”

Гончаров

Отчетливое деление русского календаря на четыре времени года — дар континентальной державы своей словесности. О том, как блестяще Гончаров усвоил этот урок, говорит композиция его шедевра — „Обломова”.

Ежегодный круговорот природы, мерное и своевременное чередование сезонов составляет внутреннюю основу, скелет прославленного романа. Идеальная Обломовка, в которой „правильно и невозмутимо совершается годовой круг” — прообраз всей конструкции „Обломова”. Сюжет послушно следует временам года, находя в смирении перед вечным порядком источник своего существования.

Роман строго подчинен календарю. Начинается он весной — 1 мая. Все бурное действие — любовь Обломова и Ольги — приходится на лето. А кончается собственно романная часть книги зимой — первым снегом.

Композиция романа, вписанная в годовой круг, приводит к плавной завершенности все сюжетные линии. Кажется, что такое построение заимствовано Гончаровым прямо из родной природы. Жизнь Обломова — от его любви до меню его обеда — включена в этот органический порядок. Она отражается в естественном годовом круговороте, находя в календаре адекватный масштаб для сравнения.

Изоощренная, своеобразная структура романа Гончарова характерна для отечественной поэтики своей необычностью. Русская классика, не обремененная ветхими традициями, часто игнорировала готовые жанровые формы, предпочитая их созда-

вать каждый раз заново, для своих специальных целей. И романы в стихах, и поэмы в прозе появлялись от переизбытка содержания, требующего оригинальной системы изложения.

„Обломов” — не исключение. Его можно было бы назвать особой прозаической драмой. Театральная условность (к лежке Обломову за один день приходят семь гостей) у Гончарова соединяется с развернутым бытописанием, риторический очерк нравов сочетается со сценически стремительной, часто абсурдной разговорной стихией. (Кстати, говоря о языке, можно предположить, что образ Обломова родился из русского пристрастия к неопределенным частицам. Он — живое воплощение всех этих „кое, бы, ли, nibудь”.)

С точки зрения истории литературы „Обломов” занимает срединное положение. Он — связующее звено между первой и второй половиной XIX века. Гончаров, взяв лишнего человека у Пушкина и Лермонтова, придал ему сугубо национальные — русские — черты. При этом, живет Обломов в гоголевской вселенной, а тоскует по толстовскому идеалу универсальной „семейственности”.

Родство Гончарова с современниками особенно сказывается в первой части романа — этой разросшейся на четверть книги экспозиции. Чтобы познакомить читателей с героем, автор устраивает парад второстепенных персонажей, каждый из которых описан по рецептам модной тогда натуральной школы. Светский человек Волков, карьерист Судьбинский, литератор Пенкин. Гончарову эта популярная в середине прошлого века галерея типов нужна постольку, поскольку ему надо показать, что ради их смехотворных занятий Обломову не стоит вставать с кровати. (В самом деле, стоит ли подниматься, чтобы прочесть поэму „Любовь взяточника к падшей женщине”, которую ему горячо рекомендует Пенкин?)

Все эти малозначительные фигуры своей пустой суетой компрометируют в глазах Обломова окружающую жизнь. Он — неподвижный центр сюжета — сразу выделяется загадочной значительностью среди этих — не характеров — типов.

И в дальнейшем Гончаров не отказывается от приемов типизации, но идет он уже не от физиологических очерков, а от „Мертвых душ” — книги тесно связанной с „Обломовым”. Так, фанфарон и мелкий жулик Тарантьев вырос из Ноздрева, сам Обломов — некоторым образом близок Манилову, а Штольц похож на Чичикова, каким он мог бы стать к третьему тому „Мертвых душ”.

Фронтальное, сконденсированное, убыстренное изображение Обломова в первой части романа по сути исчерпывает тему „обломовщины”. Вся жизнь героя — и внешняя и внутренняя, его прошлое („Сон Обломова”) и будущее — как будто уже раскрывается в этой части. Однако, сам факт существования трех других частей подсказывает, что поверхностное чтение книги позволяет лишь обнаружить в ней обломовщину, но не Обломова — тип, а не образ.

Провокационно подсказывая нам выводы об Обломове в начале книги, автор на самом деле маскирует свою несравненно более сложную точку зрения на героя. Глубоко в ткань романа Гончаров вживил противоречивый голос рассказчика, который уничтожает однозначное толкование романа.

На последней странице книги мы узнаем, что всю историю Обломова рассказывает Штольц: „И он (Штольц — *Авт.*) рассказал ему (рассказчику — *Авт.*), что здесь написано”. Записана эта история слушателем Штольца, в котором легко признать самого Гончарова: „Литератор, полный, с апатическим лицом, задумчивыми, как будто сонными глазами”.

Эти два голоса — резонерский, педантичный тон Штольца и насмешливый, но сочувственный самого автора — сопровождают Обломова на всем его пути, не давая роману стать плоской зарисовкой нравов. Сложно переплетенные интонации не контрастируют, а дополняют друг друга: первая не отрицает вторую. Из-за такого построения авторской речи возникает многослойность книги. Как это обычно бывает в русском романе, за социальным планом проступает метафизическая тема.

В „Обломове” все слова, не принадлежащие героям, следует читать не напрямую, как предварительную критику романа, а как художественно изображенное слово. Только тогда обнаружится феноменальная двойственность Обломова, героя, далеко выступающего за контуры сюжета.

Ощущение монументальности фигуры Обломова порождается уже первым его портретом: „Мысль гуляла вольной птицей по лицу, порхала в глазах, садилась на полуотворенные губы, пряталась в складках лба, потом совсем пропадала, и тогда во всем лице теплился ровный свет беспечности. С лица беспечность переходила в позы всего тела, даже в складки шлафрока”.

Эти застывшие, окаменелые „складки” подсказывают аналогию с античной статуей. Сравнение принципиально важное, которое Гончаров последовательно проводит по всему роману. В фигуре Обломова соблюдено то золотое сечение, которое придает

ощущение легкости, гармоничности и завершенности античной скульптуре. Неподвижность Обломова грациозна в своей монументальности, она наделена определенным смыслом. Во всяком случае, до тех пор, пока он ничего не делает, а лишь представляет самого себя.

Смешным Обломов кажется только в движении, например, в компании Штольца. Зато в глазах влюбленной в него вдовы Пшеницыной Обломов опять обращается в статую: „Сядет он, положит ногу на ногу, подопрет голову рукой — все это делает так вольно, покойно и красиво... весь он так хорош, так чист, может ничего не делать и не делает”.

И в глазах самого Обломова его тогда еще возлюбленная Ольга застывает в прекрасной неподвижности: „Если бы ее обратить в статую, она была бы статуя грации и гармонии”.

Трагический финал любви Обломова объясняется как раз тем, что он видел их союз скульптурной группой, объединением двух статуй, замерших в вечности.

Но Ольга — не статуя. Для нее, для Штольца, да и для всех остальных героев книги Гончаров находит другую аналогию — машина.

Конфликт романа — это столкновение статуи с машиной. Первая — прекрасна, вторая — функциональна. Одна стоит, другая движется. Переход из статичного в динамичное состояние — любовь Обломова к Ольге — ставит и главного героя в положение машины. Любовь — заводной ключ, который приводит в действие роман. Завод кончается и Обломов замирает — и умирает — у себя, на Выборгской стороне.

„Ты — огонь и сила этой машины”, — говорит Обломов Ольге, уже догадываясь, что на самом деле в нем просто нет места для двигателя, что он цельный, как мраморное изваяние.

Деятельные Штольц и Ольга живут, чтобы что-то делать. Обломов живет просто так. С их точки зрения, Обломов — мертв. С его — смерть и жизнь сливаются воедино, между ними нет строгой границы — скорее промежуточное состояние: сон, мечта, Обломовка.

При этом Обломов — единственный подлинный человек в романе, единственный, чье существование не исчерпывается принятой на себя ролью. В предстоящей свадьбе его больше всего пугает то, что он, Обломов, превратится в „жениха”, приобретет конкретный, определенный статус. (Ольгу, наоборот, это радует: „Я — невеста” — с гордым трепетом думает она.)

Потому Обломов и не может включиться в окружающую жизнь, что ее делают люди-машины, люди-роли. У каждого своя цель, своя шестеренка, которыми они сцепляются для удобства с другими. Гладкому, „мраморному“ Обломову нечем зацепиться за других. Он не способен расщепить свою личность на роль мужа, помещика, чиновника. Он — просто человек.

Обломов является в роман законченным, совершенным и оттого неподвижным. Он уже состоялся, выполнив свое предназначение только тем, что явился на свет. „Жизнь его не только сложилась, но и создана, даже предназначена была так просто, немудрено, чтоб выразить возможность идеально покойной стороны человеческого бытия“, — к такому выводу приходит Обломов к концу своих дней. Тут, на петербургской окраине, в модифицированной Обломовке, окончательно примирившись с бытием, он наконец себя находит. И только тут он впервые сумел достойно отразить педагогические претензии Штольца. В их последнее свидание „Обломов покойно и решительно глядел“ на своего друга, который скороговоркой, сам для себя, рисовал „зарю нового счастья“ — железные дороги, пристани, школы...

Гончаров конструирует свой роман таким образом, что провоцирует читателя на сравнение Штольца с Обломовым. Все преимущества вроде бы на стороне Штольца. Ведь он — го-мункул — создан не естественным путем, а по рецепту идеальной личности. Это — этнографический немецко-русский коктейль, который должен привести в движение неповоротливую российскую махину.

Однако прославление Штольца похоже на его самооправдание. Все публицистические куски текста, где голос рассказчика обращается прямо к читателю, построены в том же рациональном ключе, с той же рассудительной интонацией, с которой говорит сам Штолец. В этом голосе ощущается чужеземный синтаксис слишком правильной русской речи („мой несравненный, но неповоротливый Обломов“).

Еще важнее то, что Обломова Гончаров показывает, а о Штольце рассказывает. Любовь Обломова к Ольге, которая, кстати, протекает на фоне русского, а не швейцарского, как у Штольца, пейзажа, передается непосредственно. История же женитьбы Штольца дана во вставной новелле. Когда во второй и третьей частях романа Обломов действует — ухаживает за Ольгой — рассказчик почти полностью исчезает из текста, но он появляется всякий раз, когда в книге возникает Штолец.

Эта тонкая композиционная компенсация углубляет образ Обломова. То, что мы знаем о нем от рассказчика, противоречит тому, что мы видим сами. Для Штольца Обломов ясен и прост (это он автор знаменитого термина — „обломовщина”). Для нас с Гончаровым Обломов — тайна.

Подчеркнутая внятность отношений Штольца с миром, с людьми противостоит загадочной недосказанности, алогичности связей Обломова. Грубо говоря, Штольца можно пересказать, Обломова — ни в коем случае.

На этом построен замечательный диалог Обломова с Захаром, диалог, в котором барин пеняет слуге, осмелившемуся спутать его с „другими”. Весь этот разговор, живо напоминающий и Гоголя и Достоевского, абсурден. Так, Обломов, объясняя Захару, почему он не может переехать на новую квартиру, приводит совершенно несуразные доводы: „Как встану да увижу вон вместо этой вывески токаря другое что-нибудь, напротив, или вон ежели из окна не выглянет эта стриженная старуха перед обедом, так мне и скучно”. Уже появляется в тексте неведомый Лягачев, которому куда как просто переезжать: „Возьмет линейку подмышку” — и переедет. Уже „оба они перестали понимать друг друга, а наконец каждый и себя”. Но сцена не теряет напряженности, вся она наполнена смутным значением.

В этом абсурдном скандале проявляется внутреннее родство барина и его слуги, их кровная близость — ведь они братья по Обломовке. И без всякой логики Обломову и Захару ясно, что „другие” — это чужие, странные существа, посторонние их жизненному укладу..

Оказывается, что самое страшное для Обломова — потерять вот эту самую уникальность своей личности, слиться с „другими”. Поэтому и приходит он в такой ужас, случайно подслушав, что его называли „каким-то Обломовым”.

В свете этого мистического ужаса — потерять себя в толпе — совсем иначе звучат якобы пустые восклицания Обломова: „Где ж тут человек? Где его цельность? Куда он скрылся, как разменился на всякую мелочь?”

Какую бы форму деятельности ни предлагал окружающий мир Обломову, тот всегда находит способ увидеть в ней пустую суету, разменивающую душу на пустяки. Мир требует от человека быть не полноценной личностью, а только частью ее — мужем, чиновником, героем. И Штольцу тут нечего возразить Обломову, кроме: „Ты рассуждаешь точно древний”.

Обломов действительно рассуждает, как „древний”. И рассказчик, описывая своего героя, постоянно намекает на источник романа, называя себя „другим Гомером”. Архаичная идиллия, приметы доисторического Золотого века, которые особенно заметны в описании Обломовки, переносят героя в другое время — в эпическое. Обломов постепенно погружается в вечность, где „настоящее и прошлое слилось и перемешалось”, а будущего не существует вовсе. Подлинный смысл его жизни — не гнаться за Штольцем в тщетной попытке быть современным, а наоборот, в том, чтобы избежать движения времени. Обломов живет в своем, автономном времени, поэтому и скончался он, „как будто остановились часы, которые забыли завести”. Он растворился в своей мечте — удержать, остановить время, застыть в абсолютном бытии вожденной Обломовки.

Утопия Обломова — это мир, вышедший из истории, мир настолько прекрасный, что его нельзя улучшить. А значит — мир, лишенный цели.

Гончаров рисует обломовский идеал живыми красками, но помещает его за пределами земной жизни. Сонная Обломовка — это загробное царство, это — абсолютный покой человека, превращенного в идеальную статую. Обломовка — это смерть.

Так Гончаров приводит своего героя к трагическому парадоксу. Несовместимость Обломова с миром происходит от того, что он мертвый среди живых. Его завершенность, законченность, одинокая самодостаточность — это совершенство трупа, мумии. „Или — прекрасной, но неподвижной статуи.” В то же время, все персонажи романа — всего лишь осколки цельной обломовской личности — живы в силу своего несовершенства, своей незавершенности. Выполняя свою жизненную программу, свою машинную функцию, они существуют в сегодняшнем дне, в истории. Обломов же пребывает в вечности, бесконечной, как смерть.

Казалось бы, это предрешает спор Обломова с „другими”: у мертвого нет надежды победить живых.

Однако обломовское восприятие идеальной жизни как смерти безнадежно, но не трагично. Знак равенства, который Обломов ставит между небытием до рождения и небытием после смерти, всего лишь указывает на иллюзорность промежутка между двумя этими состояниями, промежутка, называемого жизнью. Обломовское "равно" обозначает лишь тождество двух нулей.

Оспаривать правильность этого тождества Гончаров не берется. Он оставляет читателя наедине с нулем — символом круглого, цельного мира Обломова.

Этот нуль, находя себе соответствие в композиции книги, напоминает и об идеальном — в континентальном климате — совершенстве годового круга, и о букве „о”, с которой начинаются названия всех романов Гончарова.

РОМАН ВЕКА

Чернышевский

Как вышло, что едва ли не худшая из известных русских книг стала влиятельнейшей русской книгой?

Именно такие характеристики приложимы к роману Чернышевского „Что делать?“.

С художественной слабостью романа согласны, кажется, все — самые разные и даже полярные критики. Бердяев: „Художественных достоинств этот роман не имеет, он написан не талантливо“. Плеханов — почти теми же словами: „Роман действительно очень тенденциозен, художественных достоинств в нем очень мало“. Набоков дал убийственную оценку „Что делать?“ в своем „Даре“, предположив даже, что роман был разрешен цензурой как раз из-за крайне низкого качества — чтобы выставить Чернышевского на посмешище перед читающей российской публикой. Но и героя „Дара“ занимает вопрос: как „автор с таким умственным и словесным стилем мог как-либо повлиять на литературную судьбу России?“.

То, что он повлиял — сомнений не вызывает у самых язвительных критиков. Оглушительная слава книги Чернышевского потрясла современников. Герцен просто утверждает: „Русские молодые люди после 1862 года почти все были из «Что делать?»“. Один профессор, резко отрицательно относившийся к книге, писал: „За 16 лет пребывания в университете мне не удалось встретить студента, который бы не прочел знаменитого романа еще в гимназии“.

В дальнейшем стараниями критики и литературоведения роман был канонизирован и в известной степени именно по нему выверялась общественная значимость каждого литературного

произведения. „Что делать?“ стал неким эталоном социального звучания литературы, ее пользы и необходимости. Книгу изучали — и как часто бывает в таких случаях — практически перестали читать.

Однако прочесть ее побуждает именно тот провокативный вопрос, который задал Набоков. Противоречие между общепризнанной художественной незначительностью и столь же несомненным авторитетом — поражает. Возникает соблазн несогласия — быть может, не так плох роман „Что делать?“. Быть может, в осуждении критиков срабатывает принцип дополнительности, который обычно выражается словом „зато“: зато как написано, зато глубина, зато смелость, зато польза и так далее. Быть может, невероятная — даже для литературоцентристской России — слава книги Чернышевского подталкивает к некому противодействию, выравниванию оценки, призванному ввести восторги в разумную степень: зато художественное качество отсутствует.

