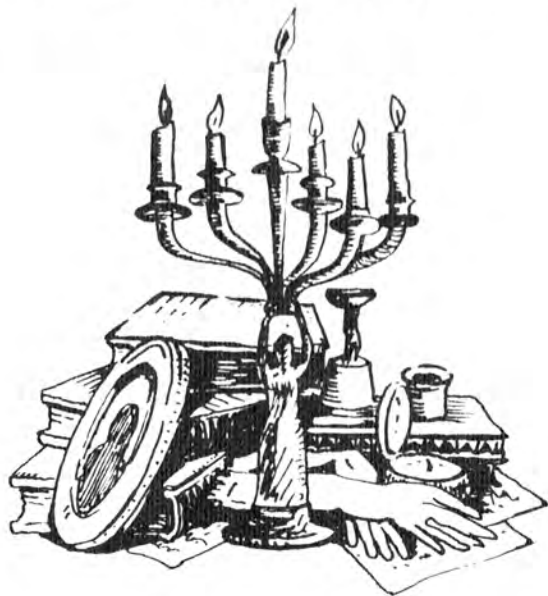


СУДЬБЫ КНИГ

«СТОЛЕТЬЯ НЕ СОТРУТ...»



Пусть опрокинет статуи война,
Мятеж развеет каменщиков труд,
Но врезанные в память письма
Бегущие столетья не сотрут.

У. Шекспир
Сонет 55

СУДЬБЫ КНИГ

**„СТОЛЕТЬЯ
НЕ СОТРУТ..”**

Русские классики
и их читатели

МОСКВА «КНИГА» 1989

Общественная редколлегия серии:

*Н. А. Анастасьев, С. И. Бэлза, М. Н. Ваксмахер,
Ч. Т. Гусейнов, Л. И. Лазарев,
К. Н. Ломунов, А. Л. Основат*

Разработка серийного оформления

Б. В. Трофимова, А. Т. Троянкера, Н. А. Яцука
Художник *Т. В. Добер*
Редактор *Э. Б. Кузьмина*

К ЧИТАТЕЛЮ

Даже на фоне всей богатейшей мировой классики русская литература прошлого века — явление исключительное.

Можно было бы сказать, что она подобна Млечному Пути, ясно выделяющемуся на усыпанном звездами небе, если бы некоторые из писателей, составивших ее славу, не походили в нашем читательском восприятии скорее на ослепительные светила или на самостоятельные «вселенные».

Одни только имена Льва Толстого или Достоевского сразу же вызывают представление об огромных художественных мирах, множестве идей и образов, которые по-своему преломляются в сознании все новых и новых поколений читателей.

Впечатление, которое производит этот золотой век русской литературы на читателя, прекрасно выразил Томас Манн, говоря о ее «необыкновенном внутреннем единстве и целостности», «тесной сплоченности ее рядов, непрерывности ее традиций».

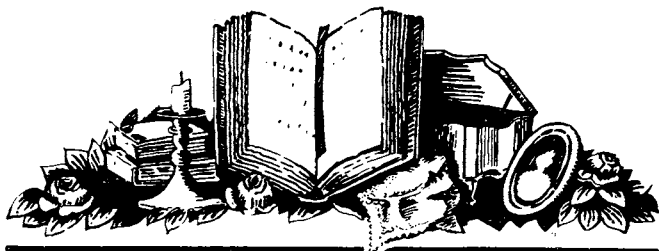
Статьи, вошедшие в этот сборник, призваны помочь читателю заново ощутить все художественное богатство и своеобразие лучших произведений русской классики, вникнуть в обстоятельства, нередко весьма драма-

тические, их появления на свет и дальнейшей судьбы, понять страсти и споры, ими вызванные.

Ведь каждая из этих великих книг — не только часть души и зачастую целые годы жизни самого автора, но и страница народной истории. Недаром Тургенев сказал о Гоголе, что «для нас он был больше, чем писатель: он раскрыл нам нас самих», а скромнейший персонаж Достоевского был просто потрясен гоголевской прозой: «...читаешь,— словно сам написал, точно это, примерно говоря, мое собственное сердце...»

Быть может, когда после знакомства с этим сборником читателю снова случится взять в руки одну из тех книг, о которых шла речь, он явственнее, чем прежде, расслышит в ней это слитное «биение» сердец автора, его героев, современников и даже потомков и еще лучше поймет, чем нам по-прежнему дороги эти нетленные страницы.

А. Турков



«СТОЛЕТИЯ НЕ СОТРУТ...»

А.Л.ЗОРИН, А.С.НЕМЗЕР

ПАРАДОКСЫ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ

Н. М. Карамзин «Бедная Лиза»

В 1897 году Владимир Соловьев назвал элегию Жуковского «Сельское кладбище», перевод из английского поэта Т. Грея, «началом истинно человеческой поэзии в России». «Родина русской поэзии» — озаглавил он собственное стихотворение о деревенском кладбище. Не без полемической резкости Соловьев противопоставил государственной лирике XVIII века поэзию «кроткого сердца», «чувствительной души», сострадания к малым мира сего и сладкой меланхолии над безвестной могилой.

Между тем литературная традиция, стоявшая за юным Жуковским, была уже достаточно прочной. Его элегия появилась в 1802 году в журнале «Вестник Европы», издатель которого Николай Михайлович Карамзин ровно за десять лет до того опубликовал повесть, которую можно было бы, в соловьевском смысле этих слов, назвать началом истинно человеческой прозы в России. Легко локализуется, если продолжать пользоваться определениями Соловьева, и «родина русской прозы». Это — берег маленького пруда близ Симонова монастыря в Москве.

Места, где провела и окончила свои дни бедная Лиза, были давно облюбованы Карамзиным. Уверив уже в первой фразе читателей повести в том, что «никто из живущих в Москве не знает так хорошо окрестности города сего», как он, рассказчик признавался, что «всего приятнее» для него «то место, на котором возвышаются мрачные готические башни

Си<мо>нова монастыря». За этим литературным свидетельством стояла биографическая реальность. Много позже И. И. Дмитриев рассказывал Н. Д. Иванчину-Писареву, как они с Карамзиным в молодости проводили у стен Симонова целые дни и как он «взбирался <...> на крутой симоновский берег, держась за полу кафтана»¹ своего друга. В июне 1788 года, за четыре года до написания «Бедной Лизы», еще один друг Карамзина, А. А. Петров, воображая в письме московские досуги своего корреспондента, предполагал, что тот «изредка ездит под Симонов монастырь и прочее обычное творит». Готовя после смерти Петрова его письма к печати, Карамзин вставил в эту фразу слова «с котомкой книг»². По-видимому, он хотел, чтобы в сознании читателей осталась деталь их совместных с Петровым московских занятий, не нашедшая своего отражения в письме.

Носить с собой на прогулку книги было в те годы принято. В произведениях любимых писателей искали образцов точных эмоциональных реакций на те или иные впечатления жизни, сверяли по ним свой душевный настрой. В очерке «Прогулка», напечатанном в журнале «Детское чтение», одним из издателей которого был тот же Петров, Карамзин рассказывал, как он отправился за город с поэмой Томсона «Времена года» в кармане. И все же для такого «чувствительного» времяпрепровождения «котомка книг» представляет собой явное излишество. Редактируя задним числом письмо друга, Карамзин явно хотел подчеркнуть, что ездил под Симонов не только наслаждаться красотами природы, но и работать.

Очевидно, что летом 1788 года книги могли понадобиться Карамзину прежде всего для его переводческой работы в «Детском чтении». Однако, предполагая публикацию письма, он не мог не осознавать, что упоминание о Симоновом монастыре неизбежно вызовет у читателей ассоциацию с «Бедной Лизой». «Близ Симонова монастыря есть пруд, осененный деревьями и заросший,— писал Карамзин в 1817 году в «Записке о достопамятностях Москвы».— Двадцать пять лет пред

сим сочинил я там «Бедную Лизу», сказку весьма незамысловатую, но столь счастливую для молодого автора, что тысячи любопытных ездили и ходили туда искать следов Лизиных»³.

Творческий импульс писателя образован как бы двумя разнородными источниками, под перекрестным воздействием которых формируется художественный мир «Бедной Лизы».

С одной стороны, литературная ориентация Карамзина явно определялась находившейся за его плечами «котомкой книг», в которой лежала классика сентиментальной прозы XVIII века: «Памела» и «Кларисса» Ричардсона, «Новая Элоиза» Руссо, «Страдания молодого Вертера» Гете. Именно соответствие описанных в повести событий и вызываемых ими переживаний высоким образцам служило критерием ее художественной значимости. Но, с другой стороны, узнаваемость литературной традиции дополнялась узнаваемостью места — читателям Карамзина было лестно выяснить, что драма, подобная тем, о которых повествовали великие, произошла и у нас и пруд, где погибла бедная Лиза, можно увидеть своими глазами, а деревья, под которыми она встречалась с Эрастом, — потрогать или украсить какой-либо приличествующей случаю сентенцией. Перед тем как написать «Бедную Лизу», молодой Карамзин совершил путешествие по Западной Европе, где неукоснительно посещал все памятные литературные места. Он превосходно чувствовал, какой эмоциональный заряд таит в себе эффект соприсутствия, и обогатил русскую публику не просто оригинальной сентиментальной повестью, но и местом для чувствительных паломничеств, не уступающим воспетым Руссо берегам озера Леман или трактиру в Кале, где герой «Сентиментального путешествия» Стерна встретился с монахом Лоренцо.

«Лизин пруд, сие место, очарованное Карамзиновым пером, давно сделалось мне очень коротко знакомым, — писал 18 августа 1799 года молодой художник Иван Иванов из Москвы в Петербург своему другу Александру Остенеку, впоследствии знаменитому писателю и

ученому А. Х. Востокову,—и ты этого не знаешь—О! Виноват я, сто раз виноват, зачем я не писал по первой почте после того, хотя б в трех словах, которыми бы ты был доволен: я *видел пруд*, но нет, мне хотелось все увидеть, что достойно любопытства, и вдруг потом ослепить тебя тем. В самый Петров день ходил я туда в первый раз, не забывши взять и твои *выписки* (шесть за семь лет перепечаток повести не удовлетворили всех желающих, и ее приходилось переписывать от руки.— А. З., А. Н.), которыми ты меня ссудил и которые теперь лежат у меня в чемодане в всякой целости. Представь себе, если бы ты читал прежде, одним словом, видеть то, о чем в *книжках пишут*, не приятно ли заняться ожиданием увидеть, похоже ли это место на то, как мне воображалось? <...> Я нашел хижину, которая по всему должна быть та самая, наконец, нашел и пруд, стоящий среди поля и окруженный деревьями и валом, на котором я, сев, продолжал читать, но О! Остенок, твоя тетрадь чуть не вырвалась у меня из рук и не скатилась в самый пруд к великой чести Карамзина, что копия его во всем сходствует с оригиналом»⁴.

Любопытно, что поначалу Иванов выразился насчет обнаруженной им хижины куда осторожней: «...не знаю, точно ли та», но потом он решил не обременять себя и друга сомнениями и, вычеркнув этот оборот, вписал более решительное: «...по всему должна быть та самая». Разумеется, только «та самая» хижина и «тот самый» пруд могли оправдать ни с чем не сравнимый душевный настрой, который испытывал автор письма: «Я точно, идучи, трепетал от радости в ожидании оною, чем ближе я подходил к Симонову монастырю, тем воображение представляло мне места, окружающие меня, страннее мне казалось, что я отделяюсь от *обыкновенного* мира и переселяюсь в *книжный*, приятный, *фантастический* мир, деревья, бугорки, кусты каким-то неизъяснимым образом напоминали мне о Лизе, подобно как музыка действует при чтении какого-либо повествования»⁵.

Впрочем, относительно хижины еще можно было

допустить, что она не та. Посетивший эти места годом позже провинциальный литератор И. А. Второв тоже «искал хижины, в которой жила <...> бедная Лиза, и видел только некоторые признаки по буграм и ямам». Но относительно пруда сомнений не было никаких, и Второв уверенно пишет, что «видел тот пруд, или лучше озеро, осененное березами, в котором утопилась Лиза»⁶. Между тем пруд тоже, скорее всего, был не тот.

В окрестностях Симонова монастыря в то время существовали два пруда. На первом, так называемом Лисином пруде или Медвежьем озере и был первоначально основан монастырь. Сохранившиеся там строения, и прежде всего храм Рождества Богородицы, назывались в карамзинскую эпоху Старосимоновым. Второй пруд, находившийся ближе к более позднему зданию монастыря за Кожуховской заставой, был, по преданию, выкопан Сергием Радонежским. Еще в 1874 году архимандрит Евстафий в книге о Симоновом монастыре предостерегал против распространенного, но ошибочного смешения этих двух водоемов⁷.

Создается впечатление, что речь в повести идет именно о Лисином пруде. Прежде всего, само его название подсказывает возможность переосмысления. Слову «Лисин» естественно превратиться в «Лизин», и Карамзин как бы давал мотивировку такого рода реэтимологизации. В этом случае имя героини, как и весь художественный мир повести, оказывается продиктовано двумя источниками: европейской литературой (Элиза Стерна, новая Элоиза Руссо, Луиза из «Коварства и любви» Шиллера) и московской топонимикой. Кроме того, по словам Карамзина, пруд, где встречались Лиза и Эраст, «осеняли» «столетние дубы». Эти дубы еще можно разглядеть на картине, изображающей Лисин (Лизин) пруд в «Газете Гатцука» (1880, сент. № 36. С. 600). Между тем многочисленные паломники по карамзинским местам Москвы двинулись к Сергиевскому пруду и единодушно свидетельствуют, что оставляли свои надписи на *березах*, которыми он был обсажен и которые опять-таки хорошо видны на гравю-

ре Н. И. Соколова, приложенной к изданию «Бедной Лизы» 1796 года. Наконец, стоит заметить, что Сергиевский пруд находился за заставой, у дороги, был открыт обзору и едва ли мог служить удобным местом для любовных свиданий. Впрочем, не исключено, что Карамзин и сам смешивал историю обоих водоемов, поскольку писал, что местом встреч Лизы и Эраста служил «глубокий, чистый пруд, еще в древние времена ископанный». (Лисин пруд был, как пишет архимандрит Евстафий, «живым урочищем», т. е. имел естественное происхождение.)

Таким образом, если наше предположение верно, отечественная публика много лет ходила поклоняться праху бедной Лизы *не туда*. И в свете истории раннего восприятия повести это любопытное обстоятельство приобретает почти символическое звучание. Но чтобы по-настоящему понять и проблематику «Бедной Лизы», и логику ее первых интерпретаторов, необходимо внимательно взглядеться и в саму повесть, и в эпоху, ее породившую.

Одним из самых выдающихся событий духовной жизни Европы второй половины XVIII века стало открытие в человеке чувствительности — способности наслаждаться созерцанием собственных эмоций. Выяснилось, что, сострадая ближнему, разделяя его горести, наконец, помогая ему, можно получить самые изысканные радости. Эта идея сулила целую революцию в этике. Из нее вытекало, что для душевно богатого человека совершать добродетельные поступки значит следовать не внешнему долгу, но собственной природе, что развитая чувствительность сама по себе способна отличить добро от зла, и потому в нормативной морали попросту нет необходимости.

Казалось, что стоит пробудить в душах чувствительность, и из человеческих да и социальных отношений исчезнет всякая несправедливость, ибо только тот, в ком этот божественный дар еще дремлет или уже задавлен обстоятельствами, может не понимать, в чем состоит его истинное счастье, и совершать дурные поступки. Соответственно, произведение искусства це-

нилось по тому, насколько оно могло растрогать, растопить, умилиť сердце.

В начале 90-х годов, когда Карамзин создавал свою повесть, сентиментальные представления о человеке на Западе уже исчерпывали себя. Но в России они еще находились в самом зените, и писатель, великолепно ориентировавшийся в европейской культурной ситуации и в то же время работавший для русской публики, тонко чувствовал остроту и неоднозначность проблемы.

Понять карамзинский взгляд на чувствительность проще, если мы сравним «Бедную Лизу» с другими произведениями, в которых возникают положения, до известной степени аналогичные.

В романе П. Ю. Львова «Российская Памела», написанном в 1789 году, за три года до «Бедной Лизы», дворянин Виктор, женившись на дочери крестьянина-однодворца Марии, на время под воздействием злых и бессердечных друзей забывает о ней. Когда же в герое вновь пробуждается совесть, писатель комментирует это преобразование следующим образом: «Он сделался кротким, рассудительным, благонравным, и чувствительность его паки взошла на высшую ступень». Идея книги сводится к тому, чтобы показать, что, по словам автора, «чувствительность полезна для человека».

Повесть того же Львова «Софья» была опубликована на два года позже «Бедной Лизы», но датирована в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» тем же 1789 годом. Соблазненная героиня этой повести кончает, подобно Лизе, свою жизнь в пруду. Но, в отличие от Лизы, Софья становится жертвой сластолюбивого негодяя, князя Ветролета, которого она предпочитает благородному и чувствительному Менандру, и судьба, постигшая ее, преподносится автором как жестокое, но, в известном смысле, справедливое возмездие. Да и сам Ветролет, женившийся, как и Эраст, на богатой невесте, оказывается наказан отнюдь не муками раскаяния, но неверностью жены и тяжелыми болезнями, последствиями порочного образа жизни. Таким образом, виновата в дурных поступках, ошибках

и несчастьях героев всегда оказывается не чувствительность, но ее утрата.

В 1809 году Жуковский не допустил и мысли, что чувствительность могла привести героиню его повести «Марьяна роцца» к измене жениху: «Никогда сердце ее не могло бы поколебаться. Но, увы, ослепленный рассудок ослепил и нежное сердце Марии».

Совершенно иначе обстоит дело в «Бедной Лизе». Уже очень давно замечено, что Эраст совсем не коварный соблазнитель. Он, по существу, становится жертвой своих чувств. Именно встреча с Лизой пробуждает в нем дремавшую прежде чувствительность. «Он вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах, но часто не находил, скучал и жаловался на судьбу свою. Красота Лизы при первой встрече сделала впечатление в его сердце... Ему казалось, что он нашел в Лизе то, чего сердце его давно искало. «Натура призывает меня в свои объятия к чистым своим радостям»,—думал он».

Отметим, что подобное воздействие женской красоты на мужскую душу—постоянный мотив сентиментальной литературы. Уже цитированный нами Львов, восхищаясь своей «российской Памелой», восклицал: «Когда же все сии внутренние сокровища соединились с наружной красотой, то не есть ли она совершенный гений, открывающий чувствительность нежных сердец человеческих». Однако у Карамзина именно это долгожданное возрождение чувствительности в «добром от природы, но слабом и ветреном сердце» Эраста и приводит к роковым последствиям.

Было бы неверно заключить, что автор хочет противопоставить ложную чувствительность Эраста Лизиной истинной и естественной. Его героиня тоже оказывается отчасти виновна в трагической развязке. После первой встречи с Эрастом она, несмотря на предостережения матери, ищет нового свидания с ним, ее пылкость и горячность во многом определяют исход их отношений. Но еще много существенней другое обстоятельство.

После объяснения с Эрастом, слушая слова матери: «Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших никогда слезы не капали», Лиза думала: «Ах! Я скорее забуду душу свою, нежели милого моего друга». И она действительно «забывает душу свою» — кончает с собой.

Обратим внимание на одну деталь. Эраст, и это самый дурной его поступок, пытается откупиться от Лизы и дает ей сто рублей. Но, по существу, то же делает Лиза по отношению к своей матери, посылая ей вместе с вестью о своей гибели деньги Эраста. Естественно, эти десять империалов так же не нужны матери Лизы, как и самой героине: «Лизина мать услышала о страшной смерти дочери своей, и кровь ее от ужаса охладела — глаза навек закрылись».

И все же Карамзин не осуждает чувствительность, хотя и сознает, к каким катастрофическим последствиям она может привести. Его позиция начисто лишена прямолинейного морализаторства. Она, прежде всего, много сложнее.

Важнейшая особенность поэтики «Бедной Лизы» заключается в том, что повествование в ней ведется от лица рассказчика, душевно вовлеченного в отношения героев. События поданы здесь не объективированно, но через эмоциональную реакцию повествователя. Это подчеркнуто, как отметил Ю. М. Лотман, уже заглавием повести: «Оно построено на соединении собственного имени героини с эпитетом, характеризующим отношение к ней повествователя. Таким образом, в заглавии оказывается введен не только мир объекта повествования, но и мир повествователя, между которыми установлено отношение сочувствия»⁸. Для рассказчика речь идет не о стороннем событии, требующем нравоучительных выводов, но о судьбах людей, один из которых был ему знаком, а могила другой становится излюбленным местом его прогулок и сентиментальных медитаций.

Сам повествователь, безусловно, принадлежит к числу людей чувствительных, и потому он, не колеблясь, оправдывает Лизу и сострадает Эрасту. «Таким образом

скончала жизнь свою прекрасная душою и телом»,— пишет он о Лизе и даже берет на себя смелость решать вопрос о спасении душ героев. «Когда мы там, в новой жизни, увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза». «Теперь, может быть, они (Лиза и Эраст.— А. З., А. Н.) уже примирились». Такие суждения выглядят весьма неортодоксально. Напомним, что по церковным канонам самоубийство считалось тягчайшим грехом.

Повествователь постоянно стремится переложить ответственность с героев на провидение. «В сей час надлежало погибнуть непорочности»,— говорит он о «падении» Лизы, а отказываясь судить Эраста, горестно вздыхает: «Я забываю человека в Эрасте—готов проклинать его—но язык мой не движется—смотрю на небо, и слеза катится по лицу моему. Ах! Для чего пишу не роман, а печальную быль».

Если в несчастиях, постигших Лизу и Эраста, провидение виновато больше, чем они сами, то осуждать их бессмысленно. О них можно только сожалеть. Судьбы героев оказываются важны не наставлениями, которые можно извлечь, но тем, что они приносят рассказчику и читателям утонченную радость сострадания: «Ах! Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби».

Прелесть Лизы состоит в ее чувствительности. То же качество, приводящее Эраста к искреннему раскаянию, помогает примириться и с ним. И в то же время именно чувствительность приводит героев к заблуждениям и гибели. В повести оказываются заложены противоречащие друг другу идейные тенденции. Ее фабульная основа—события, о которых идет речь,—подводит к мысли о том, что главная ценность сентиментального мировосприятия несовместима с добродетелью и гибельна для человека. Однако сюжетная обработка фабулы, организация и стилистика повествования, само мышление рассказчика подсказывает совершенно другое истолкование. Такое построение выражает определенную позицию автора.

Прежде всего, существенно, что сами события как таковые ничего о себе не говорят. Для того чтобы

правильно оценить происходящее, знать их недостаточно. Истина, в данном случае речь идет о моральной истине, оказывается зависима от субъекта познания и оценки. Искания целого столетия в области гносеологии не обошли Карамзина.

В литературе о «Бедной Лизе» нередко можно столкнуться с указанием на условность характера героини и большую психологическую разработанность — героя. Думается все же, что главным художественным достижением Карамзина стала фигура повествователя. Писателю удалось изнутри высветить и привлекательность и ограниченность чувствительного мышления. Нравственные проблемы, затронутые в повести, — ответственность человека, невольно, по заблуждению погубившего чужую жизнь, искупление вины раскаянием, оценка готовности в порыве чувства «забыть душу свою» — оказались слишком сложны. Сложны, пожалуй, не только для повествователя, но и для самого автора на том периоде его духовной эволюции. Карамзин тактично уходит от разрешения поставленных им вопросов, лишь намекая — резким столкновением между сутью рассказываемого и манерой рассказа — на возможность иных подходов.

Русская читающая публика сняла лишь верхний слой содержания повести. «Бедная Лиза» трогала, воздействовала на чувствительность, и этого было достаточно. «Я посетил прах твой, нежная Лиза», — писал в очерке «К праху бедной Лизы» известный в свое время литератор и фанатический карамзинист П. И. Шаликов. «Кому, имеющему чувствительное сердце, — делал он примечание к этим словам, — неизвестна бедная Лиза». Существенно, что «Бедная Лиза» воспринимается как рассказ о подлинных событиях. В уже цитированном письме Иванова сообщается, что находятся люди, которые ругают Карамзина, говоря, «что он наврал, что Лиза утонула, никогда не существовавшая на свете». Для хулителей писателя, как и для его поклонников, художественные достоинства повести были напрямую связаны с истинностью описанного в ней.

Такой, не различавший быль и вымысел, подход вел

к перестановке многих акцентов. Прежде всего, стиралась тонкая грань между автором и рассказчиком, соответственно суждения и оценки последнего воспринимались как единственно возможные. Шаликов, например, пошел даже дальше карамзинского рассказчика, утверждая, что героиня повести пребывает на небесах «в венце невинности, в славе непорочных». Не лишённые известной двусмысленности, эпитеты эти свидетельствуют о том, что в его восприятии проблематика карамзинской повести, по существу, выветрилась. Все дело сводится к прославлению: прежде всего чувствительности, затем Лизы, чья судьба вызывает такие эмоции, а главное, писателя, сделавшего эту судьбу достоянием публики:

«Может быть, прежде, когда бедная Лиза неизвестна была свету, на сию самую картину, на сии самые предметы смотрел бы я равнодушно и не ощущал бы того, что теперь ощущаю. Одно нежное, чувствительное сердце делает тысячу других таковыми, тысячу, которым нужно было только *возбуждение*, а без того остались бы они в вечном мраке. Сколько теперь, как и я, приходят сюда питать чувствительность свою и пролить слезу сострадания на прахе, который бы истлевал никем не знаем. Какая услуга нежности!» Неудивительно, что Лизина история оказывается для Шаликова не трагичной, но приятной: «Мне казалось, что каждый листик, каждая травка, каждый цветочек дышали чувствительностью и знали о судьбе бедной Лизы. <...> Никогда меланхолия не была для меня приятнее. <...> Я первый раз в жизни моей наслаждался таким удовольствием». Завершает Шаликов свой очерк стихотворением, начертанным им на березе близ пруда: «Прекрасная душой и телом в сих струях Скончала жизнь свою в цветущих юных днях! Но— Лиза! Кто бы знал, что бедственной судьбою Ты здесь погребена... Кто б горестной слезою Кропил твой прах... Увы, он так бы истлевал, Что в мире бы никто, никто о нем не знал! Се... нежный К<арамзи>н, чувствительный, любезный Об участи твоей нам возвестил плачевной!»⁹

Реакция Шаликова была в высшей степени типичной, и именно ее широко растиражировала сентиментальная литература. В десятках повестей подражателей Карамзина был подхвачен и распространен открытый им прием—ведение повествования от лица рассказчика, не принимавшего участия в описываемом происшествии, но узнавшего о нем от кого-либо из героев или очевидцев. Но прием этот практически никогда не несет той функциональной нагрузки, которая возложена на него в «Бедной Лизе»,—между позицией рассказчика и очевидным смыслом излагаемых событий нет никакого несовпадения. Подобная композиция обретает совсем иное значение. Для повествователя какое-либо деятельное участие в описываемом происшествии уже исключено. Он может лишь посочувствовать героям, а его реакция становится образцом для читателя, показывает, какое впечатление должна произвести изложенная история на чувствительное сердце.

«Я поспешил видеть памятник чувствительности. Увидев его, почтил горячей слезою и сердечным вздохом прах Лизы, срисовал картину, списал все надписи и в то же время, написав следующие стихи, оставил их на могиле:

К праху несчастной Лизы... Любовник нежности у гроба собирает
И взор чувствительных любовью привлекает,
И я свою слезу на прах твой уронил
И вздохом истинным несчастную почтил».

На этот раз речь идет не о героине Карамзина. Так кончается повесть князя Долгорукова «Несчастливая Лиза», само заглавие которой указывает на образец, вдохновлявший ее автора. Сладостные переживания карамзинского рассказчика у Лизиной могилы приобрели здесь характер какого-то почти гротескного самолюбования*. Своего рода воплощением такого восприятия

* Воплощенный в этих цитатах взгляд на «Бедную Лизу» дожил до наших дней. «Прекрасная, любезная, чувствительная и *невероятно добродетельная* (выделено нами.— А. З., А. Н.) Лиза»—эти слова заимствованы не у Шаликова или Долгорукова, но из вузовского учебника по литературе XVIII века (Благой Д. Д. Русская литература XVIII века. М., 1960. С. 542): И безусловно, они отражают «обществен-

стало отдельное издание повести, предпринятое в 1796 году в Москве «Изданием Любителя литературы»¹⁰. «Издавая памятник чувствительности и нежного вкуса московских читателей и читательниц,—писал Любитель литературы, предваряя издание,—надеюсь принести им больше удовольствия, нежели самому автору «Бедной Лизы». Внимание ко всему, привлекающему особое внимание, любовь к изящному в сердцах, в картинах, в книгах... во всем—были единственным побуждением к сему изданию». К книге была приложена картина, нарисованная и гравированная Н. И. Соколовым и представлявшая, по словам «Московских ведомостей», «трогательные и прекрасные места из приключений бедной Лизы»¹¹, а по примечанию в одном из переизданий—«изображение оной чувствительности». «Изображение чувствительности» заключалось в виде монастыря, пруда, густо обсаженного березами, и гуляющих, оставляющих на березах свои надписи. Здесь же на фронтисписе приведен и текст, поясняющий картинку: «В нескольких саженьях от стен Си<мо>нова монастыря по кожуховской дороге есть старинный пруд, окруженный деревьями. Пылкое воображение читателей видит утопающую в нем бедную Лизу, и на каждом почти из оных деревьев любопытные посетители на разных языках изобразили чувство своего сострадания к несчастной красавице и уважения к сочинителю ее повести. Например: на одном дереве вырезано:

В струях сих бедная скончала Лиза дни;
Коль ты чувствителен, прохожий, воздохни.

На другом нежная, может быть, рука начертала:

Любезному Карамзину
В изгибах сердца—сокровенных
Я соплету тебе венец.
Нежнейши чувства души тобой плененных
(много нельзя разобрать, стерлось)».

ное мнение». Как это часто бывает, репутация шедевра была создана и закреплена эпигонами.

Кроме того, повесть была снабжена эпитафией: «Non la connobe il mondo mentre l'ebbe» *, также взятым «с одного дерева из окружающих». Эту строчку из 338-го сонета Петрарки на смерть Лауры вместе со следующей («Я знал ее, и теперь мне осталось только ее оплакивать») «начертил ножом на березе» еще один литератор-карамзинист — Василий Львович Пушкин. Летом 1818 года он писал Вяземскому, что, гуляя близ Симонова, обнаружил на дереве еще сохранившийся след своих давних восторгов¹². Издатель не случайно избрал эпитафией именно эту надпись, ибо в подобном контексте она передает как бы суть характерных для эпохи представлений о назначении литературы: писатель спасает от безвестности высокие образцы чувствительности. Перед нами своего рода сентиментальная переогласовка традиционных представлений о бардах, передающих потомкам дела героев. С характерной для иронической интонации отчетливостью проявились эти представления в рецензии, появившейся в 1811 году в журнале «Вестник Европы», на одну из постановок широко известной театральной переделки «Бедной Лизы» — пьесы В. М. Федорова «Лиза, или Следствие гордости и обольщения»: «Одни только профаны не ходят посещать Лизиной могилы и не гуляют под Лизиным прудом, осененным кудрявыми березами и стихотворными надписями. Старые жители прежней подмонастырской слободы не могут надивиться, отчего бывает такое сходбище подле их пруда. Они не читали «Бедной Лизы»! Они даже ничего не слышали о ее плачевной смерти и не знают, была ли на свете Лиза! Если б не сам Ераст рассказал сочинителю повести о бедной Лизе ее историю, то пришлось бы теперь усомниться в справедливости этой были и почесть ее за вымысел. Если б не были описаны грехопадение и смерть, отчаянная и геройская смерть бедной Лизы, то чувствительные души не роняли бы слез в ее озеро. <...> Многим ли известно, что недалеко от Лизина пруда — там, где прежде был Симонов монастырь и где осталась

* Мир не знал ее, пока имел ее (*ит.*).

древняя каменная церковь, ныне приходская, покоится прах, как сказывают, одного из тех славных монахов, которые сопровождали Дмитрия Донского на Куликово поле? Едва ли многие о том знают. И неудивительно! *sacet quia vate sacro**, ибо дела его не преданы потомству. Лиза в этом счастливее Дмитриева подвижника. Лизу оплакивают, из Лизиной истории делают драму, Лизу превращают из бедной крестьянки в дочь дворянина, во внучку знатного барина, утонувшей Лизе возвращают жизнь, Лизу выдают замуж за любезного Ераста, и тень Лизы не завидует теперь знаменитости Ахилла, Агамемнона, Улисса и прочих героев «Илиады» и «Одиссеи», героев, сперва воспетых Гомером, а потом прославленных трагиками на греческой сцене»¹³.

Как бы подтверждая свои мысли, рецензент демонстрирует и собственную малую осведомленность в реликвиях Симонова монастыря, где находились могилы двух героев Куликовской битвы—Пересвета и Осляби. Однако литературный мемориал, созданный пером Карамзина, решительно перевесил в сознании читателей того времени исторические и религиозные памятники Симонова. Обратим внимание на одно немаловажное обстоятельство. Когда молодой Карамзин писал у симоновских стен свою повесть, монастырь не функционировал. Закрытый во время московской чумы 1771 года, он был в 1788 году официально передан кривошеинскому комиссариату для учреждения постоянного военного госпиталя. Но работы по переоборудованию монастырских зданий так и не начались, и Карамзин, уловив модное тогда в европейской литературе увлечение развалинами и руинами, воспользовался царившей в монастыре атмосферой запустения для создания необходимого эмоционального колорита. Описание заброшенных храмов и келий должно было предварить рассказ о разрушенной хижине Лизы и ее матери и их разрушенных судьбах. Однако в 1795 году монастырь вновь начал служить в своем прежнем качестве, и почитатели Карамзина должны были приходить оплакивать Лизу к

* Ибо лишен барда священного (*лат.*).

стенам действующего церковного учреждения. К тому же пруд, который, видимо, против намерения автора повести стал местом паломничества, сам по себе был святым местом. Выкопанный, по преданию, Сергием Радонежским, он почитался обладающим чудотворной целительной силой. Как свидетельствовало в 1837 году «Живописное обозрение», «старики еще помнят, как приезжали и приходили сюда больные, которые, несмотря на погоду и время года, купались в пруду и надеялись исцеления»¹⁴. Таким образом, литературная и религиозная репутации пруда находились между собой в определенном противоречии, и надо сказать, что в этом странном соперничестве с православным святым перевес был явно на стороне Карамзина.

Любопытное свидетельство сохранилось в письме Мерзлякова к Андрею Тургеневу, опубликованном Ю. М. Лотманом. Мерзляков, посетивший во время гуляния 1 августа 1799 года Лизин пруд, случайно подслушал разговор мужика и мастерового, который и привел в своем письме:

«Мастеровой (*лет в 20, в синем зипуне, одеваясь*): В этом озере купаются от лихоманки. Сказывают, что вода эта помогает.

Мужик (*лет в 40*): Ой ли! брат, да мне привести мою жену, которая хворает уже полгода.

Мастеровой: Не знаю, женам-то поможет ли? Бабы-то все здесь тонут.

Мужик: Как?

Мастеровой: Лет за 18-ть здесь утонула прекрасная Лиза. От того-то все и тонут»¹⁵.

Мы опускаем дальнейший пересказ «мастеровым» содержания повести, на основании которого Ю. М. Лотман выявил механизмы перевода карамзинского текста на культурный язык простонародного сознания. Отметим лишь, что представления о целебной силе Сергиева пруда («купаются от лихоманки») у него серьезно потеснены соответствующим образом осмысленными впечатлениями повести («бабы-то все здесь тонут»). Кроме того, заслуживает внимания, что книжку Карамзина, в данном случае его сборник «Мои безделки»,

куда входила «Бедная Лиза», мастеровой, золотивший иконостас в монастыре, получил от монаха.

Еще показательный скандальный эпизод, свидетелем которого стал уже известный нам художник Иванов, увидевший на Лизином пруду, как «три или четыре купца», «перепившись пьяны, раздели донага своих нимф и толкали в озеро поневоле купаться. Мы застали, как девушки оттуда выскакивали,— рассказывал Иванов,— и, стыдясь нас, обертывались в солопы свои. Одна из них, ходя вокруг озера, говорила, что она бедная Лиза. Примечания достойно, друг мой, что здесь в Москве всякий знает бедную Лизу от мала до велика и от почтенного старика до невеждествующей б... Громкие песни развеселившихся купцов привлекли несколько баб из слободы, где жила Лиза, и несколько служек из Симонова монастыря. Они, видимо, смотрели завистливыми глазами на их веселие и нашли способ перервать оное. Тотчас, подошедши к ним, стали им представлять, что не годится бесчинствовать в таком почтенном месте и что симоновский архимандрит может скоро их унять. Как вы смеете, говорили они, поганить в этом озере воду, когда здесь на берегу похоронена девушка!»¹⁶.

Надо сказать, что реакция служек Симонова монастыря на безобразие под стенами обители выглядит весьма нетривиальной. Святыней, осквернение которой они требуют прекратить, оказывается не чудотворный пруд, связанный с именем легендарного основателя их монастыря, но могила грешницы и самоубийцы. Интересную историко-культурную перспективу приоткрывает еще один персонаж из письма Иванова—пьяная «нимфа», называющая себя бедной Лизой.

Дело в том, что при всех наслонившихся на сюжет эмоционально-психологических обертонах карамзинская повесть оставалась все-таки повестью о «падении» и потому, в первую очередь именно благодаря этим самым обортонам, могла восприниматься как своего рода оправдание «падших», которые становятся жертвами соращения, социального неравенства и дисгармонии бытия. Длинный ряд возникающих в русской прозе

XIX века жертвенных проституток, прямо или косвенно соотносящихся с чистой героиней Карамзина,— один из характерных парадоксов отечественной словесности. Уже в XX столетии Владислав Ходасевич в своих воспоминаниях об Андрее Белом писал, как, разговорившись с одной из представительниц древнейшей профессии и спросив об ее имени, они услышали в ответ: «Меня все зовут бедная Нина». Проекция на карамзинскую повесть в этом ответе едва ли была сознательной, но оттого она не становится менее очевидной¹⁷.

Культурная энергия мифа о бедной Лизе оказалась столь значительной во многом как раз потому, что грех и святость оказались связаны в нем невидимыми и неразрывными нитями. Миф этот сумел с такой легкостью вытеснить и заместить церковное предание, ибо с самого начала обрел, по сути дела, квазирелигиозный характер. Поэтому массовые поездки под Симонов неминусом должны были восприниматься как культовое поклонение.

С особой ясностью это просматривается, разумеется, в иронических отзывах. Так, Н. И. Греч вспоминал, что литератор-арзамасец и государственный деятель Д. Н. Блудов «веровал в бедную Лизу, как в Варвару-великомученицу»¹⁸, а пародийные «Заповеди карамзиниста» предписывают «шесть дней гулять и обходить без плана и без цели все окрестности московские, а день седьмой»¹⁹ направляться к Симонову монастырю. Впрочем, если мы вспомним шаликовский очерк и его слова о «венце невинности и славе непорочных», то увидим, что в этих насмешках почти нет преувеличения.

Бедная Лиза была, по сути дела, канонизирована сентиментальной культурой.

Очевидно, что этот процесс не мог не вызывать негативной реакции. Тот же Иванов свидетельствует, что на берегах близ Симонова были и надписи, враждебные Карамзину. Особую славу приобрели: «Погибла в сих струях Эрастова невеста. Топитесь, девушки, в пруду довольно места». Его вписал

неизвестный читатель начала XIX века на свой экземпляр повести, хранящийся ныне в Музее книги Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, о нем рассказывал Александр Иванович Тургенев И. А. Второву²⁰, его еще в 1861 году приводил на страницах своей «Летописи русского театра» Пимен Арапов. Двустипшие это не просто грубая выходка, поскольку в нем довольно точно воспроизведена основная установка сентиментальной литературы на создание универсальных образцов чувствительного поведения, установка, собственно, и позволявшая ей брать на себя функции своего рода светской религии. Только анонимный автор эпиграммы допускал смысловой сдвиг, предлагая читателям повести следовать примеру не повествователя, проливающего над прахом «слезы нежной скорби», а примеру самой героини.

Как мы знаем из истории восприятия «Страданий молодого Вертера», подобные случаи были отнюдь не малочисленны.

«Бедная Лиза», невзирая на неоднозначность ее философско-этических концепций, была полностью ассимилирована чувствительным мышлением. И естественно, кризис этого мышления не мог не отразиться на репутации повести. По мере того как сентиментальная проза утрачивала популярность и обаяние новизны, «Бедная Лиза» переставала восприниматься как рассказ о подлинных событиях и тем более предмет для поклонения, а становилась в сознании большинства читателей довольно примитивной выдумкой и отражением вкусов и понятий давным-давно уже миновавшей эпохи.

Понятно, что критический пафос нарастал с годами.

В 1812 году поэт Константин Парпура писал в памфлете «Двенадцать потерянных рублей»: «Как Вздошкин буду я по всей Москве бродить Вить мыслию одной—а мысль сия с похмелья Могилу Лизину, увы! могла найти... Читатель, разумей, не в прозе, а в стихах Я Лизу бедную не утоплю в волнах. К чему ее топить,—я сам о ней жалею И приступить к жестокости такой не смею. <...> К чему с любезно-

стью в Москве-реке топиться, Почтеннее стократ на суше удавиться»²¹.

В отличие от неизвестного эпиграмматиста, К. Парпура груб и не слишком остроумен. Как оказывается, он даже не помнит, где именно окончила свои дни бедная Лиза. Однако характер его отношения к повести Карамзина достаточно ясен — с его точки зрения она представляет собой вздор, не заслуживающий внимания.

В 1818 году журнал «Украинский вестник» без ведома автора опубликовал написанную Карамзиным для императрицы «Записку о достопамятностях московских», содержащую уже приведенное нами воспоминание о работе над «Бедной Лизой» и ее успехе. В «Вестнике Европы» о «Записке» с исключительной резкостью написал издатель журнала М. Т. Каченовский. Притворившись, что не верит авторству Карамзина, он с тем большим гневом обрушился на неведомого литератора, явно сфабриковавшего нелепую рукопись: «Говоря о монастырях, сочинитель подделывается слишком уж грубо и неловко, рассказывает, что он проводил под Симоновым приятные вечера и смотрел на заходящее солнце с высокого берега Москвы-реки, этого мало, упоминает о бедной Лизе, о том, что он в молодости (*joci juvenilis**) сочинил ее, о том, что тысячи любопытных ездили и ходили искать следов Лизиных! И такие странные о себе самом отзывы, такое неуместное пустословие неизвестный сочинитель «Записки» дерзнул относить к первому нашему литератору и историографу. <...> Ни один автор, разумеется скромный, не припишет своих прогулок или своих сказочек к достопамятностям московским»²². Через два года Карамзин открыто признал авторство, включив «Записку» в собрание своих сочинений. Однако пассаж о «Бедной Лизе» он снял. Вероятно, это замечание, едва ли не единственное из множества высказанных Каченовским, показалось ему в какой-то мере убедительным.

* Шутки молодости (*лат.*).

Любопытно проследить, как меняется характер упоминаний о Карамзине при описании Симонова монастыря в путеводителях по Москве и специальных книгах и статьях. Для служащего в кремлевской экспедиции Василия Колосова, издавшего в 1806 году свои «Прогулки в окрестностях Симонова монастыря» (М.), нет еще никакого противоречия между чувствительным паломничеством к могиле бедной Лизы и поклонением религиозным и историческим святыням обители. «Чье сердце, напитанное чувствительностью,— пишет он,— не ощущало приятных биений при прогулке в майские вечера благорастворенные по усеянным ароматическими цветами лугам, окружающим знаменитые древностию стены и башни его. Рука родственника и ученика уважаемого от владык земных Учителя положила первый камень к основанию сей обители» (с. 8). В. Колосов делает к этому месту подробное примечание о племяннике Сергия Радонежского Федоре, основавшем монастырь, и о Пересвете и Ослябе и спокойно переходит к повествованию о «памятных следствиях страстей и обольщения»: «Обезображенная тень прекрасной в непорочности Лизы представилась при свете лунном моим взорам; бедный, дрожащий Эраст стоял перед ней на коленях и тщетно силился умолить себе прощение. Бедная жертва заблуждения, обманутая им Лиза готова была простить его, но Правосудие небесное испускало свой меч на голову преступника» (с. 12).

Такая морализирующая трактовка карамзинской повести позволяла временно примирить между собой оба ассоциативных ряда, порождаемых этими местами. Однако подобный компромисс не мог быть ни длительным, ни устойчивым. Автор четырехтомника «Москва, или Исторический путеводитель по знаменитой столице государства Российского», вышедшего в 1827—1831 годах, еще считает нужным рассказать о Лизинном пруде, хотя делает это не без снисходительной иронии: «В пылкой юности почтенный автор фантазировал и произвел счастливую баснь, которую всегда с удовольствием можно читать и перечитывать (чего немногие творения заслуживают). Полюбопытствуйте рассмот-

реть имеющиеся здесь деревья и подивитесь: нет ни одного, на котором не было бы написано каких-нибудь стишков, или таинственных букв, или прозы, выражающей чувства. Можно, кажется, поручиться, что это писали влюбленные и, может быть, столь же несчастные, как Лиза»²³. В том же ключе писали на эту тему в 1837 году в журнале «Живописное обозрение»²⁴. Однако, когда за описание Симонова монастыря взялся боготворивший Карамзина и не способный ни на какую иронию по отношению к его произведениям Н. Д. Иванчин-Писарев, ему пришлось оправдывать своего кумира в написании «Бедной Лизы».

«Найдутся люди,—предсказывал Н. Д. Иванчин-Писарев,—которые скажут: Карамзин, посещавший Симонов, достойно ли изобразил в своей повести быт, столь назидательный для мирян, который отвергает все тленное, <...> все превратное для уединенной беседы с Богом <...>. Но эти люди забудут, что Карамзин был тогда еще мечтателем, каковыми все бывают в молодости, что философия XVIII века царствовала тогда над всеми умами и что довольно обратиться на одну нравственность и утратить молодежь картинами того, что в суетном свете привыкли называть ее проказами»²⁵.

Иванчин-Писарев явно преувеличил дидактическую направленность «Бедной Лизы», но даже при таком истолковании несоответствие ее содержания духовной атмосфере, которую должен излучать монастырь, было слишком очевидно. Конкретность топографических описаний и универсализм сюжетных схем сентиментальной литературы—два элемента, которые с таким искусством синтезировал Карамзин в своей повести,—начинали расходиться и противоречить друг другу. В дальнейшем авторы, пишущие о Симоновом, находят из этого противоречия не лишенный остроумия выход: они упоминают о Карамзине как об историографе, сообщают, что окрестности монастыря были излюбленным местом его прогулок, цитируют знаменитое описание Москвы с симоновского холма и как бы забывают о произведении, которое открывалось этим пейзажем²⁶.

Таким образом культурная история монастыря обогащается именем издателя «Истории государства Российского» и одновременно высокая серьезность предмета не омрачается рассказом о соблазнении и самоубийстве.

В 1848 году вышел в свет третий том книги знаменитого романиста М. Н. Загоскина «Москва и москвичи», включающий главу «Прогулка в Симонов монастырь». Поведая о необычайной популярности Симонова у московских жителей и приезжих, Загоскин назвал в числе его притягательных сторон «благоепное пение монастырских иноков» и «колоссальную панораму одного из самых живописных городов в мире». Карамзинские места уже явно утратили для публики свое обаяние.

Впрочем, в самом очерке М. Н. Загоскина дело обстоит несколько иначе. Среди отправляющихся к Симонову у него находятся Николай Степанович Соликамский, подлинный знаток и ценитель московских древностей, и княгиня Софья Николаевна Зорина, старомодная, глуповатая, прекраснородушная, но очень добрая женщина. «Княгиня Зорина,— пишет Загоскин,— была некогда самой усердной поклонницей одного русского молодого поэта. Этот сочинитель гладеньких стишков, чувствительных повестей и небольших журнальных статей сделался впоследствии одним из тех великих писателей, которые составляют эпохи в словесности каждого народа; но княгиня не хотела и знать об этом; для нее он остался по-прежнему очаровательным поэтом, певцом любви и всех ее страданий, милым рассказчиком и любимым сыном российских Аонид. Ей и в голову не приходило прочесть его „Историю государства Российского“, но зато она знала наизусть „Наталью, боярскую дочь“ и „Остров Борнгольм“»²⁷.

Естественно, Соликамский ведет собравшуюся компанию к могилам Пересвета и Осляби, а княгиня— на Лизин пруд. По дороге она вспоминает стихи, которые некогда написал в честь бедной Лизы «карандашом на березе» московский поэт князь Платочкин (явно имеется в виду Шаликов), и просит своих спутников прочи-

тать сохранившиеся надписи. Увы, все они оказываются ругательными.

«Ну можно ль поступить безбожнее и хуже, влюбиться в сорванца и утопиться в луже»,— гласила одна из них. Пятнадцатью годами раньше эту известную «березовую» эниграмму процитировал А. Бестужев-Марлинский, написав в статье «Клятва при гробе господнем. Русская быль XV века. Сочинение Н. Полевого», что Карамзин приучил русскую публику «топиться в луже». «Бедная Лиза» окончательно становится литературным анахронизмом, курьезом из далекого прошлого.

Через год после заголкинского очерка в свет выходит первая биография Карамзина, принадлежащая перу А. В. Старчевского и выдержанная в совершенно апологетических тонах. Однако страницы, посвященные «Бедной Лизе», заняты у Старчевского обсуждением вопроса, почему в годы ее издания Карамзин не мог написать хорошей повести. «Впрочем,— добавляет Старчевский,— «Бедная Лиза» до сих пор пользуется успехом у губернских барышень от четырнадцати до шестнадцати лет включительно, еще и теперь слезы участия не раз падают на ее страницы»²⁸. В 1866 году во время юбилейных торжеств по случаю столетия Карамзина П. А. Вяземский в большом стихотворении «Тому сто лет...» уговаривал своих современников: «Не смейтесь над бедной Лизой»²⁹.

Эти бессильные увещевания запоздали. Над «Бедной Лизой» уже и не смеялись, ее попросту забыли. Когда в 1880 году были изданы «Повести» Карамзина, «Отечественные записки» писали в краткой рецензии на книгу: «Читатели, надеемся, не ожидают, что мы начнем говорить о произведениях Карамзина по существу. Что можно сказать о какой-нибудь «Бедной Лизе» или о каком-нибудь «Цветке на гроб моего Агатона». Даже невинным и беззлобным образом позубоскалить на счет их было бы явной несправедливостью. <...> Оставьте же спящих в гробе спать мирно»³⁰.

«Бедная Лиза» ушла из круга интересов читающей публики. Но опосредованно повесть продолжала жить в

общественном сознании. Нравственные и философские вопросы, которые не сумел решить молодой Карамзин и даже самого присутствия которых не почувствовали многие почитатели и хулители повести, остались в русской литературе. На протяжении долгих десятилетий крупнейшие писатели настойчиво возвращаются к мотивам и ситуациям этой маленькой повести, вступая с ее создателем в живой и плодотворный диалог.

* * *

«Бедная Лиза» — сочинение прозаическое. Легкое, «прозрачное» повествование Карамзина, однако, как известно, готовит золотой век русской поэзии. Стилистическое богатство карамзинской прозаической манеры находит продолжение не в повестях эпигонов, но в поэзии. Сентиментальная повесть словно ждет стиховой формы, но переход от прозы к стиху чреват неожиданностями, приобретениями и утратами. Три крупных поэта пушкинской поры так или иначе прикасаются к старинному сюжету о соблазненной поселянке — Баратынский, Дельвиг, Козлов.

«Финляндская повесть» Баратынского «Эда» выходит в свет в 1826 году. Впрочем, достоянием «литературного света» она стала годом раньше. 9 марта 1825 года А. А. Бестужев в большом письме Пушкину, носящем характер литературной программы, замечает: «Что же касается до Баратынского — я перестал верить в его талант. Он исфранцузился вовсе. Его «Эдда» (! — А. З., А. Н.) есть отпечаток ничтожности и по предмету и по исполнению». Бестужев бредит Байроном и романтической поэмой, ему надобны страсть и мощь, энергия и порыв, а не архаичные истории о погубленной невинности, к тому же перегруженные бытовыми описаниями и рассказанные холодновато-сдержанным слогом. Намеки на разочарованность гусара (впрочем, и для Баратынского несущественные, при переработке «Эды» для издания 1835 года поэт последовательно убрал в образе гусара все, что могло сделать его похожим на романтического охлажденного героя) тоже не могут удовлетворить критика. «Скудость предмета» — вскоре эту ха-

рактистику поэта повторит Ф. В. Булгарин (Северная пчела, 1826, № 20)—за формулировкой отчетливый упрек в том, что нынче именуют мелкотемьем. «Нового слова» в «Эде» (как и в 1-й главе «Евгения Онегина», раскритикованной в том же письме) Бестужев не услышал.

Услышал его корреспондент — Пушкин. «Что за прелесть эта «Эда»! Оригинальности рассказа наши критики не поймут. Но какое разнообразие! Гусар, Эда и сам поэт, всякий говорит по-своему <...>. А утро после первой ночи! А сцена с отцом!—чудо!» (письмо А. А. Дельвигу от 20 февраля 1826 года). «Оригинальность рассказа» — строгий тон Баратынского, сострадающего героине, но не изливающего потоки чувствительных словес, держащего точную дистанцию между собой и героями («всякий говорит по-своему»). «Отделенность» автора обеспечивает изменение интонации: на смену сложному, эмоционально насыщенному, зыблющемуся слогу карамзинского рассказчика приходит определенный и строгий слог Баратынского, словно наперед знающего горькие итоги. Обратим внимание на сцену, выделенную Пушкиным. Вот грехопадение у Карамзина: «Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой, где твоя невинность?»

Заблуждение прошло в одну минуту, Лиза не понимала чувств своих, удивлялась и спрашивала. Эраст молчал — искал слов и не находил их.

— Ах! Я боюсь,—говорила Лиза,—боюсь того, что случилось с нами. Мне казалось, что я умираю, что душа моя <...>. Между тем блеснула молния, и грянул гром.—Эраст, Эраст!—сказала она,—мне страшно! Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!

Грозно шумела буря; дождь лился из черных облаков — казалось, что натура сетовала о потерянной Лизиней невинности...»

Гроза, раздражающаяся при грехопадении,—общее место сентименталистской и преромантической словесности. Куда важнее для Карамзина мотив общего смятения, обуревающего не только Лизу, но и Эраста, и рассказчика (вспомним его эмоциональные восклица-

ния), и «натуру», слова о сетованиях которой могут по своей известности соперничать лишь с речением «и крестьянки любить умеют!». Не то у Баратынского:

Заря багрянит свод небес.
Восторг обманчивый исчез:
С ним улетел и призрак счастья,
Открылась бездна нищеты.
Слезами скорби платишь ты
Уже за слезы сладострастья.

Гусар продолжает испытанные маневры соблазнения, рассказчик роняет горькие и определенные слова, природа отнюдь не сетует о потерянной невинности, а героиня не в смятении, но в отчаянии:

Ей то же друга разговор,
Что ветер, бессмысленно свистящий
Среди ущелин финских гор.

Холод царит надо всей поэмой, чей сюжет логично развивается, ведя героиню от обмана к отчаянию, одиночеству и смерти. Сострадание спрятано, спрятаны и мотивировки поступков гусара. Охлаждение Эраста к Лизе было следствием его душевной слабости, которая сложно, но соотносилась с его чувствительностью. Охлаждение гусара механистично и предопределено, «сожаленье» и «угрызенье» он быстро оставляет, следуя по привычному всеобщему пути.

Но чаще, чаще он скучал
Её любовь тоскливой
И миг разлуки призывал
Уж как свободы миг счастливый.

Так это звучит на языке сюжетной поэмы. На языке элегии это звучит чуть иначе:

Невластны мы в самих себе
И, в молодые наши лета,
Даем поспешные обеты,
Смешные, может быть, всевидящей судьбе.

Старый сюжет стал для Баратынского канвой, по которой он вышил свой узор. Повесть о бедной поселянке превратилась в психологизированный пример *общего* правила. Карамзин исследует и воспекает парадоксы чувствительности — Баратынский формулирует законы бесчувственности. Мир Карамзина наполнен чувствительностью (и здесь велика роль рассказчика, почти влюбленного в героиню и мечущегося подобно ей). Мир Баратынского враждебен любви. Эраст у Карамзина отправился на войну, «но вместо того, чтобы сражаться с неприятелем, играл в карты и проиграл почти все свое имение», что и привело его к помолвке с «пожилой богатой вдовой». Не война, но противоречивый характер Эраста разлучает героев. У Баратынского нет разработанной истории, война же оказывается счастливым поводом для гусара, бросающего Эду. Мать Лизы смотрит на Эраста добрыми глазами и верит в его добрую природу. Отец Эды (разговор с ним, как помним, восхитил Пушкина) ясно видит все, что случится с дочерью.

«Поверь,
Несдобровать тебе с гусаром!
Вы за углами с ним недаром
Всегда встречаетесь. Теперь
Ты рада слушать негодяя.
Худому выучит. Беда
Падет на дуру. Мне тогда
Забота будет небольшая:
Кто мой обычай ни порочь,
А потаскушка мне не дочь».

Несмотря на речевую характерность реплики, в ней не следует видеть лишь знак особого склада психологии диковатого финского крестьянина. Это норма отношения к чувству, нарушающему приличия. Светская толпа будет осуждать героев поздних поэм Баратынского иными словами, но так же по существу; в чувства не верят, и сюжеты с их гибельными развязками должны служить подтверждением холодному мнению аристократов или мужика, равно основанному на мертвящем

опыте. Сетования Эраста, печаль рассказчика, творящего чудную повесть, эмоциональный пейзаж преодолевают трагедию бедной Лизы. Читатели, как помним, пошли навстречу этой тенденции карамзинской повести, превратив Симонов монастырь в место паломничества. Поэма Баратынского завершается картиной заброшенной могилы:

И кто теперь её отыщет,
Кто с нежной грустью навестит?
Кругом все пусто, все молчит,
Порою только ветер свищет
И можжевельник шевелит*.

Мир Баратынского — сегодняшний холодный мир, в котором нет иных чувств кроме сдержанной скорби самого поэта. Падение и смерть (заметим — не самоубийство, но медленное угасание) Эды не катастрофы, но обыденность этого мира. По-иному поворачивается наш сюжет в идиллии давнего друга, во многом литературного единомышленника Баратынского — Дельвига. Идиллия называется «Конец золотого века», написана была она в 1828 году, а издана в 1829-м, в единственном прижизненном сборнике поэта, где заняла значимое место: идиллия — предпоследний текст книги, за ней следует лишь восьмистишный «Эпилог». Стихотворение носило программный характер — идиллия была излюбленным жанром Дельвига, а «Конец золотого века» — венцом долгого борения поэта с этим жанром.

Карамзинский Эраст «читывал романы, идиллии» и «часто переселялся в те времена (бывшие или не бывшие), в которые, если верить стихотворцам, все люди беспечно гуляли по лугам, купались в чистых источниках, целовались, как горлицы, отдыхали под розами и миртами и в счастливой праздности все дни свои провождали». Такой или почти такой (должно помнить об авторской иронии) мир и нашел Эраст,

* Следующий за этими словами «Эпилог» сложно соотносится с сюжетом поэмы, однако рассмотрение его увело бы нас слишком далеко от судьбы карамзинской повести.

встретив Лизу. Появление же Эраста принесло гибель не только Лизе, но и идиллическому микромиру, который был всем схож с типовыми пасторалями XVIII века, кроме одного. Он был незащищен. Его можно было разрушить. Дельвиг, точно сохранив сюжет, переместил героев в «естественную среду» идиллии. У Карамзина Эраст только уподобляет открывшийся ему мир тому, о чем он в идиллиях читал. У Дельвига действие разворачивается в античной Аркадии — мифологической земле счастья.

Впрочем, Дельвиг ведет речь о конце золотого века — идиллия открывается репликой путешественника: «Нет, не в Аркадии я!» Аркадия погибла потому, что пришелец из города, Мелетий, оставил пастушку Амариллу. Когда пастушка отправилась отыскивать возлюбленного в городе, она увидела новую супругу Мелетия. Сойдя с ума, Амарилла начинает украшать цветами «древо любви», склоненное над водой:

Когда же нагнулася с берега,
Смело за прут молодой ухватившись, чтоб цепью
цветочной
Эту ветвь обвязать, до нас достающую тенью,
Прут, затрещав, обломился, и с берега она
полетела
В волны несчастные.

После гибели Амариллы радость навсегда покинула Аркадию, а символом ее нынешней печали, нового «железного» века осталась песня — с ней утонула пастушка, заунывные ее звуки испугали путешественника в начале идиллии.

Эпизод гибели Амариллы, по собственному признанию Дельвига, построен как подражание сцене смерти Офелии. Но следование Шекспиру вовсе не отменяет ориентации на карамзинскую повесть. Кроме отчетливых сюжетных совпадений заметим немаловажную деталь: перед смертью Лиза видит дочь соседа Анюту — эта пятнадцатилетняя девушка становится свидетельницей гибели Лизы, у Дельвига Амариллу в город сопровождает мальчик, он также присутствует при гибели

пастушки, ему суждено и поведать ее историю. В обоих случаях рядом с героинями юные чистые создания, привязанные к ним и неспособные их спасти.

Между идиллией Дельвига и «Бедной Лизой» есть и существенное различие. Любовь Амариллы и Мелетия не только не осуждается, но даже и не становится предметом обсуждения, она последовательно поэтизируется: «Клятвам свидетелем я был; Эротовым сладостным тайнам Гамадриады присутственны были», — вспоминает пастух. Страшна не любовь, но забвение любви, измена Мелетия. Акцент по сравнению с Карамзиным сдвинут: речь идет не о тайнах чувствительности, но о ее гибели. Гибель же эта осмысливается историософски: это не личная трагедия бедной Лизы, которую все же ждет примирение с Эрастом в небесах, и не безысходность судьбы Эды — это всеобщая катастрофа. Мир Карамзина после смерти героини остался прежним: изменчивым и подвижным, многогранным, ускользающим от жестких определений — смерть в нем не итог. Мир Баратынского после гибели Эды остался прежним: в нем и не было любви. Мир Дельвига переживает катастрофу — гибель идиллии, в его стихотворении описан приход того бытия, на изучении которого сосредоточен Баратынский, не случайно высоко оценивавший идиллию Дельвига.

Реплики Баратынского и Дельвига на повесть Карамзина придают ее конфликту различные огласовки, но в обоих случаях происходит своеобразное повышение философского статуса проблемы. Общечеловеческая проблематика (мир без чувств: гибель идиллии) закрывает камерную конкретность повести и несколько приглушает столь важные для Карамзина социальные обертоны. Для Баратынского не столь уж существен образ жизни Эды, социальная конкретность идиллии Дельвига и вовсе сомнительна, ее квазиисторический, мифологический колорит отчетливо символичен. В «русской повести» И. И. Козлова «Безумная» (1830) социальные мотивы звучат более отчетливо.

Хотя поэма и строится на странном смещении яви и сна, исповеди безумной героини и эмоциональных реак-

ций рассказчика, будто околдованного зимней дорогой, мерцающим северным сиянием; хотя фантастические мотивы, балладные отголоски и пронизывают весь текст, «Безумная» производит впечатление бытовой истории: молодой барин (не случайно безумная героиня принимает вначале за своего возлюбленного рассказчика, явно не крестьянина, но дворянина, спешащего на тройке сквозь зимнюю непогоду в Москву) пленился крестьянкой, соблазнил ее, а после уехал. Крестьянка сошла с ума, ожидая его возвращения, грех дочери свел в могилу ее мать. Конечно, в описаниях безумия приметны следы чтения Шекспира и особенно 1-й части «Фауста», а также и стереотипы романтической словесности (последнее отметил в своей рецензии Дельвиг, назвавший героиню «оперной актрисой, а не настоящей поселянкой»). Конечно, балладные видения, вещие сны и патетические восклицания рассказчика, проклинающего мир и людей, обречших героиню на страдания «за чувство, на небе святое»,— явно литературны. И все же российская местность, зимняя дорога, тройка, часовня, крестьянка с фонарем, загоняющая несчастную героиню домой, финальное описание сельского кладбища— все это обывляет и заземляет сюжет. Фольклорные мотивы не углубляют символическую перспективу, но характеризуют героиню как крестьянку. Соблазнитель ее не описан вовсе— он и был для будущей безумной неким прекрасным призраком из иного (господского) мира, лишь мелькнувшим перед ее очами. Чрезвычайно важны тесно связанные мотивы дороги, несущейся тройки и женского ожидания, готовые (вкуче с «военно-господским» обликом возлюбленного) перейти в фольклорную и полуфольклорную словесность, зазвучать в романсах поэтов безвестных («Помню, я еще молодухой была...» Е. П. Гребенки) и великих («Тройка» Некрасова). Сквозь лунный свет и фантастическое мерцание в поэме Козлова виднеется привычная «дорожная» (во многих смыслах) история, итог которой лучше всех подводит сельский мальчик, встреченный рассказчиком на возвратном пути у могилы безумной (вспомним «свидетелей»— детей у Карамзина и Дельвига).

Ее вот здесь похоронили.
Тужить не велено об ней;
Теперь бедняжке веселей!
Мы, дети, все ее любили.
Она кого-то все ждала,
Не дождалась — и умерла.

Смысловые оттенки сочинений Баратынского, Дельвига и Козлова заметны благодаря не только их взаимосопоставлению, но и памяти о «праисточнике», на который поэты (Дельвиг в большей степени, чем Баратынский и Козлов) ориентировались. И все же для всех трех печальных историй важнее общий рисунок сентиментальной повести, чем конкретность карамзинского текста: «Бедная Лиза» здесь значимый фон, а не предмет для направленной рефлексии, это живое и близкое литературное предание, диалог с которым настолько естествен, что по виду и неприметен. Сложнее обстоит дело с совпадающими во времени пушкинскими обращениями к нашей повести.

Конечно, мотив разрушения идиллического мира усадьбы Лариных (появление Онегина) не к «Бедной Лизе» восходит. В «Евгении Онегине» Пушкин экспериментирует с идиллическо-сентиментальной традицией, понятой как целое, а если и дает конкретные отсылки, то к Ричардсону, а не к Карамзину. Впрочем, и в романе в стихах мелькает легкая тень карамзинской крестьянки: в VIII главе героиня дважды именуется «бедной Таней». Реминисценция чуть намечена, да и восприниматься она может вне карамзинского контекста (не так мало «бедных» героинь создали эпигоны Карамзина). И все же... И у Баратынского, и у Дельвига, и у Козлова изъят или ослаблен один чрезвычайно важный мотив — самоубийство героини (у Дельвига оно случайно, мотивировано безумием — карамзинская Лиза утопилась вполне сознательно). Так или иначе, но вставал вопрос: как жить «бедной Лизе», для которой после утраты любимого, пользуясь словами Пушкина, «все были жребии равны». Самоубийство исчезло, но остались его заменители: смерть от печали,

безумие. «Бедная Таня» нарушает канон — ей суждено жить и достойно нести крест своей печали, не поддаваясь новому искушению вновь явившегося Онегина. Смерть — легчайшая из развязок; Пушкин открыл путь к новому повороту темы — жизнь «бедной Лизы» после катастрофы.

Одновременно Пушкин обратил внимание и на проблематичность самого «главного пункта» карамзинской повести. Живое чувство, перейдя должную грань, вело героиню Карамзина к гибели, по крайней мере, физической (вопрос о моральной стороне дела, как помним, разрешался весьма противоречиво). В «Повестях Белкина» Пушкин дважды оспорил это художественное решение: сложно, не отменяя, но усугубляя звучание трагедийных нот, — в «Станционном смотрителе» и шутливо, иронично, легко — в «Барышне-крестьянке».

В «Станционном смотрителе» обольщение Дуни (заметим, что пленивший ее Минский — гусар, как в «Эде» Баратынского, снова «осколок» «военного» мотива печальной истории) обернулось трагедией не для самой героини, но для ее отца — Самсона Вырина. Правда, его печаль вырастает из уверенности в том, что Минский Дуню наверняка бросит: в сознание смотрителя крепко впечаталась нехитрая мораль притчи о блудном сыне, недаром картинка на этот сюжет украшали «его смиренную, но опрятную обитель». После неудачного путешествия в Петербург и клятв Минского в том, что Дуню он не оставит, смотритель по-прежнему убежден: «Не ее первую, не ее последнюю сманил проезжий повеса, а там подержал да и бросил. Много их в Петербурге, молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою». Мотив самоубийства заменен мотивом крайнего социального унижения, которое, по мнению смотрителя, страшнее смерти («Как подумаешь порою, что и Дуня, может быть, тут же пропадает, так поневоле согрешишь, да пожелаешь ей могилы...»). Одно выражение из сетований смотрителя стало предметом любопытной полемики: французский переводчик Пушкина А. Минье счел нужным передать слова «метут улицу» при помощи

глагола «trainer» («подметать подолом длинного платья»), мнение его было оспорено М. П. Алексеевым³¹. Аргументы М. П. Алексеева звучат весомо, однако и перевод А. Минье возник не на пустом месте. «Мести улицу подолом длинного платья» — деталь знаковая, это почти узаконенный эвфемизм проституции (не исключено, что в памяти А. Минье встала черновая строка из «Двенадцати» Блока — «юбкой улицу мела»), а такое прочтение нельзя не признать точным. Ведь и по М. П. Алексееву: «В воображении отца бедная Дуня метет петербургскую улицу с метлой в руках под надзором дворника и квартального, в сообществе с сомнительными гуляками и арестантами». Такое наказание напоминает как раз о том преступлении, что выявил своим неточным переводом А. Минье: сработала память о дальнейшей традиции — бедным Лизам, Машам и Дуням в русской литературе была суждена нередко именно такая участь. Ее и страшится зритель. И страшится напрасно — в финале повести Дуня является «прекрасной барыней» «в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською...».

Вместо смерти (как в «Бедной Лизе») или унижения, что хуже смерти (как в мыслях зрителя), Дуни случилась смерть ее отца. Пушкин резко сместил карамзинские акценты, сохранив в неприкосновенности некоторые важные сюжетные звенья³². Обратим внимание на два из них. Встретив Вырина в Петербурге, Минский откупается от него, дает ему деньги. Это жест Эраста при встрече с Лизой и, что сейчас важнее, предсмертный жест Лизы, обращенный к матери. Сложная психологическая реакция зрителя (он бросает деньги, потом возвращается за ними, но деньги уже исчезли) — отражение того, что испытала бедная Лиза (погибнуть, но деньги матери передать). Лизиной матери деньги не понадобятся — она умрет вслед за дочерью, зрителю же суждено жить, потихоньку спиваясь и угасая, впадая почти в юродство.

То, что пророчит он Дуне, парадоксально сбывается с ним самим.

Потому вместо могилы Дуни появляется на последних страницах пушкинской повести могила зрителя. Потому и деревенский мальчик рассказывает о его горьких годах (вспомним отмеченный выше мотив ребенка — сочувствующего свидетеля горестей или гибели героини).

Все иначе, чем у Карамзина, но все в силовом поле его короткой, но безмерно емкой повести.

Далеко не все из многочисленных продолжателей Карамзина обладали его решительностью в социальном прочтении сюжета о соблазнении. Конечно, в теории достаточно легко признать, что «и крестьянки любить умеют», можно даже намекнуть, что *только* крестьянки, но все же постоянно заострять этот мотив несколько неловко. Русская сентиментальная традиция нашла удачный заменитель, известный, впрочем, задолго до Карамзина: чувствительная и прекрасная поселянка, очаровавшая дворянина-путешественника, при ближайшем рассмотрении оказывается дворянкой, нередко обиженной родственниками. Так, например, обстоит дело в повести В. В. Измайлова «Ростовское озеро» (1795)*. Проблема превращается в игру с проблемой, этическое открытие Карамзина — в примету хорошего тона, своего рода щегольство, трагедия может сбиться в пародию. Механизмы подобных литературных метаморфоз не так просты, как кажется: суть не только в том, что карамзинские эпигоны слабее творца «Бедной Лизы» и художественно, и нравственно — изъяны подражаний всегда коренятся в почве оригинала. Потому и всякий спор с подражателями не может не затронуть и истинного художника.

* Занятно, что мнимая крестьянка Анята почти цитирует Карамзина: «Добрые люди, — сказала она, — могут выучить читать и писать, а чувствовать умеет и всякая крестьянка». Автор не ощущает того, как избранный им вариант сюжета вступает в противоречие с сентенцией героини. Вообще повесть В. В. Измайлова — блистательный опыт сидения между двух стульев: писателю надобно сгладить все острые углы — и Анята оказывается дворянкой, а ее возлюбленный вступает с ней в законный брак, но одновременно нужна и трогательная, печальная развязка — приходится ни с того ни с сего умирить героиню неудачными родами.

Так происходит в «Барышне-крестьянке». Алексей Берестов, обычный и приятный молодой человек, попался в изящную ловушку — ему навязана роль Эраста. Ну что ж, крестьянки любить умеют, как плохо изменять живому чувству, Берестов знает, он Карамзина читал (даже полюбившуюся ему Акулину учил читать по его повести, правда, не по «Бедной Лизе» — такой ход был бы слишком любовым — по «Наталье, боярской дочери», где тоже не обошлось без мезальянских мотивов, зато все хорошо кончилось). И когда герою грозит выгодная женитьба, он исполнен решимости быть верным Акулине и отвергнуть барышню Муромскую, которую зовут... Лизой, тем самым именно, что неразрывно с болезненными коллизиями карамзинской повести. Пушкин улыбается: «бедной Лизы» не будет, проблема снята, ибо и не было ее. Акулиной, как известно, прикинулась сама Лиза Муромская. «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку» — думается, пушкинская ремарка достаточна не только для истории отношений Алексея (кстати, имя — как у героя «Натальи, боярской дочери») и Лизы, но и для истории отношений «Бедной Лизы» и «Барышни-крестьянки».

Завершая «пушкинский» эпизод, нельзя не вспомнить о «Пиковой даме». Казалось бы, связь этой повести с «Бедной Лизой» слишком проблематична. Вместо крестьянки — бедная барышня-воспитанница, вместо слабого и чувствительного юноши — железный немец с «профилем Наполеона» и «душой Мефистофеля», вместо любви — азарт и расчет. И только имя героинь намечает вроде бы необязательную ассоциацию. Вспомним, однако, как последовательно уходил Пушкин от ударного мотива карамзинской повести: его героиням суждена — счастливая или несчастливая, но жизнь*.

* Нам могут возразить, напомнив о столь долго сопровождающем Пушкина сюжете «Русалки». Не касаясь вопроса во всей его сложности, скажем, что родство «Бедной Лизы» и русалочьей легенды (известной во множестве фольклорных и литературных вариантов) вполне вероятно. Здесь мы сталкиваемся с мифологической общностью,

И «бедная Лиза» из «Пиковой дамы» (а героиня имеет полное право на этот эпитет: «Лизавета Ивановна была пренесчастное создание») не составляет исключения. Пережив катастрофу, потеряв надежду на любовь, она ограничилась обмороком на похоронах графини и «вышла замуж за очень любезного молодого человека <...>. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница», которой, видимо, придется тоже разыгрывать сходный сюжет. Безысходная жесткая повторяемость не оставляет места чувствительности: Лизавета Ивановна надеялась попасть в сентиментальную повесть, а попала в роман, вроде тех, что Томский давал читать старой графине, но и этот «роман» не состоялся. Из диалога Томского с графиней мы узнаем, что нынче нет романов, «где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел». В «Пиковой даме» есть убийство, но нет — в отличие и от «Бедной Лизы», и от романов в духе французской «неистойвой словесности» — утопленного тела.

В «Пиковой даме» Пушкин принципиально оспорил самую идею чувствительности (недаром первое письмо Германна было «слово в слово взято из немецкого романа»). Прошли годы — и «Пиковая дама» была преподнесена публике как образец смешения сентиментальных и неистово романтических мотивов. Речь идет об опере П. И. Чайковского, в которой Лиза (уж никак не Лизавета Ивановна) в полном противоречии с Пушкиным, но зато в полном согласии с Карамзиным кончает с собой, бросившись в Зимнюю канавку. Без «утопленного тела» не обошлось.

Ориентация Чайковского на предпушкинскую литературную традицию, своеобразный сдвиг «Пиковой дамы» к началу XIX века, бросается в глаза. Томский поет ариозо на слова Державина («Если б милые девицы...»), обменивается с Полиной пасторальными куплетами, Полина и Лиза поют Жуковского — «Уж

рефлексы которой в поздней словесности могут причудливо ассоциироваться. Так, кстати, происходит и при отождествлении бедной Лизы с Офелией.

вечер, облаков померкнули края...». Сюжетная линия Елецкого пришла из сентиментальных повествований, где истинный возлюбленный противостоял соблазнителью. Да и Германн *любит* Лизу, а мечта о трех картах уводит его от любви (так Эраста увлекла выгодная женитьба; у Пушкина же «три карты» и свели демонического инженера с Лизаветой Ивановной). Курьез заключается в том, что сюжетные пружины рубежа XVIII—XIX веков воспринимаются куда «естественней», чем обыденная горечь пушкинской прозы. Интерпретация Чайковского оказалась понятней и памятней пушкинского текста, «утопленное тело» смотрится выигрышней, чем респектабельное замужество. Телевизионные знатоки, точно знающие, что, где и когда, блестяще провалились на вопросе о судьбе героев «Пиковой дамы». По их мнению, Лиза утопилась. Не помним, назвали ли они ее «бедной».

Уже в «Пиковой даме» приметна особая значимость имени героини. Имя становится своеобразным сгустком широких смысловых ассоциаций, порожденных карамзинской повестью, оно мифологизируется. Имя готово стать хранителем старого, но открытого новым прочтениям смыслового целого, одного его употребления достаточно для того, чтобы в памяти читателей встали размытые контуры старого сюжета (именно размытые, ассоциативность не сочетается с культурологической определенностью твердого знания), а далее свое дело сделают механизмы контраста или отождествления.

«Бедная Лиза» — кто она? Страдалица, святая, жертва социального неравенства, грешница, блудница? Перебирая читательские оценки, рассматривая литературных двойников карамзинской героини, мы видели весь спектр смысловых колебаний. Однако каждое из прочтений не становилось окончательным: сквозь грех светилась чистота, сквозь социальные контраверзы — общие психологические закономерности, сквозь сострадание — порицание. На наших глазах шло превращение текста с его сложной внутренней организацией, но постигаемым, исторически конкретным значением в нечто максимально зыбкое и простое до наглядности,

запоминающееся и ускользающее от анализа, противоречивое и единое, принадлежащее уже не писателю, но традиции в целом — то есть в национальный культурный миф.

Предмет, ситуация, топоним, социально-психологический тип и т. д., счастливо увиденные и запечатленные писателем, переосмысленные другими большими художниками, подхваченные эпигонами, усвоенные массовым сознанием, отторгаются от собственного изначального смысла, не порывая с ним до конца, и начинают новую жизнь. Вдумаемся в судьбу понятий «игральные карты», «дуэль», «Петербург», «лишний человек» и пойдем: «бедная Лиза» — явление того же ряда*.

И, наверное, ничто так в этом не убеждает, как творчество Ф. М. Достоевского. С первого романа слово «бедный» обрело в его поэтическом мире особый статус — анализ понятия «бедность», неотделимый от его поэтизации, постоянное углубление в смысловую бездну этого простого слова остались делом Достоевского до конца его писательского пути. Ни у одного писателя не отыскать такого количества героинь — соименниц карамзинской крестьянки: Лиза Артемьева («Слабое сердце»), Лиза Трусоцкая («Вечный муж»), немочка Луиза («Записки из Мертвого дома»), Лиза («Записки из подполья»), Лизавета («Преступление и наказание»), Елизавета

* Смысловая энергия подобных «слов-символов» отнюдь не безгранична. Ассоциации ветшают, и понятие становится «пустым», иавязчиво скучным. Так случилось и с «бедной Лизой» — и не только в добротных учебниках нашего времени. В сказке В. М. Шукшина «До третьих петухов» бедная Лиза — дуреха-ябедница, сующая свой нос куда не следует, яркий образчик мертвой героини из омертвелой книги. Видимо, именно утрата образом его мифологической энергии стимулирует сегодняшнюю театральную интерпретацию повести (М. Розовский) с ее установкой на изначальный карамзинский смысл. В то же время было бы слишком смело заявить об исчерпанности «мифологического» восприятия. Думается, имя любимой героини Ф. А. Абрамова многое определило в ее печальной судьбе: попытки Егорши соблазнить Лизу; Егорша, бросающий Лизу вскоре после свадьбы («Пути-перепутья»); «грех» Лизы, отторгнувший ее от близких, и почти неизбежная гибель героини в финале тетралогии («Дом»). Разумеется, речь идет об ассоциативных перекличках, лишь подкрепленных номинацией.

Прокофьевна Епанчина («Идиот»), блаженная Лизавета и Лиза Гушина («Бесы»), Лиза Версилова («Подросток»), Лизавета Смердящая и Лиза Хохлакова («Братья Карамазовы») ³³. Наконец, чрезвычайно важна для Достоевского и сама ситуация соблазнения (достаточно напомнить историю Мари в «Идиоте» или историю матери Подростка — берем случаи без имени Лиза).

Вглядевшись в галерею Лиз, Лизавет, Луиз Достоевского, мы можем назвать случайным, пожалуй, имя лишь одной героини — Елизаветы Прокофьевны Епанчиной. Во всех остальных случаях мы в большей или меньшей степени соприкоснемся с мотивами обманутой любви, соблазнения, грехопадения и их парадоксальными, вывернутыми вариантами — распутство, проституция, обман возлюбленного. Снова и снова «проигрывает» Достоевский судьбу чистой героини, сдвигая мотивы, насыщая свое повествование отголосками других прочтений образа «бедной Лизы» (в первую очередь, имеется в виду «Пиковая дама» Пушкина), припоминая других Елизавет мировой литературы (имя Лизы Хохлаковой пришло из русского духовного стиха об Алексее божьем человеке, Елизаветой иногда именуется жена этого подвижника; несомненно актуальна для Достоевского память о «Новой Элоизе» Руссо и трагедии Шиллера «Коварство и любовь», имена героинь которых, как уже говорилось, сыграли свою роль и при «крещении» самой бедной Лизы).

Вечно беременная юродивая Лизавета Ивановна — жертва Раскольникова, в котором приметны черты пушкинского Германна, и крестовая сестра Сонечки Мармеладовой. В несчастной проститутке таится высокая жертвенность, опороченная чистота остается чистой. Топор Раскольникова завершает то, что сделал с Лизаветой миропорядок, порождающий и проституцию, и «умственные» преступления, и предельный распад человеческих связей. Но гибель Лизаветы не окончательна, ибо остается в живых Соня (Софья — тоже частое имя у Достоевского и тоже с богатой смысловой традицией), чистота которой должна исцелить этот мир.

В «Идиоте» рассказанная Мышкиным история швей-

царской поселянки Мари, соблазненной проезжим коммивояжером и ненавидимой односельчанами, звучит как предвестие мучительных «страстей» главной героини романа — Настасьи Филипповны. Целуя бедную Мари, говоря о вере в ее чистоту, Мышкин словно приурочивает свои отношения с Настасьей Филипповной. Истории грехопадений повторяются, а святость падших душ остается тайной для равнодушного мира. Мышкину дано особое зрение, он стремится наделить им и других людей, но тщетно. Лишь дети способны расслышать его тихую проповедь и полюбить Мари, которую они прежде травили (вспомним детей — сочувствующих свидетелей безумия и гибели героинь у Карамзина, Пушкина, Дельвига, Козлова).

В «Бесах» аранжировка темы бедной Лизы становится особенно изощренной. О блаженной затворнице Лизавете рассказывает Марья Тимофеевна Лебядкина — одна из странных жертв Николая Ставрогина. Образ самой Марьи Тимофеевны ориентирован двойко, она сродни и почти святой Лизавете — затворнице, и Лизе Тушиной, новой «мечте» Ставрогина. Чистота и греховность, святость и бесноватость проступают как возможные итоги судьбы героини. Параллель Марья Тимофеевна — Лиза Тушина проводится Достоевским настойчиво, хотя и не грубо. Здесь важна хромота Лебядкиной, перекликающаяся с возможной воображаемой хромотой Тушиной (в подготовительных материалах к роману мотив этот был развит гораздо подробнее, напомним, что хромота — почти неизменный атрибут беса).

Сюжетно соблазнение Лизы Ставригиным (ночь в Скворешниках) совпадает с убийством Лебядкиных. Жизнь своей странной жены (напомним, что девственность Марьи Тимофеевны оговорена специально) Ставригин платит за «новую надежду», за странную ночь с Лизой (произошло ли физическое грехопадение этой героини, мы с определенностью не знаем). Смерть Лебядкиной оказывается причиной смерти Лизы Тушиной (в почти бредовом состоянии приходит она на место убийства и падает жертвой негодующей толпы). Грехопадение, отчуждение, безумие, смерть связываются в

сдиную цепь, бытие одной героини перетекает в бытие другой. Грани между преступлением мысли и преступлением собственно, между самоубийством и убийством тают на глазах. И хотя образ Марьи Тимофеевны после ее смерти почти освобождается от груза негативных ассоциаций, а демонизм Лизы перед ее гибелью становится особенно зримым, это не итог, не окончательное решение. Характерно, что при встрече со Степаном Трофимовичем, непосредственно предшествующей ее гибели, Лиза произносит: «Помолитесь и вы за «бедную» Лизу—так, немножко, не утруждайте себя очень»—и сразу после этого именуется «ребенком» («детскость» старшего Верховенского подчеркивается на протяжении всего романа). «Дитя»—идеалист Степан Трофимович провожает героиню в ее самоубийственный поход. Отсылка к Карамзину в реплике Лизы окрашена демонической иронией, но сквозь нее пробивается и другой, высокий смысл, как ни странно, но Лиза Тушина действительно бедная, поруганная, чистая, хоть чистота ее никому, кроме влюбленного Маврикия Николаевича и детски простодушного Степана Трофимовича, и не видима.

В «Идиоте» и «Бесах» Достоевский далеко уходит от «источника», может сложиться даже впечатление, что писатель не помнит его вовсе. Заметим, однако, что в обоих романах присутствуют «случайные» ассоциативные переключки с Карамзиным. Так, история Мари разыгрывается в Швейцарии, грубая реальность накладывается на пасторальную идиллию, точно ассоциирующуюся в российском сознании с автором «Писем русского путешественника». Не менее любопытно, что в «Картузове» (одном из предварительных и несостоявшихся вариантов «Бесов») будущая Лиза Тушина именуется Лизой Кармазиной (звуковая ассоциация вполне отчетлива). Цитата в реплике Лизы Тушиной замыкает круг реминисценций и утверждает его закономерность.

Достоевский помнил повесть Карамзина, хотя, разумеется, для него были важны и другие прочтения скорбной истории о поруганной чистоте (достаточно напомнить об увлечении молодого Достоевского идеями

социалистов-утопистов, о трепетном отношении его к Жорж Санд, оставшемся в целом неизменным, о его долгом диалоге с «Полинькой Сакс» А. В. Дружинина, о том, сколь мучительны были для него вопросы «эмансипации», наконец, о том, как остро реагировал писатель на такое социальное зло, как проституция, принявшее в его эпоху масштабы, несопоставимые с теми, что были во времена Карамзина или Пушкина). Достоевский помнил «скромную» повесть Карамзина и не мог не спорить с ней — настолько в его дни все стало страшнее, чем в эпоху Эраста и Лизы. Грязь и ужас оказались «натуральными», а «чувствительность» — скрытой. Жутковатая фигура Лизаветы Смердящей (святость святостью, а грязь, канавы, чудовищная нищета, материальность зла в глаза бросаются) подменила бедную Лизу. На месте Эраста возник чудовищный циник и сластолюбец, поэт разврата Федор Павлович Карамазов. Карамзин и помыслить не мог о ребенке бедной Лизы. Ребенок Лизаветы Ивановны в «Преступлении и наказании» гибнет в утробе матери. Лизавета Смердящая рождает Смердякова, сгусток отвратительной пошлости и зла, убийцу собственного отца. Парадоксы «чувствительности» становятся зловещими. Карамзинское решение кажется на этом фоне действительно пасторальным. Первые читатели «Братьев Карамазовых» могли бы возмутиться самим сопоставлением бедной Лизы и Лизаветы Смердящей.

Мифологизация темы «бедной Лизы» у Достоевского, как видим, прямо связана с ее заземлением. Но заземление у Достоевского всегда особого рода: сколь низменной «натуры» писатель бы ни касался, творение его остается «мистерийным». Прикасаясь к страшным язвам современного мира, Достоевский продолжает исследование «метафизики» греха, святости, воскресения. У Достоевского «бедная Лиза» оказывается грешницей, блудницей, а не проституткой.

Проституткой она станет у Толстого в романе «Воскресение». История отношений Нехлюдова и Катюши легко накладывается на карамзинскую схему. Давно отмечено, что жест Нехлюдова, сующего Катю-

ше сторублевку, напоминает жест Эраста. Когда беременная Катюша приходит на станцию, мечтая увидеть Нехлюдова, рядом с ней оказывается «кухаркина дочь Машка», ребенок, не понимающий ужаса происходящего, но сопутствующий героине. Но нет самоубийства (хоть и помечтала о нем Катюша: «Пройдет поезд — под вагон, и кончено»), нет признаний (бедная девочка не слушает исповеди, но лепечет: «Тетенька, домой пойдем»). Нет ни очищения, ни безумия — есть тупая неодолимая действительность, губящая душу героини. («С этой страшной ночи она перестала верить в добро».) Карамзинский Эраст, «знав о судьбе Лизиной... не мог утешиться и почитал себя убийцею». Нехлюдову дано это чувство, но приходит оно медленно, мучительно и не суля сладости от раскаянья. «Теперь, может быть, они уже помирились!» — последние слова повести Карамзина, намек на встречу героев в царстве небесном. «Ты мной в этой жизни услаждался, мной хочешь и на том свете спастись», — кричит «преображенная гневом» Катюша Нехлюдову. И не только ему. Толстой обрушивает ярость Катюши, ярость, с его точки зрения праведную, на самое понятие «тонкого чувства», на ту психологическую сложность, душевную многомерность, что выросла из карамзинской чувствительности. Раскаяние сладко, но не спасительно, оно эгоистично. Дальнейший путь Нехлюдова к воскресению сложен и мучителен (Катюше и Нехлюдову не дано вернуть утраченное нигде: ни на земле, где судьба героини окажется связанной с другим человеком, ни в небесах, ибо в подобные встречи Толстой не верит).

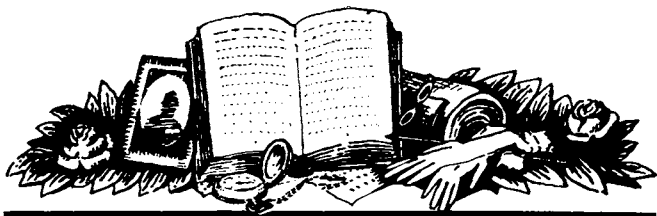
Это большой спор. И не случайно растянулся он на весь девятнадцатый век, даже чуть расширив его строго хронологические рамки. «Бедная Лиза» и «Воскресение» — начало и конец русской классической прозы, ее полюса. На одном — почти кристальная ясность, чувствительность, чарующий лиризм. На другом — тяжелая материальность, суровость, груз простых и трудно обретаемых истин. Толстой — сильнейший оппонент карамзинской традиции, не в последнюю очередь потому, что для него «чувствительность» не пустое слово. С

психологической сложностью борется крупнейший психолог русской литературы, с поэтизацией чувства — давний, внимательный и любящий читатель учителей Карамзина — Руссо и Стерна. Спор подразумевает общую почву — почву русской гуманистической культуры.

История судьбоносных произведений — это история бесконечных перетолкований начального смысла, не утрачиваемого, впрочем, до конца. История о соблазненной крестьянке — сквозная для русской литературы. Барин, «дающий деньги»; ребенок, на глазах которого разыгрывается драма или ее последний акт; дорога, уносящая соблазнителя; невеста, увлекающая его от истинной любви; грохот войны, на которую отправляется герой... мотивы эти могут существовать по отдельности, они рассыпаются по разным произведениям, но центробежная сила единой культуры будит дремлющие читательские ассоциации, и один мотив невольно напоминает о другом. Читая Достоевского или Толстого, не всегда вспоминаешь о Карамзине, но возможность воспоминания существует и нет-нет реализуется.

В стихотворении Блока «На железной дороге» некраковские («Тройка») и толстовские реминисценции зримы (железная дорога, военный, самоубийство, на которое не решилась Катюша), но рядом с ними звучат отголоски раздумий Достоевского о поруганной красоте, возникает собственно блоковское, хотя тоже подсказанное Гоголем и Достоевским, отождествление прекрасной женщины и России. Любовь, вера в спасительность собственного чувства, холод и враждебность жизни, осуждение толпы, утрата идеала, психологическая опустошенность — со всем этим мы уже сталкивались. Судьба бедной Лизы, пунктирно намеченная Карамзиным, уже прописана русской литературой XIX века. И поэтическое слово Блока обобщит то, что много раз было сказано, но к разгадке тайны бедной Лизы так и не привело.