Между тем, роман Чернышевского „Что делать?“ представляет интерес как раз с художественной точки зрения. Его социальная проповедь устарела. Впрочем, по сути дела, настоящей проповеди никогда и не было. На самом деле в книге нет прямых призывов и лозунгов: каждое утверждение высказывается как гипотеза, которая тут же подвергается всестороннему обсуждению и проверке на прочность противоположных суждений. Практически всегда нет уверенности, что высказан окончательный приговор автора, хотя у книги прочная репутация „учебника жизни“.

„Что делать?“, воспринятый как декларация новых общественных взглядов, писался в первую очередь как роман, как литературное произведение. Но — необычное, непривычное, новое. Можно сказать, что это — первое осознанно *авангардистское* произведение русской литературы.

Чернышевский отверг традицию и создал книгу, составленную из прежде несоставимых частей. В неумелой механистичности этого сложения — ее главная слабость. В самой попытке — главное достоинство.

В „Что делать?“ легко обнаруживаются философское эссе, научный трактат, любовная история, публицистическая статья, письмо, прокламация, мемуар, детектив. Повествование ведется во всех трех лицах и во всех трех временах. Чередуются все стили: повествовательный, описательный, диалог, монолог. Композиция романа петлеобразная: детективная завязка разре-

шается не в конце, а несколько раньше, выводя читателя к спокойному течению последних страниц. Широко использовано обнажение приема — в виде авторских обращений к читателю: „Читатель, ты, конечно, знаешь вперед, что на этом вечере будет объяснение, что Верочка и Лопухов полюбят друг друга? — Разумеется, так.”

Эти обращения порой носят притворно уничижительный характер и введены с явным полемическим намерением: „У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже и языком-то владею плохо. Но это все-таки ничего: читай, добрейшая публика! прочтешь не без пользы... Но я предупредил тебя, что таланта у меня нет, — ты и будешь знать теперь, что все достоинства повести даны только ее истинностью”.

Итак, первым основополагающее суждение о своей книге высказал сам Чернышевский. Публика, в том числе и критика, приняла приговор автора и не добавила к нему ничего.

Однако именно это псевдопризнание входит в первую главку — „Дурак” — самую удачную во всем романе по стилю. В ней Чернышевский делается похож на юмористов следующего века — открывая книгу легкой и остроумной новеллой, написанной с дурашливо-иронической интонацией.

Чернышевский вообще не чужд юмору и острит несколько тяжеловесно, но иногда очень удачно — например, про кухарку, принимающую близко к сердцу хозяйские дела: „Матрена вся дрожала как осиноый лист; ей-то какое дело дрожать?”

Что же касается иронии, то ею пронизан весь роман. И тут возникает основной вопрос.

„Что делать?” имеет подзаголовок — „Из рассказов о новых людях”. О них, новых людях — книга. Автор с искренней симпатией относится и к Лопухову, и к Кирсанову, и к Вере Павловне, и к Рахметову. В последнем явился, похоже, тот самый русский тип, о котором предупреждал Гоголь, размышлял Тургенев и мечтал Добролюбов, за три года до „Что делать?” задавая вопрос: „Когда же придет настоящий день?” — богатырь телом и душой, великий русский человек без страха и упрека. Рахметов — проекция, картинка из волшебного фонаря, светлое будущее. Остальные герои как бы сопоставляются с этим персонажем, который нарочито дан бегло, пунктиром. Время Рахметова еще не пришло, автор мечтает об этом времени с вожделением.

Но даже и Рахметов подан так, что в описании его подвигов сквозит ирония. Построенное по канонам агиографической ли-

тературы (телесные и духовные искушения героя, мученичество, аскетизм), житие Рахметова выглядит анахронизмом и невольно сбивается на пародию. Про самое знаменитое испытание — спанье на гвоздях — квартирная хозяйка Рахметова говорит: „Он такой до себя безжалостный”.

Все прочие герои — не достигающие рахметовского уровня — вызывают еще большее чувство мучительного недоумения. То есть, это чувство вызывают не столько они сами, сколько авторское отношение к ним.

Тема любви — ведущая в книге. По преимуществу „Что делать?” — вообще роман о любви. Свобода сердечных чувств, прокламированная Чернышевским, выросла из слишком буквального чтения „Евгения Онегина”, из давней российской традиции, явленной еще в „Бедной Лизе”. Свобода любви заложила основы российской морали. Естественно, речь идет не о свободе половых отношений: Лопухов и Вера Павловна несколько лет живут в браке, но без половой близости. Речь идет о свободе выбора душ, о близости интеллектуальной и духовной. Поколения русских людей повторяют заповедь Чернышевского: „Умри, но не давай поцелуя без любви!” Но кто же произносит в романе эту краеугольную сентенцию кодекса чести? Проститутка. Французенка-содержанка Жюли.

Весьма сомнительно, что Чернышевский мог допустить такую дискредитацию несознательно.

Так же странно выглядит описание дня Веры Павловны. Этот „новый человек”, надежда и слава русской интеллигенции, „проснувшись, долго нежится в постели; она любит нежиться... она долго плещется в воде, она любит плескаться, потом долго причесывает волосы, ...она любит свои волосы... долго занимается она и одною из настоящих статей туалета — надеванием ботинок: у ней отличные ботинки... пьет не столько чай, сколько сливки: чай только предлог для сливок... сливки это тоже ее страсть. Трудно иметь хорошие сливки в Петербурге, но Верочка отыскала действительно отличные...”

При этом следует помнить, что сам Чернышевский был почти аскет, „человек близкий к святости” (Бердяев). Простота и скромность его жизни поражали друзей, и когда они спрашивали, как уживается его теория „разумного эгоизма” с такой аскезой, Чернышевский отвечал, что он особо хитрый эгоист. Но, так или иначе, страсть к сливкам и ботинкам рисует несколько иной образ, чем полагалось бы иметь „новому человеку”.

Понятно, что Вера Павловна или Лопухов с его пристрастием к ореховым тортам еще не достигли уровня рахметовской цельности. Но сама подробность описания сластолюбивого безделья производит эффект откровенной иронии, почти издевательства.

Знаменитый четвертый сон Веры Павловны предварен длинным пассажем о ношении корсета. Опять же понятно, что избавление от корсета во времена Чернышевского воспринималось как акт раскрепощения женщины и имело символический характер. Однако непосредственный переход от корсета к социализму существенно снижает торжественность тона.

Точно так же нагнетание слова „миленький”, как называет Вера Павловна Лопухова, сводит на нет строгость и искренность их отношений. В „Что делать?” есть абзац, в котором слово „миленький” встречается шесть раз: такая приторность — притворство. Во всяком случае, эта мысль безошибочно возникает.

Авторская ироничность странна и трудно объяснима. Можно предположить, что полагая литературу „учебником жизни”, Чернышевский считал занимательность важным качеством хорошего учебника. Он старался писать так, чтобы было интересно читать — отсюда претензии на непринужденность и шутливость тона, порождающие иронический сдвиг в отношении автора к героям.

Это хорошо заметно при сравнении повествования с диалогами. Особенно невыносимы по искусственности любовные диалоги, впрочем, мало кому в русской литературе удававшиеся. Однако у Чернышевского они показательно безжизненны — тут и впрямь подтверждается его признание: „Я даже и языком-то владею плохо”. Положим, обороты вроде „Долго они шупали бока одному из себя” можно отнести за счет торопливости: роман в 25 печатных листов был написан за три с половиной месяца. Но диалоги ужасны прежде всего потому, что начисто лишены иронического авторского отношения, которое почти везде присутствует в повествовании. В диалогах персонажи остаются одни, Чернышевский как бы теряет над ними контроль — тут герои безусловно прекрасны, то есть, таковы, какими были задуманы автором. И как почти всегда случается с абсолютно положительными героями — они непереносимо скучны. Это правило действует, разумеется, не только для романа Чернышевского — но здесь оно весьма наглядно. Так, любовь Кирсанова к Вере Павловне бледна и убога по сравнению с его первой любовью — к проститутке Насте. Червоточина необходима, чтобы

создать некую разность потенциалов, которая придает тексту энергию.

Уделив так много места теме любви, Чернышевский лишь дважды поднимается до настоящих высот в ее описании.

Один случай — тонкий и глубокий анализ, который производит Лопухов, вычисляя, что его жена и Кирсанов любят друг друга. Вообще Чернышевский был слабым психологом. Однажды заявив себя последователем антропологизма, он ко всему подходил „научно“, утверждая: „Ощущение подобно всякому другому химическому процессу“. В таком мировоззрении нет места психологии: она сводится к простым механизмам с известным числом вариаций. В этике Чернышевский все объяснял „разумным эгоизмом“, что для него означало подчинение личной выгоды общественным интересам, от чего опять-таки выигрывает личность. Однако в романе, увлекаясь, он иногда на время забывал эту теорию и давал довольно тонкий и глубокий именно психологический анализ — как в случае разбора отношений Кирсанова и Веры Павловны. Тут Лопухов основывается на мимолетных впечатлениях, мельчайших деталях — как это сделал бы Достоевский — попутно затрагивая такие деликатные материи как различие между жертвенным поступком и повседневной рутинной или одновременное сосуществование искренней любви и скуки.

Второй случай проникновения в тайны любовных отношений — третий сон Веры Павловны. Наиболее известен четвертый сон, в котором дано описание будущей красивой жизни в обществе равенства и довольства. Это довольно примитивная сусальная картинка с оттенком сусальной же непристойности, которую язвительно подметил Герцен, сказав, что там все кончается борделем, тогда как Чернышевский хотел живописать все ту же свободную — хоть телесную, но возвышенную — любовь. Вдобавок картинка в большей части списана с утопий Фурье.

Третий же сон — явление исключительно интересное и даже загадочное. Он снится Вере Павловне на четвертом году супружеской жизни. Она все еще хранит девственность. С мужем они встречаются за утренним чаем (со сливками) в „нейтральной“ комнате, вечером расходятся по своим спальням, входят друг к другу, постучавшись. И тут — сон, будто списанный из фрейдовского „Толкования сновидений“: отчетливо эротический, хрестоматийный. Чего стоит только голая рука, которая размеренно восемь раз высовывается из-за полога. Чернышевский не трактует сон, но поступает нагляднее и убедительнее — взволно-

ванная Вера Павловна бежит к мужу и впервые отдается ему. Наутро происходит психоаналитически правильный диалог: „А теперь мне хорошо. Зачем мы не жили с тобою всегда так? Тогда мне не приснился бы этот гадкий сон, страшный, гадкий, я не хочу помнить его! — Да ведь мы без него не жили бы так, как теперь.” Можно было бы сказать о явном влиянии фрейдизма, если б Фрейду в год выхода „Что делать?” не исполнилось семь лет.

Помимо таких психологических находок, в романе немало точных портретов, метких определений, удачных и остроумных выражений („не хочу ничего, чего не хочу”). На первый взгляд книга производит впечатление неуклюжести. В общем, так оно и есть — но это не аморфная груда страниц. В самой громоздкости сооружения — не бесстилье, а свой стиль. Стиль „Что делать?” определяется, в конечном счете, авторским пристрастием к „научности”: Чернышевский стремится к предельной объективности. От этого — длинноты, часто делающие чтение скучным: автор не оставляет неоспоренным ни одно суждение, любая ситуация проигрывается в различных вариантах, каждому мнению предлагается альтернатива. Отсюда же — и ходульность характеров: образы выписаны слишком подробно, в них начисто отсутствует недосказанность подлинного искусства.

Тягой к „научности” объясняется и многожанровость книги: Чернышевскому мало изобразить, он должен объяснить, обсудить, доказать — и наряду с традиционным изложением появляются эссе, трактат, статья, ораторское выступление.

Роман „Что делать?” произвел такое сильное впечатление на читающую Россию не только новизной идей — идеи как раз были отнюдь не самостоятельны (раскрепощение семейной жизни по Жорж Санд и будущее по утопистам), но и новой формой — литературной смелостью, с которой Чернышевский отверг традиции и причудливо смешал жанры и стили в своей авангардистской попытке. Дело не только в формальном новаторстве „Что делать?”, но и в принципиально ином подходе, предполагающем создать произведение искусства по законам науки. Еще точнее — превратить искусство в науку. (Через сто с лишним лет один из таких опытов произвел Александр Зиновьев в „Зияющих высотах”). Эстетика Чернышевского не предусматривала иррационального начала в творческом процессе: здесь все должно было происходить как в лаборатории, когда смешивание кислоты и щелочи при всех обстоятельствах дает соль. Но когда компонен-

тами были взяты литературные категории — результат оказался не столь предсказуем.

Попытка Чернышевского, в конечном счете, не удалась. Наряду с некоторыми достижениями в романе — столь же явные провалы. Однако эта книга осталась не только в истории русской общественной мысли, но и в русской литературе, где закрепилась *литературными* средствами.

ЛЮБОВНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК

Некрасов

„О, Муза! Наша песня спета. Приди, закрой глаза поэта На вечный сон небытия, Сестра народа — и моя!” В этом, одном из последних, стихотворении Некрасова описан любовный треугольник его поэзии. Треугольник, который состоит из самого поэта, его сестры — Музы и их брата — народа.

Всю жизнь Некрасов менял длину сторон и величину углов, но треугольник, как известно из геометрии, остается при этом треугольником.

Некрасов пришел в литературу как пушкинский эпигон. К его кончине русская поэзия уже была переполнена эпигонами самого Некрасова.

То, что он сумел переубедить русскую музу, поражало еще современников. Все они, с обидным для поэта изумлением, отмечали гигантское воздействие Некрасова на общество, не забывая при этом отзыва Белинского: „Что за топор его талант!”

Впрочем, нельзя было не преклоняться перед мужеством Некрасова, который задался целью спасти литературу от железной хватки Пушкина, вывести поэзию из умертвляющего обаяния пушкинского совершенства.

Сама мысль бороться с Пушкиным на его территории поражает своей смелостью. Наверное, проще было бы соперничать с ним в прозе. Но как раз проза Некрасову, автору сотен прозаических страниц, не давалась. Может быть, потому, что и тут его опередили (Гоголь). Как грубо сказал по этому поводу Писарев, „если Некрасов может высказаться только в стихах, пусть пишет стихи”.

В гражданскую поэзию, где его ждал первый успех, Некрасова толкала художественная необходимость. Социальная сфера оставляла еще надежду найти нетронутые Золотым веком русской поэзии ареалы.

В программном стихотворении „Поэт и гражданин” Некрасов напрямую размежевывается с предшественниками. В произведении, написанном в пику пушкинскому „Разговору поэта с книгопродавцем”, диалог — риторическая условность, в которую облачен авторский манифест. Оба участника диалога спорят не о стихах, а о жизненной программе. Речь Гражданина — зарифмованный лозунг, призыв к действию, на который Поэту нечего возразить, кроме ссылки на свою лень (скрытый выпад против античной позы Пушкина, который так часто развивал тезис „праздность — сестра свободы”).

Поэт у Некрасова и не сомневается, кто прав в этом несостоявшемся споре. Тем не менее, заказчиком, просителем все же выступает Гражданин. Точно так же, как у Пушкина — Книгопродавец. Грандиозное различие — в том, что они предлагают поэту.

У Пушкина поэт хочет обменять (продать) свои стихи на свободу (деньги), с чем и соглашается его оппонент: „Наш век — торгаш, в сей век железный Без денег и свободы нет”. На этом они и поладили. Поэт даже переходит на язык Книгопродавца — прозу: „Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся”.

У Некрасова свободу заменяет долг: „Будь гражданин! Служа искусству, Для блага ближнего живи, Свой гений подчиняя чувству Всеобнимающей Любви”. Не следует придавать особого значения тому, в чем именно состоит долг поэта — это уже мелочи. Поэтому в соседних строках Гражданин сам себе противоречит, требуя от поэта не столько любви, сколько крови: „И не иди во стан безвредных, когда полезным можешь быть... Иди и гибни безупречно, Умрешь не даром... Дело прочно, Когда под ним струится кровь.” Важно, что поэзия Некрасова, выскользнув из обаяний ветреной музыки, стало служанкой некоего Дела.

Можно было бы и не замечать этого стихотворения Некрасова, сославшись, например, на мнение современника (Дружинина), который писал, что оно „не стоит и трех копеек серебром”, если бы здесь не вскрывалось новое, прагматичное отношение к литературе. Впрочем, это была не столько новация, сколько возрождение просветительской концепции литературы как рычага, которую, казалось, изничтожил романтизм и сам Пушкин.

Поэт по Некрасову не рождался от „звуков сладких и молитв”, он опять, как в классицизме, составлялся из специальных компонентов по определенным рецептам. Поэзия, в том числе и самого Некрасова, выполняла задачи, поставленные поэтом, существовала по программе.

Помня о том, на кого он восстал, Некрасов как бы воплотил в жизни конфликт Евгения с Медным всадником. Все его гражданские стихи — это пылкое „ужо тебе!”, обращенное к Пушкину. Поэтому у Некрасова всегда есть незримый персонаж, эстетическая тень, на которую он нападает и от которой защищается. Его гражданская лирика диалогична по самой своей природе. Она невозможна без слушателя, без читателя, без врага.

Полемичность Некрасова — от авторской неуверенности. Он всегда сомневался в правильности выбранного им пути. Призрак поэтического несовершенства преследовал Некрасова до самых „последних песен”. Не поэтому ли оппоненты его лирического героя ведут себя совершенно неожиданно? Их аргументы лежат не столько в социальной, сколько в эстетической сфере. Например, генерал из „Железной дороги” противопоставляет некрасовским героям-крестьянам Аполлона Бельведерского. Вельможа из „Размышлений у парадного подъезда”, чья „завидная жизнь” состоит из „волокичества, обжорства, игры”, умирает почему-то „под пленительным небом Сицилии” (кончина, достойная какого-нибудь Сенеки, а не русского самодура).

Во всем этом слышны отклики не политической, а литературной борьбы, войны с апологетами чистого искусства. Некрасов сводит с ними счеты, то обряжая Пушкина в мундир вельможи (вот, к чему приводит свобода от долга), то пародируя (поэма „Саша”) „Евгения Онегина”.

Сам Некрасов мучительно ощущал ограниченную природу своего творчества. „Замолкни, Муза мести и печали!”, — писал он, призывая взамен „волшебный луч любви и возрождения”. Но если первая строка стала стандартным определением некрасовской поэзии, то вторая к ней не имеет отношения.

Сегодня гражданская лирика Некрасова вызывает недоумение в первую очередь оттого, что непонятно, почему она — лирика. Не случайно именно эти стихи так полюбила школа. И некрасовские обличения, и его призывы обладают афористической прямолинейностью. Это — достижение фельетонной эпохи, наследие бурной газетной жизни, которое по недоразумению приняли за лирику и которое нашло столько подражателей в XX веке — от Демьяна Бедного до Александра

Твардовского, ставшего как бы реинкарнацией Некрасова в советскую эпоху.

Если Некрасов и был лириком, то лишь тогда, когда в стихи не вмешивалось его ораторское „я”. Например, в этом описании военного парада:

Жаль, что нынче погода дурная,
Солнца нет, кивера не блестят
И не лоснится масть вороная
Лошадей... Только сабли звенят.
На солдатах едва ли что сухо,
С лиц бегут дождевые струи,
Артиллерия тяжело и глухо
Подвигает орудья свои.
Все молчит. В этой раме туманной
Лица воинов жалки на вид,
И подмоченный звук барабанный
Словно издали жидко гремит.

Если из этих строк убрать неуместные „жалкие лица”, то сумеречный городской пейзаж, любимая символистами ведута, получится не хуже, чем у Блока.

Ни сам Некрасов, ни коллеги-современники не заблуждались насчет сиюминутной ценности его обличительных стихов. Ценили Некрасова за другую, „народную”, сторону упомянутого выше треугольника.

Гражданская поэзия Некрасова за редкими исключениями эксплуатировала прежние достижения русской поэзии. Она насквозь эклектична. В ней, часто пародийно, перемешались и Крылов, и Пушкин, и Лермонтов. Отсюда возникает ощущение коллективного авторства — как будто за Некрасова писала эпоха. В определенном смысле, это и верно.

Но великий труженик Некрасов искал и своего слова. Чтобы стать поэтом, ему нужна была собственная поэтика.

Некрасов, как потом футуристы, остро осознавал исчерпанность традиционного поэтического языка. Он страдал от инерции пушкинского штампа. Уйти от вершин поэтического Олимпа можно было только вниз, в народ.

Мысль писать „по-народному” давала Некрасову шанс открыть новую страницу в русской литературе. Наверное, поэтому его так привлекал гениальный опыт Роберта Бернса, которого

Некрасов хотел переводить по подстрочнику, обещанному ему Тургеневым.

Народность Некрасова была следствием его эстетических, а не политических поисков. Характерно, что рассказывая о своем самом амбициозном труде — „Кому на Руси жить хорошо” — Некрасов признавался, что собрал поэму „по слову”.

Построить литературу на фольклорной основе — задача, конечно, не новая. Но Некрасов имел ввиду не путь романтиков, записывавших сказки, и не стилизаторский способ авторов „Калевалы” или „Лачплесиса”. Его цель была более грандиозной — перевести на народный язык словесность интеллигенции и тем уничтожить громадную пропасть между образованным сословием и простым народом. Замысел Некрасова можно сопоставить с подвигом Мартина Лютера, давшим образцовый немецкий перевод латинской Библии.

Противоречивость (хочется сказать — классовая) Некрасова помешала ему выполнить эту задачу. Некрасов действительно писал „по-народному”, но он писал для народа — от его имени. То есть, пропасть между образованным наследником Пушкина и безгласными крестьянами не стала уже. Читателями „Кому на Руси жить хорошо” были все те же интеллигентные подписчики журналов (о чем, кстати, сожалел Достоевский).

„Печальник горя народного”, Некрасов всегда помнил, что народ — его брат. Но брат — меньший.

Любимые герои Некрасова, которые и удавались ему лучше всего — животные (лошади, птицы, зайцы), дети, женщины, старики. Собственно мужики тоже не слишком выделяются в этом ряду. Всех их Некрасов описывает с любовью и умилением взрослого перед ребенком. Народ Некрасова и безгрешен, как ребенок. В нем чувствуется все та же детская ангелическая природа. Он не ведает, что творит. Он нуждается в заботе, опеке. Он еще не вырос, он весь в будущем. Отсюда и снисходительность Некрасова к своим героям. Он заранее оправдывает их пороки уже тем, что смотрит на них с высоты своего положения — дворянина, столичного литератора, интеллигента.

Главный положительный герой крестьянской эпопеи „Кому на Руси жить хорошо” — не мужик, а народный интеллигент — Гриша Добросклонов. Это как бы человек, выполнивший завет автора и принесший с базара „Белинского и Гоголя”.

Обильно вставляя в свою нестерпимо длинную и во многом случайную поэму фольклорные тексты (впрочем, тщательно отредактированные и усеченные добродетельно-просветитель-

ской традицией), Некрасов пытался создать крестьянско-интеллигентскую литературу, срастить верхи с низами. Но народное наречие не изменило сущности авторского метода — звать, поучать, вести. Собственно, вся поэма „Кому на Руси жить хорошо” — продолжение гражданской лирики, переведенной на другой лексический и ритмический уровень.

Тем не менее, Некрасов иногда подходил к истинно народному сознанию — и в „Крестьянских детях”, и в „Деде Мазае”, но особенно в своем шедевре — „Мороз Красный нос”.

Хотя и здесь Некрасов не удержался от риторических фигур, вроде сентенций по поводу „рабов”, которые пришли не из русского фольклора, а скорее из „Хижины дяди Тома”, напечатанной в „Современнике”. Однако, в этой поэме в стих Некрасова попадает подлинное, а не стилизованное народное мироощущение.

Поразителен общий тон, каким рассказана трагическая судьба крестьянки Дарьи. Голос поэта отнюдь не слезлив, скорее — безразличен. Автор вообще становится еле заметен. Он растворяется в объективно нарисованной картине смерти. Как бы ни были печальны обстоятельства, сопереживание не мешает плавному разворачиванию текста:

В избушке — теленок в поклети,
Мертвец на скамье у окна,
Шумят его глупые дети,
Тихонько рыдает жена.

Вот эти самые „глупые дети” появляются у Некрасова вопреки авторской установке. Они — порождение самого напева, которому почти все равно, какие слова ложатся на мотив. Как в народной песне, слова здесь теряют свою однозначность, определенность, подчеркнутость. Важна сама по-фольклорному условная форма, которая, как в заплачке, отдает дань горю специальным, давным-давно сложившимся образом. К мертвецу обращаются с призывом: „Сплесни, ненаглядный руками, Сокольным глазком посмотри, Тряхни шелковыми кудрями, Сахарны уста раствори”. Умершему Проклу даже обещают награду, если он встанет из гроба: „На радости мы бы сварили И меду и браги хмельной, За стол бы тебя посадили — Покушай, желанный, родной!”

В этом есть и своеобразная жестокость — некая формализованная, условная скорбь. Но есть и тонкое понимание особой,

внеличностной поэтики. Некрасов пользуется народными приемами, как художник-примитивист. (Можно себе представить, как удачны были бы иллюстрации к поэме, выполненные незнакомым с перспективой самоучкой.) От этого возникает даже странный комизм, порожденный неуместностью определений, неправильностью речи, случайностью и несуразностью деталей.

Например:

Идет эта баба к обедне
Пред всею семьей впереди:
Сидит, как на стуле, двухлетний
Ребенок у ней на груди.

.....
Пошла в монастырь отдаленный
Верстах в десяти от села,
Где в некой иконе явленной
Целебная сила была.

Или вот описание мертвеца в гробу:

Большие с мозолями руки,
Подъявшие много труда,
Красивое чуждое муки
Лицо — и до рук борода.

Но уж совсем неожиданно описание деревенского дурачка, который „опять помычал — и без цели в пространство дурак побежал”. Именно — в пространство, то есть, дураку все равно, куда бежать.

Обычная некрасовская сентиментальность в этой поэме оправдана фольклорной условностью. Больше всего „Мороз Красный Нос”, за исключением красивых, „пушкинских” мест, похож на жестокий романс, на блатную песню.

Осилило Дарьюшку горе.
И лес безучастно внимал,
Как стоны лились на просторе,
И голос рвался и дрожал.

Душераздирающая экспрессивность, гиперболичность в соединении с холодной картинностью, упрощенность, даже примитивность выразительных средств — и сильная, всепоглощающая

интонация, которая и есть главная в блатной песне — вот что идет действительно от народа в этих стихах.

Вообще, следует сказать, что Некрасов интереснее всего, когда он описывает крайности крестьянской жизни. Не потому ли, как часто замечали, у него так много смертей? На одном полюсе — труп, на другом — мертвецкое пьянство. Кстати, по замыслу, именно сценой в кабаке должна была закончиться поэма „Кому на Руси жить хорошо”. Именно там пьяные герои получают ответ на свой хрестоматийный вопрос.

Между смертью и пьяным блаженством, между адом и раем народной жизни, Некрасов тасует своих униженных и оскорбленных персонажей. Лишая их даже единственной свободы — свободы созидательного крестьянского труда — он обращает свой народ в ходячие сосуды скорби, автоматически выполняющие обязанность жить. И только в экстремальные моменты — смерти или удалого загула — они возвращаются к человеческому облику.

Тем не менее, несмотря на отдельные прорывы, Некрасов не вышел за пределы народнической литературы тогдашних шестидесятников. Только с приходом Платонова русская словесность впервые проникла в душу простого человека и заговорила его языком. Да и крестьянской поэзии пришлось ждать Есенина и, пожалуй, Заболоцкого с его потрясающей поэмой „Торжество земледелия”.

Некрасов не смог преодолеть межклассовую преграду. Почему? Может быть, ответ на этот вопрос можно найти у Бахтина: „Классовый идеолог никогда не может проникнуть до ядра народной души: он встречается в этом ядре с непреодолимой для его серьезности преградой насмешливой и циничной (снижающей) веселости, с карнавальной искрой веселой брани, расплавляющей всякую ограниченную серьезность”.

Не поэтому ли в русской классике так и не родился настоящий народный роман? Например, такой, как „Похождения Швейка”, о котором, кстати, упоминает в той же записи Михаил Бахтин.

Некрасов жалел мужика, и, может быть, как раз поэтому его крестьяне остались декоративными, опереточными мужиками.

Этот ограниченный реализм — „когда секут” — дорого стоил русской литературе, которая справлялась с изображением народа только в отдельных, хоть и гениальных, эпизодах — таких, как „Хозяин и работник” Толстого или „Мужики” Чехова.

Некрасов, и в этом он был солидарен со многими своими современниками-писателями, да и с художниками, вроде Перова, всей душой брался за задачу: поднять народ до своего — или Гриши Добросклонова — уровня. Но народ предпочел остаться на своем месте — за пределами некрасовского треугольника.

ИГРУШЕЧНЫЕ ЛЮДИ

Салтыков-Щедрин

Салтыков-Щедрин — один из тех редких писателей, которым идут дешевые, сокращенные издания. Годятся и отрывки в хрестоматиях. Возможно, это объясняется тем, что раб периодики, Щедрин всегда писал для очередного номера журнала. Все его книги — собрания „фельетонов”, каждый из которых написан в расчете на чтение „за раз” — страниц по двадцать.

Щедрин угорно вгонял беллетристику в журнальную форму, которая больше подходила для критики, чем для изящной словесности. Получалось что-то среднее между Белинским и Гоголем. Причем речь идет не о сплаве, а о фрагментах, как бы написанных разными авторами.

Эклектичность Щедрина приводит к тому, что его знаменитую сатиру надо сперва еще найти среди залежей публицистических и психологических отступлений. Необходимо реставрировать текст — вернуть законченное произведение к стадии „из записных книжек”. В те времена мода на Чехонте еще не пришла. Может быть, поэтому Щедрин так и тянул лямку велеречивого обозревателя нравов, смешивающего проповедь с сатирой.

Потомки благородно забыли Щедрина его склонность к „жалким местам”. Ведь не так просто поверить, что в книге, где действуют герои с фаршированной головой, большая часть текста отведена подобным пассажам: „Люди стонали только в первую минуту, когда без памяти бежали к месту пожара. Припомнилось тут все, что когда-нибудь было дорого; все заветное, пригретое, приголубленное...” И так целыми страницами, це-

лыми главами, которые удачно пропускаются в пособиях для нерусских школ.

Известно, что „у смеха нет более сильного врага, чем волнение” (Бергсон). Поэтому, говоря о Щедрина, приходится опустить все волнующее, но несмешное. Этого требуют законы жанра, которые позволяют перечитывать только те обличительные книги, которые написаны смешно. Несмешная сатира — нонсенс. До тех пор, пока текст находится в смеховом поле, ему ничто не грозит. Как только он выходит из него, наступает неизбежный кризис жанра.

У Щедрина примеры такого несоответствия — на каждой странице. Одно дело, когда пес „Трезорка под ударами взвизгивал «Mea culpa!»” И совсем другое, когда автор без тени улыбки так пишет про своего положительного героя, которым, между прочим, является баран: он „не был в состоянии воспроизвести свои сны, но инстинкты его были настолько возбуждены, что, несмотря на неясность внутренней тревоги, поднявшейся в его существе, он уже не мог справиться с нею”.

Понятно, конечно, что расцвет психологического реализма заставил и барана обзавестись мятущейся душой. Но в сатирической сказке все же уместнее говорящий по латыни Трезорка, чем баран, списанный с персонажей Тургенева.

К счастью, Щедрин умел писать смешно. Он привил русской литературе особые виды юмора, которые так пригодились в эпоху Булгакова, Ильфа и Петрова, обериутов. Бывший вице-губернатор, Щедрин открыл бесконечные возможности игры с официозом. Вводя скрытый абсурдный поворот в лояльную формулу, он взрывал ее изнутри. Верноподданические гиперболы Щедрина излучают мощную смеховую энергию за счет внутреннего контраста. Они не нуждаются даже в контексте, не говоря уже о комментарии. Дистанция между абсолютной властью и бесконечным смирением преодолевается в пределах одной фразы. Но только дочитав ее до конца, читатель понимает, как его одурачили: „Знали они, что бунтуют, но не стоять на коленях не могли”.

Проницательный Писарев мгновенно угадал в Щедрина главную черту его таланта: „Он обличает неправду и смешит читателя единственно потому, что умеет писать легко и игриво”. Ему бы, с упреком писал великий прагматик, „ракету пустить и смех произвести”.

И действительно, лучшие страницы Щедрина принадлежат скорее юмористу, чем сатирику, скорее Гофману, чем Ювеналу.

Щедрин особенно хорош на сломе двух стилистических потоков. Он умело удерживается на гребне волны, образованной столкновением формы и содержания. Так, в „Истории одного города” карамзинская историографическая традиция использована для бурлескных эпизодов: „Не находя пищи за пределами укрепления и раздраженные запахом человеческого мяса, клопы устремились внутрь искать удовлетворения своей кровожадности”.

При этом Щедрин не только пародировал чужие образцы. Стыковка несовместимых элементов порождала внезапные смеховые эффекты. Это был своеобразный вариант немецкой романтической иронии, которая на русской почве стала неумеренно воевать пороки, но все же не забыла своих германских родственников.

Естественно, что лучше всего это родство заметно в щедринских сказках. Они построены на постоянной игре условного мира с настоящим. Обильные конкретные реалии разрушают прямодушную аллегоричность текста. Эзопова словесность обзаводится своей, самостоятельной, независимой от цели автора жизнью.

Рассказывая о расправе, которую орел-самодур учинил над соловьем, Щедрин не удовлетворяется констатацией возмутительного факта, но уточняет: соловья „живо запрятали в куролеску и продали в Зарядье, в трактир «Расставанье друзей»”.