Не подходите к ней с вопросами,
Вам всё равно, а ей — довольно:
Любовью, грязью иль колесами
Она раздавлена — всё больно.



«СТОЛЕТЬЯ НЕ СОТРУТ...»

В.Ю.ПРОСКУРИНА

ДИАЛОГИ С ЧАЦКИМ

А. С. Грибоедов «Горе от ума»

Вся пьеса представляется каким-то кругом знакомых читателю лиц, и притом таким определенным и замкнутым, как колода карт... Только о Чацком многие недоумевают: что он такое? Он как будто пятьдесят третья какая-то загадочная карта в колоде.

И. А. Гончаров

Пожалуй, немного в русской литературе первой четверти XIX века произведений, которые могли бы сравниться с «Горем от ума» по мощности воздействия на национальную культуру. Среди тех, кто обращался в своих духовных исканиях к грибоедовской комедии, виднейшие русские писатели и мыслители — Пушкин, Белинский, Герцен, Достоевский, Щедрин, Гончаров, Блок... и еще десятки и десятки крупных фигур.

По-разному подходили к грибоедовскому шедевру: преобладали то критические толкования, то публицистические, то художественное освоение текста (когда герои, эпизоды, сюжетные линии «Горя от ума» открыто или замаскированно проникали в чужие произведения). На первый план попеременно выдвигались то конфликт, то герои, то принципы бытописания, то язык комедии. Но менялись формы и содержание диалога «Горя от ума» с русской культурой — сам диалог не прекращался никогда.

И главным участником этого диалога довелось стать Чацкому.

1. ЧАЦКИЙ И ГРИБОЕДОВ

...1 июня 1824 года Грибоедов привез в Петербург текст только что завершенной комедии. Восторженный прием «Горя от ума» в дружеском кружке литераторов и актеров вселял уверенность в успехе. Но попытки опубликовать пьесу оказались бесплодными. И Грибо-

едов, до той поры не поощрявший распространения комедии в списках (это могло повредить успеху издания), меняет тактику. Списки создаются теперь с ведома (и зачастую под наблюдением) автора. Через короткое время «Горе от ума» становится известным всей читающей России. Комедию цитируют, о ней спорят, но споры эти пока не выплескиваются на журнальные страницы. Неизданную комедию невозможно было обсуждать в подцензурной периодике.

Вскоре, однако, вынужденное молчание было прервано. Грибоедов, окончательно потерявший надежду издать «Горе от ума» целиком, передает в альманах Ф. Булгарина «Русская Талия» отрывки из комедии (4 явления первого действия и полностью третье действие). Альманах выходит в свет 15 декабря 1824 года, и уже в ближайшие месяцы вокруг «Горя...» кипят страсти. Участники спора принимали правила игры, навязанные цензурной политикой: положено было делать вид, что известны только опубликованные фрагменты комедии. Эта «неполнота» знаний о комедии всячески подчеркивается—и все понимают, что речь идет о «секрете Полишинеля». Конечно, участники полемики знали всю комедию и, вынужденные говорить об изданных фрагментах, подразумевали проблематику и построение комедии в целом.

Застрельщиками полемики выступили два московских литератора—М. Дмитриев и А. И. Писарев. Оба предъявили «Горю от ума» ряд претензий. Их не устраивали ни план, ни сюжет, ни развитие интриги, ни характеры, ни слог комедии. Но особо сокрушительной критике подвергся Чацкий.

Разобраться в смысле и мотивах обвинений помогает реплика, брошенная Дмитриевым в пылу полемики: «...кроме законов логики и вкуса—есть в литературе еще другие законы, основанные на отношении к лицам!—Чтобы иметь ключ ко многим литературным истинам нашего времени, надобно знать не теорию словесности, а сии отношения!»¹ «Программный» характер слов Дмитриева был понят безошибочно: не случайно оба оппонента Дмитриева—О. Сомов и В. Одоев-

ский—поставят эту реплику эпиграфом к своим «анти-критикам». Каковы же были эти «отношения»?

1824 год прошел в ожесточенных литературных схватках. В центре их находилась полемика между М. Дмитриевым и князем Вяземским о принципах романтизма. Постепенно полемика вовлекала в свою орбиту новых участников (к Дмитриеву присоединился Писарев, к Вяземскому—Грибоедов) и неприметно превращалась из принципиального спора в личную перебранку. Споры не уместались на журнальных страницах: противники засыпали друг друга градом эпиграмм, вставляли полемические выпады даже в невинные водевили, наконец, стали прибегать к явно «нелитературным» приемам. Несмотря на то, что борьба шла с переменным успехом, к концу 1824 года Дмитриев и Писарев имели известные резоны считать себя победителями: Вяземский запутался в определениях, и даже Пушкин советовал ему прекратить журнальную перебранку, выражая в то же время несогласие с рядом его мыслей... Не имеет успеха комедия-водевиль Вяземского и Грибоедова «Кто брат, кто сестра», а затем с треском проваливается водевиль Вяземского «Бальдонские воды»...

Наступающий 1825 год путает «журнальным близнецам» (так прозвали Дмитриева и Писарева Вяземский и Грибоедов) все карты. Начинает издаваться «Московский телеграф» под редакцией молодого Н. Полевого. Роль наставника и «литературного консультанта» Полевого берет на себя Вяземский, стремившийся превратить новый журнал в проводник идей близкого ему круга. С первых же номеров «Московский телеграф» готовит общественное мнение к встрече с «Горем от ума» как с шедевром. В журнале создается своеобразный культ Грибоедова. В первом номере появляется пространное послание Вяземского «К приятелю», имеющее программный характер. Грибоедов как адресат этого послания узнается без особого труда: стихотворение пронизано реминисценциями из «Горя от ума», наполнено выпадами в адрес «рыцарей классиков из азбучного класса» (тех же Дмитриева и Писарева). В

следующем номере печатается восторженное стихотворение Кюхельбекера «Грибоедову» и там же — чрезвычайно сочувственный отклик о комедии в обзоре Ник. Полевого...

Дмитриев и Писарев с ужасом видят, что их враг, презренный «Грибус», неприметно превращается в классика. И здесь в силу вступили не только острые литературные разногласия, но и куда более прозаический мотив — зависть. Об этом задним числом вспоминал сам М. Дмитриев в своих мемуарах: «Писарев был от природы зол и завистлив. Он ненавидел Грибоедова и князя Вяземского: первого за то, что превозносили его рукописную комедию «Горе от ума», а второго за то, что превозносили его остроумие, а он никому не хотел уступать»². По понятным причинам мемуарист переложил все грехи на плечи покойного соратника, уклонившись от характеристики собственного отношения к Грибоедову в 20-е годы. Но, надо думать, и он выступил застрельщиком полемики не из чистой любви к словесности. В том же номере «Московского телеграфа», где пелись дифирамбы Грибоедову, можно было найти и весьма колкий отзыв о драматическом «прологе» «Торжество муз», сочиненном Дмитриевым на открытие Большого театра. Да и в послании Вяземского, как уже говорилось, Дмитриеву не поздоровилось.

Дмитриев с Писаревым берутся за перо, стремясь во что бы то ни стало «уронить» в глазах читателей новое сочинение литературного противника. Критики сразу же взяли на вооружение слухи о том, что «Горе от ума» — комедия памфлетная, что за каждым ее героем скрывается реальное лицо. Эту мысль рецензенты развивают настойчиво и последовательно. «...Г. Грибоедов, — резюмирует Дмитриев, — изобразил очень удачно некоторые *портреты*, но не совсем попал на нравы того общества, которое вздумал описывать...»³ «Толпа читателей, — подхватывает Писарев, — находит удовольствие при чтении этой комедии оттого, что всякую колкость хочет применять к лицам ей известным»⁴. Провокационный характер подобных похвал был современниками понят безошибочно. «Предательские похва-

лы удачным портретам в комедии Грибоедова,— запишет Кюхельбекер в своем тюремном дневнике,— грех гораздо тягчайший, чем их придирки и умничания. Очень понимаю, что они хотели сказать...»⁵ Но помимо очевидного намерения ополчить против Грибоедова московское общество, намеки Дмитриева и Писарева преследовали и другую цель. Если все персонажи «Горя от ума» не что иное, как портреты, то «портретным» должен быть и образ главного героя. Дмитриев и Писарев давали понять, что Чацкий—это автопортрет Грибоедова.

Намеки на тождество автора и центрального героя рассыпаны по тексту статей. К примеру, Дмитриев указывает, что изображение холодного приема Чацкого после заграничного путешествия есть «грубая ошибка против местных нравов»: «...у нас всякий возвратившийся из чужих краев принимается с восхищением»⁶. Не случаен здесь курсив при словах «из чужих краев», призванный сконцентрировать внимание читателя на этой реплике: триумфальные встречи, устроенные Грибоедову по возвращении с Кавказа, были у всех на памяти, и намек не нуждался в комментариях. В другом месте Дмитриев констатирует: «...мы видим в Чацком человека, который злословит и говорит все, что ни придет в голову; естественно, что такой человек наскучит во всяком обществе»⁷. Осветив поведение Чацкого в беседе с Софьей, Дмитриев с сочувствием цитирует (выделяя курсивом!) известную реплику героини: «*Не человек, змея!*»

Осведомленные читатели понимали, конечно, что это прямая отсылка к недавней (1824 года) эпиграмме Писарева на Грибоедова, где «змеиные» черты оказывались определяющими в характеристике драматурга:

Глаза у многих змей полны смертельным ядом,
И, видно, для того придуманы очки,
Чтоб Грибус, созданный рассудку вопреки,
Не отравил кого своим змеиным взглядом⁸.

По Дмитриеву, Чацкий «не что иное, как сумасброд, который находится в обществе людей совсем не глу-

пых, но необразованных и который умничает перед ними, потому что считает себя умнее: следственно, все смешное — на стороне Чацкого!»⁹. А под пером менее «академичного» Писарева Чацкий превращается в человека, «одержимого духом самолюбия», «совершенно одичалого», «невежду» и едва ли не развратника, который с юношеских лет привык с девицами «прятаться вечером в темный угол»¹⁰. В конечном итоге все эти намеки будут сведены в формулу: «Это Мольеров Мизантроп в мелочах и в карикатуре»¹¹. Писарев развернет формулу Дмитриева в длинный ряд параллелей между героями Мольера и Грибоедова. Эти параллели нужны для того, чтобы показать: Чацкий — это ничтожество, которое выдается за нечто значительное; но такие потуги обречены на провал: между героем Мольера и «мнимым» героем Грибоедова — пропасть. Пропасть пародии. Перед нами, пользуясь формулой Дмитриева, «несообразность характера с его назначением»¹². Но за всем этим прослеживается другой смысл. Та же модель прикладывается и к самому автору: сам Грибоедов — это посредственный сочинитель, который выдается за гения кружком приятелей; его претензии столь же смешны и нелепы, как и амбиции его персонажа. Все это еще раз должно было подчеркнуть тождество автора и героя: обвинения, идущие вроде бы по разным линиям, фокусируются в одну точку...

Главной своей цели Дмитриев и Писарев так и не смогли достичь: «уронить» комедию и подорвать литературную репутацию Грибоедова им не удалось. Зато в другом антагонисты Грибоедова преуспели вполне. Отождествление Чацкого и Грибоедова надолго делается «общим местом» в суждениях о комедии. Как ни парадоксально, такой подход был закреплен уже первыми защитниками «Горя от ума», проницательно названными Кюхельбекером «неловкими»¹³.

Подымая перчатку, брошенную Дмитриевым, молодой В. Ф. Одоевский попытался парировать все обвинения критика в адрес Чацкого, не обойдя при этом и те места дмитриевской статьи, где заключались очевидные намеки на Грибоедова. Цитируя пассаж о «восхище-

нии», с которым принимается у нас «всякий, возвратившийся из чужих краев», Одоевский замечает: «Правда, м. г., но это восхищение не всегда может относиться к тем, которые возвращаются с новыми познаниями, с новыми мыслями, с страстью совершенствоваться. Таким людям худо жить, особливо если они осмелятся шутить, писать эпиграммы на людей, играющих роль трутней в подлунном мире»¹⁴. Одоевский отчетливо уловил антигрибоедовский выпад Дмитриева — и он принял бой. Его Чацкий — это тоже Грибоедов, но осмысленный с диаметрально противоположной позиции. На намеки Дмитриева он отвечает своими намеками. «Эпиграммы на людей...» — это эпиграммы Грибоедова на Дмитриева и Писарева, ибо уже в начале статьи Одоевский показывает, что ненависть Дмитриева к автору «Горя...» «родилась от едкой, счастливой эпиграммы»¹⁵. В полемическом азарте Одоевский меняет акценты в понимании Чацкого, все «минусы» заменяет на свои «плюсы», то, что Дмитриев определял как недостатки, осмысляет как достоинства, — но сохраняет заданную Дмитриевым модель: Чацкий — это автопортрет Грибоедова. Соответственно и нарисованный в статье Одоевского Чацкий — это скорее идеализированный портрет Грибоедова, с которым Одоевский в ту пору сближается («сила характера, презрение предрассудков, благородство, возвышенность мысли, обширность взгляда»)¹⁶.

Полемика 1825 года задала формулу, которая прожила вплоть до 1830—1840-х годов. Так, Кс. Полевой в 1833 году попытался канонизировать эту формулу: «Лицо, главное по действию и по тому, что на нем отражаются все противоположности, — конечно, Чацкий. Поэт невольно, не думая, изображал в нем самого себя. Всякий раз, когда надобно изобразить добро, благо, человек обращается к самому себе, потому что в каждом есть больше или меньше добра и он любит высказывать его. Но вместе с тем переходят в его изображение и недостатки оригинала»¹⁷.

Впрочем, уже на раннем этапе читательской истории «Горя от ума» прозвучали мнения, акцентирующие как

раз нетождественность автора и главного героя комедии. Первым такое мнение высказал Пушкин. Бегло — в письме к П. А. Вяземскому от 28 января 1825 года: «Читал я Чацкого — много ума и смешного в стихах, но во всей комедии ни плана, ни мысли главной, ни истины. Чацкий совсем не умный человек — но Грибоедов очень умен»¹⁸. Развернуто — в письме к А. А. Бестужеву в конце января 1825 года: «В комедии Горе от ума кто умное действующее лицо? ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий [и] благородный [молодой человек] и добрый малой, прошедший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остроумиями и сатирическими замечаниями»¹⁹.

Чем объясняется этот упрек и в чем его суть? Пушкин, глубокий знаток европейской и русской комедийной традиции, пронизательно уловил связь образа Чацкого с определенным типом комедийного героя. Грибоедов создавал свое произведение, сознательно «переворачивая» традиционную систему комедийных амплуа. По своей сюжетной роли Чацкий соотносим с многочисленными Блесткиными («Г-н Богатонов, или Провинциал в столице» М. Н. Загоскина), Фольгиными, Кутермиными, Зарницкиными (соответственно комедии А. А. Шаховского «Липецкие воды», «Полубарские затеи», «Не любо, не слушай, а лгать не мешай»), Блестовыми («Петиметр в деревне» А. Вешнякова), Звоновыми («Говорун» Н. И. Хмельницкого)²⁰. В русской театральной традиции это всегда комические персонажи (амплуа «ложного жениха»), чьи достоинства на поверку оказываются мишурным блеском, пустым звоном и чьи претензии на руку героини всегда оборачиваются крахом. Грибоедов пошел на дерзкий эксперимент: сохранив структурную функцию, он качественно меняет ее содержание. В то же время Грибоедов наделяет своего героя атрибутами иного комедийного типа — «злого умника», хотя и здесь демонстративно переставляет акценты.

Выбранный драматургом путь явно не устраивал Пушкина: совмещение комедийной функции с почти

трагедийным «наполнением» не избавляло образ от противоречий и создавало нежелательный эффект. Здесь можно было бы употребить формулу Дмитриева — «несоответствие характера с его назначением». Для Дмитриева, как уже говорилось, это аргумент против Грибоедова, отождествленного с Чацким. Для Пушкина — аргумент в подтверждение несходства Чацкого с Грибоедовым. Обратим внимание на формулировки из пушкинского письма Бестужеву, которыми определяется суть характера главного героя. Пушкин отказывается от выражения «молодой человек», так как не это главное в нем. И точное слово найдено: «добрый малой». Вспомним «а будет просто добрый малой...» из «Евгения Онегина», где эта формула служит для обозначения заурядного светского «обывателя», то есть определенного социально-бытового типа. Но пушкинское слово таило в себе и другое. «Добрый малый» — так называлась комедия М. Н. Загоскина, представленная с крупным успехом в 1820 году, тогда же опубликованная и не сходившая много лет со сцены. Образ Вельского превратился в лицо нарицательное. Это персонаж совершенно аморальный, картежник, пьяница, неплательщик долгов, скрывающийся под личиной светского щеголя. С. Т. Аксаков отмечал: «...в комедии везде проведена мысль: вот кого называют в свете добрым малым»²¹. Не следует, разумеется, понимать фразу Пушкина буквально в том смысле, что Чацкий — это герой комедии Загоскина, «проведший несколько времени» в обществе Грибоедова. Но в образе Вельского были сконцентрированы черты традиционного типа «злого умника» — черты, которые просвечивают и в фигуре Чацкого. Показателен диалог двух героев «Доброго малого» по поводу Вельского:

«Ладов: У него, брат, своя философия... мастер говорить!

Что за познания! Что за острота! Какой умница!

Стародубов: Нет, не умница, а злоязычник, для которого нет ничего святого; бесчестный, подлый насмешник...»²²

Темы «Горя от ума», конечно, с иной расстановкой

оценочных акцентов, в зародыше уже прослеживаются здесь.

Таким образом, пушкинская оценка многопланова и каламбурна — «добрый малой» Чацкий соотнесен и с определенным социально-бытовым и — одновременно — литературным типом, вызывающим не героические ассоциации. Салонное красноречие Чацкого заставляет вспомнить именно такие феномены — например, Репетилова. Чацкий оказывается уподоблен Репетилову, и в этом, по мысли Пушкина, промах Грибоедова (который сам, конечно, никогда не мог уподобиться своему герою).

Позднейшие исследователи попытались «спасти» Чацкого (а заодно и Грибоедова) от пушкинских обвинений, указывали на то, что Грибоедов точно отразил в Чацком черты декабристского (периода «Союза благоденствия») типа поведения²³. Вероятно, дело не в «периоде», а в более общих закономерностях социально-бытового поведения декабриста вообще. Сама одноплановость поведения героя Грибоедова, его демонстративная независимость от обстоятельств, безусловно, оцениваются Пушкиным в контексте занимавших его проблем общемировоззренческого порядка. Как раз в Михайловском, в пору первого знакомства с «Горем...», Пушкин учится «неромантическому», «прозаическому» поведению, которое, по тонкому замечанию исследователя, «находится в соответствии с поведением других людей»²⁴. Овладение новым мироощущением и новым социальным поведением было органически связано с преодолением литературного, бытового и политического романтизма. В этом контексте тип Чацкого не мог не восприниматься как явление вчерашнего дня.

Суждения Пушкина не были чем-то уникальным. Скептическое отношение к грибоедовской комедии было свойственно пушкинскому кругу — Дельвигу (в отличие от Пушкина не находившему в комедии вообще «никакого достоинства»), П. Плетневу и даже лично связанному с Грибоедовым Вяземскому²⁵.

Первые отклики на пушкинское мнение появились достаточно рано. Уже в ответе О. Сомова М. Дмитриеву

можно усмотреть и косвенный ответ Пушкину. О. Сомов, в ту пору активно общавшийся с бестужевским кружком, скорее всего, был знаком с пушкинским письмом Бестужеву, тем более что чтение и обсуждение письма началось с легкой руки самого поэта.

Сомов подчеркивает, что Грибоедов «не имел намерения выставлять в Чацком лицо идеальное» и что самые «недостатки» Чацкого определялись авторской установкой: «Он представил в лице Чацкого умного, пылкого и доброго молодого человека, но не вовсе свободного от слабостей»²⁶. Примечательна фразеология Сомова — эпитеты «пылкий» и «добрый» прямо восходят к пушкинскому письму. Любопытно, что и «молодой человек» также находит соответствие в письме Пушкина, но только в зачеркнутом варианте. Сомов едва ли случайно отвергает пушкинскую уничижительную формулировку «добрый мальй» и воскрешает первоначальное определение, критику важно сами «недостатки» Чацкого лишить нежелательного оттенка комизма. Обнаруженные им две «слабости» Чацкого — «заносчивость и нетерпеливость» — Сомов пытается мотивировать психологически — «возрастом и убеждением в преимуществе перед другими»²⁷. «Чацкий сам очень хорошо понимает, — пишет Сомов, — ... что, говоря невеждам о их невежестве и предрассудках и порочным о их пороках, он только напрасно теряет время...»²⁸ Это опять ответ Пушкину, а не Дмитриеву (последний говорил о другом противоречии — Чацкий презирает окружающих, а между тем хочет, чтобы они его уважали). Не случайна и апелляция к мнению тех, кто «внимательно читал комедию»²⁹. Напомним слова Пушкина из того же письма к Бестужеву: «Слушал Чацкого, но только один раз, и не с тем вниманием, коего он достоин»³⁰. Итак, по Сомову, Чацкий прекрасно понимает бесплодность «салонного красноречия», «но в ту минуту, когда пороки и предрассудки трогают его, так сказать, за живое, он не в силах владеть своим молчанием...»³¹.

Суждениям Сомова нельзя отказать в проницательности и тонкости. В дальнейшем именно эта линия —

психологическое объяснение и «оправдание» поведения Чацкого — будет блистательно развита и канонизирована в «критическом этюде» И. А. Гончарова «Мильон терзаний»³².

Завершение раннего этапа осмысления комедии знаменовала статья Белинского «Горе от ума» (1840). Статья, как известно, была написана в «примирительный» период деятельности критика — и в полной мере несла на себе отпечаток его тогдашних взглядов. В соответствии с «гегельянскими» представлениями Белинский, высоко оценивая дарование Грибоедова, тем не менее отказал «Горю от ума» в праве называться истинной комедией, низводя ее в разряд «сатир». Сурово оценил он и характер Чацкого: «Это просто крикун, фразер, идеальный шут, на каждом шагу профанирующий все святое, о котором говорит... Это новый Дон Кихот, мальчик на палочке верхом, который воображает, что сидит на лошади»³³. Стремясь развенчать героя, Белинский обращается к неожиданным союзникам. «Глубоко верно, — пишет он, — оценил эту комедию кто-то, сказавший, что это горе, — только не от ума, а от умничанья». С сочувствием упомянутый критиком «кто-то» — не кто иной, как М. Дмитриев. Чрезвычайно характерно и итоговое суждение о герое: «Искусство может избрать своим предметом и такого человека, как Чацкий, но тогда изображение должно было бы быть объективным, а Чацкий лицом комическим; но мы ясно видим, что поэт не шутя хотел изобразить в Чацком идеал глубокого человека в противоречии с обществом, и вышло бог знает что»³⁴. Причины такой оценки слишком хорошо известны, чтобы останавливаться на них подробно. Но одно весьма показательное: суммируя и заостряя аргументы многих предшественников — Дмитриева, Надеждина, Пушкина, Вяземского, — Белинский, по сути, уже оставляет в стороне проблему тождественности героя и автора. Проблема переводится из плоскости литературно-бытовых отношений в собственно литературный план. Предваряя свой разбор грибоедовской комедии, Белинский отмечал, что «для нее уже настало время

оценки критической, основанной не на знакомстве с ее автором и даже не на знании обстоятельств его жизни, а на законах изящного, всегда единых и неизменяемых»³⁵.

Проницательности критика нельзя не отдать справедливости. Действительно, наступало время, когда комедия должна была отделиться от фигуры своего создателя и зажить самостоятельной жизнью. Близилась пора и новых оценок. Только оценки эти будут основаны не на «законах изящного, всегда единых и неизменяемых», как полагал Белинский в 1840 году, а совсем на других началах.

2. РУССКИЕ ЧАЦКИЕ

В середине XIX века фигура грибоедовского героя приобрела контуры значимого исторического типа. Именно тогда литература ощутила вкус к символизации исторических характеров. И первым символом суждено было стать Чацкому.

Появился и прямой повод для размышления над судьбой Чацкого и русских Чацких. В 1858 году в Лейпциге вышло первое, без цензурных купюр, полное издание комедии Грибоедова. Затем в 1860 году — второе, берлинское издание. Наконец, «Горе...» (без существенных цензурных искажений) появилось и в России: в 1862 году комедию выпустил демократически настроенный издатель Н. Л. Тиблен.

Именно в эту пору родилась формула, перешедшая в школьные учебники, — «Чацкий-декабрист». Почему эта формула родилась именно тогда? В какой мере отражала она историческую действительность, а в какой — злободневные нужды литературно-общественной борьбы второй половины века?..

Формула возникла в революционном эмигрантском зарубежье, в кружке Герцена. В известном предисловии к сборнику «Русская потаенная литература» (1861) Н. Огарев будет характеризовать Чацкого как «живого человека своей эпохи», «выразившего деятельную сторону жизни, негодование, ненависть к существующему

правительственному складу общества»³⁶. Даже неоправданная, по мысли Пушкина, «говорливость» Чацкого получает у Огарева культурно-историческое обоснование: «...вспоминая, как в то время члены тайного общества и люди одинакового с ними убеждения говорили свои мысли вслух везде и при всех, дело становится более чем возможным — оно исторически верно»³⁷. И в конце концов Огарев торжествующе провозглашает: «...едва ли нам можно возразить, что Чацкий не принадлежит к тайному обществу и не стоит в рядах энтузиастов»³⁸.

Это положение было тут же подхвачено Герценом и прокламировано им со всей определенностью и полемической заостренностью. «...Это *декабрист*, это человек, который *завершает* эпоху Петра I...»³⁹, — пишет он о Чацком в статье «Новая фаза русской литературы» (1864). В эпоху, когда на авансцену революционного движения выступили Базаровы, поколение, сформировавшееся в сороковые годы («люди 40-х годов»), попыталось выстроить свою генеалогию, подчеркнуть преемственность по отношению к декабристам и укрепить тем самым свою нынешнюю позицию. «Чацкий, — писал Герцен, — это Онегин-резонер, старший его брат. «Герой нашего времени» Лермонтова — его младший брат. <...> Дело в том, что все мы в большей или меньшей степени были Онегинными, если только не предпочитали быть *чиновниками* или *помещиками*»⁴⁰.

Ревностный интерес Герцена к Чацкому имел особую подоплеку. Дело в том, что «люди 40-х годов», к которым принадлежал и Герцен, воспринимали фигуру Чацкого в высшей степени интимно. Им было свойственно свою судьбу, свое положение проецировать на судьбу Чацкого. Они охотно уснащают свои горькие монологи явными или скрытыми цитатами из «Горя от ума».

Так, Т. Н. Грановский говорит о «фамусовско-репетитовской» Москве, явно памятуя гневные инвективы Чацкого: «С этой барской, пошлой, тупоумной Москвой, представителем которой является английский клуб, с этой апатичной, ленивой Москвой, которая

<...> толкует по старой памяти о своем умственном превосходстве, нелепо хвастает какой-то будто независимостью, которую приобрела она,—с этой Москвой я не могу, не хочу и не должен иметь ничего общего. Человеку с свежими силами, с неостывшей энергией, с жаждой деятельности,—в Москве делать нечего»⁴¹.

С фигурой Чацкого постоянно соотносит свою судьбу... сам Герцен. Благо, почва для проекций была: резкое неприятие всех сфер русской жизни, отсутствие возможного «дела» в России, «бегство», одиночество, даже переплетенность личной и общественной драм.

В незаконченной повести «Долг прежде всего» герой, Анатолий Столыгин, наделен и автобиографическими чертами, и в то же время—соотнесен с грибоедовским Чацким: «лишний человек» Столыгин «искал куда-нибудь прислониться, он стоял слишком одинок... без определенной цели, без дела... Опять та же жизнь, которая образовала поколение Онегиных, Чацких и нас всех...»⁴². Жизнь литературного героя—Чацкого—становится символом биографии поколения...

В тяжелый период жизни разочарованный и одинокий Герцен прямо выразит свое состояние строками из монолога Чацкого. Он с болью напишет: «Проезжая тайком Францию в 1852 г., я в Париже встретил кой-кого из русских—это были последние. В Лондоне не было никого. Проходили недели, месяцы...

Ни звука русского, ни русского лица...»⁴³

Акценты переставлены, интонация переменена с гневно-обличительной на тоскующую. Герцена, конечно, уже не очарует «дым отечества», однако трагедия вынужденного эмигрантства и изоляция первых лет жизни за границей отзовется в этих строках.

Москва 40-х годов, Москва Герцена, оказывается—среди прочих—населена Чацкими. В «Былом и думах» дается иронический смотр Москве и выясняется, что фигура Чацкого—ее необходимый и «вечный» атрибут: «Я в Москве знал два круга, два полюса ее общественной жизни... В ней не приходит все к одному знаменателю, а живут себе образцы разных времен, образований, слоев, широт и долгот русских. В ней Ларины и

Фамусовы спокойно оканчивают свой век; но не только они, а и Владимир Ленский и наш чудак Чацкий — Онегиных было даже слишком много»⁴⁴.

Характерно, что и в восприятии нового поколения, «детей», Базаровых, все эти так называемые «лишние люди» русской классики образуют некий единый, глубоко чуждый образ. Для демократов-шестидесятников он станет жупелом. Говоря о том, что историческое время этих героев безвозвратно кануло в прошлое, они будут говорить об исчерпанности и «дела» поколения Герцена.

Особенно афористично выразит это общее отношение к типу дворянина-либерала Писарев: «Время Бельтовых, Чацких и Рудиных прошло навсегда с той минуты, как сделалось возможным появление Базаровых, Лопуховых и Рахметовых...»⁴⁵ Ясно, что стрелы метят прежде всего в «отцов» — в поколение Рудиных — людей «со знанием», но без «воли», несостоятельных на «rendez-vous» с русской действительностью. Однако отношение лагеря демократов-шестидесятников к Рудиным накладывает свой отпечаток и на отношение к Чацкому: он начинает восприниматься ими по той же модели. Так, Писарев отметит «бесплодное красноречие» Чацкого⁴⁶. А еще ранее Добролюбов будет иронизировать над пустотой и мелочностью «маленьких требований» Чацкого и невольно (а может быть, и вполне сознательно) припишет ему сентенции Фамусова о Кузнецком мосте и «вечных нарядах» (так!). «Реальная критика», таким образом, откажет в серьезности идеологическим устремлениям грибоедовского героя, «не замечающего слона»⁴⁷, и осмыслит его поведение как формулу, лишённую всякого исторического смысла.

Удар по Чацкому — Бельтову Герцен воспримет как удар по себе — по кружкам 1830—1840-х годов, по времени его молодости и даже по той работе, которая ведется им сейчас в эмиграции. Его статьи конца 1850—1860-х годов, посвященные реабилитации поколения «отцов» — от Чацких до Рудиных, были направлены против крайностей взглядов поколения «детей», Базаровых (в котором, в свою очередь, узнали себя такие

люди, как Писарев). В этой полемике декабрист Чацкий, стоявший, по мысли Герцена, у истоков дворянской революционности, постепенно наделялся чертами во многом идеализированного образа «человека 30—40-х годов». Все комическое в Чацком снимается. Вместо этого в грибоедовском Чацком прорисовывается тот героизированный облик, который встречается в работах Герцена, посвященных эпохе его молодости. «Образ Чацкого, печального, неприкаянного в своей иронии, трепещущего от негодования и преданного мечтательному идеалу»,—таков герой Грибоедова в статье Герцена 1864 года⁴⁸. Что это, литературная критика, публицистика? Нет, это исповедь «сына века», облеченная в форму литературной критики и публицистики. Говоря о Чацком, Герцен говорит о себе, о своем поколении, о «негодовании» и «мечтательных идеалах» своей молодости. Этот своеобразный «комплекс» Чацкого в мировоззрении людей 40-х годов очень точно указал И. А. Гончаров—сам связанный с этим поколением: «Много можно бы привести Чацких—являвшихся на очередной смене эпох и поколений—в борьбе за идею, за дело, за правду <...> а возьмем одного из позднейших бойцов с старым веком, например, Белинского. <...> Прислушайтесь к его горячим импровизациям—и в них звучат те же мотивы и тот же тон, как у грибоедовского Чацкого. <...> Оставя политические заблуждения Герцена, где он вышел из роли нормального героя, из роли Чацкого, этого с головы до ног русского человека,—вспомним его стрелы, бросаемые в разные темные, отдаленные углы России. <...> В его сарказмах слышится эхо грибоедовского смеха и бесконечное развитие острот Чацкого. И Герцен страдал от „миллиона терзаний“»⁴⁹.

К концу 1860-х годов картина литературного движения у Герцена несколько меняется. Резкие расхождения с революционными демократами достигают наивысшего накала. Последние также используют литературные образы в качестве символов общественного движения. Для них именно Онегин приобретает черты исторического характера 20-х годов. От него тянется, по мысли

Писарева, галерея «лишних людей», ничего не сделавших для России.

В ответ на эти выпады Герцен раздражается страстной полемической статьей «Еще раз Базаров» (1869). Это голос поколения, мстящего за незаслуженное забвение, голос «из преждевременных и не наступивших могил»⁵⁰. Теперь Герцен резко противопоставляет «умную ненужность» — Онегина — Чацкому: «Тип того времени, один из великолепнейших типов новой истории, — это *декабрист*, а не Онегин. <...> Если в литературе сколько-нибудь отразился, слабо, но с родственными чертами, тип декабриста — это в Чацком»⁵¹. Чацкий предстает у Герцена как символ «великих отцов», какими были декабристы. Грибоедовский герой, по мысли Герцена, через голову поколения, «сплюснутого террором», протягивает руку не Базаровым, а тем, кого они, с легкой руки Писарева, пытаются похоронить, — Герцену и его соратникам.

О «героическом значении» Чацкого писал в 1862 году еще Ап. Григорьев, видя в нем одного из «падших борцов»: «Пушкин провозгласил его <Чацкого> неумным человеком, но ведь героизма-то он у него не отнял, да и не мог отнять. В уме его, то есть практичности ума людей закалки Чацкого, он мог разочароваться, но ведь не переставал же он никогда сочувствовать энергии падших борцов»⁵². Герцен идет дальше и последовательнее — он увидит будущее Чацкого в каторжной ссылке: «...он <Чацкий> головой бьет в каменную стену общественных предрассудков и пробует, крепки ли казенные решетки. Чацкий шел прямой дорогой на каторжную работу...»⁵³

Герценовского Чацкого-«каторжника» не захочет принять бывший каторжник Достоевский, парадоксально переосмысливший эту фразу Герцена. В записной тетради 1876—1877 годов Достоевский напишет: «Ты всего-то из банной мокроты зародился, сказали бы ему, как говорили, ругаячись, покойники из Мертвого дома <...>, когда хотели обозначить какое-нибудь бесчестное происхождение». А на полях пометит: «Чацкому, если б его сослали»⁵⁴.

Крайности, как говорят, сходятся. Думается, здесь сошлись две полярные точки зрения—наиболее «высокая» и, пожалуй, самая уничижительная в истории восприятия образа Чацкого. Ведь не случайно же это «бесчестное происхождение» повторится в Смердякове—Лизавета Смердящая родила его, как известно, в «банной плесени».

Однако в мире Достоевского нет окончательных решений, нет абсолютных истин, предлагаемых читателю. Потому и «проблема Чацкого» (по сути, центральная в творчестве писателя, так как связана с осмыслением того или иного варианта «идейного» героя—героя-миссионера) не сводима к однозначным решениям. Хотя Достоевский вслед за Герценом и усвоит его периодизацию этапов общественного движения, усвоит и известные литературные символы, однако будет писать о их «грубости» и приблизительности; в подготовительных материалах к «Подростку» есть, например, такая запись: «Про современную литературу Версифов говорит, что данные ею типы довольно грубы (Чацкий, Печорин, Обломов) и что много тонкого и несомненно действительного ускользнуло...»⁵⁵ «Ускользнул» прежде всего сам Чацкий—и для «шестидесятников», и для Герцена грибоедовский герой—чистая абстракция, символ. Это не фигура, даже не лицо, а тонкий, изящный профиль—подобный тем пяти на обложках «Полярной звезды».

Фигура западника, бранящего окружающее его общество, стремящегося «вон из Москвы», приковывала пристальное внимание Достоевского. В подготовительных материалах к «Бесам» (1869—1872) появляется фигура «человека 40-х годов»—Гр[ановского], бичующего московское общество репликой Чацкого:

К перу от карт и к картам от пера,
И положенный час приливам и отливам.

С ним спорит некто Ш[апошни]ков. Его монолог имеет двойную направленность—против Чацкого (и декабристов в его лице), а также против «передовых людей» 1830—1840-х годов: «Он <Чацкий> был барин и

помещик, и для него, кроме своего кружка, ничего и не существовало. Вот он и приходит в такое отчаяние от московской жизни высшего круга, точно, кроме этой жизни, в России и нет ничего. Народ русский он проглядел, как и все наши передовые люди <...>. Он тянул оброк, чтоб на него жить в Париже, слушать Кузена и кончить чаадаевским или гагаринским католицизмом. Если же он вольнодумец, то ненавистью Белинского с tutti quanti * к России»⁵⁶. Сложный, многогранный образ, выведенный под именем Гр[ановского], совмещает в себе (так же, как и у Герцена) двуединую природу — это облик «идеалиста 40-х годов» и одновременно Чацкого. Однако можно предположить, что, несмотря на множество общих характеристических черт поколения и несмотря на отсылки к Чаадаеву, Белинскому и И. Гагарину, этот «Чацкий» Достоевского имеет конкретного адресата — Герцена. Отсюда и постоянный мотив бегства из Москвы в Европу, ставший своего рода приметой «герценовского подтекста» в ряде суждений и даже в некоторых образах Достоевского. Ведь именно этот мотив проходит через «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевского (1863), «целиком проникнутые мыслями Герцена»⁵⁷: «Как это умный человек не нашел себе дела? Они все ведь не нашли дела, не находили два-три поколения сряду. <...> Однако ж Чацкий очень хорошо сделал, что улизнул тогда опять за границу <...>. Я видел их там всех, то есть очень многих, а всех и не пересчитаешь, и все-то они, кажется, ищут уголка для оскорбленного чувства»⁵⁸. «Видел» Достоевский «там», в Лондоне, в 1862 году, Герцена, ездил туда специально, чтобы встретиться с ним. В собирательном образе «человека 40-х годов» писатель акцентирует герценовские черты, увиденные сквозь призму судьбы грибоедовского героя. Можно сказать, что Чацкий воспринимался писателем «под знаком» Герцена. Не случайно и его личное отношение к Герцену развивалось параллельно отношению к Чацкому. Исследователи не раз обнаруживали

* Всеми прочими (ит.).

эту динамику — от сочувствия Чацкому в 60-е годы к постепенному нарастанию негативных характеристик и к резко отрицательным оценкам героя в конце жизни писателя. Современники фиксировали то же отношение и к Герцену на протяжении 60—70-х годов: от «мягкого» к «резкому». Н. Н. Страхов, например, свидетельствовал: «Гордость просвещением, брезгливое пренебрежение к простым и добродушным нравам — эти черты Герцена возмущали Федора Михайловича, осуждавшего их даже и в самом Грибоедове, а не только в наших революционерах и мелких обличителях»⁵⁹. Характерна уже сама связь этих двух имен — Герцен и Грибоедов. Эта же чрезмерная «гордость» оттолкнет писателя и от Чацкого. Сходным образом будет в конце жизни описан Достоевским и Чацкий, судя по воспоминаниям А. С. Суворина: «Чацкий был ему не симпатичен. Он слишком высокомерен, слишком эгоист. У него доброты нет. У Репетилова больше сердца»⁶⁰.

Однако резкие приговоры Чацкому как общественному типу в публицистике смягчались под пером Достоевского-романиста, где точкой отсчета была сама человеческая сущность героя⁶¹.

Достоевский откроет в грибоедовском герое не только идею, но и характер, личность — в ее противоречивых и трагически непримиримых элементах. Пушкинская формула им будет переосмыслена: глупый, но добрый малый у Достоевского превратится в искренне заблуждающегося («глупость» — как следование ложной идее), но сердечного человека. «Это (Чацкий. — В. П.) фразер, говорун, но сердечный фразер и совестливо тоскующий о своей бесполезности»⁶², — напишет Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях». «Но пусть он <Чацкий> глуп — зато у него сердце доброе»⁶³, — отзовется Шатов-Ш[апошников] из набросков к «Бесам». Герои, ориентированные на Чацкого, такие, как Степан Трофимович Верховенский, Версилов, Ставрогин, — будут поражать окружающих своей «странностью» (смешанной порой и с «глупостью» и с безумием), непонятным, с точки зрения здравомыслящего нового поколения, гуманизмом, антирационально-

стью, своими прорывами в искренность и «сердечность».

Достоевский не забудет и «комических» черт Чацкого — иногда будут смешны и старший Верховенский, и Ставрогин, и Версилов. Не случайно на всю жизнь Аркадий Долгорукий запомнит Версилова в облике Чацкого, которого тот играл на домашнем спектакле: «Я <Аркадий> с замиранием следил за комедией; в ней я, конечно, понимал только то, что она ему изменила, что над ним смеются глупые и недостойные пальца на ноге его люди. Когда он декламировал на бале, я понимал, что он унижен и оскорблен, что он укоряет всех этих жалких людей, но что он — велик, велик!»⁶⁴ За комическим важно было разглядеть великое.

Версилов, по сути, средоточие размышлений Достоевского над судьбой «русских Чацких» — от декабристов до Герцена. Здесь, в «Подростке», он не столько «барин», «крепостник», оторванный от народа, сколько «тип милый, восторженный, страдающий, взывающий и к России, и к почве...»⁶⁵. Происходит переоценка ценностей: в своем анализе типов русской дворянской интеллигенции Достоевский возвращается от этапа «Бесов» к этапу «Зимних заметок...». Тогда же он задумает статью о декабристах под названием «Лучшие люди». Это не случайно, так как размышления о декабристах всегда тесно переплетаются у Достоевского с размышлениями о Чацком — литературном прототипе образа Версилова. Не случайно и потому, что суждения о декабристах проецируются на последующее поколение — на деятелей 40-х годов, в первую очередь на Герцена — исторического прототипа образа Версилова⁶⁶. Герой, представитель «лучших людей», «русской тысячи», связан с двумя фигурами — Чацким и Герценом.

Роман «Подросток», как ни один из других романов Достоевского, пронизан грибоедовскими реминисценциями. Сама история поколения, к которому принадлежит Версилов, показана на фоне Чацкого. Это постоянное присутствие «тени Чацкого» за спиной Версилова особенно заметно в черновиках «Подростка». Здесь встре-

чаем: «Начать с «Горя от ума» и истории поражения»⁶⁷. Или, например, о Версилове как культурном типе «всемирного скитальца»: «В. Как это случилось, что у нас образовался такой любопытный тип всемирно болеющего человека из дворянства Петра Великого? И зачем говорить, что он ни к чему не способен, кроме странствования? Да разве всемирное боленье тоже великое дело? Да неужели все болели, эти и вели-то и ведут за собой. Да неужели крепостники? Ну вот, именно крепостники. Начиная с Чацкого-крепостника, но ведь довольно из 1000 одного — тысячи и десятки прошли бесследно, а Чацкий-то вот остался в памяти. О, тут много было фанфаронов, комичных людей, да я ведь не все хвалю»⁶⁸.

Молодость героя приходится на 30—40-е годы, и он с удовольствием вспоминает эпоху горячих кружковых споров, замечая: «Это был чад, но благословение и ему»⁶⁹. «Чад» (ведь и Чацкий, и Версиров постоянно в чаду событий, идей, противоречий) — так Достоевский оценит прежние духовные искания Версирова — Чацкого. Но это уже смягченная оценка, данная в свете вынашиваемых писателем идеалов всеобщего единения, братства, гармонии, где «русским Чацким» предстоит сыграть немаловажную роль...

3. СМЕРТЬ ГЕРОЯ

На рубеже XIX и XX веков среди разногласия мнений⁷⁰ прозвучал один трагический голос, исполнивший реквием по «милому», «восторженному» и навсегда уходящему типу «русских Чацких». Это был Блок, автор незаконченной поэмы «Возмездие», где в облике героя проступали и черты реального прототипа — отца поэта, А. Л. Блока, и «родовые» признаки, восходящие к грибоедовскому Чацкому:

Его прозрения глубоки,
Но их глушит ночная тьма,
И в снах холодных и жестоких
Он видит «горе от ума»...⁷¹

Раздумья над противоречивостью этого образа постепенно сменились в сознании Блока ощущением трагического финала существования героя—символического знака конца старой культуры и старой эпохи. Не случайно в прозаических набросках к поэме появятся строки: «На фоне каждой семьи встают ее мятежные отрасли—укором, тревогой, мятежом... Может быть, они сами осуждены на гибель... Они—последние. В них все замыкается. Им нет выхода из собственного мятежа...»⁷².

Сама смерть Блока воспринималась как осуществление его собственного пророчества, как «возмездие» Истории. Именно так она была осмыслена в статье Б. Эйхенбаума «Судьба Блока» (1921) и в статье Ю. Тынянова «Блок» (1921). Оба отметили как наиболее важные для Блока строки: «Как тяжело ходить среди людей И притворяться непогибшим». Прочитывая их, Тынянов напишет: «Об этом *холодном образе* не думают, он скрыт за рыцарем, матросом, бродягой»⁷³. У Эйхенбаума Блок предстает как трагический актер, «загримированный под самого себя», а смерть оказывается неожиданным разрушением сценической иллюзии: «И вот—наступил внезапный конец этой трагедии: подготовленная всем ее ходом сценическая смерть оказалась смертью подлинной...»⁷⁴. В судьбе поэта прорисовывалась судьба всего поколения, не выдержавшего перемены роли (Эйхенбаум писал: «Пророки революции, они теперь мрачные ее созерцатели»⁷⁵). «Схождение» Тынянова и Эйхенбаума было знаменательно: обрисовывался культурный тип героя, вступившего на новом витке истории «в противуречие с обществом».

Судьба Блока оказала влияние на возникновение замысла романа Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» (1927—1928). Этому роману и суждено было подвести итог вековому диалогу с Чацким в русской литературе.

Не случайно и название романа: трагическая гибель героя символизировала крушение мифа, питавшего культуру в течение ста лет. Ощущение «хруста костей», великого слома истории—характерное для всего «поколения на повороте» (Л. Я. Гинзбург)—водило пером

Тынянова, показавшего невозможность существования героя и закономерность его гибели. Трагические размышления о человеке, не вписавшемся в «мертвую паузу общества и государства», были, конечно, глубоко автобиографичны. Именно в пору работы над «Вазир-Мухтаром» Тынянов (как и многие представители «культурного поколения», в частности Б. М. Эйхенбаум и В. Б. Шкловский) напряженно размышляет о проблеме поведения, пытаясь отыскать свою «точку совместимости» с окружающим миром.

К судьбе Блока отсылал и эпитафия к роману — известное стихотворение Е. А. Баратынского:

Взгляни на лик холодный сей,
Взгляни: в нем жизни нет...

В посмертных публикациях стихотворение расшифровывалось как «К портрету Грибоедова». Однако «холодный лик» ассоциировался и с Блоком: вспомним «холодный образ» в статье Тынянова «Блок», вспомним и наверняка известную Тынянову интерпретацию «холодного лика» как портрета Грибоедова в статье Блока «О драме». Там есть скрытая цитата из стихотворения Баратынского: в лице Грибоедова, как замечает Блок, «жизни нет». Таким образом, подобно тому, как у Достоевского двуединый образ Чацкого — Грибоедова постоянно воспринимался под знаком Герцена, у Тынянова Грибоедов — Вазир-Мухтар — был окружен блоковскими ассоциациями.

Центральная проблема романа — взаимоотношения человека с историей и в связи с этим выбор исторического поведения — возвращает Тынянова в «магический круг» грибоедовской комедии. В романе переплелись воедино две предшествующие линии восприятия «Горя от ума». С одной стороны, Грибоедов и Чацкий, автор и герой, соединились в одном персонаже — Вазир-Мухтаре. С другой стороны, тыняновский Грибоедов проецировался на тип «мятежных отраслей», «русских Чацких».

Прошлое героя воссоздается «по мотивам» «Горя от ума»: здесь и «московские кухни», «дядюшка», прихо-

дивший к нему «в спальную тащить на визиты»⁷⁶, и «хвастовство старичков московских, их покровительство и суетня бессмысленная у шуб в передних». Как и Чацкий, герой Тынянова решает, что «не ездок» туда, бежит вон из Москвы.

Однако все это в прошлом. А настоящее встает перед Вазир-Мухтаром в виде жестких исторических обстоятельств, подминающих под себя человека и судьбу. История заново переписывает сюжет «Горя от ума»: бывший «умник», бывший Чацкий оказывается в положении Молчалина. Вазир-Мухтар размышляет: «О нем говорят, что он подличает Паскевичу... Судьи кто? <...> Они скажут: Молчалин, они скажут: вот куда он метил, они его сделают смешным». Злоязычный Сенковский прямо намекает на «молчалинство» — во время экзамена он в лицо Грибоедову бросает строки знаменитого монолога:

Мне завещал отец...

Тыняновский Грибоедов — трагическая фигура. Он — герой в маске, вынужденно играющий роль. Грибоедов обретает своего двойника — Вазир-Мухтара, который пытается жить и действовать по законам реальности. При этом сознание героя ясно фиксирует это раздвоение. Так, выслушивая сентенции Голенищева-Кутузова, он размышляет: «Тьфу, Скалозуб, а кто ж тут Молчалин? Ну, что ж, дело ясное, дело простое: он играл Молчалина».

Атрибутами роли Вазир-Мухтара становятся две ненавистные ему вещи — «позлащенный мундир» и «павлинье звание». Мундир как символ отступничества Грибоедова от декабристских идеалов возникает в разговоре осужденных по делу декабристов, разжалованных в солдаты Берстеля и Кожевникова. Они устраивают суд над бывшим «учителем», как оба называют Грибоедова. Кожевников с упреком цитирует гневные инвективы Чацкого: «Мундир! один мундир!», «...он дойдет до степеней известных», — переадресовывая их Чацкому — Грибоедову. Однако мотив молчалинства получает неожиданное развитие. Вне-

шность оказывается обманчивой, а мундир не спасает ни от чего. Завершая импровизированный суд над Грибоедовым, Берстель вдруг возражает своему неумолимому собеседнику: «Мундир, говорите вы. Так мундир та же внешность... Я только говорю, что если вы Чацкого по бальному наряду не судите, так зачем вы его автора судите по позлащенному мундиру?» Итак, суд отменяется. Герою предстоит доиграть свою роль до конца.

Трагизм поведения Вазир-Мухтара заключается в отчетливом предчувствии своего конца, близкой гибели. История словно мстит ему за неудачное перевоплощение в Молчалина. И дело, конечно, не в случайной гибели в Тегеране. Вазир-Мухтар ощущает свою отторженность от всего. Прежде всего, от родины. Россия и «заграница» как бы меняются местами — «иностранщина» окружает героя везде: в образе Нессельроде, Родофиникина, вечного доктора Макниля и даже Нины, в чьем поцелуе он чувствует «иностранный акцент». Не нужен он не только правительству, но и оппозиции. Проект Закавказского государства вызывает гнев бывшего «либералиста» Бурцова: «В скот, в рабов, в преступников мужиков русских обратить хотите... Отвратительно! Стыдитесь!.. Это вы, который «Горе от ума» создали». Здесь происходит еще одно перевоплощение: Чацкий сливается с героем Достоевского — с Шапошниковым-Шатовым из черновых набросков к «Бесам». Отвечая Бурцову, Вазир-Мухтар произносит монолог «по мотивам» монологов этого обвинителя декабристов: «Вы бы как мужика освободили? Вы бы хлопотали, а деньги быплыли... И сказали бы вы бедному мужику российскому: младшие братья... временно, только временно не угодно ли вам на барщине поработать? И Кондратий Федорович это назвал бы не крепостным уже состоянием, но добровольною обязанностью крестьянского сословия. И верно, гимн бы написал». Вазир-Мухтар Тынянова — это многослойный образ, отсылающий ко многим литературным типам. В частности, это и Чацкий, прошедший через разочарование самого Грибоедова в декабристских идеалах, это и

герой, познавший уже скорбь героев Достоевского — скорбь отрыва от почвы лучших людей России.

Взаимоотношения Вазир-Мухтара с русским народом даны в романе сквозь призму литературных реминисценций. Особенно показательна сцена гуляния на бульваре. Грибоедов, беря под защиту вора, над которым нависла угроза немедленной расправы, противостоит тут толпе, народу. Эта картина из уличной жизни отсылает, с одной стороны, к Некрасову («Вор»), а с другой — что здесь важнее — к «почвенничеству» Достоевского. Не случайно навязчиво проходит через всю сцену мотив грязи, «почвы», с которой соприкоснулся герой: «...воришка без всякого выражения опускался в грязь»; «Все решалось не в кабинетах с акварельками, а в жидкой грязи, на бульваре». Грибоедов в финале едет «переобуться»: «Сапоги его были до колен в желтой густой глине».

Вазир-Мухтар ежеминутно ощущает себя внутренне чуждым окружающему миру. Главная его идея — идея служения Отечеству — обесмысливается. Обесмысливается потому, что Отечества нет. Символом призрачности, ненадежности этого государства становится для героя воздвигаемый на сваях Исаакиевский собор, «церковь, которая строится десятилетиями, с тем чтобы через сто лет провалиться сквозь землю».

Тыняновский Грибоедов так и не смог сделаться ни Молчалиным, ни Скалозубом, ни Горичем (а перспектива такая маячит перед ним в облике Нины и «вечных Цинандал»). Победа внешним образом оказывается за Историей. Вазир-Мухтар гибнет. Но своей гибелью он бросает дерзкий вызов судьбе, ломая намеченный ею «сюжет». Идя встречать смерть, «он надел шитый золотом мундир, а на голову треуголку — как на парад». И он гибнет в этом золоченом мундире, уготованном ему судьбою для молчалинско-скалозубовской роли...

Комедия с переодеваниями обернулась высокой трагедией. Трагическая смерть ведет к очищению, обнажает первоосновы. На мертвом Вазир-Мухтаре «не сохранилось... лоскута золотой одежды».

История не могла торжествовать победу...

И вот возникает в конце романа Пушкин, встречающий тело «Грибоеда». Встреча дает толчок мыслям и чувствам: в уме Пушкина мелькают фразы, известные нам по «Путешествию в Арзрум». И вдруг: «Ему нечего было более делать. Смерть его была мгновенна и прекрасна. Он сделал свое: оставил „Горе от ума“». В тексте «Путешествия...» мы найдем только слова о «мгновенной и прекрасной» смерти. Остальное Тынянов «придумал». И слова эти имеют особый смысл, ибо парадоксальным образом отсылают нас к другому произведению и другому герою. В романе Л. Толстого «Война и мир» о смерти Кутузова сказано: «Представителю русского народа, после того как враг был уничтожен... делать больше было нечего»⁷⁷.

В сознании Пушкина закономерно рождался вопрос: «Он знал, хоть и ошибся. Но если он знал... зачем... Зачем поехал он?» И тут же — невнятный, может быть, для читателя, но жутковато-ясный для Пушкина ответ: «Но власть... но судьба... но обновление». Здесь же: «Холод прошел по его лицу». Этот трагически-ледящий холод — от осознания того, что Грибоедов открывает путь для всех, кто пойдет за ним следом, — путь битвы с Историей и судьбой. Путь, уготованный всем «русским Чацким».



«СТОЛЕТЬЯ НЕ СОТРУТ...»

А.А.ИЛЬИН-ТОМИЧ

**«ПИКОВАЯ ДАМА
ОЗНАЧАЕТ...»**

А. С. Пушкин «Пиковая дама»

Нет, подсчитано еще далеко не все. Вот если бы, скажем, успех произведения в веках определялся по точной формуле. Ну, например, так: чем значительнее литературное явление, тем сильнее сумма культурных последствий превосходит объем его текста... Да, конечно, вы правы: единицы измерения слишком разные. Тогда, может быть, на глаз?

На глаз получается, что у Пушкина лишь «Пиковая дама» может до некоторой степени соперничать с «Медным всадником». Рассказ о бесчисленных отзвуках небольшой (481 стих) поэмы потребовал недавно отдельной книги¹, но и в ней не обрел себе достаточного простора для *полного* выражения, жертвенно отказавшись от описания *всех* диалогов, которые без устали вела и ведет с «Медным всадником» наша культура. Исчерпывающий учет последствий занимающей чуть более печатного листа пушкинской повести также вряд ли бы удовлетворялся одним томом, но кое-что видно и без исчерпывающего учета...

Эхо, прокатившееся по сочинениям Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Федора Сологуба, Блока, Ахматовой, Мери́ме и даже Анри де Ренье.

Поразительная зарубежная известность, многократные переводы на десятки языков.

Взволнованное внимание более сорока иллюстраторов (а среди них А. Н. Бенуа, В. Д. Бубнова, Г. Г. Гагарин, А. Д. Гончаров, Г. Д. Епифанов, А. И. Кравченко, В. А. Свешников, Н. А. Тырса, Т. В. Шишмарева,

Д. А. Шмаринов, В. И. Шухаев), красноречиво взывающее к изданию отдельного весьма объемистого альбома.

Две не встретившиеся оперы. Поставленная в Париже в декабре 1850 года опера Ж.-Ф. Галеви на либретто предприимчивого Эжена Скриба, которому удалось унести действие еще дальше от пушкинской повести, чем это сделал впоследствии Модест Чайковский — либреттист другой, великой оперы, поставленной спустя ровно сорок лет («в том же самом декабре») в Петербурге. (Герцен напевал арии первой и, естественно, никогда не слышал второй, а поколение Блока, потрясенное музыкой Петра Чайковского, практически не имело возможности узнать о существовании давно забытой оперы-предшественницы².)

Оперетта австрийского композитора Франца фон Зуппе «Раскрывающая карты» (1862; в новой редакции 1864 года — «Пиковая дама»).

«Хризомания, или Страсть к деньгам. Драматическое зрелище в 3-х сутках с прологом и эпилогом А. А. Шаховского, взятое из повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» и заключающее в себе: 1. Приятельский ужин, или Глядением сыт не будешь. Пролог-пословица с пением (слова песен А. С. Пушкина).

2. Пиковая дама, или Тайна Сен-Жермена. Романтическая комедия с дивертисментом в 3-х сутках.

3. Крестница, или Полюбовная сделка. Эпилог-водевиль в 1-м действии».

Название первого (1836) из нескольких «драматических зрелищ», вызванных пушкинской повестью, не обещало излишне бережного обращения с источником и не обманывало. Но поставленная в 1846 году В. И. Живокини эта пьеса, очищенная от нескольких драматических линий «фабрики» Шаховского (в частности, от покушений бывшей горничной графини на наследство Лизаветы Ивановны), стяжала весьма заметную популярность и стала, не без усилий М. С. Щепкина (Чекалинский) и М. Д. Львовой-Синецкой (графиня), едва ли не самым близким к повести театральным воплощением³. Впрочем, ее преимущество было много облегчено

пущей несостоятельностью последующих драматических попыток — выпущенной в 1877 году Д. Лобановым под названием «Картежник» сложной смеси «Хризомании» с еще не написанным и даже не задуманным либретто М. И. Чайковского, переделок Н. А. Корсакова⁴ (1895), Н. Н. Алибеговой (1936), Ю. Л. Слезкина (1934), пьесы М. С. Гуса и К. А. Зубова «Германн» (1936)...

Балет Н. Н. Боярчикова (1968), озаботившегося невостребованностью с 1938 года музыки С. С. Прокофьева к несостоявшемуся фильму М. И. Ромма.

Случившиеся и неслучившиеся фильмы, судьба которых не позволяет забыть эпиграф к повести — «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Шедевр дореволюционного кинематографа, поставленный Я. А. Протазановым (1916), и постоянные неудачи попыток куда более совершенными средствами воплотить на экране произведение, высочайшая «киногеничность» которого общепризнана. Не состоялась при жизни постановщиков киноопера братьев Васильевых. Не был доведен до конца уже упоминавшийся фильм М. И. Ромма. Режиссер, остановивший работу в конце 1930-х годов (после запрещения снимать чуждую современности картину), много лет спустя предостерегал М. М. Козакова: «Дама приносит несчастье, Михаил. Загадочное произведение — все, кто пытался ее ставить, попадали в беду». Не внявший благому предостережению Козаков много сил отдал режиссерской подготовке новой экранизации. И когда был готов сценарий, найдены оригинальные решения ряда сложнейших мест и оставалось два дня до запуска картины в производство, капитулировал: «...я пришел путем длинного, мучительного для себя и связанных со мною людей эксперимента к простому, как земля и воздух, выводу: великая проза, как правило, не находит конгениального решения в киноискусстве. Пушкин не просил играть «Пиковую даму», он предлагал ее читать. Читать же нужно про себя, некоторым дозволено вслух... Но читать!»⁵

Кстати, не забудем и пластинку, запечатлевшую художественное чтение Дмитрия Журавлева.

А «отражения отражений»?

Пластическая интерпретация оперы Чайковского в балете Сергея Лифаря (1960). По замыслу постановщика—«Абсолютный Театр, так как в нем все виды искусства—музыка, хореография, декорации, пение, слова сливаются и объединяются. Их непосредственное действие ведет к метаморфозе искусства»⁶.

Декорации Ю. П. Анненкова к этому балету, а Бенуа и М. В. Добужинского—к опере.

Или сценическое прочтение оперы В. Э. Мейерхольдом (сценарий совместно с В. И. Стеничем; поставлено в 1935 году), решившим сблизить Чайковского с Пушкиным: время действия вернулось из XVIII века в 1830-е; Елецкий перестал быть женихом Лизы (его партию пел персонаж, именуемый Счастливым игроком), Герман⁷ в финале не погибает, а сходит с ума, как и в повести. Среди откликов на эту, судя по всему, чрезвычайно любопытную постановку выделяется «критический очерк в диалогах», ратовавший за неприкосновенность произведения Чайковского в следующей оригинальной и одновременно неоригинальной форме:

«Мейерхольд (*один*). ...Да, не в моей натуре отступать! На чем любой смельчак свою сломал бы шею—то Мейерхольду впрок!

Мне ведомы «три карты» театрального успеха! Я выиграл: мой туз!

Тень Чайковского (*внезапно появляясь, в черном сюртуке и со свечой*). Нет, ваша дама—бита!..

Мейерхольд (*в бутафорском ужасе*). Какая дама?!?

Тень Чайковского. Та, что была моей когда-то: «Дама пик»!

*(Проваливается в люк)*⁸.

Здесь же исследования «отражений» (вовсе не всегда бесполезные для понимания самой повести). Объекты? Биографии и адреса прототипов действующих лиц, их портреты и авторы портретов прототипов. Переводы «Пиковой дамы» и переводчики. Иллюстрации и иллюстраторы. Постановки и постановщики. Композиторы и

исполнители. Художественное чтение Дмитрия Журавлева.

Да, еще есть и имитации, и газетно-журнальные пересказы этих исследований. («Вероятно, не все наши читатели знают об открытии пушкиниста Икс, выяснившего, что в образе старой графини А. С. Пушкин изобразил реально существовавшее лицо...»)

Одним словом, последствия повести Пушкина необозримы. Но нет ли у него сочинения, чья судьба еще «необозримей»? «Памятник», конечно, невелик (вспомним наш исходный принцип),—21 строка, если с эпиграфом, и прекрасная монография Михаила Павловича Алексеева о нем есть, и монументальные воплощения... Но где, скажите, опера? Где экранизации и приверженность картежников к тройке и семерке? «Евгений Онегин»? Всё при нем, но, воля ваша, целый том занимает в собрании сочинений. Вы говорите: «Неубедительно! Что с того, что том? А последствия вовсе не поддаются исчислению»?

Вы снова правы. Согласимся, что «на глаз» толку не будет, и подойдем иначе.

Вряд ли отыщется у Пушкина сочинение, которое никогда не аттестовалось бы как в каком-нибудь роде «самое». Всякий листавший посвященные поэту статьи и книги мигом припомнит пару десятков «самых загадочных», столько же «самых совершенных» и не меньше полусотни «самых малоизученных» творений. Здесь нет противоречия, обмана или недостаточной профессиональной осведомленности высказывающихся (точнее, последняя есть не всегда),—просто работают они (мы), к счастью (несчастью), «на глаз». И не будем подталкивать «наше» произведение вперед, крича, что оно самое совершенное или самое загадочное. «Пиковая дама» в этом не нуждается, она давно причислена и к тому и к другому лику. Отыщем лучше какую-нибудь индивидуальную и неоспоримую ее самость.

Первой приходит на ум невероятная скорость, с которой повесть движется в последнее время от определения «самая мало-» к определению «самая сильноизученная». Здесь «Пиковая дама», кажется, вне конкурен-

ции. И скорость («...Какой же русский не любит быстрой езды?») зовет нас понаблюдать за этим движением.

* * *

Читая отклики, сопровождавшие повесть в первые полвека ее жизни⁹ (опубликована «Пиковая дама» в мартовской книжке петербургского журнала «Библиотека для чтения» за 1834 год), трудно предположить, что ей суждено стать одним из самых актуальных для культуры двадцатого столетия пушкинских творений. Ее грядущее значение сразу же было угадано лишь одним критиком — Осипом Ивановичем Сенковским, писавшим автору по прочтении первых двух глав: «...я совсем не знаю продолжения повести, но эти две главы — верх искусства по стилю и хорошему вкусу, не говоря уже о бездне замечаний, тонких и верных, как сама истина. Вот как нужно писать повести по-русски! Вот, по крайней мере, язык вполне обработанный, язык, на каком говорят и могут говорить благовоспитанные люди. <...> Да если хотите, настоящего русского языка хорошего общества еще не существует, ибо наши дамы говорят по-русски только со своими горничными, но нужно разгадать этот язык, нужно его создать и заставить этих самых дам принять его; и слава эта, вижу ясно, уготована вам, вам одному, вашему вкусу и прекрасному таланту. <...> Вы создадите нечто новое, вы начинаете новую эпоху в литературе, которую вы уже прославили в другой отрасли. <...> ...Повторяю вам, — вы положили начало новой прозе, — можете в этом не сомневаться. С энтузиазмом любви к искусству говорю это, а такой энтузиазм может быть только искренним и не должен даже оскорблять вашу скромность. У Бестужева, спору нет, много, много достоинств; мысль у него прекрасна, но ее выражение всегда фальшиво: не ему создать прозу, которую все, от графини до купца 2-й гильдии, могли бы читать с одинаковым удовольствием. Именно всеобщего русского языка недоставало нашей прозе, и его-то я нашел в вашей повести. Это язык ваших стихов,

одинаково понятных и доставляющих наслаждение всем слоям общества, который вы переносите в вашу прозу рассказчика; я узнаю в ней тот же язык, и тот же вкус, ту же прелесть».

Занятно наблюдать, как Сенковский — критик, прославившийся скорее тонкостью и оригинальностью отдельных суждений, чем безошибочностью литературных приговоров, — читает на титульных листах монографий грядущего века: «А. С. Пушкин — основоположник русского литературного языка», формулу, едва ли не растерявшую для нас часть значения в тиражах юбилейных передовиц, но в 1834 году далекую от очевидности. (Обратная метаморфоза, заметим, произошла при попадании в зону таинственного воздействия повести с В. Г. Белинским, утратившим вблизи этого шедевра свою неизменную эстетическую пронизательность.) Письмо Сенковского безусловно искренно¹⁰, но не следует забывать, что оно написано редактором «Библиотеки для чтения» к автору, в котором журнал заинтересован сверх всякой меры, — обстоятельство это могло слегка усилить восторженность тона (часть повторяющихся комплиментов мы были даже принуждены по недостатку места опустить при цитировании).

Искренним было и одобрение Дениса Давыдова («Вчера получил я третий том «Библиотеки для чтения», где пушкинская повесть мне весьма понравилась», — сообщал он поэту Н. М. Языкову 4 апреля), но тонкому художественному чутью поэта-партизана усердно помогало столь же изрядное тщеславие: «Помилуй! что за дьявольская память? — обращался он в тот же день к автору понравившейся повести. — Бог знает когда-то на лету я рассказал тебе ответ мой М. А. Нарышкиной <...> а ты слово в слово поставил это эпиграфом в одном из отделений «Пиковой дамы». Вообрази мое удивление, а еще более восхищение мое жить в памяти твоей, в памяти Пушкина, некогда любезнейшего собутыльника и всегда моего единственного, родного душе моей поэта! Право, у меня сердце облилось радостью, как при получении записки от любимой женщины». (Давыдов имеет в виду француз-

ский эпитаф ко второй главе повести: «— Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок.— Что делать, сударыня? Они свежее», снабженный автором «Пиковой дамы» русскоязычным указанием источника — «Светский разговор»).

А. М. Языков (брат поэта) держался мнения, противоположного давидовскому: «Пушкин свою повесть плохо сладил. В ней всего лучше эпитафы, особенно *атанде-с*».

Лишенные других занятий и потому обыкновенно наиболее внимательные читатели отзывались по-разному, но на этот раз неизменно однобоко. Узник Свеаборгской крепости В. К. Кюхельбекер пометил в дневнике 19 октября: «В «Библиотеке» прочел Пушкина сказку «Пиковая дама» <...> ...старуха Графиня и Лизвета Ивановна написаны мастерски, Германн хорош, но сбивается на модных героев». А Герцен написал из-под ареста Наталье Захарьиной: «Я слышал, ты читала «Пиковую даму». Игра—это страсть, о которой ты не имеешь никакого понятия, но страсть сильная, часто волнует она меня, и стоит раз пуститься мне—я сделаюсь самым бешеным игроком, но я боюсь, как Германн».

Что касается печатных отзывов, то они делались мимоходом (в XIX веке повесть не удостоилась сколько-нибудь обстоятельного публичного разбора, что с лихвою восполнил век XX); в них, как правило, звучало торопливое одобрение, но не мелькнуло и тени глубокомыслия. Критик «Северной пчелы» (В. М. Строев?), рецензируя вышедшие в августе 1834 года «Повести, изданные Александром Пушкиным» («Пиковая дама» была здесь, как и прежде, в журнале, подписана латинской буквой «Р»), и громко восхищался, и кручинился: «Подробности этой повести превосходны: Германн замечателен по оригинальности характера; Лизвета Ивановна—живой портрет компаньенок наших старых знатных дам, рисованный с натуры мастером. Но в целом—важный недостаток, общий всем Повестям Белкина,—недостаток идеи». А. А. Краевский, автор «Обозрения русских газет и журналов за первую

половину 1834 года» в «Журнале министерства народного просвещения», на отсутствие идей не сетовал, даже причислил «Пиковую даму» (вместе с сочинениями В. П. Андросова и Н. В. Станкевича) к повестям «в философическом роде», но определения этого никоим образом не подкрепил, ограничившись следующим замечанием, родным братом мнения «Северной пчелы»: «...герой повести—создание истинно оригинальное, плод глубокой наблюдательности и познания сердца человеческого; он обставлен лицами, подсмотренными в самом обществе, как бы списанными с самой природы мастерскою рукою художника; рассказ простой, отличающийся изящностью». Без объяснений похвалили «Пиковую даму» Степан Шевырев и Василий Плаксин¹¹, и точно так же Белинский, рецензировавший пушкинский сборник в «Молве», отказал ей в чести быть достойной имени Пушкина (таким достоинством, по мнению критика, обладала лишь повесть «Выстрел»).

Отношение Белинского с годами теплело. 1841: «В «Капитанской дочке», «Пиковой даме», «Кирджали» и разных журнальных статьях Пушкин не имеет себе соперников в подобных родах сочинений»; 1844: «...и сам Пушкин начал обращаться к прозе, напечатав лучшие свои повести—«Пиковую даму» и «Капитанскую дочку»; 1845: повесть упомянута в ряду «тех поэтических созданий, которыми по справедливости всегда может гордиться русская литература и в которых отражается русское общество». Однако единственная развернутая оценка произведения мало отличалась от уровня приведенных выше мнений, высказанных собратями Белинского по критическому цеху в 1834 году, за двенадцать лет до «Статьи одиннадцатой и последней» из знаменитого цикла статей о Пушкине: «„Пиковая дама“—собственно не повесть, а мастерской рассказ. В ней удивительно верно очерчена старая графиня, ее воспитанница, их отношения и сильный, но демонически-эгоистический характер Германа. Собственно, это не повесть, а анекдот: для повести содержание «Пиковой дамы» слишком исключительно и случайно. Но рассказ—повторяем—верх мастерства».

Мнение Белинского было передано по цепочке Чернышевскому («..Никто не сомневается в том, что эта небольшая пьеса написана прекрасно, но также никто не припишет ей особенной важности»,—говорится в первой статье «Очерков гоголевского периода русской литературы»), а затем Салтыкову-Щедрину, чтобы последний раз ярко вспыхнуть в одиннадцатом из «Писем к тетеньке» (1882): «Во-первых, Пушкин не одну «Пиковую даму» написал, а многое и другое, об чем современные Ноздревы (здесь Ноздрев—собираТЕЛЬНЫЙ образ официозного журналиста.— А. И.-Т.) благоразумно умалчивают. Во-вторых, живи Пушкин *теперь*, он, *наверное*, не потратил бы себя на писание «Пиковой дамы». Ведь это только шутки шутят современные Ноздревы, приглашая литературу отдохнуть под сению памятника Пушкина. В действительности, они столь же охотно пригласили бы Пушкина в участок, как и всякого другого, стремящегося проникнуть в тайности современности. Ибо они отлично понимают, что сущность пушкинского гения выразилась совсем не в «Пиковых дамах», а в тех стремлениях к общечеловеческим идеалам, на которые тогдашняя управа благочиния, как и нынешняя, смотрела и смотрит одинаково неприязненно».

Первоначальному восприятию повести посвящено несколько строк в «Материалах для биографии Александра Сергеевича Пушкина» П. В. Анненкова (1855): «„Пиковая дама“ произвела при появлении своем в 1834 году всеобщий говор и перечитывалась, от пышных чертогов до скромных жилищ, с одинаковым наслаждением. Общий успех этого легкого и фантастического рассказа особенно объясняется тем, что в повести Пушкина есть черты современных нравов, которые обозначены, по его обыкновению, чрезвычайно тонко и ясно. То же самое видим и в «Египетских ночах», но они уже здесь подчинены глубокой поэтической мысли». Строки эти часто цитируются при разговоре о «Пиковой даме» (при этом, правда, никогда не приводится переход от нее к «Египетским ночам»), поскольку считаются мемуарным свидетельством млад-

шего современника. «Мемуарность» их недавно остроумно поставил под сомнение А. Л. Осповат (один из новейших комментаторов «Материалов для биографии...»), заметивший, что источником сведений биографа, наряду с журнальными откликами, могла служить известная дневниковая запись Пушкина 7 апреля 1834 года (часть которой именно Анненковым была впервые приведена в печати): «Моя «Пиковая дама» в большой моде.—Игроки понтируют на тройку, семерку и туза. При дворе нашли сходство между старой графиней и кн. Н.[атальей] П.[етровной] и, кажется, не сердятся...» И мы не о «мемуарности». Нас занимает сейчас вопрос: отчего Анненков, один из самых тонких читателей Пушкина, отказывается находить в «Пиковой даме» «глубокую поэтическую мысль»?

Оглянувшись, мы увидим, что именно твердое убеждение в отсутствии у пушкинской повести какой бы то ни было идеи объединяет все приведенные отзывы. Оригинальные характеры есть. Точно списанные с натуры подробности есть. Мастерство—удивительное. Идеи нет. Даже в апологии «Пиковой дамы», шумно переполняющей письмо Сенковского, мы не обнаружим иных объектов восхваления, кроме формы произведения, реальности и тонкости описаний («бездна замечаний, тонких и верных, как сама истина»); мысль же «прекрасна» у Бестужева (Марлинского), а не у Пушкина. Уважение принципа презумпции критической невиновности заставляет нас заметить, что в цитированном письме Сенковский и не мог судить об идеях повести, поскольку был знаком лишь с двумя ее главами из шести; другие его письма к Пушкину если и были, то до нас не дошли, а высказаться печатно он был лишен возможности, так как «Пиковая дама» была опубликована в его журнале (даже за беглое сообщение в рецензии на прозаический сборник Н. А. Мельгунова, что пушкинская повесть, по его мнению, «есть верх прелестного русского рассказа», Сенковский получил со страниц «Молвы» ехидный выговор от двадцатитрехлетнего Белинского). И все же, при всем уважении к критическому дару редактора «Библиотеки для чтения»,

мы не полагаем очень уж вероятным его проникновение в смысловую глубину «Пиковой дамы»: сдается, что затуманен был взгляд на эту повесть не отдельных критиков, а читателей целой эпохи.

* * *

Главная причина долговременной узости критического воззрения на «Пиковую даму» скрывается, как нам кажется (и ниже мы изъясним почему), в чрезвычайной (чтоб не сказать этнографической) точности ее описаний и в полном отсутствии авторских пояснений. Многими были узнаны прототипы, и уже решительно всем показались знакомыми типы. (Вспомним хоровые упражнения рецензентов: «живой портрет... рисованный с натуры»; «лица, подсмотренные в самом обществе, как бы списанные с самой натуры».) Концентрация невыдуманности здесь такова, что копни любое место и тотчас обнаружится новая, просто глубже лежащая, невыдуманность.

Некоторое представление об этом свойстве текста повести, как и положено эпитафам, может дать всесторонне, казалось бы, изученный эпитафа к 1-й главе. Он известен, вероятно, лучше, чем какое-либо иное место «Пиковой дамы». Ведь кинорежиссер Леонид Трауберг весьма точно определил характер распространенных представлений о пушкинском произведении: «Конечно, опера не более популярна, чем повесть. И все же в массе большинство считает, что и в той «Пиковой даме» есть слова «пусть неудачник плачет» и мелодия „Мой миленький дружок“»¹². (Весьма многие,—добавим от себя,—полагают, что и в повести Лиза окончила свои дни, утопившись в Зимней канавке.) Стихи пушкинского эпитафа уцелели в разнообразных переделках: превращенные в песенку, они поются вот уже полтора столетия во всех драматических и музыкальных воплощениях повести—от «Хризомании», где их распевали сидящие за столом картежники, до препоручившего исполнение детям Чайковского и Мейерхольда, обременившего пением стоящую на столе в окружении резвящихся гусар трагедии (нечто вроде Надежды Дуровой в

трактовке фильма «Гусарская баллада»). И тем не менее полагаем не вовсе излишним эти стихи напомнить.

А в ненастные дни
Собирались они
Часто;
Гнули—бог их прости!—
От пятидесяти
На сто,
И выигрывали,
И отписывали
Мелом.
Так, в ненастные дни
Занимались они
Делом.

По воспоминанию А. П. Керн, относящемуся к 1828 году, Пушкин эти строки (Керн было поручено их переслать в Харьков, Дельвигу) «написал у князя Голицына, во время карточной игры, *мелом на рукаве*». Наиболее естественное чтение, конечно: в гостях у Голицына, у себя на рукаве, но все-таки, может быть, и на рукаве у Голицына...

Голицын—это князь Сергей Григорьевич, широко известный в обществе под прозвищем Фирс. «Он играл,—вспоминает В. А. Соллогуб,—замечательную роль в тогдашней петербургской молодежи. Роста и сложения атлетического, веселости неистощимой, куплетист, певец, рассказчик, балагур,—куда он только не являлся, начинался смех, и он становился душою общества...» Вяземский из Пензы осведомлялся у Пушкина в июле 1828 года:

Где ты, прекрасный мой, где обитаешь?
Там ли, где песни поет князь Голицын,
Ночи певец и картежник?

Пушкин все это лето «обитал» именно там: слушая пение Фирса («прекрасным густым басом») на домашних концертах, встречаясь с ним у Олениных, где сосредоточивались тогда пушкинские сердечные интересы, и,

как мы видели,— за зеленым сукном. Голицын же в это время неразлучен с введенным им в «общество молодых людей высшего тона» Михаилом Глинкой, признававшимся впоследствии: «...он умел ловко возбудить меня к деятельности; писал для меня стихи и охотно исполнял мои сочинения». Отвечая на вопрос Вяземского: «Что Киселев, Сергей Голицын?», Пушкин говорит в письме 1 сентября 1828 года: «Пока Киселев и Полторацкие были здесь, я продолжал образ жизни, воспетый мною таким образом:

А в ненастные дни собирались они
часто».

(Следует известное нам стихотворение, записанное не в 12, а в 4 строки с «хвостиками» и снабженное неудобным в печати русским титулом, красующимся на месте будущих слов «Бог их прости!».) «Но теперь мы все разбрелись,— продолжает Пушкин.— Киселев, говорят, уже в армии; Junior (т. е. А. А. Оленин.— А. И.-Т.) в деревне; Голицын возится с Глинкою и учреждает родственно-аристократические праздники». Частые встречи 1828 года Глинки с Пушкиным отмечены и в дневнике А. А. Олениной, мемуарах А. П. Керн и самого композитора, вспоминавшего также (воспоминание это, судя по контексту, относится к 1827 или 1828 году: «...я успел сострять канон (который, кажется, уцелел) на следующие слова кн. Голицына:

Мы в сей обители святой
В молитвах дни проводим;
Не зная суеты мирской,
Здесь счастье находим».

Припоминание Глинки—единственное, что мы знаем о его не разысканном пока произведении. Что же касается послуживших композитору стихов Фирса, то они, несомненно, до конца были выдержаны в тональности сообщаемого Глинкой первого четверостишия (залогом этого, прежде всего, служит музыкальный жанр, о котором речь). Трудно предположить незнакомство Пушкина с канонами Глинки и Голицына—слишком

часты и постоянны его встречи петербургским летом 1828 года с авторами произведения, очевидно, не раз исполнявшегося (если и вовсе не сочиненного) в его присутствии. И столь же трудно не заметить в написанном тем же летом стихотворении «А в ненастные дни...» своеобразного отклика на голицынский текст, указания на несовпадение слов и дел Фирса, пишущего весьма благочестивые стихи, одновременно «выигрывая и отписывая мелом». По этой же модели и на этом же материале был построен в начале того же 1828 года один из упреков в пушкинском «Послании к Великопольскому, сочинителю „Сатиры на игроков“». В бичующей игрецкие страсти книге самого Великопольского («К Эрасту. Сатира на игроков». М., 1828) рассказывалась печальная история юноши, проигравшего все на свете, включая рассудок, в доме опытного игрока Дамона. Пушкин, припомнивший свои встречи за карточным столом с автором этого душеспасительного чтения, счел необходимым немедленно поделиться с ним своими читательскими впечатлениями:

...Дамон твой человек ужасный.
Забудь его опасный дом,
Где, впрочем, сознаюся в том,
Мой друг, ты вел себя прекрасно:
Ты никому там не мешал,
Ариста нежно утешал,
Давал полезные советы
И ни рубля не проиграл.
Люблю: вот каковы поэты!
А то, уча безумный свет,
Порой грешит и проповедник.
Послушай, Персиев наследник,
Рассказ мой:
Некто мой сосед,
В томленьях благородной жажды,
Хлебнув кастальских вод бокал,
На игроков, как ты однажды,
Сатиру злую написал
И другу с жаром прочитал.

Ему в ответ его приятель
Взял карты, молча стасовал,
Дал снять, и нравственный писатель
Всю ночь, увы! понтировал.
Тебе знаком ли сей проказник?..

Точно так же написанные дома или на рукаве у Голицына строки «А в ненастные дни...» дополняли необходимыми сведениями его рассказ о днях «в обители святой». Этим, видимо, объясняется начало с противительного «а»: «ненастные дни» сразу же противопоставляются каким-то другим дням, в пушкинском стихотворении не названным. Поэтому же, вероятно, речь у Пушкина именно о *днях*, хотя, как хорошо знают все читатели «Пиковой дамы», обычное время для скольконибудь упорядоченных карточных сражений—это вечер и ночь. В сохранившемся крошечном черновике «Пиковой дамы», писанном в 1832 году¹³ и запечатлевшем, как давно установлено, собственные впечатления автора от лета 1828 года, ночной игре еще отчетливее придан характер правила: «Года 4 тому назад собралось нас в П[етер] Б[урге] несколько молодых людей, связанных между собою обстоятельствами. Мы вели жизнь довольно беспорядочную. <...> День убивали кое-как, а вечером по очереди собирались друг у друга». Далее зачеркнутые варианты: «и до зари»; «и всю ночь проводили за картами»; кстати, легко заметить, что основной текст повести начинается именно с того места, где замирает брошенный черновик. Становится также ясно, почему при превращении стихотворения в один из эпиграфов предназначенной к публикации «Пиковой дамы» малопригодная для печати строка приобрела именно вид: «Гнули—Бог их прости!»—характер замены, очевидно, определен воспоминанием о первоначальном шутливо-полемическом назначении. В то же время новый вариант должен сразу же обозначить одну из важнейших проблем повести, сквозь шутку призывая читателя не забывать оценивать в меру сил описываемые события с точки зрения их богоугодности. (Хорошо известно, возникновение слова, фразы,

сюжета не по одной, а по множеству причин— важнейшее свойство пушкинского художественного мышления.) Эпиграф входит в повесть со своим кругом проблем, но намек на эти проблемы и ждет от него повесть. Подобно эпиграфам к остальным пяти главам «Пиковой дамы», стихотворение также превосходно исправляет и свою основную обязанность, лишая неподвижности читательское отношение к событиям первой главы, отныне находящееся в беспрестанных колебаниях между «иронично» и «совершенно серьезно». При этом хорошо известно и еще одно обстоятельство, казалось бы, дающее пушкинскому стихотворению право предварять первую главу «Пиковой дамы»— многократно цитировавшееся сообщение П. В. Нащокина, записанное П. И. Бартевым: «„Пиковую даму“ Пушкин сам читал Нащокину и рассказывал ему, что главная завязка повести не вымышлена. Старуха графиня—это Наталья Петровна Голицына, мать Дмитрия Владимировича, московского генерал-губернатора, действительно жившая в Париже в том роде, как описал Пушкин. Внук ее, Голицын, рассказывал Пушкину, что раз он проигрался и пришел к бабке просить денег. Денег она ему не дала, а сказала три карты, назначенные ей в Париже С.-Жерменом. «Попробуй»,— сказала бабушка. Внучек поставил карты и отыгрался. Дальнейшее развитие повести все вымышлено». С легкой руки М. А. Цявловского, впервые опубликовавшего этот текст, принято считать, что упоминаемый здесь Голицын—уже хорошо нам известный Сергей Григорьевич, Фирс¹⁴. При таком чтении вынесенное в эпиграф стихотворение, тесно связанное с Фирсом, получает еще одно назначение—передать благодарный, хотя, конечно, и глубоко ироничный привет рассказчику использованной в повести устной новеллы. Но—увы! С. Г. Голицын не имел ни малейшего основания именовать Н. П. Голицыну бабушкой и рассчитывать на ее вспомоществование—слишком дальним было их родство. Кандидатура Фирса на роль внука «усатой княгини» без объяснений, но совершенно справедливо отведена в известном двухтомнике «А. С. Пушкин в воспоминани-

ях современников» (М., 1974; 2-е изд.—М., 1985), что видно из составленного В. В. Зайцевой аннотированного именного указателя (вероятно, «отвод» свершился и не без участия комментировавшей бартеневско-нащокинский текст Р. В. Иезуитовой). Взамен предложен Владимир Дмитриевич Голицын, сын упомянутого Нащокиным — Бартеневым московского генерал-губернатора. Владимир Дмитриевич — внук идеальный (ведь действительно внук!), но в качестве рассказчика, изведавшего проигрыш, а затем чудесный выигрыш с бабушкиного благословения, он вызывает серьезные сомнения: ему было лишь 17 лет в 1832 году (последний срок для попадания устного рассказа в «Пиковую даму» — ведь, как доказано исследованием Н. Н. Петруниной, в относящемся к этому году черновике мотив чудесной игры уже присутствовал). И легче верится, что постоянно фантазирующий Фирс вплеl в свой игрецкий анекдот бывавшую в Париже во времена Сен-Жермена и прекрасно известную слушателям дальнюю родственницу, пожаловав ее, художественной красоты и убедительности ради, в собственные бабушки. Однако точного разъяснения ждать неоткуда, как и в других «темных» местах истории повести.

Но спектр значений пушкинского эпиграфа далеко не исчерпан. Так мы пока умолчали о ритме стихотворения, вызывающем, как сказали бы цензоры, «неконтролируемые ассоциации» с агитационной песней Бестужева и Рылеева «Ах, где те острова...». Значению этой ритмической цитаты посвящен чрезвычайно интересный очерк Н. Я. Эйдельмана (1974), видящего «главный смысл этого дальнего, мимоletного художественного воспоминания... в стремлении Пушкина — понять таинственный ход, «черед» истории и судьбы»; «сравнить прежние времена с пришедшей на их место новой, торопящейся эпохой, *Занимающейся делом*»¹⁵. Эти безусловно верные суждения, очень точно, на наш взгляд, выявляющие ключевые слова пушкинского стихотворения, могут быть дополнены попыткой проследить путь, которым поэт шел к образу «занимающихся делом».

Для этого нам надо заглянуть в московскую газету «Русский», издававшуюся на закате жизни М. П. Погодиным. Издание не избаловано ныне исследовательским вниманием¹⁶, а зря—в нем немало интересного. Вот в июльских номерах 1868 года публикация давних записей самого издателя—«Вечера у Ивана Ивановича Дмитриева» (рассказы знаменитого, но все же, согласимся, не великого московского поэта казались современникам едва ли не более значительными и достойными быть письменно увековеченными событиями, чем разговоры с Пушкиным или Жуковским). О вечере 9 апреля 1826 года Погодин записал: «Кто-то из собеседников употребил выражение: надо заниматься делом.

Каким делом?—заметил Иван Иванович.—Это слово у разных людей имеет разное значение. Вот, например, Вяземский рассказывал мне на днях, что под делом разумеют официанты Английского клуба. Он объехал по обыкновению все балы и все вечерние собрания в Москве и завернул наконец в клуб читать газеты. Сидит он в газетной комнате и читает. Было уже поздно—час второй или третий. Официант начал около него похаживать и покашливать. Он сначала не обратил внимания, но наконец, как тот начал приметно выражать свое нетерпение, спросил:

— Что с тобою?

— Очень поздно, ваше сиятельство!

— Ну так что же?

— Пора спать.

— Да ведь ты видишь, что я не один, и вон там играют еще в карты.

— Да те ведь, ваше сиятельство, *дело делают!*»

Красноречива дата эпизода—апрель 1826 года, время близящегося к концу следствия, занимающего все мысли Вяземского,—может быть, уже в его рассказе Пушкину было то отмеченное Эйдельманом сопоставление эпох, которое позже подсказало «декабристский» ритм пушкинскому стихотворению, безотзывно переступивающемуся с ушедшим навсегда временем? Но как бы то ни было, а заключительная строка эпитафии к первой главе «Пиковой дамы» имела наряду с прямым

также и особый смысл, восходящий к кружковому фольклору друзей поэта.

Подобной же «домашней семантикой» (выражение Ю. Н. Тынянова) нагружены и другие эпитафии повести. Предваряющий вторую главу заимствован, как уже сказано, из устного рассказа Дениса Давыдова. Эпитафия к шестой главе («— Атанде.— Как вы смели мне сказать *атанде...*»), по давнему наблюдению Н. О. Лернера, находит аналог в записанном тем же Вяземским анекдоте о фельдмаршале графе Гудовиче, переставшем с получением полковничьего чина метать банк своим сослуживцам («Не прилично старшему подвергать себя требованию какого-нибудь молокососа-прапорщика, который, понтируя против вас, почти повелительно вскрикивает: *атанде!*»). Судя по всему, эпитафии к третьей и четвертой главам также не придуманы Пушкиным, хотя источники их (в обоих случаях обозначенные писателем словом «Переписка») еще не выявлены.