А вот злоумышленники пытаются подкупить того же верного Трезорку: „Сколько раз воры сговаривались: «Поднесемъте Трезорке альбом с видами Замоскворечья»”...

Даже в сказке, где, как в старинном моралитэ, персонажами выступают Добродетели и Пороки, автор все же не удерживается: Пороки, „чтобы доказать, что их на кривой не объедешь, на всю ночь закатились в трактир «Самарканд»”.

Вот эта, казалось бы, неуместная точность подробностей придает сказкам Щедрина обаяние изящного юмора. Здесь его обычный сарказм соседствует с романтической иронией, возникающей на месте взорванного басенного жанра. Это и есть те не нравившиеся Писареву „ракеты”, которые позволяют, например, сделать детский мультфильм из „Сказки о том, как мужик двух генералов прокормил”.

Что ж, сатира живет вопреки намерениям ее авторов. Будучи жанром от рождения ущербным, она не способна к гармоническим формам. Чтобы компенсировать свои природные дефекты, сатира всегда обильно заимствует чужие приемы — приключе-

ние, путешествие, фантастику, юмор. Современники видят в этих чужеродных элементах аллегория. Они еще точно знают, кого имеет ввиду автор под лилипутами. Но потомки часто увлекаются лишь внешним обликом сатиры: „Гулливер” становится детским чтением. Сатира возвращается в обычную литературу, честно отдавая долг жанрам, у которых она так много позаимствовала.

Избыточный материал сатиры принято объяснять засильем цензуры. На самом деле, „лишнее” в сатире — ее золотой фонд, вклад, который дает обильные проценты в посмертной жизни произведения.

Есть такой „фонд развития” и у Щедрина: лучшая глава „Истории одного города” — опись градоначальников. В ней, как в капсуле, заключен фантастический роман, который, будь он написан на таком же уровне, как этот перечень, мог бы на целый век опередить „Сто лет одиночества” Гарсиа Маркеса.

Однако Щедрин только частично использовал героев, которых он сам щедро наделил богатейшими литературными возможностями. Каждый градоначальник мог бы стать основой для главы фантастического, а не только сатирического романа. Этот парад персонажей, отчасти напоминающий галерею типов из „Мертвых душ”, остался неразработанной жилой. Что мы, например, знаем о легкомысленном и неунывающем маркизе де Санглоте, который „летал по воздуху в городском саду”?

Щедрин, как бы в пику писаревскому определению его творчества („цветы невинного юмора”), стремился обрести прочный идеологический фундамент. Поэтому „История одного города” — сатира, густо замешанная на философии. Обычно авторы такого рода произведений исследуют какой-нибудь грандиозный, но дурацкий проект. У Щедрина такой проект — история.

Древнее прошлое глуповцев представляет собой „кромешный”, то есть вывернутый наизнанку, мир. Он существует согласно абсурдным законам, выраженным в прибаутках, поговорках, пословицах, которые глуповцы используют как прямое руководство к действию: „Волгу толоком замесили, потом теленка на баню тащили, потом в кошеле кашу варили”.

Как в картине Брейгеля „Пословицы”, люди здесь становятся жертвой неверного толкования мира. Они перепутали переносное значение с прямым — приняли шутку всерьез. От этого и распалось амбивалентное единство вселенной — нижний, „кромешный” мир потерял свою верхнюю половину.

И вот, чтобы вернуть жизни смысл, щедринские „куралесы и гущееды” вносят в социальный хаос идею порядка — устраивают цивилизацию. Однако ничего хорошего из этого не вышло. Если доисторические глуповцы живут в царстве перевернутой логики, то цивилизация принесла им логику извращенную.

Подробный комментарий, указывающий на соответствия между Глуповым и Российской империей, только затемняет главную мысль писателя. Щедрин высмеивает историю, а не российскую историю. Все градоначальники плохи, так как плох сам институт общественного устройства.

Любое управление есть безнадежная война между властью и естеством. Цивилизация же, вместе с ее лицемерным отпрыском просвещением — всего лишь бюрократическая форма насилия над природой. О непрочности этих начальничьих игрушек Щедрин не устает напоминать: „Впоследствии оказалось, что цивилизацию эту, приняв в нетрезвом виде за бунт, уничтожил бывший градоначальник Урус-Кугуш-Кильдибаев”.

Великое разнообразие глуповских градоначальников призвано демонстрировать беспомощность любой власти, ее ненужность.

Отрицая историю, Щедрин, казалось бы, отдыхал душой на картинах естественной народной жизни, не стесненной градоначальническими потугами ее улучшить. Глуповские пейзажи часто описаны с ностальгической любовью: „Утро было ясное, свежее, чуть-чуть морозное... крыши домов и улицы были подернуты легким слоем инея; везде топились печи, и из окон каждого дома виднелось веселое пламя”.

Можно подумать, что единственная задача власти — не нарушать эту идиллию. Казалось бы, Щедрин находит наконец универсальный, никому не мешающий закон: „Всякий да печет по праздникам пироги, не воображая себе таковое печение и в будни”.

Когда городом управляет „прекративший все дела” майор Прыщ, сказочное изобилие настигает глуповцев: „Пчела роилась необыкновенно, так что меду и воску было отправлено в Византию почти столько же, сколько при великом князе Олеге”.

Однако освобожденные от узды истории глуповцы возвращаются в кромешный мир. Прыща, например, обладателя фаршированной головы, просто съели. Как и положено, не в переносном, а в прямом смысле. Он пал жертвой „естества”, в данном случае — аппетита местного предводителя дворянства, в желудке которого, „как в могиле, исчезали всякие куски”.

Мотив еды — от пирогов до каннибализма — у Щедрина становится знаком естественной жизни, противостоящей химерам власти, которая велит обывателям разводить в палисадниках малосъедобные „барскую спесь, царские кудри, бураки и татарское мыло”.

Беда в том, что сытые глуповцы не лучше голодных. Отравленные изобилием, они возгордились, впали в язычество и „с какой-то яростью покатались по покатоности, которая очутилась под их ногами”. (Тут Щедрин, видимо, из свойственной сатирикам любви к архаизмам, вдруг апеллирует к какому-то Золотому веку, которого, согласно его же истории, у глуповцев никогда не было: „Величавая дикость прежнего времени исчезла без следа, вместо гигантов, сгибавших подковы и ломавших целковые, явились люди женоподобные, у которых на уме были только милые непристойности”.)

Забутые начальством глуповцы отнюдь не являют собой картину авторского идеала. Разоблачая историю, Щедрин не верит и в справедливую природу, производящую благородных дикарей. Он не решается сделать выбор между кромешным и цивилизованным миром — „оба хуже”.

Туманному финалу книги предшествует последний, решительный конфликт между историей и природой. Угрюм-Бурчеев, виновный в „нарочитом упразднении естества”, терпит поражение, столкнувшись с неодолимой стихией — рекой. „Тут встали лицом к лицу два бреда”, — комментирует сражение автор. Один бред представляет историю, другой — природу. Обе стихии равно бессмысленны, бездушны, неуправляемы. И в той, и в другой нет места для нормального человеческого существования.

Сатириками часто становятся неудавшиеся законодатели. Изображение пороков тесно связано с желанием эти пороки искоренить — либо административными, либо художественными методами. Иногда, как у Свифта, сатира — следствие разочарования в политике, иногда, как у Гоголя, проекты реформ рождаются от недоверия к литературе.

Щедрин изведal оба поприща, не найдя выхода своей жизнеустроительной энергии ни на одном из них. И все же он, сатирик и редактор влиятельнейшего журнала, не мог отказаться от поисков решения. Сатира — перевернутая утопия — вечно искушает ее автора заняться не своим делом: конструировать положительный идеал.

Расплевавшись с историей, Щедрин стал все пристальней всматриваться в природу не общества, а человека. Зоологические герои щедринских сказок — следствие его увлечения анализом естественной жизни.

Животные тут не только олицетворяют пороки и добродетели. „Зоопарк” Щедрина, все эти волки, пескари и зайцы, ведут и свою нормальную, не условную жизнь. Не зря писатель штудировал Брэма.

Причем, самое интересное в сказках, как всегда у Щедрина, происходит на стыке реального и басенного плана. „Прирученные гиены, рассказывает Брэм, заведя его, вскакивали с радостным воем... обнюхивали лицо, наконец поднимали хвост совсем кверху и высовывали вывороченную кишку на полтора-два дюйма из заднего прохода”.

„Одним словом, — со свифтовской язвительностью заключает Щедрин, человек, научивший гиену выворачивать кишку, «восторжествовал и тут, как везде»”.

Эти замечательные „полтора-два дюйма” совершенно не нужны для обличения, как пишет комментатор сказки, всего „гиенского” в жизни русского общества 80-х годов”. Зато они необходимы Щедрину для того, чтобы разрушить однозначность аллегории.

Биологическая достоверность щедринских оборотней отражает их двойственность: они подчинены не только уродливым законам цивилизации, но и законам природы. Более того, общественные законы отражают естественные.

Щедрин в сказках приходит к социальному дарвинизму: несправедливость мира — следствие элементарной борьбы за существование, которую, конечно же, не в силах отменить цивилизация. Об этом решительно заявляет умный ерш-циник прекраснородушному карасю-идеалисту: „Разве потому едят, что казнить хотят? Едят потому, что есть хочется”.

Столкнувшись с естественным круговоротом „хищник — жертва”, Щедрин оказался в том тупике, в который заводит сатирика-моралиста несовершенство человеческой природы.

Что делать, если мир изначально поделен на волков и зайцев, или — генералов и мужиков? Первые обречены на жестокость („из всех хищников, водящихся в умеренном и северном климате, волк менее всех доступен великодушию”). Вторые — на нищету и смирение.

Зоологические параллели Щедрина настолько последовательны, что „человеческие” герои его сказок неотличимы от

животных. Социальная лестница повторяет эволюционную. Так, хищники у него, в соответствии с Брэмом, индивидуальны, штучны. А жертвы — все на одно лицо. В „Диком помещике” про них так и сказано: „летел рой мужиков”.

Наверное поэтому Щедрин, гневно осуждая притеснения мужиков, не предлагал их поменять местами с генералами, понимая, что законы природы от этого не изменятся.

В центре всей жизни Щедрина, всей его литературной и издательской деятельности стоял „проклятый” вопрос русской общественной мысли: „Который человек в трудах находится, у того по праздникам пустые щи на столе; а который при полезном досуге состоит — у того и в будни щи с убоиной. С чего бы это?”

Ответа на этот вопрос мы не найдем в двадцати томах щедринских сочинений.

Впрочем, в одной из последних сказок — „Ворон-челобитник” — нарисован смутный идеал всеобщего счастья: „Придет время, когда всякому дыханию сделаются ясными пределы, в которых жизнь его совершаться должна, тогда сами собой исчезнут распри, а вместе с ними рассеются как дым и все мелкие личные правды. Объявится настоящая, единая и для всех обязательная Правда; придет и весь мир оссияет.” Но, слава Богу, Щедрин не дожил до торжества этой „для всех обязательной” градоначальнической Правды.

Щедрин, современник не принятых им Толстого и Достоевского, был выходцем из предыдущей эпохи, той, что любила повторять: „социальность — или смерть”. Слишком тесно связанный с толстыми журналами, он не заметил процесса усложнения духовной жизни русского общества. Но и ограничить себя свободой анализа, оставив синтез другим, Щедрин не хотел. Чересчур сильна в нем была тяга к универсальным просветительским моделям, чтобы оставить читателя наедине с горьким сарказмом автора. Показав абсурд мира, Щедрин сам ужаснулся написанной им картине.

В конце карьеры он болезненно ощущал односторонность своего творчества. В автобиографической сказке „Игрушечного дела людишки” писатель вкладывает в уста изготовителя марионеток Изуверова признание: „Сколько я ни старался добродетельную куклу сделать — никак не могу. Мерзавцев — сколько угодно”.

Тоска по одушевленному герою часто разрушала целостность художественного мира Щедрина. Зачем душа марионеткам,

„игрушечным людям”, которых он так умело изображал? Но Щедрин был обречен нести крест русских писателей — принимать литературу чересчур всерьез. Сатира живет долго только тогда, когда позволяет себе забыть, что ее породило. „Веселый” Щедрин работал с вечным материалом — юмором, гротеском, фантастикой. Щедрин „серьезный” так и остался фельетонистом „Отечественных записок”.

МОЗАИКА ЭПОПЕИ

Толстой

Когда в „Русском вестнике” в 1865 году была напечатана первая часть „Войны и мира” — тогда еще роман носил название „1805 год” — Тургенев писал приятелю: „К истинному своему огорчению, я должен признаться, что роман этот мне кажется положительно плох, скучен и неудачен. Толстой зашел не в свой монастырь — и все его недостатки так и выпятились наружу. Все эти маленькие штучки, хитро подмеченные и вычурно высказанные, мелкие психологические замечания, которые он, под предлогом «правды», выковыривает из-под мышек и других темных мест своих героев, — как это все мизерно на широком полотне исторического романа!”

Эта одна из самых ранних оценок (позже Тургенев свое мнение изменил) оказалась в известной мере пророческой. Потомки, отнюдь, впрочем, не осуждая „штучек”, восприняли „Войну и мир” именно и прежде всего как исторический роман, как широкое эпическое полотно, лишь попутно отмечая мелкие детали — вроде тяжелой поступи княжны Марьи или усиков маленькой княгини — в качестве приемов портретных характеристик.

В случае толстовского романа сказался эффект монументальной живописи. Современник Тургенев еще стоял слишком вплотную и разглядывал отдельные мазки. По прошествии же лет, с расстояния, „Война и мир” окончательно превратилась в огромную фреску, на которой дай Бог различить общую композицию и уловить течение сюжета — нюансы во фреске незаметны и потому несущественны.

Вероятно, от этого возведенный Толстым монумент так побуждал к соблазну подражания. Подобного примера российская словесность не знает: практически все, что написано по-русски о войне, несет на себе печать толстовского влияния, почти каждое произведение, претендующее на имя эпопеи (хотя бы по временному охвату, по количеству действующих лиц), так или иначе вышло из „Войны и мира”. Это воздействие испытали на себе литераторы такой разной степени дарования как Фадеев, Шолохов, Симонов, Солженицын, Гроссман, Владимов и другие, менее заметные (единственное явное исключение — „Доктор Живаго” Пастернака, шедшего за поэтической традицией.) Следование за Толстым подкупало видимой простотой: достаточно усвоить основные принципы — историзм, народность, психологизм — и вести повествование, равномерно чередуя героев и сюжетные линии.

Однако „Война и мир” так и высится в нашей литературе одинокой вершиной грандиозного по своим масштабам романа, который — прежде всего — невероятно увлекательно читать. При всем историзме и психологизме даже в каком-нибудь пятом прочтении очень хочется попросту, по-читательски узнать — что же будет дальше, что произойдет с героями. Толстовская книга захватывает, и возникает ощущение, что и автор был увлечен своим повествованием точно так же — когда вдруг на страницы прорываются фразы будто из остросюжетных романов романтического характера: „Несмотря на свое несильное на вид сложение, князь Андрей мог переносить физическую усталость гораздо лучше самых сильных людей”. Или: „Князь Андрей был одним из лучших танцоров своего времени. Наташа танцевала превосходно”.

Эти нечастые в „Войне и мире” вкрапления тем не менее не случайны. Книга Толстого полна любованием героями и восторгом перед красотой человека. Что примечательно — более мужской красотой, чем женской. По сути дела, в романе только одна безусловная красавица — Элен Безухова, но она же и один из самых отталкивающих персонажей, олицетворение безусловно осуждаемого автором разврата и зла. Даже Наташа Ростова всего только некрасиво-очаровательна, а в эпилоге превращается в „плодовитую самку”. За эту метаморфозу Толстого единодушно критиковали все российские любители женских образов, и хотя высказывались догадки, что эпилог о семейственности и материнстве написан в полемике с движением за эмансипацию, все же вторичность, „дополнительность” женщины рядом с

мужчиной явственны во всем тексте „Войны и мира” — не женщины действуют на авансцене истории.

Красивых же мужчин в романе так много, что Пьер Безухов и Кутузов особенно выделяются своим неблагообразием, как неоднократно подчеркивает автор. Не говоря уже о ведущих красавцах, вроде князя Андрея Болконского, Анатоля Курагина или Бориса Друбецкого, хороши собой самые случайные люди, и Толстой считает нужным сказать о каком-нибудь безмолвно мелькнувшем адъютанте — „красивый мужчина”, хотя адъютант тут же бесследно исчезнет и эпитет пропадет даром.

Но автору эпитетов не жалко, как вообще не жалко слов. В романе не упущена ни единая возможность внести уточняющий штрих в общую картину. Толстой виртуозно чередовал широкие мазки с мелкими, и именно мелкие — создают лицо романа, его уникальность, его принципиальную неповторимость. Конечно же, это не фреска, и если уж придерживаться сравнений из одного ряда, „Война и мир” — скорее мозаика, в которой каждый камушек и блестящ сам по себе, и включен в блеск целостной композиции.

Так, обилие красивых мужчин создает эффект войны как праздника — это впечатление присутствует в романе даже при описании самых кровавых схваток. Толстовское Бородино стилистически соотносится с возвышенным юбилейным стихотворением Лермонтова, которое Толстой называл „зерном” своего романа, и на это имеются прямые указания: „Кто, сняв кивер, старательно распускал и опять собирал сборки; кто сухой глиной, распорошив ее в ладонях, начищал штык...” Конечно, это лермонтовское „Бородино”: „Кто кивер чистил весь избитый, Кто штык точил, ворча сердито...”

Все эти красивые адъютанты, полковники и ротмистры в нарядных мундирах выходят воевать, как на парад где-нибудь на Царицыном Лугу. И потому, кстати, так разительно-чужеродно выглядит на поле битвы некрасивый Пьер.

Но впоследствии, когда Толстой разворачивает свои историко-философские отступления об ужасах войны, тот же самый штрих дает прямо противоположный эффект: война — это, может быть, и красиво, но война убивает красивых людей и тем уничтожает красоту мира. Так амбивалентно срабатывает выразительная деталь.

Толстовская мелкая деталь почти всегда выглядит убедительнее и красочнее его же подробного описания. Например,

размышления Пьера Безухова о Платоне Каратаеве во многом сведены на нет промелькнувшим практически без пояснений замечанием об этом герое: „Часто он говорил совершенно противоположное тому, что он говорил прежде, но и то и другое было справедливо”.

Именно эта необязательность присутствия смысла, которое в виде прямого следствия оборачивается как раз присутствием смысла во всем — и приводит потом Пьера к умозаключению, что в Каратаеве Бог более велик, чем в сложных построениях масонов.

Божественная бессмыслица — важнейший элемент книги. Она возникает в виде небольших эпизодов и реплик, без которых можно было бы, кажется, вполне обойтись в историческом романе — но бессмыслица неизменно появляется и, что весьма существенно, как правило, в моменты сильнейшего драматического напряжения.

Пьер произносит заведомую даже для самого себя (но не для автора!) чушь, указывая во время пожара Москвы на чужую девочку и патетично заявляя французам, что это его дочь, спасенная им из огня.

Кутузов обещает Растопчину не отдавать Москвы, хотя оба знают, что Москва уже отдана.

В период острейшей тоски по князю Андрею Наташа ошарашивает гувернанток: „Остров Мадагаскар, — проговорила она. — Ма-да-гас-кар, — повторила она отчетливо каждый слог и, не отвечая на вопросы... вышла из комнаты”.

Не из этого ли Мадагаскара, никак не связанного с предыдущим разговором и возникшего буквально ниоткуда, вышла знаменитая чеховская Африка, в которой страшная жара? Но сам Мадагаскар знаменитым не стал, не запомнился — конечно же, из-за установки на прочтение эпоса, который желали увидеть в „Войне и мире” поколения русских читателей. Между тем, Толстой сумел не просто воспроизвести нормальную — то есть несвязную и нелогичную — человеческую речь, но и представить обесмысленными трагические и судьбоносные события, как в эпизодах с Пьером и Кутузовым.

Это — прямой результат мировоззрения Толстого-мыслителя и мастерства Толстого-художника. Едва ли не основной философской линией романа проходит тема бесконечного множества источников, поводов и причин происходящих на земле явлений и событий, принципиальная неспособность человека охватить и осознать это множество, его беспомощность и жалкость перед

лицом хаоса жизни. Эту свою любимую мысль автор повторяет настойчиво, порой даже назойливо, варьируя ситуации и обстоятельства.

Непостижим человеческий организм и непостижима болезнь, ибо страдания — суть совокупность множества страданий. Непредсказуемы сражения и войны, потому что слишком много разнонаправленных сил влияют на их исход, и „иногда кажется, что спасение заключается в бегстве назад, иногда в бегстве вперед”. Непознаваемы перипетии политической и социальной деятельности человека и всего человечества, так как жизнь не подлежит однозначному управлению разумом.

Похоже, автор имел в виду и себя, когда написал о Кутузове, в котором была „вместо ума (группирующего события и делающего выводы) одна способность спокойного созерцания хода событий... Он ничего не придумает, ничего не предпримет, ...но все выслушает, все запомнит, все поставит на свое место, ничему полезному не помешает и ничего вредного не позволит.”

Толстовский Кутузов презирает знание и ум, выдвигая в качестве высшей мудрости нечто необъяснимое, некую субстанцию, которая важнее знания и ума — душу, дух. Это и есть, по Толстому, главное и исключительное достоинство русского народа, хотя при чтении романа часто кажется, что герои разделяются по принципу хорошего французского произношения. Правда, одно другому не противоречит, и настоящий русский, можно предположить, европейца уже превзошел и поглотил. Тем разнообразнее и сложнее мозаика книги, написанной в значительной мере на иностранном языке.

В „Войне и мире” Толстой настолько свято верит в превосходство и главенство духа над разумом, что в его знаменитом перечне истоков самоуверенности разных народов, когда дело доходит до русских, звучат даже карикатурные нотки. Объяснив самоуверенность немцев их ученостью, французов — верой в свою обворожительность, англичан — государственностью, итальянцев — темпераментом, Толстой находит для русских универсальную формулу: „Русский самоуверен именно потому, что он ничего не знает и знать не хочет, потому что не верит, чтобы можно было вполне знать что-нибудь”.

Одно из следствий этой формулы — вечное отпущение грехов, индульгенция, выданная наперед всем будущим русским мальчикам, которые возьмутся исправлять карту звездного неба. И на самом деле никакой насмешки тут нет, ибо Толстой периода „Войны и мира” относил эту формулу и к себе, и главное — к

воспетому им народу, как бы любясь его бестолковостью и косноязычием. Таковы сцены Богучаровского бунта, разговоры с солдатами, да и вообще практически любые появления народа в романе. Их, вопреки распространенному мнению, немного: Эйхенбаум, кажется, подсчитал, что собственно теме народа посвящено всего восемь процентов книги. (После выхода романа, отвечая на упреки критиков, что не изображена интеллигенция, разночинцы, мало народных сцен, автор признавался, что ему эти слои русского населения неинтересны, что знает и хочет описывать он — то, что описал: российское дворянство.)

Однако эти проценты резко возрастут, если учесть, что с точки зрения Толстого, народную душу и дух ничуть не меньше Платона Каратаева или Тихона Щербатого выражают и Василий Денисов, и фельдмаршал Кутузов, и наконец — что важнее всего — он сам, автор. И уже прозревающий Пьер обходится без расшифровки: „— Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва. Один конец сделать хотят. — Несмотря на неясность слов солдата, Пьер понял все то, что он хотел сказать, и одобрительно кивнул головой”.

По Толстому, нельзя исправить, но можно не вмешиваться, нельзя объяснить, но можно понять, нельзя выразить, но можно назвать.

Мыслитель определил направление действий художника. В поэтике „Войны и мира” такое авторское мировоззрение выразилось в мельчайшей детализировке. Если события и явления возникают из множества причин, то значит — несущественных среди них нет. Абсолютно все важно и значительно, каждый камушек мозаики занимает свое достойное место, и отсутствие любого из них удаляет мозаику от полноты и совершенства. Чем больше названо — тем лучше и правильнее.

И Толстой называет. Его роман, в особенности первая половина (во второй война вообще одолевает мир, эпизоды укрупняются, философских отступлений становится больше, нюансов меньше), полон мелких деталей, мимолетных сценок, побочных, как бы „в сторону”, реплик. Иногда кажется, что всего этого слишком много, и объяснимо недоумение Константина Леонтьева, с его тонким эстетическим вкусом: „Зачем... Толстому эти излишества?” Но сам Толстой — ради стремления все назвать и ничего не пропустить — способен даже пожертвовать стилем, оставив, например, вопиющие три „что” в недлинном предло-

жении, отчего получалась неуклюжая конструкция типа: она знала, что это значило, что он рад, что она не уехала.

Если в своих деталях Толстой бывает и безжалостен, то лишь из художнического принципа, побуждающего не пропускать ничего. Откровенно тенденциозен у него лишь Наполеон, которому автор наотрез отказал не только в величии, но и в значительности. Прочие персонажи всего только стремятся к полноте воплощения, и снова — мимолетный штрих не только уточняет обрисовку образа, но часто вступает с ней в противоречие, что и составляет одно из главных удовольствий при чтении романа.

Княжна Марья, прославленная своей сердечностью, которой (сердечности) посвящено немало страниц, выступает холодно-светской, почти как Элен: „Княжна и княгиня ... обхватившись руками, крепко прижимались губами к тем местам, на которые попали в первую минуту”. И конечно же, княжна, с ее недоступной высокой духовностью, немедленно превращается в живого человека.

Разухабистый Денисов становится живым, когда издает „звуки, похожие на собачий лай” над телом убитого Пети Ростова.

Еще явственнее эти метаморфозы в описании исторических лиц, что и объясняет — почему у Толстого они достоверны, почему не ощущается (или почти не ощущается: исключения — Наполеон, отчасти Кутузов) надуманности и фальши в эпизодах с персонажами, имеющими реальные прототипы.

Так, много места уделив государственному человеку Сперанскому, автор находит возможность фактически покончить с ним весьма косвенным способом — передав впечатления князя Андрея от обеда в семье Сперанского: „Ничего не было дурного или неуместного в том, что они говорили, все было остроумно и могло бы быть смешно; но чего-то того самого, что составляет соль веселья, не только не было, но они и не знали, что оно бывает”. Эти последние слова так выразительно передают „ненастоящность”, столь отвратительную автору нежизненность Сперанского, что дальше не требуется объяснений, почему князь Андрей, а с ним и Толстой, его покинули.

„Французский Аракчеев” — маршал Даву — написан в „Войне и мире” одной черной краской, и однако наиболее яркой и запоминающейся характеристикой оказывается то неважное вообще-то обстоятельство, что он выбрал для своей штаб-квартиры грязный сарай — потому что „Даву был один из тех людей, которые нарочно ставят себя в самые мрачные условия жизни,

для того чтобы иметь право быть мрачными''. А такие люди, как известно каждому, были не только во Франции и не только во времена Толстого.

Толстовская деталь безраздельно господствует в романе, неся ответственность буквально за все: она рисует образы, направляет сюжетные линии, строит композицию, наконец, создает целостную картину авторской философии. Точнее, она изначально вытекает из авторского мировоззрения, но, образуя неповторимую толстовскую мозаичную поэтику, деталь — обилие деталей — это мировоззрение проясняет, делает отчетливо наглядным и убедительным. И десятки трогательнейших страниц о любви Наташи к князю Андрею едва лишь сравнятся в трогательности и выразительности с одним-единственным вопросом, который Наташа задает матери о своем женихе: „Мама, это не стыдно, что он вдовец?“

В описании войны деталь столь же успешно борется с превосходящими силами эпоса — и побеждает. Огромное событие в истории России было как бы нарочно выбрано автором для доказательства этой писательской гипотезы. На первом плане остаются сонливость Кутузова, раздражительность Наполеона, тонкий голос капитана Тушина. Толстовская деталь была призвана разрушить жанр героико-исторического романа и совершила это, раз и навсегда сделав невозможным возрождение богатырского эпоса.

Что касается самой толстовской книги, так возмущавшие Леонтьева и огорчавшие Тургенева „маленькие штучки“, которые Толстой якобы „выковыривает из-под мышек своих героев“ — как оказалось, определили и самих героев, и повествование, отчего „Война и мир“ не превратилась в памятник, а стала романом, который увлеченно читается поколениями.

СТРАШНЫЙ СУД

Достоевский

Перечитывая Достоевского, нельзя не заметить, как далеко увели российскую словесность от собственно литературы ее великие авторы. Особенно это бросается в глаза, если читать Достоевского медленно, чему сам писатель отчаянно противится. Как только мы делим текст на цитаты, как только вырываем из стремительного потока повествовательной стихии фразу-другую, тут же сквозь красочный слой начинает проглядывать голый холст. Обнажается каркас, собранный из обломков дешевой мелодрамы, которую в изобилии поставляли Достоевскому современники.

Каждый раз, когда Достоевский оставляет свои образчики в нетронutom виде, мы видим, „из какого сора” вырос его гений. Достоевский никогда не пропускает случая прибегнуть к сильным эффектам. И когда их накапливается уж слишком много, то выходят душераздирающие сцены, вроде кончины Мармеладова, где огарок свечи заботливой светотенью подчеркивает мелодраматизм эпизода. Таких сцен было немало как раз в той западноевропейской мещанской драме, над которой так издевался сам автор.

Достоевский не так уж редко использовал самые незатейливые средства изобразительности. Например, мать Раскольниковва, про которую сказано: „вид какого-то достоинства, что всегда бывает с теми, кто умеет носить бедное платье”, кажется, сошла со страниц Конан-Дойля или Жюль Верна. (Просто потому, что, пожалуй, только эти двое добрались из прошлого века в нынеш-

ний, сохранив для нас стиль тогдашней второразрядной беллетристики). Поразительно, но в „Преступлении и наказании” — в одном из самых сложных романов в мире — читателю не стоит большого труда отделить положительных персонажей от отрицательных. Плохие — всегда толстые, хорошие — тонкие.

Если, скажем, в описании дурака Лебезятникова мы отмечаем его „худосочность”, то неизбежным становится и благородный поступок, совершить который Лебезятникову не мешают никакие вредные и пошлые заблуждения. И действительно, именно он спасает Соню от навета Лужина.

Напротив, Лужин, появляющийся в романе без указания на комплекцию, перед своим окончательным посрамлением сопровождается замечанием автора о „немного ожиревшем за последнее время обличье”.

Избыточность эффектов, все плоское, однозначное, непроработанное в романе — идет от литературы. Все остальное — от Достоевского. Он выдавливал из своей прозы память о жанре, породившем ее. И только в тех местах, где остались сентиментальные окаменелости, Достоевский принадлежит своему времени.

Дело в том, что в поэтике Достоевского цельность личности — тяжелая болезнь, симптомом которой является художественная неубедительность образа.

Самый „больной” персонаж в романе — Лужин, единственный не заслуживший снисхождения грешник в книге. Характерно, что с Лужиным даже никто не спорит. „Этот человек” не входит в идеологический круг романа потому, что Лужин целен, внутренне непротиворечив. Он, собственно, не является личностью. Как классицистский персонаж, он исчерпывается одной чертой — Лужин любит „свои деньги: они равняли его со всем, что было выше его”.

Из-за денег, из-за простодушного отношения к ним (Лужин их просто тратит, например, на мебель) он выпадает из романа. Достоевский брезгует вдаваться в анализ лужинских мотивов.

В его мире цельность личности — смертельный недуг, непрощенный грех. У Достоевского только разность потенциалов в душе каждого человека — источник повествовательной и идеологической энергии.

Достоевскому, писателю, одержимому судом, нужен не ангел и не демон, а подсудимый.

Юридический, так сказать, мотив его творчества — а Достоевский написал сотни страниц на эту тему, не говоря уже о том,

что в „Преступлении и наказании” (название годится и для учебника) половина героев юристы — определяется возможностью изображать суд.

Суд — это орудие справедливости, осуществляемой через бездушный закон. Однако для Достоевского понятие юридической справедливости — всего лишь частный вариант равенства: перед законом все равны. Этому бездушному, языческому идеалу революции он противопоставляет образ вселенского братства, такого братства, которое исключает понятие вины и потому не нуждается в справедливости.

Для Достоевского любой суд не прав, кроме одного — Страшного. Противоречие между судом и Страшным судом и составляет генеральный — и гениальный — конфликт всего его творчества.

Достоевский сумел слить два этих несовместимых понятия в одно. Суд в его книгах — это беспристрастный анализ психологической действительности, рассмотрение мотивов и поступков. Но суд это еще и разоблачение неправильных идей ради одной правильной. Это путь к истине, который совершается через преодоление лжи.

Знаменитое положение о многоголосии Достоевского можно толковать и таким образом: все участники идеологического диалога представляют неверные идеи. Достоевский действительно дает высказаться каждому, но лишь для того, чтобы они себя опровергли. Ни один из его героев не располагает истиной, также, впрочем, истины нет и в совокупности всех „правд”. (Из-за этого в романе Достоевского не может быть настоящего финала — только смерть героя, или как в „Преступлении и наказании”, обещание „нового рассказа”).

Тем не менее, незнание истины не мешает людям вершить суд. Они претендуют на высшую справедливость, располагая при этом лишь законом. Однако высшая справедливость по Достоевскому — прерогатива только одного суда: Страшного, который наступит в конце времен, тогда, когда будет изжита вся неправда. Разоблачая неправду, Достоевский приближает этот апокалипсический конец. Поэтому, чем противоречивей его герой, чем больше в нем ложного, тем важнее его роль.

Тень Страшного суда полностью изменяет реальность в романах Достоевского. Каждая мысль, каждый поступок в нашей земной жизни отражается в другой, вечной жизни. Но при этом Достоевский уничтожает границу между верхом и низом. Мир,

который он изображает, — един. Он одновременно является сиюминутным и вечным. То есть, суд и Страшный суд — все-таки одно и то же.