Но и в самих шести пушкинских главах пульсировала реальная жизнь. Из жизни—основа сюжета, из жизни—персонажи, детали, костюмы и разговоры. Реальность просвечивала в случайных (неслучайных?) оговорках Пушкина, трижды именующего старую графиню княгиней (в советских изданиях написание унифицируется—везде: графиня—и, может быть, зря)¹⁷. Реальность узнавалась столь безошибочно («при дворе нашли сходство между старой графиней и кн. Н.[атальей] П.[етровной] и, кажется, не сердятся»), что и весь текст повести начинал казаться описанием без прикрас и домыслов случая из жизни, пусть и не совсем обычного (именно поэтому «игроки понтируют на тройку, семерку и туза», выражая редкое читательское доверие реалистической методе автора). Давно отторгнутый от общества Кюхельбекер не имел в жизни случая повстречать Германна, и ему кажется, что перед ним сказка («сбивается на модных героев» — подозрение в литературности). Для Герцена, изолированного лишь незадолго до выхода повести, в «Пиковой даме» нет ровно ничего необычного. Прозы, внешне так мало претендующей на причастность к литературе, пушкинским. совре-

менникам читать еще не доводилось. (Литературное происхождение столь же просто организованных «Повестей Белкина» выдавалось многоступенчатостью рассказчиков — фигура рассказчика, призванная придавать словесности правдоподобие, документализировать ее, к 1830-м годам выросла в свою противоположность и должна была ощущаться одним из знаков литературности.) К определению Белинского «анекдот» (то есть на языке эпохи — происшествие, случай) вело сочетание сквозящей в каждой строке невыдуманности и полного отсутствия авторских деклараций, поучений, обобщений и выводов. «Пиковая дама» вполне могла ведь *открываться началом* рассказа В. П. Андросова «Не сбылось» (альманах «Северная лира на 1827 год». М., 1827): «Великие люди не верят случаю. Подчиняя или думая подчинить все действия силе воли своей, они не хотят признать участия обстоятельств ни в удачах, ни в несчастии. Для них *не сбылось* есть следствие ошибки собственной в расчете, а не следствие, как мы, люди обыкновенные, думаем, столкновения обстоятельств, разрушающих часто самые обдуманые предположения прозорливой нашей мудрости. Вопрос в умозрении еще не решен: выиграли ли бы люди, приняв мнение первых или согласно убедившись в справедливости заключения большинства? Почитая в деле важным каждый голос значащим, осмеливаюсь присовокупить к сумме доказательств оппозиции мнения людей великих одно. <...> Прошу милостивого внимания». При таком начале у Пушкина появлялась бы надежда на внимание к слою замыслу. Но вместо этого читатель получал: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова...» Из 1980-х кажется, что у Андросова рассуждение есть, а повести нет; у Пушкина — наоборот. Но 1830-е читали «Пиковую даму» однозначно — анекдот. Да и концовка отнюдь не рассеивала этого впечатления (ну что это, в самом деле, за последняя фраза: «Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине?»). Здесь Пушкин продолжал борьбу за право автора не разъяснять смысла своего сочинения (к чему писать повесть, если ее содержание уместается в нравоучительном

лозунге?), развивая шутливо провозглашенные в финале «Домика в Коломне» принципы:

«...Да нет ли хоть у вас нравоченья?»
«— Нет... или есть: минуточку терпенья...
Вот вам мораль: по мнению моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего».

Должно пройти немало времени, прежде чем пушкинские прозаические начала поразят творческое воображение автора «Анны Карениной», а парадоксы пушкинских концовок будут столь глубоко осознаны в качестве его творческого кредо, что заставят даже одного из наиболее тонко чувствующих Пушкина пушкинистов — Анну Ахматову — считать у него вполне законченным явно неоконченное. А пока — «анекдот».

Выше мы объяснили это ограниченное воззрение современников на пушкинскую повесть отсутствием в ней авторских растолкований и замечательной точностью ее письма. Теперь попробуем объяснить наше объяснение.

Одной из особенностей восприятия Пушкина является постоянное беспокойство этого восприятия. В разговоре о нем не находится места холодному эпическому описанию; даже под покровом медлительной обстоятельности академических работ всегда скрывается репортаж с места встречи со стихией, рассказ о только что увиденном необычном явлении. О нем — всегда захлеб, всегда по горячим следам, всегда в погоне за мелькнувшим и поманившим ощущением приближения. Наверное, это потому, что никогда нет возможности обозреть предмет целокупно...

Однажды весьма могущественный император получил донесение, что несколько его подданных «заметили на земле громадное черное тело весьма странной фор-

мы. Посередине высота его достигает человеческого роста, тогда как края его очень низкие и широкие. Оно занимает площадь, равную спальне его величества. Первоначально они опасались, что это какое-то невиданное животное. Однако скоро убедились в противном. Это тело лежало на траве совершенно неподвижно, и они несколько раз обошли его кругом. Подсаживая друг друга, они взобрались на вершину загадочного предмета; вершина оказалась плоской. Топая по телу ногами, они убедились, что оно внутри полое». Составлявшие это донесение лилипуты, конечно, очень хорошо знали, что такое шляпа, да и сами их нашивали. Но столкнувшись со шляпой Гулливера, они не смогли ее узнать, увидеть целиком (не только по малому росту, но и по непривычности подобных громад для глаза и, главное, для рассудка), а потому ограничились взволнованными локальными репликациями: «черное», «вершина плоская», «внутри полое».

В отношениях с Пушкиным самые рослые из нас — лилипутоподобны. С 1814-го, когда напечатана первая строчка, прошло 175 лет и было, кажется, время привыкнуть к принятому здесь масштабу, но привычки нет. И всё, что мы — путешествующие в Пушкине — видим и о чем возвещаем миру, зависит лишь от точки обзора (от того, где и, главное, на чем стоим). Описывается всегда лишь часть и всегда с неподдельной искренностью выдается за картину целого. И нет в том нашей лилипутской вины: ведь открывающаяся глазу часть столь огромна, столь абсолютно совершенна, что и представить невозможно, что видимое в данный момент — это еще не всё. И смешны лилипутские споры, временами доходящие до драки с криками:

— Великий социальный мыслитель!

— Нет уж увольте, — ярчайший сторонник чистого искусства!

— Монархист!

— Декабрист без декабря!

— Вольтерьянец!

— Истинный христианин!

— Критический реалист!

— Ой ли?

Право, решение основного вопроса лилипутской философии—с тупого или острого конца следует бить яйца—имеет больше смысла. В самом деле, в суждениях Пушкина столько социологии, что ею можно сполна наделить всех наших, в 1920-е годы весьма многочисленных, литературоведов «социологического» направления и еще останется. Столько умения восхищаться искусством, что сторонникам лозунга «искусство для искусства» остается только молча завидовать. Столько...

Пока перед глазами читателей «Пиковой дамы» находилась и изобиловала изображенная в повести действительность, ничего, кроме величайшей точности воспроизведения, они и не могли заметить. Общий взгляд был невольнo прикован к сопоставлению повести с жизнью, и все любовались шедевром именно с этой точки. Подход с иной стороны не мог прийти в голову, разве могло что-нибудь еще находиться за *таким* воспроизведением?

* * *

Великий читатель Мишель Монтень оставил нам следующий график убывания смысла при движении книги во времени: «Я вычитал у Тита Ливия сотни таких вещей, которых иной не приметил; Плутарх же—сотни таких, которых не сумел вычитать я, и, при случае, даже такое, чего не имел в виду и сам автор» («Опыты», кн. 1, гл. XXVI). За полтора тысячелетия, разделяющих Тита Ливия и Монтеня, исчезло нечто, хорошо понятное Плутарху, родившемуся всего через три десятка лет после смерти великого римского историка,—то, о чем не надо было писать, чего не надо было объяснять, что и так было ясно современникам Ливия и безвозвратно, по-видимому, исчезло для потомков. (Впрочем, Монтень, тщательнейшим образом изучивший древнюю историю, смог приблизиться к пониманию классика в сотни раз ближе, чем «иной».) В последующие века декорации сменялись все быстрее и быстрее, и наконец—в девятнадцатом—барьеры непонимания стали вырастать уже между соседними поколе-

ниями. Люди 1840-х годов понимали Пушкина по-своему, не так, как люди 1830-х (которые, за редким исключением, его вообще не понимали), а уж у нас его слово и подавно вызывает совсем иные мысли, чем у его современников.

Наше незавидное положение было еще в 1841 году пронизательно угадано фельетонистом газеты «Северная пчела», который, напомнив строки «Пиковой дамы», завершающие беседу Томского и Лизаветы Ивановны на балу («Подошедшие к ним три дамы с вопросами — *oubli ou regret?* (забвение или сожаление? — А. И.-Т.) — прервали разговор...»), заключал: «Можете себе представить, как будут ломать себе голову комментаторы Пушкина в двадцатом, двадцать первом и следующих столетиях для объяснения этих трех простых слов в «Пиковой даме»: «*oubli ou regret?*», значение и весьма загадочный смысл которых теперь растолкует всякий танцующий. Это просто любимая фигура в мазурке»¹⁸. Отвлечшись от довольно оригинальной для своих дней уверенности критика в том, что повесть в последующие столетия непременно станет объектом комментаторских волнений (он не пояснил, собственные ли ее достоинства будут тому причиной или одна лишь принадлежность перу Пушкина), сосредоточимся на нарисованной здесь картине: опадающий под ветром времени смысл.

Чем больше трещин разбегалось с годами по поверхности произведения, чем больше становилось мест, где безвозвратно отколупнулся конкретно-исторический слой смысла, чем меньше узнавала себя смотревшаяся в повесть молодая действительность, тем пренебрежительнее становились публичные оценки (вспомним хотя бы, как «усыхали» достоинства «Пиковой дамы» при последовательном рассмотрении ее Белинским, Чернышевским и Салтыковым-Щедриным). Уходили реалии, уходили типы, исчезли старухи, за которыми в их молодости мог ухаживать любвеобильный Ришелье, иными становились мечты, иные грезились чудеса. Реальность «Пиковой дамы» постепенно переставала быть современной, не становясь еще пока исторической.

Апогей общественного невнимания к повести приходится на 1880-е годы. Именно тогда и произошел курьезный, но показательный (как, впрочем, и большинство курьезов) случай. 22 июля 1885 года подписчики московской газеты «Жизнь» обнаружили в ней «подвал» (или, как тогда говорили, «фельетон»), озаглавленный «Пиковая дама (Повесть)». За заглавием следовал уже упоминавшийся нами эпиграф из, кажется, придуманной Пушкиным, «Новейшей гадательной книги» («Пиковая дама означает тайную недоброжелательность»), а за ним — пушкинский текст от «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова...» до «Герман (так! — А. И. Т.) увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь», — то есть две первые главы. Венчалась публикация не лишенной свежести подписью «Ногтев» и обещанием: «(Продолжение будет)». Обещание, впрочем, исполнено не было, и вместо продолжения набирающей интерес повести на следующий день было помещено «Письмо в редакцию»:

«Милостивый государь

господин редактор!

Чтобы снять с почтенной редакции газеты «Жизнь» всякое нареkanie в каком-либо недосмотре или небрежном отношении к делу, я покорнейше прошу вас, милостивый государь, напечатать настоящее мое заявление.

Заведуя, в качестве секретаря редакции, получаемыми рукописями и формируя к выпуску газету, я во вчерашнем № 125 «Жизни» допустил напечатание фельетона «Пиковая дама». Вполне доверяя лицу, лично мне известному, и без сведения г. редактора приняв вышеозначенный фельетон, я прямо передал его в набор, никак не предполагая, что под ним кроется плагиат, а затем и допустил его к напечатанию.

Грубая ошибка обнаружена была уже по выходе газеты, и только настоящим письмом считаю возможным разъяснить перед публикою такую исключительную мистификацию.

К. Нотгафт».

По версии, передаваемой В. А. Гиляровским, момен-

тально на шумевшая публикация была осуществлена с ведома или даже по инициативе фактического издателя газеты В. Н. Бестужева — трюк должен был привлечь внимание тающих читателей. Якобы в типографии рассказывали, что «сначала, в гранках, фельетон был без всякой подписи, потом на редакторских гранках появилась подпись, судя по руке, сделанная Бестужевым, — «К. Нотгафт», и уже в сверстанном номере подпись «К. Нотгафт» рукой выпускающего была зачеркнута и поставлено „Ногтев“»¹⁹. Даже если все обстояло именно так и мы не имеем оснований констатировать незнакомство газетчика Нотгафта (заметим, кстати, фонетическую анаграмму «Нотгафт — Ногтев») с фактом существования пушкинской повести, выбор именно «Пиковой дамы» для мистификации дает представление о степени ее непопулярности в 1880-е — требовалось ведь произведение Пушкина, которое хоть несколько секунд заставит поколебаться читателя: «Пушкин? а может быть, все-таки Ногтев?»; произведение, которое хотя бы теоретически могло быть неизвестно секретарю редакции (в этой позиции совершенно невозможно представить фрагмент «Евгения Онегина», «Кавказского пленника», «Цыган», «Полтаву» или «Медного всадника»).

Вспомним, однако, справедливости ради, нескольких читателей, негромко оспоривших общее пренебрежение своего времени к «Пиковой даме». «Негромко», — потому что читатели эти воздержались от развернутых публичных оценок, а эпоха, пребывая в уютных шорах равнодушия к бессмысленному пушкинскому «анекдоту», отказалась разглядеть очевидные следы неординарных и подчас весьма глубоких прочтений его в сочинениях этих читателей.

В петербургских повестях Гоголя был немедленно освоен тот фантазмагорический образ молодой столицы, который создан «Пиковой дамой» совместно с «Уединенным домиком на Васильевском острове» (пушкинским устным рассказом, записанным и опубликованным В. П. Титовым), «Домиком в Коломне», «Медным всадником»²⁰.

Этот же петербургский туман (теперь уже пушкинско-гоголевский) расстилается и в последней повести Лермонтова — не озаглавленной автором и обычно именуемой «Штосс». Здесь многое заставляет вспомнить «Пиковую даму»: и стилистика, и чудесное переплетение реального и фантастического, и основное содержание — оформленное карточной схваткой отчаянное сражение героя с судьбой. Последнее также роднит с «Пиковой дамой» и повесть «Фаталист».

Весьма правдоподобны и высказывавшиеся в литературе предположения о возможном влиянии пушкинской новеллы на замысел «Маскарада»²¹. Когда пройдут десятилетия и музыка Петра Чайковского заставит аудиторию начала нынешнего века внимательно выслушать Пушкина — автора «Пиковой дамы», именно «Маскарад» станет для Блока символом непушкинского в опере. Объясняя 31 января 1906 года в письме к П. П. Перцову неясное (и так и не появившееся в печати) место своей статьи «Педант о поэте» (рецензии на книгу Нестора Котляревского о Лермонтове), поэт скажет: «Граф Сэн-Жермэн и «Московская Венера» совсем не у Лермонтова. Очевидно, я написал так туманно об этом, потому что тут для меня многое разумелось само собой. Это — «Пиковая дама», и даже почти уж не пушкинская, а *Чайковского* (либретто Модеста Чайковского):

Однажды в Версале aux jeux de la reine
Venus Moscovite проигралась дотла...

В числе приглашенных был граф Сэн-Жермэн.

Следя за игрой...

И ей прошептал

Слова, слаще звуков Моцарта...

(Три карты, три карты, три карты)...

и т. д. — Но ведь это пункт «маскарадный» («Маскарад» Лермонтова), магический пункт, в котором уже нет «Пушкинского и Лермонтовского», как «двух начал петербургского периода», но Пушкин «аполлонический» полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского — *мага и музыканта*, а Лермонтов, сам когда-то

побывавший в бездне, встал над ней и окостенел в магизме и кричит Пушкину вниз: «Добро, строитель!» <...> Конечно, если это туманно написано, просто можно вычеркнуть. Я путаюсь в этом страшноватом для меня пункте». Нынешний читатель, знакомый с творчеством Даниила Хармса, возможно, прочтет это блоковское письмо сквозь призму «Анекдотов из жизни Пушкина» и усмехнется раскричавшимся в нем совершенно по-хармсовски классикам. Но исследователь культуры «серебряного» века моментально заметит, что все упоминаемые или цитируемые здесь Блоком произведения — «Пиковые дамы» Пушкина и Чайковского, «Маскарад», «Подросток» («петербургский период» — отсюда), «Медный всадник» («Добро, строитель чудотворный! — Шепнул он, злобно задрожав, — Ужо тебе!..») — принадлежат «петербургскому тексту» русской литературы, то есть некоей совокупности творений разных авторов (да и разных искусств), воспринятых культурным сознанием начала XX века в качестве единого текста²². И очевидно, шевельнувшееся ощущение близкого родства противопоставляемых Блоком «Пиковой дамы» и «Маскарада» мешает ему четко выразить наметившееся сравнение (стоящие за ним историко-культурные ассоциации, в частности, антиномия «классического» и «романтического» начал литературы, тонко выявлены З. Г. Минц²³), превращая то, что «разумелось само собой», в запутанный и «страшноватый» для поэта «пункт». Именно это неосознанное ощущение сопротивляющейся разъятию близости и окунуло, вероятно, в образы и понятия «Пиковой дамы» перо Блока, изготовившееся описать в обсуждаемой с Перцовым статье путь Лермонтова к читателю: «Лермонтов долгое время был (отчасти и есть) только крутящим усы армейским слагателем страстных романсов. <...> На это есть свои глубокие причины, и одна из них в том, что Лермонтов, рассматриваемый сквозь известные очки, почти весь может быть понят именно так, не иначе. С этой точки зрения Лермонтов подобен гадательной книге или упоению карточной игры; он может быть принят как праздное, убивающее душу

«суеверие» или такой же праздный и засасывающий, как «среда», „большой шлем“». Но кроме того, не давшееся Блоку противопоставление косвенно подтверждает уже упоминавшуюся версию первоначального родства «Пиковой дамы» и «Маскарада», а отзвук лермонтовской драмы, расслышанный поэтом в либретто оперы, позволяет заключить, что материалом Модесту Чайковскому служили и не вовсе чуждые пушкинской повести произведения.

Надо сказать, что флюиды пушкинской повести действовали не только на Лермонтова и Гоголя, но и на их современников, не сумевших сберечь свою литературную известность до наших дней.

Барон Федор Федорович Корф (1803—1853) в повести «Отрывок из жизнеописания Хомкина»²⁴, представляющей, по справедливому замечанию Н. В. Измайлова, «сплав из мотивов Гофмана, Гоголя, «Пиковой дамы», рассказал не слишком занятную историю надворного советника, думавшего «игрою нажать себе состояние». Корф не повторяет и не развивает сюжетную схему пушкинской повести, но постоянно имеет ее в виду. Его герой в результате основанных на кабалистике и чародействе карточных интриг проигрывает всё, седеет и лысеет в одну ночь (трудность достигнуть тут одновременности успешно побеждена автором) и, разумеется, сходит с ума. Всеми этими неприятностями Хомкин обязан носителю сюжетного зла — алхимику, чародею (и, конечно, немцу) Адаму Адамовичу Братшпису, до поры искусно притворяющемуся чуть ли не благодетелем несчастного надворного советника. И до того, как сюжет поворачивает к хеппи энду, возвращая герою рассудок и счастье, Хомкин успевает в своем недолгом умопомешательстве многократно процитировать прием, которым показана сосредоточенность на трех картах Германна. — «Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная». У него спрашивали: «который час», он отвечал: «без пяти минут семерка». Всякий пузатый мужчина напоминал ему туза».

То же и Хомкин:

«— Точно, правда, играли до шестого часа от четверки... так не диво, что бубновый час.

— Какой бубновый час, что вы, батюшка?

— Так бубновая четверка, я хотел сказать, пятая четверка, нет, пятый час.

— Полно вам, батюшка, у вас от карт в голове перепуталось: только и речи, что о бубнах да о часах.

— Ваша правда, у меня в голове только и мыслей, что о бубнах да о часах, а все оттого, что, вот видите, если б я прежде поставил пятый час, бишь пятерку, а потом пустил бы бубновую четверку, так и сезелево и сетелево были бы с четверкой...»

И наконец, почти дословно (правда, с тяжеловатым усилением пушкинского приема) повторял Хомкин Германна, отвечая, который час: «Так бубновая четверка, я хотел сказать, пятая четверка, нет, пятый час».

Иначе подошел к «Пиковой даме» Яков Петрович Бутков (1820 или 1821—1856)—талантливый прозаик-самоучка 1840-х годов, примыкавший к «натуральной школе» и снискавший широкую известность сборником балансирующих на грани физиологического очерка замечательных рассказов—«Петербургские вершины» (ч. 1—2. Спб., 1845—1846). В статье, сопровождающей единственное пока советское издание прозы Буткова (М., 1967), Б. С. Мейлах, говоря о действующем в рассказе «Сто рублей» конторщике, писал: «По существу образ Михея—это приземленный, прозаически сниженный вариант Германа (так!—А. И.-Т.) из пушкинской «Пиковой дамы». Основанием для этого утверждения исследователю послужило то, что «Михей обладал сильным характером и всемогущей верой в себя», позволяя увидеть в себе «потенциального буржуа-предпринимателя» (везде цитируем Мейлаха). Сравнение ученого верно лишь в самых общих чертах, на уровне, так сказать, общественно-экономических формаций (оба персонажа, если взглянуть на них широко, могут быть истолкованы—впрочем, не без усилий воображения—как предвестники капитализма в России). Что касается литературных аналогий, то Германна (действительно «прозаически сниженного») с гораздо

меньшей натяжкой можно вспомнить при взгляде на главного героя разбираемого Мейлахом рассказа — чиновника-неудачника Авдея, страстно мечтающего о выигрыше в лотерею крупной для него суммы. По дальнейшей его судьбе вымеряется разница времени (1830-е—1840-е) и положений (инженерный офицер — нищий чиновник): вослед Германну, в больницу для умалишенных, Авдей отправляется не после проигрыша, а не пережив выигрыша, при этом он не находит, в отличие от своего предшественника, пристанища в 17-м номере, а узнает, что ему и «в доме сумасшедших нет *ваканции!*...».

Еще последовательнее (и гораздо откровеннее) некоторые события «Пиковой дамы» воспроизведены — опять-таки с поправкой на новое время и интересующую Буткова социальную среду — в рассказе «Порядочный человек», также принадлежащем к «Петербургским вершинам».

В начале повествования Лев Силич Чубукевич, «нося девственный чин коллежского регистратора, вовсе не думал сделаться когда-нибудь порядочным человеком». Постоянные лишения превратили его в «род ходячей машины для письма, приводимой в движение столоначальником». «Сознание ничтожества и безнадежности его положения убило в нем весь запас самолюбия, а запас этот, по соображению крошечного ранга и недалежного воспитания Чубукевича, долженствовал быть весьма значителен». Сообщив это чрезвычайно важное для нашего сопоставления обстоятельство, Бутков предполагает два возможных пути своего героя: «...он стал одним из тех людей, которых без разбора называют лошадьми и пошлыми дураками и которые ждут только одного сильного толчка, одного нравственного потрясения, чтобы или вовсе одуреть и переехать на постоянное жительство за девятую версту, или выказать и доказать ум обширный, опытность изумительную». Именно этот психологический тип впоследствии был обнаружен в Германне М. О. Гершензоном, по мнению которого, художественный замысел «Пиковой дамы» — это «соприкосновение души, определенно на-

строенной, с соответствующим этому настроению элементом действительности» («Вся грядущая драма Германа,— продолжает исследователь,— его безумие и гибель—уже до начала действия заложена в его душе потенциально, но для того, чтобы она разразилась, нужен толчок извне, хотя бы самый незначительный»).

Бутков избавляет своего героя от психиатрического отделения в «Больнице всех скорбящих», приютившейся на девятой (а по счету рассказа «Сто рублей»,—на одиннадцатой) версте Петергофской дороги, и дает ход другому варианту его судьбы, позволяющему «доказать ум обширный, опытность изумительную». Для этого игра Чубукевича все время идет на выигрыш.

Во время вечеринки, где присутствовал и «высокая самость» — столоначальник, приводящий, как мы помним, в движение пригласившую сослуживцев «машину для письма», герой Буткова выступил вдруг со следующим заявлением: «Я никогда еще не играл ни в какую игру; до смерти боялся проиграть! Сами посудите... но теперь — куда ни шло. Попробовать бы счастья! Мне отроду не случалось испытывать ничего вроде счастья!» («Винные пары,— поясняет автор,— вскружили все головы и в особенности голову Чубукевича, который в обыкновенном состоянии духа ни за что не отважился бы загнуть угол на родную копейку».) Экспозиция, как видим, пока не позволяет нам забыть Германа, тоже до поры не бравшего в руки карт (мотивировка его долгого воздержания — «Я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» — подвергается в лепете Чубукевича снижению по уже известному нам бутковскому коэффициенту, подчеркивая разницу между двумя историческими эпохами и двумя социальными типами).

После нескольких убитых карт Чубукевич начинает выигрывать на семерку.

«Тоска, сжимающая сердце при выжидании, направо или налево упадет карта, восторг, доходящий до бешенства при выигрыше, желание овладеть всем, что осталось у банкмета, страх потери всего, что уже выиграно, все это преобразило Чубукевича мгновенно и

радикально: лошадиная бесчувственность ко всему заменилась огненной, дотолем им не испытанную страстью».

Нищий еще вчера чиновник без разбора выдергивает из колоды карту и объявляет: «Ва-банк! Темная!»

Снова выигрыш—банк сорван, и снова выиграла семерка.

У Буткова отсутствует мотив тайны верных карт— он неизбежно столкнулся бы в фарс вышедший из физиологического очерка рассказ: секрет Сен-Жермена, весьма полезный в Версале 1770-х, мог помочь счастьем в великосветском кругу русской столицы 1830-х, но отказывался действовать в тесной чиновничьей камере на петербургском чердаке в утративших последние связи с осмнадцатым столетием 1840-х. Тем не менее источник чудесного выигрыша ясен. На него указывает и хор гостей Чубукевича, восклицающих после его выигрышей: «Что за дьявольщина! Какое дьявольское счастье!» И авторская ремарка: «То была адская минута!» И выигравшие семерки, складывающиеся в число 77 777, несомненно— в художественных представлениях Буткова— значимое: в другом рассказе он помещает благотворителей-шарлатанов Пачкуновых жить в Садовой, в никогда не существовавшем доме № 7777 (вспомним также малоприятного извозчика № 666 из пушкинско-титовского «Уединенного домика на Васильевском» и злосчастный выигрыш, стубивший рассудок Авдея в уже обсуждавшемся рассказе «Сто рублей»: он пал на билет № 666, «а известно, что это число для православного человека имеет важное значение, потому что число имени антихриста составляет буквенным счетом сумму шести сот шестидесяти шести»).

Получив столько денег, «сколько ему никогда и не снилось», Чубукевич автоматически превратился в «порядочного человека». Бутков подробно описывает его хождения (вернее, непрерывное восхождение), но не дает забыть, что перед нами в новых исторических и социальных условиях переигрывается сюжет «Пиковой дамы». Напоминание громко и отчетливо звучит в

заключительной главке рассказа, рисующей схватку снискавшего всепетербургскую известность, везде принятого и почитаемого «порядочного человека» с богатым купеческим сынком, явившимся в Петербург из Чертоболотного (топоним изобретен Бутковым, а вот термин «бычок», которым именует своих будущих жертв играющий *между делом* «порядочный человек», придуман уже им самим; так, во всяком случае, утверждает автор). Схватка, разумеется, происходит за ломберным столом. Уже в начале ее цитируется известное место пушкинской повести: «Ваша дама убита,— сказал опять порядочный человек, обращаясь к бычку и взяв у него билет в тысячу рублей». Вскоре являются на сукне и остальные карты, призывающие читателя воскресить для сравнения в памяти «Пиковую даму». «— Атанде! Семерка.— Сочтите, сколько вы проиграли. Угодно продолжать?!» «Бычок» владел еще одним банковым билетом («на значительную сумму, но и на последнее его достояние») и решил продолжить игру.

«— *Ва-банк!* Темная!— говорит Чубукевич.

Бычок совершенно растерялся. <...> Смутно понимал он, что попал в когти дьявола, о котором так много и так умно говорят чертоболотные грамотеи.

— Атанде! Тройка. Вы проиграли банк,— сказал Чубукевич с надлежащим равнодушием порядочному человеку, взяв со стола билет, последний билет на наличные деньги бычка».

Обратный порядок выхода карт, некогда волновавших пламенное воображение Германна, призван, по видимому, лишний раз подчеркнуть, что сюжетная схема «Пиковой дамы» вывернута здесь наизнанку, поскольку и жизнь, живописуемая Бутковым, является оборотной стороной жизни, запечатленной Пушкиным. Тайнственный секрет галантного Сен-Жермена уступает место ничем не прикрытому мошенничеству: Бутков объясняет последний выигрыш Чубукевича тем, что под воздействием нескончаемого шампанского «бычок не помнил, что две тройки легли уже направо, а это была третья!..» (то есть на самом деле здесь выиграл соперник Чубукевича).

Жизненные итоги принадлежащего новому времени нового Германна таковы:

«Порядочный человек женился, вскоре после этого происшествия, на дочери Тысячепуговицына. Нельзя сказать, чтобы он переменялся, потому что те, которые один раз побывали в ежовых рукавицах жизни, не могут переменить ни своего о ней понятия, ни своих правил об отношениях к ближнему; он, однако ж, весьма *смягчился*: не скитается по кондитерским и не ловит *бычков*. Ясно, он стал человеком солидным, и все, кто даже и не знает его лично, взглянув на четырехэтажный дом его, на его карету нового фасона, говорят: „Сейчас видно, что очень хороший, очень порядочный человек этот Чубукевич!..“»

Но наиболее значительные для нашей словесности последствия связаны с читательским вниманием, оказанным «Пиковой даме» Достоевским.

Д. С. Мережковский, одним из первых эти последствия обнаруживший, говорит о Германне в изданном в самом начале нынешнего века исследовании «Л. Толстой и Достоевский. Религия»: «Сколь ни слабо, ни легко очерчен внутренний облик его, все-таки ясно, что он не простой злодей, что тут нечто более сложное, загадочное. Пушкин, впрочем, по своему обыкновению, едва касается этой загадки и тотчас проходит мимо, отделяется своею неуловимо скользящею усмешкою». И далее: «...из «Пиковой дамы» не случайно вышло «Преступление и наказание» Достоевского. И здесь, как повсюду, корни русской литературы уходят в Пушкина: точно указал он мимоходом на дверь лабиринта; Достоевский раз как вошел в этот лабиринт, так потом уже всю жизнь не мог из него выбраться; все глубже и глубже спускался он в него, исследовал, испытывал, искал и не находил выхода».

Наблюдение абсолютно точное. «Пиковая дама» действительно верно сопутствовала Достоевскому на протяжении всей его творческой жизни.

Ее отзвуки уже отчетливо выделяются в хоре пушкинских реминисценций, пронизывающих раннюю

повесть «Неточка Незванова»²⁵. Но пока это не более чем свидетельства внимательного чтения.

Постепенно (в частности, и по мере того, как психологический тип Германна актуализировался движением истории) мотивы «Пиковой дамы» стали не только орнаментировать действие произведений Достоевского, но даже отчасти и организовывать его.

Замечательный исследователь А. Л. Бем, посвятивший в 1920—1930-х годах ряд блестящих статей отражению этой пушкинской повести в творчестве Достоевского, находил—с разной мерой убедительности—идейно-образные связи с нею в петербургских красках повести «Слабое сердце», герое и сюжете романа «Игрок», некоторых чертах Ставрогина из «Бесов» и даже—здесь связь оборачивается пародией—во второй «притче о самом дурном поступке в жизни», рассказанной генералом Епанчиным на вечере у Настасьи Филипповны («Идиот»)²⁶.

Литературоведы не раз также обращали внимание на радушное гостеприимство, откровенно оказываемое «Пиковой даме» в «Преступлении и наказании». Здесь получают приют и отдельные выражения («неподвижная идея»), и целые описания пушкинской повести (комната Сони, напоминающая жилье Лизаветы Ивановны; два явившихся Свидригайлову привидения, вместе повторяющие все элементы ночного прихода мертвой графини к Германну), и ее мотивы (побочный грех, творимый героем,—жизнеразрушительно обманутая Германном Лизавета Ивановна гибнет еще и под топором Раскольникова, превратившись в «Преступлении и наказании» из воспитанницы в сводную сестру основной жертвы). Но главным переселенцем стал ее ни перед чем не останавливающийся герой, оказавшийся, на взгляд двадцатого века, одним из ближайших литературных предшественников Раскольникова²⁷.

Другая черта Германна—страстная одержимость идеей разбогатеть—возродилась в мечтающем стать Ротшильдом герое романа «Подросток». Именно устами Подростка единственный раз публично упоминает «Пиковую даму» Достоевский (в произведении, а не в

письме или записи для себя). Упоминание это (оно находится в восьмой главе первой части романа) весьма и весьма примечательно. «Всякое раннее утро, петербургское в том числе, имеет на природу человека отрезвляющее действие. Иная пламенная ночная мечта, вместе с утренним светом и холодом, совершенно даже испаряется, и мне самому случалось иногда припоминать по утрам иные свои ночные, только что минувшие грезы, а иногда и поступки с укоризною и стыдом. Но мимоходом, однако, замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре,—чуть ли не самым фантастическим в мире. Это мое личное воззрение или, лучше сказать, впечатление, но я за него стою. В такое петербургское утро, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германа из «Пиковой дамы» (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип—тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться. Мне сто раз среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметесь с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем загнанном коне?» Одним словом, не могу выразить моих впечатлений, потому что все это фантазия, наконец, поэзия, а стало быть, вздор; тем не менее мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: «Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится,—и все вдруг исчезнет». Но я увлекся».

Достоевский интуитивно ощутил глубокую родственность и насыщенную мотивную взаимосвязь «Пиковой дамы» и внешне не слишком на нее похожего (хотя и написанного одновременно—той же «второй» болдинской осенью 1833 года) «Медного всадника». Снова соединившись на этой странице «Подростка», две «пе-

тербургские повести» Пушкина уже вместе, в виде неразрывного единства войдут в петербургский миф (зловещий город-призрак, город-сон), которому суждено окутать русскую культуру «серебряного» века. Тонкая подсказка Достоевского пригодится и эссеистам — от Евгения Иванова до Иванова-Разумника, — и литературоведам, чье бремя самоотверженно примет на себя поэт Владислав Ходасевич²⁸.

Немало позднейших размышлений вызовет и характеристика Германна, без цитирования которой в двадцатом веке, пожалуй, не сможет обойтись ни одно исследование «Пиковой дамы». Но пока («Подросток» опубликован в 1875 году) никто не замечает в довольно прохладно принятом обширном романе приведенную нами страницу.

Меж тем в соседних с нею строках покоится знаменитый афоризм Подростка: «Реализм, ограничивающийся кончиком своего носа, опаснее самой безумной фантастичности, потому что слеп». Проблема, затронутая здесь, давно не отпускает Достоевского — вспомним хотя бы его письмо к Н. Н. Страху 26 февраля 1869 года: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, — то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив». И писатель постоянно обращается к помощи пушкинской повести.

Запись к «Дневнику писателя» в рабочей тетради 1876 года: «Реализм есть фигура Германна (хотя на вид что может быть фантастичнее), а не Бальзак. Гранде — фигура, которая ничего не означает».

Подход с другой стороны в подготовительных материалах к этому же изданию (октябрь 1876 года, главки I—II):

«Кстати: что такое фантастическое в искусстве. Побезденные и осмысленные тайны духа навеки.

Родоначальник Пушкин. „Пик[овая] дама“, „Мед[ный] всадник“, „Дон-Жуан“».

За полгода до смерти писателя и на следующий день после знаменитой «пушкинской речи», 9 июня 1880 года, Достоевского посетила М. А. Поливанова, записавшая следующие его восклицания: «Мы пигмеи перед Пушкиным, нет уж между нами такого гения! Что за красота, что за сила в его фантазии! Недавно перечитал я его «Пиковую даму». Вот фантазия». Далее, по словам мемуаристики, «тонким анализом проследил он все движения души Германа, все его мучения, все его надежды и, наконец, страшное внезапное поражение, как будто он сам был тот Герман». «Мне казалось,— продолжает Поливанова,— что я в том обществе, что предо мной Герман, меня самое била нервная лихорадка, и я сама стала испытывать все ощущения Германа, следуя за Достоевским».

Это (вероятно, последнее в жизни Достоевского) чтение «Пиковой дамы» побудило писателя через несколько дней, 15 июня, высказать в письме к Ю. Ф. Абаза новую оценку повести, в которую переплавлены все прежние.

«Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму»—верх искусства фантастического. И вы верите, что Герман действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов. NB. Спиритизм и учения его.) Вот это искусство!»²⁹.

Приведенные слова—едва ли не лучшее из сказанного за полтора с лишним века о «Пиковой даме»—долго оставались достоянием частной переписки (письмо Ю. Ф. Абаза опубликовано лишь в 1906 году), а читающая публика тем временем благодушно посмеивалась над незадачливым Нотгафтом и остроумцем Ногтевым. Достоевский в уже цитированных записях к «Дневнику писателя» 1876 года превосходно описал логику подоб-

ного читательского отношения: «Для вас пиши вещи серьезные,—вы ничего не понимаете, да и художественно писать тоже нельзя для вас, а надо бездарно и с завитком. Ибо в художественном изложении мысль и цель обнаруживаются твердо, ясно и понятно. А что ясно и понятно, то, конечно, презирается толпой, другое дело с завитком и неясность: а мы этого не понимаем, значит тут глубина. (NB. Повесть «Пиковая дама» — верх художественного совершенства — и «Кавказские повести» Марлинского явились почти в одно время, и что же — ведь слишком немногие тогда поняли высоту великого художественного произведения Пушкина, большинство же наверно предпочло Марлинского.)» Здесь нечего прибавить. Слова Достоевского абсолютно точны для нескольких десятилетий жизни «Пиковой дамы»: от рождения до той поры, когда пушкинская повесть была прочитана русским обществом под музыку Чайковского.

Надо сказать, что *это* организованное оперой коллективное чтение могло и не состояться, поскольку, как мы сейчас увидим, могла не состояться и сама опера. Скоро ли в таком случае явился бы новый взгляд на «Пиковую даму»? Любые ответы на подобные поставленные в сослагательном наклонении вопросы всегда одновременно: а) безопасны, б) все же рискованны, в) безусловно бессмысленны. И тем не менее рискнем предположить (ведь безопасно же), что отсутствие оперы отдалило бы новое прочтение пушкинского произведения отнюдь не на века (при том, что ее появление чувствительно этот пересмотр приблизило). Необходимость нового взгляда (да не причтут нас за это заявление к когорте мудрецов, склонных «фатализовать» исторический процесс) *назрела*. Дело в том, что под полностью — по мнению читателя 1890-х — осыпавшимся конкретно-историческим смыслом пушкинской повести уже готов был проступить смысл абстрактно-философский. Одновременное их сосуществование в читательском восприятии — весьма естественное для сочинения всякого иного автора — здесь исключалось. Как справедливо замечено будто по это-

му самому поводу в начале шестой главы «Пиковой дамы», «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место». Интерпретация прочитанного произведения Пушкина всегда, как мы уже говорили, склонна превратиться в читательской голове в «неподвижную идею» (пушкинский перевод французского *idée fixe*): читать так и только так! До сих пор, за отсутствием вариантов, целые поколения читали «Пиковую даму» слаженным хором.

И потому готовность к замене одной «неподвижной идеи» на другую разом ощутило в 1890—1900-х целое поколение.

Осуществлялась эта замена силами лишь одного человека, который к тому же, стараясь поначалу уклониться от своего предназначения, отвечал 28 марта 1888 года младшему брату, предложившему ему свое либретто: «Извини, Модя, но я нисколько не сожалею, что не буду писать «Пиковой дамы». <...> ...оперу стану писать только, если случится сюжет, способный глубоко разогреть меня. Такой сюжет, как «Пиковая дама», меня не затрагивает, и я мог бы только кое-как его написать». Как видим, П. И. Чайковский пока читает повесть, как все.

Однако через два года (3/15 марта 1890 года) он сообщит тому же корреспонденту из Флоренции: «Самый же конец оперы я сочинял вчера перед обедом, и когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало *жаль* Германа, что я вдруг начал сильно плакать. <...> Оказывается, что *Герман* не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, а все время настоящим живым человеком, притом очень мне симпатичным». А в письме 5 августа 1890 года великому князю Константину Константиновичу Чайковский признаётся, что писал оперу «с небывалой сердечностью и увлечением, живо перестрадал и перечувствовал все происходящее в ней (даже до того, что одно время боялся появления призрака «Пиковой дамы»)».

Между письмами 1888 и 1890 года были уговоры не отказываться, на которые не скупился директор императорских театров Иван Александрович Всеволожский (его роль в создании оперы столь велика, что работай братья Чайковские, скажем, над кинофильмом, в титрах обязательно написали бы: «при участии И. А. Всеволожского»). И, конечно, были новые обращения к Пушкину.

Замечательный знаток Чайковского В. В. Яковлев, проанализировав все сохранившиеся сведения, пришел к выводу, что композитор решился взяться за «Пиковую даму» лишь после того как понял: старая графиня — это олицетворение «судьбы и смерти в воображении глубоко потрясенного Германа». «И достаточно было Чайковскому, — продолжает музыковед, — заново прочитать знакомую ему раньше, но отнюдь не воспринимавшуюся в таком направлении повесть, чтобы по-иному взглянуть на ее эпиграф: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Но ведь это тема четвертой и пятой, а впоследствии и шестой симфоний, тема «Ромео» и «Манфреда», тема борьбы с судьбой; Чайковского не могла не поразить неожиданность такого совпадения, и он воспринял его как повод для выражения в оперной форме своих мыслей о жизни и смерти»³⁰.

Однако первые рецензенты оперы ни этих, ни каких-либо иных мыслей у Чайковского не обнаружили. Тем не менее их суждения, продиктованные представлением 1890-х о пушкинском сюжете, для нас любопытны.

Снова звучит хор³¹.

В. С. Баскин, музыкальный критик «Петербургской газеты»:

«Картонный вопрос», трактуемый в новой партитуре нашего знаменитого композитора, несмотря на прибавление к нему любовного элемента не мог воодушевить слушателей, и совершенно естественно: ни самый сюжет, ни обработка его либреттистом не заключают в себе ничего такого, что может вызвать сочувствие».

М. М. Иванов, выступивший с рецензией в «Новом времени»:

«Переходя теперь к общему сюжету «Пиковой дамы», взятому для сцены, думаю, что он должен быть интереснее всего для игроков, для любителей карточных ощущений. Люди же, чуждые этим ощущениям, останутся спокойны, если еще не подивятся на автора. Разные страсти могут быть предметом драмы, но менее всего карточная игра».

Анонимный критик из «Петербургского листка»:

«Страсти и увлечения могут быть, конечно, разные, но едва ли карточная игра может служить основным сюжетом драмы, преследуя зрителя по пятам. Не оттого ли Герман и не возбуждает к себе никакого сочувствия, оставляя зрителя совершенно холодным, равнодушным к его ничтожной судьбе...»

(«Низкое» содержание оперы даже дискредитирует, в глазах рецензентов, ее музыкальную форму. Так Баскин, высоко оценивший «драматическую музыку» сцены в спальне графини, говорит, сильно обгоняя эстетику своего времени: «...если бы речь шла не о картах, то ее следовало бы причислить к лучшим страницам, когда-либо написанным Чайковским»).

Итак, ничего, кроме карт. Это впечатление еще откликнется через два десятка лет в газете «Волжское слово» (1911), поменяв оценочные полюса по дальней и неспешной дороге в провинцию: «Опера замечательна тем, что два великих художника А. С. Пушкин и П. И. Чайковский пришли к одной мысли—пригвоздить к позорному столбу нашу позорную приверженность к картам»³². А пока на премьере мы видим нескольких людей, ни в чем не согласных с газетными рецензентами. Один из них—Александр Николаевич Бенуа—обстоятельно описал свои впечатления (Мои воспоминания. Кн. 3. Глава 12):

«Через эти звуки мне действительно как-то приоткрылось многое из того таинственного, что я чувствовал вокруг себя. Теперь вдруг вплотную придвинулось прошлое Петербурга. До моего увлечения «Пиковой» я как-то не вполне сознавал своей душевной связи с моим родным городом; я не знал, что в нем таится столько для меня самого трогательного и драгоценного. Я

безотчетно упивался прелестью Петербурга, его своеобразной романтикой, но в то же время многое мне не нравилось, а иное даже оскорбляло мой вкус своей суровостью и «казенщиной». Теперь же я через свое увлечение «Пиковой дамой» прозрел. Эта опера сделала то, что непосредственно окружающее получило новый смысл. Я всюду находил ту пленительную поэтичность, о присутствии которой я прежде только догадывался. <...>

Меня лично «Пиковая дама» буквально *свела с ума*, превратила на время в какого-то визионера, пробудила во мне дремавшее угадывание прошлого. Именно с нее начался во мне уклон в сторону какого-то *культа* прошлого. <...>

Музыка «Пиковой дамы» получила для меня силу какого-то заклятия, при помощи которого я мог проникать в издавна меня манивший мир теней».

Ноты, доминирующие в этих впечатлениях (Петербург, историческое прошлое, историческое прошлое Петербурга), чрезвычайно важны для нескольких ближайших десятилетий жизни обеих «Пиковых дам» — и Пушкина, и Чайковского.

Но не менее важен и мотив судьбы, который для Бенуа чуть слышен (по его словам, Чайковский вложил в музыку «все свое понимание самой сути русского прошлого, еще не совсем канувшего в вечность, но уже обреченного на гибель»), а для Блока звучит громко и отчетливо, являясь едва ли не главным в опере.

Потеха! Рокочет труба,
Кривляются белые рожи,
И видит на флаге прохожий
Огромную надпись: «Судьба».

Палатка. Разбросаны карты.
Гадалка, смуглее июльского дня,
Бормочет, монетой звеня,
Слова слаще звуков Моцарта.

Курсивом поэт выделил цитату из либретто «Пиковой дамы», далеко не случайно оказавшуюся в строках,

написанных в июле 1905 года, в роковой для автора момент³³. Та же опера выбирает за Блока имя Герман для главного героя его аллегорической драмы «Песнь Судьбы» (1908). Призванный олицетворять русскую интеллигенцию блоковский Герман, услышав зов Судьбы, бросает дом и отправляется на поиски путей к народу (также, разумеется, олицетворенному). Впрочем, по убедительному суждению одного из исследователей, Блоку были важны и отсылки, исходящие от этого имени к определению из романа «Подросток»: «совершенно петербургский тип» (то есть искусственно-го происхождения, оторванный от русской почвы)³⁴.

Из звуков оперы родился сюжет одного из лучших русских романов двадцатого века. Вот что об этом рассказывает его автор:

«Я обдумывал, как продолжить вторую часть романа «Серебряный голубь»; <...> вторая часть должна была открыться петербургским эпизодом, встречей сенаторов; так по замыслу уткнулся я в необходимость дать характеристику сенатора Аблеухова, я вглядывался в фигуру сенатора, которая была мне не ясна, и в его окружающий фон; но — тщетно; вместо фигуры и фона нечто трудно определимое: ни цвет, ни звук; и чувствовалось, что образ должен зажечься из каких-то смутных звучаний; вдруг я услышал звук как бы на «у»; это звук проходит по всему пространству романа: «Этой ноты на «у» вы не слышали? Я ее слышал» («Пет[ербург]»); так же внезапно к ноте на «у» присоединился внятный мотив оперы Чайковского «Пиковая дама», изображающий Зимнюю Канавку; и тотчас же вспыхнула передо мною картина Невы с перегибом Зимней Канавки; тусклая лунная голубовато-серебристая ночь и квадрат черной кареты с красным фонарьком; я как бы мысленно побежал за каретой, стараясь подсмотреть сидящего в ней; карета остановилась перед желтым домом сенатора точно таким, какой изображен в «Петербурге»; из кареты ж выскочила фигурка сенатора, совершенно такая, какой я зарисовал в романе ее; я ничего не выдумывал; я лишь подглядывал за действиями выступавших передо мной лиц...»³⁵

Явившись из музыки Чайковского, «Петербург» Андрея Белого пригласил оперу-мать в свой текст, отведав ей ту же приблизительно роль, что досталась пушкинской «Пиковой даме» в повестях Буткова,— подчеркивать убожество новых времен в сравнении с временами минувшими. Заглянем в главки «Татам: там, там!» и «Провизжала бешеная собака» главы третьей.

«Софья Петровна Лихутина стояла на выгибе мостика и мечтательно поглядела—в глубину, в заплескавший паром каналец; Софья Петровна Лихутина останавливалась в этом месте и прежде; останавливалась когда-то и с ним; и вздыхала о Лизе, рассуждала серьезно об ужасах «Пиковой дамы»,—о божественных, очаровательных, дивных созвучиях одной оперы, и потом напевала вполголоса, дирижируя пальчиком:

— „Татам: там, там!.. Тататам: там, там!“ »

За этим занятием застаёт героиню не очень ловко убегающий в маскарадном костюме от полиции Аبلехов (сенаторский сын и революционер-кантианец).

«Пусть бы лучше Николай Аполлонович ее иначе обидел, пусть бы лучше ударил ее, пусть бы даже он кинулся через мостик в красном своем домино,— всю бы прочую свою жизнь она его вспоминала бы с жутким трепетом, вспоминала бы до смерти. Софья Петровна Лихутина считала Канавку не каким-нибудь прозаическим местом, где бы можно было себе позволить то, что позволил себе он сейчас; ведь недаром она многократно вздыхала над звуками «Пиковой Дамы»: было что-то сходное с Лизой в этом ее положении (что было сходного,—этого точно она не могла бы сказать); и само собой разумеется, Николая Аполлоновича она мечтала видеть здесь Германом. А Герман?.. Повел себя Герман, как карманный воришка: он, во-первых, со смехотворной трусливостью выставил на нее свою маску из-за дворцового бока; во-вторых, со смехотворной поспешностью помахав перед ней своим домино, растянулся на мостике; и тогда из-под складок атласа прозаически показались панталонные штрипки (эти штрипки-то окончательно вывели ее тогда из себя); в

завершение всех безобразий, не свойственных Герману, этот Герман сбежал от какой-то там петербургской полиции; не остался Герман на месте и маски с себя не сорвал, героическим, трагическим жестом; глухим, замирающим голосом не сказал дерзновенно при всех: «Я люблю вас»; и в себя Герман после не выстрелил. Нет, позорное поведение Германа навсегда угасило зарю в ней всех этих трагических дней! <...> ...главное самое, ее уронило позорное поведение это; ну, какой же может быть она Лизой, если Германа нет! Так месть ему, месть ему!»

Но «Петербург» связан не только с «Пиковой дамой» Чайковского, не менее крепко (хотя и не столь, на первый взгляд, заметно) его родство с «Пиковой дамой» Пушкина. Романом Белого продолжается «петербургский текст» русской литературы, в создании которого видная роль принадлежит пушкинской повести³⁶.

Приведя в статье «Судьба Аполлона Григорьева» (1916) отрывок из григорьевского сочинения «Москва и Петербург, заметки зеваки А. Трисмегистова» (1847), Блок восклицал: «Кто писал это?—Точно Андрей Белый, автор романа «Петербург»; но Андрей Белый, вероятно, не знает ничего о существовании «зеваки» сороковых годов. Очевидно, Петербург «Медного всадника» и «Пиковой дамы», «Шинели» и «Носа», «Двойника» и «Преступления и наказания»—все тот же, который внушил вышеупомянутые заметки—некоему зеваке и сумбурный роман с отпечатком гениальности—Андрею Белому. Не странно ли все-таки, что об одном и том же думали русские люди двадцатых, тридцатых, сороковых... девяностых годов и первого десятилетия нашего века?» Перед нами не просто быстрый перечень петербургских произведений разных литераторов, но и подступ к путеводителю по основным местам пребывания в русской литературе петербургского мифа. Поколение Блока хорошо понимало трудность описания этого мифа и малую осмысленность музейно-инвентаризационного подхода к его познанию—литературный экскурсант может явиться одновременно лишь по одному адресу, а необозримый миф живет по

всем своим адресам сразу, переливаясь из произведения в произведение, имея разную «плотность» в разных сочинениях в разные моменты, но всегда присутствуя во всех уголках «петербургского текста». Близкий друг Блока Евгений Павлович Иванов (1879—1942), с основанием разуверившись в возможности изучить этот миф обыкновенными средствами, вооружился мифом собственного изготовления. «Рукотворный» миф предвлялся следующими эпитафиями:

«Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал...

Того

Кто неподвижно возвышался

Во мраке медною главой...

Ужасен Он в окрестной мгле!

«Медный Всадник», Пушкина.

7 мая 18**

Homme sans moeurs et sans religion!*

«Пиковая Дама». Эпитафия к IV главе».

Бегло осмотрев этот не поддающийся описанию странный инструмент мифопознания—эссе Евгения Иванова «Всадник. Нечто о городе Петербурге», создававшееся с 1904 года, а опубликованное в 1907-м³⁷,—мы сможем точнее оценить значение для культуры «серебряного» века всплывшей посреди ее течения, в водовороте музыки Чайковского, пушкинской повести.

«<...> «Пойдем, я покажу тебе суд над Великою Блудницею, сидящею на водах многих»,—говорится в 17-ой главе Апокалипсиса.

Не блудница ли эта наш город, сидящий на водах многих <...>?..

<...> Не во сне ль все это вижу? <...>

И как бежал я, все видел, что кругом с домами красавицы-столицы, Блудницы, неладное делается... что они как-то вытянулись, окостенев, и глаза свои совсем завели под лоб: не видно зрачка, как у мертвеца;

* Человек, у которого нет никаких нравственных правил, ничего святого (фр.).

и, вдруг прищурившись, усмехнулась Блудница (город наш), как «Пиковая Дама» Германну.

«Необыкновенное сходство поразило его.

— Старуха! закричал он в ужасе».

«Ужасен Он в окрестной мгле!»

«Тройка, семерка, Дама!»

«Три карты, три карты, три карты»

«Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, туз!»

«Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице, в 17-ом номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!»

Кстати, число 17-ть — число Петербургское: глава Апокалипсиса, в которой говорится о сидящей на водах многих, сидящей на звере Блуднице, — глава 17-ая, вышина «Медного Всадника» — 17^{1/2} футов, и вот номер, в котором Германн сидит — 17-ый номер: «Семерка»³⁸ участвует.

«Германн это колоссальный тип петербургского периода» (Достоевский). В его лице есть нечто такое, что в лице Медного Всадника видим, но его потом «Бледный Всадник»³⁹ одолел.

У Германна, как у Евгения,

...Смятенный ум

Против ужасных потрясений

Не устоял...

Да и кто вполне устоит неколебимо против наития Петербургских потрясений, разве Тот, у кого тело из бронзы.

Гигант с простертою рукою.

Помните ночь из «Пиковой Дамы», в которую Германн является убийцею старухи графини, хотя и невольным?

«Homme sans mœurs et sans religion!»

«<...> Германн стоял в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега».

У кого тело из бронзы, тот тоже стоит, не чувствуя «ни ветра, ни снега», и конь его на скале вздыбился у самой бездны. <...>

И вот странно, ну что общего между Германном, похожим <...> на портрет Наполеона, похожим на бронзовую фигуру Медного Всадника, что общего между Германном и каким-нибудь Евгением, сидящим верхом на мраморном льве, «руки сжав крестом»; но вот вспоминается же этот Бледный Всадник, тем более что у Германна, сидящего на окошке в бледных лучах наступившего утра, руки тоже сжаты крестом. «Три карты, три карты, три карты!» <...>

По-видимому, ни Германн с Голядкиным, ни Голядкин с Германном ничего общего не имеют, но их роднит сумасшедшая петербургская хмара, «погодка» с поднимающимся наводнением. <...>

Город наш—Великая Дама, Блудница, сидящая на водах многих реки Невы и ее протоков, вливающихся в море, Великая Блудница, сидящая на звере, и на челе Ея, как на челе сидящих на зверях Всадников Ея, написана «тайна».

И вот мы все призваны эту тайну разгадывать.

И как Германн, проникший в спальню графини «Пиковой Дамы», стою перед городом нашим и Всадниками его и умоляю:

Откройте вашу тайну! <...>

И спрашивая о тайне Великую Блудницу нашу, я боюсь, как бы не произошло бы то же, что мне причудилось в летнюю белую ночь, как бы Блудница Великая красавица не оказалась бы «Пиковой Дамой». На игральной-то карте Пиковая Дама—красавица, но вдруг «Пиковая Дама прищурилась и усмехнулась».

„Необыкновенное сходство поразило его.

— Старуха!—закричал он в ужасе“».

Приблизительно те же образные соответствия бросились в глаза в 1923 году другому Иванову, Разумнику Васильевичу (1878—1945), известному под псевдонимом Иванов-Разумник. Не слишком превосходя своего однофамильца в ясности изложения (да и было ли возможно четкое и последовательное описание навязчивых, но

мерцающих в петербургском тумане ассоциаций?), Иванов-Разумник утверждал: «...этот Герман—сам Петр, один из ликов его: воля, противопоставленная стихии. С годами Герман измельчает и превратится в «байронического» героя «Возмездия», уже опошленного, обезволенного («пожалуй, не было, к несчастью, в нем только воли этой...»), в затравленного и безвольного в своей борьбе со стихией героя «Петербурга»; с годами, направленными в прошлое, он вырастает до размеров «колоссального лица», побеждающего стихии, до размеров «того, чьей волей роковой над морем город основался...». Тогда вместо Германа мы получим Петра, вместо «Пиковой дамы» — написанного в те же месяцы, быть может в те же дни, „Медного всадника“»⁴⁰.

Мы уже предупреждали читателя, что весь этот фейерверк ассоциаций смог рассыпаться по страницам книг «серебряного» века лишь после того, как опера Чайковского оказала «Пиковой даме» Пушкина родственную протекцию, громко напомнив нашей культуре о существовании своей полузабытой соименницы. Однако при этом влияние оперы было столь велико, что она не только напоминала, но иной раз и невольно препятствовала воспоминанию о пушкинской повести.

В 1976 году, в и по сей день лучшем отечественном издании поэтических произведений Анны Ахматовой, было впервые напечатано следующее, предположительно датированное 1958 годом, стихотворение:

От меня, как от той графини,
Шел по лесенке винтовой,
Чтоб увидеть рассветный, синий,
Страшный час над страшной Невой.

Готовивший книгу замечательный русский филолог Виктор Максимович Жирмунский (1891—1971) пояснил в комментарии: «Первые строки намекают, по-видимому, на постановку В. Э. Мейерхольдом «Пиковой дамы» Чайковского в Малом оперном театре (1935), где в спальню *графини* спускалась крутая винтовая лестница». Но обращение к пушкинскому тексту не менее четко проясняет трагический смысл четверости-

шая. Достаточно вспомнить указания Лизаветы Ивановны Германну («В спальне за ширмами увидите две маленькие двери: справа в кабинет, куда графиня никогда не входит; слева в коридор, и тут же узенькая витая лестница; она ведет в мою комнату») и обстоятельства, при которых он этими указаниями воспользовался («...я сейчас от нее. Графиня умерла»). Здесь, пожалуй, невозможно с точностью различить источник, к которому отсылает читателя Ахматова,— опера и повесть равновероятны⁴¹. Жирмунский, конечно, превосходно помнит пушкинский текст, но его культурные представления складывались в 1900—1910-е годы, и опера для него навсегда первична.

Итожа художественные достижения русского символизма в цитированной книге «Вершины: Александр Блок, Андрей Белый», Иванов-Разумник огласил заодно и важнейшие результаты, добытые культурой первой четверти нынешнего века при чтении⁴² пушкинской повести: «Чайковский и Достоевский оба поняли «Пиковую даму» одинаково. Музыка Чайковского жутко вскрывает смысл пушкинского «анекдота»: смерть, тлен, небытие, кошмар, марево, сон— вот его основы». Здесь точно поименованы те, кто побудил отыскать повесть в чулане с забытым книжным старьем, и точно назван главный результат ее второго рождения: общество нащупало в пустом, как казалось, «анекдоте» биение смысла.

* * *

Смысл настоятельно требовал незамедлительной интерпретации. Однако уже первые опыты интерпретаторов показали, что путь осмысления пушкинской повести будет труден и извилист, ступившего на него ожидают сладостные читательские галлюцинации и мучительное блуждание среди бесконечных миражей, показавшиеся вдали оазисы смысла будут постоянно рассеиваться по мере приближения, а при всем этом успех экспедиции вовсе не гарантирован. Вернее, если положить себе целью отыскание единственной и очевидной для всех идеи, гарантирован неуспех.

Первым литературоведом, посвятившим «Пиковой даме» отдельное обстоятельное исследование, был М. О. Гершензон. Его работа напечатана в 1910 году в четвертом томе роскошного издания Пушкина, выходящего под редакцией С. А. Венгерова. Говоря о «Порядочном человеке» Я. П. Буткова, мы приводили воззрение Гершензона на основную идею пушкинской повести, теперь остановимся на некоторых частных итогах его статьи. Ученый настаивал на искренней любви Германна к Лизавете Ивановне и повторил это утверждение, перепечатывая работу в своем сборнике «Образы прошлого» (М., 1912. С. 74). С подобным взглядом не мог согласиться литературовед А. Б. Дерман, восклицавший впоследствии в некоторой растерянности: «Умный, широко образованный человек, вероятно десятки раз перечитавший эту ясную, как день, повесть, пропагандист системы «медленного чтения» художественного произведения, при котором не должно пропасть ни одно слово текста, в ответственном издании, в предисловии к тут же помещенному произведению, вычитывает из него прямо противоположное тому, что в нем с непререкаемой ясностью сказано!»⁴³

Попытка Дермана высказать свое удивление автору вызвала довольно резкую реакцию. Гершензон заявил, «что этого не может быть» и что замысел Пушкина он «изложил совершенно точно». «Мое предложение,— продолжает Дерман,— тут же разрешить спор справкой в «Пиковой даме» — он категорически отвергнул, причем смысл его отказа был тот, что незачем обращаться за справкой к таблице умножения, чтобы знать, что дважды два — четыре. Мне оставалось замолчать».

Через некоторое («и немалое», — замечает Дерман) время литературоведы вновь обсудили проблему, и Гершензон обещал проверить свою точку зрения. В тексте статьи, помещенном в его сборнике «Мудрость Пушкина» (М., 1919), страница раздора отсутствовала, и о любви Германна к воспитаннице старой графини больше уже не говорилось. Описанный случай весьма рельефно вскрывает важнейшую особенность художественной организации «Пиковой дамы» —

принципиальную невозможность выяснить с уверенностью, что же все-таки в этой повести произошло, и одновременную убедительность противоположных, даже, казалось бы, взаимоисключающих точек зрения на те или иные ее события. Характерно, что отнюдь не сложный анализ туманных мест привел спорящих к различным взглядам, а несомненная очевидность пушкинского текста («ясная, как день, повесть», «дважды два»).

Спор, вызванный первой серьезной статьей о «Пиковой даме», открывает собой бесконечную череду литературоведческих диспутов—о разных гранях повести, но с неизменным центральным вопросом: было или не было?

Посещала ли Германна мертвая графиня? Кстати, не был ли он ее сыном (внуком,— уточняют исследователи, внимательные к цифрам)? Был ли вообще секрет трех чудесных карт? Может быть, Сен-Жермен просто научил бабушку Томского шулерскому искусству («Не случай, не сказка, а порошковые карты спасли графиню»,— утверждает литературовед Е. П. Званцева⁴⁴ вместе с одним из гостей конногвардейца Нарумова)? Состояла ли графиня в любовной связи с Сен-Жерменом, а потом и с благодетельствованным ею Чаплицким?

Надо сказать, что способность текста «Пиковой дамы» бесконечно порождать подобные вопросы была зорко подмечена уже Гершензоном. Пересказав анекдот Томского, служащий завязкой повести, ученый заключал:

«Разумеется, пустая сказка, шитая белыми нитками. Какой-нибудь положительный, пошловатый человек, выслушав ее, вероятно, подумал бы: „Знаем мы эти чудеса. Разумеется, Сен-Жермен просто дал ей деньги за нежную плату, а Чаплицкому она сама в трудную минуту помогла за снисхождение к ее увядшим прелестям. Миф о трех картах пущен в ход, конечно, ею самой, и в этом смысле он действительно не лишен остроумия“».

«Так, вероятно,— продолжал исследователь,— и по-

думали слушатели, и, может быть, они были правы. Пушкин намеренно оставляет факты под дымящейся вуалью».

Любопытно, что, даже выявив здесь принципиальную установку автора «Пиковой дамы» на многовариантность ее прочтений, Гершензон не смог, как мы видели, предохранить себя от участия в споре «было — не было»: сила художественной убедительности текста заставила забыть совершенно верные путеводные представления о природе этой художественности. Однако при этом волею судеб ученый, в отличие от большинства исследователей пушкинской повести, вслед за ним изведавших омут подобных малоосмысленных дискуссий об «очевидном», успел в обсуждавшемся выше эпизоде побывать — правда, не одновременно, а последовательно — на обеих позициях: «было, нет, все-таки не было», не дойдя лишь одного шага до «и было, и не было».

Но не только это заставляет нас посчитать исследование Гершензона чрезвычайно знаменательным в судьбе «Пиковой дамы». Здесь впервые обретают развернутую историко-литературную оценку образы повести («Портрет графини на все века останется классическим изображением *старости*, наряду с гениальнейшими типами мировой литературы — Скупым рыцарем и Плюшкиным, Отелло и пр.») да и все произведение в целом:

«Скажу, не обинуясь, что на мой взгляд «Пиковая дама» — одна из замечательнейших русских повестей, достойная быть поставленной рядом, если не выше, с такими перлами, как «Тамань» Лермонтова и «Казачья» Л. Толстого. Нельзя достаточно надивиться на эту сжатость, стремительность, сосредоточенность рассказа, на эту ясность линий и целомудрие слога, словом, на недостижимую экономию средств, употребленных здесь поэтом для воплощения глубокой художественной идеи. Ни одной лишней черты, но всякая черта, как радиус, стремится к центру повествования; ни одного психологического описания, но все действие насыщено психологией; беспредельное напряжение сил, почти математическая художественная расчетливость — и ни малейшей

нарочитости, но все течет естественно, как в самой жизни. <...> Вообще «Пиковая дама» представляется мне во многих отношениях венцом прозаического творчества Пушкина. Ее художественное совершенство так велико, что три четверти века, протекшие со времени ее написания, почти не состарили ее; в ней нет ни одного унца рыхлой плоти, которая от лет могла бы стать дряблой, ничего «литературного», что выдохлось бы с годами».

А между тем осмысление пушкинской повести продолжалось.

5 февраля 1922 года Дмитрий Сергеевич Дарский сделал о «Пиковой даме» доклад в Обществе любителей российской словесности при Московском университете и пришел в нем к следующим выводам: «Драматическое содержание повести состоит в борьбе трех начал в его (Германна.— А. И.-Т.) душе. Первое начало — «идеал гордого человека», каким хочет стать Германн, имеющий «профиль Наполеона и душу Мефистофеля». Второе начало — таящиеся в нем страсти, азарт игрока. Третье — те мистические ощущения, которые разбудила в нем умершая графиня. Художественная цель повести заключается в падении Германна с того пьедестала демонического героя, на который он стремился все время подняться. Рационалист, он поверил в чудесное, человек с железной волей и самообладанием, он поработан разгулом страсти, аморалист, он не может заглушить голоса совести, хищник-некроман, он сходит с ума от родившегося из глубины собственной души видения»⁴⁵. Не пытаясь оценить достигнутые Дарским научные результаты (по нашему глубокому убеждению, всякое исследование, выделяющее в «Пиковой даме» лишь одну художественную цель, заведомо далеко от полноты), прислушаемся к прозвучавшим в прениях репликам.

Всегда внимательный к самому широкому историко-литературному контексту Владимир Федорович Саводник: «...В докладе совершенно оставлен в стороне вопрос о возможных литературных влияниях на «Пиковую даму», например, о влиянии Гофмана, может быть,

Бальзака, не затронут вопрос о связи с другими произведениями Пушкина,— а можно было бы провести ряд параллелей...»

Николай Калининлович Гудзий, хорошо усвоивший основные идеи культурно-исторической школы русского литературоведения: «„Пиковая дама“ интересна не столько своим психологизмом, сколько своим бытовым содержанием как великолепная картина жизни известных петербургских кругов, а также стилем, совершенно неизученным».

Мстислав Александрович Цявловский, блестящий исследователь биографии поэта, будущий автор «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина»: «...докладчик совершенно не поинтересовался автобиографическими чертами в образе Германна, а между тем ведь Пушкин был сам страстный игрок, и психология игрока ему, несомненно, была очень близка и понятна, так что в этой области сближение могло бы быть очень любопытным».

Всем давно и хорошо известно, что всякое критическое суждение позволяет судить не только о разбираемом сочинении, но—отчасти—и о личности критика. Как только «Пиковая дама» стала предметом литературоведческих обсуждений, выяснилось, что ее идеально гладкая, но совершенно непроницаемая поверхность является зеркалом очень высокого качества. Стоит исследователю сказать о повести несколько слов, и тут же готов верный портрет, где высказавшийся красуется на любимом коньке своих научных пристрастий и, как мы сейчас увидим, на фоне точного изображения умственной жизни эпохи.

Чтобы убедиться в справедливости последнего утверждения, зайдём в Политехнический музей на разразившийся 23 марта 1927 года диспут «Леф или блеф?» Мы успели как раз к заключительному слову В. В. Маяковского (речь идет о борьбе за Виктора Шкловского между представителями двух литературоведческих направлений— «формалистами» и теми «социологами», которым впоследствии предстоит получить наименование «вульгарных»):

«...Если вы читаете наших марксистов, вы видите, что они не знают фактов. Возьмем, например, изданное рекомендованное для учебных заведений произведение высокоученого Войтоловского. Он говорит о Пушкине, и говорит так: «Это дворянская литература, до мельчайших подробностей воспроизводящая быт и нравы дворянского сословия тех времен. Онегин, Ленский, Герман, князь Елецкий, Томский, Гремин—это все несложные варианты однозначных дворянских типов. В их лице Пушкин дает своим современникам именно тот род поэзии, в котором последние нуждаются или которая при данном состоянии их взглядов и нравов может доставить им возможно больше удовольствия». Все правильно. Но Гремина-то у Пушкина нет. Гремин есть только в опере (с князем Елецким, заметим, та же история.— А. И.-Т.). И он создает свое умозаключение на основании материалов, взятых из оперы. Можно ли считаться с ним как с марксистом? Когда против него возражает Шкловский—говорят: он против марксизма. Он против дураков от марксизма, а не против марксизма. Эта фраза не относится, конечно, к Войтоловскому, ибо Войтоловский, по сравнению с другими авторами, делал минимум ошибок»⁴⁶.

Надо сказать, что «Пиковой даме» с Войтоловским действительно повезло: подумаешь, слегка перепутал повесть с оперой. Другим пушкинским произведениям под его пером приходилось хуже. В «Египетских ночах», например, этот пытливый исследователь обнаружил аллегорическое изображение восстания декабристов (ложе Клеопатры обозначало при сем ни больше ни меньше как Сенатскую площадь).

Упущенное Войтоловским было с успехом восполнено через полвека талантливым и знающим американским славистом Лореном Лейтоном. (Мы употребили эпитеты «талантливый» и «знающий» без всякой иронии. Лейтон продемонстрировал оба эти качества во множестве прекрасных работ, но при приближении к «Пиковой даме» что-то странное происходит с самыми талантливыми и знающими—не ослабевает, по видимому, ее «тайная недоброжелательность».) По мне-

нию исследователя, Пушкин, широко применяя известную ему, оказывается, геметрию (связанная с кабалистикой система тайнописи), обращался в своей повести к друзьям-декабристам (они же братья-масоны)⁴⁷. В частности, Лейтону удалось найти в пушкинском тексте ряд букв, складывающихся в рылеевское имя Кондратий.

Казалось бы, припозднившаяся работа Лейтона блестяще опровергает бытующее еще — что греха таить! — расхожее представление о том, что все, кроме космических кораблей, появляется у нас на десятилетия позже, чем на Западе. Но подождем радоваться. Быть может, перед нами не позднее последствие исследований Л. Н. Войтоловского, а тихое предвещение появления на нашей литературоведческой сцене длинной вереницы счастливых находок Михаила Искрина, успешно дешифровавшего, кажется, уже все сочинения Пушкина и в каждом обнаружившего что-нибудь доселе не известное: «опасные строки» громогласного, на всю Россию, хотя, конечно, и аллегорического, описания восстания; или тайный привет декабристам, которые, разумеется, не могли не понять скрытый замысел своего певца; а иной раз даже «засекреченное» изображение Николая I в самом неавантажном виде (все-таки это приятно: пусть не первые, но зато какой размах!)

А вот с братьями-масонами мы точно плетемся в хвосте прогресса. Еще в 1968 году американский литературовед Гарри Уэбер опубликовал работу, доказывающую, что «Пиковую даму» следует считать новым переложением масонской легенды об убийстве Хирама Абифа, главного строителя храма Соломона, а в сцене между Германном и графиней видеть пародию на ритуал принятия в масоны⁴⁸. Мы же — теперь наконец можно в этом признаться! — преступно медлили с исследованием важной темы. Лишь в 1979 году в газете «Литературная Россия» появилась статья Вадима Пигалева «Пушкин и масоны» (№ 6). Надо сразу же отметить полную независимость выводов советского ученого от находок западного коллеги; к раскрытию тайны смерти великого поэта Пигалев пришел совершенно

самостоятельно. И, к сожалению, обе статьи, разделенные десятилетием и океаном, видимо, обречены на трагичную разъединенность. А между тем могло быть такое взаимное обогащение! Уэбер ведь не объяснил, чего ради Пушкину понадобилось пародировать масонов, а прочитав Пигалева, понимаешь: не любил он их очень! С другой стороны, и после Пигалева остается легкое недоумение: за что все-таки убили нашего Пушкина эти масоны? А заглянешь в Уэбера, и все проясняется: еще бы! как не убить за столь злую пародию?

Но мы отвлеклись и не уследили за тем, как главенствующий взгляд 1920-х — в самом общем виде он ярко и точно сформулирован весьма заметным в свое время актером и режиссером А. А. Мгебровым: «Я вас спрашиваю, что общего во всех этих «Пиковых дамах», «Рюи-Блазах» и прочих пережитках скверного романтизма с нашей сегодняшней революцией?»⁴⁹ — стал постепенно сменяться взглядом 1930-х и 1940-х.

В обстановке приближающегося государственной важности пушкинского юбилея повесть, имеющая мало общего «с нашей сегодняшней революцией», начала выглядеть «яркой заплатой» на основательно отреставрированном, подновленном, а затем искусно перешитом в генеральский мундир «ветхом рубище певца». Дело надо было срочно исправлять, и теперь «Пиковая дама» интересовала уже не одних лишь (как в двадцатые годы) «эстетов» вроде А. Л. Слонимского и молодого Л. П. Гроссмана, «формалистов» вроде Б. В. Томашевского, зарубежных ученых (С. фон Штейна и А. Л. Бема) или записных музыкальных критиков, занявшихся повестью по оперной инерции (мы имеем в виду Н. П. Кашина). Нет, теперь к ней обратились и передовые бойцы невидимого литературного фронта.

И вот что удивительно: повесть легко, без малейшего насилия «пошла на контакт»!

В 1934 году появилась статья М. С. Гуса (журнал «Тридцать дней». № 6), противопоставлявшая «Пиковую даму» гофманскому направлению (мы помним, что разговоры о влиянии на нее Гофмана нет-нет да

возникали), настаивающая на глубокой реалистичности произведения и объясняющая, что Германн— это русский брат Жюльена Сореля, «молодого европейского мелкобуржуазного человека». Новый смысл повести— изображение первых ростков капитализма в России и связанной с ними растлевающей власти денег— был найден без грубого нажима и даже с некоторым историко-литературным изяществом. Обошлось без громкого приказа «Пересмотреть!», достаточным оказалось едва заметное смещение акцентов: влияние не фантастики Гофмана, а реализма живописавших буржуазные нравы Бальзака и Стендаля. Легкость замены снова, конечно, объясняется художественной природой «Пиковой дамы»— потребовавшийся смысл *был* в ней, что сильно упрощало задачу: не привнести, а только извлечь!

Изучение повести в 1930-е вовсе не ограничивалось поисками актуального смысла. В эти годы появилось несколько превосходных работ Д. П. Якубовича, тонко вписывающих «Пиковую даму» в историко-литературный контекст (Дюканж, Фан-дер-Фельде), вышла книга А. З. Лежнева «Проза Пушкина», где много внимания уделено стилю интересующей нас повести, и, главное, были написаны взаимодополняющие⁵⁰ исследования В. В. Виноградова— статья «Стиль „Пиковой Дамы“» (опубликована в 1936 году) и раздел в напечатанной в 1941 году книге «Стиль Пушкина».

О работах Виноградова следует сказать особо.

Мы лишены возможности даже перечислить в предлагаемых заметках имена ученых (не говоря уж о заглавиях их работ), внесших существенный вклад в изучение «Пиковой дамы»: это перечисление заняло бы не одну страницу. Если же попробовать отобрать «самых-самых», то список имен, составленный «в порядке поступления» исследований, выглядел бы, вероятно, так (не будем оговариваться— эти оговорки смешны и бессмысленны,— что мнение наше субъективно и выражает лишь нашу точку зрения): М. О. Гершензон, Н. О. Лернер, В. Ф. Ходасевич, Л. П. Гроссман, А. Л. Слонимский, А. Л. Бем, Б. В. Томашевский,

М. С. Альтман, П. М. Бицилли, Ю. Г. Оксман,
Д. П. Якубович, В. В. Виноградов, Г. А. Гуковский,
М. П. Алексеев, Л. С. Сидяков, Л. В. Чхаидзе,
Н. А. Раевский, Ю. В. Манн, А. Н. Егунов, Н. Д. Та-
марченко, С. Г. Бочаров, Д. М. Шарыпкин,
Н. Я. Эйдельман, Ю. М. Лотман, Р. Н. Поддубная,
Анна Ахматова, П. Дебрецени, О. С. Муравьева,
Н. Н. Петрунина, А. В. Михайлов, Л. И. Вольперт.
Сколько этот перечень ни сокращай, в нем всегда
останутся два имени—Виктора Владимировича Виногра-
дова и Юрия Михайловича Лотмана.

На первый взгляд узкоспециальные—трактующие
только стиль повести—работы Виноградова оказались,
как выяснилось с течением времени, неким литературо-
ведческим аналогом «Пиковой дамы»—в них поставле-
ны (а во многих случаях и решены) едва ли не все
вопросы, которые будут волновать и позднее исследова-
тельские умы. Точнее было бы сказать, что эти
вопросы находятся (это и дало нам повод для уподобле-
ния «Пиковой даме») в промежуточном положении
между «поставлены» и «решены». Подробно рассматри-
вая ключевые эпизоды повести, Виноградов целенаправ-
ленно избегает объяснять их в рамках того или иного
прочтения, а вместо этого искусным комментарием
обнажает все смысловые потенции эпизода. Например,
подойдя к известному моменту похорон графини, когда
после обморока Германна «худощавый камергер, близ-
кий родственник покойницы, шепнул на ухо стоящему
подле него англичанину, что молодой офицер ее побоч-
ный сын», ученый поясняет: «...повествователь как бы
иронически демонстрирует свое пренебрежение к таким
формам сюжетного построения, которые могли бы
быть извлечены из соответствующего круга тем и
мотивов модной в 30-х годах французской «неистойвой
словесности». Образ невольного матереубийцы, сцена
карточного поединка между братьями—побочными
детьми старой ведьмы, с эффектным финалом—
сумасшествием одного из них,—вот что было бы
сфабриковано французским «кошмарным» романом из
материала «Пиковой дамы»⁵¹. Такой подход, вполне

учитывающий авторскую установку на многовариантность прочтений, но дающий эпизоду точное историко-литературное пояснение, представляется нам куда более созвучным духу повести, чем упоминавшиеся рассуждения «сын или внук?»

Превосходно передающую удивительное равновесие различных планов пушкинской повести, статью «Стиль „Пиковой Дамы“» (а судя по всему, и соответствующий фрагмент «Стиля Пушкина») автор оканчивал в ссылке, практически без книг. Это выясняется из имеющего самостоятельную научную ценность комментария Е. А. Тоддеса к недавнему академическому изданию трудов Виноградова⁵², и это достойно всяческого изумления. Особенно если сопоставить высочайший уровень виноградовских исследований с беспомощностью многих нынешних работ, выполненных в тиши просторных библиотек: поневоле лишний раз отметишь многообразие форм и неуловимость сути «тайной недоброжелательности».

Но вернемся, однако, к оставленной нами истории осмысления «Пиковой дамы».

В 1948 году Григорий Александрович Гуковский пишет книгу «Пушкин и проблемы реалистического стиля». На многих страницах он со всей мощью своего необыкновенного таланта (вероятно, одного из самых ярких в нашем литературоведении) и с поразительным, на первый взгляд, но не редким даже для человека его ума доверием к своему времени развивает предложенную 1930-ми годами концепцию антибуржуазного характера пушкинской повести. Тема капитализма для Гуковского — главная в «Пиковой даме» («...Пушкин впервые в России дал художественный анализ этой темы и художественный метод ее раскрытия, — изображение черной силы денег, губящей личность, мораль, психику человека»)⁵³.

Мы уже говорили, что выделяемая Гуковским тема в повести несомненно присутствует. Но вот главная ли она? И вообще есть ли в «Пиковой даме» *главная* тема?

Между тем версии Гуковского было суждено некоторое будущее. Добравшийся до данной страницы чита-

тель предлагаемых заметок уже, конечно, не удивится, узнав, что на самом деле у этой версии не должно было быть никакого будущего. (Так все-таки суждено или нет?) Не должно было быть и самой книги «Пушкин и проблемы реалистического стиля», оконченной Гуковским незадолго до ареста (1949) и гибели 2 апреля 1950 года. Но следует цепь счастливых случайностей и общенародных событий—и в 1957 году рукопись становится книгой.

Через год выходит монография Б. С. Мейлаха «Пушкин и его эпоха», где (вероятно, независимо от Гуковского) представлен—в гораздо более кратком и схематизированном изложении—приблизительно тот же взгляд на повесть: «Отрицательно оценив в «Пиковой даме» образы и графини и Германна, Пушкин осудил в их лице как старую феодальную Россию, так и наступивший „железный век“» (с. 637). Однако в литературоведении 1960—1970-х годов это воззрение, судя по ссылкам, получает распространение все же благодаря «случайной» книге Гуковского. Ее восприимчивым читателям, возможно, казалось, что, обращаясь к идее убиенного ученого, они тайно сводят счеты со временем его убийц, но какой-то загадочный механизм, управляющий читательским сознанием, не позволял им заметить, что сама идея доминирующей в «Пиковой даме» антибуржуазности—несомненный продукт этого времени⁵⁴.

После книги Гуковского в истории пушкинской повести произошло лишь одно по-настоящему значительное событие. Мы имеем в виду появление в 1975 году блестящего исследования Ю. М. Лотмана «Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века» с тончайшим—и потому практически неподдающимся пересказу—анализом философского содержания занимающего нас произведения.

Нам еще могут напомнить о продолжительной и напряженной литературоведческой дискуссии: фантастическая «Пиковая дама» повесть или реалистическая? Прозвучавшие ответы: фантастическая, потому что в ней есть необъяснимое чудесное; реалистическая, пото-

му что все чудесное в ней правдоподобно объяснено или может быть объяснено (как, впрочем, и сделанные по ходу уточнения: фантастика — это совсем не то, что вы думаете; реалистическая мотивировка вовсе не мешает повести быть фантастической), показывают, что проблема фантастики в данном случае неуклонно становится вопросом веры, а потому не очень разумно делать ее предметом дискуссии. Заметим, кстати, что по резонному суждению, высказанному А. И. Кирпичниковым в то время, когда еще и «Пиковой дамы»-то никакой «не было», фантастическое и реальное в ней «не стоят рядом, как у немцев, а взаимно проникают друг друга и являются единым неделимым»⁵⁵. С другой стороны, здесь трудно не узнать свойственного в высокой мере всем нашим общественным наукам спора о терминах. В данном случае он присутствием Пушкина слегка тематически облагорожен (много раз, впрочем, этого присутствия бывало недостаточно) — временно оставлены традиционные вопросы-разлучники: романтическое произведение с явными ростками реализма или реалистическое с рудиментами романтизма? либеральное сознание на буржуазной основе или мелкобуржуазное с либеральным уклоном? — но суть та же, до боли знакомая: как назовем, как запишем, на какую полочку положим? Поэтому нельзя не огорчиться, увидев среди активных участников этой полемики О. С. Муравьеву — автора нескольких прекрасных работ о «Пиковой даме» (чрезвычайно нам близких своей установкой на многозначность и окончательную непознаваемость повести), лучшего, вероятно, на сегодняшний день знатока истории ее изучения. Мы совершенно не возражаем, когда о терминах берутся поспорить ученые, ни к чему более не годные: им ведь тоже надо чем-нибудь заниматься; высокие результаты филологических лидеров невозможны — да простится нам спортивно-физкультурная терминология! — без массовости движения. Однако участие в этих малоосмысленных спорах вполне дееспособного исследователя, воля ваша, действует удручающе.

Возвращаясь к недавнему периоду жизни «Пиковой дамы», скажем, что работы этого времени (за уже

оговоренным вычетом статьи Лотмана), претендующие на самостоятельную и целостную ее интерпретацию, к сожалению, не могут похвастаться особой новизной. Их различает, пожалуй, лишь степень композиционной изысканности, с которой многократно приводившиеся факты сервируются для извлечения одного из многократно звучавших выводов. В таком же или почти таком положении находится и изучение других произведений Пушкина. И это положение вполне закономерно, поскольку пушкиноведение с некоторых пор развивается главным образом само из себя. Проиллюстрируем наше утверждение красноречивым примером из специального выпуска «Альманаха библиофила», вышедшего в 1987 году под названием «Венок Пушкину (1837—1987)».

Восемь постоянно пишущих о Пушкине авторов отвечали на вопросы анкеты, среди которых был такой: «Расскажите, пожалуйста, о «пушкинской части» Вашей библиотеки...» Но лишь один ответ не был ограничен списком книг, в заглавии которых есть слово «Пушкин». Мы говорим о Ларисе Керцелли, назвавшей журналы, альманахи, грамматики; воспоминания, адрес-календари, топографические описания и прочие—во всем их разнообразии—издания первой половины прошлого века, а под конец справедливо заметившей: «...Возможности для желающего найти помощь в старой книге без всякого преувеличения неисчерпаемы и порою, как это ни странно, все-таки еще недооцениваемы».

Не сомневаемся: многие из отвечавших не раз пользовались перечисленными Керцелли источниками. Уверены: некоторые из пользовавшихся не очень задумывались над заданным вопросом; а другие, поразмыслив, решили, что вопрошающие хотят услышать именно это, не иное. И все же соотношение семь к одному не может быть совершенно случайным и непременно в какой-то степени да отражает распространенный, хотя, возможно, и не до конца осознанный, взгляд: «пушкинская часть» библиотеки это написанное Пушкиным и пушкинистами, не далее! Именно благодаря этому

взгляду в последние годы рождение оригинальных концепций весьма осложнено хроническим недостатком свежих фактов, а все крохи сколько-нибудь нового отыскиваются лишь в маргинальном литературоведении. Перефразировав эпитафию ко второй главе «Пиковой дамы», создавшееся положение можно описать в следующем разговоре:

— Вы, кажется, решительно предпочитаете мелкие заметки и уточнения?

— Что делать? Они свежее.

* * *

Небольшие, не претендующие на новое прочтение «Пиковой дамы», этюды, как нам кажется, отражают крупные проблемы нашей (и не только нашей) пушкинистики ничуть не хуже, чем преследующие глобальные цели труды. Попробуем перечислить некоторые из этих проблем (разумеется, лишь ничтожно малую толику), перелистывая одну старинную газетную публикацию.

Пока не привлекавшаяся к беседам о пушкинской повести статья под названием «Картежники» начала печататься в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“» 16 сентября 1833 года (№ 74). Автор — А. Кораблинский (псевдоним издателя газеты Александра Федоровича Воейкова).

«Но из толпы протеснился Бонапарт игроков, Фадей Львович Смирненький. Он был отставным актуариусом на чреде гражданской иерархии и генералиссимусом армии понктеров. *Взор, быстрота, натиск*, сии три качества достались ему в удел — и стотысячные банки трещали, когда он штурмовал их. <...>

Смирненький выдернул карту, подписал под нею 1250 и, сказав: *Va* (идет. — *фр.*), пустил ее. Это была шестерка; она выиграла с оника».

Началась следующая талия.

«Неугомонный Смирненький загнул пароли с транспортом. По третьему разу шестерка легла налево и принесла своему *protégé* 5000 рублей».

В следующей талии события повторились:

«Наполеон-Смирненский, отписав 750 рублей, пустил брандер (техническое выражение) от 4250-ти на 8500 рублей: шестерка опять бух налево!»

Затем описывается еще несколько весьма удачных выходов обогащающей Смирненского шестерки, а на сцене тем временем появляется господин, самым банальным образом сочетающий в одном лице богача и скрягу. Фортуна к нему совершенно равнодушна, что вызывает следующее замечание Воейкова:

«...по 12 рублей с полтиной долго ли заиграться, ставя по пяти карт вдруг, вдвое на второго туза или даму, вчетверо на третьего, в осьmero на четвертого. Глупость, безрасчетливость и алчность жестоко наказываются в азартных играх»:

Пожалуй, остановимся; приведенных цитат уже вполне достаточно, чтобы немного по их поводу пофантазировать. Что из них может извлечь исследователь «Пиковой дамы»? На наш взгляд, две вещи. Во-первых, уточнение смысла картежного термина «отписывать», фигурирующего, как мы помним, в эпиграфе к первой главе повести («И выигрывали И отписывали мелом...»). В «Словаре языка Пушкина» дается довольно туманное объяснение — «списывать проигрыш». Между тем из воейковского текста видно, что оно означает исключение выигравшим из дальнейшей игры части своего выигрыша. Во-вторых, желательность подключения данного произведения к ряду сочинений, составляющих литературный фон «Пиковой дамы» и именно в этом своем качестве обстоятельно рассмотренных Виноградовым (говорить о влияниях и цитатах, разумеется, можно будет, лишь когда весь этот ряд будет выявлен и изучен).

Однако беремся утверждать, что совокупный улов «широких слоев» литературоведческой общественности был бы значительно богаче нашего. (Зарисовка Воейкова напечатана под рубрикой «Пересмешник», введем под конец этих заметок такую рубрику и мы).

Читателю несомненно бы сообщили, что статья «Картежники» послужила важнейшим творческим импульсом, способствовавшим окончательному оформле-

нию замысла «Пиковой дамы», давно бродившего в голове автора. Вероятно, была бы сделана попытка уточнить на этом основании датировку пушкинской повести. По «Почтовому дорожнику» определили бы, не раньше какого числа газета могла достичь Болдина; потом (сразу ли?) задались бы вопросом: как она могла там оказаться до приезда Пушкина? Период недолгого исследовательского отчаянья сменился бы гипотезой (а после третьего пересказа в других статьях — аксиомой): газету Пушкин получил 29 сентября в селе Языкове, у братьев Языковых, больших любителей чтения и, между прочим, активных вкладчиков Симбирской публичной библиотеки.

Возможно, нашелся бы исследователь, который дочитал бы статью Кораблинского до конца (она напечатана в трех номерах) и в конце ее (№ 76 от 23 сентября) обнаружил бы сообщение автора о своем дяде П. Н. Жеребятникове (фамилия, наверное, вымышлена, как с нею обыкновенно случается в литературных произведениях): «Он был славен в свое время *кислыми* щами, которые варил его повар на славу». Но не эти сведения взволновали бы исследователя, а — примечание автора к слову «щами»: «Он ли один? — Известно, что великолепный князь Тавриды был такой же *квасной патриот*, как Суворов, Державин, Болтин, Крашенинников, Чичагов (В. Я.), Пушкин, Крылов и Жуковский. — К[ораблинский]». Не объясним почему, но это реально существующее примечание заставило бы последних скептиков оставить сомнения и окончательно подтвердило бы несомненность знакомства Пушкина с воейковским сочинением. (Мы, кстати, вовсе не считаем это знакомство делом совершенно невозможным, «но зачем же стулья ломать?»)

Новонайденная статья, кажется, существенно прояснит и генезис сообщения Томского о том, что у Германна «профиль Наполеона»; сообщения, подтвержденного, как известно, на соседней странице и самим Пушкиным, правда, с небольшой оговоркой: «В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона»⁵⁶.

Без сомнения, будет замечено и сходство следующих мест. Воейков: «*Взор, быстрота, натиск*, сии три качества достались ему в удел...» Пушкин (вернее, его Германн): «Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты...» А поскольку воейковская триада подкреплена эхом в его рассказе о печальной участи богача и скряги («Глупость, безрасчетливость и алчность жестоко наказываются в азартных играх»), то она будет объявлена источником соответствующих строк «Пиковой дамы».

Ну а затем обратят внимание и на источник формулы из статейки Воейкова — одно из военных присловий Суворова («*Два искусства: глазомер*, как в лагерь стать, как идти, как атаковать, гнать, бить. А второе? Второе — *быстрота*. А третье *натиск*»). Представляете радость глубокомысленных эссеистов? Здесь уж нас ожидают не маргиналии, а маловразумительный литературоведческий эпос, поэма «песен в двадцать пять». «По собственному признанию поэта, в «Графе Нулине» он пытался пародировать историю и Шекспира. Кто знает, может быть, и к «Пиковой даме» его подтолкнула подобная же мысль — представить на бытовом (но и бытийственном!), карточном материале колоссальность нереализованных потенций мировой истории. Неожиданное, но глубоко закономерное столкновение двух гениев, характеров, эпох, мировоззрений, наций. Суворов и Наполеон! Им не довелось встретиться на бранном поле, но вот они сходятся. Поистине замысел этот достоин Шекспира! Незадачливый журналист Воейков и знать не мог, что именно он написал. Его Смирненский, «Бонапарт игроков», как гадкий утенок из детской сказки, чудесным образом превращается на наших глазах в прекрасного принца — славу русского оружия, Суворова. Но для этого чуда необходимо было другое чудо — «Пиковая дама». И она явилась, не оставляя сомнений, на чьей стороне правда истории (достаточно сравнить постоянные победы неказистого Смирненского в — пусть карточных — сражениях и полное крушение настоящего Наполеона, темного оборотня Германна). Бывают странные сближения».