Только преодолев это логическое противоречие, мы можем принять особый реализм „Преступления и наказания”.

Вопреки очевидности, преступление Раскольникова не есть результат его свободного выбора. Раскольников — жертва авторского произвола. Он обречен на убийство только потому, что для суда необходим подсудимый.

Раскольников попал в капкан. Вселенная вокруг него замкнулась в клубок, выход из которого — только через убийство. Автор провоцирует своего героя всеми способами. Тут и встреча с Мармеладовым, и письмо матери, и падшая девица на бульваре, и бедность, конечно. Однако все это — внешние причины, которые легко можно было бы преодолеть, если бы Достоевский тому не мешал. Он свернул вокруг героя время, заставив его жить в каком-то судорожно торопливом измерении. (Житейски рассуждая, всего через неделю Раскольникову просто не понадобилось бы убивать — его семейные проблемы решились бы сами собой благодаря щедрому завещанию Марфы Петровны).

Мотивы преступления Раскольникова автор тщательно разоблачает впоследствии. Прежде всего, деньги. Паутина мелочных, унижительных расчетов окутывает Раскольникова только до убийства, но не после. Хотя он и не воспользовался награбленным, ему уже больше не придется выгадывать копейки — на все хватит, в том числе, и на благотворительность (похороны Мармеладова). Как ни странно, деньги в романе вообще существуют как условность. С одной стороны — те пятаки, которые ничего не меняют (их нищий Раскольников и не считает). С другой — некий капитал как законченная, разовая сумма, которая не делится и не копится, а существует в идеальном представлении — капитал как средство, но не цель.

Нищета, которая якобы толкает Раскольникова на убийство, оказывается не такой уж безвыходной после преступления. В романе ведь вообще все кончается хорошо — устроены сироты Мармеладовых, обеспечена Дуня с Разумихиным и даже невесте Свидригайлова перепал крупный куш.

Социальные условия не объясняют преступления. Оно предопределено сложностью души Раскольникова. (Между прочим, и окончательная катастрофа Мармеладова не мотивирована. В запой, после того как, наконец получил службу, Мармеладов ушел не под давлением обстоятельств.)

Ничего не объясняет и нравственная арифметика Раскольникова, которую никто в романе так и не сумел опровергнуть. Когда герой перечисляет „законодателей и установителей человечества”, он упоминает Ликурга, Солона, Магомета и Наполеона. И тут бросается в глаза отсутствие одного имени: нет Христа. Этим красноречивым умолчанием Достоевский задает крайне провокационный вопрос: а не был ли и Христос преступником — „уже тем одним, что давая новый закон, тем самым нарушал древний, свято чтимый обществом”?

Раскольников не включает в свой список сверхлюдей Христа, но это не значит, что о нем не помнит автор, что он не видит в Сыне Божьем — создателе нового закона, новой нравственности — прообраз своего героя.

Идеал Раскольникова — „великие гении — завершители человечества”. Чтобы стать таким „всечеловеком”, Раскольникову нужно принять на себя грехи человеческие и тем изжить их. Его преступление в парадоксальной этике Достоевского смыкается с величайшей жертвой. Смертный грех — цена освобождения от истории, цена Нового Иерусалима, в который так свято верит вольнодумец Раскольников.

„Подлый расчет” нравственной арифметики на самом деле гораздо выше той плоской интерпретации, которую предлагает Раскольников Порфирию Петровичу. Здесь начинается важнейшая для Достоевского тема „Христа-преступника”, которая мучила его всю жизнь и которую он пытался решить в образах Ставрогина и братьев Карамазовых.

Старуха-процентщица действительно пала жертвой не убийцы, а принципа, но исповедание этого принципа принадлежит не Раскольникову, а Достоевскому.

В самой сцене убийства Достоевский лишает Раскольникова воли: „Он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало втягивать”. Герой должен убить, потому что он замыслил убийство. Он должен расплатиться за всех тех, кто не решился довести до дела неизбежные для человека помыслы. (Фрейд: „Симпатия Достоевского к преступнику действительно безгранична. Преступник для него почти спаситель, взявший на себя вину, которую в другом случае несли бы другие. Убивать больше не надо, после того, как он уже убил, но следует быть благодарным, иначе пришлось бы убивать самому”.)

Весь роман, построенный на искусной оркестровке напряжений, проходит через две кульминации, после которых наступает

катарсис. Первая такая точка — преступление. Вторая — наказание.

Раскольников должен пройти через оба состояния, потому что Достоевскому не нужен человек, не совершивший смертного греха.

Итак, Раскольников убил не потому, что он плохой или заблуждающийся человек. Убил он потому, что он — человек вообще. В преступлении его первородный грех, и — залог спасения. Преступив закон, Раскольников стал выше справедливости. Искупив вину, он обретет братство.

Достоевский не верил в возможность общества, построенного на праве. Закон — это суд, а суд несправедлив, потому что он судит внешнее — поступки, а не внутреннее — душу. Однако, поскольку душа неисчерпаема (доказательством чего служат бесконечные психологические этюды), то и судить может только сам преступник. Это и есть Страшный суд, в процессе которого происходит познание себя, открытие в себе Божьего замысла о человеке. Преступление — неизбежная доля. Это — реализация свободы личности как единственной метафизической основы души. Без преступления нельзя обойтись, но его можно преодолеть.

Подсудимый Раскольников — представитель человечества. Он отвечает за всех. Поэтому в романе на самом деле и нету этих „всех”. В принципе Раскольников — единственный герой книги. Все остальные — проекции его души.

Тут-то и находит объяснение феномен двойников. Каждый персонаж, вплоть до случайных прохожих, вплоть до забитой на смерть лошади из сна Раскольникова, отражает в себе частичку его личности.

Достоевский плетет сеть двойников вокруг Раскольникова, не оставляя его ни на минуту наедине с собой. Вот Раскольников склонился к замочной скважине, а с другой стороны двери зеркальным отражением стоит жертва — старуха-процентщица. Вот убийца приходит в контору и видит писца, в котором отражается он сам — „особо взъерошенный человек с неподвижной идеей во взгляде”.

Раскольников обречен сталкиваться с людьми-призраками, которые высказывают ему его же мысли (Свидригайлов), демонстрируют ему его же судьбу (Соня), предупреждают его поступки (девушка, бросившаяся с моста).

Весь мир сгущается в одну точку, и эта точка — Раскольников, человек-вселенная. Однако вселенная эта распалась на

бессмысленные осколки. Они все здесь — в душе Раскольникова, но он не может собрать их воедино. Его вселенная лишена целостности, лишена смысла, пока он не откроет высший закон, высшую истину, по которым строятся вселенные. Пока он не выслушает приговор, который вынесет сам себе. (Разве не поразительно, что о вине Раскольникова не знает только ленивый, но никто не берет на себя труд разоблачения. Не потому ли, что на самом деле никого больше в мире и нет? Только Раскольников наедине с самим собой и своим преступлением.)

Раскольников читает газету в трактире: „Излер — Излер — Ацтеки — Ацтеки — Излер — Бартола”. Бессмысленность текста — это образ разъятой вселенной. Раскольников мечется в попытках сложить мир, вернуть ему смысл. Вставить пропущенные слова в газетном объявлении. Но обрести покой можно только в мире, открывшем истину.

Необъяснимо долг путь Раскольникова к наказанию. Каждый раз в минуту последнего отчаяния, автор дает герою передышку, вводя новых персонажей и новые обстоятельства. То мать с сестрой приедут и надо как-то решить их судьбу, то Мармеладов умрет и можно облегчить душу погребальными хлопотами, то появится Свидригайлов, от которого надо спасти сестру.

Эти помехи — замедление перед развязкой — имеют косвенное отношение к фабуле. Тем не менее, Достоевский заботливо насыщает мир Раскольникова все новыми персонажами.

Герои книги топчутся на маленьком пяточке Петербурга. Мало того, они все — соседи, живущие чуть ли не в коммунальной квартире — в одних и те же „нумерах”, на одних и тех же улицах. (Не есть ли это пародия на модную тогда идею коммуны-фаланстера?) С анекдотическим постоянством они „случайно” встречаются Раскольникову.

Все они нужны для суда. Каждый — свидетель. Каждый несет свою частичку правды о мире, но полностью эта правда не воплотилась ни в ком.

Вокруг Раскольникова нет чужих людей. Все они имеют к нему отношение. Но нет тут и своих. Чтобы разноголосица романа слилась воедино, нужно гармонизировать микрокосм, который называется Раскольников. Как внести в хаос высший порядок?

Достоевский как раз и занят этой проблемой — прорабатывает варианты. Раскольников судит себя, глядя на свои ипостаси. Соня — со всей жестокостью ее бесконечной, нерассуждающей доброты. Свидригайлов — тонкий реалист, которого диалектика

неразличения добра и зла довела до смертельной скуки. Порфирий Петрович — дьявол-искуситель (он еще появится у Достоевского в виде черта Ивана Карамазова), который олицетворяет идею земной справедливости, идею возмездия, но не правды.

Все они вольготно расположились в душе Раскольниковов. Каждый из них знает о его преступлении (еще бы — ведь они же и есть сам Раскольников), но ни один из них не может решить дело наказания. Они противоречат друг другу, чем затягивают следствие. Суд все идет и все не видно ему конца...

Ситуация суда, так остро введенная Достоевским в современную литературу, стала центральной для многих лучших книг XX века — Кафки, Камю, Булгакова. В первую очередь у Достоевского брали именно прием разделения большой Истины на малые — верные, но не исчерпывающие.

И тут интересно взглянуть на "Мастера и Маргариту", где участники процесса над человеком расположились так же, как в „Преступлении и наказании”. (Эта аналогия вполне естественна, если вспомнить, что оба романа восходят к общему для всей нашей классики источнику — Евангелию.)

Роль Порфирия взяли на себя Воланд с Коровьевым — все тот же принцип справедливости, за который отвечает ведомство сил зла. Соня — это Иешуа с его ослепительным и безжизненным светом добра. Свидригайлов — это, конечно, Пилат, мудрец, знающий цену добру и злу и не желающий выбирать между ними. (Как заманчиво заметить в речи Свидригайлова совершенно случайное упоминание о „проконсуле в Малой Азии” и представить себе Булгакова за чтением этой страницы.)

Но если подсудимый у Булгакова Мастер с его романом, то где же писатель у Достоевского? Не Раскольников ли?

Русская литература не брала писателей в герои, хотя и заигрывала с этой темой. Писателями, в полном смысле, не были ни Онегин, ни Печорин. Ими не были и Пьер Безухов, и Левин из „Анны Карениной”. Строго говоря, конечно, и Раскольников писателем не назовешь. Литература казалась слишком низким, слишком эстетским выходом.

Однако есть одна странность в „Преступлении и наказании” — финал книги. К концу нарастает напряжение, которое отнюдь не мотивировано новыми сюжетными ходами. Незачем Раскольникову идти сдаваться. Что бы там ни говорили искушающие героя голоса, суд кончается ничем: „я не знаю, для чего иду предавать себя”.

Зато это знает автор. Кажется, он нашел выход из ловушки, в которую загнал Раскольникова. Последние перед эпилогом страницы зазвучали внезапно оптимистически. Раздавленный Раскольников вдруг кричит сестре: „Я еще докажу”, „ты еще услышишь мое имя”. С чего бы это? И чем заслужил Раскольников отзыв Свидригайлова: „Большой шельмой может быть, когда вздор повыскаочит”?

Совершенно неожиданно в финале всплывает газетная статья Раскольникова, которая до этого была лишь уликой, разысканной дотошным Порфирием. И вот статья эта превратилась в залог громадного литературного таланта Раскольникова, которым бредит его мать.

Но совсем уж странен последний диалог в романе — разговор героя с чиновником Порохом о литературной карьере Раскольникова. В этой нелепой беседе Порох предлагает пародийное, но отнюдь не маловажное объяснение всего происшедшего: „Да кто же из литераторов и ученых первоначально не делал оригинальных шагов!”

Дикая неуместность этого внезапно появившегося мотива литературной одаренности Раскольникова кажется насилием над сюжетом. Впрочем, не большим насилием, чем наступившее в эпилоге прозрение Раскольникова.

Достоевский тогда освободил Раскольникова от суда, когда нашел для него занятия. Когда обнаружил способ собрать мир воедино, примирить все голоса в одном — писательском. Не себя ли увидел Достоевский в осужденном и прощенном Раскольникове? Не в свое ли понимание души как микрокосма, личности как прообраза всемирного братства, посвятил автор героя?

У Раскольникова есть будущее. Он сумел проникнуть в бездны своей души, сумел вместить всех в себя, сумел решить противоречие единого и всеобщего. Его суд кончится тем, что он всё поймет и всех примет — как на Страшном суде, о котором вещал пьяненький Мармеладов: „Тогда всё поймем!.. и все поймут...”

Раскольников — не писатель, который пишет литературу. Но и сам Достоевский не был таким писателем. О том, кем он себя считал, можно судить по его записной книжке: „Предположить нужно автора существом всевидящим и непогрешающим”.

А если мы ужаснемся кощунственным этим притязаниям, то вспомним, как Достоевский писал о Пушкине, о его „всечеловечной и всесоединяющей” душе, о его великом даре — „вместить с братскою любовью всех наших братьев, а в конце концов, может быть, и изречь окончательно слово великой, общей гар-

монии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону”.

В представлении Достоевского, в его бескомпромиссной проповеди вечной жизни, писатель сливается воедино с Богом, как Бог слился с человеком в Христе. Чтобы постичь эту истину, человеку Достоевского надо пройти через мучения разъятого мира, через искушение бесчисленных двойников, дойти до последних ступеней падения и выйти с другой стороны — к другой, высшей морали, выйти к Страшному суду, где не будет проклятых — одни прощенные.

В библейских пророчествах книга символизирует полноту знания о человеке. О Страшном суде там сказано: „Судьи сели, и раскрылись книги”. Вот такие книги писал сам Достоевский и звал этим заниматься Раскольников.

ПУТЬ РОМАНИСТА

Чехов

Чехов столь прочно занимает место в самом высшем ряду русских прозаиков, что забывается его существенное отличие от остальных. Все наши великие мастера прозы оставили по себе вещи, которые можно — взятые в единственном числе — считать репрезентативными. Все могут предъявить хотя бы один (Гоголь), чаще несколько (другие) достаточно толстых романов, которые стали со временем синонимами самого имени классика. Все — но не Чехов.

Написавший за свою короткую жизнь очень много, Чехов, тем не менее, романа не оставил. И вот тут возникает тонкое противоречие, которое требует особого внимания. В российском читательском (и не только читательском, но об этом ниже) сознании качество словесной ткани прозы всегда иерархически уступало значительности, основательности, серьезности толстого романа. Попросту говоря: писателя возводит в высший разряд — большая книга. Исключений практически нет. И тем не менее, новеллист, рассказчик Чехов в высшем разряде, рядом с крупнейшими романистами, несомненно оказался.

И вот тут позволительно высказать догадку: возможно, этот феномен российской словесности отчасти объясняет жанровая специфика чеховских рассказов. Возможно, дело в том, что многие рассказы Чехова были не просто и не только рассказами.

Писательскую эволюцию Чехова можно считать образцовой, столь же наглядной и убедительной, как движение Пушкина от

лицейских стихов к „Медному всаднику“, Гоголя от „Ганца Кюхельгартена“ к „Мертвым душам“, Достоевского от „Бедных людей“ к „Братьям Карамазовым“ — как большинство удачных творческих карьер в литературе. (Примеры обратных эволюций встречаются куда реже: Шолохов с его нисхождением от „Тихого Дона“ к неизвестно чему.) Чехов уверенно рос от „осколочных“ рассказов, которые позже сам пригоршнями отбрасывал, комплектуя собрание сочинений, к таким поздним общепринятым шедеврам как „Архиерей“ и „Вишневый сад“.

Писательская эволюция Чехова была бы образцовой, если бы не одно обстоятельство — пьеса „Безотцовщина“, написанная им в 1878 году. Гимназист, издававший школьный журнал „Заика“, сочинявший водевиль „Недаром курица пела“, в то же самое время создал зрелое произведение высоких достоинств.

Отдельная тема: „Безотцовщина“ — едва ли не единственная чеховская вещь, в которой явственно влияние в общем-то нелюбимого им Достоевского: и разбойник Осип — несомненная родня Федьке Каторжному из „Бесов“, и Платонов в сценах с женщинами, особенно с женой — уникальный для сдержанного Чехова гибрид Свидригайлова и Мармеладова, и совершенно „достоевские“, в духе „Идиота“, скандалы.

Важнее, что в „Безотцовщине“ заложено уже многое из будущей чеховской драматургии, вообще из будущего Чехова — и центральная фигура несостоявшегося героя, и ключевые бессмысленные словечки, и прежде всего, обостренное чувство трагикомедии, позволяющее безошибочно дозировать смесь страшного и смешного — не по-достоевски, а чисто по-чеховски. В финале пьесы запутавшийся в любовях и обманах Платонов застрелен: *„Т р и л е ц к и й (наклоняется к Платонову и поспешно расстегивает ему сюртук. Пауза). Михаил Васильич! Ты слышишь?.. Воды! Грекова (подает ему графин). Спасите его! Вы спасете его!.. Трилецкий пьет воду и бросает графин в сторону“* — конечно, это уже Чехов.