Вероятно также (но до этого додумаются не сразу), будет выяснено происхождение нумерологических представлений Буткова—детское чтение газеты Воейкова (уточнение к переизданию энциклопедического словаря «Русские писатели. 1800—1917»: «по недавно обнаруженным сведениям, Б. знал грамоте уже в 13 лет»).

Неосторожные ставки богача-скряги на туза или даму также не останутся без внимания исследователей (в особом почете будет это словечко «или», предвосхищающее «обдергивание» Германна). Как будут мотивированы пушкинские тройка и семерка, мы пока предугадать не беремся.

Но взамен торжественно обещаем вам два десятка статей газетных пушкинистов, с открытием: в «Пиковой даме» искусно зашифрован (но пушкинские друзья, наверное, сразу его узнали) Бенкендорф. Думаем, что он скрыт в Германне. Почему? Но ведь ясно же, что Пушкин воспользовался воейковским образом Фадея Львовича Смирненького для обозначения Фаддея Венедиктовича Булгарина, которого открыто не мог назвать, опасаясь III-го отделения. Смирненький явно воплощен в Германне—оба часто выигрывают. А вот каким именно образом Булгарин по дороге превратится в Бенкендорфа, объяснить опять-таки не беремся—очень сложно, но все узнаете из газет.

Ну и, конечно, будут требования энтузиастов открыть мемориальные доски во всех воейковских местах. (С удовольствием присоединяемся).

В наших фантазиях, к сожалению, не так уж и много чистой фантазии,—все они навеяны чтением пушкиноведческих работ, и все они могли бы, как нам кажется, появиться в печати, если бы мы их здесь упреждающе не каталогизировали (что, впрочем, тоже не дает стопроцентной гарантии). Не беремся утверждать, что все приведенные имитаторские предположения неверны, а скажем лишь, что для выяснения их истинности недостаточно первого впечатления, а требуются серьезные доказательства.

Сказав же это, мы сразу сталкиваемся с серьезнейшей филологической проблемой. «Методики подобных

доказательств нет,—справедливо пишет В. Н. Турбин,—хотя нет и методики опровержения, научной критики их. Это решается чисто субъективно. И неизвестно, сколько именно и каких именно сопрягающихся элементов художественного произведения—слов, синтагм, сюжетных мотивов и ситуаций,—будучи сопоставленными, должны делать сравнение их исчерпывающе доказанным». «Накопление материала: наблюдений, сопоставлений, догадок рано или поздно потребует создания единой системы историко-литературных сравнений—сопоставительной аналитики»,—заключает ученый⁵⁷. И он глубоко прав.

Но вот типичный для истории «Пиковой дамы» сюжетный поворот. Приведенные справедливые соображения о теории сопоставления высказываются в статье, посвященной сопоставлению посещения Германном старой графини и визита Чичикова к Коробочке, а сопоставление это за сорок с лишним лет до статьи Турбина сделано Андреем Белым в книге «Мастерство Гоголя» (М.; Л., 1934. С. 99—101). Разумеется, Турбин не мог не читать книги Белого, но «тайная недоброжелательность» заставляет его обдернуться.

Дело при работе с «Пиковой дамой» весьма обычное. Блуждающие огни повести так и норовят сбить с дороги, а то и заманить в непроходимое болото путников, шагающих, казалось бы, по самым надежным тропам.

Режиссеру М. И. Ромму принадлежит очень пронизательное суждение о художественной природе «нашей» повести (надо заметить, что тяготы простого общения с нею дилетанты подчас выдерживают лучше профессионалов—литературоведов и критиков; а профессионалы, обращаясь к побочным материям, иной раз добиваются большего, чем идущие «прямо на предмет»⁵⁸). «Если допустимо сравнение с живописью, то живопись Толстого в общем похожа на те полотна, которые очень уж близко рассматривать нельзя, потому что вблизи становится видно: здесь мазок обнажен, фактура шероховата. А если отойти чуть дальше—возникает поразительная картина. Пушкин же пишет,

как писал Леонардо да Винчи: его можно рассматривать в лупу, и, чем тщательнее анализировать его фразу, тем больше обнаруживается в ней скрытого совершенства, тем точнее вырисовывается форма, тем детали делаются более осязаемыми, и вместе с этими деталями начинает вырастать и целое. Так написана «Мадонна Литта» и так же — „Пиковая дама“»⁵⁹.

Все верно, но, оказывается, и посмотрев на повесть в лупу, всякий может угодить в неприятность: выхватить взглядом деталь и незаметно для себя окутать ее каким-нибудь домыслом. Германн — художественное изображение горного инженера И. Ф. Германа, Пушкину, судя по всему, не известного; находясь слишком долго в комнате Лизы, он провинился более, чем обычно думают; в только что распечатанной колоде «краска, естественно, была еще свежей и карты слегка липли одна к другой. Германн, заметив нужного ему туза, потянул его, но не почувствовал пальцами, что за этой картой идет другая — пиковая дама, которую он и вытянул вместо туза»⁶⁰. Мы с ужасом ожидаем, что когда-нибудь досужий взгляд исследователя, вооруженного лупой, упадет в книгу М. И. Пыляева «Старое житье» (Спб., 1892. С. 54—55). Обнаруженный там дворецкий Натальи Петровны Голицыной тотчас будет нам представлен в качестве нового прототипа Германна. Он обыгран шулерами, заложил без спроса княжеский сервиз, а теперь стоит перед барыней на коленях. «Он точно так же умоляет о прощении, — скажут люди с лупой, — как Германн с пистолетом молит о секрете трех карт».

Однако совет не слишком вглядываться тоже не всегда хорош. Превосходно разоблачив недалекость нескольких сильно «вглядывающихся» в повесть исследователей, О. С. Муравьева заодно оспаривает и весьма естественное мнение, что в роли благодетельницы Лизавета Ивановна будет копией старой графини: «Отказываясь уточнять, какой же стала Лизавета Ивановна в ее новой жизни, Пушкин предполагает в ней разные возможности. Выбирая из них лишь одну, мы, в сущности, подменяем пушкинскую героиню другой»⁶¹.

Напомним, что это говорится по поводу почти самых последних фраз повести: «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние; он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница». Нам кажется, что здесь все-таки есть предельная ясность (Гершензон и Дерман могли бы над нами весело посмеяться), и если мы предположим «разные возможности» продолжения, то должны будем отныне официально признать Лидина, «помещика двадцати трех лет», смеющегося в финале «Графа Нулина», человеком ума крайне недалекого (ведь Пушкин не объясняет нам, отчего этот Лидин смеется, а смех без причины...).

Одним словом, оптимальная для воззрения на повесть точка все время находится в движении, то надо подходить ближе, то отходить на несколько шагов, а когда и куда двигаться, никто не подскажет. Людей, любующихся «Пиковой дамой» (шаг вперед, два назад), великое множество. Мы успели постоять рядом лишь с несколькими. А между тем любой здесь готов в любую минуту начать убеждать нас с пылом: «Пиковая дама означает...»



«СТОЛЕТЬЯ НЕ СОТРУТ...»

А.М.МАРЧЕНКО

**ПЕЧОРИН:
ЗНАКОМЫЙ
И НЕЗНАКОМЫЙ**

М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»

Знаменитая статья Белинского о «Герое нашего времени» — защита, почти апология Печорина — на полтора столетия вперед определила судьбу романа, ибо и хулители его, и хвалители («лермонтисты», по определению А. Хомякова) исходили из одной и той же посылки: предложенная критиком «творческая концепция» и есть авторская.

Напомним ее суть. По Белинскому, Печорин — незаурядный, может быть, даже исключительный человек, чей беспокойный дух требует движения, чья душа ищет пищи, чье сердце жаждет интересов жизни. Фундаментальное это соображение высказано с удивительной даже для «неистового Виссариона» энергией и убежденностью:

«...в этом человеке есть сила духа и могущество воли, которых в вас нет; в самых пороках его проблематично что-то великое... Ему другое назначение, другой путь, чем вам. Его страсти — бури, очищающие сферу духа; его заблуждения, как ни страшны они, острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь. Это лихорадки и горячки, а не подагра, не ревматизм и геморрой, которыми вы, бедные, так бесплодно страдаете... так глубока его натура, так врожденна ему разумность, так силен у него инстинкт истины!»

Между тем в черновике романа Печорин назван человеком толпы: «...принадлежал к толпе». Из белового текста эти слова вымараны, мысль, однако, сохрани-

лась, только перенесена из основного текста в авторское Предисловие: «...портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Нет в романе и характеристики всего поколения, но она дана в «Думе»; напечатанное в номере 1 «Отечественных записок» за 1839 год («Герой...» начал публиковаться с 3-го, мартовского,—«Бэла»), стихотворение без всяких натяжек можно назвать и поэтическим комментарием к роману, и расширенным эпиграфом к нему.

Сопоставьте высказанное здесь мнение Лермонтова с мнением Белинского—впечатление такое, что критик читает наоборот!

Белинский: «сердце жаждет интересов жизни»;

Лермонтов: «и жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели».

Белинский: «его страсти—бури»;

Лермонтов: «и ненавидим мы, и любим мы случайно».

Белинский: «его заблуждения... острые болезни в молодом теле, укрепляющие его на долгую и здоровую жизнь»;

Лермонтов: «в бездействии состарится».

Так что же случилось с Виссарионом Григорьевичем? Почему не сработал столь сильный в нем самом инстинкт истины? И куда подевалась его собственная увлекающаяся, но действительно же врожденная разумность? Неужели даже столь проницательного читателя околдовало «отрицательное обаяние» Григория Александровича Печорина? А что если не было никакой ошибки и все дело в том, что высказанное в Предисловии суждение не подтверждается художественно-психологической реальностью текста? Ведь, работая над статьей, критик пользовался первым изданием «Героя нашего времени», а разъясняющее цель сочинения Предисловие появилось лишь во втором! Да, Лермонтов утверждает, что «ему просто было весело рисовать современного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал». Но, может быть, *рисунок и понимание* начинающему

романисту «состыковать» не удалось и Белинский, свободный от авторского внушения, судил истинно?

...Попробуем представить себя в положении читателя, впервые открывшего «Героя нашего времени», то есть не подозревающего, что Лермонтов, рассказывая историю одной души, еще и испытывает его, читательскую, пронизательность, его умение понять современную «басню», не имеющую привычного и в привычном месте находящегося «нравоучения». Но для этого надо забыть все, что разъяснено в Предисловии, во-первых, а во-вторых, вспомнить, как в начале—середине—конце 30-х годов прошлого века вообще читались романы, на что правила и мода того времени обращали преимущественное внимание, где предлагали-советовали искать «ключ» к загаданной романистом «загадке». Смею предположить, что самым важным для образованного читателя той поры был авторский портрет главного героя. Для нас описание внешности персонажа—род иллюстрации, нечто дополнительное, не совсем обязательное. Не так судило тогдашнее общество, воспитанное на безграничном уважении к швейцарскому оракулу Лафатеру, к его «искусству познания людей по чертам лица» (Лафатер рассматривал внешний облик человека, и прежде всего лицо, как своего рода анатомический атлас душевного устройства; каждая внешняя черта, согласно его теории, строго соответствовала черте внутренней).

О Лафатере ходили легенды. Лафатеру посылали портреты и силуэты, дабы маг от психологии описал характеры портретируемых. Наполеон интересовался Лафатером. Об этом сообщали «Санкт-Петербургские ведомости». Мирабо считал его, может быть, самым оригинальным персонажем своего века. Павел Первый, будучи еще «князем Северным», путешествуя по Европе, специально встретился со швейцарцем, чтобы узнать, как он «дошел до этого». По Лафатеру описывал (исследовал) Радищев характеры русских простолюдинов. Убежденным лафатеристом был и Карамзин, полагавший, что никто лучше Лафатера не может объяснить, «что такое человек».

И вот что важно отметить. Увлечение лафатеровской физиогномистикой в России не было привилегией мыслящей элиты. Задолго до серьезных переводов адаптированные извлечения из его трудов были запущены в массовый обиход. Дважды (1809 и 1817) выдержки из поэтической физиогномистики были напечатаны типографией Первого кадетского корпуса*. Характерно название, оно же аннотация, этого дешевого и общедоступного пособия по воспитанию:

«Новейший полный и любопытный способ, как узнавать каждого человека свойства, нравы и участь по его сложению, или Опытный физиогном и хиромантик славного Лафатера, прославившегося в сей науке. Открывающий таинственные секреты природы с изъяснением счастья и несчастья человека, и в каком роде жизни оное случиться может, по членам человеческого тела, чертам лица и рук и по прочим признакам...»

Не исключено, кстати, что именно по этому изданию Лермонтов еще подростком познакомился с Лафатером. Первый кадетский корпус в 1804 году окончил отец поэта, Юрий Лермонтов, там же до конца 1811-го служил воспитателем. Вряд ли воспитателя учебного заведения могла миновать книга, изданная своей типографией,— стало быть, прежде всего для своих внутренних нужд. И еще один момент. Именно в данном извлечении из славного Лафатера есть рассуждение о том, что человек с многочисленными пятнами (родинками-бородавками) на лице и теле «многим болезням или

* Первый кадетский (сухопутный) корпус, среди выпускников которого — и знаменитый фельдмаршал П. А. Румянцев, и известные литераторы (Сумароков, Озеров, Херасков, Княжнин), был не только одним из самых солидных учебных заведений, но и важнейшим центром дворянской культуры XVIII века. Поэтому и созданная при нем (1757) собственная типография не специализировалась на издании сугубо военных книг. Здесь печатались и учебники, и оперные либретто (в кадетском сухопутном поощрялось увлечение воспитанников театром); издавалась и беллетристика, главным образом переводная; переводили, как правило, сами кадеты; они же и редактировали, не чуждались и прочих «черных» издательских профессий. Впрочем, в ту пору это было в обычае. Сам Алексей Петрович Ермолов был искусным реперлетчиком.

несчастиям подвержен»; там же приведено уточнение: «пятна на правой стороне почитаются счастливыми, только на левой — несчастливы».

Судя по воспоминаниям А. Шан-Гирея, а также по акварели, сделанной Лермонтовым, у В. А. Лопухиной, с которой «списана» героиня «Княгини Лиговской» Верочка Р., перешедшая под тем же именем и фамилией в «Героя...», над левой бровью «чернелось маленькое родимое пятно». Штрих житейский. А вот как он аукнулся в «Герое нашего времени». Доктор Вернер, рассказывая Печорину о встрече у колодца с княгиней Верой, отмечает — как особую приметку — на правой щеке черную родинку. По ней Григорий Александрович и признает в портрете женщину, которую любил в старину. Узнает именно по родинке, потому что в словесном описании нет ничего узнаваемо-индивидуального: среднего роста, блондинка, с правильными чертами лица, вот только родинка... На наш-то взгляд, и родинка на щеке не относится к числу запоминающихся особенностей, но это для нас, а для людей той эпохи — «знак судьбы», фатальная, роковая «мета». К тому же Вернер — врач: отметив чахоточный цвет лица хорошенькой незнакомки, он тут же мысленно как бы перепроверяет предварительный диагноз... по общеизвестному справочнику — общедоступной физиогномистике Лафатера!

Впрочем, был и другой источник, откуда Лермонтов мог почерпнуть сведения о всеобщем Оракуле. После переезда в Петербург Михаил Юрьевич запросто бывал в доме Мордвиновых (на дочери Мордвинова, Вере Николаевне, был женат один из братьев бабки поэта — Аркадий). Николай Семенович Мордвинов, родной дед Алексея Столыпина-Монго, в детстве был взят ко двору Екатерины Второй для совместного воспитания с наследником, а Павел, как уже упоминалось, был фанатичным приверженцем лафатеровских чудес. Лафатера почитали и в семье жены Мордвинова; ее девичий портрет тетка, следуя обычаю своего круга, посылала Лафатеру; об этом рассказывает в мемуарах одна из дочерей адмирала и сенатора Н. С. Мордвинова.

Кроме этих внешних факторов, разогревших любопытство начинающего таланта к теории Лафатера, был и еще один, куда более важный: врожденная предрасположенность Лермонтова к неутомимой наблюдательности. Вот как описывает (в письме к Ив. Гагарину) Ю. Ф. Самарин первое впечатление от встречи и беседы с поэтом (июль 1840 г.):

«Это в высшей степени артистическая натура, неуловимая и не поддающаяся никакому внешнему влиянию благодаря своей неутомимой наблюдательности... Прежде чем вы подошли к нему, он вас уже понял... Первые мгновенья присутствие этого человека было мне неприятно: я чувствовал, что он наделен большой проницательной силой и читает в моем уме... чувствовать себя поддавшимся ему было унижительно. Этот человек слушает и наблюдает не за тем, что вы ему говорите, а за вами...»

Вряд ли корреспондент Гагарина думал о Лафатере, однако данная им характеристика Лермонтова в основных своих положениях поразительно сближается с заметками Гете о встречах и беседах с автором «Искусства познания людей по чертам лица»:

«Страшно было жить вблизи того, кто презревал все границы, в которые природе угодно было заключить отдельного индивидуума». И еще: «Общаться с Лафатером было жутковато: устанавливая физиогномическим путем свойства нашего характера, он становился истинным властителем наших мыслей, без труда разгадывая их в ходе беседы».

Но по какому бы из возможных каналов ни приходили к Лермонтову сведения о Лафатере, то, что уже в Москве, в пору написания романтических драм, он относился к швейцарскому чудознаю как профессионал, сомнению не подлежит. Метод Лафатера (лицо — зеркальное отражение душевного устройства, и, чтобы читать сердце, надо научиться читать лицо) обещал кратчайший путь к загадкам человеческой души, соблазняя простотой и универсальностью.

Не изменил Лермонтов Лафатеру и в период создания «Княгини Лиговской». И здесь портретная характе-

ристика главного героя выполнена с учетом лафатеровских правил, причем открыто, со ссылкой на «учебник»: «Лицо его, смуглое, неправильное, но полное выразительности, было бы любопытно для Лафатера и его последователей: они прочли бы на нем глубокие следы прошедшего и чудные обещания будущности...»

А в 1841-м, уезжая, после недолгого отпуска, на Кавказ, Михаил Юрьевич сообщает А. Бибикову, что покупает «для общего нашего обихода Лафатера и Галя». Какое из изданий Лафатера купил или собирался купить Лермонтов, неизвестно, но, вероятнее всего, это был парижский десяти томник 1820 года — такой же самый, что в августе 1836-го (в долг, как и два фунта предсмертной морошки) приобрел Александр Сергеевич Пушкин. Только это издание, дополненное мнениями и исследованиями последователей Лафатера, включая крайне интересовавшего Лермонтова френолога Галля, одно и годилось для серьезной работы. Стоил десяти томник необычайно дорого — 120 рублей: одна седьмая часть месячного пансиона, который с великим трудом наскребала для обожаемого внука Елизавета Арсеньева («...до смерти мне грустно, что ты нуждаешься в деньгах, я к тебе буду посылать всякие три месяца по две тысячи по пятьсот рублей, а всякий месяц хуже слишком по малу»). Для Пушкина это и вовсе безумный расход. Б. Л. Модзалевский, опубликовавший счет за Лафатера, удивлен: столь дорогое и столь бесполезное приобретение? Нынешние исследователи* так уже не считают, справедливо полагая, что причин для покупки роскошного издания у Пушкина было несколько: работа над Радищевым, интерес к теме Христа (Лафатер — автор пятитомного романа о Понтии Пилате), уговоры А. Тургенева, всерьез относившегося к трудам знаменитого швейцарца, и т. д. Не опровергая всех этих предположений, осмелюсь, в дополнение к ним, высказать и

* См.: Гречихова Ю. Ю. Книги круга чтения А. С. Пушкина: Лафатер. «Искусство познания людей по чертам лица». Париж. 1820. Т. 1—10. ГМП, Отдел книжных фондов, паспорт музея книги, составленный в 1983 году.

еще одно: а не имели ли и вдруг изменившееся отношение Пушкина к Лафатеру, и обострение давнего лермонтовского любопытства к нему один и тот же источник — профессиональный интерес к Бальзаку? Ведь в середине 1830-х автор «Шагреновой кожи», художественски освоивший «прекрасные разыскания» Лафатера и «его продолжателя» Галля, был необычайно популярен в России. В 1839 году Степан Шевырев, тот самый, что менее чем через два года откажет «Герою нашего времени» в художественности на том основании, что в характере Печорина нет ничего национального, приехав в Париж, затратил множество усилий, дабы отыскать в этом «вавилоне» Бальзака и сообщить властителю русских читающих душ, что он самый почитаемый в России романист и по причине всеобщности французского языка почти национален.

Развороченное революционными потрясениями французское общество, не ожидая, пока общий всем быт установится и определится, ускоренными темпами, на ходу, формировало новое художественное сознание, способное если не осмыслить, то хотя бы отразить, зафиксировать для будущего осмысления пеструю вседневность. И тут-то Франция опять вспомнила о лафатеровской физиогномистике, о предложенном им способе — «в краткий миг», без долгого предварительного изучения — по одним лишь чертам лица, по одной лишь поверхности предмета угадать его суть. Оглядываясь на Лафатера, создает Домье свои замечательные «маски характеров». По Лафатеру определителю лиц и свойств заполняет Бальзак бездонную емкость «Человеческой комедии», каждая сцена которой — по меткой характеристике того же С. Шевырева — «листок из вседневной нашей жизни», «род литературного дагерротипа, в котором всякая подробность отмечена ярко и для которого камер-обскурию служит психологическое познание нравов французских и сердца человеческого». На нынешний вкус, бальзаковские «маски характеров» обременительно подробны; тщательность, с какой здесь описывается форма, допустим, уха или ноздрей, нынче представляется бессмысленной — подобной «узору над-

писи надгробной на непонятном языке». Для первых же читателей Бальзака этот язык был живым и увлекательным, он призывал к сотворчеству, к совместному разгадыванию психологического кроссворда, к «размену чувств и мыслей».

Считается, что в Предисловии к «Журналу Печорина» (1840) («История души человеческой... едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа») Лермонтов предвосхитил аналогичную мысль Бальзака в Предисловии к «Человеческой комедии»: «Я придаю... событиям личной жизни, их причинам и побудительным началам столько же значения, сколько до сих пор придавали историки событиям общественной жизни народов».

На мой взгляд, зависимость тут более сложная. Да, Предисловие к «Человеческой комедии» опубликовано лишь в 1842-м, однако уже в 1834-м и еще раз в 1835-м были изданы сначала «Философские этюды», а затем «Этюды о нравах». Автором введения в обоих изданиях был Ф. Давен, разъяснивший и основные положения творческой концепции Бальзака, и общий план «Комедии»*. Нет никаких сомнений, что Лермонтов внимательнейшим образом все это читал. В тексте «Княгини Лиговской» мы находим почти кальку из «Покинутой женщины», причем скалькированы не только содержание фразы, но и ее, так сказать, интонационная походка. Бальзак: «Виконтесса де Босеан была блондинкой с темными глазами и ослепительно белой кожей, какая бывает только у блондинок». Лермонтов: «Княгиня Вера Дмитриевна была... блондинка с черными глазами, что придавало лицу ее какую-то оригинальную прелесть...»

Учитывая все выше сказанное, реалистичнее предположить, что почти совпадение (и мысли, и формулировки)—результат не столько предвосхищения, сколько сознательно принятого решения: следовать методу, суть

* См. в Предисловии к «Человеческой комедии»: «Я повторяю здесь кратко то, что высказал посвященный в мои планы Феликс Давен, талантливый юноша, преждевременно похищенный смертью».

которого Лермонтов, благодаря «большой пронизательной силе», схватил на лету, по намекам критика, еще до того, как он был четко сформулирован его «изобретателем»; бальзаковский подход «к событиям личной жизни» соответствовал собственным представлениям Лермонтова о назначении современной прозы.

А теперь обратимся к тексту «Героя нашего времени», к портрету Григория Александровича Печорина, точнее, к портретам, ибо их в романе два. Первый снят на скорую руку Максимом Максимычем. Рисовальщик штабс-капитан никакой, психолог аховый, однако запомним и этот любительский набросок:

«...молодой человек лет двадцати пяти. ...Такой тоненький, беленький... мундир... такой новенький».

На втором портрете Печорину пятью годами больше, и сделан этот портрет профессиональным наблюдателем. Практически это единственный взгляд на героя, который может быть идентифицирован с авторским. Все остальные суждения—субъективны, то есть искажены: пристрастием (Вера и Мери), обстоятельствами (Вернер), опытом предшествующей жизни (Бэла), соперничеством (Грушницкий). Что же касается высказываний самого Григория Александровича, то никаких гарантий, что они соответствуют истине, у нас нет. Да, автор Журнала вроде бы привык «признаваться себе во всем», и дневник как будто ведется без тщеславного желания удивить или возбудить участие, тем не менее и тут неизбежно искажение, и Лермонтов это учитывает. Вот что говорится по данному поводу в неоконченной повести «Я хочу рассказать вам»: «Во всяком сердце, во всякой жизни пробежало чувство, промелькнуло событие, которых никто никому не откроет, и они-то самые важные и есть, они-то обыкновенно дают тайное направление чувствам и поступкам». Никто и никому? А может, и самому себе? Ибо, как признается Печорин в «Фаталисте», «кто знает наверное, убежден он в чем или нет?.. и как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!..».

Пользуясь этой несомненно авторской «подсказкой», перепроверим хотя бы следующую самохарактеристику

Печорина: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его». Это суждение вошло в наше сознание как непреложное. Но так ли уж оно непреложно? Ведь и Печорин-первый не живет в полном смысле этого слова, то есть безотчетно отдаваясь всем впечатленьям и соблазнам бытия, и Печорин-второй не только вчуже наблюдает за своим вторым «я», но и диктует двойнику свою волю. Фактически Первый действует по системе Второго! («Все эти дни я ни разу не отступил от своей системы»; запись от 29 мая.) Причем система и разрабатывается (до поступка), и анализируется (после поступка) с такой серьезностью, с такими стратегическими и тактическими тонкостями, словно затевается не мелкое житейское предприятие, а великое «сражение». Человек, играющий в жизнь и относящийся к этой мелкой игре так, словно от ее исхода зависит исход гражданской битвы, выглядел бы карикатурой на самого себя, если бы иногда не вспоминал, как часто в его случае не остается и шага между «смешным» и «великим»: между намерением с замахом на лорда Байрона или Александра Македонского и результатом — сочинитель мещанских трагедий или поставщик повестей для «Библиотеки для чтения»!

Но это опять же личное, то есть субъективное, мнение. А нам для понимания нравственной цели романа, той, что вложил в свое сочинение сам Лермонтов, необходим совершенно беспристрастный, свободный от любого внушения взгляд, и он в романе, повторяю, есть. Все, что Лермонтов хотел прибавить к тому, что рассказано в «Герое...», высказано в полном портрете Печорина:

«Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни разворотом столичной жизни, ни бурями душевными; пыльный бархатный сертучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно

сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то я был удивлен худобой его бледных пальцев. Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками,— верный признак некоторой скрытности характера. Впрочем, это мои собственные замечания, основанные на моих же наблюдениях, и я вовсе не хочу вас заставить верить в них слепо. Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость; он сидел, как сидит бальзакова 30-летняя кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала. С первого взгляда на лицо его я бы не дал ему более 23 лет, хотя после я готов был дать ему 30. В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором, только по долгом наблюдении, можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначавшихся гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства. Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные — признак породы в человеке, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади; чтоб закончить портрет, я скажу, что у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза; об глазах я должен сказать еще несколько слов. Во-первых, они не смеялись, когда он смеялся! — Вам не случалось замечать такой странности у некоторых людей?.. Это признак или злого нрава, или глубокой постоянной грусти. Из-за полуопущенных ресниц они сияли каким-то фосфорическим блеском, если можно так выразиться. То не было отражение жара душевного или играющего воображения: то был блеск, подобный блеску гладкой стали, ослепительный, но холодный; взгляд его, непродолжительный, но пронизательный и тяжелый, оставлял по себе неприятное впечатление нескромного вопроса и мог бы казаться дерзким, если бы не был столь равнодушно-спокоен. Все эти замечания

пришли мне на ум, может быть, только потому, что я знал некоторые подробности его жизни, и, может быть, на другого вид его произвел бы совершенно различное впечатление; но так как вы об нем не услышите ни от кого, кроме меня, то поневоле должны довольствоваться этим изображением. Скажу в заключение, что он был вообще очень недурен и имел одну из тех оригинальных физиогномий, которые особенно нравятся женщинам светским».

В черновом наброске Портрета был и еще один фрагмент; его также необходимо иметь в виду:

«Если верить тому, что каждый человек имеет сходство с каким-нибудь животным, то, конечно, Печорина можно было сравнить только с тигром; сильный и гибкий, ласковый или мрачный, великодушный или жестокий, смотря по внушению минуты, всегда готовый на долгую борьбу, иногда обращенный в бегство, но не способный покориться; не скупающий один, в пустыне с самим собою, а в обществе себе подобных требующий беспрекословной покорности: по крайней мере таков, казалось мне, должен был быть его характер физический, т. е. тот, который зависит от наших нерв и от более или менее скорого обращения крови; душа — другое дело: душа или покоряется природным склонностям, или борется с ними, или побеждает их: от этого злодеи, толпа и люди высокой добродетели; в этом отношении Печорин принадлежал к толпе, и если он не стал ни злодеем, ни святым — то это я уверен от лени».

Чтобы дать читателю возможность следить за ходом дальнейших соображений, напомним и широко известные слова Лермонтова из Предисловия ко второму изданию: «Наша публика так еще молода и простодушна, что не понимает басни, если в конце ее не находит нравоучения. Она не угадывает шутки, не чувствует иронии; она просто дурно воспитана. Она еще не знает, что в порядочном обществе и в порядочной книге явная брань не может иметь места; что современная образованность изобрела орудие более острое, почти невидимое, и тем не менее смертельное, которое, под одеждою лести, наносит неотразимый и верный удар».

Отказавшись от выше процитированного черного абзаца, Лермонтов убрал и «нравоучение», решив сохранить «одежду лести» в целостности и сохранности—дабы выдержать уровень, заданный современной образованностью. Убеждена, речь идет прежде всего о Бальзаке и представляет собой одновременно и защиту от журнальных нападок С. Шевырева, опубликовавшего в «Москвитянине» (1841, № 2) отрицательную рецензию на «Героя нашего времени»*, и спор с Шевыревым же о Бальзаке, ибо в той же книжке журнала напечатан и шевыревский очерк «Визит Бальзаку»; кроме тех «комплиментов», что приведены выше, там есть и такое рассуждение:

«Бальзаку недостает одного... он не сатирик; он слишком холодно описывает эти современные нравы... Он или сам увлечен веком, который знает, или слишком малосубъективен... Владей Бальзак, при своем глубоком знании нравов и современной жизни, звонким бичом Сатиры—и этот бич в его руке превратился бы, конечно, в скипетр современной не только французской, но и европейской словесности. Европа ждет сатирика, единственно возможного поэта в наше время...»

Не исключено, кстати, что неожиданно резкий отзыв Шевырева был вызван не столько характером Печорина, сколько направлением молодого автора: и Лермонтов шел явно не туда, куда указывал амбициозный профессор словесности. Как и Бальзак, он слишком холодно описывал современные русские нравы и не желал обучаться «владению звонким бичом» Ювенала, дабы высечь погрязшее в «разврате» русское общество!

* Не отказывая автору в замечательном таланте и даже вроде бы угадав внутреннюю природу его («Почти каждое произведение Лермонтова есть отголосок какой-нибудь сильно прожитой минуты»), С. Шевырев, с помощью ловко сцепленных силлогизмов, доказывает читателям «Москвитянина», что Печорин не просто злодей, «пигмей зла», но вообще не «имеет в себе ничего существенного относительно к чисто русской жизни», а так как именно он—главная фигура в романе, то, следовательно, и роман в целом—явление не русское, а только «тень, отброшенная на нас западом».

Прогноз Шевырева, несмотря на профессорский апломб, был явно несостоятелен. Нарождающаяся европейская буржуазность еще слишком нравилась себе, а Бальзаку (недаром он хорошо знал и любил Рабле) еще весело было изображать ее пеструю, бойкую, энергичную разнородность. В России все было иным—и в политическом, и в общественном, и в литературном отношениях, но и ей нужны были «горькие лекарства» и «едкие истины», и ей для нравственного и культурного возмужания необходима была «малая субъективность» правды, так, во всяком случае, полагал Лермонтов.

К исключенному из основного текста варианту мы еще вернемся, а пока взглянемся в Портрет.

Прежде всего, он сделан так, что беглый и скорый, а также очарованный или готовый очароваться женский взгляд невольно отмечает то, что, пользуясь формулировкой Лермонтова, является «одеждой лести»: стройность, крепкое от природы сложение, благородный лоб, выющиеся от природы волосы, зубы ослепительной белизны, опрятность, не имеющая ничего педантичного. Настойчиво предупредив, что читатель не должен относиться к заключениям портретиста слепо, Лермонтов как бы предполагает (это не только не противоречит замыслу, а входит в него) множественность мнений—ни Бальзак, ни Стендаль, а уж Лафатер и подавно такой свободы не позволяли. Больше того, и Бальзак и Стендаль, хотя и отказались от той сверхзадачи, какой была подчинена деятельность Лафатера—пастора, проповедника, просветителя, т. е. от стремления к исправлению людских нравов и обычаев, тем не менее, вслед за Лафатером, полагали, что художник уже внешностью своего персонажа обязан показать тот характер, который «предписывают ему иметь органы его тела». Лермонтов идет дальше и глубже: строением тела, включая скорость обращения крови, обусловлен лишь физический характер его героя. Так вот: в физическом отношении Печорин задуман и вылеплен безупречно; это почти выставочный экземпляр человеческой породы. Но природа допустила оплошность. Душа, заключенная в совершенной оболочке, оказалась зараженной

классической русской хворью: ленью. В черновике сказано прямо: «единственно от лени» Печорин не сделал ни единого усилия, чтобы выбиться из толпы.

Отказавшись от слишком уж открытого разъяснения своего отношения к герою романа, мотив «лени» — не физической, а душевной — Лермонтов из текста не изъяс. Походка Печорина не только небрежна, но и ленива; его поза, когда он присел на скамью, выразила «какую-то нервическую слабость»; его взгляд равнодушно спокоен. И все это при скором обращении крови и крепком телосложении! Словом, то же противоречие, что и в «Думе»: «И царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь кипит в крови».

Что еще можно вычитать из Портрета, предложенного нам в качестве ключа к загадке современного человека?

Во внешности Григория Александровича — при переводе его тем же чином и статусом из петербургского («Княгиня Лиговская») в кавказский вариант обыкновенной русской истории — произошли разительные перемены. Портрет героя в «Княгине Лиговской» — практически автопортрет, хотя, может быть, слегка и «польщенный». В новом варианте нет (почти нет) сходства с автором. Новый Печорин белокур, строен, изящен, и сделано это не только для того, чтобы предупредить подозрение — будто сочинитель нарисовал свой портрет. Писать с себя человека, принадлежащего толпе, Лермонтов, последователь Лафатера, естественно, не мог, потребовалась иная «модель». О том, что даже предварительный эскиз снимался с другого оригинала, свидетельствует, кстати, первый же мазок к Портрету: «Он был высокого роста».

Примечательна и вот такая странность. Повествователь, то есть автор Портрета, объясняя, почему не настаивает на истинности своих замечаний, как бы между прочим роняет загадочную фразу: «Но так как вы об нем не услышите ни от кого, кроме меня...» Первая реакция на нее — недоумение, ведь главка «Максим Максимыч», в которой мы видим Печорина глазами беспристрастного наблюдателя, следует за «Бэлой» и

предваряет «Журнал Печорина», герои которых только и заняты тем, что выясняют, что же такое Григорий Александрович Печорин. Однако загадочна она лишь на первый, не углубляющийся в существенность взгляд, потому что об изображенном на Портрете человеке ни от Максима Максимыча, всю ночь только и рассуждавшего что о странностях беленького мальчика в новеньком мундирчике, ни от него самого, ни от прочих марионеток его Игры мы и в самом деле ничего не услышим. Тут следует напомнить еще одну фразу из уже упоминавшегося Отрывка (он создан уже после выхода в свет «Героя нашего времени»): «Я хочу рассказать вам историю женщины, которую вы все видали и которую никто из вас не знал. <...> Когда ей было только двадцать, весь Петербург шумно занимался ею в продолжение целой зимы... В обществе про нее было в то время много разногласных толков. Старушки говорили об ней, что она прехитрая и прелукавая, приятельницы—что она преглупенькая, соперницы—что она предобрая, молодые женщины—что она кокетка, а раздушенные старики значительно улыбались при ее имени и ничего не говорили».

То же мы видим и в «Герое...». Все только и говорят что о Печорине, но никто не говорит об нем истины; все ежедневно встречают его, им шумно занимается весь Пятигорск в течение целого лета, и тем не менее его не знает никто, в том числе и он сам. Единственный, кто прикоснулся к тайне,—это автор Портрета, но и он лишь прикоснулся, только намекнул, что загадка, заключающая в себе «глубокий нравственный смысл», может быть, имеет «разрешение»!

Продолжим же разгадывание Портрета. На лице главного героя «Княгини Лиговской», как мы помним, последователи Лафатера, по убеждению автора, могли прочитать и «глубокие следы прошедшего», и «чудные обещания будущности».

На лице Печорина кавказского также читаются следы прошедшего: лоб, испещренный множеством мелких, пересекающих одна другую морщин; расслабленность нервическая и физическая, усталость от жиз-

ни, похожей на никогда не кончающийся утомительный бал...

Что же касается будущего, то тут, на кавказском портрете, нет никаких обещаний, не только чудных: на нем изображен человек без будущего. Ведь даже его путешествие в Персию, равно как и смерть по дороге из Персии, не имеет никакого отношения к «катастрофе, среди которой погиб Грибоедов»; это очередная «гремушка», «цацка», дорогая и престижная игрушка для так и не ставшего мужчиной «беленького мальчика»! Подозрительна уже легкость, с какой не служащий (ни по какому ведомству) Григорий Александрович получает столь дефицитную подорожную! Ведь нам доподлинно известно, сколько усилий требовалось самому Пушкину, дабы удостоиться высочайшего соизволения на «перемену мест», даже в пределах отечества. И Лермонтов, увы, так и не попал в азиатскую экспедицию («Я уже составлял планы ехать в Мекку, в Персию и проч., теперь остается только проситься в экспедицию в Хиву с Перовским»). А ведь не скуки ради его туда тянуло — он задумал поэтический цикл «Восток»! Пришлось собирать этот «восток» по крохам, по частям из восточных вкраплений в пеструю мозаику кавказского общежития. Но то, что недоступно Пушкину и Лермонтову, без всякого труда, запросто дается Печорину!

Наше предположение: Персия в скитальческой судьбе Печорина — не более чем модное поветрие, — подтверждает, кстати, и сильно нашумевший в свое время (1844) роман Е. Хамар-Дабанова «Проделки на Кавказе». В отличие от главного положительного героя «Проделок...» Александра Пустогородова (тип идеального, ермоловского закала кавказского офицера), Пустогородов-младший, проказник, капризник и убежденный эгоист, приехав от скуки на Северный Кавказ и убедившись, что здешняя жизнь, суровая и простая, ему не по вкусу, скорехонько уезжает куда-то вообще в Персию, причем так же, как и Печорин, не в какой-нибудь там тележке, на перекладных, а «будучи снабжен всем необходимым для путешествия по той стране».

«Проделки на Кавказе» давно уже взяты на заметку исследователями Лермонтова; считается даже, что Е. П. Лачинова, его предполагаемый автор, жена генерал-интенданта Кавказской Линии, была лично знакома с Михаилом Юрьевичем. Однако ни одной серьезной работы, сделавшей хотя бы попытку понять, зачем понадобилось Е. Хамар-Дабанову повторять, переиначивать, дополнять изложенное в «Герое...», не появилось до сих пор. Пока безусловно одно: кто бы ни скрывался за псевдонимом Е. Хамар-Дабанов — красивая и молодая генеральша или старший брат ее мужа Евдоким Емельянович Лачинов, любимец Ермолова и один из талантливейших выпускников знаменитой муравьевской школы колонновожатых, сосланный на Кавказ за прикосновенность к декабристскому обществу «Священная артель», — совпадения эти не случайны и чисто литературной игрой в «размену чувств и мыслей» их не объяснишь. Возьмите хотя бы портрет Пустогородова-младшего — Николаши. Он словно специально написан так, чтобы читатели «Проделок на Кавказе» узнали в нем человека печоринского типа, может быть, в несколько упрощенном варианте:

«Николаша был высокий и стройный мужчина с лицом правильным и красивым. Он был белокур и имел взгляд, словно подернутый туманом. Бледность лица и губ доказывала, как рано он предался страстям, насыщая их обманами. Но вид его имел всю прелесть и нравился женщинам».

В столь сложносоставном контексте даже улыбка Печорина, в которой было «что-то детское», свидетельствует не столько о простодушии, сколько о незрелости души, об ее инфантильности, об отсутствии интересов, приличных не мальчику, а мужчине в поре первой, тридцатилетней возмужалости. Но главное, конечно, глаза, фосфорическое их сияние из-под полуопущенных ресниц — знак демонизма. Но это для дам, для нежных читательниц, тех, что, вальсируя с автором «Демона», уверяли, будто могут полюбить это фантастическое существо, то есть для тех, кто смотрит, но не способен увидеть. А сам портретист, прикрывшись маскарадной

«полумаской» и вроде бы участвуя в общей Игре, наносит еще один «разоблачительный удар»: оказывается, во взгляде Печорина, в его загадочных глазах нет *играющего воображения*. Отсутствие воображения, а значит, активного творческого и поэтического начала — вот корень «разности» между Лермонтовым и Печоринным! В отличие от Печорина, Лермонтов эту «разность» держит как бы «в уме».

Для правильного понимания нравственной цели романа нельзя забывать и о том, что портрет Печорина не первая, а вторая часть «диптиха» и, следовательно, его надо рассматривать еще и в паре, в сравнении со сделанным той же рукой портретом его антипода — Максима Максимыча:

/ «За мою тележку четверка быков тащила другую... За нею шел ее хозяин, покуривая из маленькой кабардинской трубочки, обделанной в серебро. На нем был офицерский сертук без эполет и черкесская мохнатая шапка. Он казался лет пятидесяти; смуглый цвет лица его показывал, что оно давно знакомо с закавказским солнцем, и преждевременно поседевшие усы не соответствовали его твердой походке и бодрому виду».

Портреты и написаны, и вставлены в повествование так, чтобы мы сами, без авторской указки, разглядели и осознали их контрастность. Бледная и худая рука (Печорин) — смуглый цвет лица (Максим Максимыч). Небрежная и ленивая походка (Печорин) — твердая походка (Максим Максимыч). Нервическая слабость (Печорин) — бодрый вид (Максим Максимыч).

Портрет набросан словно бы с натуры и на обобщение, похоже, не претендует, а между тем автор имеет в виду не конкретное характеристическое лицо, а создает тип, путем соединения добродетелей целого поколения, что подтверждают все те же «Проделки на Кавказе», точнее, образ Пустогородова-старшего, чей характер и взгляды сложились в «первобытный» период кавказской войны, когда Кавказ еще был страной изгнания, где «молча действовали, сражались и умирали какие-то никому не известные Максимы Максимычи, довольствовавшиеся самую скудную обстановкою».

В главных опорных чертах характеристика Александра Пустогородова совпадает с характеристикой Максима Максимыча: «Лицо его было открыто и приятно; ...в глазах выражалась предприимчивость и решительность; одяние состояло в простой туземной черкеске».

«Проделки на Кавказе» как бы комментируют и ту небрежную холодность, с какой (в главке «Максим Максимыч») встречаются герои лермонтовского романа. Максим Максимыч по наивности и простодушию полагает, что год жизни в забытой богом крепости да трагическая история Бэлы навеки связали его с Печоринным. Но это точка зрения максимов максимычей, николаши—печорины на сей счет иного мнения:

«Николаше очень не нравились собеседники брата. Привыкший уважать людей по богатству, по наружному блеску, по почестям, он не мог ценить этих простых, безвестных людей, проводящих жизнь в добродетелях без тщеславия, в доблестях без суетности. В его глазах никакой цены не имела жизнь этих людей, жизнь без блеска, соединенная с трудами, с ежечасными опасностями, с забвением собственных выгод. Эти простые стоические нравы казались ему невежеством. Ему не приходило и на ум, что уменье обманывать скуку, не предаваться порочным страстям в такой безотрадной, безвестной глуши—есть уже великая добродетель, нравственный подвиг, заслуживающий полное уважение человека мыслящего».

Лермонтов от столь высоких слов применительно к Максиму Максимычу воздерживается; однако вряд ли является всего лишь бытовой реалией такая вот сценка из «Бэлы»:

«— Не хотите ли подбавить рома?—сказал я моему собеседнику:— у меня есть белый из Тифлиса; теперь холодно.

— Нет-с, благодарствуйте, не пью.

— Что так?

— Да так. Я дал себе заклятье. Когда я еще был подпоручиком, раз, знаете, мы подгуляли между собою, а ночью сделалась тревога; вот мы и вышли перед фронт навеселе, да уж и досталось нам, как Алексей

Петрович узнал: не дай господи, как он рассердился! чуть-чуть не отдал под суд. Оно и точно, другой раз целый год живешь, никого не видишь, да как тут еще водка — пропавший человек».

Но вернемся к портрету Печорина. Вдобавок ко всем своим замечательным наблюдениям портретист точно фиксирует социальный статус «натуры». Максим Максимыч (в «Бэле») хотя и упоминает вскользь, что Григорий Александрович — человек, «должно быть, богатый», на этом вопросе не сосредоточивается, и это естественно, поскольку в условиях пограничной кавказской крепости богатство Печорина выдают разве что «разные дорогие вещицы». Дипломатично обходит это немаловажное обстоятельство и сам Журнал, а вот благодаря Портрету оно становится явным. Сертучок хотя и запыленный, но белье — ослепительно чистое, перчатки запачканы, зато сшиты специально по его маленькой аристократической руке. А как играет здесь гранями разных смыслов слово «порядочный»! В известном письме Св. Раевскому (ноябрь — декабрь 1837 г.) Лермонтов сообщает, что за хребтом Кавказа *много хороших ребят*: «...особенно в Тифлисе есть люди очень порядочные». Применительно к Печорину, в контексте Портрета, ослепительно чистое белье, изобличающее «привычки порядочного человека», и в самом деле изобличает: отдает иронией, и отнюдь не доброй. Особенно если мы припомним, как мало следил за безупречностью своего мундира сам Лермонтов, вызывая не только недоумение, но и куда более сильные неприязненные чувства у тех, кто привык воевать в ослепительно чистом белье. Так, Лев Россильон, подполковник Генерального штаба, встречавшийся с Михаилом Юрьевичем в боевой обстановке, признавался впоследствии, что поэт был «противен» ему «необычно своею неопрятностью»: красная косоворотка, «которая, кажется, никогда не стиралась и выглядела почерневшею», да еще и торчала из-под вечно расстегнутого *сертука*, который Михаил Юрьевич носил не только расстегнутым, но и «без эполет». Впрочем,

добавляет все-таки Россильон, это было на Кавказе «в обычае».

Итак, те, тифлиские, ребята порядочны в истинном значении слова, а Печорин лишь в том смысле, какой вкладывает в это понятие «свет». Вчитавшись в Портрет, мы начинаем иначе воспринимать и предпосланные ему (в той же главке) яркие и многозначительные подробности: ящик с сигарами, которые, словно действие происходит в петербургском кабинете, а не в безотрадной кавказской «дыре», подает Григорию Александровичу его усатый и важный, одетый в венгерку (какая претензия!) * лакей, и щегольское, с заграничным отпечатком устройство его покойной коляски! Но главная подробность—вид важного лакея: балованный слуга богатого и ленивого барина! Изобретенное Лермонтовым «орудие» на мгновение перестает быть «почти невидимым», но нанесенный им удар столь стремителен, что, если бы не Портрет, где это мгновение остановлено, мы бы, наверное, могли и не заметить. насколько выпад на иронической рапире смертелен для репутации героя, в самых недостатках которого, убежденные авторитетом Белинского, со школьных лет привыкли видеть «что-то великое»!

Даже загадка странностей Григория Александровича, приводящая в такое недоумение доброго Максима Максимыча («Да-с, с большими был странностями»), разрешается здесь, в Портрете, самым невыгодным для Печорина образом (причем именно так, как обещано в Предисловии—под прикрытием лести): «Скажу в заключение, что он был вообще очень недурен и имел одну из тех оригинальных физиогномий, которые особенно нравятся женщинам светским».

* П. И. Панин рассказывает, что в конце XVIII века один из русских вельмож, «имея перед глазами довольные примеры, сколько в нашем отечестве помещики претерпевают от разбойников, нарядил из своих собственных слуг шесть или восемь человек гусарами». От тех стародавних времен, видимо, и пошел у следящих за модой причудников обычай—шить для лакеев специальное дорожное платье на манер мадьярского. А вообще-то венгерку, то есть сюртук военного образца, отрезной в талии и отделанный плетеными шнурами, носили, как правило, провинциальные щеголи из бывших военных.

Казалось бы, портретист делает своей модели комплимент, но это лишь дипломатическая уловка, скрывающая насмешку. В отличие от своего тезки, Печорин кавказский создан для света и чтобы нравиться в свете, тогда как его «предшественник», герой «Княгини Лиговской», должен смириться с тем, что он в свете не может нравиться, несмотря на истинную, а не кажущуюся оригинальность, «ибо свет не терпит в своем кругу ничего сильного, потрясающего, ничего, что бы могло обличить характер и волю». А вот Печорина-второго не только терпит... Стало быть...

Как человек истинно светский, Печорин — большой знаток капризов моды: тут он и педант, и денди. Так, в его горском костюме, специально, видимо, заказанном для верховой езды на кабардинский лад, — ни одной погрешности; даже мех на шапке — не слишком длинный и не слишком короткий, а именно такой, как надо. Встретив впервые мать и дочь Лиговских и даже толком не разглядев их лиц, он, однако же, отмечает, что одеты они по строгим правилам лучшего вкуса: «ничего лишнего»: «закрытое платье gris de perles», легкая шелковая косынка, «ботинки couleur puce».

Такая строгость в конце 1830-х была, действительно, самым последним «зигзагом» моды. Дамы попроще одевались куда богаче и эффектнее: и креп, и бархат, и тафта, и притом ярких, контрастных цветов: ореховый, розовый, лиловый, черный. Элегантной «скромности» еще предстояло завоевать сердца модниц; она войдет в обычай лишь в следующем десятилетии, когда даже великосветские щеголихи почти перестанут носить украшения, ну, разве что самые простенькие: черепаховые кольца, кольца, сплетенные из волос, медальоны с миниатюрой на черном шелковом шнурке к батистовым воротничкам с английским шитьем.

Острый взгляд Печорина, вмиг оценивший изысканный цвет обуви московской барышни, выдает в нем, кстати, не только доку по части модных веяний, но и прилежного читателя французских книжных новинок. Ботинки couleur puce — это ведь почти цитата из Бальзаковской «Гризетки, ставшей дамой»: «Ножки ее были

обуты в прюнелевые башмачки цвета „блошиной спинки“».

Никак нельзя забывать и о том, что Лермонтов обращался к публике, которой в общих чертах была известна и обстановка на Кавказском фронте, и история «вечной», почти «столетней» войны. Да, конечно, война длилась долго, так долго, что к ней успели привыкнуть, и потому уже считалась как бы и естественной принадлежностью края, и чем-то вроде «практической школы военного искусства». И те, кого происходящее лично не касалось, и в самом деле редко задавались вопросом, ради чего же ведется кавказская кампания. Тем более, что официальные сообщения были парадны, а самый читаемый беллетрист, Бестужев-Марлинский, описывал Кавказ как «обетованную страну для всех пылких сердец, для всех непонятых и демонических натур».

Однако, кроме официально-правительственных и литературно-романтических, существовали и иные источники информации—неофициальные: рассказы, свидетельства очевидцев. Не было, наверное, в России ни одного большого «дворянского гнезда», в семейном архиве которого не хранились бы письма или записки слетавших за Хребет «птенцов». Это из нашего далека противоположность, антиподность (и образов, и сущностей) Печорина и Максима Максимыча воспринимается обобщенно—как отражение драматических отношений между критически мыслящей личностью и непосредственно-патриархальным сознанием. Для первых читателей «Героя нашего времени» их парный портрет был еще и родом дагерротипа, запечатлевшего русских кавказцев двух контрастных периодов войны—ермоловского и постермоловского. И «Спор», и «Мцыри», и задуманный роман («Я выработал уже план двух романов, одного—из времен смертельного боя двух великих наций... другого—из Кавказской жизни, с Тифлисом при Ермолове, его диктатурой и кровавым усмирением Кавказа») не дают права даже предполагать, что Михаил Юрьевич идеализировал «седого генерала». Однако для нашего сюжета очень важно, за давностью лет, не упустить из вида вот какую тон-

кость. В числе причин, вызвавших Высочайшее неудовольствие деятельностью Ермолова, было «чрезмерное его влияние на туземное население». Может показаться невероятным, но в канун первого безермоловского 1828-го русско-кавказского года тифлисские уличные мальчишки распевали вот какую песенку: «Праздник наступил, и год обновился, Паскевич приехал, Иван Корганов назначен его адъютантом, и прозвали его Каином. Жаль, что Ермолов сменился—у народа сердце испортилось».

«С приездом» Паскевича резко испортились нравы и «в стане русских воинов». Максим Максимыч с гордостью сообщает, что был отмечен Ермоловым: «Когда он приехал на Линию, я был подпоручиком, и при нем получил два чина за дела против горцев». Гордость оправданная. Во-первых, и сам «проконсул Кавказа» (так прозвал Ермолова великий князь Константин Павлович) проявлял крайнюю осмотрительность при раздаче отличий. Во-вторых, и в Зимнем, судя по существующей литературе, отношение к Ермолову и в дониколаевскую пору было недоверчивое, отчего и представление к наградам, и производство, от него исходившие, встречали противодействие.

Был Алексей Петрович также невероятно, до скупости, бережлив в расходовании казенных средств. При Паскевиче казна словно бы прохудилась—посыпались и деньги, и награды. Первым был отличен сам командующий: облечен высоким званием генерал-адъютанта. Генерал-адъютанту потребовалась соответствующая свита. Впрочем, свиту он привез заранее, равно как и мастеров сочинять блистательные реляции, в ответ на которые и хлынули не менее блистательные «отличия», включая раззолоченные флигель-адъютантские аксельбанты.

В результате всех этих перемен изменилось и отношение к службе в «колониальных» войсках. Из «страны изгнания» Кавказ превратился в страну, дающую «способы» сделать быструю военную карьеру—без особых усилий и «пожертвований». Годичная командировка на Кавказ стала считаться в гвардейской среде чем-то

вроде крупного выигрыша на балу удачи. Вот что пишет М. Н. Лонгинов:

«Вообще в те времена было в ходу военное или светское удалство. Многие молодые люди переходили служить на Кавказ. Гвардейцы хлопотали, чтобы попасть в число охотников, которые ежегодно отправлялись (по одному от каждого полка) на Кавказ и отличались там превосходною храбростью, а некоторые и такою отвагою, которая удивляла даже закаленных в бою старых кавказских воинов».

Печорин к числу счастливчиков — *добровольных охотников* — не относится. Иначе княгиня Лиговская не стала бы вспоминать, что нынешнее положение Григория Александровича незавидно. Судя по этой подробности, Печорин, как и Лермонтов, переведен из столичного гвардейского полка в армейский с понижением в чине. Но за что?

Первоначально, как видно из черновика, Лермонтов намеревался сослать своего героя на Кавказ за типичное для человека толпы преступление — дуэль, и даже «страшную» («Ей наверное расскажут страшную картину дуэли»). Однако уже в черновике, хотя это дневниковая запись, эпитет «страшная» словно бы взят в невидимые кавычки: Печорин передает мнение толпы: «ей расскажут». От этого намерения романист отказался, заменив черновой вариант (дуэль) неопределенным: «история» («Кажется, ваша история... наделала много шума»). По традиции считается, что история Григория Александровича имела, как и история самого Лермонтова, политический оттенок. Между тем в беловом тексте романа у слова «история» есть синоним, подобное предположение отвергающий. Доктор Вернер, передавая Печорину подробности приема у Лиговских, произносит следующую фразу: «Княгиня стала рассказывать о ваших похождениях». Важно не только само слово, но и реакция на него; реакция и уточняет характер «истории»: княгиня передает светские сплетни о похождениях Печорина с удовольствием, а княжна Мери слушает их с любопытством.

Скорее всего, если уж отыскивать аналогии, история

Печорина мыслилась похожей на похождения, скажем, князя Звездича (в «Маскараде») или, допустим, другого князя, вполне реального — Сергея Трубецкого. В начале 1838-го величайший романист мира Случай сочинил для увеселения светской публики блистательно-скандальный роман: Николай Павлович Романов, в приказном порядке, точнее, собственноручно, в дворцовой церкви, «не спросясь» (ни самого жениха, ни его вельможных родных), обвенчал кавалергарда Трубецкого и девицу Екатерину Мусину-Пушкину, фрейлину императрицы, которую этот «знаменитый и высокоодаренный проказник» ненароком «обрухатил». В знак протеста Трубецкой — «по вольности дворянской», игнорируя находящуюся в интересном положении молодую жену, вел демонстративно холостой образ жизни. Кончилось, разумеется, Кавказом... В конце 1839-го, то есть как раз в то самое время, когда цепь кавказских лермонтовских повестей завязывалась в роман, напроказивший кавалергард был переведен на Линию и прикомандирован к Гребенскому казачьему полку.

Брак вдогонку и поневоле и в самом деле наделал много шума, и не только в Петербурге. Но если растушевать отдельные, слишком уж пикантные подробности, да еще и присыпать их «солью светской злости», о похождениях подобного рода вполне можно было потолковать и в гостиной, даже в присутствии молоденькой дочери!..

Итак, история, перебросившая фаворита судьбы за хребет Кавказа, во-первых, романтическая — из тех, что особенно нравятся женщинам светским; иначе какой смысл Григорию Александровичу так уж стараться, чтобы она дошла до Лиговских? Во-вторых, хотя и неясно, сам ли Печорин был вынужден, в результате нежелательного шума, проситься на Кавказ, или ему предложили переждать шум в краях, от столицы удаленных, ясно, что перемещение в сторону южную для него лишь временное затруднение.

О том, что история Печорина не политическая, свидетельствует и еще одна обмолвка в рассуждениях матери Мери: она уверена, что положение Григория

Александровича «может исправиться». Не лишнее, в связи с этим предположением, напомнить, что мать Натальи Николаевны Гончаровой прежде, чем дать согласие на брак, потребовала от Пушкина, выражаясь нынешним языком, справку о политической благонадежности, и Александру Сергеевичу скрепя сердце пришлось, увы, обратиться на «сей счет» к Бенкендорфу.

Княгиня Лиговская, женщина опытная, рассчитала правильно: не более чем через год Печорина, по словам Максима Максимыча, перевели в е...й полк и «он уехал в Грузию». Согласно совершенно справедливому, на мой взгляд, предположению Я. Михлевича (Вопр. лит., 1976, № 4), это был знаменитый Тифлисский егерский. Как и Нижегородский драгунский, полк считался привилегированным, парадным (род кавказской гвардии, где по традиции служила грузинская знать). Вскоре, впрочем, и эта полуссылка для Печорина кончилась. Он был возвращен в Россию, получил отставку и даже, как я уже упоминала, высочайшее разрешение на путешествие в Персию. Нам все эти подробности мало что проясняют, однако в лермонтовские времена они были куда более красноречивыми. Так, один из героев «Проделок на Кавказе», старший из братьев Пустогородовых, Александр, говорит: «Если мне оставаться на службе, так, конечно, на Кавказе; мне в Грузии делать нечего: какая там служба?»

На чистейшем недоразумении основано, кстати, и упорно кочующее из одной книги в другую утверждение, будто за дуэль с Грушницким Григорий Александрович Печорин был наказан, то есть сослан в «скудную крепость». Увы, и этого нет в романе. Как явствует из записки доктора Вернера (сразу после дуэли), все уверены: причина смерти Грушницкого — несчастный случай; комендант, конечно, догадывается, что дело нечисто, но так как доказательств никаких — одни слухи, а ему, коменданту, дознаваться невыгодно, то, естественно, никаких действий не предпринимает. Береженого, однако, бог бережет! Сочтя предупреждение того же Вернера: «...советую быть осторожнее» —

разумным, Печорин сразу же после объяснения с Мери по собственному своему хотению оставляет Кисловодск, то есть благоразумно возвращается в полк, откуда его с провиантским обозом и отправляют на зимнюю стоянку в пограничную крепость, под начало доброго штабс-капитана!

«Через час курьерская тройка* мчала меня из Кисловодска!» Курьерские скорости простым армейцам не полагались по чину; чтобы укатить из опасного места на курьерских, Печорину пришлось раскошелиться; так что пострадал лишь его кошелек!

О том, что и из Петербурга Печорин не сослан, а переведен, говорят и маршруты его кавказских странствий: он то участвует (вместе с Грушницким) в деле на Правом фланге, то оказывается в Тамани, то перебирается в Пятигорск на все долгое кавказское лето, хотя, в отличие от Грушницкого, находящегося на излечении, не имеет на то никакого формального права. Правда, и сам Лермонтов приехал в назначенный ему Нижегородский драгунский полк уже после того, как «вышло прощение», то есть после перевода в гвардию. Но то — Лермонтов, которому помогало и потворствовало тогдашнее кавказское военное начальство, начиная от командующего Левым флангом А. Вельямина и кончая самим бароном Розеном. У Розена, конечно, не было особых причин позволять для опального поручика какие-либо исключения, но вмешался Вл. Вольховский

* Как выглядела курьерская тройка и как мчала курьерских, рассказывает Е. П. Лачинова:

«Послышался колокольчик. Вмиг тройка влетела во двор: коренная, коротко запряженная, пристяжные в польских шлейках вместо хомутов выходили вполтела вперед коренной. Два колокольчика на пестрой дуге, лошади все в мыле, новая крепкая телега: все показывало, какого рода был проезжий. Лихой ямщик, в красной рубахе, с фуражкой, обращенной козырьком к затылку, подтвердил эти догадки, когда закричал, останавливая тройку:

— Курьерских!

Магическое слово на станциях! Не успел приезжий, сбросив шинель, с видом сильной усталости вылезть из повозки, а ямщик поехать на рысях проваживать тройку, как на почтовом дворе все закипело. Из избы высыпал целый рой ямщиков, кто с мазальницею, кто с хомутом на плече» (Проделки на Кавказе. С. 244).

(его начштаба), однокашник Пушкина по лицу, считавший делом чести помочь пострадавшему за Пушкина. У Печорина неформальных прав на послабления нет, как не было их и у остальных «охотников» за сильными впечатлениями, однако ведет он себя так, как вели себя именно эти «залетные птицы» («петербургские слетки» — так сказано в «Герое...»): живет в собственное свое удовольствие, словно и нет и не было никакой войны...

Как утверждает знаток Кавказа и его историк Е. Г. Вейденбаум, этих «слетков», или «гостей», или «охотников», коренные кавказские служаки называли «фазанами». Чтобы оценить по достоинству меткость метафоры, надо, наверное, представить себе, как выглядела весной, в разгар их «перелета», столица Северного Кавказа, когда и на грязных ставропольских улочках, и за табльдотом у командующего Кавказской Линией и Черноморией, и в единственной сносной городской гостинице (у Найтаки) сходились мундиры всей русской армии, начиная от столичных, гвардейских, и кончая линейными. На фоне побуревшего темно-зеленого (сюртук) и выгоревшего светло-голубого (погоны) гвардейская экипировка смотрелась вызывающе, не по месту и назначению. Особенно бросались в глаза лейб-гусары: они так и напрашивались на ироническое уподобление: самец-фазан со своей интенсивно-красной грудкой редкостного, ну прямо-таки гвардейского «окраса» и золотым оплечьем и в самом деле поразительно похож на гусара, надевшего *свой алый доломан!* Так похож, что казалось: пернатый красавец и задуман и исполнен природой как дружеский шарж на петербургского военного щеголя! А уж про стайку молодых фазанов-слетков и говорить нечего: они уж точно смотрелись остроумной пародией на сводный гвардейско-кавказский полк, в обмундировании которого со столь затейливой изобретательностью варьировалось разно-красное с золотым!

Впрочем, обыгрывалось не одно лишь внешнее сходство. В недавно опубликованной работе о Грибоедове («Мы молоды и верим в рай») Н. Эйдельман цитирует

фехтовальный выпад Бестужева-Марлинского, нацеленный в петербургских «слетков», правда, более раннего, еще грибоедовской поры «выводка»:

«До сих пор офицеры наши вместо полезных или по крайней мере занимательных известий вывозили с Кавказа одни шашки, ноговицы да пояски под чернью. Самые искательные выучивались плясать лезгинку—но далее этого ни зерна. В России я встретился с одним заслуженным штаб-офицером, который на все мои расспросы о Грузии, в которой терся лет двенадцать, умел только отвечать, что там очень дешево фазаны».

Кстати о фазанах.

В очерке «Кавказец» Лермонтов как характеристическую черту армейца «первобытного периода» отмечает отсутствие кулинарной изобретательности— «возит с собой только чайник, и редко на его бивачном огне варятся щи». В этом плане Максим Максимыч оказывается почему-то исключением. При чем обнаруживается это не сразу. При первой встрече, как мы помним, у него при себе нет даже чайника, чаем угощает его странствующий и записывающий офицер («Я пригласил своего спутника выпить вместе стакан чая, ибо со мной был чугунный чайник»). Зато в следующей главе («Максим Максимыч»), а ее действие происходит спустя всего несколько дней после ночевки в осетинской сакле, открывается, что штабс-капитан «имел глубокие сведения в поваренном искусстве» и доказал это— «удивительно хорошо зажарил фазана» и даже полил его невесть где добытым «огуречным рассолом». Пытаясь уговорить Печорина задержаться на почтовой станции хотя бы часа на два, он соблазняет его тем же кавказским деликатесом: «Мы славно пообедаем... у меня есть два фазана».

Допускаю, что это всего лишь колоритная подробность, попавшая на «дагерротип» в результате случайного смещения «видоискателя», но не исключено, что, дважды задержав наше внимание на реальных, кулинарных фазанах, Лермонтов хотел, чтобы мы вспомнили: слово имеет еще и переносный и очень даже важный— разоблачительный— смысл.

Короче, по-моему, есть все-таки некоторое основание допустить, что Лермонтов не просто позволил себе удовольствие обыграть такое «вкусное», такое кавказское словцо—фазан! Но может быть, и с умыслом вставил его в роман как своеобразное метафорическое зеркальце—для восполнения объема!..

Впрочем, к середине 1830-х «петербургским слеткам» наскучили и очень дешевые фазаны, и пояса под черную, и даже шашки. У них появилась страсть к куда более опасным кавказским игрушкам.

Приземлившись в Ставрополе, добровольцы, в соответствии со своими намерениями и склонностями, выбрали подходящую экспедицию. Те немногие, кто желал «практически научиться военному ремеслу», просились, как правило, на Левый фланг, где в те годы (с 1831-го по 1838-й) распоряжался А. А. Вельяминов, человек в высшей степени благородный, из старых ермоловцев, и где действительно шли серьезные бои, имевшие влияние на ход «вечной войны».

Истинные же «фазаны», те, кто прилетал на Кавказ в надежде на сильные впечатления и скорые отличия, стремились попасть за Кубань, в распоряжение легендарного Г. Х. Засса, прозванного горцами «шайтаном». Вот что пишет об этом кумире петербургских удалцов уже упоминавшийся Е. Г. Вейденбаум:

«Начальствуя кордонной линией, он имел всегда возможность... предпринимать набеги на неприятельские пределы. Ловко составленные реляции доставляли награды участникам этих экспедиций. Поэтому приезжая молодежь с особенною охотою просила о прикомандировании к штабу начальника правого фланга. Засс ласкал людей со связями и давал им способы к отличию. За то благодарные «фазаны» с восторгом рассказывали в петербургских салонах о подвигах шайтана... Нельзя отрицать, что Засс был замечательно храбрый офицер, отличный наездник, хорошо знал черкесов... Но, предоставленный самому себе, он дал волю своим инстинктам и обратил войну с горцами в особого рода спорт, без цели и связи с общим положением дел».

Этот особого рода спорт был занятием, не имевшим ничего общего с нравственностью: молодчики шайтана не брезговали даже торговлей головами убитых ими черкесов, а один из закубанских умельцев изобрел что-то вроде «адской машины» для «истребления абадзехов».

Наверняка знал и Лермонтов про подвиги «пришельца от стран Запада» (под этим пышным титулом в «Проделках на Кавказе» выведен Г. Х. Засс). Попав в Ставрополь впервые, поэт, поддавшись уговорам родственника своего, генерала Петрова, также попросился «за Кубань». В деле, однако, в ту первую ссылку участвовать ему не пришлось. Год 1837-й был особым: Николай Первый, устав от Высочайшей ревизии Кавказских Пределов, закубанскую осеннюю экспедицию отменил, заменив бранную забаву Тифлисским парадом отборных батальонов Отдельного Кавказского корпуса. А к весенней Лермонтов, приехавший в столицу Северного Кавказа лишь в первых числах мая, опоздал: «фазаны» уже разлетелись по отрядам.

Не привыкший бездействовать, Михаил Юрьевич объездил и Левый фланг (от Ставрополя до Кизляра). Однако для встречи соперничающих героев выбрал все-таки Правый. (Печорин знакомится с Грушницким в деле за Кубанью, то есть под началом у самого «шайтана». Словом, и тут, при выборе и начальника, и рода военной забавы поступает *как все*.)

Если мы примем во внимание немаловажную эту реалию, нам, пожалуй, и приоткроется смысл туманной, словно бы зависающей в пустоте фразы, той дневниковой заметы, где Григорий Александрович говорит о напряженных отношениях с Грушницким, но не разъясняет их настоящей причины:

«Я его понял, и он за это меня не любит, хотя мы наружно в самых дружеских отношениях. Грушницкий слывет отличным храбрецом; я его видел в деле: он махает шашкой, кричит и бросается вперед зажмуря глаза. Это что-то не русская храбрость!.. Я его также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас не

сдобровать. Приезд его на Кавказ — также следствие его романтического фанатизма».

Загадочный фрагмент! Что ни пассаж, то ребус!
Попробуем все-таки его расшифровать...

Как доказал Я. Махлевич*, полк, в который записался юнкером начитавшийся Марлинского юный провинциал, — Кабардинский егерский. Вообще-то это одно из самых боевых («чернорабочих») воинских подразделений Правого фланга, так же, как и знаменитый Тенгинский пехотный полк, куда вскоре, после дуэли с де Барантом, будет отправлен и автор романа. Так что поступок Грушницкого, если взглянуть на него глазами уездной барышни или даже ученой московской княжны, вполне может сойти за желание узнать, что же такое настоящая война. Однако Печорину, который сам побывал на Правом фланге, возможно, понятно и иное: под «романтическим фанатизмом» частенько скрывается более чем прозаический расчет на скорые отличия («Я его понял, и он за это меня не любит...»). Расчет, если он был, оправдал себя: за участие в очередной зассовской «охоте на черкесов» юнкер получает Георгиевский крест**. Затем из той же «шайтановской» суммы Грушницкому перепадает еще одна милость: его производят в офицеры, хотя в службе он всего год, следовательно, если бы шло по правилам, вождеденный офицерский мундир нетерпеливый юнкер заполучил бы минимум через год (для вольноопределяющихся срок пребывания в юнкерах в ту пору был двухгодичным).

Да, Грушницкий не относится к тем баловням судьбы, которых обычно «ласкал» Засс. Но ведь и его отличная — *не русская* — храбрость у «шайтана», кото-

* Махлевич Я. Расшифровка некоторых сокращений в «Герое нашего времени» // Вопр. лит. 1976. № 4.

** Чтобы уловить едкость авторской иронии, надо знать: Георгий — своего рода «патент» на воинское благородство, знак высшей доблести. За всю историю России кавалеров Георгия Первой степени было всего двадцать пять; среди них — Суворов, Румянцев, Потемкин; тогда как орденом Андрея Первозванного (высший орден империи) награждены свыше тысячи человек. Солдатский же Георгиевский крест учрежден в начале XIX века.

рого «левые», и прежде всего Алексей Александрович Вельяминов — «человек с обширными познаниями, глубоким умом, твердым и оригинальным характером», обвиняли именно в том, что «шайтан», может быть, и храбр, но на не русский манер,— могла вызвать симпатию. Впрочем, и отвага самого Григория Александровича, в сравнении со скромным, не бьющим на эффект мужеством Максима Максимыча, тоже порой выглядит, скажем так, не совсем уж русской. Короче: а что если язвительный намек принадлежит не Печорину? А что если это тот, редко используемый в «Герое...», но вполне законный по эстетическим понятиям тех лет прием, когда авторский голос непосредственно включается в «общий поток текста»*? Что до Печорина, то его, похоже, раздражает иное, а именно то, что он-то, увы, не включен в список отличившихся в том самом Деле, за которое какой-то Грушницкий — человек без имени и связей — получил один из самых престижных тогда, в глазах военного человека, орденов: Георгиевский крест.

Увидев, что хромающему георгиевскому кавалеру хорошенькая незнакомка оказывает знаки особенного внимания, Печорин испытывает унижительное для его самолюбия чувство — «неприятное, но знакомое»: «это чувство было зависть».

Уж если столь несерьезное предпочтение (для уверенного в своей неотразимости светского льва) так сильно уязвило Печорина, то как же мог задевать его самолюбие этот маленький серебряный крест?

Кстати, именно с креста начинается в романе рассказ Печорина о Грушницком; про сложение, возраст, привычки и особенности — потом, а начинается с упоминания об этой исключительной награде. Еще и княжна не замаячила на горизонте скупающего «тигра», а он уже чувствует, что его отношения с Грушницким куда серьезнее, чем обычная «психологическая несовместимость»!

* Фельдман О. Судьба «Горя от ума» на сцене // «Горе от ума» на русской и советской сцене. М., 1987. С. 12.

Внимательный читатель романа не может не заметить, что в стилистическом отношении «Герой нашего времени» неоднороден: ни в «Бэле», ни в «Максиме Максимыче», ни в «Тамани», ни в «Фаталисте» нет ничего, что хотя бы отдаленно напоминало банальные сюжетные повороты расхожих светских повестей. А вот в «Княжне Мери» их на удивление много: совершенно случайно Печорин оказывается в положении не замеченного «заговорщиками» соглядатая; затем точно таким же, характерным для данного жанра способом доктор Вернер узнает о «коварных» намерениях Грушницкого. Тут тебе и откровенный адюльтер, и поджидающие счастливого любовника в почти опереточных кустах «мстители», и связанные шали, с помощью которых Печорин выбирается из спальни Веры,— почти джентльменский набор «французского водевиля». А что если все это не случайно? А что если Лермонтов дает нам понять: Печорин пусть и не сочиняет впрямую, но все же делает роман? (Вспомните формулу из письма Лермонтова к А. Верещагиной: «Теперь я не пишу романов, я их делаю», весна, 1835). Причем роман, цель которого—лишить претендента, то есть Грушницкого, малейшей возможности стать его героем! А что если недаром в рукописи главка «Максим Максимыч» кончалась следующим абзацем: «Я пересмотрел записки Печорина и заметил по некоторым местам, что он готовил их к печати»? Это прямое указание (ключ!) в беловом тексте Лермонтов снял, однако «некоторые места», дающие читателям понять, что Журнал как бы и не совсем журнал, похоже, все-таки оставил. Иначе как объяснить хотя бы такую фразу: «Уж не назначен ли я ею (судьбой.—А. М.) в сочинители мещанских трагедий или семейных романов,—или в сотрудники поставщику повестей, например для «Библиотеки для чтения»?»

Конечно, Грушницкий смешон, а потом и жалок, да драгунский капитан отвратителен в своем наглom плебействе. Но как-то слишком уж отвратителен—карикатурно! И где гарантия, что и Максим Максимыч не оказался бы похожим на этого пошлого армейца,

если бы нам его представил иной офицер — не тот, что вез с собой записки о Грузии, а тот, что, участвуя в трагической для обеих сторон войне и тоже ведя Журнал, заносит на его страницы лишь то, что касается его собственной персоны?

Внимательно, не пропуская ни одного смыслового оттенка, перечитайте первые страницы «Княжны Мери». «Производить эффект — их наслаждение». «Занимался целую жизнь одним собой». «Его цель — сделаться героем романа». Это все говорится о Грушницком. Но разве Печорин чем-нибудь — на протяжении всего Журнала — занимается, кроме как собой? Разве не на эффект рассчитаны все его действия? И разве один Грушницкий делает все возможное и невозможное, чтобы Мери увидела в нем героя романа в новом вкусе?

Словом, Печорин мастерит и расставляет по своей системе ловушки, одна хитроумнее другой, чтобы дискредитировать самодовольного юнкера и в глазах хорошенькой княжны, и в глазах потенциального читателя сочиняемого им романа в «новом вкусе», а между тем Лермонтов подбрасывает нам вроде бы «почти невидимые», но при внимательном взглядывании очень даже язвительные указания (знаки? намеки?) на то, что Григорий Александрович слишком уж преувеличивает разность — различие между собой и Грушницким.

Перечитайте первую же, от 11 мая, запись в его якобы дневнике:

«Жены местных властей... привыкли на Кавказе встречать под нумерованной пуговицей пылкое сердце и под белой фуражкой образованный ум».

Затем к Печорину заявляется Грушницкий и произносит вслух фактически ту же самую сентенцию, правда, в несколько иной редакции: «И какое им дело, есть ли ум под нумерованной фуражкой и сердце под толстой шинелью!»

Мы-то, поддавшись внушению Белинского, привыкли реагировать лишь на разность между этими двумя кавказцами постермоловского периода. Современники Лермонтова, по крайней мере те, кому пришлось с подобными лицами встречаться не в литературе, а в

жизни, судили иначе, считая, что и Печорин, и Грушницкий — лишь разновидности одной и той же «фазаньей» породы. В «Проделках на Кавказе» есть такой эпизод. Уже известный нам Николаша в Ставрополе, в гостинице Неотаки (Найтаки), за общим столом, пестревшим мундирами всей русской армии, встречает давнего своего знакомого... Грушницкого — растолстевшего, в адъютантских аксельбантах, явно переродившегося из романтического а-ля Марлинский искателя приключений в рядового, стайного «фазана». Между приятелями происходит такой диалог:

«Да какими судьбами ты еще существуешь на земле?.. — спросил Николаша. — Мы все читали записки Печорина.

— И обрадовались моему концу! — прибавил Грушницкий. Потом, немного погодя, перекидывая эксельбант с одной пуговицы на другую и не спуская глаз с зеркала, он промолвил со вздохом: — Вот, однако ж, каковы люди! Желая моей смерти, они затмилась до того, что не поняли всей тонкости Печорина. Как герой нашего времени, он должен быть и лгун и хвостун; поэтому-то он и поместил в своих записках поединок, которого не было. Что я за дурак, перед хрымым лекарем, глупым капитаном и самим Печориным хватать удалством! Кто бы прославлял мое молодечество?.. А без этих условий глупо жертвовать собою... Мы просто с Печориным поссорились, должны были стреляться; комендант узнал и нас обоих выслал к своим полкам».

Короче, как ни занимателен в сюжетном и психологическом отношении конфликт Печорина и Грушницкого, они, увы, герои одного времени, среди пороков которого Лермонтов особо выделяет тот, что именно в среде «фазанов» достиг «полного своего развития». Речь идет о крайне важной и для романа из кавказской жизни, и для записок офицера о Кавказе нравственно-социальной проблеме — отношении «русских кавказцев» к «кавказцам природным».

Я процитировала песенку тифлисских «гаврошей» не просто как занятную историко-этнографическую под-

робность — она имеет прямое касательство к нашему главному сюжету. Что есть «Бэла», если не рассказ о том, как в результате «вольной джигитовки» «беленького мальчика», случайно заброшенного в гущу чуждой ему жизни, у народа, веками эту жизнь лепившего, «испортилось сердце»?!

И вот еще какую деталь следует ввести, что называется, в актив. В очерке «Кавказец» Лермонтов так характеризует типичное для «первобытных», ермоловских времен отношение русского офицера (вынужденного участвовать в колониальной войне) к «туземному населению»:

«Последнее время он подружился с одним мирным черкесом; стал ездить к нему в аул. Чуждый утонченностей светской и городской жизни, он полюбил жизнь простую и дикую... пристрастился к поэтическим преданиям народа воинственного. Он понял вполне нравы и обычаи горцев, узнал по именам их богатырей, запомнил родословные главных семейств. Знает, какой князь надежный и какой плут; кто с кем в дружбе и между кем и кем есть кровь. Он легонько маракует по-татарски».

Это не только похвала максимам максимычам. Это и программа, своего рода кодекс чести истинно порядочного человека. К поэтическим преданиям народа воинственного сам Лермонтов пристрастился, как известно, еще в отрочестве; тогда же и полюбил «жизнь простую и дикую» (из одиннадцати его юношеских поэм восемь посвящены Кавказу).

Не изменил поэт этому кодексу (не только уважать нравы и обычаи чуждаемой стороны, но и изучать их) и впоследствии, когда на собственном опыте офицера колониальных войск узнал, как трудно совместить несовместное: врожденное чувство справедливости и профессиональный долг. Напомним: на необходимости серьезного изучения туземной культуры настаивал старший друг Михаила Юрьевича — С. А. Раевский. По той же программе действует и герой-повествователь. Его единственный чемодан уже и так до половины набит путевыми записками, а он продолжает и наблю-

дать, и слушать, и записывать, используя каждую свободную от служебных надобностей минуту!

Совершенно на иных основаниях строятся отношения Печорина с «туземным населением»: он ничуть не считается с нравами и обычаями страны, куда «брошен судьбою», руководствуясь лишь одним принципом: все, что мне нравится, мое. В черновике, как уже отмечалось, Лермонтов сравнивал Печорина с тигром. А тигр — не одна лишь сила и гибкость, но еще и квинтэссенция хищничества. Как хищник, и притом коварный, ведет он себя с Бэлой: расплачивается за нее с Азаматом не собственным, а чужим конем!

Более невинный вариант «колониального романа» Лермонтов создал еще в 1838 году — переложив стихами одно из первых сильных кавказских впечатлений:

Не плачь, не плачь, мое дитя,
Не стоит он безумной муки,
Верь, он ласкал тебя шутя.
Верь, он любил тебя от скуки!

Из дальней, чуждой стороны
Он к нам брошен был судьбою,
Он ищет славы и войны,
И что ж он мог найти с тобою?

Вернувшись к сходной коллизии в «Бэле», Лермонтов сделал ее более драматичной. И это понятно, ведь действие повести происходит не в христианской Грузии, а посреди страны воинственной и дикой. И вот что интересно: строки о чужеземце почти буквально повторяют широкоизвестную характеристику Дантеса: «На ловлю счастья и чинов Брошен к нам по воле рока». Слишком уж прямых параллелей проводить, наверное, не стоит, тем не менее и это сближение еще раз подчеркивает: Печорин и такие, как Печорин, на настоящем Кавказе, среди настоящих кавказцев, которые и в весьма затруднительных обстоятельствах умудрялись оставаться людьми, — чужой.

Злободневный этот конфликт прописан в «Герое нашего времени» как бы симпатическими чернилами — в

«Проделках на Кавказе» он перестает быть «почти невидимым». Николаша, выражая точку зрения «фазанов», откровенно признается, «что если б была его воля, он истребил бы картечью всех этих черкесов, а тех, которые достались бы ему живьем, беспощадно бы перевешал»*.

Совсем иной взгляд на щекотливую для боевого русского офицера проблему высказывает старший Пустогородов, Александр:

«Черкесов укоряют в невежестве; но взгляните на их садоводство, ремесла, особенно в тех местах, где наша образованность не накладывала просвещенной руки своей, и вы согласитесь со мною, что они не такие звери, какими привыкли мы их почитать».

И далее:

«Оставляя черкесов спокойно владеть собственностью, управляться своими обычаями, поклоняться богу по своей вере—словом, уважая быт и права горских народов, мы берем их под свое покровительство и защиту: такова благодетельная воля правительства; но она встречает многие препятствия в исполнении. Первое из этих препятствий—различие веры, нравов и понятий; мы не понимаем этих людей, и они нас... Второе... мы здесь должны нередко доверять ближайшее влияние на них таким людям, которые думают только о своем обогащении, грабят их, ссорят, подкупают руку сына против отца, жены против мужа...»

Таинственный Е. Хамар-Дабанов своей цели достиг: «...приподняв край той красивой декорации, которая закрывала от непосвященных истинное положение дел на Кавказе... осмелился показать читателю закулисную сторону кавказской войны» (Вейденбаум Е. Г. Кавказские этюды). За что и был, естественно, наказан. За генеральшей Е. П. Лачиновой установлен полицейский надзор. «Проделки на Кавказе» изъяты из продажи (разошлась лишь часть тиража). Даже разбор повести,

* Заметим для полноты исторической истины, что даже просвещенный П. Х. Граббе пребывал в уверенности, что черкесы— «это дикие звери».

подготовленный для «Отечественных записок» и уже отпечатанный, А. Краевский, по совету осторожного и всезнающего А. В. Никитенко, уничтожил в еще не разосланных подписчикам экземплярах.

Лермонтовский же роман, хотя и здесь приоткрывались закулисные стороны кавказской войны, ловко обойдя препоны бдительной российской цензуры, в мае 1840-го благополучно добрался до прилавков петербургских книжных лавок!

Но что же все-таки произошло с Белинским?

Почему критик такого масштаба и такой интуитивной силы позволил себе обмануться «одеждой лести» и не заметил «неотразимого и верного удара»?

Прежде всего, как человек глубоко штатский, а главное, сугубо литературный («Я привязался к литературе, отдал ей всего себя, то есть сделал ее главным интересом своей жизни». В. Белинский—В. Боткину, 16—21 апреля 1840 г.), Виссарион Григорьевич был бесконечно далек от тех сфер российской действительности, какие сам называл «отрицательно-полезными».

Прожив целое лето в Пятигорске (в 1837-м!), он перечел на досуге множество романов, в том числе и «несколько Куперовых»; его неистовая кровь «кипела от негодования», когда он вникал «в стихии североамериканских обществ»! А вот стихий, бушевавших в непосредственной близости от чистеньких Минеральных Вод, не заметил, не внял, судя по письмам, ужасам обступившей его войны. И с книгой Е. Хамар-Дабанова Белинский знаком был (отрывок из «Проделок на Кавказе», главу «Закубанский карамзада», еще в 1842-м опубликовал Сенковский, в «Библиотеке для чтения»). Критик даже упомянул ее в обзоре новинок, но ничего, кроме того, что проза Е. П. Лачиновой «не лишена некоторого интереса», не обнаружил. А между тем речь шла о разбойнике Зассе, чьи проделки достигли столь крайней беспардонности, что вскоре (в том же 1842-м) «шайтан» был наконец отстранен от занимаемой им должности! Не исключено, кстати, что приведенная выше сцена—встреча Николаши Пустогородова с Грушницким—была еще и «дамской шпилькой», на-

смешкой над столичными штатскими умниками, которые по причине неосведомленности не догадались, насколько злободневны были Записки поручика Михаила Лермонтова о Кавказе! И не в «субстанциональном», а в самом прямом, грубо реальном социально-политическом смысле!

Это — во-первых. Во-вторых. «По воле рока» два взбаламутивших весь Петербург события наложились друг на друга — выход в свет «Героя нашего времени» и расследование дела о дуэли Лермонтова с де Барантом. Даже официальное сообщение о выходе романа (в «Северной пчеле» — от 5 мая 1840 г.) странным образом совместилось с высылкой автора из Петербурга!

Толки были самые разные; дуэль не одобряли даже родственники, раздраженные тем, что Мишель продолжает поступать «неразумно». Ничего, кроме глупого ребячества, не видел в дуэльной истории и Вяземский. Три года назад Лермонтов уезжал в южную ссылку триумфатором, в ореоле мученика и невинно пострадавшего. В мае 1840-го все было иначе; если суммировать, получается, что и друзья, и недруги сошлись: сам-де во всем виноват. Даже на знаменитом московском обеде, устроенном М. Погодиным в честь именин Гоголя, где присутствовал и Лермонтов, равнодействующая мнений склонялась не в его пользу. Тон задал Гоголь, проводивший свою задушевную мысль о том, что гений не имеет права вести себя, как обыкновенный человек, то есть подвергать драгоценную свою жизнь — как Пушкин, как Лермонтов — опасности.

Судя по всему, пестрой была и первая реакция на роман: заинтригованная публикациями в «Отечественных записках» («Бэла», «Фаталист», «Тамань»), публика, кажется, слегка растерялась: «Княжна Мери», прочитанная впервые лишь в отдельном издании, сбивала с уже сложившегося мнения о Григории Александровиче Печорине как о человеке, может быть, и не идеальных достоинств, но все-таки вполне приличном. Пошли толки, раздался ропот: уж очень не хотелось признавать, что современный человек, которого все, разумеется, слишком часто встречали, может быть так

«дурен». А тут еще эта пустая, светская дуэль! Преодолев разночинскую застенчивость, Виссарион Григорьевич решился на не свойственный ему поступок: упросил А. Краевского устроить свидание с Лермонтовым, находившимся под арестом в Ордонанс-гаузе. Они встретились на людях и раньше, но, оставшись с Михаилом Юрьевичем тет-а-тет, Белинский открыл «настоящего Лермонтова». И тут же в этого, настоящего, со свойственным ему пылом влюбился, о чем и отписал в Москву В. Боткину: «Недавно был я у него в заточении... Глубокий и могучий дух!.. О, это будет русский поэт с Ивана Великого!.. Печорин—это он сам, как есть». И Белинский очертя голову кинулся защищать Лермонтова—«восстал... против мнений света». Он и дуэль-то старался сам перед собой повернуть выгодной стороной—проучил, мол, француза! А так как, в беспамятстве восторга, проглотив единым духом роман (может быть, даже по сигнальному экземпляру, ведь знаменитое свидание состоялось в начале апреля, а первые авторские экземпляры Лермонтов начал раздавать лишь в конце месяца), уже решил: Печорин и есть Лермонтов, то и не делал между ними разницы: защищая Печорина, защищал Лермонтова! И от клеветы друзей, и от мстительных выпадов врагов! И так увлекся, что, работая над статьей, тоже в горячке (первая ее часть опубликована в июньской книжке «Отечественных записок»), в номер («к сроку и к спеху, сочиняя и пища в одно и то же время»), уже и не замечал, что приводит подробности, в тексте романа отсутствующие. «Есть люди,—горячился Белинский,—в которых потребность жизни так сильна, что составляет их мучение до тех пор, пока не удовлетворится... И вот, когда такие люди бросаются всюду, ища удовлетворения, и не находят его, их отчаяние порождает клеветы на вечные законы разумной действительности». Какое отношение имеет эта сентенция к Печорину? Да никакого! Просто в редакции «Отечественных записок», на которую денно-нощно работает Белинский, все читают лермонтовскую «Благодарность» (стихотворение опубликовано в том же номере, что и начало статьи о

«Герое нашего времени»), и Виссарион Григорьевич никак не может не откликнуться и на нее!

И вот еще какую тонкость следует принять в соображение: дуэль крайне осложнила прохождение лермонтовских рукописей. Прежде, чем послушнейший цензор А. В. Никитенко выдал «выпускной билет» — подписал в печать сборник стихотворений Лермонтова (октябрь 1840 г.), А. Краевскому пришлось похлопотать-постараться. Заступаться в этих условиях за подвергшегося опале автора было по меньшей мере недипломатично; во всех отношениях проще и вернее — защищать право Печорина на «клеветы».

Но дело, конечно, не только в этих как бы внелитературных обстоятельствах. Белинского, полагавшего, что даже «Капитанская дочка» — «не больше как превосходное беллетристическое произведение» с поэтическими и художественными «частностями», «Герой нашего времени» ошеломил своей «особостью», «полнотой впечатления», а главное — эстетическим совершенством:

«Истинно художественные произведения не имеют ни красот, ни недостатков: для кого доступна их целость, тому видится одна красота».

Похоже, эта-то красота (а «она вся в форме»!) и ослепила Белинского! И он, при всей своей сверхзречести и сверхчуткости, не заметил того, что так ясно почувствовал В. Г. Плаксин, посредственный литератор, преподававший в Юнкерской школе русский язык и литературу: «Какое отношение имеет Печорин из Тамани к Печорину, обольстителю Бэлы? Никакого».

Чисто эмпирическое наблюдение Плакстина подтвердилось в процессе научного изучения трех дошедших до нас редакций романа. «В тексте «Тамани», — цитирую комментарий Б. Эйхенбаума к последней книге академического шеститомника, — есть признаки того, что новелла была написана прежде, чем определилась вся «цепь повестей». Предпоследний абзац новеллы кончался и в рукописи, и в журнальном тексте следующими словами: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие и как камень едва сам не пошел ко дну, а право я ни в чем не виноват: любопытство

вещь свойственная всем путешествующим и записывающим людям». Последние слова, снятые в отдельном издании «Героя нашего времени», есть в тексте «Бэлы», где их произносит не Печорин, а сам автор: «Мне страх хотелось вытянуть из него какую-нибудь историйку — желание, свойственное всем путешествующим и записывающим людям». Наличие этих слов в первоначальном тексте «Тамани» дает право думать, что новелла была написана раньше «Бэлы» и без связи с Журналом Печорина.

Б. Удодов, проанализировав все имеющиеся в нашем распоряжении тексты и свидетельства, в том числе и предположение И. Андроникова, что в раннем наброске «Я в Тифлисе» содержатся в «зародыше» сюжеты и «Тамани» и «Фаталиста», идет еще дальше: «...«главы» романа «Тамань» и «Фаталист» были написаны прежде, чем возник и оформился его замысел».

Формального права на подобную категоричность у нас вроде бы нет, если иметь в виду не зародыш сюжета, а законченное произведение, так как «Фаталисту» при первой, в «Отечественных записках», публикации предпослано следующее разъяснение — от автора: «Предлагаемый здесь рассказ находится в записках Печорина».

Но по существу, столь формальное разъяснение наверняка свидетельствует лишь о том, что к моменту публикации (конец 1839 г.) цепь повестей уже завязалась в роман. Не пересказывая здесь всех доводов Б. Удодова (это заняло бы слишком много места) и отсылая тех, кого заинтересует ход доказательств, к его работе «Из творческой истории „Героя нашего времени“» (в книге «М. Ю. Лермонтов». Воронеж, 1973), прибавлю к ним еще несколько соображений.

Первое: внимательное чтение «Фаталиста» и в самом деле наводит на мысль, что это единственная главка в «Герое...», к которой почти без натяжки может быть приложено мнение Белинского: «Печорин — это он сам, как есть». Недаром С. А. Раевский, по словам В. Хохрякова, первого собирателя материалов к биографии поэта, уверял, что «Фаталист» — истинное происше-

ствии, в коем участвовали и Лермонтов, и Столыпин-Монго. Лермонтоведы сомневаются в истинности данного сообщения — оно не подтверждается другими свидетельствами. Конечно, В. Хохряков вполне мог и запомнить неточно, и передать неверно. Однако, учитывая особый характер отношений между Лермонтовым и Раевским (рукой Раевского, под диктовку автора, записано несколько глав «Княгини Лиговской»; ему же адресованы подробнейшие отчеты Лермонтова о кавказских впечатлениях в период первой ссылки), пожалуй, все-таки можно, в порядке гипотезы, предположить, что Раевский либо слышал от Михаила Юрьевича этот рассказ, либо видел его запись до того, как родилась идея «Героя нашего времени».

Второе. В «Фаталисте», так же, как в «Тамани», нет ничего, что хотя бы отдаленно напоминало журнальные «заметы». Это классическая новелла с характерной для данного жанра туго затянутой пружиной сюжета. К цепи повестей ее подключают лишь две вставки: обращение Вулича к Печорину и концовка: «Возвратясь в крепость, я рассказал Максиму Максимычу всё, что случилось со мною...»

Но если бы Печорин действительно рассказал Максиму Максимычу приключение в казачьей станице, то, по логике «Бэлы», штабс-капитан должен был, в свою очередь, пересказать столь необыкновенное приключение странствующему и записывающему офицеру! И еще: сделав чисто редакторские «привязки», Лермонтов почему-то оставил без изменения те подробности повествования, которые внутренне, по самой строчечной сути, связывают «Фаталиста» с записками странствующего офицера и стилистически, и логически, и психологически. Прежде всего — начало, зачин: «Мне как-то раз случилось прожить две недели в казачьей станице на левом фланге; тут же стоял батальон пехоты...» Затем такая деталь: «Я жил у одного старого урядника, которого любил за добрый его нрав, а особенно за хорошенькую дочку, Настю».

Начало выдает и образ жизни, и повествовательную манеру странствующего по казенной надобности офице-

ра, причем офицера бывалого, хорошо знающего страну.

Сравните.

«Тамань»: «Тамань—самый скверный городишко из всех приморских городов России... Я приехал на перекладной тележке поздно ночью».

«Бэла»: «Я ехал на перекладных из Тифлиса».

«Максим Максимыч»: «Расставшись с Максимом Максимычем, я живо проскакал Терекское и Дарьяльское ущелья, завтракал в Казбеке, чай пил в Ларсе, а к ужину поспел в Владыкавказ».

Весьма красноречива грамматическая обмолвка и в процитированном выше сообщении о добром нраве урядника и его хорошенькой дочке Насте. Если бы происшествие в казачьей станице с самого начала замысливалось как приключение Печорина, а не странствующего и записывающего офицера (напоминаю: Максим Максимыч вмиг заметил, что Печорин на Кавказе—недавно), вряд ли бы Лермонтов написал: «Я жил у одного старого урядника, которого любил за добрый нрав, а особенно за хорошенькую дочку, Настю». В этом случае следовало выразиться иначе: *которого полюбил*. Здесь же сама форма глагола—несовершенный вид!—предполагает длительность знакомства и с урядником, и с его дочкой, а значит, и сознательно, с умыслом выбранную для постоа квартиру!

Короче, Б. Удодов, видимо, все-таки прав, предполагая, что, вернувшись из ссылки, Лермонтов работал сразу над двумя вещами: документально-очерковыми «Записками» и психологическим романом, продолжавшим прерванную смертью Пушкина «Княгиню Лиговскую». Затем сюжеты, скрестившись, слились: роман вобрал в себя «Записки»; Печорин из эпизодического лица в «Записках» стал и главным героем романа в новом вкусе, и главной его мыслью, художественно обеспечив полноту впечатления, восхитившую Белинского: «Во всех повестях одна мысль, и эта мысль воплощена в одном лице, которое и есть герой всех рассказов».

Казалось бы, явный недостаток! Вмонтировать в малосубъективный роман— субъективные «Записки», где так полно отпечатался авторский образ— образ чувств и мыслей, и даже способ живописного соображения понятий?!

Ординарный талант наверняка погубил бы этим свое создание. А вот гений обратил недостаток в достоинство!

«Тамань» и «Фаталист», задуманные безотносительно к «колониальному роману», выводили закосневшего в эгоизме антигероя из стаи «петербургских слётков» в иное— безмерное и бездонное— пространство: из времени в вечность, превращая портрет «фазана» в портрет потерянного, «застрявшего» поколения, на которое автор смотрит хотя и с горечью, но не вчуже, ибо и сам чувствует себя его «частицей», разделяя общую всем историческую судьбу. А ведь мог бы и размежеваться! И разделить— уж если не бытие, так хотя бы сознание— на «мое» и «ваше»! Не разделил:

Печально я гляжу на наше поколенье!

Бальзак, размышляя о причинах поразительного долгожития таких литературных созданий, как Дон Кихот или Манон Леско, писал:

«Существование такого рода персонажей почти всегда становится более длительным, более несомненным, чем существование поколений, среди которых они рождены; однако живут они только в том случае, если являются полным отображением своего времени. Они зачаты в утробе определенного века, но под их оболочкой бьется всечеловеческое сердце и часто таится целая философия».

Присовокупив к Журналу Печорина свои собственные путевые «Записки», сначала «Тамань», где так четко прослушивается биение всечеловеческого сердца, не отвлекаясь на помехи, зачатые в утробе безнадежного, тупикового времени, а затем и «Фаталиста», где таится целая философия, Лермонтов добился— таки полноты отражения; один из героев начала века, благодаря

его «донорской помощи», стал полным отражением своего времени!

И все-таки статья Белинского о «Герое нашего времени», видимо, несколько смутила и озадачила Лермонтова. Лидер отечественной критики оказался как бы в одном «лагере» с бездарнейшим борзописцем С. Бурачком. С. Бурачок ведь тоже уверовал: Печорин и есть Лермонтов! Считается, что именно в Бурачка нацелена едкая фраза из Предисловия ко второму изданию, написанного весной 1841-го, в последний приезд Михаила Юрьевича в Петербург: «Другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет».

Думается, дело сложнее. И щекотливее. В черновом варианте высказанное соображение было более пространное: «Мы жалуемся только на недоразумение публики, не на журналы, они, почти все, были более нежели благосклонны к этой книге, все, кроме одного, который упорно смешивал имя сочинителя с именем героя его повести, вероятно надеясь, что никто этого не заметит. Но хотя ничтожность этого журнала и служит ему достаточной защитой, однако все-таки должно признаться, что, прочитав пустую и непристойную брань, на душе остается неприятное чувство, как после встречи с пьяным на улице».

Увы, и Белинский смешивал имя сочинителя с именем его героя, хотя делал это отнюдь не незаметно и никак не в ничтожном, а в самом громком, самом авторитетном русском журнале. Филиппика в адрес Бурачка задевала и Виссариона Григорьевича, а этого Лермонтов, естественно, не хотел. Однако и оставить публику в заблуждении, не оговорив важный для понимания нравственной цели романа момент, не мог; выпад в результате правки был ослаблен до еле заметного укола.

Белинский ошибался, и не раз, но к числу амбициозных упрямовцев не принадлежал — умел опровергать самого себя, и делал это с не меньшей страстью, чем если бы речь шла о других ошибшихся. А вот насчет Лермонтова упорно продолжал отстаивать прежнюю

точку зрения. Появились новые имена, новые, требующие немедленной оценки и осмысления литературные явления и литературные предприятия. И жить оставалось всего ничего. Кроме того, важно было утвердить, не вдаваясь в подробности, великое значение для российской словесности загадочного романа, ибо посредственность, во главе с «Библиотекой для чтения», объявила крестовый поход против Лермонтова, утверждая, что «Герой нашего времени» — попросту «неудавшийся опыт» начинающего писателя, который еще не умел писать книг, «маленький ученический эскиз», не более того. Да и в более богатой талантами среде находились отрицатели. Н. Языков, к примеру, открыл роман — «книгу, которой суждено никогда не стариться», да тут же и соскучился — отложил: «...как-то нейдёт! Вяло, растянато, неискусно и незанимательно!»

Вообще первое десятилетие бытования «Героя...» ничего не прибавило к первоначальным о нем впечатлениям. «Литературная газета» (1844) совершенно справедливо отметила, что лермонтовский шедевр остался «тайною», а для многих останется «тайною навсегда».

«Герой нашего времени» плохо резонировал и в последующие десятилетия. И это естественно: в его странном магическом «зеркальце» ни 50-е, ни 60-е не видели себя — ни себя, ни своего. Колоссальный поэтический Печорин Белинского уменьшился; прозаическое время укоротило и Лермонтова (они все еще «ходили парой», соединенные в некую нерасторжимость волей и авторитетом великого Виссариона)*. Эпоха, полным выражением которой был «Герой нашего времени», упала в цене, стала казаться провинциальной. Иван Тургенев, наделенный даром тонкого и чуткого слуха, точно выразил (в «Отцах и детях», в образе Павла Кирсанова) закономерное для поры экономических ре-

* В правоте Белинского (Печорин — это он сам, как есть) во всю свою жизнь не усомнился даже Герцен, и для него Лермонтов не существует отдельно от Печорина, а Печорин от Лермонтова: «Лермонтов летами был товарищ Белинского, он был вместе с нами в университете, а умер в безвыходной безнадежности печоринского направления».

форм и экономических тревог отношение к роману: красивый анахронизм, замечательная в своем роде ненужность. Столичного литературного «льва» озабоченные земным 60-е бойко и решительно перекрестили в вульгарного—для телеграфистов и уездных барышень—третьестепенного беллетриста. Показательно в этом плане выступление В. Зайцева:

«Лермонтов, Демон, Печорин! Сколько чувства возбуждают эти слова в голубиных душах провинциальных барышень, сколько слез пролито по их поводу, сколько вздохов было обращено к луне мечтательными служителями Марса, львами губернских городов и помещичьих кружков!»

Зайцев опубликовался в «Русском слове» в 1863-м. Через 65 лет не менее рискованную операцию проделал и Б. Эйхенбаум: педантично, строчка за строчкой разобрал текст «Демона»; оказалось: «противоречий очень много». Вооружившись блистательным скальпелем науки, подтвердил то, что Белинскому было видно не вооруженным литературоведческим анализом глазом: «...все это детски...» Но тут сходились лишь концы; начала были прямо противоположны. Эйхенбаум судил, ориентируясь на высочайшие образцы эстетического совершенства, Зайцев же, воплотивший в своем развитии не только лучшие, но и худшие черты поколения, выступал от лица «реалистов», отрицавших «чувство огня над словом», без которого в незрелом, детском «Демоне» и в самом деле не разглядеть того, что когда-то поразило Белинского: «страшно сильно и *взмашисто*».

И это, повторяю, естественно. Это в природе вещей. Это—предсказано самим Лермонтовым:

Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово.

Образ чувств и мыслей непоэтической поры, в соответствии со своими идеалами искажившей облик Лермонтова, как это ни парадоксально, наложил вла-

стный свой отпечаток даже на восприятие Достоевского, который вроде бы всю жизнь только тем и занимался, что спорил со своим веком! Достоевский и Лермонтов — огромная, отдельная тема, но если выделить самое главное, окажется: Достоевский, увы, куда ближе к Зайцеву, чем можно было априори предположить:

«Сколько он написал нам превосходных стихов... Он проклинал и мучился, и вправду мучился. Он мстил и прощал, он писал и хохотал — был великодушен и смешон... Наши чиновники знали его наизусть, и вдруг все начали корчить Мефистофелей, только что выйдут, бывало, из департамента... Наконец ему наскучило с нами, он нигде и ни с кем не мог ужиться; он проклял нас и осмеял... и улетел от нас... Мы долго следили за ним, но наконец он где-то погиб — бесцельно, капризно и даже смешно».

А вот еще занятный зигзаг. Казалось бы, шестидесятников, материалистов, современников Базарова и его единомышленников, не должны были смущать гусарские поэмы Лермонтова. Раздражение, однако, столь велико, что даже на Зайцева накатывает «прюдство», и он накидывается на них с брезгливостью старой девы: годились бы, мол, для украшения «Физиологии брака» г. Дебе. Воистину: «Если тронешь страсти в человеке, то, конечно, правды не найдешь». Но какие же страсти затрагивал Лермонтов в своих гонителях выделки 60-х годов прошлого века? Похоже, что их, людей меры, он раздражал безмерностью. Бойцы и деятели, они строили баррикады, перековывали орала на мечи. Пожалуй, Лермонтов мог бы и пригодиться: «...как колокол на башне вечевой...» Но за «колоколом», увы, тянулось увязывалось слишком многое, шестидесятникам явно не нужное!..

Прошло еще несколько десятилетий. Время опять переломилось, и «ничтожный» Печорин снова вырос: стал фигурой мощной и пугающей. Вместе с Лермонтовым увеличился. Увеличился и вернулся — покинул провинциальных телеграфистов и уездных барышень, в столицу вернулся, заняв собой наипервейших россий-

ских умников. Пушкина с его Онегиным тоже и не раз сбрасывали с «корабля современности», и суды над Онегиным устраивали, но, возвращаясь, Онегин оставался все-таки Онегиным, таких вырастаний и укорачиваний, какие за 150 лет литературной жизни претерпел Григорий Печорин, Евгению Онегину пережить не пришлось. «Лермонтов — поэт сверхчеловечества», — торжественно объявил Дмитрий Мережковский, перетолковав эмпирическое лермонтовское богоборчество в соответствии со своей философической сверхзадачей (борьбой против официальной церковности и своего главного конкурента Вл. Соловьева) в богоборчество метафизическое, в род художественной теологии в новом модернистском вкусе. Короче: приспособил энергию Лермонтова, перевел ее на кручение жерновов своих собственных нелитературных мечтаний. Однако в процессе вдумывания и вчитывания открыл то, что вроде бы и не собирался открывать («шел в комнату, попал в другую»), для близких — тактических и дальних — стратегических задач не нужное, не запланированное: «Опущением Лермонтова предсказано опущение Л. Толстого, солдатскою рубахою Лермонтова — мужичий полушубок Л. Толстого... Как из лермонтовского демонизма... вышел Достоевский, христианский бунт Ив. Карамазова, так из лермонтовской природы вышел Л. Толстой — языческое смирение дяди Ерошки».

Мережковский же возвестил — граду и миру — и еще одно, важно-неожиданное: «Валерик» — не только первые реалистические батальные сцены, но и первое в мировой литературе выражение «того особенного русского взгляда на войну, который так бесконечно углубил Л. Толстой. Из этого горчичного зерна выросло исполкинское дерево „Войны и мира“».

Толстой совсем не случайно оказался в столь непосредственной связи с Лермонтовым: упрямец и поперечник, он с ранней юности и до самой смерти, вразрез с общей точкой зрения, продолжал с особенным, личным пристрастием относиться к автору «Валерика», «Завещания» и «Героя нашего времени». Тут сыграл свою

роль и опыт ранних лет (молодой Толстой попал на Кавказ спустя всего несколько лет после смерти Лермонтова и, открывая для себя сей *чудный мир*, смотрел на него глазами Лермонтова), и особое мнение В. Дружинина, собиравшего материалы к биографии Лермонтова. По цензурным соображениям труд этот в ту пору не увидел света, но Толстой мнение ближайшего литературного спутника не знать не мог. А в интерпретации Дружинина этот русский Демон и русский Мефистофель выглядел куда более похожим на капитана Тушина, чем на природного эгоиста, скрывшегося под маскарадной полумаской Григория Александровича Печорина:

«Для этого насмешливого и капризного офицера... мир искусства был святыней и цитаделью, куда не давалось доступа ничему недостойному. Гордо, стыдливо и благородно совершил он свой краткий путь среди деятелей русской культуры, которая, нечего скрывать, в то время представляла много искушений и много путей к дурному».

И еще одно открытие сделал все тот же Дм. Мережковский: «Недаром сравнивает его Достоевский с декабристом Мих. Луниным: при других обстоятельствах и Лермонтов мог кончить так же, как Лунин».

У Достоевского мысль иная. По Достоевскому, Лунин и Лермонтов, так же, как и Ставрогин,— это как бы знаки, вехи зла: у Ставрогина «в злобе выходил прогресс даже против Лермонтова». Мережковский суть опустил, а само сравнение: Лермонтов — Лунин отметил интуитивно точно. Теперь, когда мы знаем куда больше, чем в ту пору, и о Михаиле Лунине, и о Михаиле Лермонтове, оно приобрело еще больший вес, потому что к Лунину, пожалуй, единственному среди людей декабря, может быть отнесено сказанное П. Анненковым о Лермонтове: «Выдержка у Лермонтова была замечательная: он не сказал ни единого слова, которое не отражало бы черту его личности, сложившейся по стечению обстоятельств очень своеобразно; он шел прямо и не обнаруживал никакого намерения изменить свои горделивые, презрительные, а подчас и жестокие

отношения к явлениям жизни на какое-нибудь другое, более справедливое и гуманное представление их».

Вскоре после идеологического бума, а может быть, даже и подхлестнутое им, произошло и еще одно событие: художественная Россия разглядела в Лермонтове (поэте и прозаике) совершенно оригинального мастера; до сих пор он числился по этой части в учениках (у хвалителей), в эпигонах (у хулителей) великого Пушкина. Начиналась новая русская проза (Чехов, Бунин). Освобождалась от власти двух великанов — Достоевского и Толстого. Принялась шлифовать и отделявать каждую фразу с той же тщательностью, с какой это делалось в классической русской поэзии. Сократив пространства романов, доведя их объем до объема рассказа, через головы гигантов всматривалась она в Лермонтова, пытаясь разгадать секрет его непостижного уму, не разложимого на составные элементы совершенства.

Грустно-насмешливо посочувствовав размененному на медные пятаки «печоринству» (в Соленом, «Три сестры»), к лермонтовским идеям как таковым Чехов остался равнодушным, тут ему, в отличие от Толстого, нечего было «взять»; но вот Лермонтову — мастеру и стилисту — не уставал удивляться.

«Я бы,— мечтал Чехов,— так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, по предложениям, по частям предложения». Рассказ этот — «Тамань», доказывающая, по мнению Чехова, «тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой», образец русской новеллы, высшее достижение русского литературного языка.

Лев Толстой, кстати, тоже любил и выделял именно «Тамань» — читал ее вслух, и то, что его собственная проза основывалась на совершенно иных гармонических началах, — ничуть этому не мешало... И когда хвалили декадентов, сердился: пусть сначала докажут, что умеют писать не хуже Лермонтова, — «тогда я за ними признаю право писать по-ихнему».

Работа Б. Эйхенбаума «Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки» (1924), как бы ни относиться к

отдельным ее положениям, была своего рода вещим — переломным знаком: Лермонтов стал объектом приложения сил научного — новаторского литературоведения. Чуть позже трудом П. Щеголева «Лермонтов» было положено начало научному изучению его биографии. Биография, правда, создана так и не была. Академическое литературоведение, сделав колоссальный рывок в предвоенные годы (43-й и 44-й тома «Литературного наследства»), затем как-то утомилось, застопорилось на роковой проблеме: романтик или реалист; впрочем, Лермонтовская энциклопедия объединенными усилиями «лермонтистов» всех специализаций была доведена все-таки до публикации.

А читательская судьба творчества Лермонтова, и прежде всего судьба «Героя нашего времени», развивалась по своим особым законам.

Естественно, что и в 30-х, и в 40-х, и в начале 50-х годов с их коллективной психологией интерес к Лермонтову был уделом отдельных романтических личностей, впрочем, как и во все времена. Любопытный факт: Анна Григорьевна Сниткина, жена Достоевского, называвшая себя «девушкой шестидесятых годов» и в бытовой жизни — деловая и практичная, а внутри — экзальтированная и мечтательная, на вопрос анкеты (1889): «Ваш любимый поэт», — ответила: «Лермонтов», хотя, казалось бы, и тут должна была подчиниться вкусу и авторитету мужа.

Лермонтов ожил, вернулся к нам из академического далека уже после 1956-го. Немало способствовала этому, кстати, и деятельность И. Андроникова. Его устные рассказы, благодаря широко вошедшему именно в эти годы в наше общежитие телевизору, стали достоянием воистину массовой аудитории.

Но наиболее отчетливо общее для поколения новых шестидесятников отношение к Лермонтову выразил И. Виноградов в опубликованной «Новым миром» юбилейной (к столетию со дня рождения поэта) статье «Философский роман Лермонтова».

Хорошо помню свою тогдашнюю на нее реакцию: читать было весело. Радовала дерзость, с какой И. Ви-

ноградов доказывал, что «Герой нашего времени» не первый личностный, как мы учили — по Эйхенбауму, а «философский роман». Весело оттого, что Лермонтов говорил с нами, читателями, как живой с живыми — помогая осмыслить (и осилить) наш тогдашний главный внутренний мировоззренческий и бытовой конфликт — разрыв с «простодушной верой отцов», сопровождавшийся веселым отказом от всякого идеальничания, демагогии, фальшивой приподнятости и взвинченности. Как холодили восторгом открываемые Виноградовым «горизонты свободы»! И даже то, что Печорин опять был пристегнут к Лермонтову, потому что сознает себя единственным творцом своей судьбы, потому что дорожит своей свободой как высшей ценностью, не мешало восторгу.

Свобода личности — свобода нравственного выбора объявлялась высшей ценностью!

Перечитывать эту работу сейчас, спустя почти 24 года, грустно: праздник освобождения от демагогии обернулся поминками. Горизонты исчезли. Время остановилось. То, что автор так радостно (как и полагалось герою и лидеру «благоприятной для благородных стремлений, наэлектризованной массовой готовностью к великим жертвам» эпохи) похоронил, стало уделом грядущего за шестидесятниками задержанного поколения: «...глубинный, безвыходный скепсис, всеобщее и полное отрицание, разъедающее сомнение в истинности добра вообще, в самой правомерности существования гуманистических идеалов». И еще, совсем невеселое:

«Остается единственный вывод: раз так, раз уж необходимость добра представляется в высшей степени проблематичной, если не просто призрачной, то почему бы и не встать на ту точку зрения, что и в самом деле — «все позволено»?»

И вот тут-то практика литературной жизни сделала то, что полтора столетия не могли сделать литературная критика и литературная теория. Оставив Лермонтова с его презрительным и горделивым максимализмом «несостоявшейся весне 56-го года», с ее побитым идеологическими заморозками «зеленым шумом», она

занялась одним лишь Печориним. Именно на Печорина оглядывались сорокалетние, защищая свое право на «малосубъективное» изображение антигероя. «Мертвые семидесятые» не только приглядывались, в поисках прецедента, к выуженному полтора столетия тому назад «чуду морскому с зеленым хвостом», была тут и обратная связь.

Вот что пишет Андрей Зоркий в штрихах к портрету Киры Муратовой: «После вгиковских студенческих лет я повстречал Киру Муратову лишь в середине семидесятых годов на Одесской киностудии. Там (из-под полы, но как драгоценность) мне показывали ее режиссерские пробы к картине «Княжна Мери», со скандалом закрытой. Они напоминали альбом очень разнообразных, стремительных и острых зарисовок и обнаруживали столь нетривиальный подход к теме, что он не мог не обескуражить кураторов, помнящих «Княжну Мери» по школьным разборам, книжным картинкам и одноименному фильму Исидора Аннинского (позже по-своему прочесть «Княжну Мери» будет позволено Анатолию Эфросу, но не ей)».

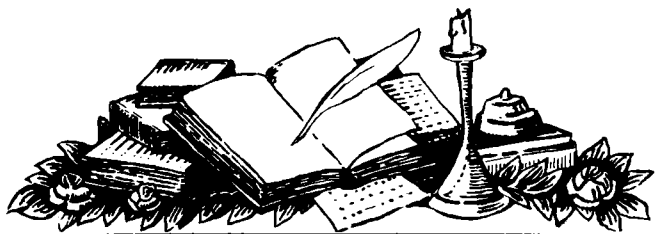
Я утешаю себя прекраснотушной надеждой: а вдруг «скандальные» пробы сохранились и К. Муратова вернется к закрытой работе? И в то же время отдаю себе отчет и в том, что «мертвый Печорин» Эфроса, которому исполнявший эту роль Олег Даль не оставил ничего от оригинала, кроме нервической слабости, куда больше отвечал общей атмосфере конца 70-х, чем острый, свежий, живой гравюрно-дагерротипный вариант Муратовой.

«Она завьшаает планку,— говорит о Муратовой Алексей Герман.— Знаешь, как прыжки в высоту: рекорд столько-то, а какой-нибудь высоконогий — раз-два и на десять сантиметров выше, а то и на все двадцать!»

В неосуществленной «Княжне Мери» Муратова прыгнула не только в высоту, но и в длину, обогнав время больше чем на десятилетие. Ни в 1964-м, когда Игорь Виноградов весело утверждал: «Как ни ценен для нас роман Лермонтова в качестве художественного документа эпохи, но рассмотреть жизненный путь

«Героя нашего времени» с более широкой и общей точки зрения... задача еще более важная», ни в середине 70-х мы еще не были готовы прочесть этот роман, не вмещивая его в наши насущные страсти. Слишком важна, слишком дорога была в ту пору малейшая легальная возможность, используя классические тексты, сказать хотя бы крупницу правды о современной жизни.

И только сейчас, оглянувшись на более чем стопятидесятилетние странствия «Героя нашего времени», мы вдруг обнаружили: как документ своей эпохи, как род литературного дагерротипа, как листок из той, давней, вседневности, он никогда и не был внимательно и благодарно прочитан!



«СТОЛЕТЬЯ НЕ СОТРУТ...»

Ю.В.МАНН

**«ОГРОМНО ВЕЛИКО
МОЕ ТВОРЕНИЕ...»**

Н. В. Гоголь «Мертвые души»

1. «СЮЖЕТ МЕРТВЫХ ДУШ»

Гоголь приступил к работе над «Мертвыми душами» в 1835 году по совету А. С. Пушкина. Вот как об этом рассказывал впоследствии сам Гоголь.

«Он [Пушкин] уже давно склонял меня приняться за большое сочинение и наконец, один раз, после того, как я ему прочел одно небольшое изображение небольшой сцены, но которое, однако ж, поразило его больше всего мной прежде читанного, он мне сказал: «Как с этой способностью угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого, с этой способностью, не приняться за большое сочинение! Это просто грех!» Вслед за этим начал он представлять мне слабое мое сложение, мои недуги, которые могут прекратить мою жизнь рано; привел мне в пример Сервантеса, который, хотя и написал несколько очень замечательных и хороших повестей, но если бы не принял за Донкишота, никогда бы не занял того места, которое занимает теперь между писателями, и, в заключение всего, отдал мне свой собственный сюжет, из которого он хотел сделать сам что-то в роде поэмы и которого, по словам его, он бы не отдал другому никому. Это был сюжет Мертвых душ»¹.

К тому времени — разговор этот произошел в первых числах сентября 1835 года или, может быть, и раньше, в начале года, — Гоголь был уже автором «Вечеров на

хуторе близ Диканьки», «Миргорода», «Арабесок»; он уже написал комедию «Женихи» (будущую «Женитьбу»), вынашивал замыслы других произведений. Гоголь уже совершил триумфальную поездку в Москву в 1832 году (следующая поездка, не менее успешная, произошла летом 1835 г.); да и вообще, где бы он ни появлялся—везде возбуждал к себе живое внимание и интерес.

Так что аналогия с Сервантесом, написавшим «несколько очень замечательных и хороших повестей», вполне была Гоголем оправдана, если даже несколько и не превышена. Вот-вот уже должна была выйти статья Белинского в «Телескопе», в которой Гоголь провозглашался «главою литературы, главою поэтов».

И тем более оправданным, в глазах Пушкина, да и самого Гоголя, казалось следствие из этой аналогии: как Сервантес, создав «Дон Кихота», обессмертил свое имя, так и автор «Вечеров на хуторе...», «Миргорода» и т. д. должен написать такое произведение, которое бы возвысило его над просто талантливыми и замечательными писателями. Сравнение с «Дон Кихотом» недвусмысленно говорило о мировом достоинстве будущего гоголевского творения, и таким творением должны были стать «Мертвые души».

Какой же конкретно замысел передал Пушкин молодому писателю? Среди пушкинских набросков и планов не находится что-либо напоминающее сюжет будущей поэмы. В этом смысле истоки «Мертвых душ» менее ясны, чем «Ревизора». Ведь сюжет комедии, как говорил Гоголь, тоже был подсказан ему Пушкиным, и это подтверждается по крайней мере двумя пушкинскими набросками: «В начале 1812 года...» и особенно «Криспин приезжает в губернию...» Если первый фрагмент сходен с «Ревизором» выбором некоторых персонажей («городничий» — «взяточник, балагур и хлебосол», его жена, «свежая веселая баба», и «меланхолическая» дочь), то второй предвосхищает само зерно гоголевской комедийной ситуации: некоего приезжего «принимают за...» (собственное пушкинское выражение) другое, очевидно, очень важное лицо. По аналогии мы должны

были бы встретить у Пушкина намеки на такое произведение, где бы говорилось об афере с мертвыми душами и о тех последствиях, которые из нее вытекают. Но ничего похожего не сохранилось, или же Пушкин еще не приступил к письменному оформлению своего замысла.

Однако то, что Пушкина действительно занимал подобный сюжет, подтверждается косвенными данными. Раз или два судьба сталкивала поэта с аналогичными проделками в реальной жизни, и они неизменно вызывали к себе его живой интерес.

В бытность в Бессарабии Пушкин узнал о странном наименовании, которое получили жители маленького города Бендеры,—их называли «бессмертным обществом». Никто в Бендерах не умирал, смертные случаи здесь не регистрировались... Когда стали выяснять причины этой, как сказал бы Гоголь, дивной «игры природы», то оказалось, что имена умерших передавались другим лицам, беглым крестьянам, стекавшимся на юг из разных губерний России. Впоследствии, живя уже в Одессе, Пушкин неоднократно спрашивал своего бессарабского знакомого Липранди: «Нет ли чего новенького в Бендерах?»²

Второй случай произошел позже, в Москве. О нем рассказал историк и библиограф П. И. Бартенев в примечаниях к воспоминаниям В. А. Соллогуба: «В Москве Пушкин был с одним приятелем на бегу. Там был также некто П. (старинный франт). Указывая на него Пушкину, приятель рассказал про него, как он скупил себе мертвых душ, заложил их и получил большой барыш. Пушкину это очень понравилось. «Из этого можно было бы сделать роман»,—сказал он между прочим. Это было еще до 1828 года»³.

Упомянутый случай интересен тем, что «некто П.» скупает и закладывает мертвые души с целью наживы, то есть поступает именно так, как Чичиков. Интересно и то, что этот случай (если мемуарист точен) вызвал у Пушкина непосредственную художественную реакцию, желание «сделать» из него «роман». Кстати, и Бартенев предваряет свое сообщение фразой: «...рассказывают за

верное, что и мысль о Мертвых душах тоже (речь идет еще о «Ревизоре». — Ю. М.) принадлежала Пушкину».

2. «...ВЫЧЕРПАТЬ ЭТОТ СЮЖЕТ СО ВСЕХ СТОРОН»

В то же время известно, что и Гоголь был наслышан об аферах с мертвыми душами, что и его stalkивала судьба с подобными случаями.

Дальняя родственница писателя М. Г. Анисимо-Яновская рассказывает, какую хитрость придумал ее дядя Пивинский, проживавший в 17 верстах от Яновщины — имения Гоголей. Он занимался винокурением; между тем пронесся слух, что это будет разрешено только помещикам, имеющим не менее пятидесяти душ крестьян; у Пивинского же было тридцать душ. «Задумались тогда мелкопоместные: хоть погибай без винокурни! А Харлампий Петрович Пивинский хлопнул себя по лбу да сказал: «Эге! не додумались!» И поехал он в Полтаву да и внес за своих умерших крестьян оброк, будто за живых... А так как своих да с мертвыми далеко до пятидесяти не хватало, то набрал он в бричку горилки да и поехал по соседям и закупил у них за эту горилку мертвых душ, записал их себе и, сделавшись по бумагам владельцем пятидесяти душ, до самой смерти курил вино»⁴.

М. Г. Анисимо-Яновская утверждает, что «вся Миргородчина» знала про эту историю, интересовался ею и Гоголь.

Хотя Пивинский не занимался спекуляцией, как московский «франт» или Чичиков, но в основе их проделок лежит нечто общее — фикция. Люди умершие, но фигурировавшие в соответствующих документах, то есть в «ревизских сказках» (а такие «ревизские сказки» подавались редко — раз в несколько лет), являлись как бы живыми. За них надо было платить налоги, их можно купить, выменять за водку, заложить в Опекунский совет и получить деньги; они придавали своему владельцу определенный общественный статус и выте-

кающие из него права, например, как в случае с Пивинским, право заниматься винокурением. Из ничего возникало нечто. Можно предположить, что Пивинский вовсе не был корыстным человеком и тем более завзятым злодеем. Он просто столкнулся с неким формальным узаконением, с буквой закона, которую можно было обойти только с помощью фикции, что он успешно и сделал.

Весьма любопытен и другой факт, сообщенный П. И. Мартосом, школьным товарищем Гоголя. «...Насчет Мертвых душ могу рассказать следующее...— писал он уже упоминавшемуся выше Бартеневу,— в Нежине, где мы воспитывались в пансионе, при гимназии, был некто К-ачь, серб; огромного роста, очень красивый, с длинейшими усами, страшный землепроходец,—где-то купил он землю, на которой находится—сказано в купчей крепости—650 душ; количество земли не означено, но границы указаны определенно. Не знаю, какое присутственное место решилось совершить купчую крепость на эту землю; заложенную впоследствии К-чем за значительную сумму. Что же оказалось? Земля эта была—запущенное кладбище. Этот самый случай рассказывал Гоголю за границей князь Н. Г. Репнин—это я слышал от самого князя Николая Григорьевича»⁵.

Цитата эта требует комментариев. Если все происходило так, как описывает Мартос, то сообщение Репнина явилось для Гоголя не источником сюжета, а лишь дополнительным материалом: ведь Гоголь начал писать поэму еще в Петербурге. Но Гоголь мог узнать что-то об афере К-ача и помимо Репнина, коли она случилась в его родном Нежине.

История эта во многом для нас не новая. Прodelка, построенная на фикции, корысть, толкающая на спекуляцию и аферу,—все это встречалось уже в других примерах. Но есть в фактах, сообщенных Мартосом, некая мрачно-озорная ирония. Ведь не какой-нибудь пустырь указал «землепроходец» в качестве местопребывания своих подопечных, а кладбище! Это напоминает двусмысленный ответ Чичикова на вопрос, нужен ли

ему для сопровождения мужиков конвой: Чичиков «от конвоя отказался решительно, говоря... что купленные им крестьяне отменно смирного характера, чувствуют сами добровольное расположение к переселению и что бунта ни в коем случае между ними быть не может» (VI, 156).

Но если подобные случаи встречались в жизни и некоторые из них были известны Гоголю, то почему же он считал, что именно Пушкин подарил ему сюжет поэмы? почему вообще придавал такое значение состоявшемуся между ними разговору?

Потому что пушкинский совет означал указание на *художественные возможности* истории с мертвыми душами (точно так же, как и истории с мнимым ревизором: ведь и эти факты были известны Гоголю независимо от Пушкина). В жизни, строго говоря, имеется все, но далеко не все осознается нами как материал, подходящий для эстетического осмысления и преобразования. Выбор возможностей происходит постепенно и зависит от бесчисленного количества причин — исторических, социальных, личных, психологических и т. д. Тем более, что этим выбором предполагается одновременно определение будущей вещи с точки зрения художественной иерархии, значительности жанра. Одно дело взять некий случай для рассказа или фельетона, другое дело — для эпопеи, романа или, как в конце концов определил Гоголь свое создание, для поэмы.

По-видимому, сама передача «сюжета» означала передвижение предполагаемого произведения по шкале ценностей — снизу вверх. Гоголь говорит, что Пушкин собирался из этого материала «сделать что-то... в роде поэмы» (Бартенев упоминает о «романе»). Предположение вполне вероятное, если вспомнить о таких вещах, как «Домик в Коломне» или «Граф Нулин»; в этом случае будущее произведение встало бы в ряд пушкинских «шутливых поэм». Но несмотря на всю значительность «Домика в Коломне» или «Графа Нулина» никто не сказал бы, что это главные произведения поэта; в упомянутом же разговоре речь шла именно о таком

произведении Гоголя, о книге, с которой тот должен навсегда войти в историю, как Сервантес со своим «Дон Кихотом». По смыслу воспоминаний Гоголя выходит, что Пушкин согласился передать ему «свой собственный сюжет», так как увидел в его реализации перспективу создания универсального произведения. Произведения, отражающего дух времени, эпоху национальной жизни, как это было опять-таки с «Дон Кихотом».

Подробности беседы, которые передает Гоголь, выражают идею универсальности, национально-исторической широты. Пушкин и раньше восхищался гоголевской «способностью угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого», то есть искусством характерологии. Теперь он посоветовал придать этому искусству больший размах, подчинить его созданию подлинно национальной портретной галереи. «Пушкин находил, что сюжет М[ертвых] д[уш] хорош для меня тем, что дает полную свободу изъездить вместе с героем всю Россию и вывести множество самых разнообразных характеров» (VIII, 440).

«Всю Россию» — это близко к фразе, сказанной Гоголем Пушкину в письме от 7 октября 1835 года: «Мне хочется в этом романе показать хотя с одного боку всю Русь» (X, 375).

Словом, совет Пушкина сыграл в истории гоголевского произведения роль решающего толчка. Но после того как это произошло, в сознании писателя стали кристаллизоваться многие другие, в том числе и личные, впечатления от различных случаев проделок с мертвыми душами, случаев реальных, полувывмышленных или просто вымышленных — не так уж важно. Интересно, что нужду в подобном материале Гоголь испытывал и тогда, когда работа была уже в полном разгаре. «Не представится ли вам каких-нибудь казусов, могущих случиться при покупке мертвых душ? — писал он В. А. Жуковскому из Парижа 12 ноября н. ст. 1836 года. — Это была бы для меня славная вещь... Хотелось бы мне страшно вычерпать этот сюжет со всех сторон» (XI, 75).

3. «ЗАГЛАВИЕ... НАВОДЯЩЕЕ УЖАС»

Заглавие произведения возникло очень рано, возможно, уже в упомянутой беседе обоих писателей. В письме от 7 октября 1835 года, сообщая о начале работы, Гоголь упоминает название как само собой разумеющееся, уже известное Пушкину: «Начал писать Мертвых душ» (X, 375).

Найденное заглавие очень нравилось Гоголю; он находил его точным, выразительным и оставил неизменным до конца работы (прибавка в заглавии: «*Похождение Чичикова*, или Мертвые души» в изданной в 1842 году книге — результат цензурного вмешательства).

Гоголь воспринимал название даже как своеобразный девиз книги, как знак, способный заинтриговать будущего читателя и направить его внимание. Поэтому он оповещал о названии поэмы еще тогда, когда о самом ее содержании почти никто не знал, так как писатель хранил все это в глубокой тайне. «Никому не рассказывайте, в чем состоит сюжет Мертвых душ,— просил он Жуковского в упомянутом выше письме.— Название можете объявить всем» (XI, 75—76).

Какой же смысл заключался в формуле «мертвые души»? Но вначале — о реальном бытовании этого выражения.

Существует мнение, что до Гоголя оно вообще не встречалось — ни в жизни, ни в литературе. Но это не так.

Известно библейское выражение «живая душа». «И создал господь бог человека из праха земного, и вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Бытие, 2, 7). Во все времена это выражение было очень популярным, оно применялось к разным случаям и обстоятельствам. В России, между прочим, его относили к Гоголю, к его творчеству. Белинский писал о творце «Мертвых душ», что он умеет «проводить через свою *душу живу* явления внешнего мира, а

через то и в них вдыхать *душу живу...*»⁶. Провести какой-либо факт через «душу живу» значит осмыслить его, придать ему личный, субъективный отпечаток, озарить светом человеческого чувства. Живая душа — высшая степень одухотворения, полюс духовности.

Но если так, то существует и противоположный полюс — мертвенности, простирающий свое действие на жизнь и на самую душу. Оксюморонные выражения «мертвая жизнь», «живая смерть» с давних времен встречаются в западноевропейской поэзии, особенно популярны они были в средневековье⁷.

Что касается формулы «мертвая душа», то она встречалась в русской литературе и до Гоголя, хотя, по-видимому, и редко. В мистории В. К. Кюхельбекера «Ижорский», изданной отдельной книгой в том самом году, когда Гоголь начал писать свою поэму, мы читаем:

Тому, чем мог бы быть блаженным я,
Не верит *мертвая душа* моя⁸.

В конце же мистории возникает библейская антитеза этому понятию. Добрый дух напоминает: бог сотворил не для зла

Того, в кого живую душу —
Свое подобие вложил⁹.

Встречаются и более ранние примеры. В анонимном стихотворении «Видение» (1824):

Но *мертвая душа* душе моей рекла,
И весь я полон был боязненной печали¹⁰.

Труднее ответить на вопрос, употреблялось ли и если да, то насколько часто выражение «мертвые души» в повседневном языке, причем в своем прямом смысле — как обозначение умершего крестьянина. Правда, Д. Мережковский в начале нашего столетия утверждал: «„Мертвые души“ — это было некогда для всех привычное казенное слово на канцелярском языке крепостного права»¹⁴. Правда, В. Даль отметил соответствующее значение в своем словаре: «Мертвые души, люди

умершие в промежутке двух народных переписей, но числящиеся по уплате податей, налицо» (статья «Душа»). Но неясно, насколько повлияла на такие представления сама гоголевская поэма.

Вообще-то возможность употребления словосочетания «мертвая душа» как синонима «умершая ревизская душа» исключать нельзя; но, по-видимому, оно было не столь частым и обычным. Об этом говорит реакция современников на заглавие поэмы. Когда, например, Ф. И. Буслаев впервые услышал название «Мертвые души» (было это в Риме, в конце 1840 или в начале 1841 г.), то оно показалось ему «загадочным» и навело на мысль, «что это какой-нибудь фантастический роман или повесть вроде „Вия“»¹². Но именно с такой целью — заинтриговать, ошарашить читателя — побуждал Гоголь своих друзей «объявить всем» название книги.

В расчеты писателя входило то, что первоначальные ожидания будут обмануты или, точнее, превзойдены; что лишь по прочтении всей поэмы откроется глубина ее значения, а значит, и названия. Глубина же возникала из взаимодействия различных смысловых планов понятия «мертвые души», так что читатель от одного, более открытого и очевидного плана вынужден был переходить к другому, более скрытому.

Один план, мы говорили, связан с непосредственным смыслом слова *душа* как обозначения ревизской души, человека податного состояния, крепостного крестьянина. Его продают, выменивают, вручают в качестве презента, проигрывают в карты или в шашки, дают в придачу к жеребцу или к шарманке, — словом, подвергают разнообразным операциям, распространяющимся на любой товар. С человеком поступают так же, как с вещью или животным. Формула заголовка поэмы (разумеется, так же, как ее сюжет и все содержание) выросла на конкретной почве российской жизни — крепостной, феодальной, жестокой, бездушной, отмеченной циничным равнодушием и пренебрежением не только к достоинству личности, но и к самому ее физическому существованию. Отрицать социальное со-

держание «Мертвых душ» смешно и наивно. Иное дело, что оно шире любой конкретной социальной основы и обладает долговременным, если не вечным, смыслом.

Другой план формулы «мертвые души» предполагает моральный и этический моменты: мертвенность как отсутствие разумных человеческих интересов, как пустота и ничтожность занятий и стремлений. С этой точки зрения неважно, к какому кругу принадлежит персонаж: мертвенность охватывает все сословия—и высшие, и средние, и низшие. Правда, в силу специфического угла зрения первого тома больше всего показано, как поражены этим недугом власть имущие, т. е. помещики и чиновники,—что в сознании современников усиливало социальную тенденцию поэмы. «...Не ревизские — мертвые души, а все эти Ноздревы, Маниловы и tutti quanti*, — вот мертвые души, и мы их встречаем на каждом шагу»¹³, — записывает в дневнике А. И. Герцен. И. В. Киреевский же, явно под влиянием гоголевской поэмы, развивает такую антитезу: «Уезжайте поскорее в глубь России,—советует он А. В. Веневитинову,—хоть на короткое время отдохнуть посреди благородных душ ревизских от духоты мертвых душ, управляющих живыми не краснея»¹⁴.

Однако понятие мертвенности как синонима пустоты и примитивизма разработано в поэме таким образом, что вовсе не исключает из сферы своего воздействия крестьян. Что такое почти клиническая бестолковость дяди Митяя и дяди Миняя? Или чисто физиологическая манера усвоения печатного материала Петрушкой, радующимся, «что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит»?

Наконец, еще одно значение формулы «мертвые души». Примем во внимание, что купле-продаже подвергаются не просто ревизские души, крестьяне, но крестьяне умершие. Фикция, которая правила во многих реальных жизненных проделках с мертвыми душами, входит в фактуру гоголевской поэмы, в ее фабулу,

* Все прочие (ит.).

интригу, в строй мыслей и чувств персонажей. С одной стороны, для Чичикова (да и для его партнеров) предмет сделки выступает в странном свете. Чичиков бранит про себя Собакевича, продавшего мертвые души дороже, чем другие помещики: «...поступил как бы совершенно чужой, за дрянь взял деньги!» (VI, 108). Собакевич словно бы не учел низкое качество товара, некий содержащийся в нем брак. Получается, что мертвые души — те же души, только похуже... С другой стороны, вся афера Чичикова нацелена на извлечение выгоды из ничего, и это ничто, фикция постепенно втягивает в себя всех, с кем приходится ему сталкиваться. Возникает целый строй совершенно извращенных, запутанных человеческих отношений, отпечатавшихся в самой формуле «мертвые души», ибо она составлена из противоположных, в сущности исключаящих друг друга начал. «„Мертвые души“, — это заглавие само носит в себе что-то, наводящее ужас», — сказал Герцен.

Самые различные планы — социальный и личный, моральный и философский, конкретный и символический — увязывались в словосочетании «мертвые души» и, соответственно, в замысле и содержании поэмы. Это-то и определило долговременность ее воздействия: давно уже не существует ни крепостного права, ни Опекунского совета, куда Чичиков собирался закладывать своих «мужиков», ни гражданской палаты, где оформлялась сделка, ни губернаторства и т. д. и т. п., но актуальность гоголевского произведения не убывает, и жизнь его продолжается.

4. «...НЕТ НИ ОДНОГО УТЕШИТЕЛЬНОГО ЯВЛЕНИЯ»

Работа над «Мертвыми душами» прошла несколько этапов. Начальный этап — до отъезда из Петербурга за границу.

К первым числам октября 1835 года уже были написаны вчерне две главы, писалась третья. В последующие шесть-семь месяцев Гоголь, по-видимому, успел

продолжить работу, но насколько далеко — неизвестно. Петербургская редакция не сохранилась. О ней мы знаем лишь по рассказу Гоголя — о том, как он читал поэму Пушкину. «Когда я начал читать Пушкину первые главы из М<ертвых> д<уш>, в том виде, как они были прежде, то Пушкин, который всегда смеялся при моем чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться все сумрачней, сумрачней, а наконец сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: „Боже, как грустна наша Россия!“» (VIII, 294).

На первый взгляд, мрачная реакция Пушкина противоречит тому, что мы знаем о начале работы: «Мертвые души» начинались под знаком веселости. «Сюжет растянулся на предлинный роман и, кажется будет сильно смешон», — говорилось в уже знакомом нам гоголевском письме от 7 октября 1835 года. Однако ведь и Пушкин, как можно понять из слов Гоголя, принялся слушать в веселом расположении духа. Серьезней и сумрачней он становился постепенно. Тут, видимо, сказалась та особенность изображения и, соответственно, его восприятия, о которой упомянул Гоголь: «Испугало... то, что один за другим следуют у меня герои один пошлее другого, что нет ни одного утешительного явления...» (VIII, 293). Персонажи и их поступки, каждый в отдельности, были смешны и забавны, но все вместе складывалось в безрадостную, удручающую картину.

После отъезда за границу — 6 июня 1836 года — «Мертвые души» становятся главным трудом Гоголя. В Веве (Швейцария), в Париже, а затем Риме (куда Гоголь приезжает в марте следующего года) он возобновляет работу. По-видимому, в это время складывается окончательный сюжет поэмы, который нам известен по завершённому тексту. «Все начатое (в Петербурге. — Ю. М.) переделал я вновь, обдумал весь план и теперь веду его спокойно, как летопись» (XI, 73), — сообщал Гоголь Жуковскому 12 ноября н. ст. 1836 года. О характере «переделки» говорит такой факт: в петербургской редакции должен был быть «ябедник», очевидно,

как персонаж, с которым сталкивался главный герой, скупщик мертвых душ. За неимением прототипа для подобного ябедника Гоголь в октябре 1835 года остановил работу «на третьей главе». Но в известном нам тексте ни в третьей главе (посвященной Коробочке), ни в последующих ябедника как сколько-нибудь заметной фигуры нет. Гоголь, видимо, перестроил главные сюжетные ходы произведения.

Уточнен и переосмыслен общий план и, так сказать, ракурс произведения. Гоголю теперь ясно, что оно будет состоять из нескольких томов, обнимет Русь не «с одного боку», а со всех сторон («вся Русь отзовется в нем») и потребует от автора много времени, какое и предвидеть пока трудно. «Огромно велико мое творение, и не скоро конец его» (XI, 75).

Меняется соответственно и обозначение жанра. Это уже не роман, как писал Гоголь Пушкину: «...вещь, над которой сижу и тружусь теперь... не похожа ни на повесть ни на роман...» (XI, 77). Впервые появляется — в письме Жуковскому от 12 ноября н. ст. 1836 года — жанровое определение *поэма*.

Гоголь ощущает высокое предназначение своего труда, верит, что с его исполнением он совершит нечто великое для соотечественников, для истории России. «Кто-то незримый пишет передо мною могущественным жезлом. Знаю, что мое имя после меня будет счастливее меня, и потомки тех же земляков моих, может быть, с глазами влажными от слез, произнесут примирение моей тени». Гоголь подразумевает бурю, вызванную премьерой «Ревизора» в Петербурге 19 апреля 1836 года. «Мертвые души», как и «Ревизор», скажут современникам горькую правду, но сделают это убедительнее и непреложнее.

В феврале 1837 года, в Париже, Гоголь узнает о гибели Пушкина. Он подавлен, потрясен; он вспоминает о пушкинском совете, о начале работы над поэмой. «Нынешний труд мой, внушенный им, его создание...» (П. А. Плетневу — XI, 89). «Он взял с меня клятву, чтобы я писал, и ни одна строка его не писалась без того, чтобы он не являлся в то время очам моим. Я

тешил себя мыслью, как будет доволен он, угадывал, что будет нравиться ему, и это было моею высшею и первою наградою» (XI, 91).

Много говорили о том, что Гоголь преувеличивал свою близость к Пушкину, что он даже пустил в оборот некую «легенду» об их дружбе и творческом союзе,— говорили, понятно, в укор Гоголю, но при этом смешивали разные вещи. Отталкивание и творческая полемика автора «Мертвых душ» с Пушкиным несомненна: без этого вообще немислима преемственная связь двух больших писателей, тем более гениальных. Личные отношения Гоголя и Пушкина, по-видимому, тоже протекали не всегда гладко, но это не ставит под сомнение искренность и правоту приведенных только что строк. Гоголь измерял зрелость и совершенство создаваемого им труда воображаемой оценкой Пушкина; он хотел понравиться Пушкину, вызвать его похвалу, может быть еще более высокую, чем вызывали прежние вещи. Все это так естественно и понятно.

Отныне он рассматривает завершение своей поэмы как «священное завещание» Пушкина. Воля божественная, высшая подкрепляется теперь заветом и вполне реального, земного, хотя и ушедшего уже человека.

По мере продвижения работы Гоголь принимается читать написанное своим друзьям: в августе 1837 года в Бадене — А. О. Смирновой-Россет (присутствовали еще А. Н. Карамзин, сын знаменитого писателя и историка; Л. А. Соллогуб, брат известного писателя, и В. Платонов); в октябре 1838 года в Париже — А. И. Тургеневу; в декабре того же года и в январе следующего в Риме — В. А. Жуковскому... Намеренно или ненароком, но случилось так, что первыми слушателями «Мертвых душ» также были лица из окружения Пушкина.

Осенью 1839 года Гоголь приезжает в Россию для улаживания некоторых семейных дел (нужно было устроить судьбу сестер Лизы и Анны, оканчивающих Патриотический институт). Пребыванием на родине писатель воспользовался для того, чтобы прочитать главы поэмы друзьям и знакомым, вначале в Москве — в доме Аксаковых, у Киреевских; затем в Петербурге —

у Жуковского, видного чиновника П. А. Валуева, в доме Карамзиных и, наконец, у Н. Я. Прокоповича, своего давнего друга, соученика по нежинской Гимназии высших наук. Всего Гоголь прочел шесть глав, по главу, посвященную Плюшкину, включительно.

Общая оценка была одобрительной, высокой, а если говорить, скажем, об Аксаковых, то восторженной. «...Гоголь — великий, гениальный художник, имеющий полное право стоять, как и Пушкин, в кругу первых поэтов, Гёте, Шекспира, Шиллера и проч.»¹⁵, — писал под влиянием прочитанного К. Аксаков. А его сестра Вера Сергеевна выразила свое впечатление такими словами: «Это просто возбуждает удивление, что человек может так творить»¹⁶.

Гоголь был воодушевлен, обрадован. Вновь отправляясь за границу в мае 1840 года, он обещал, что через год вернется с готовым для печати томом. Свое слово Гоголь сдержал, хотя работе над поэмой предстояло претерпеть новые осложнения.

5. «...СПОКОЙНОЕ, ПРАВИЛЬНО РАЗЛИТОЕ ВДОХНОВЕНИЕ»

В конце лета 1840 года, находясь в Вене, Гоголь тяжело заболел. Болезнь имела нервную и психическую подкладку и вылилась в глубокий кризис, в потрясение всего нравственного состава.

Примерно через месяц Гоголь почувствовал себя лучше. Исцеление свое он приписал высшей силе, как раньше приписывал ей успешное продвижение работы над поэмой.

Болезнь Гоголь считал чуть ли не переломным моментом в своем духовном развитии. Может быть, это и преувеличение (ибо любой поворот гоголевского сознания всегда имел предпосылки и истоки в предыдущей стадии), но во всяком случае некоторые мотивы зазвучали теперь значительно сильнее, внятнее. «Много чудного совершилось в моих мыслях и жизни!» — писал Гоголь и пояснял, в чем новизна. «Многое, что казалось

мне прежде неприятно и невыносимо, теперь мне кажется опустившимся в свою ничтожность и незначительность, и я дивлюсь, ровный и спокойный, как я мог их когда-либо принимать близко к сердцу» (XI, 323). Задачу своего творчества, и прежде всего, конечно, своей поэмы, Гоголь видит в том, чтобы избежать крайностей, резкого обличения, по терминологии того времени, «сатиры». «С тех пор я уже стал думать только о том, как бы смягчить то тягостное впечатление, которое могли произвести Мертвые души. Я увидел, что многие из гадостей не стоят злобы; лучше показать всю ничтожность их, которая должна быть навеки их уделом» (VIII, 294).

«С тех пор» — это, правда, не с момента выздоровления, осенью 1840 года, а еще раньше, после чтения первых глав Пушкину. Но возможно, Гоголь смещал хронологию, несколько модернизируя свое мироощущение более раннего периода. Если же смещения не было, то это как раз и говорит о том, что последующая стадия всегда вытекала у автора «Мертвых душ» из предыдущей.

Приглушение «тягостного впечатления» говорило и о другом. Гоголю теперь яснее связь частного с общим, низкого с «великим»; он хочет обнять общий чертеж мироздания, уразуметь его смысл, в свете которого разные мелкие неприятности и «гадости» уже не причиняют той боли, что прежде. Во второй редакции «Портрета» (опубликована в 1842-м), отразившей новое мироощущение Гоголя, говорится о том, каким должен быть настоящий художник: «Нет ему низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего... Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве...» (III, 135). Применительно к «Мертвым душам» «намек о божественном, небесном рае» приобретал двойной смысл: нужно было не только увидеть с высокой точки зрения ничтожное, но и запечатлеть путь от него к более значительному и достойному. Высшая разумность

русской жизни (а через нее и всего современного человечества) должна была отразиться в самом чертеже поэмы, в соотношении ее частей и в переходах — от первой ко второй, а затем к третьей. Именно в это время, в 1840 году, по-видимому в последние месяцы, началась работа над вторым томом, и вырисовывающаяся перед Гоголем дальняя перспектива («...дальнейшее продолжение... выясняется в голове моей чище, величественней...» — XI, 322) наполняла его отрадным, обнадеживающим чувством.

Между тем главные усилия Гоголя, естественно, были еще сконцентрированы на доработке первого тома, на его, как говорил писатель, «совершенной очистке». Внося в текст все новые и новые исправления, Гоголь предпринимает его полную переписку. Происходило это уже в Риме, в квартирке на Страда Феличе, где он жил с сентября 1840 по август 1841 года. Вначале поэму переписывал В. А. Панов, молодой литератор, знакомый Аксаковых, поехавший вместе с Гоголем за границу, чтобы помогать ему в его делах. Потом переписку продолжил П. В. Анненков, познакомившийся с Гоголем еще в 1832 году и близкий к его петербургскому кружку нежинских «однокорытников».

Мемуарист, с замечательно острой наблюдательностью, с даром рельефно и красочно запечатлеть увиденное, Анненков оставил нам описание того, как происходило это событие.

«...Гоголь крепче притворял внутренние ставни окон от неотразимого южного солнца, я садился за круглый стол, а Николай Васильевич, разложив перед собой тетрадку на том же столе подалее, весь уходил в нее и начинал диктовать мерно, торжественно, с таким чувством и полнотой выражения, что главы первого тома «Мертвых душ» приобрели в моей памяти особенный колорит. Это было похоже на спокойное, правильно разлитое вдохновение, какое порождается обыкновенно глубоким созерцанием предмета».

Особенно запомнилась Анненкову переписка VI главы, в частности страницы, описывающие сад Плюшкина. «Никогда еще пафос диктовки... не достигал такой

высоты в Гоголе, сохраняя всю художественную естественность, как в этом месте. Гоголь даже встал с кресел (видно было, что природа, им описываемая, носится в эту минуту перед глазами его) и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом. По окончании всей этой изумительной VI главы я был в волнении и, положив перо на стол, сказал откровенно: «Я считаю эту главу, Николай Васильевич, гениальной вещью». Гоголь крепко сжал маленькую тетрадку, по которой диктовал, в кольцо и произнес тонким, едва слышным голосом: „Поверьте, что и другие не хуже ее“»¹⁷.

Воспоминания Анненкова запечатлели Гоголя в апогее художественного всемогущества и даже не столь уж частой для него душевной удовлетворенности. Гоголь казался непривычно спокоен и доволен собою. Впереди были два тома поэмы, развязка намеченных коллизий, приведение их к некоему внушающему отраду итогу. Впереди было самое трудное, но первый том готов, воздействие его на слушателей неотразимо, и это внушает Гоголю твердую уверенность в успехе всего его колоссального предприятия.

В октябре 1841 года писатель возвращается на родину, вначале в Петербург, а затем в Москву, для напечатания «Мертвых душ».

Следуют новые чтения поэмы — Аксаковым, М. П. Погодину и другим; новые возгласы одобрения и восторга. Но Гоголь требует от слушателей «критических замечаний» и, получая их, беспрестанно вносит в уже готовую рукопись поправки.

Наконец, он приступает к изданию поэмы. Встретив в московской цензуре препятствия и трудности, Гоголь в начале января 1842 года пересылает рукопись с Белинским в Петербург и с помощью своих друзей (В. Ф. Одоевского, А. О. Смирновой, П. А. Плетнева, М. Ю. Вьельгорского) добивается разрешения издания. Рукопись поэмы возвращается к Гоголю в Москву.

В мае 1842 года книга вышла в свет. Без цензурных потерь не обошлось. Изменилось, как мы уже говорили, заглавие; была написана новая редакция «Повести о

капитане Копейкине»; исправлены некоторые фразы. Но эти потери были сравнительно не так уж велики.

6. ПОТряСЕНИЕ РОССИИ

«„Мертвые души“ потрясли всю Россию»¹⁸, — сказал Герцен, и это не фигуральное выражение, не преувеличение. Конечно, подразумевалась мыслящая, или, во всяком случае, читающая Россия.

Всей разноголосицы толков, всего многообразия откликов коснуться в настоящей статье мы не можем. Оставляя в стороне множество вопросов (например, споры о жанре произведения, о роли эпической традиции, в частности гомеровской, о восприятии комического, юмора, языка и стиля и т. д. и т. п.), кратко остановимся лишь на том, как воспринималась гоголевская антитеза живого и мертвого.

Журналисты и критики консервативного и шовинистического толка в существо этой антитезы не входили и входить не собирались. Им было ясно одно: все это безбожное преувеличение и клевета; таких людей, как Ноздрев или Чичиков, в России нет и не может быть.

Газета «Северная пчела» (1842. № 137) жаловалась: «Нет ни одного порядочного, не говорим уже истинного и благородного человека. Это какой-то особый мир негодяев, который никогда не существовал и не мог существовать».

Журнал «Сын отечества» (1842. № 6): «Все лица автора, начиная с героя, или плуты, или дураки, или подлецы, или невежды и ничтожные люди... Ни одно лицо не возбуждает участия в читателе...»

Журнал «Русский вестник» (1842. № 5 и 6): «Между тем как его [Гоголя] восхищает всякая дрянь итальянская, едва коснется он не итальянского, все становится у него уродливо и нелепо!» «Почему, в самом деле, современность представляется ему в таком неприязненном виде, в каком изображает он ее в своих «Мертвых душах», в своем «Ревизоре», и для чего не спросить: почему думает он, что каждый русский человек носит в

глубине души своей зародыши Чичиковых и Хлестаковых?»

Авторы суждений, которые мы привели, негодовали, уличали писателя во «лжи», «клевете», опровергали. Но были и такие, которые, споря и негодуя, соглашались. Их печалило в конце концов не то, что в полную силу выставлено все мелкое, пошлое и порочное, а то, что не видится никаких других, более светлых красок, не угадывается выхода из лабиринта. Показано, мол, только мертвое, и никакого проблеска живого, и никакой надежды на оживление.

Мнения подобных лиц зафиксировал Константин Аксаков в письме к Гоголю: *«Посмотрите,—говорил мне один,—какая тяжелая, страшная насмешка в окончании этой книги.—Какая?—спросил я, выпучив глаза.—В словах, которыми оканчивается книга.—Как в этих словах?—Да разве вы не заметили? Русь, куда несешься ты, сама не знаешь, не даешь ответа»*¹⁹.

К. Аксаков горячо восставал против таких заключений. Для него завершающие аккорды поэмы звучали не столь пессимистически; наоборот, они казались обнадеживающими, ибо Россия будущая уже предстает, как он выразился, «сквозящая сквозь первую часть».

Открытая перспектива виделась и такому критику, как С. П. Шевырев («Москвитянин», 1842, № 7, 8). Глубоко погружаясь в художественный мир поэмы, не скрывая ее мрачно-печального колорита («...как будто сам демон путаницы и глупости носится над всем городом... здесь... целый мир бессмыслицы, воплощенный в полную городскую массу...»), критик призывает не ограничивать свой взгляд только этим. «Вспомним, что одно и то же перо изобразило нам ссору Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, старосветских помещиков и Тараса Бульбу. Художественный талант Гоголя совершил такие замечательные переходы, когда жил и действовал в сфере своей родной Малороссии. По всем данным и по всем вероятностям должно предполагать, что те же самые переходы совершил он и... в жизни русской... Если «Ревизор» и первая часть

«Мертвых душ» соответствует Шпоньке и знаменитой ссоре двух малороссов, то мы вправе ожидать еще высоких созданий в роде Тараса Бульбы, взятых уже из русского мира».

Появление на современных русских просторах фигуры такого масштаба, как Тарас Бульба, «богатыря», предрекалось уже в первом томе поэмы: «Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?» (VI, 221). Ни Шевырев, ни К. Аксаков не прошли мимо этих строк, но больше всего они опирались на прямое обещание Гоголя представить в дальнейшем «несметное богатство русского духа» — «мужа, одаренного божескими доблестями», «чудную русскую девицу, какой не сыскать нигде в мире со всей дивной красотой женской души» и т. д.

Твердая уверенность в том, что подобные ожидания сбудутся, обычно подкреплялась мироощущением, общей концепцией критика. У Константина Аксакова, например, все это проистекало из его славянофильской доктрины, согласно которой современная Россия располагает такими возможностями гармонического и справедливого устройства жизни, каких никто больше не имеет. В письме к историку А. Н. Попову он с этой точки зрения расценил само появление «Мертвых душ»: «...явилось такое чудо создания, такая великая, древняя классическая простота, которая смогла явиться разве только в России, у народа цельного... назначенного к великим подвигам»²⁰.

Шевыреву и особенно К. Аксакову отвечал Белинский. Прочитав из «Мертвых душ» обещание ударить в «иные, еще не бранные струны», показать других героев и выделив курсивом слова — «и мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертва книга пред живым словом», — Белинский заключил: «Много, слишком много обещано, так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание, потому что того и нет еще на свете...»²¹

Ирония Белинского была направлена не против позитивного содержания поэмы. Он ведь и сам писал, что в ней слышатся «гремящие, поющие дифирамбы

блаженствующего в себе национального самосознания»²², что в нем запечатлелось «глубокое субстанциональное начало»²³ русской жизни. Но, считал критик, не следует преувеличивать существующее, упреждать события: «дифирамбы» — это еще не гарантия, субстанциональное же начало пока не определилось, остается «доселе еще таинственным, доселе еще не открывшимся собственному сознанию...». Позитивное, плодоносное, живое начало в российской жизни Белинский не отрицает, но не собирается связывать с ним какой-либо мессианской роли, делать поводом для отторжения страны от общеевропейского, общемирового развития.

По мере того как обострялись споры, выявлялись различные точки зрения и сильнее становились голоса тех, кто толковал «Мертвые души» в провиденциальном духе, по мере всего этого возрастала тревога Белинского относительно продолжения гоголевского труда: «...нам как-то страшно, чтоб первая часть, в которой все комическое, не осталась истинною трагедиею, а остальные две, где должны проступить трагические элементы, не сделались комическими — по крайней мере в патетических местах...»²⁴

7. В РАБОТЕ НАД ВТОРЫМ ТОМОМ

Гоголь и сам понимал, как им «много обещано», и вся дальнейшая работа над поэмой, да собственно и все его дальнейшее существование подчинились одной цели — сдержать слово.

Десятилетие, которое суждено было прожить ему после выхода книги, отдано было упорному и мучительному труду над вторым томом. Гоголь писал его в Риме, в старой квартире на Страда Феличе, куда возвратился из России осенью 1842 года, затем во Флоренции, Гастейне, Мюнхене, Франкфурте-на-Майне, Штутгарте, Баден-Бадене, Ницце, Париже... Куда бы ни заносила Гоголя его странническая судьба, везде сопровождал его портфель с заветными тетрадками.

Весной 1848 года, после путешествия в Иерусалим, Гоголь окончательно возвращается в Россию. Живет в Одессе, в родной Васильевке, потом в Москве, в Петербурге, снова в Москве... Все мысли, все силы посвящены одному — написанию второго тома.

Гоголь хочет, чтобы читатели правильно представляли себе соотношение опубликованного тома с будущими, чтобы не принимали часть за целое. Напоминания такого рода содержались в первом томе («...двинутся сокровенные рычаги широкой повести, раздастся далеко ее горизонт...»), но они кажутся теперь Гоголю недостаточными, и он специально обращает внимание своих корреспондентов на то, как следует оценивать первый том в перспективе будущего. Мол, это не больше, чем «крыльцо к дворцу, который задуман строиться в колоссальных размерах» (XII, 70). Не следует делать преждевременных выводов, нужно терпеливо ждать окончания труда.

В давней гоголевской формуле, найденной еще на начальной стадии работы, акцент переносится на завершающие слова: «Огромно велико мое, творение, и не скоро конец его».

Первый том поставил вопросы, задал некую «загадку»; дело последующих томов — разгадать ее, внести в сознание читателей ясность и спокойствие.

Но к этой цели Гоголь собирается вести постепенно, убеждая всех и каждого в естественности и непреложности выбранного пути.

Уже второй том должен был далеко продвинуть читателя вперед, прежде всего благодаря выбранной типологии персонажей, их масштабу. «Ныне избранные характеры и лица мое<го> соч<ине>ния крупней прежних» (VIII, 452). Обратим внимание: не «лучше», но «крупнее». Недостатков и слабостей немало и у Тентетникова, и у Костанжогло, и у Бетрищева, о котором сказано: «Генерал Бетрищев, как и многие из нас, заключал в себе при куче достоинств и кучу недостатков» (VII, 38).

Гоголь ищет характеры, которые позволяли бы поставить и решить существенные моральные пробле-

мы, а для этого нужно, чтобы при любых недостатках человек обладал неким относительно высоким потенциалом. Бетрищев деспотичен, порою мелочен, но в нем живет героическая память 1812 года (для сравнения напомним, что полицеймейстер из первого тома — тоже участник Отечественной войны, но эта деталь особенно не задерживает на себе нашего внимания). Костанжогло желчен и раздражителен, но он занят вопросами рачительного хозяйствования, ему внятен голос природы, доступно наслаждение здорового и естественного труда. Тентетников — байбак, лежебока и «коптител неба», но в душе его — благородство, способность к большому чувству, несбывшиеся надежды юности.

Но если бы задача состояла лишь в том, чтобы вывести подобные характеры!.. Кстати, ни Тентетникова, ни Бетрищева никто особенно не упрекал в безжизненности (сложнее с Костанжогло, который мог показаться идеалом помещика), а уж о Петухе или Кошкарее и говорить не приходится, ибо они, по своей природе, близки к героям первого тома.

Словом, указанными персонажами дело не ограничилось. Вспомним, что Гоголю для воплощения его общего замысла нужны были еще и «мужи, одаренные божескими доблестями», и женщины с «дивной красотой души»; очертания этих лиц, как сказал бы К. Аксаков, уже сквозили во втором томе — в откупщике Муразове или в Улиньке.

А кроме того, Гоголю надо было привести на путь исправления и мелких, пошлых своих героев, прежде всего Чичикова, чтобы читатель убедился: добро и справедливость — удел не избранных, но каждого. Мертвая душа должна была восстать и превратиться в свою естественную противоположность — в душу живую.

В первом томе, заканчивая жизнеописание Чичикова, автор говорил о чудесном предопределении этого персонажа: «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес» (VI, 242).

Какая «страсть» движет Чичиковым на обозримом пространстве поэмы — хорошо известно. Это страсть к наживе, к «приобретению» богатства — законным, а больше незаконным путем. Но, оказывается, одержимый этой страстью способен преподать благодетельный урок, если откроет сердце христианскому учению и оживит девственные силы своей души. Тогда и «страсть» его примет другое направление, и его энергия, жизненный опыт и ум обратятся во благо ближнему.

Гоголю мало было покаяния в смысле простого осознания своей греховности и отказа от порочных устремлений. Прочное дело жизни можно воздвигнуть лишь тогда, когда перестроишь свой внутренний «состав», займешься разумным устройством своего внутреннего «хозяйства» (все это излюбленные категории Гоголя). О перестройке души автор второго тома «Мертвых душ» и «Выбранных мест из переписки с друзьями» говорил как о заботе чисто практической и повседневной. Все человеческие поступки и помышления Гоголь хочет испытать, выправить и восстановить силою христианского вероучения. И в том, что это задание выполнимое, должны были убедить современников «Мертвые души».

И при этом Гоголь хотел сохранить полную достоверность происходящего: «Нужно, чтобы русский читатель действительно почувствовал, что выведенное лицо взято именно из того самого тела, с которого создан и он сам... Тогда только сливается он сам с своим героем и нечувствительно принимает от него те внушения, которые никаким рассуждением и никакою проповедью не внушишь» (VIII, 452—453).

Весь трудный, мучительный процесс написания второго тома, в сущности, есть стремление превратить в нечто осязаемое, в наглядное (в «тело») кардинальную идею восстановления человека. И сделать эту идею действенной и непререкаемой: утвердить высоту идеала, но отвергнуть идеализацию, сохранить способность к «внушению», но избежать навязчивости и дидактики. Не будем гадать, под силу ли было Гоголю решить эту задачу и если да, то в какой окончательной форме, но двукратное сожжение рукописи поэмы —

летом 1845-го и в феврале 1852-го, за десять дней до смерти,—говорит о мере требовательности, ответственности художника и трагическом напряжении его духовных сил.



«СТОЛЕТЬЯ НЕ СОТРУТ...»

Н.Я.ЭЙДЕЛЬМАН

**«...И ФАКТЫ,
И СЛЕЗЫ, И ХОХОТ,
И ТЕОРИЯ...»**

А. И. Герцен «Былое и Думы»

...Да уж мне кажется, что я жил-то для «Записок»... И то, если б я не жил, ну и «Записок» бы не было.

А. И. Герцен

«Былое и Думы» — сегодня толстый однотомник; иногда — в двух или четырех томах: всем известная, знаменитейшая книга (впрочем, проведенный автором данных заметок беглый опрос среди «образованной публики» показал, что большинство знакомо с первой, от силы со второй книгой; дальше следуют несколько сравнительно сложных частей, сквозь которые уж немногие прорываются к «легко читаемым» последним разделам герценовских мемуаров).

«*Былое и Думы*»: слишком привыкли к этому заглавию и не всегда видим его странность, необыкновенность; былое — то, что было, но, кажется, продолжается и сейчас; не только прошлое, но продленное прошлое. Думы — это слово тоже выбрано не зря; не «мысли» или «рассуждения», но именно *думы* — может быть, напоминание о «Думах» Рылеева или других стихах; не просто мысль, а, пожалуй, мысль поэтическая. Не случайно, кажется, ни на одном языке так и не нашли точного эквивалента при переводе этих слов: английское «*My Past and Thoughts*» — это все-таки «Мое прошлое и мысли»; то да не то! Не случайно западные издатели предпочитают заглавия типа: «Мемуары», «Воспоминания Герцена»...

Сам Герцен намекнул, откуда родом столь необычное, звучное словосочетание. Начиная свой огромный труд, спрашивал друзей и самого себя: «Но как писать: «*Dichtung und Wahrheit*» или мемуар о своем деле?»

«Dichtung und Wahrheit» — знаменитое сочинение Гете: его заглавие чем-то похоже, во всяком случае созвучно герценовскому (слова, переводимые приблизительно как «поэзия и правда»).

Итак, художественные воспоминания Герцена: восемь частей, более 70 глав. Самые ранние события происходят в 1812 году (дата рождения Герцена); впрочем, действие не раз отступает и в XVIII век, в связи с отцом, дядей и другими представителями старшего поколения. Самая же поздняя дата в «Былом и Думах» — как будто 1868 год; а вернее, 1870-й — кончина самого мемуариста, который не раз говаривал, что его воспоминания могут остановиться на чем угодно, «как сама жизнь».

Раз уж мы затронули хронологию, вспомним, что тексты «Былого и Дум» печатались с 1854-го до...

А вот тут-то и невозможно назвать «конечную дату»: все новые и новые фрагменты возникают то здесь, то там, и, по-видимому, еще не все найдено, и публикация этих мемуаров, выходит, не имеет конца. Как бессмертие...

Любой из миллионов обладателей этой великой книги сегодня спокойно снимает ее с полки и открывает.

Сначала — посвящение:

Н. П. Огареву

В этой книге всего больше говорится о двух личностях. Одной уже нет, — ты еще остался, а потому тебе, друг, по праву принадлежит она.

Искандер.

1 июля 1860.

Eagle's Nest Bournemouth

Вслед за тем, после краткого вступления, — кто же не помнит? — начинается часть I «*Детская и университет (1812—1834)*».

И вот — первые строки первой главы:

«...— Вера Артамоновна, ну, расскажите мне еще разок, как французы приходили в Москву, — говаривал я, потягиваясь на своей кровати, обшитой холстиной, чтоб я не вывалился, и завертываясь в стеганое одеяло.

— И! что это за рассказы, уж столько раз слышали, да и почивать пора, лучше завтра пораньше встанете,— отвечала обыкновенно старушка, которой столько же хотелось повторить свой любимый рассказ, сколько мне его слушать»*.

Много, очень много написано об этой книге: в сотнях работ изучены замысел, идеи, варианты, рассмотрена творческая история главного труда Герцена**; давно известно, между прочим, что мысль о воспоминаниях зародилась еще в молодости; что в ссылке были набросаны планы, фрагменты, а позже вышли «Записки одного молодого человека». Все это были лишь подступы к главному сочинению, первые строки которого записаны сорокалетним человеком вдали от России, в английском изгнании. Несравненная проза, о которой никто не сказал лучше самого автора: «Это просто ближайшее писание к разговору— тут и факты, и слезы, и хохот, и теория...» (XXVI, 60).

Или иначе: «Это отражение истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге».

Что можно добавить, что еще разглядеть?

1. В ПЕРВЫЙ РАЗ

Были люди, поколения, которые в первый раз за всю историю человечества, в 1605 году, начали читать «Дон Кихота» и потом более десяти лет ожидали продолжения, гадали, чем дело кончится (даже подверглись соблазну «лжегероя», фиктивного Дон Кихота, написанного одним из соперников Сервантеса).

Иные поколения читателей с нетерпением ожидали очередной номер журнала «Русский вестник» с новыми главами «Войны и мира»; а 75 лет спустя гадали— как поведет себя в следующих главах солдат Василий

* Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 15. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте. Римская цифра обозначает том, арабская— страницу.

** Выделим исследования Л. Я. Гинзбург, М. В. Нечкиной, Л. К. Чуковской, В. Я. Путинцева.

Теркин. Мой друг писатель Лев Осповат является обладателем редчайшей подборки: роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин», но не в привычном нам современном виде, а в форме приплетенных друг к другу оттисков. Сначала ведь тоненькой книжечкой вышла 1-я глава поэмы, где было еще посвящение брату Льву (позже снятое) и огромное примечание о Ганнибалах, также замененное девять лет спустя одной строчкой; затем старинный обладатель 1-го выпуска приобрел 2-й, 3-й и так до конца, до VIII главы: и, верно, гадал, что станет с Онегиным и как сложится судьба Татьяны? Эта любопытная книжица — памятник живого чтения, интереса современника, и есть в ней что-то такое, чего мы, вероятно, не можем почувствовать, когда снимаем с полки одно из многочисленных современных изданий пушкинской поэмы...

Читатель, верно, уж догадался, что подобный же эксперимент будет произведен с «Былым и Думами».

Мы попытаемся представить, как, в каком порядке, в каком историческом, социальном, моральном контексте мемуары Герцена, глава за главой, поступали к первым их читателям: к тем тысячам, десяткам тысяч «заинтересованных лиц», среди которых — Толстой и Добролюбов, Некрасов и Тютчев, Достоевский и Крамской, Лесков и Менделеев...

Разумеется, нелегко современному исследователю перевоплотиться в человека того поколения, убедить себя самого, что до сей поры — никогда и не слыхал про «Былое и Думы»; более того, сама невозможность такого превращения в дальнейшем будет не раз оговариваться: присоединясь к первым читателям Герцена, мы будем порой обращаться к необходимым комментариям и суждениям, которые принадлежат уже нашему веку, свидетельствуют о более чем вековой дистанции, нас разделяющей.

Итак, приступаем к чтению никому не известных герценовских мемуаров.

2. «ТЮРЬМА И ССЫЛКА»

«Тюрьма и ссылка. Из записок Искандера». Лондон. 38, Regent Square, Gray's Jan Road. Париж, A. Franck, 96, Rue Richelieu, 1854». 196 страниц.

Эту редчайшую книгу мне выдают в Музее книги Государственной библиотеки СССР имени Ленина. В крупнейших хранилищах страны с трудом наберется несколько подобных изданий; об уникальности говорит хотя бы то, что книжка, предоставленная в мое пользование, явно имеет свою «особенную тайну»: на титульном ее листе и кое-где на полях сделаны карандашные пометы старинным почерком со старинной орфографией; против того места, где Герцен замечает, что крестьяне Пермской губернии выставляют на ночь еду для «несчастных» (то есть беглых преступников), записано: «Во всей Сибири всегда»; мемуарист называет Трескина тобольским губернатором — читатель поправляет: «иркутский». Кажется, пометы сделаны человеком, хорошо знающим Сибирь, и мы подозреваем — по смыслу, а также по почерку, что в Ленинскую библиотеку какими-то невероятно сложными путями попал экземпляр, отосланный Герценом своему верному другу и помощнику Марии Каспаровне Рейхель: она ведь была сибирячкой и много лет являлась важнейшим посредником в сношениях государственного преступника Герцена с родиной...

Однако покинем 1980-е годы — переместимся в 1854-й.

Первый читатель, европейский, русский, берет в руки эту книгу, разглядывает заглавие.

«Искандер» — псевдоним, хорошо известный русско-му образованному меньшинству: именно так прежде подписывал свои работы Герцен в легальной российской печати.

«Из записок...»: читатель отсюда заключает, что существуют другие, еще не напечатанные разделы мемуаров, очевидно, не имеющих пока что общего

названия («Тюрьма и ссылка» — понятно, лишь заглавие раздела: жизнь же не может состоять из одной тюрьмы и ссылки!).

Лондонский и парижский адрес, русская печать; понятно, ни в начале, ни в конце книги нет никакого цензурного разрешения, обычного в каждом издании на родине; впрочем, Искандер уже несколько раз в специальных листках и рекламных объявлениях извещал русскую и западноевропейскую публику, что с 22 июня 1853 года в Лондоне действует основанная им Вольная русская типография. *Вольная*: вот откуда отсутствие «цензурных признаков»*.

Открываем томик и приступаем к чтению, все же хорошо помня («из XIX столетия»!), с чего герценовские мемуары начинаются. Сначала, как полагается, введение, которого, однако, не найти сегодня в наших обычных, «спокойных» изданиях «Былого и Дум».

Первые печатные строки герценовских воспоминаний.

Приведем их полностью:

«В конце 1852 года я жил в одном из лондонских захолустьев, близ Примроз-Гилля, отделенный от всего мира далью, туманом и своей волей.

В Лондоне не было ни одного близкого мне человека. Были люди, которых я уважал, которые уважали меня, но близкого никого. Все подходившие, отходившие, встречавшиеся занимались одними общими интересами, делами всего человечества, по крайней мере делами целого народа, знакомства их были, так сказать, безличные. Месяцы проходили — и ни одного слова о том, о чем хотелось говорить.

...А между тем я тогда едва начинал приходить в себя, оправляться после ряда страшных событий, несчастий, ошибок. История последних годов моей жизни представлялась мне яснее и яснее, и я с ужасом видел, что *ни один человек*, кроме меня, не знает ее и что с моей смертью умрет и истина.

* Парижский же книгоиздатель А. Франк постоянно участвовал в распространении вольных русских изданий.

Я решился писать; но одно воспоминание вызывало сотни других, все старое, полузабытое воскресало — отроческие мечты, юношеские надежды, удасть молодости, тюрьма и ссылка* — эти ранние несчастья, не оставившие никакой горечи на душе, пронесшиеся, как вешние грозы, освежая и укрепляя своими ударами молодую жизнь.

Я не имел сил отогнать эти тени, — пусть они светлыми сенями, думалось мне, встречаются в книге, как было на самом деле.

И я стал писать с начала; пока я писал две первые части, прошли несколько месяцев поспокойнее...

Цепкая живучесть человека всего более видна в невероятной силе рассеяния и себяоглушения. Сегодня пусто, вчера страшно, завтра безразлично; человек рассеивается, перебирая давно прошедшее, играя на собственном кладбище...

Лондон, 1 мая 1854 г.» (VIII, 403—404).

Лишь очень узкий круг друзей, да и то приблизительно, туманно, мог понять, о каких страшных событиях, несчастьях, ошибках идет речь: семейная драма, смерть жены, гибель в паровой катастрофе матери и сына, тягчайшие впечатления от кровавого подавления европейских революций, крушение многих старых идеалов, наконец, объявление Герцена «государственным преступником», находящимся вне закона и подлежащим изгнанию из пределов Российской Империи. Последнее обстоятельство, впрочем, было известно и российским властям, которые как раз в эти месяцы рассылали по всем губерниям циркуляры об изъятии из библиотек разных сочинений, когда-либо опубликованных Искандером. Об изгнании также довольно ясно свидетельствовали выходные данные книги: в 1854 году Лондон и Париж, Англия и Франция, находились ведь в состоянии войны с Россией; армии западных союзников высадились в Крыму, блокировали Севастополь. Впрочем, не

* «Рассказ о «Тюрьме и ссылке» составляет вторую часть записок. В нем всего меньше речи обо мне, он мне показался именно потому занимательнее для публики» (примеч. Герцена).

следует слишком «осовременивать» эту ситуацию: войны XIX века не были столь ожесточенными, непримиримыми, как мировые боины следующего столетия; не только почта, но и отдельные русские путешественники (как увидим дальше) умудрялись в этот период переезжать из одной воюющей страны в другую, отправляясь для того сначала в Вену или в другую нейтральную столицу, а уж оттуда в Париж или Лондон. Даже у самых злых ненавистников Искандера не возникали мысли об «измене» или о чем-то подобном, поскольку сочинения писателя не касались военных действий. Лондонский и парижский адрес книги, разумеется, не отречение, но — изгнание....

Печальное предисловие, естественно, вызывало вопросы как у знающих, так и у незнающих, поражало, как всякая искренне описанная беда...

Только через несколько десятилетий, в начале XX века, обнаружилось, что на полтора года раньше, 5 ноября 1852 года, Герцен написал иное предисловие, куда более безысходное и страшное. Оно было озаглавлено «Братьям на Руси» и имело эпиграф: «Под сими строками покоится прах сорокалетней жизни, окончившейся прежде смерти. Братья, примите память ее с миром!» Объясняя разницу между ранними мемуарными фрагментами и новым замыслом, Искандер писал: «Продолжать «Записки молодого человека» я не хочу, да если б и хотел, не могу. Улыбка и излишняя развязность не идут к похоронам. Люди невольно понижают голос и становятся задумчивей в комнате, где стоит гроб — незнакомого даже им покойника» (VIII, 397—398).

За 18 месяцев Герцен преодолел себя, скорбь стала все же более светлой, тональность более объективной; обращение к «братям на Руси» заменено иным.

Как видно, сам труд над мемуарами помог, спас автора...

Однако минуем предисловие и приступаем к чтению 1-й главы «Тюрьмы и ссылки»: никакого 1812 года и

няни Веры Артамоновны. Текст начинается с многоточия:

«...Раз весною 1834 года пришел я утром к Вадиму; ни его не было дома, ни его братьев и сестер. Я взошел наверх, в небольшую комнату его, и сел писать.

Дверь тихо отворилась, и вошла старушка, мать Вадима» (VIII, 171).

Действие рассказа удалено от времени публикации всего на 20 лет. Имя Вадим напечатано открыто, потому что друг и единомышленник юного Герцена Вадим Пассек умер еще в 1842 году и откровения лондонского изгнанника ему не могут повредить.

Старушка-мать Пассека пришла в тот весенний день, чтобы предупредить 22-летнего Герцена: «Вы... и ваши друзья, вы идете верной дорогой к гибели. Погубите Вы Вадю, себя и всех; я ведь и вас люблю как сына.

Слеза катилась по исхудалой щеке.

Я молчал. Она взяла мою руку и, стараясь улыбнуться, прибавила:

— Не сердитесь, у меня нервы расстроены; я все понимаю, идите вашей дорогой, для вас нет другой, а если б была, вы все были бы не те» (VIII, 171—172).

Через несколько строк печальное пророчество сбывается:

«— *Как взяли?*—спрашивал я, вскочив с постели и щупая голову, чтобы знать, сплю я или нет.

— Полицмейстер приезжал ночью, с квартальным и казаками, часа через два после того, как вы ушли от нас, забрал бумаги и увез Н. П.» (VIII, 172).

Разумеется, николаевским властям не составит труда при желании узнать, о каком Н. идет речь,— но аппарат для подобных поисков у них еще невелик; однако, расшифровав имя, Герцен мог бы нечаянно обогатить ненужными познаниями многих любопытствующих недоброжелателей.

Так и останется в тексте, хотя и не раз повторившись, инициал Н. Написав об аресте друга— «это было первое несчастье, падавшее на мою голову»,— Герцен вставил фразу (которую теперь не найти в соответству-

ющем месте «Былого и Дум»): «Я любил Н. страстно, как редко любят друг друга даже в юности».

Позже явятся на свет отдельные рассказы о дружбе, где все будет объяснено, здесь же, пока ранние главы не обнародованы и повествование начинается прямо из «гущи происшествий»,—здесь краткое пояснение необходимо.

Н., то есть Николай Огарев, в эту самую пору жил под полицейским надзором в Симбирской губернии, и редкие письма ему Герцен, подписываясь женским именем *Эмилия*, посылал через несколько верных инстанций: сначала Марии Рейхель в Париж; ни в чем не подозреваемая русскими властями, она переправляла листок старинным друзьям в Москву; а уж те—в глушь, Огареву...

Здесь и там, по тексту «Тюрьмы и ссылки», разбросаны маскирующие инициалы. Иные давно отгаданы или раскрыты позже самим Герценом (*Т.*—Грановский; *И.*—Тургенев); некоторые были дешифрованы лишь век спустя: например, *В.*—влиятельный человек, к которому Герцен бросился за помощью, потому что тот был «богат, умен, образован, остер, вольнодум, сидел в Петропавловской крепости по делу 14 декабря и был в числе выпущенных». Узнав об аресте Н., В. оробел и стал советовать Герцену—«держите себя в стороне», поэтому раскрывать его имя мемуарист счел неэтичным.

Только в 1950 году известный историк Б. П. Козьмин установил, что это был один из прежних соратников Пущина и других декабристов, приятель Пушкина, Василий Петрович Зубков.

Мы перелистываем «Тюрьму и ссылку». Глава за главой—удивляющие, неслыханные по откровенности и смелости; никто ничего подобного по-русски *не печатал*; великолепный портрет декабриста Михаила Орлова; арест самого Герцена—и мимолеглое, непонятное большинству читателей появление героини: «Несколько слов глубокой симпатии, сказанные семнадцатилетней девушкой, которую я считал ребенком, воскресли меня.

Первый раз в моем рассказе является женский образ... и, собственно, один женский образ является во всей моей жизни» (VIII, 179).

Затем допросы; очаровательный князь Голицын, предлагающий назвать «несчастливых заблудших людей, которые вовлекли Вас... хотите ли Вы этой легкой ценой искупить Вашу будущность? и жизнь Вашего отца?» (VIII, 208).

Лахтин, один из приятелей Герцена и Огарева (его имя названо полностью по той же причине, что и Пассека), «подошел к князю Голицыну и просил отложить отъезд.

— Моя жена беременна,— сказал он.

— В этом я не виноват,— отвечал Голицын.

Зверь, бешеная собака, когда кусается, делает серьезный вид, поджимает хвост, а этот юродивый вельможа, аристократ, да притом с славой доброго человека... не постыдился этой подлой шутки» (VIII, 217).

Голицын был в 1854-м жив, здрав, благополучен и уж, конечно, рано или поздно прочтет герценовский привет.

По страницам же «Тюрьмы и ссылки» развивается герценовская одиссея: прощание с Москвой, долгая, дикая дорога в Пермь, оттуда— в Вятку.