Итак, „Безотцовщина“ вносит нарушение в стройный график чеховского роста. Писатель начинал с гораздо более высокой ноты, чем та, на которой выдержаны юмористические рассказы в „Осколках“. А для дальнейших наших рассуждений существенна и длительность этой первой ноты. Сочинение 18-летнего Чехова по объему намного больше любого из его будущих произведений — и драматических, и прозаических. „Безотцовщина“ занимает почти столько же страниц, сколько „Чайка“, „Три

сестры" и „Вишневый сад" вместе взятые, почти столько же, сколько в сумме „Степь" и „Моя жизнь".

Эти подсчеты важны для констатации: Чехов начинал с большой формы. Тяга к большой форме во многом и определила его дальнейшее творчество. Всю свою жизнь Чехов хотел и собирался написать роман. Остановимся на кульминации этого намерения.

Кризис неосуществленной романной идеи обострился к 88-89 гг. Упоминаниями о работе над романом пестрят письма того времени — к брату Александру, Суворину, Плещееву, Григоровичу, Евреиновой. Излагается содержание, приводится подробный план, описываются персонажи, называется количество строк. Но роман не вышел: все что осталось от замысла — два отрывка общим объемом в десяток страниц.

Однако дело даже не в самих попытках, а в мощном комплексе, который явно был у автора, комплексе, зафиксированном в переписке: „Пока не решусь на серьезный шаг, то есть не напишу романа...", „У меня в голове томятся сюжеты для пяти повестей и двух романов... Все, что я писал до сих пор, ерунда в сравнении с тем, что я хотел бы написать..." Здесь отчетливо сознание иерархии, в которой рассказчик несомненно ниже романиста.

Этот профессиональный комплекс неразрывно связан с этическим — с проклятием, сопровождавшим Чехова всю жизнь: обвинениями в равнодушии и безыдейности. Упреки в безразличии Чехов выслушивал и от самых близких — от Лики Мизиновой, например. Но главное, что это же твердила критика. Как выразился Михайловский: „Что попадетсЯ на глаза, то он изобразит с одинаково холодной кровью". И до Михайловского подобное на все лады повторяли журналы.

От Чехова требовали общественной идеи, тенденции, позиции. Он же хотел быть только художником. Толстой, хваля его рассказы, говорил, что у него каждая деталь „либо нужна, либо прекрасна", но у самого Чехова нужное и прекрасное не разделено, между ними — тождество. У него было иное представление о существенном и незначительном, о необходимом и лишнем, другое понятие о норме и идеале. Все это было ново, и Чехов бесконечно радовался редким проявлениям внимания к себе именно как к художнику: „Литературное общество, студенты, Евреинова, Плещеев, девицы и проч. расхвалили мой «Припадок» всюю, а описание первого снега заметил один только Григорович".

По-настоящему „первый снег” заметили позже. Должно было пройти десять лет после смерти Чехова, должен был появиться столь самостоятельный ум как Маяковский, чтобы сказать со свойственной ему бесшабашностью: „Чехов первый понял, что писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помой — безразлично”. И еще: „Не идея рождает слово, а слово рождает идею. И у Чехова вы не найдете ни одного легкомысленного рассказа, появление которого оправдывается только «нужной» идеей”.

Отбиться от обвинений в безыдейности литератор Чехов мог лишь литературным путем — создав нечто серьезное и основательное, опровергнув расхожее мнение о бездумном насмешливом фиксаторе окружающего. Вопрос о романе стоял с огромной остротой.

88-й год был для Чехова печально примечателен и напоминанием о смерти. Погиб редко одаренный молодой Гаршин, оставивший по себе лишь горсть рассказов. Умер брат Николай — от той же чахотки, которую не мог не знать у себя врач Чехов (первое кровохарканье было у него в 84-м году, в 88-м — сильнейшее, вскоре после получения Пушкинской премии). Писатель Чехов получил извещение, сигнал.

Все три обстоятельства — тяга к роману как к высшей форме литературной деятельности, необходимость изменения своего общественного лица, боязнь не успеть сделать главное — привели к созданию переломного произведения Чехова, рассказа „Скучная история”.

Рассказ этот — о себе. Его первоначальное заглавие — „Мое имя и я”: два местоимения первого лица сомнений не оставляют. Чехова одолевали те же мысли, что его героя — престарелого профессора. (Кстати, характерно отождествление себя со стариком — Чехов вообще ощущается умудренным и пожилым, требуется некоторое усилие, чтобы осмыслить, что он умер в 44 года.) Все это о себе: „Я холоден, как мороженое, и мне стыдно”, „Мне почему-то кажется, что я сейчас внезапно умру”, „Судьбы костного мозга интересуют больше, чем конечная цель мироздания”. Эти слова принадлежат профессору в такой же степени, в какой и самому Чехову, осаждаемому общественным мнением.

Весь рассказ пронизан осознанием тупика и того, что завело в этот тупик. Можно было бы сказать, что происходит кризис материалистического мировоззрения, которое Чехов только что

так ярко отстаивал (переписка с Сувориным). В „Скучной истории” выносится обвинительный приговор увлеченности судьбами костного мозга (читай: чистой литературой, всякого рода „первым снегом”) в ущерб служению „общей идее”: „Когда в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой птице сову, в каждом звуке слышать собачий вой”.

Герой и автор испытывают эсхатологическое отчаяние: рушится и ускользает все, что составляло смысл бытия. Профессор вдруг проникается пониманием бессмысленности жизни без „общей идеи” — и здесь очень важно, что случается это резко, хоть и не под влиянием какого-то конкретного события (как у Толстого в „Хозяине и работнике”). Оттого и конец предстает не неизбежным постепенным умиранием (как в толстовской „Смерти Ивана Ильича”), а именно тупиком, в который зашла жизнь, и выход из которого может быть спонтанным, разовым. На следующий год Чехов уехал на Сахалин.

„Скучная история” как бы суммировала разнообразные чувства и ощущения, связанные с провалом романной затеи, которая была призвана ответить — но не ответила — на множество вопросов, поставленных перед собой Чеховым. Сахалин стал попыткой выхода из тупиковой ситуации.

Сахалин — главный поступок Чехова. И трагедия заключается в том, что эта героическая поездка ничего не изменила в его творческой жизни.

Надежда на то, что могла изменить — была. Примечательно, как Чехов излагает Суворину целый ряд разнообразных многословных обоснований своего шага, в конце концов признаваясь, что все они неубедительны. Примечательно, о чем говорится в последнем перед путешествием письме: „Беспринципным писателем, или, что одно и то же, прохвостом я никогда не был”. Примечательно, как Чехов просит не возлагать литературных надежд на сахалинскую поездку, тут же проговариваясь: „Если успею и сумею сделать что-то — слава Богу”.

Но ответа на самые главные вопросы Сахалин не дал: Чехов не привез оттуда романа.

Ироничный интроверт, он не признавался в тяжести и жестокости такого исхода, шутил: „Мне все кажется, что на мне штаны скверные, и что пишу я не так, как надо, и что даю больным не те порошки”, хотя рассчитывать на иной результат предприятия были основания, и логично предположить, что мог в качест-

ве примера возникать и образ каторги Достоевского как творческого импульса. Но Сахалин оказался „не тем порошком”, не вывел из профессионально-этического кризиса: „Пишу свой Сахалин и скучаю, скучаю... Мне надоело жить в сильнейшей степени”. Столь радикальное средство не подействовало.

В ближайшие несколько лет тема романа появляется в чеховской переписке и разговорах (судя по мемуарам) многократно, чтобы не сказать — навязчиво, причем самым причудливым образом. Прежде всего, напрямую — в виде постоянных упоминаний о намерении написать роман. В наименовании романами вещей, которые в конечном итоге автором же и были названы повестями („Моя жизнь”) или даже рассказами („Три года”). В шутливых проговорках: „Жениться на богатой или выдать «Анну Каренину» за свое произведение”. В советах другим, похожих на заклинания: „Пишите роман! Пишите роман!” Наконец, в явном раздражении от собственной идеи-фикс: „Слухи о том, что я пишу роман, основаны, очевидно, на мираже, так как о романе у меня не было даже и речи”.

Гениальность Чехова-рассказчика так явна и общепризнанна, что кажется ненужным и нелепым обсуждать проблему отсутствия романа в его творчестве. Однако безусловность иерархического превосходства романа над рассказом для самого Чехова — выстраивает его прозаические сочинения в несколько иной перспективе. Роман написан так и не был, но проблема романа — все-таки преодолена.

У зрелого Чехова выделяются два типа рассказов, которые можно назвать собственно рассказами и *микро-романами*. Различие тут обусловлено отнюдь не объемом, и лучшие образцы микро-романов даны не в самых больших вещах, а в тех, где наиболее явственное сгущение повествовательной массы превращает рассказ в некий компендиум, наподобие тех, в которых для нерадивых американских школьников пересказывается классика. Такие рассказы Чехова — сжатый пересказ его же ненаписанных романов.

Это условное разделение ни в коем случае не предусматривает качественной оценки. Тут показательны два последних равно блистательных образца чеховской прозы — „Архиерей” и „Невеста”, из которых первый является несомненным рассказом, а второй может быть отнесен именно к микро-романам. Разделение, стоит повторить, весьма условно и вызвано внутренними особенностями сочинений: для микро-романа — в первую

очередь, разомкнутостью повествования, принципиальной незавершенностью идеи, открытостью финала („Романист тяготеет ко всему, что еще не готово” — М. Бахтин), многозначностью и заданной неопределенностью фигуры центрального персонажа (снова Бахтин: „Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности”), для „чистого” чеховского рассказа — новеллической замкнутостью, исчерпанностью эпизода, неизменяемостью центрального персонажа.

Если взять позднюю прозу Чехова, то эти два параллельных ряда можно проследить с достаточной четкостью: рассказы — „Случай из практики”, „По делам службы”, „На святках”, „Архиерей”; микро-романы — „Крыжовник”, „О любви”, „Душечка”, „Дама с собачкой”, „Невеста” и, может быть, самый показательный из всех — „Ионыч”.

Хрестоматийный, зачитанный до дыр со школьной скамьи „Ионыч” прочитывается в качестве микро-романа по-иному, по-новому. Чехов сумел без потерь сгустить грандиозный объем всей человеческой жизни, во всей ее трагикомической полноте на 18 страницах текста, что в 10 раз меньше, чем та первая попытка большой формы, с которой он начинал — „Безотцовщина”.

Парадоксальным, но бесспорным образом за двадцать лет большая форма увеличилась за счет уменьшения. Как в бреде сумасшедшего, внутри шара оказался другой шар, значительно больше наружного. Причиной тому — виртуозная техника прозаика Чехова.

На идею романа работают и эпическое начало — „Когда в губернском городе С...”, и общая неторопливость тона, заставляющая настраиваться так, будто впереди не восемнадцать, а сотни страниц, и резонерские нравоучительные вставки — разъяснение после показа — которые можно позволить себе лишь на широком романном пространстве, и на которые Чехов с неслучайной щедростью тратит слова. Мастерски использованы мелкие приемы, удлиняющие повествование — например, на трех страницах четырежды упоминается, что между эпизодами прошло четыре года, и обилие повторов едва ли не перемножает в сознании эти четверки, разворачивая долгое временное полотно. Полторы драгоценных страницы размахисто израсходованы на эпилог — не нужный для сюжета и развития характера, все уже закончилось на финальной по сути фразе „И больше уж он

никогда не бывал у Туркиных". Но эпилог — к тому же данный в отличие от всего остального текста не в прошедшем, а в настоящем времени — тоже удлиняет повествование, приближая его к романной форме, и потому нужен. (Хоть и неудачен, как, впрочем, неудачны практически все литературные эпилоги — возможно, это заложено изначально: „эпилог" означает „после слова", а что может быть после слова вообще?)

Все это, вместе взятое, изобличает в „Ионыче" именно роман, во всяком случае — романский замысел. Тот замысел, который присутствует у Чехова на протяжении всей его зрелой прозы. Если использовать бахтинскую формулу „человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности", можно сказать, что у Чехова в качестве вечной, почти навязчивой идеи — всегда лишь вторая часть антитезы. Его герои неизменно — и неизбежно — не дорастают до самих себя. Само слово „герои" применимо к ним лишь как литературоведческий термин. Это не просто „маленькие люди", хлынувшие в русскую словесность задолго до Чехова. Макар Девушкин раздираем шекспировскими страстями, Акакий Башмачкин возносит шинель до космического символа. У доктора Старцева нет ни страстей, ни символов, поскольку он не опознал их в себе. Инерция его жизни не знает противоречий и противодействий, потому что она естественна и укоренена в глубинном самонеосознании. По сравнению со Старцевым Обломов — титан воли, и никому не пришло бы в голову назвать его Ильичем, как того — Ионычем.

Человек Чехова — несвершившийся человек. Конечно, это романная тема. По-романному она и решена. Поразительно, но в коротком „Ионыче" нашлось место даже для почти обязательной принадлежности романа — вставной новеллы. Доктор Старцев на ночном кладбище в ожидании несостоявшегося свидания — это как бы „Скучная история", сжатая до нескольких абзацев.

Как Дмитрий Ионыч Старцев переживает за несколько минут все свое прошлое и будущее, так и в самом „Ионыче", великолепном образце изобретенного Чеховым микро-романа, прочитывается и проживается так и не написанный им „настоящий" роман на его главную тему — о неслучившейся жизни.

ВСЕ – В САДУ

Чехов

Гениальная неразборчивость Чехова в выборе персонажей привела к тому, что ни один из его поздних героев не стал типом. Доверие к случайности, ставшее высшим художественным принципом, отразилось даже в выборе фамилий. В списке действующих лиц царит уже не разнообразие, а откровенный произвол: Тузенбах, Родэ, Соленый, Симеонов-Пишик — все эти экзотические имена не имеют никакого отношения к характеру своих хозяев. В противовес долго сохраняющейся в русской литературе традиции крестить героев говорящими именами, фамилии в чеховских драмах случайны, как телефонная книга, но вместо алфавита их объединяет типологическое единство, которое автор вынес в название одного из своих сборников — „Хмурые люди”.

Сейчас, сто лет спустя, кажется, что больше тут подошло бы что-то другое: например — свободные люди.

Герои Чехова состоят в прямом родстве с лишними людьми Пушкина и Лермонтова, в отдаленном — с маленьким человеком Гоголя, и — в перспективе — не чужды сверхчеловеку Горького. Составленные из столь пестрой смеси, все они обладают доминантной чертой — свободой. Они ничем не мотивированы. Их мысли, желания, слова, поступки так же случайны, как фамилии, которые они носят по прихоти то ли автора, то ли жизни. (Говоря о Чехове, никогда нельзя провести решительную черту.)

Набоков писал: „Чехов сбежал из темницы детерминизма, от категории причинности, от эффекта — и тем освободил драму”. А заодно — и ее героев.

Почти каждый его персонаж — живет в области потенциального, а не реализовавшегося. Почти каждый (даже „американец” Яша) — не завершен, не воплощен, не остановлен в своем поиске себя. Чеховский герой — сумма вероятностей, сгущение непредсказуемых возможностей. Автор никогда не дает ему укорениться в жизни, врати в нее окончательно и бесповоротно. Человек по Чехову еще живет в разумном, бытийном мире, но делать там ему уже нечего.

Единицей чеховской драмы, ее атомом, является не идея, как у Достоевского, не тип, как в „натуральной школе”, не характер, как у Толстого, а просто — личность, цельный человек, про которого ничего определенного сказать нельзя: он абсурден, так как необъясним. Абсурда хватает и у Гоголя, и у Достоевского, но в их героях есть сердцевина — авторский замысел о них. У Чехова случайная литературная обочина стала эпицентром повествования: человек „ушел” в нюанс.

Неисчерпаемость чеховского образа поставила предел сценическому искусству. Чтобы овеществить такого героя — в гриме, костюмах, декорациях, интонациях — нужно упростить пьесу, придать ей черты законченности, выдать мнимую интригу за настоящую, имитацию жизни — за кусок подлинной, непосредственной искусством реальности, актерскую маску — за людей,

При этом Чехов имел дело только с заурядными, неинтересными для литературы людьми. Вернее — сводил к заурядности все, что может показаться экстраординарным (Тригорин). Чуждость (Гаев) — пожалуйста, но не больше, ибо существенное отклонение от нормы — гениальность или безумие — уже уничтожает свободу тем, что мотивирует героя. Экстравагантность в культуре XX века — реакция на массовое общество, компенсация обезличенности. Но Чехову еще хватало простого — никакого — человека.

По сути каждый его персонаж — эмбрион сюрреализма. В нем, как в ядерном заряде, сконденсирован абсурд повседневного существования. Кафка, а еще эффектнее Дали, эту бомбу взорвал, чем, между прочим, сильно упростил чеховский мир, энергия которого заключалась именно в свернутости структур, потенциально способных перерасти границы жизнеподобия.