Те, кто хорошо помнят эту часть «Былого и Дум», удивятся отсутствию поразительной встречи едущего в ссылку автора с погибающими в долгой дороге еврейскими детьми-кантонистами: «Бледные, изнуренные, с испуганным видом, стояли они в неловких, толстых солдатских шинелях с стоячим воротником, обращая какой-то беспомощный, жалостный взгляд на гарнизонных солдат, грубо ровнявших их; белые губы, синие круги под глазами показывали лихорадку или озноб. И эти больные дети без ухода, без ласки, обдуваемые ветром, который беспрепятственно дует с Ледовитого моря, шли в могилу.

И притом заметьте, что их вел добряк-офицер, которому явно было жаль детей. Ну, а если б попался военно-политический эконом?

Я взял офицера за руку и, сказав: «Поберегите их»,

бросился в коляску; мне хотелось рыдать, я чувствовал, что не удержусь...» (VIII, 233).

Отчего этих строк нет в «Тюрьме и ссылке»? Думаем, что Герцен просто забыл,—слишком много жутких эпизодов осталось позади; забыл—но вспомнил шесть лет спустя, когда получил из России материалы о «еврейском вопросе», и тогда-то счел нужным поместить всю эту сцену в газете «Колокол». Впрочем, точно утверждать не беремся: может быть, эти и другие строки уже были в рукописях мемуаров, стремительно пополнявшихся начиная с 1852 года. Однако автографов «Тюрьмы и ссылки» до нас не дошло; в том или ином виде сохранилась и в XX веке достигла русского читателя лишь примерно половина черновых и беловых страниц «Былого и Дум», большая же часть—уничтожена автором или временем; или до сих пор ожидает своих открывателей где-либо в Англии, Швейцарии...

Меж тем повествование продолжается: Пермь, Вятка, провинциальная глушь, куда почти еще «не ступала нога человека»; феноменальный и обыкновенный негодяй вятский губернатор Тюфяев; заголовки канцелярских дел, списанных Герценом в Вятском губернском правлении:

«Дело о потере *неизвестно* куда дома волостного правления и о изгрызении плана ононого мышами».

«Дело о потере *двадцати двух* казенных оброчных статей», т. е. верст пятнадцати земли.

«Дело о перечислении крестьянского мальчика Василья в женский пол» (VIII, 267).

Еще зловещие губернаторские типы, в том числе сверхграбитель Иван Борисович Пестель, отец декабриста. При упоминании его имени отыскиваем в «Тюрьме и ссылке» отрывок, позже изъятый из «Былого и Дум»: «Когда сын его был приговорен к смерти, отец приехал проститься с ним. Говорят, что он в присутствии шпионов и жандармов осыпал сына бранью и упреками, желая высказать свое необузданное верноподданничество. Отеческое увещание он заключил вопросом: «И

чего ты-то хотел?»— «Это долго рассказывать,— отвечал глубоко оскорбленный сын.— Я хотел, между прочим, чтоб и возможности не было таких генералов-губернаторов, каким вы были в Сибири» (VIII, 430).

Герцен, вероятно, узнал это предание от одного из современников события— их множество; снял же, может быть, потому, что кто-то выразил сомнение или привел доводы, оспаривающие подобную историю: очень эффектно— но память Павла Пестеля в конце концов не нуждается ни в чем, кроме истины...

Повествование, открывающее читателям «дебри» российской жизни, близится к концу. Униженные и оскорбленные соседствуют с гордыми и непреклонными. С симпатией рисуя сосланных на Урал и в Сибирь поляков, Искандер к слову помещает в свои записки и печально знаменитого киевского генерал-губернатора Бибикова: «Раз в Киеве Бибиков, подошедши к окну, увидел дорожный экипаж какого-то польского пана, ехавшего на Контракты; карета была заложена четверкой добрых коней. Не удерживая тогда свой *революционный* гнев, Бибиков сказал: «А, еще паны у нас разъезжают на четырех лошадях, их надобно довести до того, чтобы четверо тащились на одной лошади!» Коммунист! Пугачев!» (VIII, 429).

Снова письмо *по адресу*: Бибиков только что, в 1852-м, назначен министром внутренних дел; позже актуальность этих строк уменьшится; к тому же они основаны на слухе, между тем как Вольная печать опубликует немало других достоверных и достаточно впечатляющих фактов о Бибикове. Поэтому абзац о «Бибикове-Пугачеве» уйдет, сыграв свою роль и, понятно, доставив генералу несколько приятных минут...

Но как хочется Искандеру с другого конца Европы, сквозь войну и запреты, сквозь границы и тысячи верст, прорваться своими печатными строками к людям милым, близким. Ведь страницы об Огареве— это как бы открытое письмо («Н., где ты?»). Так же отправляется крамольный привет и в дальнюю Вятку: «Боже мой,— как все перепутано и странно в жизни!.. В этом захолюстье вятской ссылки, в этой грязной среде

чиновников, в этой печальной дали, разлученный со всем милым... и там какие чудные, святые минуты проводил я!..» (VIII, 430).

Так и вспоминается пушкинское —

Бог помочь вам, друзья мои...

Но этого Герцену показалось мало: несколько лет спустя, переиздавая «Тюрьму и ссылку» и зная, что слава его и страх перед ним несомненно достигли дальних российских пределов, Искандер снимет только что приведенные строки и заменит их новыми: «Где вы? Что с вами, подснежные друзья мои? Двадцать лет мы не видались. Чай, состарелись и вы, как я, дочерей выдаете замуж, не пьете больше бутылками шампанское и стаканчиком на ножке наливку. Кто из вас разбогател, кто разорился, кто в чинах, кто в параличе? А главное, жива ли у вас память об наших смелых беседах, живы ли те струны, которые так сильно сотрясались любовью и *негодованием*?

Я остался тот же, вы это знаете: чай, долетают до вас вести с берегов Темзы. Иногда вспоминаю вас, всегда с любовью; у меня есть несколько писем того времени, некоторые из них мне ужасно дороги, и я люблю их перечитывать» (VIII, 289).

Так в 1854-м и позже Герцен, можно сказать, печатно переписывается с далекими друзьями; сегодня же, перелистывая «Былое и Думы», мы большей части того повседневного накала не ощущаем. Нам возражат — да важно ли отмечать сиюминутность в жизни вечной книги? Как знать, как знать... Без той живой, повседневной страсти у книги, может быть, не было бы и будущего. Недаром Герцен довольно редко заменял в позднейших изданиях ранее явившиеся тексты; позже он запишет о «Тюрьме и ссылке»: «Перечитывая ее, я добавил две-три подробности <...>, но текст оставлен без значительных поправок. Я не разделяю шутя высказанного мнения Гейне, который говорил, что он очень доволен тем, что долго не печатал своих записок, потому что события доставляли ему случай проверить и исправлять сказанное» (VIII, 407).

В высшей степени любопытное замечание! Герцен ценит непосредственное ощущение, «первое воспоминание», даже если оно не совсем верно. Он предпочитает лучше написать дополнительный текст, откомментировать старый — но первый порыв сохранить.

Вспомнился к слову один современный известный литератор, который в виде эксперимента вел подробный дневник, день за днем, в течение одного только года; потом спрятал тетрадь и вернулся к ней через десять лет: старые тексты совершенно не тронул, но подробно откомментировал — как то или иное лицо или событие «смотрится» спустя десятилетие; откомментировал и снова спрятал дневник на десять лет. Скоро наступит двадцатилетие этой затеи, и он собирается написать дополнительный комментарий...

Гейне, выходит, менял воспоминания, Герцен же писал нечто вроде «дневника-воспоминания»: ему было важно, например, что в 1854 году он именно так представлял дела двадцатилетней давности и желал эту связь 1854—1834 сохранить.

Тут верным союзником автору «Былого и Дум» был небезызвестный русский мемуарист Александр Сергеевич Пушкин, который, приступая к своей автобиографии, с грустью писал о давно уничтоженных мемуарах: «В конце 1825 г., при открытии несчастного заговора, я принужден был сжечь сии записки <...>. Не могу не сожалеть о их потере; я в них говорил о людях, которые после сделались историческими лицами, с откровенностью дружбы или короткого знакомства. Теперь некоторая торжественность их окружает и, вероятно, будет действовать на мой слог и образ мыслей».

Кроме дневников, мемуары Герцена стремятся до предельной возможности уподобиться также и письмам. «Тюрьма и ссылка», мы уже говорили, — своеобразное огромное письмо в Россию, написанное определенным человеком в определенное время.

«Письма — больше, чем воспоминанья, на них запек-

лась кровь событий, это—само прошедшее, как оно было, задержанное и нетленное» (VIII, 290).

«Как сухие листья, перезимовавшие под снегом, письма напоминают *другое* лето, его зной, его теплые ночи, и то, что оно ушло на веки веков, по ним догадываешься о ветвистом дубе, с которого их сорвал ветер, но он не шумит над головой и не давит всей своей силой, как давит в *книге*. Случайное содержание писем, их легкая непринужденность, их будничные заботы сближают нас с писавшим» (XI, 514).

Мы приближаемся к концу первой печатной книжки «Былого и Дум», еще *не знающей* своего будущего названия. Там и сям попадаются по несколько рядов точек, и читатель понимает: здесь сюжеты интимные, откровенные—о той дружбе и той любви, которые лишь легким намеком, фантомом иногда являются в «Тюрьме и ссылке».

И вот прощание с Вяткой, перевод в более легкую владимирскую ссылку—и прощание с друзьями, читателями.

Герцен в этот момент не знает того, что знаем мы сегодня: будут ли продолжены воспоминания, хватит ли духу опубликовать уже написанное? «Тюрьма и ссылка»—острый, яркий, страшный сюжет, преимущественно связанный с объективными обстоятельствами, внешней жизнью автора; и на том месте, где позднейший читатель плавно вступит в главы о жизни Герцена во Владимире, о романтической любви и женитьбе,—там, в книжке 1854 года, *тогдашний читатель* находил нечто вроде прекрасной временной постройки до появления «основного здания»: «Новый отдел жизни начался для меня с Владимира... отдел чистый, ясный, молодой, серьезный, отшельнический и проникнутый любовью.

Но он принадлежит к другой части—к той, за которую я боюсь приняться, которую описывать у меня вряд достанет ли сил.

Страшные события, жгучее горе—все же легче кладутся на бумагу, нежели воспоминания совершенно

светлые, безоблачные.— Будто можно рассказывать счастье?

Не ждите от меня длинных повествований о внутренней жизни того времени. Есть предметы, о которых я никому не говорил, никогда не говорил, не потому, что они тайны, а по какой-то застенчивости сердца, по их слишком глубокой и тесной связи со всем бытием, по их нежному, волосяному разветвлению по всему существу.

Дополните сами, чего недостает,— догадайтесь сердцем, а я буду говорить о наружной стороне, об обстановке, редко, редко касаясь намеком или словом заповедных тайн своих» (VIII, 431).

Мы закрываем редчайшую старинную книгу «Тюрьма и ссылка»; останавливаемся в тот момент, когда— подобно автору «Евгения Онегина» — Герцен тоже «даль свободного романа... еще не ясно различал».

Мы знаем ответ — Герцен не знает...

3. «КТО ИМЕЕТ ПРАВО ПИСАТЬ СВОИ ВОСПОМИНАНИЯ?»

После того прошел год — и какой! Военная машина самодержавия в Крымской войне явно отказала: 18 февраля (2 марта) 1855 года умер Николай I, и хотя ничего не переменилось сразу — необходимость, близость перемен стала сразу очевидной.

То была первая линия важнейших событий, которые обрекали «Былое и Думы» на продолжение.

Но была и вторая группа обстоятельств, о которой вот как рассказал сам Искандер: «Год тому назад я напечатал по-русски одну часть моих записок под заглавием «Тюрьма и ссылка», напечатал я ее в Лондоне, во время начавшейся войны; я не считал ни на читателей, ни на внимание вне России. Успех этой книги превзошел все ожидания: «Revue des Deux Mondes», этот целомудреннейший и чопорнейший журнал, поместил полкниги в французском переводе. Умный, ученый «The Athenaeum» дал отрывки по-

английски; на немецком вышла вся книга, на английском она издается» (IX, 266).

Правда, немцы и англичане для вящего эффекта перевели заглавие «Тюрьма и ссылка» как «Мое изгнание в Сибири», и Герцен протестовал, доказывая, что Пермь и Вятка все-таки не Сибирь, а Европа...

Зато знаменитый французский историк Мишле, ознакомившись в эту же пору с разными сочинениями Герцена, писал об их авторе: «„Мы бежим из России,— говорит он,— но все—Россия, Европа—это тюрьма“». Но пока в Европе есть такие люди, ничто еще не потеряно» (VIII, 464).

Успех... Не было отзыва только из России, хотя некоторые экземпляры, без сомнения, туда просочились: не было—но уже в самом тексте «Тюрьмы и ссылки» находятся примечательные строки, которые прямо обращены к сегодняшним и завтрашним читателям: «Издать ненапечатанные стихотворения Пушкина, Лермонтова, Полежаева, Рылеева и др.—одно из наших самых горячих желаний. Мы думаем даже обратиться с просьбой доставить нам рукописи к русскому правительству или духовенству—от светских литераторов, журналистов и прогрессистов не дождешься...» (VIII, 426).

В позднейших изданиях Герцен эти строки, конечно, снимет, но они сыграли свою призывную роль: мы видим, Искандер сердится, даже иронизирует; здесь явно подразумеваются неоднократные просьбы, письма, передаваемые через М. К. Рейхель и некоторыми другими путями старинным русским, московским друзьям; а те боятся—и по своим каналам уговаривают Герцена прекратить Вольную типографию, умолкнуть, дать себя забыть...

Итак—успех первого крупного бесцензурного издания (сверх того, в 1853—1854 годах выпущено еще несколько брошюр, листков, воззваний, однако «Тюрьма и ссылка»—главный экзамен). Мало того, успех может быть увеличен, расширен, так как автор разбросал немало намеков на имеющиеся у него другие главы; так как автор ждет запретные рукописи из России...

Можно сказать, что первая книжечка герценовских воспоминаний уже заключает в себе зародыш некоторого будущего издания, где новые главы Герцена соединятся с работами других авторов.

Идея созревает, смерть Николая I ускоряет дело — и вот весной 1855 года Искандер издает объявление, нарочно для друзей подписанное датой *25 марта (6 апреля)*: день рождения Герцена. Объявление заключало в себе план нового издания — «Полярная звезда»: «Русское периодическое издание, выходящее без цензуры, исключительно посвященное вопросу русского освобождения и распространению в России свободного образа мыслей, принимает это название, чтоб показать непрерывность предания, преемственность труда, внутреннюю связь и кровное родство» (ПЗ I, 3)*.

Далее излагался план нового издания: желательны философские, исторические, статистические работы, литературный обзор, «смесь, письма, хроника и пр.»; как эхо соответствующих строк «Тюрьмы и ссылки», звучало: «„Полярная звезда“ должна быть, и это одно из самых горячих желаний наших, убежищем всех рукописей, тонущих в императорской цензуре, всех изувеченных ею. Мы в третий раз обращаемся с просьбой ко всем грамотным в России доставлять нам списки Пушкина, Лермонтова и др., ходящие по рукам, известные всем... Рукописи погибнут наконец — их надобно закрепить печатью» (ПЗ I, 9).

Затем Герцен сообщал, что у него есть уже несколько статей, в том числе переписка Белинского с Гоголем, и как бы между прочим замечал: «Мы печатаем сверх того отрывки из „Былое и Думы“» (ПЗ I, 10).

Так впервые было обнародовано знаменитое заглавие: очевидно, между 1854-м и 1855-м Герцен навсегда присвоил его своим воспоминаниям.

Первая книга «Полярной звезды» перед нами: тут, к счастью, уж необязательно отправляться в редкие хранилища, как это было при знакомстве с «Тюрьмой и

* Здесь и далее ссылки на «Полярную звезду» (ПЗ) даются в тексте: римская цифра — номер тома, арабская — номер страницы.

ссылкой». Уже более двадцати лет существует точное, факсимильное издание «Полярной звезды», которое можно отыскать в любой крупной библиотеке.

Славное издание с профилями пяти декабристов на титульном листе и сияющей над ними Полярной звездой; эпитафия из Пушкина—

Да здравствует разум!

Одно из лучших русских изданий с далеким заморским адресом: Лондон, Вольная русская книгопечатня 82, Judd Street, Brunswick Square, 1855, цена восемь шиллингов.

Среди 14 материалов, на 5-м месте, сразу после переписки Гоголя с Белинским и перед разбором книги Жюль Мишле «Возрождение» (автор этого разбора, как и большинства других материалов тома,—Герцен)— между ними расположились «Былое и Думы».

Герцен, кроме всего прочего, был прекрасным журналистом, отлично знавшим и чувствовавшим, что изобилие, пестрота даже очень интересных материалов— этого еще недостаточно для журнала, альманаха: необходим главный организующий текст, несущий одну из основных идей. Достаточно открыть любой том или выпуск герценовских вольных изданий, чтобы найти те «главные страницы» (чаще всего написанные самим Герценом, но, впрочем, не всегда), вокруг которых, как планеты близ солнца, группируются другие статьи, заметки, документы.

Центральный материал 1-го и, сразу скажем, всех следующих томов «Полярной звезды», безусловно,— «Былое и Думы». Дело не только в том, что они занимают самое заметное место в альманахе (из 247 страниц 1-й книги почти половину, 117 страниц, составляют новые главы, «вторая публикация» воспоминаний Искандера); важно и то, что Былое и Думы— это ведь, по сути, девиз, главная идея всех материалов, соединенных в «Полярной звезде»: переписка Белинского с Гоголем, новое о Пушкине, декабристах, о недавнем прошлом— все это, в сущности, былое, обогащенное позднейшими думами разных авторов и составителей.

Через несколько лет Вольная типография будет выпускать самые разнообразные издания — одни, посвященные довольно отдаленному прошлому, XVIII веку (Записки Екатерины II, Дашковой, материалы Радищева, Щербатова и др.), другие, отражающие «злобу дня», сегодняшнее, сиюминутное (тут заглавная роль у газеты «Колокол»). «Полярная звезда» занимает как бы среднее место, синтезируя недавнее былое с современным взглядом.

Итак, вместе с читателями 1850-х годов, которые в лучшем случае сумели прочесть «Тюрьму и ссылку», открываем 1-й том «Полярной звезды» на 78-й странице и видим заглавие: «Былое и Думы (отрывки из третьего тома «Записок» Искандера)».

После *второй* части (или тома), предложенной читателям год назад, — теперь отрывки из *третьей*: продолжение «Тюрьмы и ссылки», но пока что без части *первой!*

Эта странность требовала комментария, и автор, естественно, объясняется с публикой (это объяснение — опять же важный злободневный эпизод, который позже уйдет из книги):

«Кто имеет право писать свои воспоминания?

— *Всякий.*

Потому, что *никто их* не обязан читать.

Для того, чтоб писать свои воспоминания, вовсе не надобно быть ни великим мужем, ни знаменитым злодеем, ни известным артистом, ни государственным человеком, — для этого достаточно быть просто человеком, иметь что-нибудь для рассказа и не только хотеть, но и сколько-нибудь уметь рассказать» (IX, 265).

Затем Герцен объяснял, что решился печатать отрывки из других частей вследствие успеха «Тюрьмы и ссылки»; но на этом резко останавливал свои объяснения, имевшие до того как бы извиняющийся характер, — и переходил в наступление: «В другом месте я скажу, какой глубокий интерес для меня лично представляют эти мемуары и с какой целью я начал их писать. Теперь я довольствуюсь лишь констатацией

того факта, что в настоящее время нет такой страны, в которой мемуары были бы более полезны, чем в России. Мы — благодаря цензуре — очень мало привыкли к гласности. Она пугает, удивляет и оскорбляет нас. Пора, наконец, имперским комедиантам из петербургской полиции узнать, что рано или поздно, но об их действиях, тайну которых так хорошо хранят тюрьмы, кандалы и могилы, станет всем известно и их позорные деяния будут разоблачены перед всем миром» (VIII, 406).

Сказано многое, но еще не всё: одной материи Герцен здесь всё же не решился коснуться, потому что еще фактически не знает реакции *русского* читателя на свои записки. Мы говорим о личной, интимной стороне воспоминаний, степени откровенности, которую может себе позволить мемуарист.

Герцен ведь начинал в 1852 году свои записки для объяснения трагической личной драмы, но пришлось рассказать более широкую историю, а затем предысторию: немало «личностных» глав уже написано, но могут ли быть представлены, скромно ли, оценит ли русское общество неслыханную дотоле откровенность?

Надо подождать, и Герцен, можно сказать, только забросил пробный шар в самом начале текста «Полярной звезды»: опять рассказ начинался с многоточия — «...Мои желания остановились. Мне было довольно, я жил настоящим, ничего не ждал от завтрашнего дня, беззаботно верил, что он не возьмет ничего. Личная жизнь не могла больше дать, это был предел — всякое изменение должно было с которой-нибудь стороны уменьшить его».

Действие происходит в 1839 году; не названо даже имя любимой женщины; картина счастья дополняется сообщением: «Весной приехал Н. из своей ссылки».

Герцен, жена и лучший друг: «Трио наше представляло удивительное созвучие... Мы были вполне соединены и вполне свободны».

Затем следуют три строчки одних точек — то, что пока не может быть предъявлено читателю (и что так легко найдет наш современник в соответствующей главе

соответствующего тома). Ряды точек, за которыми снова и снова понятное лишь несколькими избранным — «Огарев, где ты?», слова же о возвращении Н. из той давней, первой ссылки в 1839 году — это призыв выбраться и сейчас, обязательно, скорее увидеться.

На этом Герцен круто обрывал едва начатый разговор: «...тут оканчивается лирический отдел нашей жизни, отдел чисто личный. Далее труд, успехи, встречи, деятельность, широкий круг, далекий путь, иные места, перевороты, история... Далее дети, заботы, борьба... еще далее все гибнет... С одной стороны могила, с другой одиночество и чужбина!» (ПЗ I, 80).

«Личный раздел» остановлен, далее одна за другой пойдут главы «общественные» (хотя, разумеется, смешно и невозможно слишком разделять герценовские писания, в которых всегда соседствуют «факты, слезы, хохот и теория»).

Впервые, снова повторим, — впервые тысячи людей могли прочесть главы, которые сейчас, в наших «окончательных» изданиях герценовских записок расположены порою в других разделах, не в том порядке, — и какие главы!

Московские друзья, Белинский: «Статьи Белинского судорожно ожидалась молодежь в Москве и Петербурге, с 25 числа каждого месяца. Пять раз хаживали студенты в кофейные спрашивать, получены ли Отечественные Записки; тяжелый номер рвали из рук в руки — «есть Белинского статья?» — «Есть», и она поглощалась с лихорадочным сочувствием, со смехом, спорами... и трех-четырех верований, уважений как не бывало» (ПЗ I, 96).

Белинский и еще раз Белинский; знаменитая сцена, как больной, задыхающийся критик схватился с самодовольным магистром, который публично осуждал Чаадаева; и тут — «Белинский вскочил со своего дивана... и сказал: Вот они, высказались, инквизиторы, цензоры, — на веревочке мысль водить... и пошел и пошел. Чудесно говорил он, приправляя серьезные слова убийственными колкостями. И что за обидчивость такая, говорил он, палками бьют — не обижаемся, в Сибирь

посылают—не обижаемся, а тут Чаадаев, видите, зацепил народную честь, не смей говорить: речь—дерзость, лакеи никогда не говорят. Отчего же в странах больше образованных, где, кажется, чувствительность тоже должна быть больше развита, нежели в Костроме да Калуге,—не обижаются словами?» (ПЗ I, 100).

Воспоминания о Белинском и прощание с ним; глава оканчивалась словами: «Весть о Февральской революции (1848) еще застала его в живых, он умер, принимая зарево её за занимающееся утро!»

Верный своему правилу уважать «запекшуюся кровь» мгновенного воспоминания, Герцен позже эту главу дополнит, но не изменит уже написанного; прибавит длинный текст, начинающийся словами: «Так оканчивалась эта глава в 1854 году; с тех пор многое переменялось. Я стал гораздо ближе к тому времени...» (IX, 34).

А вслед за этой главой—Петербург 1840-х годов: «...город самовластья голубых, зеленых и пестрых полиций, канцелярского беспорядка, лакейской дерзости, жандармской поэзии, в котором учтив один Дубельт, да и тот—начальник III отделения» (IX, 220—221).

Вслед за Петербургом—новгородская ссылка, тени Павла I, Аракчеева; затем «Еще раз юная Москва»: портреты западников и славянофилов, навсегда лучший «словесный портрет» Чаадаева...

На этом третья часть обрывалась. Следующий раздел назывался «Между III-й и IV-й частью»: 1847 год; в путь; прощание с Россией; затем—Париж 1848-го, «медовый месяц революции», за которым—«страшные июньские дни».

Повествование, как видим, охватывает годы и миры: тихое счастье во Владимире, горячие взрывы московских споров, петербургское самовластье, европейские революции. По тому, что уже напечатано, читатель мог угадывать, что еще его ожидает. Последние строки огромной публикации в 1-й «Полярной звезде» указывали на главы совсем близкие к «сегод-

нышнему дню»: «но с этих-то «проклятых» дней и начинается последняя часть моей жизни» (ПЗ I, 191).

Можно сказать, что главы, написанные, но еще не опубликованные, буквально рвутся в печать. В той же 1-й «Полярной звезде», уже не в «Былом и Думах», а в герценовском обращении «К нашим», вдруг является очень известный (нам, потомкам!) отрывок из «детских и юношеских глав», то есть из первой, еще не обнародованной части мемуаров: о коронации Николая I, торжественном молебне в Москве в честь победы царя над декабристами: «Мальчиком четырнадцати лет, потерянным в толпе, я был на этом молебствии, и тут перед алтарем, оскверненным кровавой молитвой, я клялся отомстить казненных и обрекал себя на борьбу с этим тронem, с этим алтарем, с этими пушками. Я не отомстил; гвардия и трон, алтарь и пушки, все осталось — но через тридцать лет я стою под тем же знаменем, которого не покидал ни разу...» (ПЗ I, 228).

Проза, великая русская проза... Прежде чем идти дальше, позволим себе небольшое отступление. Литература XIX века продиралась в России сквозь многочисленные цензурные рогатки; больше всего доставалось стихам (вспомним вольные стихотворения Пушкина, Лермонтова, Дениса Давыдова, Некрасова), а также драматургии (боязнь эффекта «публичного действия» во многом определила нелегкую судьбу «Бориса Годунова», «Горя от ума»). Еще труднее была участь передовой публицистики, журналистики; Белинский не раз советовал друзьям не «умствовать» в статьях, а чаще прибегать к «сказочкам», то есть к художественной прозе. Опытный критик видел, чувствовал, что проза «проходит» сравнительно легче. В самом деле, и в ту пору, и позже все главные произведения большой прозы все же увидели свет; порою со скрипом, с некоторыми потерями — но выходили. В свое время явились к читателям «Герой нашего времени», «Мертвые души», «Севастопольские рассказы», «Война и мир»; мы, конечно, не можем судить о сочинениях, вообще не написанных из-за уверенности, что они не

выйдут,—но с прозой, повторяем, было все-таки «полегче».

Легче всем, но только не Герцену. Он сам понимал, что «сказочки» проходят быстрее, и в свое время напечатал в России такие довольно нашумевшие прозаические сочинения, как «Сорока-воровка», «Доктор Крупов»: прогрессивно, живо... но, видит бог,—не большая литература! Куда сильнее у Искандера получались как раз статьи, почти превращавшиеся в художественную прозу. Белинский первый заметил, что тут талант, ни на что не похожий: у обычных прозаиков поэзия—через ум; у Герцена же—ум через поэзию.

При такой манере письма лучшие прозаические тексты Искандера имели минимум шансов на прохожде-ние именно потому, что были своеобразным ярким гибридом прозы и публицистики.

В России «Былое и Думы» он не смог бы написать; поэтому, перечисляя причины, подвигнувшие Герцена на эмиграцию, думаем, что на первое место надо поставить своеобразие его таланта, можно сказать, «предощущение» будущей великой книги: автор еще не ведает, что ее напишет,—но уже неодолимо влечется, приближается к ней.

«Былое и Думы»—единственное великое произведе-ние русской прозы XIX века, которое могло быть написано и было написано без всяких цензурных рамок, за границей,—и оттуда стремительно двинулось к род-ным читателям.

4. «ВОТ ВАМ И АЛГВАЗИЛЫ...»

Всякое произведение так или иначе связано с современ-ным ему внешним миром, но трудно отыскать сочинение, более тесно и многосложно сплетенное с общественной, социально-политической обстановкой, чем «Былое и Думы»: что писать, в каком порядке печатать, о чем умолчать, какие имена законспирировать, еще и еще раз понять—нужно ли это, именно это, пробуждающейся России?

Герцен чувствовал за тысячи верст и писал в 1855 году: «Россия сильно потрясена последними событиями. Что бы ни было, она не может возвратиться к застою» (XII, 265).

Правда, иногда на миг приходило сомнение: «Все в движении, все потрясено, натянуто... И чтоб страна, так круто разбуженная, снова заснула непробудным сном?

Лучше пусть погибнет Россия!

Но этого не будет. Нам здесь вдали слышна другая жизнь, и в России потянуло весенним воздухом» (ПЗ I, 8).

Только самый горячий, лучший из патриотов, к тому же человек абсолютно свободный и независимый, мог написать и напечатать (пусть тут же опровергая сам себя): «Лучше пусть погибнет Россия!»

Если же самое страшное случится, то незачем ведь вспоминать, писать, продолжать...

Россия ответила. Отсылая читателя за подробностями к нашей книге «Тайные корреспонденты „Полярной звезды“», восстановим канву событий.

Герцен обещал издать первую книгу «Полярной звезды» к годовщине казни декабристов, 13(25) июля 1855 года, однако не успел, и альманах выходит в конце августа. Последовательно набирая в своей типографии статью за статьей, оттиск за оттиском, Искандер уже готов был отдать том в переплет, когда 16 августа 1855 года в Лондоне появился старинный московский приятель, человек круга Грановского, врач Павел Лукич Пикулин. Он привез очень важное письмо московских друзей, а также — давно ожидаемый список запрещенных стихотворений Пушкина, Лермонтова и других поэтов. Буквально в последнюю минуту Герцен успел прибавить к готовому тому несколько строк: «Книжка наша была уже отпечатана, когда мы получили тетрадь стихотворений ПУШКИНА, ЛЕРМОНТОВА и ПОЛЕЖАЕВА, часть их поместим в следующей книжке. Мы не знаем меры благодарности за эту присылку... наконец-то! — наконец-то!» (ПЗ I, 232).

А ведь это было эхо той, высказанной год назад, печатной просьбы прислать стихи — эхо первой книжки «Былого и Дум», «Тюрьмы и ссылки».

Прибытие стихов, дружеский отзыв москвичей — тот голос родины, которого не хватало среди гула европейского одобрения; к тому же героический Пикулин (не забудем, что Крымская война еще продолжалась, что именно в эти месяцы шли последние бои за Севастополь), — он через несколько дней отправляется сложными, окольными путями, маскируясь, домой, в Москву. Точно известно, что путешественник прихватил для «лучших читателей» только что, буквально на глазах изготовленный том «Полярной звезды», где в главах «Былого и Дум» о них, об этих читателях, говорится; где мертвые уже названы, а живые зашифрованы, но сколь узнаваемы!

Если же московские друзья еще не располагали к этому сроку более ранним томом («Тюрьма и ссылка»), то, конечно же, Пикулин прихватил и его.

Герцен страшно волновался, как сойдет поездка «Венского» (именно так в дружеских письмах он зашифровал имя смелого доктора, явившегося в Лондон из Москвы через Вену); Искандер переживал — как бы того не перехватили «алгвазилы»: даже российских жандармов и полицейских ради конспирации приходилось именовать как их испанских коллег. Несколько раз он признается Рейхель, что «так сердце и замирает, иногда ночью вздумаю и озябну» (XXV, 300): ведь *Венскому* в случае неудачи — прямой путь на каторгу.

И вот из Москвы пишут Марии Рейхель, а она извещает Герцена: все благополучно, все дошло и все рады; Герцен отвечает: «Ваше письмо... произвело... радость несказанную. Итак, сошло с рук. Вот вам и алгвазилы» (XXV, 301).

Так «проскочила» с необыкновенной для тех времен скоростью, без сомнения, самая первая книжка первой «Полярной звезды». Ее успеет прочесть Грановский буквально накануне своей смерти (умрет 4 октября 1855 года на руках друга-врача Павла Пикулина); прочтут все другие герои «Былого и Дум», которые

окажутся в тот момент в Москве: Кетчер, Корш, Кавелин, Астраковы... До Огарева в Поволжье дотянуться нелегко, но, кажется, довольно скоро и к нему отправилась верная оказия; а тут собрался в сибирскую командировку молодой друг герценовских московских приятелей Евгений Иванович Якушкин. Не беремся сказать, прихватил ли он в путь *тот самый* том или уж добыл другой, снял копию,—но взял, повез книжку с декабристским названием, с декабристскими силуэтами; повез в Сибирь, чтобы прочитал еще не возвращенный оттуда отец-декабрист Иван Дмитриевич Якушкин, чтобы прочитали Пущин, Матвей Муравьев-Апостол, Волконские; и уж Якушкин-старший «с великим чувством» благодарит Искандера, кое-что уточняет насчет Чаадаева и сам вместе с друзьями собирается верным путем доставить для Вольной типографии важные материалы.

Вскоре еще и еще экземпляры первой «Полярной звезды», с «Былым и Думами» и другими сочинениями, проникают в столицы и провинцию. И некий молодой человек находит способ переправить в Лондон письмо, начинающееся словами: «Милостивый государь! Ваша Полярная звезда показалась на петербургском горизонте, и мы приветствуем ее, как некогда Вифлеемские пастыри приветствовали ту светлую звезду, которая загорелась над колыбелью рождающейся свободы» (ПЗ II, 243); Герцен же под новый 1856 год получил это послание и позже ответил: «Я рассказывал в моих воспоминаниях, как стационарный смотритель между Вяткой и Нижним, которого я угощал особым half-and-half*, прощаясь со мной, повторял: «Вот вы и меня сделали с новым годом!» Позвольте мне дружески, искренно от всей души сказать вам эти слова» (ПЗ II, 247).

В эту пору уж принесена и первая жертва: вольнослушатель Московского университета М. Ф. Эссен, у которого обнаружили герценовское «объявление о «Полярной звезде», отправлен рядовым под стражайший

* Коктейлем (англ.).

надзор; а испуганный министр юстиции граф В. Н. Панин со страху полагает, что «Полярной звезды» в одном Петербурге распространено тысяч до ста».

Иная ошибка интереснее реального факта: тираж «Полярной звезды», по-видимому, никогда не превышал тысячи пятисот экземпляров, однако эффект был таков, что власти множили на десять и на сто...

Тут попутно заметим, что, зная тираж «Полярной звезды», прибавляя к нему вскоре следовавшие вторые ее издания, приплюсовывая тиражи будущих отдельных прижизненных изданий герценовских мемуаров,— все равно получаем числа, по нашим сегодняшним понятиям, мизерные, «академические». В общем можно считать, что при жизни Герцена его главная книга выходила в свет примерно пятью тысячами экземпляров (может быть, чуть-чуть больше!). Сегодняшние миллионные тиражи— это «потомки» тех главных, нескольких тысяч. При малой российской грамотности в середине XIX века (примерно 6% населения) того количества было достаточно, но дело, конечно, не в числе, а— в «умении»...

Выходит (таков сравнительный опыт XIX—XX веков), можно издаваться миллионами экземпляров, принадлежа к так называемой массовой культуре, и остаться «бабочками-однодневками», тут же забытыми; но достаточно появиться хорошей книге в количестве всего лишь 690 «штук» (Радищев), 1200 (большинство сочинений Пушкина), 1500—5000 экземпляров (Герцен), чтобы навсегда остаться в литературе и истории...

Успех первой «Полярной звезды» и, конечно же, главного в ней материала, 117 страниц «Былого и Дум», требовал продолжения.

Снова и снова повторим, что читателю конца XX века, может быть, и дела нет до этих горячих обстоятельств 1855—1856 годов, он их и знать не знает— а все равно они в книге есть: пусть незримо, но вливаются в повествование, придавая особенную силу герценовским надеждам, печалям и радостям.

Так мгновенное, бытовое, историческое переходит в художественное, вечное...

5. «ВПЕРЕД! ВПЕРЕД!»

«(31 марта 1856 года). Теперь только идите, не стойте на одном месте, что будет, как будет, трудно сказать, никто не знает, но толчок дан, лед тронулся. Двиньтесь вперед... вы сами удивитесь, как потом будет легко идти» (ПЗ II, 3).

Название нашей главки и первые строки — из передовой статьи, написанной Герценом ко второму тому «Полярной звезды».

В апреле 1856 года, через восемь месяцев после первой, выходит в свет вторая книга: 288 страниц, из них около 190 из-под пера Герцена. В книге восемь работ, 23 стихотворения, 11 редакционных примечаний.

Главный материал, занимающий 164 страницы, — это опять же «Былое и Думы» и «Западные арабески» (которые позже также войдут в состав герценовских воспоминаний).

1856 год, о котором Лев Толстой сказал, что тот, кто его не видел, «не видел ничего»: пробуждение, надежда, ожидание отмены крепостного права, других коренных реформ, прекращение Крымской войны, ослабление цензуры — и в эту-то разогревающуюся атмосферу врзается еще один том «Полярной звезды».

После передовой следуют впервые печатаемые 13 стихотворений Пушкина и сверх того стихи Рыльева, Лермонтова, Аполлона Григорьева и других авторов: материал, судя по положению в книге, был набран раньше всего, и это понятно, ведь стихи привезены в августе 1855 года доктором Пикулиным.

Их просила «Тюрьма и ссылка», их анонсировала первая «Полярная звезда», и вот — публикует вторая.

Прекрасное естественное вступление к «Былому и Думам», главы которого печатаются вслед за тем.

Л. Н. Толстой (4 ноября 1856 г.): «Дочел «Полярную звезду». Очень хорошо».

Герцен — Тургеневу (2 марта 1857 г.): «Если ему (Толстому. — Н. Э.) понравились мои «Записки», то я

всем здесь прочту выпущенную главу о Вятке и главу о Грановском и Кетчере» (XXVI, 77).

Н. А. Добролюбов: «...Полетел я к восточным студентам, где ожидала меня вторая книжка «Полярной звезды». <...> Разумеется, я с ними толковал весьма мало, потому что передо мною был собеседник поинтереснее. С десяти часов начал я чтение и не прерывал его до пяти утра... Закрывши книгу, не скоро еще заснул я... Много тяжелых, грустных, но гордых мыслей бродило в голове...»

«Полярная звезда» — это прежде всего, больше всего «Былое и Думы»: теперь их будут ждать, гадать о новых или старых, но «скрытых» сюжетах — точно так, как люди каждого современного поколения с нетерпением ждут очередной журнальной книжки с *главной вещью*, торопятся узнать, какое же продолжение «последует»!

Нужно ли доказывать, что Россия середины 1850-х не бедна талантами: журналами и книгами выходят к читателю Гончаров, Тургенев, молодой Лев Толстой, Некрасов, Чернышевский... Но «Былое и Думы» — не просто «звезда первой величины»: единственные совершенно свободные, никому, кроме автора, не подчиненные тома, и поэтому особенные, неповторимые, полностью завладевшие тысячами лучших читателей.

На этот, третий раз, в 1856 году, Герцен дарит им первую часть своих воспоминаний, ту самую, которую не решался выдать несколько лет; первую часть со слов: «Вера Артамоновна, ну расскажите мне еще разок, как французы приходили в Москву...».

Главы личные, интимные, — и, понятно, Герцен снова не оставляет их без специального предисловия, которое опять же потом, в окончательном тексте книги, исчезнет. Снова автор объясняет читателям, что если бы не лестные отзывы в западной прессе, то он *не решился бы*; впрочем, к успеху он относит и выпад реакционного *Morning Post*, «который разбил меня и советовал закрыть русскую типографию, если я хочу пользоваться уважением (кого? — их? — Нисколько не хочу)».

Далее Искандер объясняет: «В этой части мне приходилось больше говорить о себе, нежели в напечатанных, и не только о себе, но и о семейных делах. Это вещь трудная—не сама по себе, а потому, что по дороге невольно наталкиваешься на предрассудки, окружающие забором семейный очаг. Я не коснулся грубо ни одного воспоминания, не оскорбил ни одного истинного чувства, но я не хотел пожертвовать интересом, который имеет жизнь, искренно рассказанная,—целомудренной лжи и коварному умалчиванию» (ПЗ II, 44).

Главы «Былого и Дум» о детстве и юности героя известны современному читателю лучше других, но мы присутствуем при том моменте, когда они являются на свет первый, неповторимый раз.

Перелистаем же знакомые страницы, положив рядом старинную вторую книгу «Полярной звезды» и самое современное издание «Былого и Дум».

Никакого посвящения Огареву, понятно, еще нет: оттиск новых глав «Былого и Дум», согласно помете самого автора, был получен им из типографии 1 октября 1855 года (снова напомним: «Полярная звезда» набиралась неторопливо, материал за материалом). От Огарева два месяца назад, конспиративными путями, дошло письмо: «В нас не было перемены; любовь к той, которой нет, и память о том, что «мы в жизнь вошли вдвоем», так же живы, как были и будут». Герцен отвечал: «А ты, друг...—моя сердечная, страстная дружба Воробьевых гор, Кунцево 1829 года с тобой.—Я жду тебя!» (XXV, 290).

Огарев хлопочет о «заграничном лечении», но разрешат ли поднадзорному?

Ник, Огарев, мы помним,—главный герой начальных глав; но как же их печатать, не называя друга? Можем только догадываться, какие мучения испытывал Искандер, изыскивая лучший способ составления этого «типографского письма» в Россию...

Вначале эпиграф—восемь стихотворных строк. Автор не указан—в скобках лишь название стихотворного произведения «Юмор»: несколько десятков человек

на родине вспомнят, что это юношеская поэма Николая Огарева.

Еще через несколько страниц в кратком примечании Герцен упоминает о своем сводном брате (не называя Егора Ивановича Герцена по имени) и прибавляет: «Глава, в которой я говорю о его уединенном печальном существовании, выпущена мною, я не хочу печатать ее без его согласия» (ПЗ II, 55).

Выходит, глава о брате существовала, но так никогда и не появилась в печати. Лишь через 97 лет, в 1953 году, увидел свет чудом сохранившийся в Праге отрывок из нее (он опубликован в герценовском 61-м томе «Литературного наследства»).

Как знать, не лежит ли где-либо под спудом эта пропущенная глава, а может, и другие...

Но вот приближаются страницы дружбы, сцена на Воробьевых горах. Она почти такая же, какой мы ее знаем сегодня, только вместо Ника, как всегда, Н. и еще одно любопытное отличие. В окончательном тексте (очевидно, и в рукописи Герцена) было: «...постояли мы, постояли, оперлись друг на друга и вдруг, обнявшись, присягнули, в виду всей Москвы, пожертвовать нашей жизнью на избранную нами борьбу» (VIII, 81).

В «Полярной звезде» несколько иначе: «Молча стояли мы долго, и вдруг, взявши друг друга за руку, мы тут, в виду всей Москвы, обрели себя на борьбу».

Инстинкт опасности подсказывал Герцену, что, сказав «слишком сильно», употребив оборот «пожертвовать нашей жизнью на избранную нами борьбу», он делает поднадзорного Огарева как бы более опасным для властей человеком...

Несколько следующих страниц, где два друга мечтают о свободе, видят себя героями Шиллера, тоже пока сняты—но вот что до сей поры загадочно: после III, «огаревской», главы первой части сегодня идет глава IV—об отце Герцена, «подробностях домашнего жителя». Однако в «Полярной звезде» это—глава V, а перед нею воображение читателей останавливало следующее место:

.....
Выходит, в 1856 году была «пропущенная глава»?

Очевидно, она осталась в рукописи: Герцен именно так, многоточиями, помечал изымаемые при печатании отрывки; но отчего этого текста не оказалось ни в Пражской, ни в Софийской, ни в Амстердамской коллекциях, на которые разделился много десятилетий спустя заграничный архив Герцена?

Загадки, загадки...

Быстро движутся по страницам второй «Полярной звезды» воспоминания Герцена о «детской и университете» (правда, при довольно большой открытости этих глав Искандер все же не решился рассказать здесь о веселых, дружеских вечеринках, спорах, попойках — это напечатается позже).

Наконец, окончание Московского университета; вольнодумные разговоры приближают роковой момент «тюрьмы и ссылки».

Повествование как бы замкнулось: начатое «Тюрьмой и ссылкой», оно, пусть с пропусками, продолжено в более поздние времена, а теперь от самого начала доведено до «тюрьмы и ссылки».

В этот момент самому Герцену кажется, что — хватит... После новых страниц о позднейших событиях 1848—1849 годов («Западные арабески») он печатает нечто вроде заключения, обращенного к друзьям юности, и, конечно, прежде всего к Огареву: «На этом пока и остановимся. Когда-нибудь напечатаю я выпущенные главы и напишу другие, без которых рассказ мой останется непонятным, усеченным, может ненужным, во всяком случае будет не тем, что я хотел,— но все это после, гораздо после...» (ПЗ II, 201).

6. ВСТРЕЧА ВМЕСТО ПРОЩАНИЯ

Герцен действительно хотел надолго приостановить публикацию своих воспоминаний: оставались сверхинтимные главы о семейной драме, которые абсолютно невозможно обнародовать (они увидят свет только в 1921 году); оставалась повесть о любви, «похищении» невесты, счастливом браке — главы, с фрагмента которых начинались мемуарные тексты первой «Полярной звезды»...

Но человек предполагает — бог располагает. В те самые дни, когда вторая книга «Полярной звезды» была уже почти совсем готова и первая часть «Былого и Дум» вместе с запрещенными стихотворениями русских поэтов и другими материалами была накануне тайной отправки в Россию, — в один из этих дней к дому Герцена в пригороде Лондона подъехала скромная коляска и из нее неожиданно вышли... Николай Огарев с женою.

Это было 9 апреля 1856 года. «Герцен стоял наверху, над лестницей. Услыша голос Огарева, он сбежал, как молодой человек, и бросился обнимать Огарева... Герцен хотел говорить с нами обо всем том, что наболело на его душе за последние годы; он нам рассказывал со всеми подробностями все страшные удары, которые перенес, рассказывал и о болезни, и о кончине жены. <...> Так мы провели несколько бессонных ночей...» (Воспоминания Н. А. Тучковой-Огаревой).

Герцен рассказывал им *Былое и Думы*.

Перечисляя главные события этих лет, он восклицает: «Смерть Николая, прибытие Огарева».

Первый друг даже успел еще свой собственный материал в последнюю минуту добавить к уже готовому альманаху — статью «Русские вопросы», подписанную Р. Ч. (Русский человек): Огарев еще не открывал своего имени, так как формально находился за границей для лечения; только два года спустя вместе с Герценом станет подписывать материалы Вольной русской типографии.

Итак, в середине второй книги «Полярной звезды» Герцен еще маскировал имя Огарева, даже смягчал клятву на Воробьевых горах; десятки страниц были пронизаны тоской по лучшему другу, прямо к нему обращены—к концу же книги друг, *вняв призыву*, внезапно прибывает и сам в той книге печатается!

Книга становится жизнью.

Дружба легко и плавно переходит в историю и литературу.

«Но где же мой рассказ несвязный?»—любил спрашивать Герцен, подражая автору «Евгения Онегина». Огарев (мы кое-что знаем, о многом догадываемся) не просто привез свежие известия из России, но от имени там оставшихся дал Герцену ряд важных советов насчет его изданий. Один из них нам точно известен: именно Огарев посоветует издавать более быстрое периодическое издание, нежели «Полярная звезда», то есть подаст идею газеты «Колокол», которая начнет выходить с 1857 года.

Почти нет сомнений, что Огарев советовал и продолжать публикацию воспоминаний: их успех в России—громкий и все усиливающийся...

«Былому и Думам» помешал остановиться один из главных героев, продолжали советовали Тургенев, Мельгунов и другие авторитетные приятели.

Но при том сопротивлялась «остановке» и сама книга!

Давно известно, что творение сильнее даже самого гениального автора; оно часто ведет его туда, куда он раньше и не помышлял идти.

В марте 1857 года третья книга «Полярной звезды» снова преподносила читателям 80 страниц «Былого и Дум»: та самая история любви и романтического брака, о которой мы только что говорили.

Герцен решился—и снова объяснился с публикой в особом, после исчезнувшем предисловии. Оно столь замечательно и столь затеряно во глубине академического издания (как все тексты «Былого и Дум», позже

удаленные авторской рукою), что его необходимо привести полностью:

«Отрывок, печатаемый теперь, следует прямо за той частью, которая была особо издана под заглавием «Тюрьма и ссылка»: она была написана тогда же (1853), но я многое прибавил и дополнил.

Странная судьба моих «Записок»: я хотел напечатать одну часть их, вместо того напечатал три и теперь еще печатаю *четвертую*.

Один парижский рецензент, разбирая, впрочем, очень благосклонно («La Presse», 13 oct. 1856), третий томик немецкого перевода моих «Записок», изданных Гофманом и Кампе в Гамбурге, в котором я рассказываю о моем детстве, прибавляет шутя, что я повествую свою жизнь, как эпическую поэму: начал с сути дела и потом возвратился к детству.

Это эпическое кокетство—совершенная случайность, и если кто-нибудь виноват в нем, то совсем не я, а скорее мои рецензенты и в том числе сам критик «Прессы». Если б они отрывки из моих «Записок» приняли строже, холоднее и, что еще хуже,—пропустили бы их без всякого внимания, я долго не решился бы печатать еще и долго обдумывал бы, в каком порядке печатать.

Прием, сделанный им, увлек меня, и мне стало труднее не печатать, нежели печатать.

Я знаю, что большая часть успеха их принадлежит не мне, а предмету. Западные люди были рады еще раз заглянуть за кулисы русской жизни. Но, может, в сочувствии к моему рассказу доля принадлежит *простой правде* его. Эта награда была бы мне очень дорога, ее только я и желал.

Часть, печатаемая теперь, интимнее прежних; именно потому она имеет меньше интереса, меньше фактов; но мне было гораздо труднее ее писать... К ней я приступил с особенным страхом былого и печатаю ее с внутренним трепетом, не давая себе отчета зачем...

...Может быть, кому-нибудь из тех, которым была занимательна внешняя сторона моей жизни, будет

занимательна и внутренняя. Ведь мы уже теперь старые знакомые...

И-р

Лондон, 21 ноября 1856».

Так, в мучительных колебаниях, сомнениях и радостях Герцен писал и публиковал. Он, можно сказать, приучал русское общество к новому уровню правды, гласности, откровенности—и это был главный освобождающий урок «Былого и Дум».

В третьей книге «Полярной звезды» мемуарист уже и не заговаривает о своем желании приостановиться, «прибереечь» воспоминания.

Читатели, «старые знакомые»,—они уже знали по нескольким опубликованным книжкам, что действие «Записок Искандера» разворачивается в России и на Западе, охватывая почти полстолетия.

Правда, Герцен исчерпал почти весь запас прежде написанного (кроме, как уже говорилось, самых интимных разделов),—но ведь можно взяться за новые главы, обрисовать новые образы; и тот большой круг, большой цикл, что замкнулся с 1854 по 1857 год, в «Тюрьме и ссылке» и трех книгах «Полярной звезды»,—он оказался лишь первым, но далеко не последним.

Отныне в каждой книге «Полярной звезды»—IV, V, VI, VII, VIII—новые портреты: Роберт Оуэн и Бакунин; эмигранты разных народов и Гарибальди; наступит день, и сама «Полярная звезда», Вольная печать станут воспоминанием и как полноправные герои займут свое место в VI, VII, VIII частях «Былого и Дум».

То, что печаталось в «Полярной звезде», параллельно дополнялось, уточнялось и превращалось в отдельные тома «Былого и Дум», которые Герцен начал выпускать с 1861 года. Выпускал до самой смерти, когда повествование оборвалось «легко и просто, как сама жизнь».

Но когда Герцена не стало, выяснилось, что воспоминания продолжают не только жить в головах и сердцах современников, потомков,—их не перестают

дополнять самые потаенные страницы: кончина Искандера, 21 января 1870 года, освобождала их от запрета.

1870 год, 1921-й, 1953—1957-й... Это лишь наиболее важные даты обнародования тех страниц, которые их автор не хотел или не мог напечатать при жизни.

Снова повторим, что розыск не окончен, что некоторые главы неизвестны,—и признаемся, что если б они вышли когда-нибудь на свет—в ближайшие годы, десятилетия,—то это было бы вполне *в духе Искандера*: в разное время он ведь представлял читателям—не по порядку, а так, как ему нужно,—разные части своих великих воспоминаний.

* * *

Скоро XXI век; на полках тысяч библиотек—полные издания «Былого и Дум». В начале—посвящение Огареву и Наталье Александровне Герцен, светлая печаль по родным и по родине:

«Жизнь... жизни, народы, революции, любимейшие головы возникали, менялись и исчезали между Воробьевыми горами и Примроз-Гилем; след их уже почти заметён беспощадным вихрем событий. Все изменилось вокруг: Темза течет вместо Москвы-реки, и чужое племя около... и нет нам больше дороги на родину... одна мечта двух мальчиков—одного 13 лет, другого 14—уцелела!

Пусть же «Былое и Думы» заключат счет с личной жизнью и будут ее оглавлением. Остальные *думы*—на дело, остальные *силы*—на борьбу».

Мы же, снова и снова перелистывая четыре многостраничных тома герценовских мемуаров, вспоминаем и размышляем вместе с автором...

«Народы живучи, века могут они лежать *под паром* и снова при благоприятных обстоятельствах оказываются исполненными сил и соков».

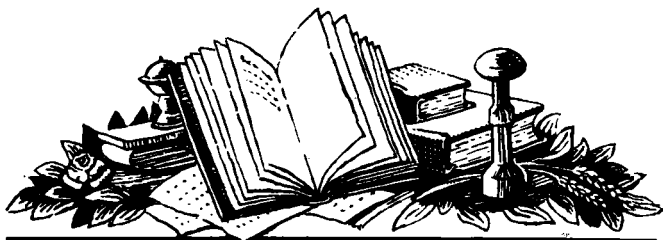
«Народы, искупающие свою независимость, никогда не знают,—и это превосходно,—что независимость сама по себе ничего не дает, кроме прав совершеннолетия, кроме места между пэрами, кроме признания граждан-

ской способности *совершать акты*, и только».

«Представительная система в ее континентальном развитии, действительно, всего лучше идет, когда нет ничего ясного в голове или ничего возможного на деле. Это — великое *покамест*, которое перетирает углы и крайности обеих сторон в муку и выигрывает время. Этим жерновом часть Европы прошла, другая пройдет, и мы, грешные, в том числе».

Да, активная, ищущая мысль Герцена, охватывающая все века, все народы, будит нашу мысль, наше гражданское чувство. Мы размышляем вместе с автором, ибо все это было недавно, а многое существует сегодня и будет завтра.

«Да, в жизни есть пристрастие к возвращающемуся ритму, к повторению мотива; кто не знает, как старчество близко к детству? Вглядитесь, и вы увидите, что по обе стороны полного разгара жизни, с ее венком из цветов и терний, с ее колыбелями и гробами, часто повторяются эпохи, сходные в главных чертах».



«СТОЛЕТЬЯ НЕ СОТРУТ...»

Л.И.СОБОЛЕВ

**«Я ШЕЛ СВОИМ
ПУТЕМ...»**

Н. А. Некрасов «Кому на Руси жить хорошо»

Толпа гласит: «Певцы не нужны веку!» —
И нет певцов...

«Поэту», 1874

Некрасов писал в трудное для поэзии время. Смерть Пушкина и Лермонтова обозначила конец золотого века русской поэзии. «Silentium» (1833) Тютчева и «Последний поэт» (1835) Баратынского предупреждали о наступлении прозаической эпохи; поэтическая «оттепель» 50-х годов сменяется затяжной — до конца века — непоэтической полосой.

Чтобы сохраниться, выжить, поэзия должна была измениться. «...Время требовало, чтобы поэзия, если она желала иметь своих слушателей, понизила тон, опростилась. Некрасов приспособился к этому трудному положению». Мы цитируем статью С. Андреевского, напечатанную через 12 лет после смерти поэта (Новое время. 1889. № 4927. 15 ноября). Понижение тона и опрощение поэзии было замечено, впрочем, и при жизни поэта — и вызвало, как мы увидим, противоположные оценки современников.

Хранители поэтической традиции были оскорблены поэзией Некрасова. Тургенев писал Полонскому в 1868 году: «...Некрасов — поэт с натугой и штучками; пробовал я на днях перечитать его собрание стихотворений... Нет! Поэзия и не ночевала тут — и бросил я в угол это жеваное папье-маше с поливкой из острой водки»¹. Отзыв характерен для Тургенева, поправлявшего Тютчева и Фета и пытавшегося редактировать К. Случевского. Поэты середины века воспринимались «на фоне Пушкина» — и в разной степени проверялись на верность пушкинскому преданию. Для большинства

современников Некрасов был антагонистом пушкинской традиции — только пронизательный Н. Страхов однажды (в 1868 г.) свяжет «прозаически-ноющий стих Некрасова» с «потребностью отрезвления», замеченной им впервые именно у Пушкина². Но и Страхов многожды противопоставит Пушкина Некрасову: поэта — непоэту.

В 60—70-е годы прошлого века поэтов не читали. «...Утлая ладья незлобивых поэтов,— пишет современник в 1873 году, имея в виду Фета, Майкова и Полонского,— оказалась опрокинутою и потопленною, а над поглотившею их бездною победно развивается парус обильного желчью г. Некрасова»³. Успех стихов Некрасова подтверждается многими свидетельствами — и враждебными (вроде только что процитированного В. Г. Авсеенко), и сочувственными. Неприятели видели «внешний успех» и желание угодить толпе, «людям грубым и посредственным, составляющим большинство всякой публики»⁴. Сочувственники говорили о «дельности» (термин эпохи) стихов Некрасова, но понимали ли и они *поэта?**

* * *

В критических баталиях вокруг «Кому на Руси жить хорошо» постоянно затрагивались общие вопросы литературной и общественной жизни 60—70-х годов. Историк не может не видеть, как судьба одной книги и одного писателя переплетается с судьбами литературы (поэзии, в частности).

Важнейшие перипетии в судьбе главной поэмы Некрасова намечаются задолго до того, как она станет книгой. Читательское восприятие «Кому на Руси...», критическое осмысление поэмы — ее *история* — тесно переплетается с *предысторией* — с непростыми обстоятельствами ее создания и печатания. Известно, что поэма не закончена, но и написанное поэтом не было полностью напечатано при его жизни. До сих пор продолжаются споры о композиции поэмы (т. е. о

* Разрядка в статье принадлежит цитируемым авторам, курсив — автору статьи.

последовательности ее частей); споры эти едва ли прекратит выход академического собрания сочинений, и по-прежнему под шапкой «Школьная библиотека» выходят различные тексты «Кому на Руси жить хорошо».

Наша работа может показаться перегруженной материалом. Это имеет объяснение. У нас до сих пор нет толкового сборника критических материалов о Некрасове. Книжка «Некрасов в русской критике» (1944) явно неудачна и уступает более раннему своду В. Зелинского «Сборник критических статей о Н. А. Некрасове» (М., 1886—1887. Ч. 1—3). Многие важнейшие материалы не опубликованы, большая часть не собрана и, таким образом, выведена из научного оборота. В своей статье мы старались хотя бы отчасти восполнить этот пробел.

1. ИЗЯЩЕСТВО И ПРАВДА

Наша Муза парит невысоко,
Но мы пишем не легкий сонет...

«О погоде», Ч. II, 1865

В январе 1866 года в «Современнике» печатается Пролог к поэме. После текста— слова: «Продолжение впредь». Обещание основательное—ведь вся первая часть поэмы (в ранней ее редакции) готова уже в 1865 году. Но продолжать печатание поэт не торопился, вернее, осторожничал редактор—и не без причины: в ноябре и декабре 1865 года журнал получил два предостережения. Дальнейшая история «Современника» коротка и печально известна: после апрельского выстрела Каракозова в Александра II издание журнала будет «по высочайшему повелению» прекращено. Не помогут ни стихотворение редактора «Осипу Ивановичу Комиссарову», спасителю царя (оно помещено в последнем вышедшем номере журнала), ни мучительное для Некрасова приветствие М. Н. Муравьеву⁵, ни чтение на вечере у В. Я. Фукса (видного цензурного чиновника, члена совета министерства внутренних дел) первой части поэмы

«Кому на Руси жить хорошо», написанной, по словам Фукса, «в хорошем духе»⁶.

В конце 1867 года газета А. А. Краевского «Голос» (№ 340) сообщила о «существенных переменах» в «Отечественных записках», переходивших с 1868 года под редакцию Некрасова и Салтыкова-Щедрина. Среди материалов, находящихся «в руках новой редакции», была названа поэма «Кому на Руси жить хорошо». Но только в 1869 году, через три года после первой публикации, в первом номере «Отечественных записок» будет перепечатан Пролог, здесь же появится глава 1 («Поп»).

В феврале «Отечественные записки» поместят еще две главы—«Сельская ярмонка» и «Пьяная ночь». Завершится печатание давно готовой первой части только в феврале следующего, 1870 года (главы «Счастливые» и «Помещик»), но мы должны задержаться в 1869-м: появился первый отклик на поэму.

В газете «Киевский телеграф» (1869. № 57) о поэме заговорил М. Велинский. «В этом новом произведении Некрасов является опять тем же знатоком народных потребностей и тем же художником в деле изобразительности, каким был некогда»,—пишет он о «сказке» (так М. Велинский называет «Кому на Руси...»).

Прежде всего заметим, что критику известны лишь три главы из первой части поэмы. Характерно, что для М. Велинского Пролог «не представляет ничего особенного»—он в двух строчках пересказывает сюжетную канву; о «Попе» не упоминает вовсе, а вот описание ярмарки, точнее, «хмельные картины, сопровождающие всякую ярмарку», останавливают его внимание. «Картины эти,—пишет критик,—отличаются, конечно, отсутствием изящества, но зато в них сквозит правда». Противопоставление *изящества правде* не случайно—далее сказано: «Всем мыслящим людям, я думаю, уже известно, что в настоящее время для того, чтобы быть поэтом, недостаточно описывать, как роза цветет, соловей поет, водопад шумит, или сочинять хвалебные оды хорошеньким глазкам А., миленькой ножке Д. и т. д., потому что такие стихотворения не могут приносить ничего, кроме приятного усыпления».

Критик убежден — «поэзия должна служить» «научным и прогрессивным» целям. Слово *должна* характерно для критики 60-х годов не менее, чем апелляция к «мыслящим людям», — М. Велинский лишь повторил общее место тогдашней журналистики.

«Роза», «соловей» и «глазки» появились здесь не случайно. В то суровое, прозаическое время поэты, чей словарь включал «розу» и «соловья», читались мало, сборники Фета и Майкова, Полонского и А. Толстого не раскупались. Стихи этих поэтов были предметом пародий. Разумеется, это не было всеобщим отношением, но лишь преобладающей тенденцией — голоса защитников «поэзии святой» были гораздо менее слышны, чем голоса ее ниспровергателей. Эпоха требовала литературы «полезной». Вот как писали в ту пору: «Вполне прекрасным можно назвать такое произведение, в котором глубокий, честный и умный взгляд на предмет, имеющий важность для наиболее обширного числа людей, высказан в удобной и красивой форме»⁷. Мы цитируем статью В. Зайцева «Стихотворения Некрасова» (1864). Критик, отрицая всякое значение стихов Фета, Майкова и Тютчева, видит достоинство Некрасова в том, что поэт «мысли свои, глубокие и светлые, передает в прекрасных свободных стихах, <...> которые чужды поэтических метафор и аллегорий»⁸. Тот же пафос и в статье «Киевского телеграфа».

М. Велинский ставит Некрасова выше всех современных поэтов, отмечая заслуги автора «Кому на Руси...»: «...такие люди, как Некрасов, умеющие рисовать действительность во всем ее неприглядном свете, возбуждающие интерес и сочувствие к сермяге, нам нужны отчасти потому, что они способны уничтожать сословный антагонизм и готовить общество к восприятию без ропота благодетельных реформ администрации, которая в своих распоряжениях всегда далеко опережает общественную мысль». Как видим, утилитарный подход к искусству не был исключительной прерогативой радикалов вроде Д. Писарева и В. Зайцева: «благодетельные реформы администрации» нуждались в

поэтической поддержке. Ее искали даже у Некрасова и очень сердились, когда не находили.

В. Г. Авсеенко в 70-е годы вел критический фельетон в газете «Русский мир» и печатал свои статьи (и романы) в «Русском вестнике». Исповедание веры критика изложено в статье «Реальнейший поэт», посвященной Некрасову. «Мы ищем в каждом литературном произведении прежде всего таланта и мысли.<...> Никогда и нигде не заявляли мы, чтобы тенденциозность произведения сама по себе, без соединения с другими условиями, делала его негодным в наших глазах; <...> лишь бы в угоду ей не ломалась и не коверкалась изображаемая автором действительность, лишь бы в произведении чувствовалось присутствие таланта». А дальше уже о нашем поэте: «Мы считаем стихотворения г. Некрасова крайне плохими, потому что его идеи сами по себе не составляют того, что называется поэзией. Чтобы дойти до своей азбучной морали, г. Некрасов находит нужным исковеркать действительность, к которой прикасается, тогда как проповедуемые им невинные истины могли бы быть доказаны, если только они нуждаются в доказательствах, безо всякого разлада с чувством жизненной правды»⁹.

Для Авсеенко защищать поэзию значит бороться с Некрасовым. Он выдвигает характерный для современной Некрасову критики упрек поэту—в искажении действительности, в отступлении от «жизненной правды». Поэма «Кому на Руси жить хорошо» вызвала множество обвинений подобного рода. «Читали ли Вы, у Некрасова, как анатомируют ребенка, которого заели свиньи?—спрашивал Н. Н. Страхов Достоевского в письме 30 января 1874 года.—Скажу Вам, что, перечитывая Пушкина, я исполнился злобы к Некрасову и Салтыкову-Щедрину. Бессильная злоба! Потому что я ведь и высказать ее не сумею как следует»¹⁰. Через полтора года Страхов в статье о «Наследниках» Д. И. Стахеева упрекнет произведения Некрасова и Щедрина в карикатурности. «Если б иностранец вздумал, например, изучать Россию по Щедрина и Некрасову, то он едва ли бы много узнал.

Он узнал бы разве только то, как иные русские люди впадают в гиперболы и глумление по поводу самых простых предметов, но этих предметов он узнать бы не мог. Названные два писателя действительно замечательны тем, что при всем их таланте они не создали ни единого лица, ни единой картины, ни единого положения или чувства, на которое можно было бы указать как на нечто законченное. <...> Их ирония и гипербола бесплодны, расплываются, никогда не достигают точного, определенного смысла. <...> Таким образом, чтобы оценить достоинства этих писателей (иногда весьма блестящие), приходится прибегать к отрывкам, почти к отдельным стихам, к отдельным выражениям. Ничего целого указать у них невозможно, так как целое требует действительного реализма, понимания внутренней жизни предмета»¹¹.

В. П. Буренин, рецензируя «Крестьянку», уверяет, что «Демушку поэт отдал свиньям специально затем, чтобы усилить бедствия «русской женской долюшки» и разжалобить посильнее читателя». Критик готов согласиться, что «факт заедания детей свиньями в крестьянском быту бывает», но при этом «подобное обстоятельство является случайным и исключительным», и поэт «мог обойтись без него, если б он желал остаться художником и не рассчитывать на ложные эффекты» (С.-Петербургские ведомости. 1874. № 6; Подп. Z).

Ему вторит Авсеенко: «Возмутительные подробности этой сцены переданы автором с реализмом, подобный которому можно отыскать разве в учебниках судебной медицины»¹². А у П. Павлова с этой сценой связаны уже и «художественные» претензии: он, процитировав строчки:

Да лекаря увидела:
Ножи, ланцеты, ножницы
Натачивал он тут,—

заключает: «Тот, кто может такие три стиха вставить в свою поэму, тот может и с положением 19 февраля и даже с XV томом свода законов справляться в минуту самого сильного поэтического вдохновения»¹³.

Заметим поучающий, учительный тон критических статей того времени — не только Буренина и Павлова и не только о Некрасове. Ведь и пушкинскому Поэту приходилось отвечать на требования «бессмысленной» и «непосвященной» толпы; пройдут десятилетия, и генерал станет поучать автора «Железной дороги» — что показать читателю, а чего показывать не следует. Русская критика (не в вершинных ее явлениях, а в рядовых, массовых) всегда была склонна к поучению, охотно присваивая себе монополию на знание истины. Судьба поэзии — особенно поэзии второй половины XIX века — многократно подтверждает эту особенность критики. Но сейчас речь идет не о тоне, а о конкретных упреках Некрасову. Что стоит за ними?

Едва ли обвинения, высказанные Страховым, можно целиком списать на счет его идейных расхождений с Некрасовым. Во-первых, даже самые резкие разногласия с некрасовским направлением не мешали критику признавать в авторе «Кому на Руси...» большого поэта; во-вторых, в преувеличениях обвиняли Некрасова не только справа. Умеренный Е. Л. Марков, например, в цикле «Критических бесед» не только упрекал поэта в «неестественных преувеличениях», в возведении «неправды на народ», но и прямо назвал лиру Некрасова «патологической» (Голос. 1878. № 42). По поводу Ермила Гирина критик заметил, что «некрасовский народ не народ, живущий в деревне, а «народ» театральной афиши», а сцена из «Пьяной ночи», в которой два мужика «на скалке тянутся», а потом и бородами тягаются, напоминает Маркову Хогарта, да и у того, считает критик «Голоса», не встретишь «такой балаганной аляповатости» (Голос. 1878. № 47). В объяснении этого рода критики направленные критерии работают только отчасти. Можно допустить, что Павлову из «Гражданина» и Авсеенко из «Русского вестника» не нравятся жестокие картины темного крестьянского быта именно потому, что они иначе привыкли понимать жизнь народа (вспомним вновь генерала из «Железной дороги»). Нетрудно, с другой стороны, в упреках С. Ставрину из благосветловского «Дела» (он находит в

«Кому на Руси...» фальшивые, мелодраматические ноты, особенно выделяя «тип добродетельной губернаторши, тип идеального старосты Ермила»¹⁴) увидеть критику слева — так сказать, в приукрашивании действительности. Можно подумать, что защита Некрасова в «Новом времени» (1873. № 61) — автор статьи, А. Г. Степанова-Бородина, убеждена, что в «Кому на Руси...» «все исполнено глубокой жизненной правды и высокой художественной простоты», — вызвана идейным сочувствием поэту. Но вот Т. Толычева в «Русском вестнике» удивляется, что крестьяне поверили барину («Последыш»), и объявляет «неслыханным и фантастическим» сам сюжет поэмы¹⁵. Эти упреки с направлением «Русского вестника» никак не связаны. О. Миллеру свойственно замечать «преувеличения» Некрасова в любую сторону. Дерутся пьяные мужики («Пьяная ночь»), и критик степенно комментирует: «Нельзя не заметить, что пьяный человек не всегда же только дерется; некоторые, опьянев, становятся особенно дружелюбными, обнимаются; что бы, хоть для разнообразия, в общей картине пьяных, выставить несколько и таких?» Можно было бы обойтись, считает Миллер, без смерти Агапа, «подающей только повод говорить о придуманности», и без «добродетельной губернаторши, несколько отзывающейся... сентиментализмом повестей Карамзинского периода»¹⁶.

В критике некрасовского времени (отчасти и в более поздней) весьма заметен соблазн читать стихи как очерк, как документ — недаром П. Ф. Якубович (Мельшин), поэт, народник, глубоко сочувствующий Некрасову, недоуменно вопрошал по поводу каменотеса (глава «Счастливые»): зачем тот пришел с молотом на ярмарку? Он же категорически отказывался верить, что бывают помещики, 40 лет прожившие в деревне, которые ячменного колоса не могут отличить от ржаного¹⁷.

Едва ли весь этот набор обвинений вполне объясняется только идейными спорами вокруг некрасовской поэмы. Эстетические воззрения современной Некрасову критики основываются на убеждении, что критик *лучше знает*, как нужно писать и в чем состоит правдивость

поэтического произведения. А уж в том, что поэт лишь послушно «отражает» действительность, а не творит свою — особую, поэтическую реальность, уверены, кажется, все. Исключения есть, конечно, но — именно исключения. Не видя за поэмой ее автора, критик принимается за сравнение текста и своих впечатлений. Отсюда и выводы...

Примеры критической глухоты по отношению к Некрасову — и те, которые уже были приведены, и те, что встретятся в дальнейшем изложении, — должны быть осмыслены. Будем помнить: «...слух современников более чуток, и если в похвалах они не всегда прозорливы, то в обвинениях их почти всегда задето главное, чем обнаружилось для них данное искусство...»¹⁸ Некрасов раздражал своей непохожестью на других поэтов; мало кто из его хулителей понимал, что в стихах Некрасова форма не отсутствует, а, напротив, подчеркнута. Отсутствовала традиционная форма — и многим казалось, что Некрасов — изменник поэзии (в этом, в частности, упрекал его Ю. Айхенвальд¹⁹). Это было не так.

2. ПОЭЗИЯ И ПРОЗА

Нет в тебе поэзии свободной,
Мой суровый, неуклюжий стих!
«Праздник жизни, молодости годы...»
1855

«Ты слова гордого свобода Ни разу сердцем не постиг», — бросит Некрасову Фет («Псевдопоэту», 1866). В 1889 году, в предисловии к третьему выпуску «Вечерних огней», Фет скажет: «Конечно, никто не предположит, чтобы в отличие от всех людей мы одни не чувствовали, с одной стороны, неизбежной тягости будничной жизни, а с другой, тех периодических веяний нелепостей, которые действительно способны исполнить всякого практического деятеля гражданской скорбью. Но эта скорбь никак не могла вдохновить нас.

Напротив, эти-то жизненные тяготы и заставляли нас в течение пятидесяти лет отворачиваться от них и пробивать будничным лед, чтобы хотя на мгновение вздохнуть чистым и свободным воздухом поэзии»²⁰. Для автора «Вечерних огней» лед будничных забот, сковывающий душу, и свободный воздух поэзии — антитеза вечная и абсолютная. И в антинекрасовском стихотворении не случайны «рынок», «желудок», «малеванный хлам» и «стокий слепец» (толпа). Это словарь Некрасова. Своей поэзии Фет отдает храм, стихам Некрасова — площадь. Неприятие — резкое, но поэт не теряет пронизательности: именно на площадь приведет Некрасов своих странников в первой части «Кому на Руси...», именно здесь, в стихии народного балагана, ярмарочного карнавала будет разыгрываться действие не только первой части поэмы, но и «Пира на весь мир». Когда Фет предрекал своему оппоненту «реку забвения»²¹, он был плохим пророком (как и Тургенев, обещавший стихам Некрасова, в которых «поэзии-то и нет на грош», короткую жизнь²²). То, что автору «Вечерних огней» казалось «тесной и грязной стезей»²³, оказалось одной из столбовых дорог русской поэзии. Оппозицией высокому полету поэзии Фета стала небывалая широта Некрасова, смело вводившего в свои стихи жаргон чиновника и говорок торговца, речь газетчика и исповедь крестьянки.

В 1921 году Ю. Н. Тынянов писал об «общем уклоне некрасовской поэзии к прозе»²⁴. Современники заметили этот уклон и не приняли его. «Как чаще всего бывает, суждения современников-врагов интереснее, содержательнее и точнее, чем неопределенные, расплывчатые похвалы друзей и потомков. Врагу приходится аргументировать, приводить конкретные примеры, высказываться до конца, а с друга это не спрашивается»²⁵. Итак, послушаем врагов.

В. П. Буренину вообще не нравилась современная поэзия — «пустая, скучная, неискренняя болтовня» (СПВ. 1874. № 26). Полонский с Фетом и Майковым нравятся еще менее, чем Некрасов, которого критик однажды поставил на «первое место после Лермонтова»

(СПВ. 1873. № 27), «Последыш» был отмечен критиком как лучшая глава в «Кому на Руси...» среди «слабых и прозаичных, <...> беспрестанно отдающих пошлостью» других частей поэмы (СПВ. 1873. № 68). «Крестьянка» не понравилась вовсе — в ней Буренин увидел лишь «пять печатных листов рубленой прозы» (СПВ. 1874. № 26), те же «рубленные стихи в «Последыше» выходят прекрасными и выразительными, не режут уха прозаичностью» (СПВ. 1873. № 68). Почему для «Последыша» Бурениным было сделано исключение, не ясно ни нам, ни современникам критика — настолько не ясно, что А. Г. Степанова-Бородина заподозрила здесь тактический ход, не поверив искренности критика «С.-Петербургских ведомостей»²⁶. Но упрек в «рубленных стихах» напоминает простодушное замечание критика журнала «Сияние»: «Немало бытовых сцен и характерных картин наших нравов и различных сторон походной жизни рисуется, например, в художественном, хотя и написанном стихами без рифм, произведении — „Кому на Руси жить хорошо“»²⁷.

Впрочем, стихотворный размер (мы бы сказали «стих») «Кому на Руси...» казался однообразным многим критикам (О. Миллеру, например), а на Тургенева «наводил тоску»²⁸, критику «Сына Отечества» в нем не хватало «гладкости и благозвучия»²⁹. А вот мнение Б. Эйхенбаума: «Здесь Некрасов использовал свой богатый лексический и интонационный опыт. Мы имеем самые разнообразные формы интонации — от прибауточной и поговорочной скороговорки до широко и свободно разливающегося напева. <...> В этой поэме Некрасов достиг того нового слияния языка и стиха, к которому стремился с самого начала. Поэзия и проза сочетались в новое единство и образовали новую форму»³⁰.

И. Г. Воронин, поэт-самородок, в статье «Стихотворения Н. А. Некрасова с точки зрения жизненной правды» процитировал из «Пьяной ночи»:

Эй, парень, парень глупенькой,
Оборванной, паршивенькой,
Эй, полюби меня!

Меня, простоволосую,
Хмельную бабу, старую,
Зааа-паааа-чканную!..—

с тем, чтобы воскликнуть: «Если это поэзия, то что же после того называется прозой?»³¹

Любопытно одно неожиданное, на первый взгляд, совпадение. В 1874 году в «Отечественных записках» (№ 2) было напечатано стихотворение Некрасова «Утро». В. Г. Авсеенко сравнивает его с полицейским «Дневником происшествий» — в пользу последнего по части логичности и по части хорошего тона. Сообщая «о каком-нибудь случае, в котором фигурирует проститутка, составитель дневника всегда обнаруживает настолько чувства приличия, что, говоря по необходимости о проститутке, не говорит о постели, а г. Некрасов <...> рассказывает читателям «Отечественных записок», как

Проститутка домой на рассвете
Поспешает, оставив постель».

Следует вопрос: «Зачем, г. Некрасов, вы это рассказываете? Право, публика наша могла бы обойтись и без этих картин, а поэзия тем более...» (Рус. мир. 1874. № 78).

Напоминаю: Авсеенко — консервативный критик, автор «Русского вестника». А вот саратовский приказчик Воронин: «...читаю на днях <...> его «Утро» и думаю: эдакая дрянь стихотворение! Все ему не нравится: чистят мостовые, «ждут палачи», кто-то застрелился, небо хмурое, и туман; словом, короче сказать, все, по его мнению, дрянь: и люди, и природа, и сам он. Если так, то с какой же целью все это преподносится читателю, который не видит дряни ни в природе, ни в людях?»³² Вопрос тот же — зачем? И ведь оба обвиняли Некрасова в тенденциозности...

Поэты-современники были пронизательнее. Пусть Фет не принимал «внешней полезности, которою так очевидно увлекался покойный Некрасов и так плачевно извратил вкус своих последователей»³³, — в этом непри-

ятии выразилась последовательная эстетическая позиция. «Все наши тенденциозные поэты напирали на какие-то весла и куда-то плыли и, кажется, приплыли в реку забвения. Музыкант, живописец и поэт наравне с архитектором и танцором отыскивает самые изящные формы, а улицу метут дворники, а не жрецы»³⁴. Эти строки взяты из письма (к К. Романову), в котором Фет отвергает проповеднические тенденции и Л. Толстого, и Гоголя, и даже Тургенева, едва ли к проповеди склонного. Так он думал всегда и под конец жизни в «болезненности современной лирики» винил не только Некрасова, но и себя, научившего поэтов грустить³⁵. Но среди поэтов было не только неприятие; было и сочувствие.

24 марта (5 апреля) 1869 года А. М. Жемчужников пишет Некрасову из Штутгарта: «Прочел Вашу поэму с большим удовольствием, а некоторые места (например, описание ночного неба и проч. и проч.) с наслаждением»³⁶. Когда в феврале 1870 года выходят две последние главы первой части поэмы («Счастливые» и «Помещик»), Некрасов спрашивает мнение Жемчужникова: «Продолжать ли эту штуку? Еще впереди две трети работы»³⁷. «Две последние главы Вашей поэмы <...> и в особенности Помещик — превосходны, — отвечает Жемчужников. — Эта поэма есть вещь капитальная, и, по моему мнению, в числе Ваших произведений она занимает место в передовых рядах. Основная мысль очень счастливая; рама обширная, вроде рамы «Мертвых душ». Вы можете поместить в ней очень много. Продолжайте; без всякого сомнения продолжайте! И не торопитесь окончить, и не суживайте размеров поэмы. Как из Вашего вопроса: продолжать ли поэму, так и из разных других современных литературных признаков я заключаю, что Вы не находите вокруг себя несомненной, энергичной поддержки. Не обращайтесь на это внимания и делайте свое дело. Вина не Ваша, а того сумбура, который теперь господствует»³⁸.

«Современные литературные признаки», неблагоприятные для Некрасова, обнаружить нетрудно. Перели-

стаем «Санкт-Петербургские ведомости» — в январе 1870 года напечатано «Письмо к редактору» Тургенева, вступившегося за обиженного щедринской рецензией (Отеч. зап. 1869. № 9) Полонского, а в номере от 3 марта того же года Буренин обзревает февральскую книжку «Отечественных записок». Мимоходом обругав «Бешеные деньги» А. Островского («благодарное, небрежно «сделанное» переливание из пустого в порожнее»), критик обращается к «стихотворной фантазии» Некрасова. Вынести приговор всему произведению по первой части — задача для журналиста вовсе не трудная: «Кому на Руси...» — произведение «неудачно задуманное и фальшивое по форме, да, пожалуй, и по содержанию». Как не вспомнить ироническое замечание Пушкина: «Всякий волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу онога»³⁹. Какие-то стихи, по мнению Буренина, недурны, четыре последних, которыми кончается глава «Помещик», даже превосходны; есть, конечно, и «безвкусные строки, вроде следующих:

Удар искросыпительный,
Удар зубодробительный,
Удар скуловорррот!»

Вновь дадим слово Жемчужникову: «Глава «Помещик» мне понравилась особенно, <...> укажу только на три стиха: удар искросыпительный и проч.; именно потому, что я прочел неодобрительный отзыв об этих трех стихах. Рецензент высказал здесь, по моему убеждению, поразительное непонимание. Этот крепостнический пафос, до которого незаметно для самого себя дошел Ваш помещик; эта лирическая высота, на которой он очутился так неожиданно и так некстати и с которой, опомнившись, сейчас же поспешил сбежать вниз,— это великолепно!»⁴⁰.

Никто из современников Некрасова не смог даже в близкой степени почувствовать значение «чужого слова» в поэме, как это сделал Жемчужников в беглом замечании; никто не понял необходимости «низкой» лексики, выразившей здесь крепостническую патетику монолога Оболта-Оболдуева.

Заметим сравнение «Кому на Руси...» с «Мертвыми душами». Теперь, когда эпическая широта поэмы Некрасова очевидна любому школьнику, трудно оценить пронизательность Жемчужникова, почувствовавшего уже по первой части композиционную и жанровую близость двух эпопей, скрепленную путешествующими героями. «Обширная рама» «Кому на Руси...» еще многое успеет заключить в себе (хотя поэма так и не будет закончена), но пока ее возможности мало кому ясны. Так, в сочувственном отзыве «Нового времени» на окончание первой части («в ней столько чувства, столько глубокого понимания жизни...») поэту ставится в упрек наличие «многих сцен совершенно излишних, мешающих общему впечатлению, напрасно утомляющих читателя и тем немало вредящих цельности впечатления» (1870, № 109. Подпись Л. Л.). К сожалению, рецензент не называет сцен, которые он счел «излишними», и не объясняет, какое «общее впечатление» страдает от них,—впрочем, этого и не требовалось в доктринальной и вкусовой, оценивающей и приговаривающей критике.

Доброе отношение Жемчужникова к стихам Некрасова не меняется и в дальнейшем. 27 октября 1872 года он сообщает жене, что обедал у Некрасова и тот «читал свою новую поэму, которая мне очень понравилась»⁴¹. В декабре 1892 года П. Гайдебуров от имени комитета Литературного фонда просит Жемчужникова участвовать в вечере памяти Некрасова⁴², через два года поэт отмечает в дневнике подобную просьбу А. Н. Веселовского, причем запишет о Некрасове: «которого я горячий почитатель»⁴³. С той же просьбой обратится к престарелому поэту в 1902 году П. И. Вейнберг⁴⁴ — примеров, пожалуй, хватит; интереснее свидетельство Жемчужникова в «Автобиографическом очерке» (1892): «Мне казалось, что мои стихи никому не нужны в такое серьезное время (конец 50-х годов.— Л. С.). Поэзия на «гражданские мотивы» была бы очень уместна в эпоху пробуждения ума и совести. Я сознавал все ее высокое значение, и меня к ней тянуло; но эти песни пел тогда Некрасов. Они были так сильны и оригинальны, что

тягаться с ними я, конечно, не мог, а вторить им, хотя бы и не фальшивя, было бы излишне»⁴⁵.

В непростых отношениях Полонского с Некрасовым были и разрывы (вплоть до «объявления войны»), были и периоды сближения (с обращениями в письмах: «милейший друг Некрасов», «милейший поэт»). Почти всегда эти неровности касались сферы редакторства Некрасова, но мало меняли оценку одного поэта другим поэтом. «Я не изменюсь к Вам никогда как поклонник Вашего поэтического таланта»⁴⁶, — пишет Полонский 28 февраля 1874 года, а месяцем раньше, прочитав «глупейшую рецензию» Буренина на «Крестьянку», предлагает Некрасову напечатать пародию «на подобные рецензии»: «Очевидно, что действующие лица в драме г-на Шекспира изучали самого г. Шекспира, так сказать, воспитались на нем, ибо все говорят его стихами...(!) Это будет точь-в-точь буренинская фраза, упрекающая Вас за то, что Ваша «Крестьянка» говорит Вашими стихами! <...> Знаю, что брехня СПВедомостей нисколько не смущает Вас. Лично Вас она и не должна смущать, но так или иначе бороться с невежеством есть гражданский долг каждого писателя»⁴⁷. Перед опасностью унижения поэзии забывались все разногласия с Некрасовым, и Полонский был с поэтом против толпы.

Бывают времена, когда поэзия отходит на второй план в сознании общества. Поэтам кажется, что их стихи никому не нужны; последняя надежда — что их услышит «хоть один пиит». И поэт слышит поэта — даже чуждого ему; слышит сквозь шум партийных споров и журнальных перебранок. Так слышал своих современников Некрасов, так слышали его Жемчужников, Полонский и Плещеев.

В сборнике «Снопы» (1871) Полонский поместил стихотворение «О нем» (более позднее заглавие — «О Н. А. Некрасове»):

<...> Перед дверями гроба он
Был бодр, невозмутим, — был тем, чем сотворен:
С своим поникнувшим челом
Над рифмой — он глядел бойцом, а не рабом,

И верил я ему тогда,
Как вещему певцу страданий и труда.

Теперь пускай кричит молва,
Что это были все слова — слова — слова —
Что он лишь тешился порой
Литературною игрою козырной,
Что с юных лет его грызет
То зависть жгучая, то ледяной расчет.

Пред запоздалою молвой,
Как вы, я не склонюсь послушной головой;
Ей нипочем сказать уму:
За то, что ты светил, иди скорей во тьму...
Молва и слава — два врага;
Молва мне не судья, и я ей не слуга.

Это стихотворение было не только мужественным поступком порядочного человека (оно появилось в ту пору, когда на Некрасова обрушились инсинуации Тургенева и клевета Антоновича с Жуковским); это еще и глубокое понимание личности поэта в связи с его стихами. Этим пониманием среди современников Некрасова мало кто был наделен.

В мае 1871 года журнал «Маляр» (небольшой по объему, весь он состоял из рисунков и подписей к ним) поместил карикатуру на Некрасова: поэт нарисован в халате, с сигарой, рядом — охотничья собака, на полу — книжка «Отечественных записок». Подпись — «Кому на Руси жить хорошо»⁴⁸.

Можно было бы не вспоминать картинку из забытого журнальчика столетней давности — но здесь перед нами важнейший литературный факт. «Маляр» представляет *образ поэта*, как он сложился, надо думать, не у одного лишь карикатуриста. Искренность Некрасова, подлинность его любви к народу обсуждалась в ту пору очень часто. М. Антонович в печально известных «Материалах для характеристики современной литературы» обвинял поэта в «лицемерном литературном красноречии, рассчитанном самым холодным прозаическим образом»⁴⁹. Это был удар слева. Уже после

смерти Некрасова Т. Тольчева в «Русском вестнике» сочувственно процитирует знаменитого радикала и от себя добавит упрек в цинизме⁵⁰. П. Павлов в «Гражданине» не услышит в некрасовских плачах «над разными Трофимами и Степанами» «ни малейшего, так сказать, сердечного участия» и даже поместит в статье своей эпиграмму, написанную «стихами плаксивого размера»:

Кряхтит все и стонет Некрасов
Над бедной спиной мужичков...⁵¹

Это — выпад справа.

В январе 1878 года Суворин напечатал свои воспоминания о Некрасове. «Он вырос в большого человека, — писал издатель «Нового времени», — настолько большого, что, говоря о нем, следует не руководствоваться теорией умолчания...» И Суворин приводит слова поэта: «Я поклялся не умереть на чердаке, я убивал в себе идеализм, я развивал в себе практическую сметку». Подобные признания Некрасова ничуть, по мысли мемуариста, не оскорбляют его памяти. «Мне кажется, что поэт и человек в Некрасове идут вместе и неразлучно, и он такой именно поэт, потому что был таким именно человеком, каким мы его знали. Некрасов-идеалист, Некрасов-мечтатель, Некрасов, сломленный судьбою, Некрасов, терпеливо выжидающий случая, ждущий у моря погоды, отличающийся всевозможными добродетелями, пылающий при всяком случае благородством и самоотвержением, такой Некрасов не был бы поэтом «мести и печали», не слышалось бы в его поэзии того, о чем он сам говорит, что в ней „кипит живая кровь“»⁵². Г. З. Елисеев в «Отечественных записках» (лидеры журнала считали себя единственными правомочными наследниками покойного поэта) резко выступил против суворинских воспоминаний, усомнившись в их правдивости. Суть возникшей полемики состоит именно в различных *образах поэта*, создаваемых «Отечественными записками», с одной стороны, и Суворинным — с другой. «Есть разница, — пишет Елисеев, — между отношением интеллигентной публики к поэту-гражданину и к поэту чисто художественного пошиба.

В первом она видит не поэта только, но некоторым образом вождя своего, передового человека. Она не может изолировать здесь произведения поэта от лица»⁵³.

Елисеев последовательно спорит с теми, кто разрушает, по его мнению, образ «передового человека» в сознании публики. Для себя же он отметит некрасовские «сделки с совестью» и даже определит поэта словом «герой-раб», но лишь для себя—эти заметки Елисеева о Некрасове опубликует после смерти критика Н. К. Михайловский⁵⁴. Воспоминания Михайловского появились в 1891 году—в них уже иной образ поэта, гораздо более сложный, чем в некрологических выступлениях «Отечественных записок» и примыкающей к ним биографии, составленной А. М. Скабичевским.

В «Русском вестнике» меньше чем через год после статьи Т. Толычевой напечатана рецензия на посмертное издание «Стихотворений Некрасова» в четырех томах. Рецензия—далеко не сочувственная, но в ней интересно признание: «Он изведаль всю скорбь, которой дышали стихи его»⁵⁵. Сильнее всего об искренности любви поэта к народу сказал в «Дневнике писателя» Достоевский: «Народ был настоящею внутреннею потребностью его не для одних стихов. В любви к нему он находил свое оправдание. Чувствами своими к народу он возвышал дух свой!»⁵⁶. Нужно остановить цитирование—а жаль: ведь пункт спора важный и сталкиваются здесь точки зрения принципиальные. С Достоевским будет полемизировать в «Отечественных записках» Елисеев (ему не понравится мотив самооправдания Некрасова в любви к народу); важны противоречивые, на первый взгляд, суждения Н. Н. Страхова и всегда неожиданные замечания В. В. Розанова, жестко определенные формулы Михайловского и многословные апологии Скабичевского, желчная эпитафия И. С. Тургенева и благородные стихи о Некрасове Я. П. Полонского. А затем—ответы на анкету К. Чуковского, А. Блока и Д. Мережковского, М. Горького и Вяч. Иванова... Да и сами статьи и книги К. Чуковского, последовательно снимавшего «хрестоматийный глянец»

любого рода с «близкого, понятного, дисгармонически-прекрасного лица»⁵⁷ человека и поэта...

Человек и поэт. В соотношении биографии и стихов — суть дела и существо спора. Поэты второй половины XIX века едва ли могли повторить за Жуковским: «Жизнь и поэзия — одно». Были, конечно, поэты, приближающиеся к этой формуле (прежде всего, Полонский), но доминирующим типом творческой личности был Поэт из пушкинского стихотворения 1827 года. «Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон...» — он чиновник, дипломат, «толстый добродушный офицер»⁵⁸, картежник, издатель, завсегдатай Английского клуба, он вполне в «заботах суетного света»; но «божественный глагол» звучит для творца, поднимая человека до пророка. Несовпадение лирического героя и биографического человека разочаровывало и критиков, и читателей. Сочувствующие Некрасову сознательно или бессознательно творили свой образ поэта, противопоставляя его нелестной для Некрасова репутации, которая тоже имела устойчивые черты (это противопоставление заметно во многих мемуарных свидетельствах). Противоречие между биографией и стихами (а для Некрасова это противоречие — один из основных мотивов его напряженной и глубокой лирики)* пытались попросту снять. Вот характерное письмо. Иван Григорьевич Воронин пишет И. З. Сурикову: «Не читал я давно произведений новых Некрасова, что-то он пописывает? Про него здесь в провинции (письмо из Саратова в Москву. — Л. С.) такие распространяют сплетни, что Господи помилуй. Один мне в Симбирске передавал, что он и картежник, и пьяница, и помещик в душе. И что он его даже лично знает. Я не знаю, каким образом могут совмещаться в одной душе такая чистая, благородная любовь к народу, его свободе и правде, и

* «Любители биографии недоумевают перед «противоречиями» между жизнью Некрасова и его стихами. Загладить это противоречие не удастся, но оно — не только законное, а и совершенно необходимое...»⁵⁹ Ср. замечание Л. Я. Гинзбург: «Некрасов в быту был картежник и покровитель красивых женщин, но то, что он писал о горе народном, было его реальным опытом»⁶⁰.

крепостные нечистые элементы? Вероятно, все это вздор и месть многочисленных его врагов. Я не верю подобным сплетням!»⁶¹ Стоит отметить, что суриковцы как раз тяготели к биографической поэзии, охотно внося в свои стихи подробности собственной жизни. Их талантов не хватало, пожалуй, именно на отбор фактов, на воссоздание иной — не эмпирической — реальности.

У поэтов начала нашего века биография намного заметнее входит в стихи, чем у современников. Некрасова. Среди вопросов анкеты К. И. Чуковского (1919) был и такой: «Как вы относитесь к распространенному мнению, будто Некрасов был безнравственный человек?» Характерно, что некоторые поэты (М. Волошин, Н. Гумилев, Н. Тихонов) в ответах так или иначе подчеркнули противоречивость личности Некрасова, ее сложность и — именно с противоречивостью связанную — значительность. Особенно интересен ответ Блока. Он в те годы продолжал работать над «Возмездием», совсем недавно (1917) была напечатана первая глава поэмы, где особенно заметен интерес к людям 40-х годов (в поэме и в «Матерьялах для поэмы» упоминаются А. Н. Бекетов, Щедрин, Достоевский, Некрасов). В сознании поэта этих людей отличает именно противоречивость. Блок отвечает на вопрос анкеты: «Он был страстный человек и «барин», этим все и сказано»⁶². А на предыдущий вопрос — о народолюбии Некрасова — ответ еще характернее: «Оно было неподдельное и настоящее, то есть двойственное (любовь-вражда)»⁶³. Это вполне некрасовское противоречие («...И как любил он, ненавидя»); но это и Блок с «нераздельностью и неслиянностью всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения»⁶⁴. Грех и покаяние, преступление и святость, нищета и неколебимая сила — антиномии, описывающие народ и у Некрасова, и у Блока; вспомним хотя бы знаменитое: «Ты и убогая, ты и обильная...» — и цикл Блока «Родина», где грешная и нищая Россия явлена прекрасной и святой, «в красе заплаканной и древней». Впрочем, о народолюбии Некрасова поговорим подробнее.

3. ПОЭТ И НАРОД

Толпе напоминать, что бедствует народ...

«Элегия», 1874

Народ — главная тема русской литературы в Некрасовское время. Здесь сходятся важнейшие узлы журнальной борьбы — и идейной, и эстетической. Литература в России от века мерялась отношением к народу, и немало копий было скрещено и сломано в спорах о том, что такое истинная народность. Для критиков Некрасова вопрос об искренности некрасовской любви к народу был тесно связан с другим — истинно ли поэт изображает народ.

И. Г. Воронин сразу подчеркивает свое особое право на суд над поэтом: «Почему же мне, как единице из народа, не сказать своего слова о Некрасове?» Вслед за суждением идет осуждение: «Мы имеем смелость сомневаться в народности Некрасова», ибо «народным поэтом может быть только тот, кто всесторонне сумеет понять, прочувствовать и художественно выразить не только одни страдания народа, но и его радости, надежды и верования»⁶⁵. Вечный упрек в односторонности — и раздаётся он всегда в адрес тех, кто пишет слишком мрачно; почему-то никогда он не слышен, если писатель видит только «светлую сторону»...

М. де Пуле в итоговой по сути статье — она напечатана в «Русском вестнике» через пять месяцев после смерти поэта — любовь Некрасова к народу назовет «странной, болезненной, патологической»⁶⁶. Один из немногих, он обратит внимание на проблему счастья в «Кому на Руси...», но ни постановка проблемы, ни ее решение в поэме его не устраивают. Вот сенокос в Больших Вахлаках («Последыш»). «Работа кипела. Народ высматривал бодро. Вот тут-то, казалось бы, можно найти довольных и счастливых; но поэт задался мыслью, что их и быть не может между русскими крестьянами, даже после освобождения, даже в 1872 году, когда писалась повесть „Последыш“». «Можно

подумать,—пишет далее критик,—что при создании своей поэмы Некрасов имел в виду не столько юмористическое решение вопроса о крестьянском счастье, сколько реальное изображение порки и сечения в разных видах»⁶⁷.

В статье М. де Пуле есть любопытный этнографический, так сказать, момент. Когда он пишет, что «Некрасов не знал России, не знал и русского народа» (в тогдашней критике это утверждение не было оригинальным), он имеет в виду прежде всего тот факт, что поэт изображал костромских и ярославских крестьян. «Те, кто живут южнее Москвы, не узнают в произведениях Некрасова своей Руси»⁶⁸. Это замечание перекликается с одним малоизвестным суждением Страхова. В письме к Н. Я. Данилевскому (приблизительно осенью 1874 г.) Страхов признается: «...нынешняя литература, наконец, начинает возбуждать во мне злобу, да и все наше современное искусство. <...> В ней, очевидно, господствует дух великорусского мужика. Чистые мужики, да еще костромские: Некрасов, Островский, Писемский, Потехин (все из Костромы), а к ним примыкают еще и Достоевский, и Салтыков, и Мусоргский, и Репин. <...> Великороссы не имеют дара к искусству и философии: это практический, прозаический народ»⁶⁹.

Это суждение Страхова интересно не само по себе (Страхов не последний из тех, кто смотрит на литературу с этнической точки зрения), а как одно из многих — и противоречивых — высказываний критика о поэте. В 1869 году он пишет: «Самые стихи г. Некрасова, в которых так много говорится о народных страданиях, давно уже, несмотря на их несомненные и замечательные достоинства, признаны не выражающими полного сочувствия народу, не проникнутыми его действительным пониманием. <...> В поэме «Кому на Руси жить хорошо» поэт выражает свое сердечное желание, чтобы народ просветился и полюбил читать книги. Но какие же книги г. Некрасов желал бы видеть в руках у народа? Белинского и Гоголя! Такое несбыточное желание всего лучше показывает, как мало г. Некрасов

сходится с народом в своих сочувствиях и воззрениях»⁷⁰.

Знаменитое, хрестоматийное место это вызовет сходное замечание и у Авсеенко (Рус. вестник. 1873. № 6). Не будем спешить с упреками критикам—с элементарной, наивно-реалистической точки зрения они правы: народ еще очень долго не понесет с базара Гоголя, тем более—Белинского. *Блюхера* и *Милорда* в качестве массового чтения сменят другие книги—за сто лет эта смена произойдет не однажды. Неужели Некрасов, внимательно приглядывавшийся к лубочной литературе (следы этого внимания заметны не только в «Кому на Руси жить хорошо», но и в переписке поэта с издателем книжек для народа И. А. Гольшевым), не понимал, что его пожелание мало реально? Сам Некрасов пытался издавать «Красные книжки» для массового читателя, некоторые его произведения вышли в народных картинках еще при жизни поэта, сюжеты из «Кому на Руси жить хорошо»—уже после его смерти⁷¹.

Восприятие Некрасова читателями из народа—важнейшая тема. В 1913—1914 годах этим займется В. Е. Евгеньев-Максимов, распространяя свои анкеты среди читателей разных сословий, в том числе и среди крестьян (в мартовском номере «Журнала для всех» за 1914 год он подведет итоги опроса). Читатель из народа постепенно узнавал своего поэта; господствующее настроение грамотного крестьянства выражено в книге литератора из народа Н. А. Панова (книга писалась в 1901—1902 гг., но не была напечатана); перефразируя знаменитые строчки из «Кому на Руси...», Панов пишет:

Когда мужик не Блюхера
И не милорда глупого—
Решетникова Федора,
Успенских двух, Левитова,
Слепцова, Златовратского,

Каронина, Нефедова,
Засодимского, Салова,
А главное—Некрасова,
Всего без исключения,
С базара понесет⁷².

Мы затронули тему еще почти неизученную—в ней есть множество важных аспектов: Некрасов как издатель массовой литературы; отношение поэта к «низовой

культуре» и попытка влиять на нее... Кроме того, имена Гоголя и Белинского связаны в сознании современников Некрасова с особым отношением к делу писателя—с «культом писателя», как назвал этот феномен В. Евгеньев-Максимов⁷³. Наконец, выражение «заступники народные» имело вполне ясный читателям смысл, более широкий, чем словарный,— эпоха наделила это словосочетание особенным значением, соединив в нем и жертвенность, и тернистый путь, и раннюю смерть, и страдания за ближних своих. В том же ряду оказывается и некрасовский Гриша Добросклонов, с которым читатели познакомятся уже после смерти поэта. Но вернемся к Страхову.

В большой статье «Некрасов и Полонский» (Заря. 1870. № 9) Страхов вновь касается отношения Некрасова к народу: «Народ для него—страждущая масса, которую не только следует облегчить от несомых ею тягостей, но еще более следует просветить. <...> Целый ряд стихотворений этого поэта посвящен изображению грубости и дикости русского народа. <...> Толкуя беспрестанно о народе, он ни разу не воспел нам того, чем собственно живет народ,—ни единого чувства, ни единой думы, в которых бы отразилось внутреннее развитие народа, сказалась бы его великая духовная сила»⁷⁴.

Для Страхова (как и для его старшего современника А. А. Григорьева) нет правды вне правды народной, почвеннической,—отсюда и неприятие Некрасова, который для Страхова «поэт чисто петербургский», «поэт Александринского театра, Невского проспекта, петербургских чиновников и петербургских журналистов»⁷⁵. Но, как сказано, отношение критика к поэту сложнее каждого отдельного высказывания, шире любого им же высказанного приговора.

Отвечая Достоевскому на его слова «помещичья литература», сказанные о Тургеневе и Толстом, а по сути—о всей современной литературе, Страхов возражает: «А что же Вы забыли Кольцова, Некрасова (великого ...*, но поэта?). А Ваш «Мертвый дом»? Это

* Так в рукописи.

ли не народная литература?» (письмо от 8 июня 1871 г.)⁷⁶.

Страховский упрек Некрасову в односторонности будут повторять и перепевать другие критики. В 1874 году П. Павлов в «Гражданине» постарается показать, что «в сущности не так горько живет Матрене, как поэту это доказать хочется». Просто Некрасов «стихами показывает» то, что его сотрудники по журналу «статьями о деревне, о крестьянском вопросе и т. п., т. е. что все уже так скверно в мужицком быту, что хуже быть не может» (№ 10).

Некрасов не был вовсе народным поэтом, не сочувствовал народному мирозерцанию и не носил в себе ни одного из народных идеалов, пишет Вс. Соловьев незадолго до смерти поэта (Рус. мир. 1877. № 35).

Т. Толычева в 1878 году вступает за народ, оскорбленный поэтом: ведь что показано в «Кому на Руси...»? Народ ломает комедию («Последыш»), подкупает писаря, зарывает живого в землю («Крестьянка») — так что о сочувствии Некрасова народу говорить не приходится⁷⁷.

А Буренин не только отметит «барское представление о горечи семейной жизни» (в «Крестьянке»), но и напечатает пародию на «Кому на Руси...».

Эта пародия (подписанная Н. Некрасов-Ложногласов) появится в журнале «Дело» (1875. № 1). Публикация произведения Буренина в радикально-демократическом «Деле» не должна удивлять: во-первых, в 1871 году Буренин печатался и в некрасовских «Отечественных записках» (стихи); во-вторых, мы уже видели, как сходились критики Некрасова из противоположных идейных станов: общим у них было неприятие своеобразия поэта. Журнал помещал одновременно пародии на Некрасова и Полонского, обещал пародировать А. Толстого и Майкова и при этом в поэтическом отделе печатал П. Вейнберга, Л. Оболенского, В. Славянского, П. Быкова, Омулевского (И. Федорова) и других столь же оригинальных поэтов.

Пародия называлась так же, как и поэма; следовал подзаголовок: «Глава 7.777.777» и далее некрасовским

стихом повествовалось о том, как странники в Петербурге встречают испуганную Матрену Тимофеевну. Оказывается, барин (Некрасов) выписал ее в Петербург, чтобы расспросить о тяжелой жизни. Когда же Матрена рассказала о себе и выяснилось, что жизнь ее вовсе не тяжела, Некрасов рассердился и прогнал крестьянку.

Пойми ты, баба глупая: Чувствительно-гражданскую
С Михаилом Евграфычем, Обязан поставлять.
С Григорием Захарычем В поэзии читателя
Я орган либеральнейший— Теперешнего времени
«Записки» издаю *. Чем я пронять могу?
..... Я должен слезы горькие
А я—я в книжку каждую Над бедствиями всякими
Поэзию приятную, Народа, меньшей братии,—
Хоть тресни,—проливать ⁷⁸.

Для Авсеенко народность Некрасова была и осталась ложной — и в первых стихах поэта, «идеализировавшего русского простолюдина», и в поэме «Кому на Руси жить хорошо», где Авсеенко обнаруживает «русский народный букет» в духе Решетникова. Вкус критика оскорблен «площадной грубостью», вносимой в печать стихами Некрасова. Так, он цитирует из «Последыша» сцену с Агапом, чтобы заключить: «Сцена дранья, различные приемы употребления розог и вообще вся теория и история сечения составляет <...> любимую тему реального поэта и самый благодарный источник его вдохновения» ⁷⁹.

Стоит вспомнить замечание Достоевского в «Дневнике писателя»: «...г-н Авсеенко изображает собою, как писатель, деятеля, потерявшегося на обожании высшего света». У Достоевского с Авсеенко тоже вышел спор о народе и, по сути дела, за себя и за Некрасова отвечал Достоевский: «Оказывается ведь, что в каретах-то, в помаде-то и в особенности в том, как лакеи

* В экземпляре корректуры с авторской правкой несколько строк (от «С Михаилом Евграфычем» и до «„Записки“ издаю») зачеркнуты, но в журнальной публикации они остались (РО ПД, ф. 36, оп. 1, ед. 23).

встречают барыню,—критик Авсеенко и видит всю задачу культуры. <...> У них отвращение от народа остервенелое, и если когда и похвалят народ,—ну из политики, то наберут лишь громких фраз, для приличия, в которых они сами не понимают ни слова, потому что сами себе через несколько строк и противоречат»⁸⁰.

Кстати о грубости; Некрасов писал Жемчужникову в 1869 году: «...в стихе иногда невозможно без грубого слова, надо только, чтоб оно оправдывалось необходимостью, да чтоб не было это часто»⁸¹. Черновики поэмы содержат немало сцен и строк, не вошедших в окончательный текст, очевидно, из-за излишней грубости (сцена избинения Матрены Корчагиной, поговорка о соплях и т. п.).

Через год, в июльском номере «Русского вестника» за 1874 год, Авсеенко откликнется на появление «Крестьянки» и вновь выступит против стиля поэмы: «Г. Некрасов не просто позволяет себе обмолвиться неприличностями, он, так сказать, возделывает эту литературную целину, обнаруживая при этом изобретательность, достойную лучшего дела»⁸². «Крестьянка» вызвала критические нападки Буренина. Предмет осуждения—речь главной героини; она «полна quasi-народных оборотов, введенных у нас по преимуществу автором «Тройки» и «Огородника». Эта искусственная речь заключает в себе много фальшивого, деланного простонародничанья и очень мало настоящего народно-го склада» (СПВ. 1874. № 26).

Разумеется, эти нападки вызывали возражения: критик «Биржевых ведомостей» (1873. № 78) находил в «Последыше» «оригинальный склад» и «чисто народный юмор», а в «Новом времени» писали, что «ни одна народная книга <...> не будет ему (народу.—Л. С.) так понятна, как «Коробейники» и «Кому на Руси жить хорошо». А все потому, что каждый крестьянин найдет в них отголосок своих понятий и стремлений; все потому, что он почует в них свое простое, безыскусственное человеческое чувство, переданное характерным и родным ему языком; все потому, что поэт изучил народ наш и знает его, как никто» (1873. № 61).

В спорах о народности «Кому на Руси...» есть любопытный эпизод. Буренин в упоминавшейся статье упрекает Некрасова в том, что поэт «заставляет слушателей рассказа Матрены, мужиков, ни с того, ни с другого затянуть следующую грубую песню:

Мой постылый муж
Подымается:
За шелкову плеть
Принимается.
Хор:
Плетка свистнула,
Кровь пробрызнула...
Ах! лели-лели!
Кровь пробрызнула.

Чудесно и необыкновенно реально!—комментирует критик.—Так реально, что такого грубого реализма не обнаружит сам народ в своих безыскусственных песнях; на подобный антихудожественный реализм способны только искусственные поэты, преследующие различные протестующие тенденции и усвоившие себе традиционные воззрения на дикость и зверское самоуправство мужей в русской семье». Чуть позже в газете «Русский мир» (1874. № 57) к нему присоединился Авсеенко, глумливо комментировавший «Крестьянку» эпизод за эпизодом и, в частности, приглашавший «полюбоваться» этой же песней. Но, как отмечено в комментариях к III тому Полного собрания сочинений (1949) и к V тому последнего Академического собрания (1982), в собрании Соболевского есть 14 вариантов этой песни, а Некрасов воспользовался вариантом, напечатанным в «Современнике» в статье В. Александра (1864. № 7). Аналогичная ошибка вышла у Авсеенко и с поговоркой о ржи и пшенице: «Все это,—самоуверенно пишет критик,—придумал для мужичков поэт: самим крестьянам такой вздор в голову не ползет». Между тем эту поговорку можно найти в сборнике В. Даля (М., 1862, с. 476). «Бессмысленной» объявлена в той же статье поговорка «Рабочий конь солому ест, а пустопляс овес», тоже имеющаяся в сборнике Даля (с. 39).

Среди подобных обвинений следует назвать и замечание П. Павлова (Гражданин. 1874. № 10): «Муза на миг отошла от поэта, и как будто в этот миг поэт дает умирающему старику сказать <...> прескверные и препошлые слова...»:

А бабам на Руси
Три петли: шелку белого,
Вторая шелку красного,
А третья шелку черного.
Любую выбирай!..»

«Прескверные и препошлые слова» имеют, как установлено исследователями, фольклорный источник⁸³.

Спор о народности поэмы—подлинной или мнимой—это спор о Некрасове-поэте. Победил ли он на своем пути к созданию новой поэзии или проиграл? Для враждебной поэту критики популярность стихов Некрасова—свидетельство упадка поэзии, а его новаторство—псевдонародность. Интересно, что никто из сочувствующих Некрасову современников не показал (а это можно было сделать неопровержимо) заведомую ложность обвинений поэта в подделке под народность, никто не смог осознать значения фольклорных элементов в поэме «Кому на Руси жить хорошо» и в творчестве Некрасова в целом. Это было сделано уже в XX веке—Брюсовым, Чуковским, Тыняновым, Эйхенбаумом.

4. ПОЭТ И ЧИТАТЕЛЬ

И песнь моя бесследно пролетела...

«Умру я скоро...», 1867

Я умру—моя померкнет слава...

«З[и]не», 1876

Успех стихов Некрасова в его «непоэтическое» время признавался всеми (почти) его современниками. Это требовало осмысления. Враги поэта объясняли популярность Некрасова так: «Успех г. Некрасова в публике

выражает собою успех известных начал, которым поэт служит, и наглядным образом определяет нынешний умственный и художественный уровень большинства читающей массы»⁸⁴. «Известные начала» на языке Авсеенко (его мы только что процитировали) — это идеи петербургской журналистики, вдохновлявшие в те годы русскую интеллигенцию. Так думал не только Авсеенко. Страхов: «...он как раз пришелся по вкусу тому обществу, которое гордится своей образованностью, весьма жалеет мужика, но в то же время чуждается народного духа». Количество изданий, считает Страхов, — сомнительный показатель: «...обилие читающих может быть только внешним успехом, только доказывать, что книга угодила толпе...»⁸⁵ С направлением (взятым расчетливо, неискренне) связывали успех Некрасова и его бывшие сотрудники М. Антонович и Ю. Жуковский.

Иначе понимал дело критик «Новостей». Он отказывается связывать успех Некрасова с тенденцией: «Кто ныне из наших стихотворцев не тенденциозен? Минаев тенденциозен, Буренин тенденциозен, Оммулевский тенденциозен, Плещеев тенденциозен... Они даже, пожалуй, будут тенденциознее Некрасова. <...> Отчего же, спрашивается, эти тенденциозные поэты не имеют успеха такого, какой приобрел г. Некрасов? Просто по недостатку таланта...»⁸⁶ Вполне возможно, что И. Кушцевский (это его заметку мы только что цитировали), близкий в 1870—1872 годах к редакции «Отечественных записок», слышал от Некрасова что-то вроде сказанного поэтом П. Ковалевскому: «Нынче только ленивый пишет без направления, а вот чтобы с дарованием, так не слышать что-то...»⁸⁷

В «Публичных лекциях» (1 издание — 1874 г.) О. Миллер пишет: «Некрасов в своих стихах шел совершенно в тон с господствующим направлением нашей послегоголевской литературы; он внес это направление и в стихи, и вот это-то и было главной причиной, что даже в тот переходный момент, когда вовсе не читали у нас стихов, Некрасова не только не переставали читать — им даже зачитывались. Уже одно

это, такая популярность его произведений должна дать ему видное место в истории русской литературы»⁸⁸. Что делать дальше с констатацией «видного места», критик не знает и пускается в унылое цитирование текстов поэта с довольно заурядным комментарием, отмечая «крайности» и пересказывая «идеи». И. Н. Павлов из «Русского вестника» гораздо решительнее: «Чтобы получить такое значение, какое Некрасов получил у нас, таланту надо действовать заодно с обстоятельствами времени, надо говорить обществу то именно, что более всего оно расположено слушать в данную минуту»⁸⁹. Как видим, «общий глас» критики сквозь стихи вычитывал идеи и с ними соотносил успех или неуспех поэта в публике. В мемуарах о Некрасове обнаруживается та же тенденция.

Воспоминания А. Г. Степановой-Бородиной (ее статью в «Новом времени» мы цитировали) передают характерное отношение к Некрасову молодежи 60-х годов — при том, что Авсеенко и Буренин, например, принадлежа к тому же поколению, общих литературных пристрастий, по их собственным признаниям, не выражают. Степанова-Бородина пишет: «В настоящее время (воспоминания были прочтены ею в начале 1903 года на заседании одного из кружков, существовавших при Женском взаимно-благотворительном обществе.— Л. С.), когда критическое сознание гораздо более развито в массе интеллигенции, чем тогда, вряд ли даже может быть понятен тот энтузиазм и то преклонение, какими мы были преисполнены к поэту-гражданину, нашему светочу и руководителю, воплотившему в себе наш идеал писателя. Ни Пушкина, ни Лермонтова мы не любили и не понимали — они казались нам тогда такими чуждыми, пели о любви к вечной природе, о красивых ножках, один глядя на жизнь оптимистом, а другой — пессимистично, и все это в то время, когда старые идеалы добра и красоты сороковых годов, казалось, совсем уже поблекли и когда на смену им шла новая жизнь с другими требованиями и запросами...» В мемуарах ясно видно, что любовь к поэту вызвана его сочувствием к народу и им определяется: Некрасов

«заставил нас понять и полюбить всех этих Власов, школьников, Арин-солдаток, всех этих баб, замерзающих в лесу, ребят, возящих дрова из лесу в шестилетнем возрасте, и, полюбив их, <...> мы вознесли его на недостижимую высоту, перед которой невольно мельчали в наших глазах великие поэты, которых сам Некрасов считал для себя недостижимыми образцами»⁹⁰.

Любопытно сопоставить с этими признаниями заметки В. В. Розанова. Он принадлежал уже к следующему поколению—в те годы, когда Степанова-Бородина встречалась с Некрасовым как сотрудница «С.-Петербургских ведомостей», будущий парадоксалист только заканчивал гимназию. Вспоминая это время, Розанов пишет: «В 1875—1878 гг. Некрасов не только заслонил Пушкина, но до некоторой степени заслонил и всю русскую литературу». Розанов замечает не только темы Некрасова и его направление (это видели все), но и стиль поэта, его стихи. «Одною из причин широкой и необыкновенно ранней усвояемости Некрасова было то, что он называет вещи необыкновенно широкими именами, говорит схемами, категориями, именно так, как говорит толпа, улица, говорит простонародье и говорят дети». И чуть дальше: «Отчего Некрасов мне, да и всем, кого я знал, становился с первого знакомства «родным»? Оттого, что он завязывал связь с ущемленным у нас, с болеющим, страдальческим и загнанным! Это было наше демократическое чувство и социальное положение. Все мы, уже в качестве учеников, были «под прессом». Как члены семьи, мы были тоже „под прессом“».

Розанов подчеркивает особый характер любви Некрасова к народу, выразившийся в тоне его стихов. «У Некрасова заговорил сам народ, точнее—поэт сам, лично заговорил, как русский простолюдин, языком, прибаутками, юмором крестьянина, рабочего, наборщика, солдата и проч.» Некрасов, по Розанову, «был настоящим основателем демократической русской литературы»; противопоставляя поэта Григоровичу и Тургеневу («они относились к крестьянину как к свежему полю наблюдений и живописи»), критик предпочитает

«естественное сочувствие к положению народа» Некрасова, любившего русского простолюдина «кровно», «как себя или своего»⁹¹.

И через восемь лет, в «Уединенном», Розанов вновь скажет в защиту поэта: «У Некрасова есть страниц десять стихов до того народных, как этого не удалось ни одному из наших поэтов и прозаиков»⁹². Некрасова в 1916 году все еще надо было защищать, и Розанов вновь вспоминает общие пристрастия своей юности: «Он был «властителем дум» поколения чрезвычайно деятельного, энергичного и чистосердечного. Не худшего из русских поколений,— и это есть исторический факт...»⁹³

Нетрудно увидеть в розановских заметках переключку с теми страницами «Дневника писателя» Достоевского, где говорится о Некрасове. Главное для Достоевского в поэте — «истинная, страстная, а главное — непосредственная любовь к народу». При этом «Некрасов пока еще — лишь поэт русской интеллигенции, с любовью и страстью говоривший о народе и страданиях его той же русской интеллигенции». Но в будущем — «в будущем народ отметит Некрасова».

Достоевский признается: «Как много Некрасов как поэт во все эти тридцать лет занимал места в моей жизни!» Но смысл его речи над гробом поэта (и всей второй части декабрьского выпуска «Дневника писателя» за 1877 г.) несомненно шире личного восприятия. «Некрасов — явление историческое», — записано в черновике второй части; Достоевский имеет в виду, очевидно, не значение Некрасова, а характерность появления русского «раздвоенного» человека. Но успех его в русской читающей публике не случаен. «Те тысячи, которые шли за гробом его, оправдали его. Что же это? Заблуждение толпы? Не верю!»⁹⁴ Эта запись из подготовительных материалов к «Дневнику» свидетельствует: Достоевский, с его всегдашней чуткостью к факту, в похоронах Некрасова видит идею, требующую осознания, разрешения. Об этом и вся вторая часть «Дневника писателя». Над разрешением этой идеи — над осмыслением места Некрасова в русской культуре — будет трудиться еще не одно поколение русских читателей.

5. ПОСЛЕ СМЕРТИ

Пали с плеч подвижника вериги,
И подвижник мертвый пал!

З[и]не (1877)

Посмертная судьба Некрасова и его главной поэмы не менее драматична, чем борьба вокруг поэта при его жизни. Сюжеты здесь складываются самые разные — текстология Некрасова, изувеченного цензурой официальной и неофициальной; судьба его поэтической традиции, школы — при том, что само существование некрасовской школы многим критикам казалось более чем спорным... Вот лишь некоторые вехи...

1879. Первое посмертное издание Собрания сочинений Некрасова.

В начале 1878 года у сестры поэта Анны Алексеевны Буткевич возник замысел посмертного собрания сочинений Некрасова. Расходы по изданию взял на себя М. М. Стасюлевич — редактор «Вестника Европы» и владелец типографии, в которой и будут отпечатаны 6000 экземпляров четырехтомника. В издании участвовали (советами, отчасти редактурой) Салтыков-Щедрин и Г. З. Елисеев — они представляли «Отечественные записки»; был приглашен А. Н. Пыпин — бывший сотрудник «Современника», позднее — активный автор «Вестника Европы», ему принадлежит одна из первых монографий о Некрасове (1905). Готовить будущее собрание издательница (по завещанию Некрасова, все права на изданные и неизданные его сочинения переходили к А. А. Буткевич) предложила библиографу С. И. Пономареву⁹⁵.

В переписке А. А. Буткевич и С. И. Пономарева возникает вопрос — почему приглашен библиограф из Коптопа, а не близкий покойному поэту и известный в Петербурге П. Ефремов? Пономарев предположил даже, что к нему обратились после отказа Ефремова, — Буткевич опровергала это в письме от 29 июля 1878 года. Еще в мае 1878 года Пономарев, не зная об отношениях Ефремова с Буткевич, просил помощи у

петербургского коллеги: «Все, что есть у Вас о Некрасове, давайте на помощь»⁹⁶, просил и в декабре, хотя Ефремов не отвечал до конца года. Наконец (26 декабря 1878), Ефремов сообщает о некрасовских материалах, которыми он располагает: «...письма его ко мне чисто личные, стихи, написанные «для автографов»,— не для печати. Кроме того, я... несмотря на уважение к памяти Некрасова, не мог бы сделать что-нибудь хоть малейшее, угодное для почтенной его сестрицы. Вот и весь ответ»⁹⁷. Между тем у Ефремова хранилась (в числе многих других материалов) первоначальная рукописная редакция «Пира...», опубликованная лишь в 1935 году Ю. А. Бахрушиным в пятом сборнике «Звеньев». Этой рукописи (как и другим некрасовским текстам из архива Ефремова) еще предстоит сыграть свою роль в спорах о тексте «Кому на Руси...»⁹⁸.

Не лишена интереса хронология издания (4 тома, 100 печатных листов): в марте 1878 года Буткевич предлагает Пономареву приняться за подготовку издания; к 20 или 22 июня Пономарев был должен выслать первый том; 31 августа Буткевич благодарит Пономарева: «...наше дело кончено»⁹⁹, а 4 сентября первый том уже готов¹⁰⁰. 14 января 1879 года готовы уже три тома¹⁰¹, 29 января Стасюлевич пишет Пономареву: «7 октября я начал печатание, и к 7 февраля, надобно думать, печатание будет совсем окончено: четыре месяца ушло на работу; это не очень много, но все же жаль, что не было физической возможности издать к первой годовщине смерти Некрасова»¹⁰².

Поэма «Кому на Руси...» была напечатана по предыдущему изданию (1873—1874). «Пир на весь мир», вырезанный по требованию цензуры из ноябрьской книжки «Отечественных записок» за 1876 год*, не был помещен и в посмертном издании; более того, переписав для Пономарева «Пир...», Буткевич предупреждает корреспондента: «Я дарю Вам поэму, которая есть только у

* Известно, как тяжело переживал Некрасов этот последний удар. О попытках поэта провести «Пир...» через цензуру см.: Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 5. С. 672.

очень избранных друзей брата, которым он дал сам. Помните, что мы переживаем трудное время, не подведите меня»¹⁰³. Ни Буткевич, вообще склонная преувеличивать цензурную неприемлемость произведений брата*, ни «редакционный комитет», хорошо осведомленный о последних мытарствах поэта, не решились принять новую попытку напечатать «Пир...» (была напечатана только «Песня Гришина»).

Среди откликов на четырехтомник отметим рецензию «Одесского вестника» (1879. № 58), содержащую упрек в неполноте — в частности, отмечалось отсутствие «четвертой части поэмы „Кому на Руси жить хорошо“» (т. е. «Пира...»). Между тем в том же 1879 году «Пир...» был издан Петербургской вольной типографией. Кто знает, повлияло ли это на петербургских цензоров или нет, но только в февральском номере «Отечественных записок» за 1881 год «Пир...» — искаженный, «с урезками и приставками»¹⁰⁴ — был наконец напечатан.

1889. В двух номерах газеты «Новое время» (14 и 15 ноября) помещена большая статья Сергея Аркадьевича Андреевского «О Некрасове» (Б. Эйхенбаум назовет эту статью «одной из самых умных в некрасовской литературе»¹⁰⁵). Юрист и литератор, Андреевский напечатал свой первый стихотворный опыт (перевод «Ночей» А. Мюссе) в том самом январском номере «Вестника Европы», где был помещен некролог Некрасова. Главная мысль статьи — прозаичность Некрасова. «...Добрых две трети его произведений могут быть превращены в прозу и не только ничуть от этого не пострадают, но даже выиграют в ясности и полноте». Эту же мысль встречаем в более поздней статье «Вырождение рифмы»: Некрасов, пишет Андреевский, «царствовал в самый характерный период «обмена веществ» между стихами и прозой», работая над тем, чтобы «опрозаить стих»¹⁰⁶.

* Так, Буткевич считала, что «Элегию» 1874 года «напечатать нельзя», не зная, что это стихотворение уже было напечатано // Лит. наследство, 1949. Т. 53/54 (Некрасов, III). С. 170.

В газетной статье Андреевского много тонких и верных замечаний—назовем хотя бы пронизательное сближение демократизма Достоевского и Некрасова или сравнение автора «Кому на Руси...» с поэтами-самородками Кольцовым и Никитиным. По мнению Андреевского, Некрасов «является истинным поэтом в тех случаях, когда он излагает народные темы народным говором». «Некоторый пуризм, которого держались в отношении народной речи Кольцов и Никитин, был совершенно отброшен Некрасовым: он пустил ее всю целиком в поэзию. С этим, подчас весьма жестким, материалом он умел делать чудеса. В «Кому на Руси жить хорошо» певучесть этой совсем неочищенной народной речи иногда разливается у Некрасова с такой силой, что в стремительном потоке напева совершенно исчезают щепки и мусор». О рифмах Некрасова Андреевский говорит в превосходной степени («виртуозность»). Это стоит заметить особенно, так как поэзия Некрасова для Андреевского не только объект исследования, но и веский довод в общей концепции русской поэзии. Эта концепция ясна из заглавия уже упомянутой статьи 1901 года. «Рифмованные стихи,—пишет критик и бывший поэт (Андреевский перестал писать стихи после выхода единственного своего поэтического сборника 1886 года),—положительно доживают свой век»¹⁰⁷. В контексте современной поэзии прозаизация стиха у Некрасова и поэтизация прозы у Тургенева («Стихотворения в прозе») подтверждали, по мысли Андреевского, исчерпанность традиционного рифмованного стиха.

Эта идея вызвала резкие возражения.

1901. Возражал Андреевскому Брюсов в том же пятом номере «Мира искусства» за 1901 год, в котором была напечатана статья «Вырождение рифмы». Важнейший пункт спора—мысль о преобладании материализма и позитивизма в духовной жизни той поры; именно с этим утверждением спорит Брюсов, доказывая все возрастающее влияние идеализма во всех европейских культурах. А непопулярность поэзии, замеченная критиком, вовсе не убеждает поэта: масса читающих увели-

чилась, но масса «чуждается вообще поэзии»¹⁰⁸ — так было во все времена.

И вот что интересно: именно в эти годы, утверждая торжество идеального, Брюсов одновременно вступает в борьбу за «кодификацию»* поэзии Некрасова, за «утверждение ее в пантеоне русской литературы, среди незыблемых культурных ценностей»¹¹⁰.

Отвечая газете «Новости дня» (предложившей высказаться о поэте в связи с 25-летием со дня его смерти нескольким известным писателям), Брюсов писал: «Поэзия Некрасова до сих пор не оценена справедливо, и, конечно, первая причина тому — его «гражданское служение». Оно сделало из его стихов предмет партийных споров и лишило их спокойных читателей и критиков» (27 декабря 1902 года). Во всех своих работах о Некрасове Брюсов восстанавливал справедливость в отношении к поэту, причем в ранних заметках — с восторгом, с нажимом, с полемическим подтекстом (как убедительно показал С. Гиндин, адресат полемики — С. Андреевский)¹¹¹.

О «Кому на Руси...» Брюсов выскажется дважды — в 1898—1899 годах (датировка С. Гиндина) и в 1919 году. В первом наброске (из материалов к «Истории русской лирики») поэма сравнивается с «Россиадой» Хераскова; при этом любопытно тонкое замечание (чувствуется поэт-символист): «Она не кончена, но есть какое-то обаяние и в этой неоконченности»¹¹².

Во второй заметке (конспекте «Десять лекций по истории новой русской литературы») поэма «Кому на Руси...» названа высшим созданием поэта: «В поэме ряд типов: мужиков, помещиков, попа, разбойника и мн. др.; высокопоэтические картины (напр., в Прологе — ночи, обращение к теням, к эхо), много метких слов и выражений, частью ставших поговорками, тот

* Обращаясь к брюсовскому осмыслению творчества Некрасова, мы следуем С. И. Гиндину: он в большой глубокой и интересной работе показал основные моменты восприятия некрасовского наследия Брюсовым. Там же содержатся ценные суждения об общих особенностях кодификации литературных явлений, то есть включения их в число классических¹⁰⁹.

же прекрасный язык, своеобразие размера»¹¹³. Интерес к поэме углубляется — отмечена не только эпичность; да и незаконченность уже не заключает обаяния («не вполне законченная автором и до сих пор печатающаяся с грубыми цензурными искажениями и пропусками» — это уже речь не поэта, но исследователя). Специально отмечен язык — здесь же Брюсов скажет, что «Некрасов создавал новую народную поэзию»¹¹⁴.

1903—1909. Кажется, К. Чуковский был прав, когда писал о «декадентах» и «символистах», что они Некрасова «воскресли» и «благоговейно пред ним преклонялись»¹¹⁵. В 1903 году в журнале «Новый путь» (№ 3) К. Бальмонт писал о «красоте трагического» в поэзии Некрасова. Далеко не близкий Бальмонту автор «Кому на Руси...» (как известно, символисты начинали с преодоления некрасовской традиции прозаического слова) поставлен в этой статье в ряд великих русских поэтов: кодификация Некрасова еще актуальна. Поэты рубежа веков (и прежде всего «младшие символисты») испытывают заметное влияние некрасовской поэтики — влияние, ими самими осознанное и порой подчеркнутое. А. Белый посвящает книгу «Пепел» памяти Некрасова и эпиграфом к ней берет некрасовское «Что ни год — уменьшаются силы...». Стихотворение «Веселье на Руси» и «Песенка Комаринская» (примерно в то же время Блок пишет свою «Гармонику...», предвосхищающую ритмы «Двенадцати») из сборника «Пепел» ориентированы на многоголосье «Пьяной ночи» и «Пира на весь мир» с его «Соленой», «Солдатской» и другими песнями; а «Горе» и «Русь» прорастают из Руси некрасовской с ее знаменитыми антитезами («Ты и могучая, ты и бессильная...»)¹¹⁶.

1908—1920. Примерно в то же время, когда А. Блок и А. Белый открывали для себя великого предшественника в Некрасове (Фет и Вл. Соловьев были ими открыты гораздо раньше), Некрасовым начал заниматься К. И. Чуковский. Статьи о поэте в газетах, публикации неизвестных текстов, освобождение стихов Некрасова от цензурных искажений — все это увлекло Чуковского, и в 1920 году в Петрограде вышло под его

редакцией первое послереволюционное издание Некрасова. В это издание были включены выброшенные цензурой строки из «Пира...» (их прежде опубликовал А. Измайлов в газете «Русское слово» — 1 февраля 1908 года), но самое интересное для нас в этом издании — расположение частей «Кому на Руси...».

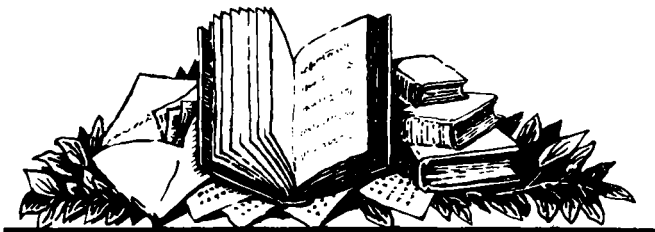
Чуковский поместил «Пир...» (напомним авторский подзаголовок «Пира...» — «часть II, глава вторая») перед «Крестьянкой»: это вызвало возражения П. Н. Сакулина и... спор не закончен до сих пор*. На издание Чуковского откликнулся и М. Гофман. Публикуя в 1922 году рукописные варианты к «Кому на Руси...», он оценил работу Чуковского как «хорошую любительскую» с досадными признаками дилетантства: «отсутствием строгой системы и обоснованности»¹¹⁷. Научная текстология только еще начиналась — статья Гофмана была симптоматичной; она напоминала, что «всякому... изучению творчества писателя должно предшествовать установление канонического текста»¹¹⁸. Едва ли в 1922 году было ясно, что канонического текста поэмы Некрасова не может быть.

1921—1922. «Споры вокруг Некрасова умолкли; он признан, по-видимому, окончательно»¹¹⁹. Так начиналась тыняновская статья 1921 года «Стиховые формы Некрасова». Статья Тынянова стала пограничной — с нее началось научное изучение поэтики Некрасова, противопоставленное «беспринципному и, в существе своем, безразличному «приятию» Некрасова, которое изучением назвать нельзя»¹²⁰. Это уже из статьи Эйхенбаума 1922 года. В спорах вокруг метода Тынянова и Эйхенбаума, в полемике с Чуковским выяснялась специфика некрасовского стиля. Уровень некрасоведческих работ начала 20-х годов останется непревзойденным — на него будут вольно или невольно ориентироваться филологи последующих десятилетий.

1946—1949; 1981, 1987... Между тем изучение некрасовских текстов и публикация некрасовских материалов

* Краткое изложение дискуссии о расположении частей поэмы см. в последнем — Академическом — издании сочинений поэта (Т. 5. С. 609—614).

продолжались. В 1946 году вышел первый из трех томов «Литературного наследства», посвященных Некрасову, а в 1949 году начало выходить Полное собрание сочинений поэта в 12 томах. Исследование Некрасова продолжается, продолжается и новое Полное собрание сочинений (с 1981 года вышло десять томов стихов и прозы; впереди — статьи и письма поэта). Но споры вокруг Некрасова ... не закончились. *Прославленный по программе*, он с трудом доходит до школьников и студентов (об этом свидетельствуют анкеты — и опубликованные, и неопубликованные). Не случайно, наверное, многие работы о Некрасове по сей день пишутся в чуть экзальтированном тоне, словно авторы спорят с неизбежным оппонентом, не признающим Некрасова. «Сегодня перечитывают Некрасова редко», — пишет В. Леонович в статье, предваряющей прекрасный путеводитель по выставке «Из архива К. И. Чуковского» (книжка издана тиражом 1000 экземпляров!). И продолжает: «Но загадка Некрасова в том, что о нем думают — не ведая даже, что думают именно о нем!»¹²¹ А Юнна Мориц, отвечая на вопрос о некрасовской традиции, замечила: «Некрасовская поэтика вошла в организм отечественной словесности как вещество, подобное соли»¹²². Поэты продолжают думать о Некрасове — и у филологов по-прежнему много работы.



«СТОЛЕТЬЯ НЕ СОТРУТ...»

БИГОРЕВ

**СТОРОЖ БРАТУ
СВОЕМУ...**

Ф. М. Достоевский «Братья Карамазовы»

Еще в 1862 году Достоевскому мечталось о появлении «хоть к концу-то века» «какого-нибудь такого великого произведения, которое выразит стремления и характеристику своего времени так же полно и вековечно, как, например, «Божественная комедия» выразила свою эпоху...». Всю свою творческую жизнь Достоевский готовился создать такое произведение. И все же оставил лишь большое предисловие к тому замыслу, который вынашивал. Ему хотелось только успеть завершить эту работу, собственно, все его романы можно рассматривать как подходы к этому, последнему. Не зря же он как-то записал: «*Никогда* ни на какое сочинение мое не смотрел я серьезнее, чем на это». Сама необычайная продуманность, поразительная отчетливость композиции в целом и во всех деталях, безукоризненная выстроенность оставленной нам книги говорит о том, как автор многие годы лелеял этот замысел в душе, снова и снова продумывая его. И в то же время постройка эта не просто не завершена, а указывает на то, что должно быть, но не совершилось, вся носит печать предварительности, подготовки к чему-то, имеющему быть. Автор сам и назвал его «вступительным романом».

В экспозиции «Братьев Карамазовых», закладывая фундамент идейной конструкции романа, упирающейся в вопрос о преступлении—и, как всегда у Достоевско-

го, о наказании,—автор ставит во главу угла «идею о возрождении вновь человека». Это, конечно, и есть та идея о «восстановлении погибшего человека», которую уже тогда, в 1862 году, Достоевский считал основой произведения, дающего бессмертие. Правда, эту-то идею Достоевский и не осуществил, проведя нас в своих произведениях через «ад» и оставив в преддверии «чистилища». Но во всяком случае, первую часть замысла он исполнил с поистине энциклопедической полнотой.

Пристрастие к энциклопедичности, существующее в русской литературе, пожалуй, и независимо от знаменитого определения Белинским романа Пушкина, мы заметим и в гоголевском дотошном обследовании царства омертвевших душ, и в замысле обозреть всю Русь целиком у Некрасова, и в толстовском всеобъемлющем размахе «мысли народной» и «мысли семейной»; у Достоевского же нельзя не поразиться энциклопедии человеческих страданий и преступлений, надлома и надрыва: длинная вереница лиц и сцен, и нет такого запрета, который не был бы нарушен, порыва, который не был бы уличен и извращен, но и такого преступления, которое бы не терзало душу, не обратилось бы в наказание. И так—все глубже и глубже, из круга в круг, из круга в круг. Архитектоника «Братьев Карамазовых» зиждется на таких кругах, зримым разграничением которых явились бесконечные заборы (подсказанные пейзажем Старой Руссы, где писался роман); в центре их—дом Карамазовых, близ них, но вне их—монастырь.

К 1868 году у Достоевского, в исполнение этого его проспекта на конец века, сложился замысел цикла романов «Атеизм», где современный русский человек в своих скитаниях по России теряет, ищет и находит веру. Таким духовным скитальцем должен был потом стать Алеша Карамазов, в *следующем* романе. Мальчишеский клуб, игравший столь неоправданно большую роль в набросках к «Идиоту», оказался на месте в «Братьях Карамазовых»: ведь в продолжении романа эти здесь никак не связанные с сюжетной линией

мальчики должны были вырасти и действовать. Так что замысел романа «Детство» тоже вошел в «Карамазовых». Тогда же, в конце 60-х годов, у Достоевского созрел план «Жития великого грешника», ставший источником столь многого в его последующей творческой жизни. Оно оказалось генеральным конспектом готовившегося в мысли «произведения» — предисловие к которому есть «Братья Карамазовы».

В центре сюжета романа, как известно, убийство отца Карамазова. Убийство отца — самое сильное впечатление детства Достоевского. Убитому Карамазову он дал *свое* имя. Чермашня, приобретающая символическое значение в романе, — это места его детства, которые вновь он посетил, готовясь к роману. Смерть сына весной 1878 года тоже наложила отпечаток на книгу, чей будущий главный герой носит имя умершего мальчика: Алеша. Одно из ярких впечатлений, вынесенных Достоевским из «мертвого дома», — безвинно осужденный за отцеубийство Дмитрий Ильинский, знакомый писателя в омском остроге. Тобольск, где Ильинский якобы совершил свое преступление, первоначально и должен был стать местом действия романа. Достоевский нередко пользовался именами прототипов для обозначения своих героев в набросках: Грановский вместо Степана Трофимовича, Нечаев вместо Верховенского в «Бесах». В рукописях «Братьев Карамазовых» Дмитрий часто называется Ильинским. Он-то и стал прототипом Дмитрия Карамазова. Говорят, что многие черты к его образу прибавил другой близкий знакомый автора — критик Аполлон Григорьев...

В «Двойнике», ранней пробе пера Достоевского, уже заложена та идея, которая породила троицу Иван — Смердяков — черт («серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил», — писал автор, когда роман его уже был в работе). Психологически то же соотношение идеолога, двойника-убийцы и двойника-пошляка предвосхищено, кстати, в «Бесах». Там же на мгновение появляется бес — и собственной персоной. В. В. Розанов показал, что в «Хозяйке», другой повести 40-х годов, содержится зародыш «Великого инквизито-

ра». Идеология Ивана коренится в мыслях петрашевцев, с которыми Достоевский был связан; А. Долинин нашел ей прямые соответствия в одном из докладов, прочитанных на собрании общества Петрашевского. В свою очередь, Алеша — наследник Алеши Волковского из «Униженных и оскорбленных», Мышкина из «Идиота» (определение Алеши «чудак» и появилось в замену первоначального «идиот») и т. д. Короче говоря, роман этот — действительно итог всей жизни и творчества Достоевского, вобравший в себя все, что он передумал и перечувствовал о жизни. Это был самый обдуманый и неторопливо написанный из всех его романов, как будто автор сознавал, что его бессмертие зависит от одного этого труда.

Удивительно, насколько часто Достоевский использовал уголовную хронику для создания своих романов. Годами он следил, с почти болезненным любопытством, за сообщениями в прессе об уголовных процессах. Он накопил поразительное количество сведений о технической стороне юридической процедуры, о точности которой очень заботился, обращаясь за советом к юристам, точно так же, как он искал квалифицированной медицинской консультации по вопросам психической патологии и галлюцинаций. За убийствами «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов» — настоящие преступления, о которых он читал в газетах, те «фантастические факты», на которых основывается его теория реализма. В этих фактах идея обретает плоть и кровь и олицетворяется в героях романа. Не выдумана и главенствующая тема «Братьев Карамазовых».

Обдумывание последнего романа в деталях, в его конкретном сюжетном исполнении началось в 1874 году. Началось с мысленного возвращения к описанной в «Записках из Мертвого дома» истории Ильинского. Там еще только два брата, еще только история ревнивого соперничества братьев — но уже в центре возвращение с каторги через 12 лет (потом автор решил разделить первый и второй романы промежутком в 13 лет), «сцена, где *безмолвно* понимают друг друга», столь

излюбленное Достоевским публичное признание-покаяние, финальный аккорд: «На правый путь вступил!» Общий контур фабулы уже есть, но замысел зрел еще три года, прежде чем началась вплотную работа как таковая.

В декабре 1877 года Достоевский распрощался с читателями «Дневника писателя», объявив, что в следующем году «Дневник» выходить не будет. «В этот год отдыха от *срочного* издания,—объяснял он подписчикам,—я и впрямь займусь одной художнической работой, сложившейся у меня в эти два года издания «Дневника» неприметно и неволью». «Дневник» он сам понимал как подготовку к своему роману. «Готовясь написать один очень большой роман, я... задумал погрузиться специально в изучение не действительности собственно, я с нею и без того знаком, а подробностей текущего. Одна из самых важных задач в этом текущем для меня... молодое поколение и вместе с тем современная русская семья...» Давно уже занимала его мысль, он даже «поставил себе идеалом—написать роман о русских теперешних детях», мысль, чьей «первой пробой» был «Подросток». Этот роман чаялся Достоевскому как новые «Отцы и дети» в их современном соотношении, и роман об отце и детях Карамазовых тоже изначально виделся ему как *роман о детях*. «Я замыслил и скоро начну большой роман, в котором, между другими, будут много участвовать дети, и именно малолетние, с семи до пятнадцати лет примерно. Детей будет выведено много. Я их изучаю, и всю жизнь изучал, и очень люблю, и сам их имею».

Первые дошедшие до нас заметки к роману свидетельствуют, что создание его в голове автора зашло уже очень далеко, прежде чем что-либо стало заноситься на бумагу. К 1878 году план романа был на удивление развитым. Например, в письме к педагогу В. В. Михайлову, процитированном выше, Достоевский просил сообщить ему все возможные наблюдения о детях, хотя это не могло понадобиться ему вплоть до второй половины книги. В апреле 1878 года он записал себе для памяти: «Узнать, можно ли пролежать между рельсами

под вагоном, когда он пройдет во весь карьер?» Эта первая известная нам запись относится, разумеется, к эпизоду с Колей Красоткиным, хотя эпизод этот был написан только через 2 года и появился в последней части романа! Впрочем, для Достоевского всегда работа начиналась с тщательнейшего обдумывания фабулы. Он так писал летом того же года С. А. Юрьеву, желавшему напечатать будущий роман в предполагавшемся новом журнале: «Роман я начал и пишу, но он далеко не закончен, он только что начат. И всегда у меня так было: я начинаю длинный роман... с середины лета и довожу его почти до половины к Новому году, когда обыкновенно является в том или другом журнале, с января, первая часть. Затем печатаю роман с некоторыми перерывами в том же журнале весь год до декабря включительно и всегда кончаю в том году, в котором началось печатание. До сих еще не было примера перенесения романа в другой год издания».

Итак, прямое планирование романа относится к 1877 году, хотя стадия предварительной подготовки заняла многие годы. Сюжет и конструкция книги, все детали продуманы скрупулезно, неторопливо. Далеко не сразу читателям и критикам стало ясно, что «Карамазовы», со всеми их отступлениями и усложненностью сюжетных и идейных линий, составляют уравновешенное и гармоничное целое. Зато когда увидели — «видимая бесформенность оказалась завершенностью громадного готического собора», как отозвался английский журнал «Спектейтор» в 1912 году на перевод К. Гарнетт.

Э. Симмонс в 1940 году во введении к «Братьям Карамазовым» сдержанно отметил, что сюжет этого романа лучше сконструирован, чем большинство сюжетов Достоевского. Прошло несколько десятилетий — и критики повсеместно согласились, что «Братья Карамазовы» — архитектурный шедевр Достоевского.

Смерть сына Алеши 16 мая 1878 года надолго прервала работу. «Чтобы хоть несколько успокоить Федора Михайловича и отвлечь его от грустных дум, — вспоминает А. Г. Достоевская, — я упросила Вл. С. Соловьева, посещавшего нас в эти дни нашей скорби,

уговорить Федора Михайловича поехать с ним в Оптиную пустынь... Посещение Оптиной пустыни было давнишней мечтою Федора Михайловича...»

На четыре дня заехав в Москву, Достоевский легко убедил Каткова дать ему аванс на предстоящий роман. Поездка имела большие последствия для «Карамазовых»: она дала огромный материал для первых частей. Критики считают, что на образ Зосимы наложило сильный отпечаток знакомство с отцом Амвросием, утешавшим писателя в потере сына. Впрочем, К. Леонтьев, изнутри знавший дух Оптиной пустыни, не признал верности изображения и говорил, что «старец Зосима ничуть ни учением, ни характером на отца Амвросия не похож».

Вернувшись из Оптиной, Достоевский сел за писание романа. Первый кусок действительно появился в «Русском вестнике» в январе 1879 года. Дальнейшее, однако, продвигалось не так, как обычно. Немедленный отклик публики поддержал его собственное убеждение в значении работы, но и призывал к величайшей тщательности. Печатание «Братьев Карамазовых» пришлось перенести и на следующий год, и заняло оно не год, а два года. Достоевский писал дни и ночи, писал чрезвычайно ответственно, по пяти раз, как сам говорил, переделывая и переправляя написанное, пытаясь предугадать реакцию, снова и снова взвешивая, уясняя, растолковывая, местами чересчур растолковывая (сцена с чертом, например, потеряла в сравнении с черновыми ее набросками именно вследствие излишнего многословия беса, стремления автора предельно разъяснить мысль, все сделать понятным). Когда он отослал в журнал Эпилог в ноябре 1880 года, он был крайне измучен. «...Если есть человек в каторжной работе, то это я,— писал он одной из своих корреспонденток.— Я был в каторге в Сибири 4 года, но там работа и жизнь была сноснее моей теперешней». Здоровье его было окончательно подорвано, и смерть последовала через три месяца после завершения книги.

Ее отдельное издание в двух томах вышло в свет, однако, еще при жизни автора, и он убедился в ее

успехе. «Издание это имело сразу громадный успех,— вспоминала А. Г. Достоевская,— и в несколько дней публика раскупила половину экземпляров».

Не закончилось еще печатание «Братьев Карамазовых», как началось бурное повсеместное обсуждение книги и споры о ней, длящиеся и поныне. И сразу же судьбы Карамазовых заинтересовали не только Россию. «В Петербурге начал печататься очень интересный роман Федора Достоевского»,— откликнулось британское «Современное обозрение» («Контемпорэри ревью») уже в 1880 году. Но для России эти судьбы имели совсем особенное значение. Впечатления многих подытожил в 1885 году И. Н. Крамской: «Когда я читал Карамазовых, то были моменты, когда казалось: Ну если и после этого мир не перевернется на оси туда, куда желает художник, то умирай человеческое сердце!»

Чем же и куда хотел Достоевский повернуть мир?

2

«Не то чтобы Достоевский писал «драму идей» или воплощал в героях идеи. Скорее, в его книгах движение действия и составляет идею».

Это замечание Э. Виваса очень точно определяет восприятие романа Достоевского—одного из самых влиятельных романов в XX веке.

Кончается первая сцена, первый скандал в романе— и книга начинается жестом сына, замахнувшегося на отца: «Зачем живет такой человек?» Если Раскольников задавал подобный вопрос о старухе-процентщице, то здесь рука поднята на отца. Но лишь поднята.

Позы отца, сына и старца, писал замечательный специалист по «Братьям Карамазовым» критик Э. Василек, запечатлели те противостояния, на которых держится роман: сын против отца; смирение против ненависти; монастырь против мира; искупление против угрозы. И идейная посылка книги произнесена уже, устами одного сына и многозначительным восклицанием другого: «Злодейство не только должно быть дозволено, но

даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника». Но в конце этой сцены мы не знаем, осуществится ли злодейство, мы не знаем, кто таков безбожник, мы не знаем, опустит ли сын руку ударом, не знаем, затухнет или запылывает ненависть, не знаем, чему и во имя чего кланяется старец.

Уже Фрейд отметил, что отцеубийство есть для Достоевского некоторое предельное выражение злодеяния, высшая мера преступления. Вот почему поэтика всего романа определяется вопросом о праве сына восстать на отца. Ответы на этот вопрос и составляют нравственные позиции героев. Эти позиции определили судьбу книги.

Иван Карамазов обоснует свой вселенский бунт правом детей предъявить счет родителям. Адвокат потом будет утверждать, что у детей есть право требовать от отцов, чтоб они не огорчали их, в противном же случае делаться врагами отцов. «Родивший не есть еще отец, а отец есть—родивший и заслуживший». Дмитрий найдет в себе слезы умиления и радости, почувствует шевеление нового человека в себе, сумев ответить любовью, а не бунтом на страдания детей. Умиление и радость, «слезы тихого умиления и сердечного очищения, от грехов спасающего»,— это во всем романе слезы утешения прежде всего о смерти и страданиях детей. В первой же беседе старец говорит матери об этих слезах—в них и должны разрешиться страдания. Нечего и говорить, как важно это было для Достоевского, поехавшего в Оптину за таким же утешением.

В детях увидит Алеша начатки растления и обещания будущего; на этих детях и автор собирался строить будущее своего романа. Многие чувствовали, что дети—нравственный пробный камень всей книги; в определенном смысле можно сказать, что роман об отце и братьях Карамазовых оказался все-таки *«романом о детях»*.

То, что в сюжете романа развивается как внешняя «драма» (таково самое первое жанровое определение

произведения), уже в экспозиции представлено как драма внутренняя: драма мысли и веры Ивана, драма чувств Дмитрия. Если бессмертие есть — верно то, что написал Иван в своей статье, и взгляд на преступление должен преобразиться «в идею о возрождении вновь человека, о воскресении его и спасении его...». Если нет — то «все позволено», верно другое, что говорил Иван, и в душевной борьбе Дмитрия непременно должен возобладать «идеал содомский».

Во взглядах Ивана, как и в душе Мити, нет противоречия, а только страшная *нерешенность*. И это видит старец. «В вас этот вопрос не решен», — пронизательно говорит он Ивану, — «и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения...». В начале книги автор заставляет читателя ожидать — не только того, достигнет ли замахнувшийся Дмитрий отца, будет ли совершенно злодеяние отцеубийства, но и того, что в конце концов выберет Иван. Борьба двух начал в сердце Мити, отчаяние забавляющейся мысли Ивана, претворение страдания в умиленную радость, за что стоит Зосима, — все это уже здесь завязано в один узел. По этим линиям будет развиваться роман. Так он будет читаться.

Может быть, одна из причин созвучности этого романа XX веку в том, что его ведущая черта — неокончателность, в этом смысле негармоничность, рассмотрение всех вещей *in виду будущего*. Главный его герой — герой будущего, и отличает Алешу отказ от окончательного суждения и приговора. Все, что стремится привести к окончательности, к какой-то финальной гармонии, что стремится изгнать элемент непредсказуемого из жизни, — для автора романа невыносимо. Вот почему непредсказуемость на всех уровнях повествования — от неожиданности словосочетаний до неожиданности сюжетных поворотов и негаданности душевных движений — становится тут одной из самых существенных для читателя особенностей.

Главная тема обсуждения книги почти за столетие — «карамазовщина». Критик А. Волынский писал о «царстве Карамазовых»: герои этого романа — «натуры ши-

рокие, карамазовские... способные вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны». Вот завораживающий секрет этой книги для читателей: соприкосновение обеих бездн в душе. Этот психологический секрет по-простому назвала пьяная Грушенька: «...скверные мы и хорошие, и скверные и хорошие...» Читатели быстро окрестили это явление, по примеру «маниловщины» и «обломовщины», — «карамазовщиной». «В русской жизни оказывается, стало быть, что-то такое,— писал Орест Миллер,— чего еще не схватывал до Достоевского никто другой, но на что теперь часто ссылаются, как не перестали ссылаться на знаменитые клички, пущенные в оборот другими... Как в этих знаменитых кличках, так и в той, которая обязана своим происхождением Достоевскому, схвачено, стало быть, в нашей жизни что-то, так сказать, стихийное. Но если мы так часто говорим о карамазовщине, то это, конечно, еще не значит, чтобы мы вполне давали себе отчет в том, что выражается этой кличкой».

Жить «по-карамазовски», объяснял Достоевский, значит жить по принципу «все позволено». Карамазовское есть для него некоторое исконное, «стихийное» зло, на что намекает сама фамилия, которую откровенно расшифровала, в простоте неумения, Арина Петровна Снегирева: Черномазов (со времен каторги Достоевский хорошо знал этот турецкий корень: кара — черный). Карамазовщина есть почва, «чернозем», который питает семена зла, но на котором может вырасти и «ранний человеколюбец» Алеша. Однако не сразу было понято, что главным героем этого, «предварительного» романа сделан самый нерешенный, «негармоничный», самый непредсказуемый и неясный читателю персонаж — Дмитрий, то есть «земляной», «почвенный» человек (этимология имени — от греческого «земля»). Нерешенность эта, впрочем, во всех Карамазовых.

Но карамазовщина — не только «земляная карамазовская сила», чисто животная языческая стихия, да она-то и не самое большое зло. Конечно, зла в разнузданности старого Карамазова, «родоначальника»

карамазовщины, хватает. Но Фрейд, кажется, первым заметил, что для Достоевского страшнейшее зло в Ракитине, а наибольшая ответственность за зло—все-таки на его идеологе, на Иване. Да и Алеша говорит об отце, что он «не всего только шут» и сердце у него «лучше головы». В сне Мити мы узнаем, что и добро можно делать, и спасти можно «со всем безудержием карамазовским».

Зло карамазовщины—это не совсем стихийная животность. Иван сам объясняет Алеше, в чем власть карамазовщины: это «сила низости карамазовской». Низость—не отсутствие высоты, а падение высоты, падение с высоты в бездну, и Алеша сразу его понимает: «...это *потонуть* в разврате, *задавить* душу в растлении» (курсив наш.— Б. И.). Вот это стремление задавить душу, то есть сила низости, и есть то, чем страшна карамазовщина. Отсюда и шутовство, и упование падением в бездну, «головой вниз и вверх пятами», как расписывает это Дмитрий, отсюда и радостное попираание всего высокого. Но отсюда же—и трагичность, предельность всех вопросов, всегда чувствовавшаяся критиками. Дмитрий же и определяет: «Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут».

С самого начала романа Достоевский формулирует это соприкосновение «бездн» как таинственность и противоречивость *красоты*, и спасающей, и губящей человека. Воплощение такой красоты—Грушенька, ребенок и inferнальница, наглая и простодушием своим веселящая сердце. Вокруг ее красоты все крутится в романе, она пружина, взведшая и отца и сына; она губит Карамазовых—но она и спасает. Она подает «луковку» Алеше, она остается с Митей до конца и дарит ему самого себя, она пойдет с ним на страдание.

Во вступительном романе Достоевского испытывается «сила низости» и пределы падения человека—и вслед за тем возможности его «восстановления». Таково предварительное испытание. Может быть, трагизм судьбы этой книги в том, что она так и осталась вступительной.

«Каждый раз, когда я напишу что-нибудь и пушу в печать, я как в лихорадке. Не то чтоб я не верил в то, что сам же написал, но всегда мучит меня вопрос: как это примут, захотят ли понять суть дела и не вышло бы скорей дурного, чем хорошего, тем, что я опубликовал мои заветные убеждения? Тем более, что всегда принужден высказывать иные идеи лишь в основной мысли, всегда весьма нуждающейся в большом развитии и доказательности».

Написано это Победоносцеву в 1880 году, тогда, когда уже «роман читают всюду, пишут мне письма, читает молодежь, читают в высшем обществе, в литературе ругают или хвалят, и никогда еще, по произведенному кругом впечатлению, я не имел такого успеха». Как раз для «Братьев Карамазовых» характерно большое, порой чуть не чрезмерное развитие главных положений, стремление все растолковать и объяснить. Автор явно ожидал непонимания и хотел его предупредить. Разумеется, тщетно — непонимания избежать не удалось. Романиста такого размаха, как Достоевский, можно предвидеть, многие пишущие о нем будут использовать в своих собственных целях — а это и есть источник непонимания.

Но и при понимании, и при непонимании Достоевский воспринимается как учитель жизни, почти как пророк, будящий мысль и совесть и тревожащий душу. Характерны впечатления И. Н. Крамского, писавшего в 1881 году, что Достоевский «играл роль огромную в жизни каждого (я думаю), для кого жизнь есть глубокая трагедия, а не праздник. После «Карамазовых» (и во время чтения) несколько раз я с ужасом оглядывался кругом и удивлялся, что все идет по-старому... Казалось: как после семейного совета Карамазовых у старца Зосимы, после «Великого инквизитора» есть люди, обирающие ближнего, есть политики, открыто исповедующие лицемерие, есть архиереи, спокойно полагающие, что дело Христа своим чередом, а практика жизни своим: словом, это нечто до такой степени

пророческое, огненное, апокалипсическое, что казалось невозможным оставаться на том месте, где мы были вчера, носить те чувства, которыми мы питались, думать о чем-нибудь, кроме страшного дня судного... Достоевский действительно был нашей общественной совестью!»

Так же откликнулся на «Братьев Карамазовых» критик Л. Алексеев (Л. Л. Паночини): несмотря на то, что все его учение «галиматья», тем не менее «Достоевский будит чувство и будит мысль». С ним согласен С. А. Венгеров: «Ошибка перепуганных либералов наших состоит в том, что, сбитые с толку шумным одобрением Достоевскому, они в нем видят какого-то *умственного* вождя современного поколения. Это совершенно ложная тревога. Умственное главенство никогда не может принадлежать Достоевскому, потому что как мыслитель, как публицист, как человек, рассуждающий о непосредственных практических нуждах наших, он очень слаб и исполнен всевозможных противоречий. Учиться у него в этом отношении нечему. Но он все-таки один из самых любимых вождей нашего времени — *вождь нравственный*».

На трех поклонах стоит этот роман. Первый поклон — «полный, отчетливый, сознательный поклон» старца Зосимы Дмитрию Федоровичу. Второй — «почтительнейший, проникновеннейший поклон» Дмитрия Катерине Ивановне. И третий — ее глубокий, тихий ответный поклон ему. Она повторит этот поклон в конце романа.

Достоевский, что характерно для него, говорит Э. Васиолек, использует один и тот же жест. Но если поклон старца заставляет Дмитрия остановиться, пораженного, устыдиться себя и закрыть от стыда лицо руками, то поклон самого Дмитрия Федоровича остался в душе Катерины Ивановны мучительным, непереносимым унижением. За этот поклон она возненавидела его, потому что «это тоже inferнальная душа и великого гнева женщина», выпаливает он. Она тайно подозревает его в презрении за ее поклон ему, но это подозрение

простодушного Мити есть лишь выражение того оскорбления, которое нанес он ей своим поклоном. Жажду мщения она принимает за любовь. «И только из гордости она сама привязалась к нему тогда любовью, истерической и надорванною, из уязвленной гордости, и эта любовь походила не на любовь, а на мщение». Это уж без обиняков разъясняет к концу книги автор.

Своим поклоном Дмитрий сумел превратиться из унижающего и издевающегося, из «купчика», из «насекомого» — в почтительно преклоняющегося и тем самым — нравственно победившего. И она ненавидит его за этот поклон, что она должна вернуть ему, потому что это его победа над ней.

Эта любовь-ненависть — самоистязание, наслаждение самомучением, требующее мучения и только притворяющееся любовью. Теперь она должна победить его. Чем же? Своим великодушием и самоотвержением — ее ответ должен быть больше, неизмеримо больше, чем его брошенный ей вызов. И Митя знает это. «...Девушка из благодарности жизнь и судьбу свою изнасиловать хочет».

Идя к нему тогда, она уже унижена, и она унижена еще более его поклоном. Ибо преодоление Дмитрием Карамазовым «насекомого» в себе — не действие, совершенное бескорыстно и принятое с благодарностью, но жертва, принесенная и воспринятая как утонченное оскорбление. «Это жертва, служащая оскорблению; насилие по сравнению с ней было бы милостью, — писал английский литературовед и критик Р. Мэтло. — Катя уходит, унося невыносимое бремя самопожертвования. Дмитрий обязан со стыдом и слезами благодарности кинуться к ее ногам, чтобы быть великодушно прощенным».

Чего она не может перенести — это Дмитрия, который не хочет ее прощения, не хочет ее жертвы. Да уж, лучше Сибирь, чем такая любовь! Такая любовь и такое самопожертвование толкают Дмитрия к убийству.

Это не любовь, а надрыв.

«Понятие надрыва — одно из важнейших в воспри-

ятии романа»,— говорит проникательный исследователь литературы Р. Белнэп.

Слово «надрыв» впервые упоминает г-жа Хохлакова и сразу же определяет его: «... оба губят себя неизвестно для чего, сами знают про это и сами наслаждаются этим». Слово тут же подхватывает Алеша, которому и самому кажется, что Катерина Ивановна «нарочно, из какой-то игры, из «надрыва» обманывает себя и сама себя мучит напускною любовью своей к Дмитрию из какой-то будто бы благодарности» (заметьте это «будто бы»). И Иван, высказывая ей на прощание все, употребляет то же слово: «Я не хочу сидеть подле надрыва...»

Не раз отмечалось, что в этом термине Достоевский запечатлел одно из самых глубоких своих прозрений в мотивы человеческих поступков. Вся книга четвертая состоит из примеров надрыва. Отец Ферапонт, Катерина, капитан Снегирев— все они намеренно и с наслаждением мучают себя. Ферапонт молчит и постится, чтобы получить право унижать других и чувствовать себя выше их; самоизнурение для него средство самовозвеличивания. И точно так же Катя принимает и прощает все измены жениха, чтобы получить *право* на него, чтобы быть выше его, чтобы одержать нравственную победу над ним, чтобы *подавить* его. Надрыв— тактика в подспудной, скрытой борьбе людей, позволяющая под видом высокого и бескорыстного достигать личностного самоутверждения, и потому ему необходимо быть не ложью, не цинизмом Ракитина, но *искренним* самообманом. Ведь самоутверждение необходимо прежде всего в своих же глазах. Надрыв— всегда результат столкновения гордости и унижения; это всегда жажда доказать, показать им, наказать униживших тебя. Надрыв для Достоевского— то, что «уединяет» людей, превращая доброе и высокое в них в средство самообмана.

Катерина Ивановна любит и прощает, Ферапонт юродствует, Снегирев заявляет свое достоинство— из надрыва. Иван же *обвиняет* в надрыве умеющих любить человека таким, каков он есть, и превращает *свой* надрыв во вселенский бунт.

Самообман Ивана в том, что он пытается примирить непримиримое, пытается сделать вид, что мучительного противоречия в его душе вовсе нет, он отказывается сделать выбор. Это кончится для него раздвоением. Иван старается уверить себя, что при принципе «все позволено» люди должны позволять себе одно только доброе и благородное. Когда же этого нет — он такой мир «не принимает». Иван бунтует против реальности. Куда как проще его единомышленнику Ракитину, тоже одному из «чертей» романа, который, даже состоя при «отделении критики», хорошо умеет все как следует принять в этом мире.

Вот из первых откликов — впечатления Л. Алексеева: «Из всего написанного Достоевским, из всех его рассуждений это кажется нам замечательнейшим; это... могучая, страстная речь, «пронзающая сердце»!.. Мы не можем поверить, чтобы у Достоевского хватило красок, огня, силы нарисовать такие потрясающие картины... если бы сам он не мучился той же скорбью противоречий, какую мучился Иван. Он казнит Ивана — и этим себя же казнит, сомнения и порывы своего гордого ума... Он проповедовал смирение и сам смирялся, но попраный разум восстал и заговорил громче, сильнее, заговорил огненным словом!»

Со временем восприятие бунта Ивана изменилось. Очень знаменательна эволюция взглядов такого крупного писателя и мыслителя, как Камю, бывшего великим поклонником «Братьев Карамазовых». Камю особенно привлекал образ Ивана; он даже играл его в спектакле, который сам и поставил в 1937 году в Алжире. «Бунт» он впервые анализирует в «Мифе о Сизифе» (1942), где практически солидаризируется с Иваном; в «Чуме» доктор Риэ повторяет аргументацию Ивана и тоже «не принимает» мир (1947). Но если в «Мифе о Сизифе» Камю видит в Иване мужество перед лицом смерти и силу духа, сохраняющего свободу и достоинство среди бессмысленного мира, то в 1951 году он видит в этом «человеке взбунтовавшемся» — нигилизм, который определяет как «не просто отчаяние и отрицание, но прежде всего желание отчаиваться и отрицать». Этот нигилизм

смыкается с солипсизмом. В трактате «Человек взбунтовавшийся» Камю прослеживает, как «логика негодования» и логика принципа «все позволено» приводят нигилиста к самоуничтожению. «Бунт разума завершается у него безумием».

Мотив бунта Ивана—людское страдание, и чтоб сделать свой вызов неопровержимее, он бросает в лицо своему антагонисту—и читателю—страдания невинных детей. «Я не говорю про страдания больших, те яблоко съели, и черт с ними, и пусть бы их всех черт взял, но эти, эти!» Иван требует возмездия за страдания, и любую гармонию, все заглаживающую и всех примиряющую, любые объяснения, успокоения и резоны он отвергнет, чтобы остаться со страданиями, что для него значит: остаться при факте. Он желает смотреть на эти «факты»—по его надрывной терминологии, «фактики»—с точки зрения «эвклидовой логики», принимающей в расчет только видимое и осязаемое умом, и потому—по мысли своеобразного современного австралийского философа С. Сазерлэнда—если он и принимает метафизический постулат, выходящий из пределов «доказательности», то для того лишь, чтобы отвергнуть его, точнее—вывернуть его наизнанку. Точно так же и адвокат в 12-й книге романа на секунду готов признать, что Митя убил,—только для того, чтобы неопровержимой сделать его невиновность.

Алеша встречается с братом в трактире. И там они говорят о смысле жизни, о вере и любви, об ужасах мира. «Зато в остальных комнатах трактира происходила вся обыкновенная трактирная возня, слышались призывные крики, откупоривание пивных бутылок, стук бильярдных шаров, гудел орган». Вот какой фон дает автор самой идеологически значительной в романе беседе. Чуть ли не наибольшее внимание русских читателей, искавших у Достоевского руководства жизнью, привлекала именно эта сцена в трактире. Начинает же ее автор—с подчеркивания «двадцатитрехлетней желторотости» своего идеолога. «Нам, желторотым... нам прежде всего надо предвечные вопросы

разрешить... Вся молодая Россия только лишь о вековых вопросах теперь и толкует».

Иван снова и снова упирает брату: «Я ведь и сам точь-в-точь такой же маленький мальчик, как и ты, разве только вот не послушник». Но зато это — какая разница! «О мальчишеской чистоте и благородстве, откровенности и непосредственности, отзывчивости и целомудрии,— пишет В. Е. Ветловская, немножко идеализируя мальчишек,— можно сказать, только говоря об Алеше... Напротив, мальчишеская самоуверенность и заносчивость; «бесчувствие» и эгоизм; мальчишеское сумасбродство и мальчишески глупые «проекты», «тайны» и «секреты», принимающие дурной оборот; мальчишеская вражда к противоречиям и стремление все выровнять и «вышколить»; готовность заключать о чем угодно при непонимании самого простого; желание не столько слушать, сколько учить,—выступают на первый план в характере Ивана...»

В набросках к роману Иван замечает: «Где-то в трактире говорим о такой ахинее. Это только в России возможно». В окончательном тексте расширено: «Ведь русские мальчишки как до сих пор орудуют? Иные то есть? Вот, например, здешний вонючий трактир, вот они и сходятся, засели в угол... Ну и что ж, о чем они будут рассуждать, пока поймали минутку в трактирето? О мировых вопросах, не иначе: есть ли Бог, есть ли бессмертие?»

Иван же предпочитает под пиво и под шампанское рассуждать о страданиях детей. Чем-то похоже на «бесенка» Лизу, воображающую в слезах мучения ребенка и желающую при этом сидеть и кушать ананасный компот. Не кто иной, как Иван, подтвердил ей со смехом, что это в самом деле «хорошо».

Иван ничуть не обманывается в оценке таких пивных разговоров: «...все-таки глупее того, чем теперь занимаются русские мальчишки, и представить нельзя себе». Но его это не смущает: «Я нарочно начал этот наш с тобой разговор как глупее нельзя начать, но довел до моей исповеди... Я довел дело до моего отчаяния, и чем глупее я его выставил, тем для меня же выгоднее».

Отчего же выгоднее? Оттого, что «чем глупее, тем и яснее», что «глупость коротка и нехитра», а для Ивана сейчас неприемлемы никакие запутанные и долгие рассуждения, которые могут отвергнуть его простое и ясное чувство «неутоленного негодования», позволяющее ему выступить *обвинителем*, дающее ему право встать над миром. В надрыве негодования Иван *хочет* быть глупым. Исповедь его *должна* звучать под аккомпанемент открываемого пива, пьяных криков, в виду поминутно шныряющих половых. Это Достоевский хотел подчеркнуть читавшим его, но никто его тогда не понял.

Это обвинение Достоевского тем «мальчишкам», чьим изображением он считал Ивана Карамазова, да и их учителям тоже, «потому что и профессора русские весьма часто у нас теперь тоже русские мальчишки». Обвинение в том, что все их разговоры о «вековечных вопросах», о возмущении страданием, о «переделке всего человечества по новому штату» сводятся, как бы ни были они «оригинальны», к спорам желторотых студентов в трактире. «Это маленькие дети, взбунтовавшиеся в классе и выгнавшие учителя. Но придет конец и восторгу ребятишек, он будет дорого стоить им». Из криков в пивной, конечно, может выйти и бунт, и путч, и мировое отчаяние, и простые, ясные руководства к действию, не может только выйти честности перед собой.

Трактир как ситуация жизни, как символ жизнеотношения — не *место* для бесед о страдании и оправдании мира. Вот что хочет сказать писатель. Достоевский опровергает Ивана не логикой, как иногда пытались показать, — логика-то на стороне Ивана, — а художественным раскрытием *подоплеки* его мысли. Алеше, которому «неприлично» было появляться в трактире в его платье, говорящем о другом «месте», нечем опровергнуть Ивана. Вопрос поставлен так «глупо», что настоящего ответа на него быть не может. А лицемерить Алеша не станет.

Но все это не было прочитано никем из современников Достоевского.

То, что говорит Иван в главе «Бунт», в сущности, сводится к тому, что просто *не имеет значения*, есть ли смысл у этих его «фактов» и у этой невыносимой реальности. «Иван не говорит, что истины нет,— писал Камю,— он говорит, что, если истина существует, она может быть только неприемлемой». Наличие смысла — каким бы он ни был — для него *ничего не меняет*, добавляет Васиолек. Иван не хочет ни обоснований, ни утешений, ни христианского прощения. Он отказывается признать, что присутствие смысла в страдании что-либо меняет в сущности страдания, в «эвклидовой» неопровержимости боли и муки. Ему нужен другой ответ на эти мучения неповинных, ему нужно возмездие, не где-то «в мировом финале», а сейчас. «И возмездие не в бесконечности где-нибудь и когда-нибудь, а здесь, уже на земле, и чтоб я его сам увидел». Но возмездие, конечно, не от самого этого мира, который в наказание за затравленного собаками ребенка лишает истязателя права распоряжаться именами. Какое же и чье же тогда это возмездие? Ответ один — его самого, Ивана. «Великим инквизитором» Иван осуществляет свою мечту о возмездии.

4

Знаменитый английский писатель Д. Г. Лоуренс впервые прочел «Великого инквизитора» в 1913 году, когда ему сказали, что там — «ключ ко всему Достоевскому». Тогда он увидел в Легенде лишь цинически-сатанинское позерство. Но с каждым новым чтением, рассказывает Д. Г. Лоуренс, она действовала на него все более и более угнетающе. И Лоуренс не был одинок в таком ее восприятии.

«Великий инквизитор», пожалуй, самое знаменитое место во всем творчестве Достоевского.

Летом 1879 года Достоевский, чуть ли не как завещание, продиктовал В. Ф. Пуцыковичу, что с этой Легендой он «достиг кульминационного пункта в своей литературной деятельности». Со слов Достоевского Пуцыкович сообщил, что тот выносил в своей душе

тому этой легенды почти в течение всей жизни. Автор сам указывал, что книга 5-я («Pro и contra») «в моем воззрении есть кульминационная точка романа».

Довольно скоро после выхода романа Легенде о Великом инквизиторе В. В. Розанов посвятил отдельную книгу. Не менее сильное впечатление произвела Легенда на Западе. Особенно на литераторов. Даже первый, крайне неудовлетворительный французский перевод Гальперина-Каминского и Мориса вдохновил Леконта де Лиля на создание поэмы «Доводы святого отца», развивающей аргументацию Инквизитора уже от имени папы римского. Доводы из той же Легенды появляются и в трагедии Вилье де Лиль Адана «Аксель». Нечего и говорить, что, изъятая из контекста, Легенда воспринималась как авторская декларация и в качестве таковой вызывала мрачный восторг.

Интересно, что именно для западных литераторов сама по себе идея не должна была показаться новой. Тема «возвращающегося Христа» есть у Вольтера, Гете, Шиллера, Ж.-П. Рихтера, Бальзака, Гюго, Виньи—кстати, всех этих авторов хорошо знал Достоевский. И самого Инквизитора он воспринимал нерусским и антирусским, связанным с папской идеей прежде всего, хотя проглядывают в нем черты скорее византийские, чем римские. Впрочем, Г. Чулков считал, что одним из его прототипов мог быть Победоносцев.

Но влияние этой Легенды, как и литература, ею порожденная,—огромно. Чаще всего ранние критики Достоевского считали, что он солидаризируется с Инквизитом, и в этом сошлись даже такие совсем несходные люди, как М. Антонович и В. Розанов. Мнение же Лоуренса типично для тех, кто видит в этой сцене Инквизитора победителем. С каждым новым чтением английский литератор, певец стихийно-природного начала в человеке, убеждался, что Достоевский—то есть его Великий инквизитор—*прав*. «Я перечитываю «Великого инквизитора», и у меня падает сердце. Я и сейчас вижу чуточку цинически-сатанинского позерства, но под этим я слышу окончательное опровержение Христа. И это разрушительный

итог, потому что он подтвержден долгим опытом человечества. Тут реальность против иллюзий, и иллюзии—у Иисуса, тогда как само течение времени опровергает его реальностью... Нельзя сомневаться, что Инквизитор произносит окончательное суждение Достоевского об Иисусе. Это суждение, увы, таково: Иисус, ты ошибся, людям приходится поправлять тебя. И Иисус в конце молчаливо соглашается с Инквизитором, целуя его, как и Алеша—целует Ивана».

Как ни больно и ни страшно людям, подобным Лоуренсу, становиться на сторону Инквизитора—приходится признавать правду, то есть признавать «факты». И хотя мы знаем, что Достоевский в действительности не был заодно с Инквизитором, поразительно, как много критиков совершенно противоположных направлений и разных культур считали, что это и есть его оценка человечества. Да и возмущение многих умных, выдающихся даже читателей этой оценкой свидетельствует, сколь сильно она подана в романе.

Никогда прежде Достоевский не уступал столь много своему противнику. Жизнь, уже при самом совершении убийства, опровергает Раскольникова. Раздавлен сатирой Шатов, приходят к самоуничтожению Ставрогин и Кириллов. Монолог Великого инквизитора направлен против самого Достоевского. А кто лучше него знает его слабые места! Люди—«малосильны, порочны, ничтожны и бунтовщики», то есть именно бунтовщики малосильные и ничтожные и от бунта быстро устанут; человек жаждет бессмертия, но примет, да и вынесет лишь его подобие; человек ищет свободы, но не в силах с ней справиться и потому способен лишь на свободу иллюзорную, он ищет мира и равенства, но удовлетворится псевдомиром, эрзацем равенства. Короче, «не для таких гусей великий идеалист мечтал о своей гармонии». Достоевский словно нарочно воздвигает против себя картину всесокрушающей человеческой слабости и беспредельной способности к самообману.

Инквизитор бросает собеседнику упрек, что он больше любит человечество и лучше знает человека,

чем тот. «Человек был устроен бунтовщиком; разве бунтовщики могут быть счастливыми». А он хочет дать счастье этим жалким бунтовщикам. Многие пытались спастись от доводов Инквизитора, указывая на его нелогичность: он, претендуя на любовь к человечеству, представляет людей слабыми и бегущими от свободы. «Говоря о любви к ним, он их глубоко презирает»,— упрекает Инквизитора в непоследовательности, например, В. Е. Ветловская. Но ведь в том-то и аргумент старика, что чрезмерное уважение к человеку дальше от любви к нему, чем презрение,— потому что слишком многого от него, от человека, требует. Если «он слаб и подл—то не более ли нуждается в любви и сострадании?» Ловившие Великого инквизитора на противоречиях оказали плохую услугу Достоевскому. Во всем своем романе Достоевский демонстрирует и пробует два взгляда на человека, но таких два взгляда, которые даже нельзя столкнуть в споре. У этих двух подходов нет общих посылок. Они так же не могут соприкоснуться, как «эвклидово» и «неэвклидово» воззрения на мир.

Бессмысленно обсуждать, какое представление о человеке более привлекательно. Для Достоевского речь шла о том, какое из них более истинно. И Инквизитор готов признать, что куда более приятно видеть человека свободным, бестрепетным перед властью и бескорыстным; он просто говорит, что это не так. Если Инквизитор презирает человека—то для автора его это еще не доказательство его неправоты. В конце концов, есть же в романе слова, что «в презрении быть хорошо»—шевелится, значит, по Достоевскому, в душе такое вот чувство.

Мучительность всей проблемы для него и состояла в том, что ему *надо* было опровергнуть «проклятого старика», в то время как ни логика, ни история, ни его собственное знание постыдных глубин человеческой природы не давали ему свидетельств против Инквизитора. Но в том-то и дело, что требование доказательств для Достоевского есть «второе искушение» и победа тут может быть одержана только против логики, точнее, вне логики и доказательности. Это понимание медленно

зрело у читателей. Взгляд на человека, противопоставленный Инквизитору, собственно, предлагает человеку то, чего и требует от него: внутренней свободы, отказа от жажды «хлебов», от жажды доказательств и преклонения. Ответ автора — не аргументами, не опровержениями, не дискредитацией оппонента, но ответ *образный*. Ему нужно создать иной *образ жизни и мышления*, такое «место», где ответы Ивану были бы не кощунственны, ибо имели бы свой контекст. «...Ответ-то ведь не прямой, — писал автор перед выходом 6-й книги, — не на положения, прежде выраженные (в «В. инквизиторе» и прежде), по пунктам, а лишь косвенный. Тут представляется нечто прямо противоположное выше выраженному мировоззрению, — но представляется опять-таки не по пунктам, а, так сказать, в *художественной картине* (курсив наш. — Б. И.). Вот это меня и беспокоит, т. е. буду понятен и достигну ли хоть каплю цели». Достиг ли — нам судить.

Автору требовалось художественно доказать, что образ человека, противостоящий инквизиторскому, — «дело не отвлеченное, а образно реальное, возможное, воочию предстоящее». Достоевский тем самым ставит ответом своему антагонисту *образ*. И оставляет выбор читателю. Речь идет не о выборе того, что есть, но того, что возможно. Реальности жизни, которую описывает Иван и сочиненный им Инквизитор, автор противопоставляет человеческую возможность. А потом предлагает нам выбор — *против* реальности, *наперекор* логике. Такой выбор «возможности» влечет за собой одиночество, сомнение, отчаяние, его нельзя обосновать доказательствами, видимой пользой, примером и авторитетом людей. Но автор «Братьев Карамазовых» целиком полагается на него. Полагается, в сущности, на свободное, необусловленное движение души. Одного такого движения ему достаточно.

5

На «все позволено» Ивана Достоевский отвечает: «Все за всех виноваты»; неприятию мира он противопоставляет: «Жизнь есть рай».

Первым заметил Фрейд, что все братья Карамазовы в конечном счете так или иначе несут ответственность за убийство. Его подготавливает «в теории» Иван, высевая семена в душе убийцы; своим безобразным соперничеством с отцом Дмитрий создает возможность, без которой «ничего бы и не было», и Смердяков пользуется этой возможностью и берет на себя исполнение. Кажется, лишь Алеша безвиновен.

Алеша раньше всех других героев оформился в воображении Достоевского. Это и есть его «будущий герой». Похоже, Алеша должен был жениться в дальнейшем на Лизе, прожить период грешной жизни, встречаясь с людьми из разнообразнейших слоев общества, включая и революционеров-террористов, и в конце прийти к очищению через страдание. Очевидно, именно ему было уготовлено паломничество, намеченное в плане «Жития великого грешника». Ему — предназначено автором бороться с дьяволом и не потерять душу. К нему относится парафраза из «Фауста» в набросках к роману о том, что высшая красота не вовне, а внутри. Для него — экстаз «живой жизни», о котором говорил Версильов в «Подростке». Он — единственный из братьев, который, как утверждал Э. Симмонс в хорошо известном в свое время в Америке «Введении к «Братьям Карамазовым», способен любить жизнь больше, чем смысл жизни. И он вроде бы — единственный Карамазов, который не несет ответственности за убийство.

Но в то время как один Карамазов убивает отца, другой — повергается в исступлении радости на землю, целует и клянется любить ее. «Простить хотелось ему всех и за все просить прощения, о! не себе, а за всех, за все и за вся, а «за меня и другие простят», — прозвенело опять в душе его». Страдание всегда воспринималось как ключевое понятие для мировоззрения Достоевского; но страдание ни в коем случае для него не цель; его идеал — радость и умиление. И это исступленное умиление и благостную радость дано познать младшему Карамазову, то есть духовному сыну Зосимы и по плоти сыну Федора Карамазова. «И никогда, никогда не мог

забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты».