Произвольность, неповторимость, индивидуальность чеховских героев — внешнее выражение той свободы, которая дошла до предела, сделав жизнь невыносимой: никто никого не понимает, мир распался, связи бессодержательны, человек заключен в стеклянную скорлупу одиночества. Чеховский диалог обычно

превращается в перемежающиеся монологи, в набор безадресных реплик. Чуть ли не все, что говорят в чеховских драмах, можно было бы снабдить ремаркой „в сторону”.

Такая свобода — тяжелое бремя: от нее мечтают избавиться. Отсюда постоянный рефрен: надо трудиться („Оттого нам не весело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда” — „Три сестры”). То есть, из свободного и потому лишнего человека — превратиться в кого-то: телеграфиста, учительницу, банковского служащего, хотя бы в жену („Три сестры” — „Лучше быть простой лошадью, только бы работать”).

Чеховские герои мечутся по сцене в поисках роли — они жаждут избавиться от своей никчемности, от мучительной свободы быть никем, от необходимости просто жить, а не строить жизнь.

Однако у Чехова никто не работает. Разве что за кулисами (Лопухин, например), но на сцене — никогда. Даже врач — фигура для автора крайне значительная, особая — появляется лишь для того, чтобы констатировать смерть (Дорн в „Чайке”) или рассказать, как он зарезал больного (Чебутыкин в „Трех сестрах”). Доктор не может помочь чеховским героям, потому что они страдают не тем, что лечат врачи.

В культуре новейшей герои, закрепленные в профессиональном, социальном статусе, преобладают — часто они и исчерпываются своим занятием. Есть и другой, впрочем, схожий, тип — потерявший индивидуальные черты, растворившийся в антропологической абстракции видовой представитель человечества. Скажем, Йозеф К. Кафки — человек уже постчеховского мира, герой без лица, без психологии, даже без фамилии.

Но Чехов и тут, зафиксировав границу, не перешел ее: у него люди уже ищут место, но еще его не находят — не только в общественной жизни, но и в частной: ведь он имеет дело не со скучающими людьми, а со скучными. Онегины и Печорины — полнокровные, красивые, интересные, всех в себя влюбляющие. У чеховских персонажей ничего не получается и с любовью. Может, потому, что они происходят от другой ветви обширного клана лишних людей — представленных, например, Подколесным, который ведь тоже никак не мог жениться.

Из того тупика, в который себя загнал свободный, недетерминированный чеховский герой, выход был в упрощении, в нивелировании личности, в растворении человека в толпе, где от фамилий остается только первая буква или даже номер — вроде Ц-854.

Тревожное ощущение пограничного существования — эмоция, неизбежно захватывающая читателя — настолько постоянная примета композиции всего чеховского творчества, что даже дата смерти писателя — на пороге XX века — кажется грандиозным и мрачным подтверждением чеховской промежуточности.

Естественно, что и в композиции всех пьес Чехова огромное место занимают сцены встреч и прощаний. Более того, сама обстановка прославленного чеховского быта на самом деле полна вокзальной суеты. Тут вечный перрон, и вещи всегда в беспорядке: в „Вишневом саду” весь первый акт их разбирают, весь последний — укладывают. А за сценой (указывает ремарка) проходит железная дорога.

Но куда же едут пассажиры чеховской драмы? Почему мы всегда их видим собирающимися в дорогу, но никогда не прибывшими к месту назначения? Да и где, все-таки, это место? Почему загадочное „в Москву!” никогда не может вырваться из плена винительного падежа, чтобы счастливо застыть в предложении — „в Москве”?!

Реалии русской провинции, где протекает действие всех пьес Чехова, еще не объясняют тоску по столице. Его герои безразличны к обстоятельствам места — то-то так легки они на подъем: перекаати-поле. Однако простое перемещение чеховским героям не помогает. В сущности, им все равно, где жить: в деревне или в городе, в России или за границей — всюду хуже. Метания их происходят в произвольных географических координатах, потому что мучаются они вопросом не „куда”, а „когда”. Кардинальный, универсальный конфликт здесь выражен сложным противопоставлением трех времен — прошлого, настоящего и будущего.

Театр — искусство настоящего. Все, что происходит на сцене, происходит в данный момент, на глазах у зрителя — прошлое и будущее вынесено за скобки.

Но в театре Чехова ничего не происходит: конфликты завязываются, но не развязываются, судьбы запутываются, но не распутываются. Действие только притворяется действием, сценический эффект — эффектом, драматургический конфликт — конфликтом.

Если бы сад не продали, что бы изменилось в жизни всех тех, кто так о нем беспокоится? Удержал бы сад Раневскую с ее пачкой призывных телеграмм из Парижа? Помешал бы сад уехать Ане и Пете Трофимову? Прибавят ли вырученные за сад деньги смысла жизни Лопахину? Нет, судьба сада по-настоящему важна

только для самого сада, только для него это буквально вопрос жизни и смерти.

Тупик, в который якобы загнали героев долги, условный — это пружина театральной интриги. Он всего лишь внешнее отражение другого, поистине смертельного тупика, в который Чехов привел и действующих лиц „Вишневого сада”, и себя, и всю русскую литературу в ее классическом виде. Этот тупик образован векторами времени. Трагедия чеховских людей — от неукорененности в настоящем, которое они ненавидят и которого боятся. Подлинная, реально текущая мимо них жизнь кажется им чужой, извращенной, неправильной. Зато жизнь, долженствующая быть — источник, из которого они черпают силы для преодоления убийственной тоски повседневности: „Настоящее противно, но зато когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно” („Три сестры”).

Будущее у Чехова не продолжение настоящего, и вообще не процесс, а точка, не эволюционное развитие, а революционное, предполагающее дискретность времени.

Повсюду встречается эта четкая хронологическая мера: через двести лет, через тысячу, хотя бы через двадцать лет, как у трезвого Лопухина. Будущее обладает конкретным адресом. Оно придет и останется навсегда. После него уже ничего не будет, так как будущее родит свой отсчет времени, неведомый людям из прошлого. Как „большой взрыв” космогонических гипотез, как Страшный суд христиан, будущее творит свои философские категории времени и пространства.

Чеховские персонажи живут в полную силу только когда грезят о будущем, о мире, в котором люди станут великанами, Россия — садом, и человеку, уже сверхчеловеку, откроются десятки новых чувств, сделавших его бессмертным.

Чехов не впускал в свою литературу метафизику, но грядущее в его пьесах (между прочим, возникающее, как у Жюль Верна, из пара и электричества) рождено верой в другой мир, в другую, вечную жизнь.

Тоска по бессмертию — не только души, но и тела — у современников Чехова уже перекечевала из поэзии в более практические сферы: чудодейственная диета Мечникова или научное воскрешение мертвых по Федорову. Чехов, естественно, не был одинок в своих апокалипсических интуициях. Не меньше, чем, скажем, Достоевский, он ощущал приближение конца мира настоящего времени и перехода в мир грядущего.

Не зря футурист Маяковский сразу признал в Чехове своего — его он с „парохода современности” не сбрасывал. Очень немногие годы отделяли Чехова от новой эры — эры „Черного квадрата”, от эпохи, когда апологеты религии будущего, окончательно оборвав связи с прошлым, начнут обживать ослепительное грядущее, проектируя вселенную с говорящими коровами Заболоцкого и разумными атомами Циолковского.

„Небо в алмазах” чеховских героев — прямо связано со всеми пророчествами начинающегося XX века, века, решившего осуществить конец истории.

Однако Чехов не только предвидел будущее, но и предостерегал от него, понимая, что ни ему, ни его героям места там не будет. Свободный человек настоящего несовместим со сверхчеловеком будущего: сверхчеловек уже не человек. Может быть, потому так тяжело, так стесненно живут чеховские герои, что на них падает тень грандиозного завтрашнего дня, которая не дает им пустить корни в дне сегодняшнем.

В этом и проявляется подспудный конфликт „Вишневого сада” — в споре между старыми и новыми людьми, между Трофимовым и Гаевым, например.

Таинственный Трофимов дальше всех ушел в будущее, но по пути он теряет человеческие черты. Лысому, не знающему любви, вечному студенту Пете Трофимову не нравится не только сегодняшний мир, но и сегодняшний человек, который „физиологически устроен неважно”. Куда ему до „великанов”, о которых грезит временный Петин союзник Лопухин.

Чехов нигде не оспаривает своих персонажей-„будетлян”. Напротив, их пророчествам о бессмертных сверхчеловеках он противопоставляет всего лишь смешную риторику Гаева: „О, природа... прекрасная и равнодушная... ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живешь и разрушаешь...”

Но победа в этом споре нового и старого, напоминающем ссоры Кирсанова с Базаровым, не достается ни одной из сторон. Как всегда у Чехова, идея сливается с личностью, которая ее высказывает, не оставляя нам надежды на выяснение окончательной правды. Для того, чтобы ее услышать, следует обратиться к другому, главному образу пьесы — вишневому саду.

Истребляя всякую символичность в своих человеческих героях, Чехов перенес смысловое, метафорическое и метафизическое удержание на предмет неодушевленный — сад.

Только так ли уж он неодушевлен? Сад — вершинный образ всего чеховского творчества, как бы его завершающий и обобщающий символ веры.

Сад — это совершенное сообщество, в котором каждое дерево свободно, каждое растет само по себе, но, не отказываясь от своей индивидуальности, все деревья вместе составляют единство.

Сад растет в будущее, не отрываясь от своих корней, от почвы. Он меняется, оставаясь неизменным. Подчиняясь циклическим законам природы, рождаясь и умирая, он побеждает смерть

Сад — это выход из парадоксального мира в мир органичный, переход из состояния тревожного ожидания, кризисного существования — в вечный деятельный покой.

Сад — синтез умысла и провидения, воли садовника и Божьего промысла, каприза и судьбы, прошлого и будущего, живого и неживого, прекрасного и полезного (из вишни, напоминает трезвый автор, можно сварить варенье).

Сад — прообраз идеального слияния единичного и всеобщего. Если угодно, чеховский сад — символ соборности, о которой пророчествовала русская литература.

Сад — это универсальный чеховский символ, но сад — это и тот клочок сухой крымской земли, который он так терпеливо возделывал...

Все чеховские герои — члены как бы одной большой семьи, связанные друг с другом узами любви, дружбы, приязни, родства, происхождения, воспоминаний. Все они глубоко чувствуют то общее, что соединяет их, и все же им не дано проникнуть вглубь чужой души, принять ее в себя. Центробежные силы сильнее центростремительных. Разрушена соединительная ткань, общая система корней.

„Вся Россия наш сад”, — говорит Трофимов, стремясь изменить масштаб жизни, привести его в соответствие с размерами своих сверхчеловеков будущего: вместо „сейчас и здесь” — „потом и везде”. Те, кто должны насадить завтрашний сад, вырубая сад сегодняшний.

На этой ноте, полной трагической иронии, Чехов завершил развитие классической русской литературы. Изобразив человека на краю обрыва в будущее, он ушел в сторону, оставив потомкам досматривать картины разрушения гармонии, о которой так страстно мечтали классики.

Чеховский сад еще появится у Маяковского („Через четыре года здесь будет город-сад”), его призрак еще возникнет в „Темных аллеях” Бунина, его даже перенесут в космос („И на Марсе будут яблони цвести”), о нем в ностальгической тоске еще вспомнят наши современники (фильм „Мой друг Иван Лапшин”).

Но того — чеховского — вишневого сада больше не будет. Его вырубили в последней пьесе последнего русского классика.

СОДЕРЖАНИЕ

Андрей Синявский. Веселое ремесло	5
От авторов	7
Наследство „Бедной Лизы”. Карамзин	9
Торжество Недоросля. Фонвизин	16
Кризис жанра. Радищев	23
Евангелие от Ивана. Крылов	30
Чужое горе. Грибоедов	37
Хартия вольностей. Пушкин	44
Вместо „Онегина”. Пушкин	52
На посту. Белинский	59
Восхождение к прозе. Лермонтов	66
Печоринская ересь. Лермонтов	74
Русский Бог. Гоголь	82
Бремя маленького человека. Гоголь	90
Мещанская трагедия. Островский	97
Формула жука. Тургенев	105
Обломов и „другие”. Гончаров	112
Роман века. Чернышевский	120
Любовный треугольник. Некрасов	128
Игрушечные люди. Салтыков-Щедрин	137
Мозаика эпопеи. Толстой	146
Страшный суд. Достоевский	154
Путь романиста. Чехов	164
Всё — в саду. Чехов	172

В 1989-90 ГОДУ ВЫ МОЖЕТЕ ПРИОБРЕСТИ В НАШЕМ
ИЗДАТЕЛЬСТВЕ:

Аверинцев Сергей. «Религия и литература»	6.00
Аксенов В. «Аристофаниана с лягушками». (Пьесы.)	10.00
Близнецова Ина. «Долина тенет» (Стихи)	8.00
Бочштейн Б. «Занимательная кремленология»	9.00
Визель Эли. «Завет» (Роман, 280 с.)	12.50
Горенштейн Ф. «Искушение» (Роман, 160 с.)	8.50
Губерман И. «Прогулки вокруг барака» (200 с.)	10.00
Довлатов Сергей. «Чемодан»	7.50
Езерская Белла. «Мастера» (Кн. 1 и 2)	8 и 10
Елагин Иван. «Тяжелые звезды» (Стихи)	12.00
Елагин Юрий. «Укрощение искусств» (Мемуары)	16.00
Ефимов Игорь. «Архивы Страшного суда» (Роман)	8.50
Ефимов И. «Кеннеди, Освальд, Кастро, Хрушев»	13.50
Ефимов И. «Седьмая жена» (Роман)	14.00
Жемчужная З. «Пути изгнания» (Восп.)	14.00
Зайчик Марк. «Феномен» (Рассказы)	8.50
Зернова Руфь. «Женские рассказы» (160 с.)	7.50
Иванов Георгий. «Третий Рим» (Изб. проза)	14.00
Кенжеев Б. «Осень в Америке» (Стихи, 128 с.)	8.00
Лосев Лев. «Чудесный десант» (Стихи)	9.00
Лосев Лев. «Тайный советник» (Стихи)	8.00
Лосская Вероника. «Цветаева в жизни»	15.00
Мережковский Д. «Маленькая Тереза»	9.50
Найман Анатолий. Стихотворения	8.00
Полторацкий Н. П. «И. А. Ильин»	17.00
Поповский М. «Дело академика Вавилова»	10.00
«Поэтика Бродского». (Статьи, ред. Л. Лосев)	12.00
Озерная Н. «Разговорник для новых американцев»	9.00
Ратушинская И. «Сказка о трех головах»	7.50
Ратушинская Ирина. «Стихи»	8.50
Рачко Марина. «Через не могу» (Повесть)	6.50
Свирский Г. «Прощание с Россией» (Повесть)	8.50
Сойфер В. «Власть и наука» (Лысенковщина)	45.00
Суслов И. «Рассказы о тов. Сталине»	7.50
Телесин Ю. «1001 сов. полит. анекдот»	10.00
Троцкий Лев. «Дневники и письма»	14.00
Шварц Анатолий. «Жизнь и смерть М. Булгакова»	12.00
Штерн Людмила. «Под знаком четырех»	8.50
Эткинд Ефим. «Стихи и люди» (160 с.)	9.00

Заказы и чеки отправлять по адресу:

Hermitage, P. O. Box 410, Tenaflly, N. J. 07670, U.S.A.

К стоимости заказа добавьте 2.00 дол. на пересылку
(независимо от числа заказываемых книг). При покупке
3-х и более книг — скидка 20%.



Петр Вайль (1949) и Александр Генис (1953). Рижане. С 77-го года живут в Нью-Йорке. Авторы книг «Солменная русская проза» (1982), «Затерянный рай. Эмиграция: попытка автопортрета» (1983, 1990), «Русская кухня в изгнании» (1987), «60-е. Мир советского человека» (1988), «Родная речь» (1990).



Photo by Marianna Volkov

Немало удовольствия доставило нам в теснинах и пустынях эмиграции веселое перо Вайля и Гениса.

Василий Аксенов

Авторы выдвигают глубокие критические суждения. В своих лучших эссе они стремятся развивать теории и взгляды Михаила Бахтина.

Джон Данлоп, «Славик ревю»

Вайль и Генис, русские писатели, сформировавшиеся на Западе, привнесли в свое творчество именно эти, столь характерные для западной, американской традиции качества — словесное щегольство, остроумие, точность. А может быть, в первую очередь — точность.

Сергей Довлатов

«Родную речь», журчащую, как ручей, сопровождает неназойливая, необременительная ученость. Она предполагает, что чтение — это сотворчество. ...Пускай наши авторы в изящной словесности собаку съели и выдают на каждом шагу оригинальные повелительные решения, наше дело, внушают они, не повиноваться, а любую идею подхватывать на лету и продолжать, быть может, в другую сторону.

Андрей Си

Вайль и Генис — авторы увлекательных и тонких эссе.

Элин Шон, «Нью-Йорк

491
V35
199