Алеша — меж двух миров, между домом Карамазовых и монастырем. Алеша не столько «положительный полюс» романа, сколько нить, связующая его полюса. Алеша — *будущий* герой, и этим многие объясняли его некоторую недовершенность. Впрочем, Достоевскому легко было ответить на вопрос, почему его Соня Мармеладова, князь Мышкин, старец Зосима, Алеша не столь «жизненны», как его преступники, шуты и развратники. Истинное добро, мягко объяснял Достоевский, гармонично, скромно, не выпячивается и потому недраматично. Читать о нем бывает скучновато — «оно свято, но скучновато», по ядовитому замечанию черта. Но так оно для того, кому вкусна в жизни пряность зла, и сказано это о жизни *без страдания*.

В Алеше, однако, не только «святость», но есть и карамазовщина, и бунтарство. Его незабвенная минута всепрятия далась ему тоже лишь ценой искушения. У него — свое собственное, ему одному в романе предназначенное искушение. Это искушение в том, что всю силу своей любви Алеша сосредоточил в старце. Он «уединился» от мира в эту любовь. В том и его вина, разделяемая им с братьями.

Алеше нечего противопоставить искусительной речи Ивана, кроме поцелуя, — как и в поэме Ивана только поцелуй служит ответом Инквизитору. Алеша бежит в страхе к своему «Pater Seraphicus», чтобы тот спас, «от него и навеки». Это момент слабости и предательства.

«Потом он с великим недоумением припоминал несколько раз в своей жизни, как мог он вдруг, после того как расстался с Иваном, так совсем забыть о брате Дмитрие, которого утром, всего только несколько часов назад, положил непременно разыскать и не уходить без того, хотя бы пришлось даже не воротиться на эту ночь в монастырь».

Алеша, которого и отец, и брат, и все только и называют «ангелом» и кому положено быть хранителем, в самый решительный момент *на сутки* напрочь забывает о брате (как и вообще о всей своей филантропии) и

затворяется в собственных горестях и обидах. Он бросает брата, отказываясь быть хранителем и сторожем брату своему, и таким образом разделяет этот отказ и эту формулу со Смердяковым и Иваном. Иван укатил в Москву, Смердяков в притворной падучей, Алеша убежал в монастырь, хотя и не произносил, как они, каиновых слов. Дмитрий, возвратившийся из своей безумной поездки к Лягавому, всеми братьями брошен на произвол судьбы. Достоевскому особо было важно, что Алеша прозревает, что всякий всем «сторож» и все виноваты, что Алеша претворяет обиду свою в радость — когда вспоминает *о брате*.

Обида Алеши — от обманутого ожидания чуда. О чуде и чудесах много говорят в книге. И чуда ожидают. Но то чудо, которого ожидают, — оказывается ложным, обманчивым, да и само ожидание его исключает его; а чудо настоящее проходит невидимо, неведомо ни для кого. Пошатнувшийся, даже озлобившийся, обманувшийся в своем ожидании немедленного прославления усопшего наставника, приходит, словно перечеркивая все, Алеша к Грушеньке. И тут-то начинаются истинные чудеса. Одно искреннее, простое, страдающее и благочестивое движение Грушеньки «восстановило душу» Алеши — и он в ответ одним своим словом, назвав ее сестрою, потряс и просветлил ее. «Вот они где, наши чудеса-то давешние, ожидаемые, совершились!» — злобствует Ракитин, ожидавший совсем не того.

Одно только, внезапное и чудесное, свободное движение души спасло Митю от преступления. Это-то движение решает коллизию всего романа. В этом и его главный урок.

По обстоятельствам, по характеру, по всей логике Дмитрий *должен* был убить, готов был убить, не мог, в конце концов, не убить — и автор ставит его лицом к лицу с убийством. Но недаром повторял Митя: «Я чуду верю». Автор ставит это *чудо*, это свободное движение души Мити в центр сюжета романа, закладывает его как идею романа, как поворотный камень и как идею всей книги. Напомним, что Митя, по выражению прокурора, — это воплощенная «Россия непосредствен-

ная», и потому в нем, в этот его момент решения, решается и будущее России.

Для Достоевского в таком мгновении свободного решения, в его *возможности*—залог спасения России. Это то, что он противопоставляет «силе низости карамазовской». Ложное, внешнее чудо, порабощающее человека,— у Инквизитора; истинное чудо— чудо внутри себя. В нем-то и истинная красота, «спасающая мир».

Отчаяние Алеши проявило в нем вдруг общекарамазовское: жалость к себе, желание утвердить свою волю, отказ принять жизнь, той воле не соответствующую. Помощь ему приходит от «грешницы», Грушеньки, протягивающей ему свою «луковку» сострадания. И во сне Алеши, следующем сразу за тем, себялюбие, бунт и жалость к себе из-за обманувшего чуда уступят место истинному чуду радости приятия.

Если «всякий пред всеми за всех и за все виноват» и на каждом ответственность за зло, то в чем же эта ответственность? Излюбленная мысль Достоевского— что зло, прежде чем быть преодоленным в мире, должно быть преодолено в себе, так же, как прежде, чем может на деле быть достигнуто братство, надо самому стать братом всем. В себе же зло и небратское отношение к людям наиболее ясно проявляется— и в этом Достоевский предвосхитил многие идеи XX века— стремлением причинять боль. Собственно, сладострастие и мучительство у Достоевского всегда связаны; источник и того и другого— в «самолюбии», то есть в признании себя центром мироздания, как это прямо высказывает черт-солипсист.

Начало «самолюбия», неизбежно приходящее к желанию быть источником боли, способно замешаться у Достоевского в любой прекрасный порыв и исказить всякое высокое чувство: жалость, потребность справедливости, любовь— оно способно притвориться жалостью, справедливостью, любовью, логикой, добродетелью... Для Достоевского ответом может стать только одно: приятие. Полное приятие других, всех других, и себя в их глазах. Это означает не столько способность

прощать, которой не пожелал Иван, сколько способность *принимать прощение*. Вот почему тут так важно чувство виноватости перед всем. Васиолек показал, что умение принимать несравненно важнее для автора, чем даже способность отдавать. Ведь вот Алешу совершенно не заботит, на чьи средства он живет, он не ущемлен, он *легко* принимает—какая противоположность другим!

Полный ответ автора Ивану и Инквизитору—и в речах Зосимы, и в образе Алеши, и в способности Дмитрия *не* совершить злодеяния, и в его начинающемся возрождении и приятии страдания, и в мальчишеском единении вокруг постели умирающего Илюшечки, но этот ответ—и в той печати, которую оставляет Великий инквизитор на Иване, на Смердякове. Для послевоенного восприятия книги было особенно важно, что Инквизитор—это Иван, это его мечта переделать мир так, чтобы *не было* страданий, это его возмездие человеку. По расставании с Алешей не случайно тогда «что-то ненавистное щемило его душу, точно он собирался мстить кому».

Иван уезжает сейчас за границу, горестно осознает Алеша, «чтобы к ним примкнуть», потому что он сам из той подпольной армии «умных людей», которые на деле готовы подправить Христа и на кого в начале книги намекал Миусов, говоря, что они страшнее всех прочих «анархистов, безбожников и революционеров». Ничего нет странного, что «Великого инквизитора» все чаще стали рассматривать и изучать, как сделал это в 1967 году современный философ Эллис Сандоз, в качестве примера «политического апокалипсиса».

Но если Великий инквизитор есть мечта Ивана о переделке мира, то пока что Смердяков—воплощение его идей, которое ему приходится видеть. Иван отдает свои мысли и Инквизитору, и Смердякову; он автор и одного, и другого.

С каким-то скверным и тоскливым чувством распрощавшись с придуманным им иезуитом, Иван натывается на Смердякова. Реальность книги Достоевского сталкивает его с ним, чтобы сказать: лакей Смердяков сидит в

его душе, и именно этого человека и не может вынести его душа. Но вместо того чтоб крикнуть: «Прочь, негодяй»,—Иван смиренно заговаривает с ним первым и не может оторваться от него, не смеет уйти, раздражается, бледнеет от злобы, приходит в иступление; Смердяков же—спокоен, уверен, почти строг. Ведь именно он, Иван, научил этого лакея *так* смотреть на жизнь: лакей сидит в его душе. И теперь лакей учит Ивана.

Реальность дразнит Ивана Смердяковым, Смердяков же дразнит его Чермашней. Весь его «свободный нравственный выбор»—главная тема книги—сводится к несущественному и пустяковому вопросу о том, ехать ли ему в Чермашню. Поехать ли ему продавать Черный лес за три тысячи—за столько, сколько припрятано для Грушеньки стариком Карамазовым, сколько нужно Мите, чтобы освободиться от невесты и Грушеньку увезти. Но Митя-то считает, что лес его; Черный лес «Черномазовых»—символ всего того, из-за чего соперничают отец и сын. И потому дилемма Ивана заключается в том, принять ли ответственность за брата и отца или повернуться к ним спиной. В поэме можно было примирять непримиримое и эффектно заканчивать сцену поцелуем. Но в действительной жизни приходится выбирать. Он может предотвратить отцеубийство и может дать злодеянию произойти своим чередом, и никакая добровольная «глупость» не отменит этот выбор. Вся нравственная «победа» Ивана в том, что, не захав в Чермашню, он прямо отправился в Москву. «...И только на рассвете, уже въезжая в Москву, он вдруг как бы очнулся.

— Я подлец!—прошептал он про себя».

Иван мечтал о мире, где «все позволено» и где кучка жертвенных героев, добровольно избравших путь страдания ради всего человечества, дадут хлеба и построят лучший мир для всех, храня свою страшную тайну «от несчастных и малосильных людей, с тем чтобы сделать их счастливыми». Какая симптоматичная мечта! Но в жизни его мечта обретает плоть в подлом, трусливом, хнычущем поваре, который рвется не пожертвовать

собой, а открыть кафе-ресторан на Петровке и готов при случае променять ненавистную Россию на умную нацию французов в лакированных сапогах. Как только кончает с собой Смердяков—на смену ему является черт. Опошления себя, своей низости и не может вынести в двойнике Иван. Смердяков-то, оказывается, лучше всех понимал, что Иван—из братьев Карамазовых на отца самый похожий.

Но в том, что Ивану ненавистен лакей в себе, что ему приходится до самого конца обманывать себя,—в этом есть для Достоевского надежда. Ивану *непереносимо* то, что залегает на дне его души.

Возвращая «билет» в трактире, Иван на секунду остановился задумчиво: «Можно ли жить бунтом, а я хочу жить». Альбер Камю, всю жизнь всматривавшийся в образ Ивана, отвечает ему: «В состоянии бунта можно жить, лишь идя в бунте до конца. Каков конец метафизического бунта? Метафизическая революция. Но для интеллектуалов Достоевского самому занять место свергнутого значит отрицать любой закон над собой, значит признать преступление».

Перед Иваном стоит испытание его бунту: проверить, сможет ли он жить принципом «все позволено», сможет ли спокойно перенести архипреступление отцеубийства. В 10-й книге—«Брат Иван Федорович»—мы видим, что ум Ивана оказался не совсем эвклидовым. «С Иваном бунт разума завершается безумием»,—подытоживает Камю.

6

Когда Дмитрий, обезумевший от страсти к Грушеньке, от ненависти к отцу, от подавляюще-жертвенной Катиной любви, перепрыгивает через забор карамазовского сада, этим он приводит к завершению подспудный ход символов всего романа. В начале его—отец, сторожащий за забором и приманивающий Грушеньку тремя тысячами, и сын, сторожащий в соседнем саду, чтобы видеть, когда будет взята приманка. Целый ряд стоящих друг за другом заборов ведет, как к кульминации,

к высокому карамазовскому забору в центре Скотопригоньевска.

В романе Достоевского нет повседневности. За тонкой оболочкой быта и реальности — мир напряженной душевной жизни и жизни идей, и потому это существенно символический мир. Достоевский пользуется символами как языком души. И этот символ «Скотопригоньевска» он старательно приберегает до того момента, когда можно его оценить.

Еще до начала работы, в 1876 году, Достоевский писал, что идея, изложенная в сочинении Ивана, «могла подходить только к человеку-скоту». И в программном письме Любимову 11 июня 1879 года он определяет этот идеал иезуитов-социалистов как «насилие над человеческой совестью и низведение человечества до стадного скота». Мы видим, как важен для него этот символ. Выступая перед студентами С.-Петербургского университета 30 декабря 1879 года с чтением главы «Великий инквизитор», автор объясняет слушателям, что Инквизитор смотрит на человечество как на «стадо» — да последний и сам прибегает к этому слову. Название городка — название космоса, в котором происходит действие романа.

В центре, как в загоне, живут старик Карамазов, Смердяков, Иван. Рядом с этим загонем — Дмитрий, вплотную подошедший к скотскому растлению и только чудом спасшийся. Между всеми связующее звено — Алеша. Достоевский очень скрупулезно вводит так давно ожидавшееся убийство в контекст этой символики. Дмитрий прыгнул там, где Лизавета Смердящая произвела на свет зримый плод карамазовского растления, и стоны Лизаветы так-таки и вспомнила Марфа в ту ночь. Достоевский настойчиво связывает рождение Смердякова со смертью Федора Павловича: плод его растления возвращается, чтобы убить его. Все Карамазовы в «скотском загоне» уничтожают себя и друг друга; те, что вне его, — спасены. Дмитрий снова перепрыгивает через забор — «черт побежден»; Смердяков убивает своего плотского отца, а потом, вместе с чертом, доводит до безумия духовного отца.

И книга—на сотне страниц описания суда—завершается все тем же вопросом о праве человека поднять руку на отца.

Присяжные, «мужички»—а как это важно для Достоевского, что «мужички»!—по всем статьям говорят Дмитрию Карамазову: да, виновен. Как будто они и не заметили всего этого красноречия, «психологии на всех парах», не услышали горячих призывов, как будто все, что наговорено в зале адвокатом, прошло мимо них. Фетюкович тронул всех, но их—нет.

И при этом мы, читатели, знаем, что прав-то он, а не они! Они осудили невиновного, он же ближе всех подошел к пониманию того, кем, как и почему совершено убийство. Практически по всем пунктам ошибся прокурор, а не адвокат, и читатель прекрасно видит это. Адвокат куда убедительнее и куда вернее нарисовал свою картину случившегося. Мало того, последние его слова прямо перекликаются с тем, что Достоевский сам писал: что наказание только ожесточит преступника; адвокат апеллирует к милости—что, казалось бы, ближе Достоевскому? Почему же в конечном счете защитник правого *не прав*?

Потому что, как и Иван в своем бунте, как и Инквизитор, он использует «факты», всю эту реальность и все эти слова о милости и любви, чтобы дать человеку право поднять руку на отца. И сам-то он—не верит в невиновность Мити! Иван не может продолжать жить с теми выводами, которые ему приходится делать; а «прелюбодей мысли» остается не затронутым ими. По нему—так можно и убить. Он, адвокат, готов признать вину Дмитрия, потому что отцеубийство для него, в конце концов, «предрассудок».

«Мужички» упрямо, наперекор адвокатской логике держатся за то, что человек отвечает за мысли своего сердца. Дмитрий виновен, потому что он *хотел* убить отца. Ирония Фетюковича в адрес психологии несправедлива: психология отыскивает не убийцу, как обиженно отпарировал Фрейд, а готового убить. Но ведь суд-то приговаривает того, кто убил, а не кто желал! Н. К. Михайловский обвинял Достоевского, что он «в

увлекательной форме вливает в юридическое сознание общества самые извращенные понятия» — а именно, что «преступная мысль должна быть так же наказуема, как и преступное деяние».

Конечно, и сам Михайловский признавал, что тут только половина правды.

А правда в том, что суд идет в художественном мире романа, где герой осуждается и оправдывается по другим меркам, чем в юридической практике. В этом мире — Дмитрий виноват. И он признает это. Таково, по Достоевскому, зарождение нового человека в его герое. «Воскрес во мне новый человек», — говорит Митя. Автор объяснял Любимову, что Митя не потому принимает наказание, что сделал, но потому что был достаточно дурен, что желал сделать. Митя — тот самый мужик, который не перекрестится, пока не грянет гром.

Теперь страдания детей для Дмитрия не предлог для бунта, а груз ответственности. Он чувствует себя не обвинителем, а виноватым — самой жизнью поставлен в это положение. И этот новый Митя готов не то что простить Катерину, ставшую, очевидно, причиной его осуждения, но быть прощенным ею. На секунду в больнице изумленному взгляду Алеши открывается, как любовь и самопожертвование способны стать не оружием, не орудием боли, а связью вновь найденных душ. Правда, только на секунду.

В зачине романа — рука сына, занесенная над стариком Карамазовым; в конце его — восторженные крики мальчиков: «Ура Карамазову!» В конце — надежда. Роман задумывался как «роман о детях», его продолжение, может быть, называлось бы «Дети»; однако тут единственное звено связи с детьми — связующий всех и вся Алеша. Он и Митя и составляют тот, по определению Стефана Цвейга, «миф о новом человеке и его рождении из лона русской души». Недаром Р. Мэтло рассматривал «Братьев» как «создание литературного мифа».

На последних страницах Алеша утишает детский бунт против мира, ведь в детях уже видны зародыши всех тех страстей и пороков, что снедают Карамазовых.

Но и как немного тепла требуется, чтобы раскрыть сердца этих мальчиков!

7

Литература о «Карамазовых» необозрима. За один только 1879 год лишь в столичной печати появилось о романе более 30 откликов, не говоря уж о печати провинциальной. А так как проблематика романа никак не укладывалась в накатанные направления общественной мысли, то неверная интерпретация его на первых порах была неизбежна. Либеральная критика очень настороженно отнеслась к разлитому по роману «лампадному ма́слу», к «мистическому изуверству», по одному резкому выражению, к «психологической истерике» и «эпилептически судорожному» восприятию действительности. Ортодоксальные церковники с недоверием восприняли «слишком розовый оттенок» истолкования Достоевским христианства, да и «тлетворный дух» от тела старца не мог не вызывать тут недоумения. М. Е. Салтыков-Щедрин, со своей стороны, был возмущен письмом к нему г-жи Хохлаковой с содержащимися там намеками; образ же Федора Карамазова он прочел как всего лишь вариацию своего Иудушки Головлева. Славянофилов не удовлетворило раскрытие «высоты святой добродетели», тусклость представления идеалов добра на общем фоне.

Никто, впрочем, не оценил того, что семейство Карамазовых в совокупности должно служить, по замыслу писателя, изображением души современной России. Достоевский сперва хотел прямо обратиться к своим критикам, но потом вложил намек на эту мысль в речь прокурора. Надо учесть, что роман публиковался по частям, и появление все новых откликов не могло не накладывать печать на следующие книги романа, писавшиеся тогда, когда публиковались и разбирались критикой первые. В последующие части своей работы автор вкладывал разъяснение многого, не понятого читателями вначале. Вот почему так заметна установка на непонимание.

Вообще же восприятие романа в его целостности даже после окончания печатания давалось нелегко. Характерно мнение рецензента «Русского богатства» (Л. Алексеева), оценивавшего книгу: «Если мы отбросим весь монастырский эпизод, старца Зосиму и Алешу, а также механически вставленную в целое историю мальчика Илюшечки, то останется у нас общественно-психологический роман — история заблуждений и гибели Мити Карамазова, и этот роман, очищенный от всего ненужного и напрасно загромождающего его, кажется нам лучшим из всего, что написал Достоевский».

Отдаленность во времени помогла более беспристрастному, взвешенному и цельному взгляду на последний роман Достоевского. Хотя больше всего русскую творческую интеллигенцию волнуют «поиски жизненного смысла» в «Братьях Карамазовых», как и назвал в 1912 году свои размышления над книгой Л. А. Соколов. Наряду с психоаналитическими исследованиями появляется работа С. Булгакова «Иван Карамазов как философский тип». А. Волынский пишет о «царстве Карамазовых» в России, Вяч. Иванов — о «ликe и личинах» России в образах романа.

Одновременно все больше растет влияние романа на мировую литературу. Вспыхнувший интерес к психологическому анализу оказался созвучен вниманию Достоевского к психической патологии и парадоксальности психики. В Достоевском видели и первооткрывателя многих психических феноменов, и невропата, и политического публициста, пророка, пессимиста, мистика, философа. Герман Гессе видел в нем в 20-х годах провозвестника крушения Европы. Для Эйнштейна он был стимулятором свежести и неожиданности восприятия мира. Но важнее всего, думается, влияние Достоевского как романиста. В романе же Достоевского само по себе художественное сопереживание тождественно переживанию идеи. Достоевский воспринимался всегда как идейный писатель.

Во Франции впервые, пожалуй, у Андре Жида появилось понимание поэтики «Карамазовых» как целого. «Нет ничего более постоянно сущего, — писал Жид о

героях Достоевского,—чем эти потрясающие образы, которые ни разу не изменяют своей настоящей реальности». Тогда же «Карамазовых» по-французски (в переводе Бьянстока и Торкю) прочел А. Беннет, воспринявший роман как «одно из величайших чудес на свете». Он нашел здесь «такие потрясающие сцены, каких никогда еще не встречал в литературе».

В то же время еще один писатель, кому суждена в будущем мировая слава, внимательно вчитывается в «Карамазовых». Франц Кафка пронизательно заметил в дневнике, что старик Карамазов вовсе не глуп, что он равен по уму Ивану,—наблюдение, много что вскрывающее во внутренних взаимосвязях романа. Глобальный размах мысли, многие ходы Достоевского отразились в поэтике Кафки, в ряде отношений заслуживающей самого пристального сравнения с поэтикой «Карамазовых». Но психологическое видение Достоевского превратилось у Кафки в метафизическое видение мира—сменился основной стержень.

Первая мировая война точно заставила по-новому увидеть мир Достоевского и по-новому оценить его идеи. «Ни одну книгу в Англии этого времени (т. е. с 1912 года, когда вышел перевод Гарнетт, и до конца войны.— Б. И.) не читали больше, чем „Братьев Карамазовых“»,—сообщает А. Шевали. Достоевского считают самым русским из всех русских писателей, его роман—ключом к русской душе, в особенности образ Дмитрия, ставшего олицетворением русского характера, воплощением русской широты и противоречивости. Тот же всплеск интереса и во Франции. «Присутствие Достоевского ощущается чрезвычайно ясно»,—писал М. Арлан в 1924 году,—«никогда французы не чувствовали себя ближе к некоторым героям „Карамазовых“». Можно догадаться, кто эти герои. Они пришли, скажем, в творчество Ф. Мориака, А. Мальро. Не менее восторженное отношение к роману и в Соединенных Штатах. Многие лица романов Фолкнера («Реквием по монахине», «Дикие пальмы» и др.) прямо соотносятся с героями «Братьев Карамазовых». Шервуд Андерсон готов был встать перед Достоевским на колени. Он

восклидал: «Во всей литературе нет ничего подобного «Карамазовым», это Библия». Томас Вулф, как и Скотт Фицджералд, называет «Карамазовых» среди своих самых любимых книг, героев же его романа «Взгляни на дом свой, ангел» критики называли американскими Карамазовыми по их «громокипящему безудержию», бьющему через край.

Следующей поворотной вехой в восприятии романа было наступление фашизма и вторая мировая война, когда многие предсказания Достоевского, казалось, снова начинали сбываться, а чаяния его оборачивались отчаянием. Свидетельство тому — «Доктор Фаустус» Томаса Манна, где темы «Братьев Карамазовых», и в первую очередь, конечно, глав «Бунт» и «Великий инквизитор», в полный голос зазвучали в условиях иной поэтики и иного мира. У Манна есть и беседа с дьяволом, и смерть и страдания ребенка, и герой, перешедший на сторону сатаны,— но ответов Достоевского у него нет.

Подытоживая, можно указать на одно простое правило: восприятие романа всегда было тем более целостным, принимающим в расчет его целостность, и тем более пронизательным, близким к авторскому его пониманию, чем более главным идеологическим героем признавался не Иван, а Дмитрий; тогда не только удавалось понять истинное соотношение лиц и истинный взгляд Достоевского, но и «будущее» романа — Алеша, мальчики — находило свое место рядом с Митей.

Разумеется, у «Братьев Карамазовых» были и серьезные противники. Еще В. Буренин, сперва один из активных защитников романа, представил ему многократно повторявшиеся позже упреки: «истерия» и «психиатрическое возбуждение» ради игры на нервах читателя, и для того же — ненужная повторяющаяся жестокость, излишняя запутанность. К. Леонтьев, обладавший тонким эстетическим чутьем, считал идеи романа «сочиненными», мысли и стиль их изложения фальшивыми. Обвинение, убийственное для писателя, пишущего ради мысли. Как и Леонтьев, так и Михайловский и

В. Петерсен (критики совершенно противоположных направлений) говорили о *вредном* воздействии романа на читателей, о его нездоровом влиянии, способном только запутать читающего, о несостоятельности идеалов при беспощадно саркастическом отношении к человеческой душе. Тургенев же прямо сравнивал автора «Карамазовых» с маркизом де Садом; Михайловский пустил термин: «жестокий талант».

Немецкий исследователь Э. Цабель в своей книге о русской литературе с раздражением отозвался о назойливости бесконечного диалога в «Братьях Карамазовых», просто мешающего восприятию. Французский историк русского романа Э. М. де Вогюэ писал в 1892 году: «Мало кому в России хватило терпения, чтобы добраться до конца этой нескончаемой истории». Многих действительно угнетала затянутость романа. Но не только. Лев Толстой при первом чтении не мог дочитать «Карамазовых». Во всем романе, по выражению Толстого, «*видно намерение*». Секрет психологических эффектов Достоевского, говорил Толстой, перед смертью перечитывая роман (эту книгу он и взял с собой, уходя из дома), в том, что герои поступают наоборот тому, что от них ожидаешь,— так сказать, «общее место наоборот»; в конце концов к этому привыкаешь, и оригинальность становится пошлостью. И хотя Толстой находил много хорошего в романе и не раз читал близким отдельные места, не в силах сдержать волнение, его общая оценка очень сурова: «преувеличено, нет чувства меры», «какие-то шуточки, многословные и мало смешные», «неряшливость, искусственность, выдуманность».

И. Крамской, как и Толстой, проводил параллель между репинским Иваном Грозным и Федором Карамазовым, восхищаясь силой реалистического обобщения и воспитующего воздействия (да и многие сравнивали кощунственный садизм Грозного и старшего Карамазова, находя тут специфически русские черты). Но если Крамской воспринял роман как откровение, сам Репин не только не признал сходства, но категорически не принял роман.

Решительно отверг «ответы» Достоевского В. Короленко. В этом же ряду критиков романа можно назвать и таких значительных писателей, как Дж. Голсуорси, Г. Джеймс, Дж. Конрад. И действительно: в эмоциональном балансе художественного целого неутоленную жажду мести, надрыв и «силу низости» уравнивают лишь благолепие и исступление, а скорей—исступленное благолепие. Ну а если жизнь не в исступлении, а в будничности? И не благолепие душевное, а грязь и пот души? Годятся ли ответы? Об этом должен бы быть «второй роман». Но его—нет.

Сколько искусства потребовалось автору, чтобы показать, как вся жизнь решается в мгновение свободного решения человека. Но ведь решается она в *каждое* мгновение; здесь же мы видим только падения и взлеты, только две бездны—но не то, что между, в той середине, которая и составляет жизнь. Акт покаяния у Достоевского снимает весь груз греха и преступлений, и жизнь становится раем, мгновение любовного исступления во всепримирении решает все, просветляет человека всего. «Обнимемся мы и заплачем». Не очень ли восторженно? Не слишком ли легко и празднично? Не подразумевает ли этот зов взлететь в одном исступленном порыве, что в восторге и порыве и есть вся сущность полета? И так ли уж далеко ушло исступление от надрыва? благолепие и умиление от самоудовлетворения и самоуспокоения? Много еще тяжелых вопросов можно задать. Недаром умиленный восторг последних страниц романа, отчасти отражающих весь смысл его, многим режет ухо.

Впрочем, не надо забывать и высказанное в начале нынешнего века мнение Д. С. Мережковского, полагавшего, что по условиям действительности иного финала и быть не могло. «...Конец «Братьев Карамазовых» был концом самого Достоевского.

И не простою случайностью было то, что он умер, не кончив этого величайшего из всех своих созданий. Так и должно было, не могло иначе быть. Предмет следующих, ненаписанных частей романа составляла дальнейшая судьба Алеши, совершение того религиозного подвига,

который завещал ему старец Зосима. «Главный роман — второй, — говорит сам Достоевский, — это *деятельность* моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний, текущий момент». В написанном романе доводит он Алешу только до нового религиозного *созерцания*; но неизбежное следствие этого созерцания — новое религиозное *действие* не совершилось, может быть, даже не начало совершаться и в «наш теперешний, текущий момент» — в самой жизни, в самой русской действительности. Конец «Братьев Карамазовых» оказался невозможным для Достоевского, потому что конца этого не было в жизни. И, как бы почувствовав, что сделал всё, что можно сделать, Достоевский вовремя ушел из жизни — умер».

И есть одно несомненное свойство, которое позволяет, отставив все возражения, видеть в «Братьях Карамазовых» одно из глубочайших произведений мировой литературы. Это то свойство, которое особенно ценил в Достоевском и Толстой: величайшая искренность, как и величайшая смелость в схватке с самыми коренными вопросами человеческого бытия. Какая отвага самоопровержения, какая способность все, во что верилось, вновь и вновь ставить под сомнение, какое бесстрашие в обнажении дна души! То бессмертие, о котором мучаются и спорят герои «Братьев Карамазовых» до последней страницы, — уж они-то, герои этой книги, обрели безусловно.

8

За столетие, истекшее с момента их появления, «Братья Карамазовы» сотни раз звучали со сцены. Собственно, еще до окончания публикации книги сам автор неоднократно выступал с чтением отрывков из нее. В марте 1879 года, например, он читал главы из «Братьев Карамазовых» трижды, в 1880 же году выступал с чтением практически каждый месяц. Читал, очевидно, превосходно; ни одно из выступлений не заканчивалось без бурных оваций. До нас дошли специально подготовленные автором для таких чтений тексты

«Великого инквизитора» и «Мальчиков». Традицию таких чтений продолжил В. Н. Андреев-Бурлак, известный блистательным чтением исповеди Мармеладова из «Преступления и наказания», а в конце 1880-х годов в композиции «Мочалка» исполнявший Снегирева, что стало вершиной его сценической деятельности. Позднее эту традицию чтения—все тех же эпизодов—продолжили выдающиеся актеры И. М. Москвин, читавший «Мочалку», и В. И. Качалов, исполнявший «Кошмар Ивана Федоровича».

Но инсценировка романа сразу столкнулась с трудностями и осталась сопряжена с ними и по сю пору. Первоначально трудности были не художественного, а цензурного порядка. «Чудовищное преступление отцеубийства, в котором принимают самое деятельное или бессознательное участие трое сыновей,—давал заключение цензор еще в 1881 году,—...не может быть производимо на сцене». В 1885 году цензоры обвиняли «Карамазовых» в том, что «произведение это ложится позорным пятном на русское помещичье сословие»; в 1894-м—что оно порочит русского офицера и лиц, облеченных в монашескую одежду; в 1897-м была подтверждена «полная несостоятельность» книги в цензурном отношении. Да, впрочем, и Максим Горький в 1913 году считал, что постановка «Братьев Карамазовых»—тем более в талантливом исполнении!—не способствует «оздоровлению русской жизни».

И все-таки 26 января 1901 года в суворинском Малом театре в Петербурге состоялась премьера «Братьев Карамазовых». Несмотря на прекрасное исполнение роли Мити трагическим актером П. Н. Орленевым (который за год до этого играл Митю в постановке Д. А. Бельского в Костроме), спектакль, по мнению всех рецензентов, не удался: у инсценировки «Братьев Карамазовых» оказались не только цензурные сложности.

Самым значительным был спектакль В. И. Немировича-Данченко в Московском Художественном театре в 1910 году. Он, в сущности, задал тон почти всем последующим интерпретациям «Братьев Карамазовых»

на российской сцене: бунт сердца, столкновение человечности с бесчеловечной действительностью. Вот почему именно Иван и «мочалка» — Снегирев — стали центрами этих инсценировок. Сам Немирович-Данченко писал о влиянии «Братьев Карамазовых» на театральную традицию, у истоков которой он стоял: «Достоевский создал новую эпоху в жизни Художественного театра. Первая русская трагедия. Спектакль, давший ряд крупнейших актерских побед: Качалов — Иван, Германова — Грушенька, Москвин — Мочалка, Коренева — бесенок, Лужский — Карамазов, Воронов — Смердяков и какой-то стихией вырвавшийся блестящий Митя — Леонидов, обнаруживший потрясающий трагический темперамент».

Стремление выделить какую-либо линию книги стало характерной чертой всех постановок «Братьев Карамазовых». В знаменитой инсценировке Ж. Копо и Ж. Круэ, представленной в парижском «Театре искусств» в 1911 году, центром стал Смердяков в исполнении великолепного Ш. Дюллена. В немецкой экранизации К. Фрелиха и Дм. Буховецкого (1920) на первый план вышла любовная линия, что превратило драму идей в мелодраму. Постановка Ф. Комиссаржевского в Лондоне в 1928 году сосредоточилась на разработке детективного элемента. А вот в интерпретации А. Барсака на сцене парижского театра «Ателье» (1946) — первой по-настоящему современной инсценировке, выдержавшей более 220 представлений! — на первый план вышла Грушенька, сыгранная Марией Казарес. Американский фильм Р. Брукса, собранного в 1957 году актерский ансамбль из звезд мирового экрана, пожертвовал всем ради эффектности и напряженности действия, так что «Братья Карамазовы» оказались чем-то вроде «русского вестерна». Что же касается советских постановок, то в них центральное место заняло обличение уродливой действительности. МХАТ возобновил «Карамазовых» в 1960 году в постановке Б. Ливанова, сыгравшего Дмитрия. Попытка создать более полную художественную концепцию, уже средствами кино, — трехсерийный фильм И. А. Пырьева, вышедший на

экран в 1969 году. В нем сыграл целый ряд замечательных актеров, но потери, которые понесла символика и тонкая идейная ткань романа, оказались невосполнимы. Последующие постановки снова сосредоточились на отдельных линиях, традиционных эпизодах — если не на «Великом инквизиторе», то на «Мочалке», как пьеса В. Розова «Брат Алеша», поставленная в Театре на Малой Бронной в 1972 году.

Так получается, что Карамазовы куда живее и куда более «карамазовы» на бумаге, чем на сцене или экране, как бы ни были хороши их исполнители. Их судьбы — судьбы книги и судьбы интерпретации книги. И эти судьбы еще далеко не завершились.



«СТОЛЕТЬЯ НЕ СОТРУТ...»

Э.Е.ЗАЙДЕНШНУР

«ВОЙНА И МИР» ЗА СТОЛЕТИЕ

Л. Н. Толстой «Война и мир»

«Имеют свои судьбы книги, и авторы чувствуют эти судьбы»,— писал Толстой. И хотя он, по его словам, знал, что «Война и мир» «исполнена недостатков», но не сомневался в том, что «она будет иметь тот самый успех, какой она имела». А успех был необычайный. Несмотря на противоречивые отзывы в печати, на резко отрицательные статьи, «Войну и мир» читали «запоем» и о ней спорили в частных кругах настолько широко, что это не могло не отразиться в печати.

«Это наиболее читаемая книга». «О новом произведении графа Л. Н. Толстого говорят повсюду; и даже в тех кружках, где редко появляется русская книга, роман этот читается с необыкновенной жадностью». Четвертый том, с которого начиналось описание войны 1812 года, «все ожидали не просто с нетерпением, а с каким-то болезненным волнением. Книга раскупается с невероятной быстротой». «Во всех уголках Петербурга, во всех сферах общества, даже там, где ничего не читалось, появились желтые книжки «Войны и мира» и читались положительно нарасхват». Роман составлял тогда «вопрос времени», им была занята «чуть ли не вся русская публика». Так писали газеты.

Спрос на вышедшие тома еще незаконченного романа был настолько велик, что потребовалось второе издание. Осенью 1868 года вышли вторым изданием четыре тома. Нет документальных свидетельств об участии автора в новом издании, тем не менее разночтения, хотя и немногочисленные и не столь существен-

ные, дают право полагать, что это было не механической перепечаткой, что автор читал корректуры. Только он сам мог, например, в разговоре Николая Ростова с Борисом Друбецким реплику: «Политикан, гвардейская штука!» — заменить краткой: «О, гвардия!» — или дополнить портрет Наполеона таким штрихом: «Это дрожанье левой икры Наполеон знал за собой. «La vibration de mon mollet gauche est un grand signe chez moi»*, — говорил он впоследствии».

Пятый и шестой тома обоих изданий печатались одновременно с одного набора, но часть тиража вышла с пометой на титульном листе: «Второе издание».

Спустя два года после выхода «Войны и мира» Толстой признавался, что похвалы действуют на него вредно, что он «слишком склонен верить справедливости их» и что «с великим трудом только недавно успел искоренить в себе ту дурь», которую произвел в нем успех книги. Исцеление от похвал дошло у Толстого до самоунижения. «Не думайте, чтоб я неискренно говорил, — писал он вскоре, — мне «Война и мир» теперь отвратительна вся! Мне на днях пришлось заглянуть в нее для решения вопроса о том, исправить ли для нового издания, и не могу вам выразить чувство раскаяния, стыда, которое я испытал, переглядывая многие места! Чувство вроде того, которое испытывает человек, видя следы оргии, в которой он участвовал. Одно утешает меня, что я увлекался этой оргией от всей души и думал, что кроме этого нет ничего».

В это время, в начале 1873 года, Толстой готовил к печати третье издание Собрания сочинений, в которое должен был войти роман «Война и мир». В старости Толстой говорил, что он не перечитывает своих напечатанных произведений, а если попадаетея случайно какая-нибудь страница, ему всегда кажется: «Это все надо переделать». Так случилось и теперь. «Я боюсь трогать, — говорил Толстой, — потому что столько нехорошего на мои глаза, что хочется как будто вновь писать по этой подмалевке».

* «Дрожание моей левой икры есть великий признак» (фр.).

Подготовка «Войны и мира» к новому изданию была осложнена еще особыми обстоятельствами. Во многих критических статьях отмечалось среди «пороков» романа обилие французского языка и историко-философских рассуждений, якобы мешающих «романическому развитию». И. С. Тургенев, которому вначале роман Толстого показался «положительно плох, скучен и неудачен», постепенно, читая дальнейшие тома, стал называть его «поистине великим романом», но по-прежнему осуждал историко-философские воззрения Толстого. Когда закончилось печатание «Войны и мира», Тургенев задумал перевести роман на французский язык, «но с пропусками всех рассуждений, потому что,—говорил Тургенев,—я знаю французов, они за скучным и смешным не увидят хорошего. Несмотря на то, что мы с ним давно не видались, я через общих знакомых просил у него разрешения на перевод и на пропуски. Он отвечал, что пропустить ничего не позволит. Я хотел, по крайней мере, собрать все рассуждения, разбросанные в романе, и поместить в конце книги с умозрениями о войне и пр., чтобы таким образом роман был сам по себе. Он и на это не согласился, и я от перевода отказался. Перевел кто-то другой, и, вероятно, французы читать не станут».

Тургенев ошибся, да и сам через несколько лет явно изменил свою оценку. «Это—великое произведение великого писателя, и это—подлинная Россия»,—писал он много позже, посылая французский перевод редактору газеты «Le XIX-e Siècle».

Тургенев рассказывал об этом летом 1873 года, именно тогда, когда сам Толстой перестраивал «Войну и мир» в том направлении, в каком не разрешил этого сделать Тургеневу. Можно с убежденностью говорить, что не внутренние творческие импульсы заставили Толстого переделывать «Войну и мир», что инициатива подобной перестройки принадлежала не Толстому, а всего вернее Н. Н. Страхову, чьи суждения о «Войне и мире» Толстой очень ценил. Не исключена возможность, что именно через Н. Н. Страхова или через А. А. Фета, с которыми он был в переписке, Тургенев

просил у Толстого разрешения исключить казавшиеся ему лишними авторские рассуждения. В 1871—1872 годах Н. Н. Страхов, много помогавший в печатании «Азбуки», постоянно общался с Толстым, и естественно, что Толстой не мог не беседовать с Н. Н. Страховым о задуманном издании. 13—16 февраля 1873 года Толстой был в Москве и вел переговоры о печатании собрания сочинений, а вернувшись в Ясную Поляну, застал там Н. Н. Страхова. Их беседа была как бы продолжена в переписке. Толстой просил Страхова напомнить ему, что нехорошо, и точно написать: «Это и это надо изменить и рассуждения с страницы такой-то по страницу такую-то выкинуть». Страхов с радостью откликнулся, и, как явствует из дальнейших писем, ему принадлежит ведущая роль в правке романа. Сначала автор сам просмотрел роман и сообщил Страхову, что «сделал главное, т. е. выкинул некоторые рассуждения совсем, а некоторые, как, например, о Бородинском сражении, о пожаре Москвы, рассуждение эпилога и др., вынес отдельно». Кроме того, «переводил все французское по-русски». Во многих случаях это не был точный перевод, а мысли, выраженные по-французски, теперь выражались русским языком. Немногочисленные стилистические поправки были сделаны по всему роману. Роман был тогда же распределен на четыре тома вместо шести.

Отправив в июне выправленный экземпляр Н. Н. Страхову, Толстой дал ему большие полномочия. «Делайте что хотите, именно в смысле уничтожения всего, что вам покажется лишним, противуречивым, неясным. Даю вам это полномочие и благодарю за предпринимаемый труд, но, признаюсь, жалею. Мне кажется (я наверно заблуждаюсь), что там нет ничего лишнего. Мне много стоило это труда, поэтому я и жалею. Но вы, пожалуйста, марайте и посмелее. Вам я верю вполне».

И вот появился итог совместной работы, можно смело сказать, искалеченная «Война и мир». Историко-философские рассуждения составляют совершенное художественное и композиционное единство со всем тек-

стом романа. И вдруг Толстой, так дороживший этими рассуждениями («Если бы не было рассуждений, не было бы и описаний»,—заявил он, заканчивая «Войну и мир»),—сам Толстой рассек свое произведение на собственно роман и на якобы не связанные с ним авторские отступления. Военно-исторические и историко-философские рассуждения, начиная с описания войны 1812 года, а также первые четыре главы первой части Эпилога и вся вторая часть выделены в рассчитанное, очевидно, для специалистов Приложение, где объединены общим заглавием «Статьи о кампании 1812 года». Таких «статей» девятнадцать, и каждая из них получила свое заглавие:

I. План кампании 1812 года. II. Как действительно произошло Бородинское сражение. III. Распоряжения Наполеона для Бородинского сражения. IV. Об участии воли Наполеона в Бородинском сражении. V. Об отступлении до Филей. VI. Оставление Москвы жителями. VII. О пожаре Москвы. VIII. Фланговый марш. IX. Тарутинское сражение. X. Деятельность Наполеона в Москве. XI. Отступление французов из Москвы. XII. Победы и их последствия. XIII. Дух войска и партизанская война. XIV. Бегство Наполеона. XV. Преследование французов русскими. XVI. Кутузов. XVII. Березинская переправа. XVIII. О значении Александра и Наполеона. XIX. Вопросы истории.

Для большинства, т. е. для тех, кто вряд ли читал выделенное особо историко-философское Приложение, пропали такие, например, взволнованные строки Толстого: «Москва, занятая неприятелем, не осталась цела, как Берлин, Вена и другие города, только вследствие того, что жители ее не подносили хлеба-соли и ключей французам, а выехали из нее»; его утверждение, что жители выехали потому, что «для русских людей не могло быть вопроса, хорошо ли или дурно будет под управлением французов в Москве. Под управлением французов нельзя было быть: это было хуже всего». А ведь под этим углом зрения должны восприниматься сцены оставления Москвы.

Не осталось в основном тексте ни анализа деятельности Наполеона в Москве; ни описания французского войска, которое «распадалось и гибло с каждым днем лишнего пребывания в Москве»; ни о том, что «мужики Карп и Влас» и «все бесчисленное количество таких мужиков» не везли сена в Москву «за хорошие деньги», которые им предлагал Наполеон, а жгли его. Перешел также в Приложение волнующий афоризм Толстого о «дубине народной войны», которая в Отечественной войне «поднялась со всей своей грозной и величественной силой», а вместе с ним оказался в Приложении и гимн народу, который в минуту испытаний поднимает эту «дубину».

Не сохранился в основном тексте анализ деятельности Кутузова в 1812 году, без чего трудно представить себе «Войну и мир». Пропали для широкого читателя волнующие всех слова Толстого: «Цель народа была одна: очистить свою землю от нашествия». «Русские, умиравшие наполовину, сделали все, что можно сделать и должно было сделать для достижения достойной народа цели». Все это было упрятано в Приложение.

Еще печальнее оказалась судьба кратких авторских вступлений к отдельным частям, а иногда к главам. Они были вовсе исключены. Исчезло вступление, открывающее повествование о 1812 годе, а вместе с ним так сильно звучащие и в наши дни слова: «12-го июня силы Западной Европы перешли границы России, и началась война, т. е. совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие». Пропали завершающие Бородинскую битву размышления Толстого о нравственном ослеплении Наполеона, который «не мог отречься от своих поступков, восхваляемых половиной света, и потому должен был отречься от правды и добра и всего человеческого». Ведь известно, что Толстой не только не отказался от таких утверждений, но повторял их в последние годы жизни. Сколько таких важных мыслей Толстого исчезло из «Войны и мира» механически, только потому, что они входили не в те специальные главы, которые были полностью перенесены в Приложение!

Нет сомнения, что тяжелую операцию над своим романом произвел сам Толстой, но с уверенностью можно говорить, что это было вызвано не требованиями художника, а влиянием тех критиков, быть может, и друзей, которые в то время не смогли понять художественное новаторство величайшего творения Толстого. Оно не укладывалось в традиционные формы романа, а втиснуть его в них, видимо, и было задачей переделки.

В первой половине ноября 1873 года вышло в свет третье издание Собрания сочинений Толстого в восьми томах, где последние четыре тома содержали измененную «Войну и мир». «Война и мир» при жизни Толстого ни разу не выходила после 1869 года отдельным изданием, а печаталась только в собраниях его сочинений, т. е. всего десять раз. Отрывки же из романа многократно под разными заглавиями включались в сборники и хрестоматии. В 1880 году вышло четвертое издание Собрания сочинений в одиннадцати томах. «Войну и мир» механически перепечатали из предыдущего собрания.

Но вот шесть лет спустя в судьбе «Войны и мира» произошло новое событие. В 1886 году вышло пятое издание Собрания сочинений Толстого. В нем «Война и мир» напечатана по тексту первого издания 1868—1869 годов, т. е. возвращена к первоначальному виду.

Принято считать, что начиная с 80-х годов Толстой не интересовался своими произведениями, созданными до так называемого перелома. Некоторые исследователи готовы возвращение «Войны и мира» к первому изданию приписать самовольному решению С. А. Толстой. Трудно было бы допустить, что С. А. Толстая сделала это без ведома Толстого. А не так давно опубликованные документы свидетельствуют, что Толстой даже сам читал если не все, то безусловно какую-то часть корректур «Войны и мира». Об этом упоминает учитель детей Толстого И. М. Ивакин. С. А. Толстая писала сестре о «неумолимых корректурах», которых «пропасть» и которые читает старшая дочь, а второй раз пересматривает сам Толстой. Она

писала об этом в сентябре 1885 года, а в октябре вышли тома «Войны и мира». Стало быть, Толстой знал о возвращении романа к тексту первых изданий. С этого времени историко-философские рассуждения навсегда водворены на свои места. Но не навсегда был восстановлен французский текст.

В конце того же 1886 года начало выходить шестое издание Собрания сочинений. По желанию Толстого это было дешевое издание «для публики», как он говорил. Возможно, для того, чтобы не затруднять «публику», французские тексты были заменены русскими по изданию 1873 года. Кроме того, в нескольких случаях внесены по тому же изданию стилистические поправки.

В последующих прижизненных собраниях сочинений «Война и мир» печаталась то по пятому изданию, т. е. с французским текстом: так было в девятом (1893), в одиннадцатом (1903) изданиях; то по шестому, т. е. без французского текста: в седьмом (1887), восьмом (1889) и десятом (1897) изданиях.

Чем же объяснить такую странную неустойчивость? Вряд ли здесь было какое-то сознательное решение. Вернее всего, каждое из названных изданий механически перепечатывалось с какого-либо из предыдущих, с того, какое в данный момент было в руках у С. А. Толстой. Опечатки, которые с точностью переходили из предшествующего издания в соответственные последующие, убеждают, что эти переиздания шли механически.

Итак, при жизни Толстого существовали четыре отличающиеся друг от друга текста «Войны и мира»: 1) полный, каким он вышел непосредственно из-под пера автора; 2) с выделенными в конец книги историко-философскими рассуждениями, без французских текстов и стилистически исправленный Толстым и Н. Н. Страховым; 3) снова полный, но с некоторыми исправлениями по изданию 1873 года; и, наконец, 4) тот же, что и третий, но без французских текстов. Единственной издательницей сочинений Толстого была его жена С. А. Толстая; «Война и мир» выходила в России только в издаваемых ею собраниях сочинений.

Иначе сложилась при жизни автора судьба его романа за рубежом. Тотчас после выхода первого издания, в 1870 году, в «Moskauer Deutsche Zeitung» начала печататься «Война и мир» в переводе на немецкий язык. Перевод не был закончен (переведены только первые три тома). А в 1879 году в издательстве «Hachette» вышел первый французский перевод «Войны и мира», сделанный Ириной Паскевич. (На титульном листе издания помечено, что перевод авторизован, но никакими документальными свидетельствами мы не располагаем.) Он послужил началом мировой известности Толстого. Начиная с 1885 года «Война и мир» в том же переводе выходила во Франции при жизни Толстого почти ежегодно. С тех пор роман Толстого стал быстро распространяться в зарубежных странах. Сначала переводы делались с французского издания, а затем начали появляться новые переводы с оригинала.

После Франции «Войну и мир» стали издавать в Германии, затем в Дании, Америке, Англии, Венгрии, Голландии, Чехии, Швеции, Болгарии, Сербии, Италии, Испании.

Выходили за рубежом отдельными книжками извлечения из «Войны и мира» под различными заглавиями: «Наполеон и Александр», «Физиология войны», «Смерть князя Андрея», «Философия истории», «Наполеон в кампании в России», «Бал у Нарышкиных». «Войну и мир» включали и во все собрания сочинений, которые при жизни Толстого выходили четыре раза в Америке, три раза в Англии, дважды в Германии и один раз во Франции.

Итак, при жизни Толстого «Война и мир» печаталась в России двенадцать раз на русском языке (два раза отдельными книгами и десять раз в собраниях сочинений), один раз на польском и дважды на финском языках; в эти же годы за рубежом она издавалась 76 раз в тринадцати странах.

* * *

После смерти Толстого вступило в силу завещание, по которому все его сочинения переданы во всеобщую собственность.

В 1911 году вышло последнее издание С. А. Толстой—двенадцатое издание Собрания сочинений, в котором «Война и мир» печаталась по тексту пятого издания (с французским языком). Тот же текст перепечатан в Собрании сочинений под редакцией П. И. Бирюкова, изданном И. Д. Сытиным в 1912—1913 годах. Последующие издания «Войны и мира» повторяли текст этого Собрания сочинений.

При подготовке «Войны и мира» П. И. Бирюков просмотрел корректуры романа, чтобы внести в него интересные отрывки из черновики. К счастью, оказалось невозможным «вставить» их в текст, «не нарушая общую художественную конструкцию»,—как он разъяснил. «Война и мир» осталась неприкосновенной. Наиболее интересные отрывки редактор опубликовал в Приложении, снабдив публикацию таким примечанием: «При большем досуге можно было бы извлечь из этой бесформенной кучи еще более драгоценного материала». Как ни наивно отношение П. И. Бирюкова к черновикам, тем не менее он первый познакомил с ними читателя.

В 1912 году, к столетию Отечественной войны, тем же И. Д. Сытиным была выпущена «Война и мир» в роскошном оформлении с рисунками Апсита. Это было первое после 46-летнего перерыва отдельное и первое иллюстрированное издание романа. С того времени он начал выходить не только в собраниях сочинений, но ежегодно (в 1913, 1914, 1915 годах) отдельными книгами.

В статье, написанной непосредственно после смерти Толстого, В. И. Ленин говорил о том, что даже в России Толстой известен ничтожному меньшинству. «Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием всех», нужен социалистический переворот. Такой переворот произошел через семь лет после смерти Толстого.

Среди первых же постановлений Советской власти в 1918 году было распоряжение издавать массовыми тиражами сочинения русских классиков и разослать их по всем библиотекам страны. В числе первых Литератур-

но-издательский отдел Народного комиссариата по просвещению выпустил художественные сочинения Толстого. В 1919 году вышла «Война и мир» тиражом 10 000 экземпляров. Одновременно начался, можно сказать, поток изданий произведений Толстого, прежде всего тех, которые были запрещены царской цензурой либо выходили ранее с большими цензурными изъятиями, например «Хаджи-Мурат» и «Воскресение». Однако продолжала издаваться и «Война и мир». В 1923 году в Гослитиздате в серии «Классики русской литературы» вновь вышел роман 10-тысячным тиражом. Он печатался по изданию И. Д. Сытина, вышедшему под редакцией П. И. Бирюкова.

Приближалось столетие со дня рождения Толстого, оно широко отмечалось в нашей стране. По инициативе В. И. Ленина предпринято было первое Полное собрание сочинений Толстого в 90 томах. Оно печаталось по постановлению Совнаркома. Это грандиозное по объему и сложное по подготовке издание растянулось на много лет и, разумеется, не могло удовлетворить растущий спрос на сочинения Толстого. В том же юбилейном 1928 году в приложении к журналу «Огонек» вышло 12-томное Собрание его художественных произведений тиражом 125 000 экземпляров, а в Ленинграде в 1928—1930 годах вышло 15-томное Собрание художественных сочинений. По мере выхода томов тираж издания возрастал от 15 000 до 50 000 экземпляров. Издание немедленно разошлось, и в 1929 году оно вышло вторично, а некоторые тома даже по третьему разу тиражом 30 000 экземпляров. Разумеется, в каждом собрании сочинений четыре тома занимала «Война и мир». За годы 1928—1931-й она еще трижды печаталась отдельными книгами.

Наконец, в 1930—1933 годах появилась «Война и мир» в юбилейном 90-томном Собрании сочинений тиражом 5000 экземпляров. При подготовке «Войны и мира» неизбежно встал вопрос, какой же текст следует признать окончательным.

Редакторы А. Е. Грузинский и М. А. Цявловский за основной приняли текст пятого издания 1886 года и

внесли в него некоторые исправления из сделанных в 1873 году.

Спустя четыре года, в 1937—1940 годах, тома юбилейного издания, содержащие «Войну и мир», вышли дополнительным тиражом 5000 экземпляров. Редакторы Г. А. Волков и М. А. Цявловский пересмотрели выбор текста. Они признали наиболее авторитетными второе издание 1868—1869 годов и издание 1873 года; они не сомневались в том, что в 1873 году, одновременно с композиционной перестройкой и заменой французской речи русской, Толстой сам подверг весь текст романа «большой стилистической переработке». В результате—дополнительный тираж томов 9—12 содержит, по заявлению редакторов, текст «Войны и мира», «в силу необходимости контаминированный». Формально решение вопроса было иное, но по существу текст романа мало чем отличался от издания 1930—1933 годов. Стилистических поправок по изданию 1873 года внесено теперь значительно больше, чем в первом тираже, но в обоих случаях по субъективному выбору редакторов.

Значительное отличие в дополнительном тираже—подстрочные переводы французской речи. В первом тираже переводы даны по изданию 1886 года, а во втором—для переводов использован русский текст издания 1873 года, причем это допускалось даже в тех случаях, когда переводы не были дословными.

В дальнейшем вопрос о так называемом каноническом тексте «Войны и мира» не обсуждался. «Война и мир» выходила почти ежегодно и всегда перепечатывалась со второго тиража юбилейного издания. Так продолжалось более двадцати лет.

В 1959 году был вновь поднят вопрос о тексте «Войны и мира». Редакторы юбилейного издания Собрания сочинений изучали прижизненные издания романа, но обошли рукописные источники текста, тогда как они служат неоценимым документом при установлении авторского текста. Для некоторых произведений Толстого текстологический анализ рукописей был более или менее тщательно выполнен. «Война и мир» выверена по рукописям только в конце 50-х годов. Результат

был неожиданно грандиозный: в печатном тексте оказалось 1855 ошибок! Тут и невольные ошибки переписчиков и наборщиков, и сознательные исправления языка и стиля Толстого его первыми редакторами. К 150-летней годовщине Отечественной войны 1812 года в 20-томном Собрании сочинений «Война и мир» вышла (в 1962—1963 гг.) освобожденной почти от всех наслоившихся ошибок. С тех пор дальнейшие издания печатаются по этому исправленному тексту, и за рубежом начинают появляться выправленные по новому изданию переводы.

Само собой разумеется, что обнаруженные ошибки, как ни серьезны были некоторые из них, не снижали силы творения Толстого. Независимо от того, как исследователи решили вопрос о каноническом тексте, роман неизменно захватывал и волновал читателей.

Постепенно «Войну и мир» начали переводить на языки народов нашего Союза. В 1935—1940 годах вышла «Война и мир» на армянском языке в переводе писателя Степана Зарьяна; в 1937 году—первые два тома на украинском языке.

* * *

По-новому всколыхнула людей «Война и мир» в годы Великой Отечественной войны. Книга, идущая дорогами войны,—так называли роман Толстого. В те годы он воспринимался не только как рассказ о прошлом—в нем видели надежду на будущее, на победу.

«Исторические события, происходящие с паузой более чем в столетие, не могут быть в точности похожи. Не той стала старая Россия, и не с прежним врагом ведет она свою войну, да и мы—другие люди, нежели те, что описаны в «Войне и мире» Толстого»,—писал тогда П. Павленко. И однако, «чувство любви и верности родине, неотделимость наших судеб от общей судьбы отечества роднили с теми людьми, которые в 1812 году отстаивали родину»,—заклучал он. Тогда же К. Тренев писал, что «это гениальное произведение, написанное о времени, давно прошедшем, ставшем для нас историей, дивно живет в Великую Отечественную

войну» и что роман этот «нам дорог не только как гениальное произведение литературы. Он—выражение духа народного, он—обобщение великого воинского опыта России».

Многочисленные корреспонденции с фронта рассказывали о непосредственном восприятии «Войны и мира» бойцами. Однажды после успешной операции корреспондент газеты спросил командира, как случилось, что небольшая группа русских одержала победу над превосходящими силами врага. Вместо ответа командир вынул из сумки маленькую книжечку и раскрыл ее на странице, где красным карандашом были подчеркнуты строки о роли духа войска в сражении. Эта книжечка—изданные отдельно главы из «Войны и мира» о Бородинском сражении.

Геройски погибший в бою писатель Юрий Крымов писал с фронта своим родным: «Самое близкое к тому, что я вижу, это «Война и мир». И у всех нас зреет такое настроение, как у князя Андрея перед Бородинским боем».

В канун 1944 года актриса А. А. Яблочкина получила письмо от одного из ее «самых верных корреспондентов» с фронта. Поздравив ее с Новым годом, он писал: «Здесь на фронте мы встречаем Новый год с твердым решением победить. А «сражение выигрывает тот, кто твердо решил его выиграть» (Толстой)». На обратной стороне листа—карандашный портрет Толстого и еще одна цитата из «Войны и мира»—о победе русских в Бородинском сражении.

Толстовское определение партизанской войны 1812 года как «дубины народной войны» стало символом всенародной партизанской войны 1941—1945 годов. «Дубину народной войны» поднял весь советский народ. Этим грозным «оружием мы умеем хорошо владеть»,—писал белорусский поэт Янка Купала в статье «Народная война».

Роман Толстого вдохновлял художников, композиторов, театральных деятелей. В эту именно пору С. С. Прокофьев создал оперу «Война и мир». Малый театр поставил по роману спектакль «Отечественная

война 1812 года». Роль от автора исполнял А. А. Остужев; летом 1942 года он в прифронтовой полосе читал бойцам отрывки из «Войны и мира». Театр Ленинского комсомола в Ленинграде начал готовить спектакль «Война и мир» (инсценировка Чежегова и Юдкевича). Художник Д. А. Шмаринов в годы войны начал работать над серией иллюстраций к «Войне и миру».

«Роман вдохновлял советских людей на отпор врагу,—говорил К. А. Федин в беседе о романе «Костер».—Так «толстовская тема» возникала в самой жизни. У нас в то время были закрыты многие газеты из-за недостатка бумаги, листовки не на чем было печатать, а «Войну и мир» Льва Толстого издали сотысячным тиражом. В «Костре» у меня один персонаж из недалеких возмущается: «Цигарку не из чего свернуть, а тут такая роскошь!» Именно потому, что Лев Толстой в Отечественную войну воскрес к новой жизни повсеместно, эта тема должна была широко развернуться в романе».

Естественно, что такое сильное звучание «Войны и мира» потребовало новых изданий. В трудные годы 1941—1945 роман Толстого был издан четыре раза полностью, и даже в блокадном Ленинграде он вышел в начале 1943 года сотысячным тиражом. В 1942—1943 годах впервые «Война и мир» напечатана шрифтом для слепых. Отдельные главы романа выходили маленькими книжечками под заглавием «Бородинская битва», «Шенграбен», «Партизанская война». Общий тираж их превысил полмиллиона. Отрывки из «Войны и мира» включались в сборники: «Знамя предков», «Родина», «Писатели — патриоты великой родины». Главы, посвященные Бородинскому сражению, печатались в 1942—1945 годах в переводе на даргинский, казахский, кумыкский, лакский, лезгинский, туркменский, узбекский языки.

Полностью «Война и мир» вышла за эти годы дважды на эстонском языке.

О новом звучании «Войны и мира» за рубежом в военные годы узнаем из высказываний иностранных писателей.

Толстовское описание войны издавна волновало зарубежных писателей. «Прочтите же роман Толстого все вы, легкомысленно разглагольствующие о войне и сражениях!.. От таких книг приливает кровь к голове!» — воскликнул романист Альбер Дельпи в 80-х годах прошлого века. Его впечатление перекликается с высказыванием французского писателя Жана Ришара Блока, участника первой мировой войны: «Перед всеми нами, только что познавшими свою судьбу, властно вставал один великий образ — князь Андрей на поле Аустерлица в «Войне и мире». Я считаю, что во всем наследии нашей культуры именно этот образ, и только он, был на уровне того испытания, через которое мы прошли, и мог подсказать нам моральный закон на будущее». Такое же волнующее впечатление производила «Война и мир» в годы второй мировой войны. «Этот роман, быть может, величайший из всех, какие когда-либо были написаны, стал предметом страсти французов в 1942—1943 годах, — писал Луи Арагон. — Ибо все происходило так, будто Толстой не дописал его до конца и будто Красная Армия, дающая отпор носителям свастики, наконец вдохнула в этот роман его подлинный смысл, внесла в него тот великий вихрь, который потрясал наши души».

За годы второй мировой войны роман Толстого был издан в девяти странах (в Англии, Америке, Венгрии, Голландии, Испании, Китае, Мексике, Франции, Швейцарии). В американском издании к книге были приложены карты и хронологические таблицы военно-исторических событий с 1805 по 1812 годы, а также отзывы видных писателей и критиков Запада. Форстер выступил по радио со статьей о современном значении «Войны и мира»; на следующий день роман был немедленно распродан, и книготорговцы заказывали новые партии тиража.

«На Западе не понимали: чем держатся русские? Объяснения «чуда», между прочим, искали в „Войне и мире“, — говорил К. А. Федин.

В Англии в первые годы войны роман Толстого выполнил немалую политическую роль. Он вошел в

число «важнейших мероприятий», используемых «для воспитания и укрепления веры англичан в нашу несокрушимую волю быть и остаться великим народом с великим будущим». Об этом рассказал в своих мемуарах наш тогдашний посол в Англии академик И. М. Майский. Он писал: «После известных раздумий я пришел к выводу, что было бы важно именно теперь дать в руки английского читателя «Войну и мир» Л. Н. Толстого и «Нашествие Наполеона на Россию» Е. В. Тарле. Великий роман Толстого, конечно, не издавался в Англии и раньше, но сейчас он получил специфический интерес. У меня были неплохие связи с издательским миром, и через короткое время одно из крупнейших лондонских издательств — издательство Макмиллана — взялось за это дело, которое вдобавок ко всему прочему еще обещало ему хорошую прибыль. В 1942 году в окна книжных магазинов появился солидный том в красном переплете. Он содержал 1352 страницы, но так как был напечатан на рисовой бумаге, то не выглядел тяжелым кирпичом. Это был весь роман Толстого целиком, с картами и приложениями. Он сразу стал тем, что англичане называют «best seller» (порусски это можно передать: «покупается нарасхват»). Читали его везде. Роман Толстого, точно буря, пронесся по стране и произвел глубокое и сильное политическое воздействие. Конечно, не все после чтения его уверились в непобедимости СССР, но многие, очень многие поняли и почувствовали, что русские — это великий народ, который не может погибнуть.

Вскоре после выхода нового издания «Войны и мира» моя жена подарила экземпляр романа миссис Черчилль с такой надписью: «1812—1942. Мы уничтожили нашего врага тогда, мы уничтожим нашего врага и теперь». Значительно позднее, в феврале 1943 года, миссис Черчилль отдала мою жену той же книгой. На ней было написано: „Вот книга для тех, кто хочет понять безграничность и таинственность России. Клементина Черчилль“».

В январе 1943 года из Лондона сообщалось по ТАСС, что новое издание «Войны и мира» в количестве

30 000 экземпляров было распродано менее чем за месяц. В нью-йоркском театре «Студио» и лондонском театре ставились с большим успехом инсценировки «Войны и мира».

Начала выходить тогда «Война и мир» в Турции в новом переводе с русского языка Зеки Баштимара (первый турецкий перевод был сделан с французского). Половину романа перевел поэт Назым Хикмет. Он находился тогда в тюрьме, и его имя не могло быть упомянуто в турецком издании. «Величие Льва Николаевича Толстого, этого мастера мастеров, этого бессмертного старца, оставшегося навеки юным, я полностью осознал только в бурской тюрьме. Там я перевел половину романа «Война и мир». Моя камера переполнилась жизнью и надеждой, пали стены тюрьмы, я еще больше поверил в созидательную мощь великого русского народа и еще больше его полюбил» — так вспоминал о своей работе Назым Хикмет в письме в Музей Л. Н. Толстого. Первые два тома вышли в 1943 и 1945 годах, а закончилось издание в 1949 году.

И русские, и зарубежные писатели повторяли, что мысли о «Войне и мире» — эпосе первой русской народной войны — наполняют сердца горячей верой в исход второй народной войны. Надежды осуществились. Русский народ победил. И роман Толстого «Война и мир» продолжал победно шествовать дорогами мира.

* * *

После 1945 года за 20 лет «Война и мир» издана в нашей стране на русском языке 26 раз отдельными книгами и четыре раза в собраниях сочинений. Тиражом от 30 000 до 400 000 экземпляров. За эти же 20 лет роман полностью переведен на языки народов СССР.

В 1946 году, когда писатель Суентбек Бектурсунов закончил перевод первого тома «Войны и мира» на киргизский язык, газета «Советская Киргизия» сообщила об этом как о выдающемся явлении в культурной жизни Киргизии. «Это первый перевод гениального произведения гиганта мировой литературы на языке народов Средней Азии». В 1948 году вышли первые два

тома «Войны и мира» на казахском языке в переводе казахских писателей Сабита Муканова и Темигали Кургавина. «Крупное событие в культурной жизни Азербайджана» — под таким заглавием сообщала газета «Бакинский рабочий» об издании «Войны и мира» на азербайджанском языке. В 1945—1946 годах в Эстонии появилось третье издание «Войны и мира» 10-тысячным тиражом. В 1960 году якутский писатель Николай Мординов начал переводить «Войну и мир» на якутский язык.

В переводах сочинений Толстого, в том числе и «Войны и мира», на языки народов СССР принимали участие писатели национальных республик. Они ставили перед собой серьезную творческую задачу — дать не просто дословный перевод, но сохранить особенности стиля, творческую манеру великого писателя.

Мамед Ариф рассказывал, что перевод «Войны и мира» на азербайджанский язык был для него «целой школой», обогатившей его большим опытом. Он «как бы вошел в изумительную богатую лексическую лабораторию великого художника, близко ознакомился с его своеобразным художественным стилем, с простотой и безыскусственностью изложения». Киргизский писатель С. Бектурсунов писал 5 августа 1953 года в Музей Л. Н. Толстого о своей работе над переводом «Войны и мира»: «Сложность исторических событий, о которых повествуется в романе, психологический анализ громадного количества персонажей, богатство языка — все это верно передать так, чтобы киргизский читатель мог понять перевод и представить себе все величие Л. Н. Толстого, было чрезвычайно трудно. Приходилось... работать над своим родным языком, что облегчало работу над переводом величайшей эпопеи русской и мировой литературы».

О стремлении «правильно передать все колоссальное словесное богатство Толстого» писала М. Силлоатс, переводчица «Войны и мира» на эстонский язык: «Величественное полотно раскрывалось передо мной, и моей главной заботой было — не растерять ни одного самоцвета, передать на эстонском языке всю самобытность,

глубину и цельность этого высокохудожественного полотна».

Продолжают издавать «Войну и мир» за рубежом, в странах Запада и Востока. В 1956 году она вышла во Франции в том первом переводе Ирины Паскевич, с которого началась мировая известность Толстого. В издании предисловие Андре Моруа и портрет Толстого работы Пикассо. В 1953—1957 годах роман вышел трижды на арабском языке (в Дамаске, Бейруте и Каире); в 1958 году — на албанском языке. В отчетном докладе о творческой деятельности корейских писателей за 1955 год Хан Сер Я среди лучших переводов классических произведений русской литературы назвал «Войну и мир» в переводе Се Ман Ира.

В 1958 году в Коттайяме издан роман в переводе на язык малаялам. Выход романа был отмечен во многих городах штата Керала (Южная Индия) торжественными собраниями. Трижды в разных переводах издан роман в Бразилии, причем в 1958 году в Рио-де-Жанейро и в Белу-Оризонте напечатан перевод известного литературоведа Оскара Мендеса с его же предисловием. «Война и мир» открыла в Бразилии новую своеобразную серию «Вечный роман». Столетие начала печатания «Войны и мира» торжественно отмечалось в Мексике: цикл лекций литературоведа Хаиме Торрес Бодет, выставка, советские фильмы о Толстом, специальное приложение к журналу «Съемпре».

* * *

В 1878 году, незадолго до появления первого иностранного перевода «Войны и мира», исследователь русской литературы англичанин Уильям Ролстон задумал написать большую статью о «Войне и мире». Он просил Толстого сообщить ему биографические сведения о себе. «Я очень сомневаюсь, чтобы я был таким значительным писателем, события жизни которого могли бы представлять интерес не только для русской, но и для европейской публики», — отвечал Толстой адресату, отказываясь дать сведения. Он добавил: «Я совершенно искренне не знаю, будет ли кто-нибудь читать мои

произведения через сто лет, или же они будут забыты через сто дней, и поэтому не хочу оказаться в смешном положении».

Произведения Толстого, и «Война и мир» в том числе, не забыты и через сто лет.

Прошло более столетия со дня появления в печати первой части романа. Много поколений читателей сменилось за этот век. И неизменно «Войну и мир» читают люди всех возрастов — от юношей до стариков. «Вечным спутником человечества» назвал «Войну и мир» наш современный писатель Юрий Нагибин и попытался представить, чего ищут в «Войне и мире» читатели разных возрастов. По мере того как взрослеет читатель, роман Толстого становится «все полнее, все объемнее, все щедрее своим неисчерпаемым содержанием». Вначале занимает лишь событийная канва; затем мы начинаем восхищаться образами; позже начинаем понимать поиски героев; еще позже «поддаемся очарованию глубокой мудрости, истинной народности образа Кутузова. А затем мы постигаем философскую суть романа, своеобразие исторических воззрений» великого русского писателя.

«Разве война и победа русского оружия в 1812 году означала бы столько для национального, патриотического самосознания русских людей, если бы они знали о ней только по учебникам истории и даже многотомным ученым трудам, если бы, допустим на минуту, не было гениального творения Толстого «Война и мир», отразившего этот исторический момент в жизни страны, показавшего в незабываемых по своей силе образах величие народного подвига тех лет?» Эти слова принадлежат поэту А. Т. Твардовскому. Они прозвучали в его речи с трибуны XXII съезда партии.

Говоря о Великой Отечественной войне, «войне невероятных страданий и невероятного накала чувств», Константин Симонов обращается к «Войне и миру» Толстого: «Наша литература о войне по-прежнему не ищет себе другого образца не в смысле предмета прямого подражания, а в смысле высоты и благород-

ства критерия, к которому где-то, в тайне своих дум, стремится почти каждый из нас, пишущих об этом».

Не войну воспел Толстой, он прославил в «Войне и мире» величие народного подвига в освободительной войне 1812 года, когда «решался вопрос жизни и смерти отечества» и война приобретала, по словам Толстого, «дорогое русскому сердцу народное значение». Об этом говорит князь Андрей Пьеру накануне Бородинского сражения. Для него несомненно, что «война не любезность, а самое гадкое дело жизни». Но если уж произошла такая война, «надо принимать строго и серьезно эту страшную необходимость». Так думали все те люди, которые без ложного героического пафоса стали участниками этой «страшной необходимости» и спасли свое отечество.

Так думал и сам Толстой, оставаясь в то же время страстным противником войны. «Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звездным небом?» — восклицал Толстой в одном из ранних военных рассказов. Эта же мысль волновала его, когда он воссоздавал в картинах и образах войну 1812 года. «Началась война, т. е. совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие». Так начал Толстой сцену перехода Наполеоном русской границы. И он не уставал повторять, что война — «страшное дело». Толстой любил жизнь, и все прошедшие через испытания войны его герои любили жизнь. «Пока есть жизнь, есть и счастье», — говорит в эпилоге романа Пьер Безухов.

В годы работы над «Войной и миром» Толстой заявлял, что «цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях». И он признавался тогда: «Ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через двадцать и будут над ним плакать и смеяться и любить жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы».

Немало таких произведений создал Толстой. Почетное место среди них занимает «Война и мир», посвящен-

ная одной из губительнейших войн XIX века, но утверждающая идею торжества жизни над смертью, мира над войной. Вот почему великая книга «Война и мир» победно прошла через целый век и останется жить в веках.

Памяти
Эвелины Ефимовны Зайденшнур

Задумывая сборник, редакция, естественно, обратилась с просьбой написать о судьбе «Войны и мира» к крупнейшему знатоку творчества Л. Н. Толстого — Эвелине Ефимовне Зайденшнур. Однако она не успела завершить статью. Вскоре болезнь и смерть оборвала эту подвижническую судьбу, целиком посвященную великому гению русской литературы.

Случай едва ли не уникальный — Э. Е. Зайденшнур проработала в музее Л. Н. Толстого шестьдесят лет! Без перерыва с 1924 года. Изучены тысячи листов автографов. Один только рукописный фонд романа «Война и мир» составляет более 5500 листов. В итоге тщательного сличения с оригиналами в текстах «Войны и мира» было обнаружено около 2000 пропусков, ошибок, опечаток. Полностью восстановлен подлинный текст «Войны и мира» (и всех рукописных вариантов), «Анны Карениной», «Воскресения». Становление замысла романа прослежено в работе Э. Е. Зайденшнур «„Война и мир“ Л. Н. Толстого: Создание великой книги» (М.: «Книга», 1966), откуда мы и перепечатываем краткий обзор бытования романа за столетие, как дань памяти исследовательницы. И. С. Зильберштейн в беседе с Н. Маром (Лит. газ. 1984. 11 апр.) заметил: «Неделями, месяцами, годами сидеть над каждой строкой оригинала, расшифровывать толстовские кружева, чтобы любой ценой точно восстановить каждое слово гения... Скромная женщина Эвелина Ефимовна Зайденшнур проделала громадную, просто неслыханную работу. Таких знатоков, как она, поверьте мне, в мире насчитывается лишь несколько».

ПРИМЕЧАНИЯ

А. Л. ЗОРИН, А. С. НЕМЗЕР.
ПАРАДОКСЫ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ

¹ Иванчин-Писарев Н. Д. Вечер в Симоновом. М., 1840. С. 55.

² Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 506.

³ Укр. вестн. 1818. Кн. 5, ч. 10. С. 142.

⁴ Иванов И. А. Письма А. Х. Востокову // ЛО ААН, ф. 108, оп. 2, ед. хр. 29, л. 6. Частично опубликованы В. И. Срезневским в кн.: Востоков А. Х. Переписка А. Х. Востокова в повременном порядке. Спб., 1873. Фрагменты, приводимые в этой книге, не совпадают с цитируемыми нами.

⁵ Там же.

⁶ Рус. вестн. 1875. № 5. С. 125.

⁷ Евстафий, архимандрит Московский мужеский, ставропигиальный, Симонов монастырь. М., 1874. С. 10.

⁸ Лотман Ю. М. Об одном читательском восприятии «Бедной Лизы» Н. М. Карамзина: (К структуре массового сознания XVIII в.) // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л., 1966. С. 283—284.

⁹ Приятное и полезное препровождение времени. 1797. Ч. 15. С. 236.

¹⁰ По данным «Сводного каталога русской книги гражданской печати XVIII века» (М., 1964. Т. 2. С. 18), в каталоге ГПБ неизвестной рукой записано, что «любителем литературы» был Платон Бекетов, служивший в это время в сенате в Петербурге

и еще не начавший своей издательской деятельности. Между тем Е. Ф. Шмурло указывает, что в составе библиотеки митрополита Евгения (Болховитинова) сохранился экземпляр книги, где выражение «любитель литературы» разъяснено «собственноручною припискою» Евгения — «Иван Владимирович Лопухин» (Библиограф. 1887. № 3. С. 67). Если верить этому свидетельству ученого-библиографа, лично знакомого с Карамзиным и Лопухиным, то история взаимоотношений Карамзина с кругом московских масонов обогащается весьма существенной подробностью.

¹¹ Моск. ведомости. 1796. 19 нояб. № 93.

¹² Пушкин: Исслед. и материалы. Л., 1983. Вып. 11. С. 222.

¹³ Вестн. Европы, 1811. Ч. 59, № 17. С. 65—66.

¹⁴ Живописное обозрение. 1837. Т. 3. С. 96.

¹⁵ Лотман Ю. М. Об одном читательском восприятии... С. 280—281.

¹⁶ ЛО ААН, ф. 108, оп. 2, ед. хр. 29, л. 15.

¹⁷ Современный прозаик Л. Бежин в повести с вызывающим названием «Бедная Лиза» заставляет своего героя отказаться от подлинной любви ради генеральской дочери. Элемент трезвой иронии и жесткости вносится в карамзинский сюжет тем, что Лиза изображается здесь как существо более чем сомнительных нравов и образа жизни.

¹⁸ Греч Н. И. Записки о моей жизни. М.; Л., 1930. С. 495.

¹⁹ РО ИРЛИ, ф. 265, оп. 3, ед. хр. 155, л. 1 об.

²⁰ Рус. вестн. 1875. № 5. С. 125.

²¹ Парпура К. М. Двенадцать потерянных рублей. Спб., 1812. С. 3.

²² Вестн. Европы. 1818. Ч. 100, № 13. С. 49.

²³ Москва, или Исторический путеводитель по знаменитой столице Государства Российского. М., 1831. Ч. 4. С. 20. Интересно, что, как свидетельствует «Историческое описание Москвы» Н. Иванова (М., 1872. С. 211—212), отдельные надписи можно было прочитать на деревьях вплоть до 1870-х годов.

²⁴ Живописное обозрение. 1837. Т. 3. С. 96.

²⁵ Иванчин-Писарев Н. Д. Указ. соч. С. 54—55.

²⁶ См.: Москвитянин. 1841. № 4. С. 493—494; 1844. № 9. С. 170. Пассек В. В. Историческое описание московского Симонова монастыря. М., 1847. С. 16, 33, 34 и др.

²⁷ Загоскин М. Н. Москва и москвичи. М., 1848. Т. 3. С. 239—240.

²⁸ Старчевский А. В. Николай Михайлович Карамзин. Спб., 1849. С. 87.

²⁹ Вяземский П. А. Памяти Карамзина. Спб., 1866. С. 8.

³⁰ Отеч. зап. 1880. № 9. С. 110.

³¹ Алексеев М. П. Заметки на полях // Временник пушкинской комиссии, 1973. Л., 1975. С. 90—94.

³² Ср.: Сурат И. З. Бедный смотритель: О литературном фоне повести А. С. Пушкина // Литературные произведения XVII—XIX веков в историческом и культурном контексте. М., 1985. С. 46—50.

³³ Об этом имени у Достоевского см.: Альтман М. С. Достоевский: По вехам имен. Саратов, 1975. С. 176—182.

В. Ю. ПРОСКУРИНА. ДИАЛОГИ С ЧАЦКИМ

¹ Вестн. Европы. 1825. № 6. С. 110.

² ОР ГБЛ, ф. 178, карт. 8184, ед. хр. 1, л. 159 об.

³ Вестн. Европы. 1825. № 6. С. 114.

⁴ Там же. № 10. С. 120.

⁵ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 227.

⁶ Вестн. Европы. 1825. № 6. С. 113—114.

⁷ Там же. С. 112.

⁸ Русская эпиграмма второй половины XVII—начала XX в. Л., 1975. С. 367.

⁹ Вестн. Европы. 1825. № 6. С. 112—113.

¹⁰ Там же. № 23/24. С. 207.

¹¹ Там же. № 6. С. 113.

¹² Там же.

¹³ Кюхельбекер В. К. Указ. соч. С. 228.

¹⁴ Моск. телеграф. 1825. № 10. С. 2 («Антикритика»).

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 4.

¹⁷ Там же. 1833. Ч. 53. № 18. С. 249—250.

¹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1937. Т. 13. С. 137.

¹⁹ Там же. С. 138.

²⁰ Фамилия героя соотносится со всеми этими персонажами. Она построена на обыгрывании таких значений, как «блеск», «звон», «чад».

²¹ Аксаков С. Т. Биография М. Н. Загоскина. М., 1855. С. 13.

²² Загоскин М. Н. Полн. собр. соч. Спб., 1898. Т. 8. С. 213.

²³ См., напр.: Нечкина М. В. Грибоедов и декабристы. М., 1951. С. 361.

²⁴ Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л., 1982. С. 119.

²⁵ Так, из дневника А. Н. Вульфа известно, что Пушкину приходилось даже защищать комедию от едкой критики барона Дельвига, который не находил в «Горе...» «никакого достоинства», с чем Пушкин не соглашался (Пушкин и его современники. Пг., 1915. Вып. 21/22. С. 15). В своем роде показательна и реплика П. А. Плетнева, который в библиографическом отделе «Современника» (перешедшего к нему после смерти Пушкина) так отозвался об анонимной «комедии-шутке» «Утро после бала Фамусова, или Все старые знакомцы» (1844): «В виде пятого акта комедии Грибоедова «Горе от ума» неизвестный сочинитель издал свою комедию-шутку — и очень удачно выдержал ее. Своею шуткою он многих заставит задуматься... не выходит ли из этого чего-нибудь в роде следующих заключений: 1) или новый автор своим талантом не отстал от старого; 2) или, в противном случае, безусловно признанное нами за высшую красоту требует пересмотра?» (Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Спб., 1885. Т. 2. С. 469).

Наконец, приведем мнение о комедии П. А. Вяземского — тем более показательное, что он теснее других общался с Грибоедовым и, как уже отмечалось, в середине 1820-х годов мог рассматриваться как человек «грибоедовской партни». Мнение о «Горе от ума» было высказано в его монографии о Фонвизине, создававшейся в атмосфере тесных контактов с Пушкиным: «Сам герой комедии, молодой Чацкий, похож на Стародума. Благородство правил его почтению; но способность, с которою он их абсурдно проповедует на каждый попавшийся ему текст, нередко утомительна... Ум, каков Чацкого, не есть завидный ни для себя, ни для других. В этом главный промах автора, что посреди глупцов разного свойства вывел он одного умного человека, да и то бешеного и скучного» (Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Спб., 1880. Т. 5. С. 143). Характерно, что для подкрепления своих выводов Вяземский апеллирует к авторитету Пушкина и цитирует формулировку из пушкинского письма к нему: «Чацкий не умный человек, но Грибоедов очень умен».

²⁶ Сын Отечества. 1825. № 10. С. 184.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 180.

³⁰ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 13. С. 138.

³¹ Сын Отечества. 1825. № 10. С. 184.

³² Не исключено, что суждения Сомова могли послужить Гончарову одним из непосредственных источников для формирования его концепции «Горя от ума». Статья Сомова вошла в

подготовленный Е. Серчевским сборник «А. С. Грибоедов и его сочинения» (Спб., 1858)—издание широко известное и почти наверняка бывшее в поле зрения автора «Мильона терзаний».

- 33 Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 3. С. 481.
- 34 Там же.
- 35 Там же. С. 471.
- 36 Огарев Н. П. Избр. произведения: В 2 т. М., 1956. Т. 2. С. 478.
- 37 Там же.
- 38 Там же. С. 479.
- 39 Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 18. С. 180.
- 40 Там же. С. 184.
- 41 Цит. по: Колюпанов Н. Биография Александра Ивановича Кошелева. М., 1889. Т. 1, кн. 1. С. 578—579.
- 42 Герцен А. И. Указ. соч. М., 1955. Т. 6. С. 309.
- 43 Там же. М., 1957. Т. 11. С. 298.
- 44 Там же. М., 1956. Т. 9. С. 153—154.
- 45 Цит. по: А. С. Грибоедов в русской критике. М., 1958. С. 223.
- 46 Там же. С. 224.
- 47 Там же. С. 220—221.
- 48 Герцен А. И. Указ. соч. Т. 18. С. 180.
- 49 Гончаров А. И. Собр. соч.: В 8 т. М., 1980. Т. 8. С. 44.
- 50 Герцен А. И. Указ. соч. М., 1960. Т. 20, кн. 1. С. 339.
- 51 Там же. С. 341, 342.
- 52 Григорьев А. Литературная критика. М., 1967. С. 503.
- 53 Герцен А. И. Указ. соч. Т. 20, кн. 1. С. 342.
- 54 Лит. наследство. 1971. Т. 83. С. 624.
- 55 Там же. 1965. Т. 77. С. 298.
- 56 Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 11. С. 87.
- 57 Долинин А. С. Последние романы Достоевского. Л., 1963. С. 217.
- 58 Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 5. С. 62.
- 59 Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 1. С. 298—299.
- 60 Там же. Т. 2. С. 419.
- 61 В публицистике и в романах Чацкий оценивался Достоевским по-разному, порой даже диаметрально противоположным образом. Точкой отсчета здесь служили разные моменты: не принимая Чацкого как идеолога, Достоевский любовался им как одним из «лучших людей». Об этом см.: Бем А. «Горе от ума» в творчестве Достоевского // Slavia. 1931. Вып. 10, кн. 1. С. 94.

62 Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 5. С. 62.

63 Там же. Т. 11. С. 87.

64 Там же. Т. 13. С. 95.

65 Там же. Т. 5. С. 61.

66 А. С. Долинин указывал, что «образ Версилова воспроизводит ряд моментов из личной жизни и идеологии Герцена» (Науч. бюл. Ленингр. гос. ун-та. 1945. № 4. С. 45), Е. И. Семенов писал о влиянии статьи Н. Н. Страхова «Литературная деятельность А. И. Герцена» (1870) на концепцию образа Версилова (Семенов Е. И. Роман Достоевского «Подросток». Л., 1979).

67 Лит. наследство. Т. 77. С. 256.

68 Там же. С. 410—411.

69 Там же. С. 385.

70 Подробно восприятие «Горя от ума» в начале XX века описано в статье Л. К. Долгополова и А. В. Лаврова «Грибоедов в литературе и литературной критике конца XIX—начала XX века (А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977).

71 Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 442.

72 Там же. С. 464.

73 Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 252.

74 Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987. С. 355.

75 Там же. С. 357.

76 Тынянов Ю. Н. Соч.: В 3 т. М.; Л., 1959. Т. 2.

77 Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 12 т. М., 1974. Т. 7. С. 210.

А. А. ИЛЬИН-ТОМИЧ. «ПИКОВАЯ ДАМА ОЗНАЧАЕТ...»

¹ Осповат А. Л., Тмменчик Р. Д. «Печальную повесть сохранить...» 2-е изд., перераб., доп. М., 1987.

² Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. М., 1961. С. 262. Содержание оперы Галеви известно из рецензии Теофиля Готье в газете «La Presse», приведенной в заметке: Peregrinus Thys. Из театральной старины. «Пиковая дама» до Чайковского // Муз. современник. 1915. № 2. С. 72—74 (ср. также: Пантеон, 1851. Т. 1, кн. 2. Отд. 7. С. 5; Булич С. Пушкин и русская музыка // Памяти Пушкина. Спб., 1900. С. 127—128; Алексеев М. П. Пушкин на Западе // Пушкин: Временник Пушкин. комиссии. М.; Л., 1937. Т. 3. С. 140—141). Недавно эту рецензию с пафосом первооткрывателя пересказал В. М. Фридкин: «Наконец мне повезло. Я нашел рецензию Теофиля Готье о спектакле, она была опубликована в газете «La Presse» 27 декабря 1850 года...» (см.: Фридкин В. М. Про-

павший дневник Пушкина. М., 1987. С. 62; в первой публикации автор благо разумно не «находил», а лишь «просматривал» упомянутую рецензию: Фридкин В. М. Вояж «Пиковой дамы» // Наука и жизнь. 1984. № 7. С. 73).

³ Подробнее см.: Дурьлин С. Н. Пушкин на сцене. М., 1951. С. 33—37.

⁴ Пьесу, подписанную «Н.А.К-въ», Дурьлин (Указ. соч. С. 36) относил к числу работ секретаря А. Н. Островского Н. А. Кропачева, однако в данном случае достаточно убедительна атрибуция И. Ф. Масанова (Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей. М., 1957. Т. 2. С. 25), приписавшего ее Н. А. Корсакову.

⁵ Кленская И., Шишко А. Время, которое не проходит // Сельская молодежь. 1985. № 10. С. 30; Козаков Михаил. Почему я не рискнул снимать «Пиковую даму» // Телевидение и литература. М., 1983. С. 215. См. также: Козлова М. Г. От продагента до профессора режиссуры: Автобиография М. И. Ромма // Встречи с прошлым. 2-е изд. М., 1985. Вып. 2. С. 216; музыка к фильму была написана в 1936 году (см.: Козлова М. Г. Творческое наследие С. С. Прокофьева // Там же. М., 1970. Вып. 1. С. 283). О «киногеничности» «Пиковой дамы» М. И. Ромм писал: «Можно подумать, что Пушкин не только был знаком с кинематографом, но знал все его тайны. Режиссеру остается только безоговорочно следовать за авторской волей, ибо здесь увидено все, услышано все...» (Вопросы киносценарии. М., 1954. Вып. 1. С. 57).

⁶ Лифарь С. Моя зарубежная Пушкиниана: Пушкинские выставки и издания. Париж, 1966. С. 180, 181; подробное описание балета см.: Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр. М., 1970. С. 309—316.

⁷ Фамилию своего персонажа Пушкин писал через два «н»; однако широко распространено искаженное написание с одним согласным на конце. Полагая приверженность к тому или иному варианту весьма показательной чертой (для представления о пишущем), мы будем при цитировании или пересказе чужих текстов воспроизводить написания, принятые их авторами.

Отметим также, что ранее, в 1932 году, попытку вернуть действие в пушкинское время предпринял Н. В. Смолич, ставивший оперу в Тифлисе (описание см.: Смолич Н. В. О постановке «Пиковой дамы» // Пиковая дама. Опера. Л., 1935. С. 69—74).

⁸ Гресс С. «Пиковая дама»: Крит. очерк в диалогах // Звезда. 1935. № 5. С. 210.

⁹ История восприятия повести полнее и точнее всего выяснена в статье Н. О. Лернера «История „Пиковой дамы“» в его книге «Рассказы о Пушкине» (Л., 1929. С. 132—164) и в книге Л. С. Сидякова «Художественная проза А. С. Пушкина» (Рига, 1973. С. 112—128, 214). См. также недавнюю диссертацию польской исследовательницы: Вионевска Я. Основные проблемы и этапы изучения повести А. С. Пушкина «Пиковая дама». Л., 1982. Излагая эту историю, мы будем вынуждены не раз повторить факты, тщательно собранные этими исследователями. Сидякову удалось также кратко и точно описать значение «Пиковой дамы» для развития русской прозы (С. 128).

¹⁰ Данное письмо, в сопоставлении с финальными строками анонимно опубликованной в «Библиотеке для чтения» (1835. Ч. 10. № 6. Отд. 5. С. 21—38) рецензии на «Историю Пугачевского бунта» Пушкина («Кому ж и учить нас образцовой чистоте русского языка и изящности выражений, если не автору «Историй Пугачевского бунта?»), служит одним из аргументов в пользу мнения о принадлежности этой рецензии Сенковскому (см.: Петрунина Н. Н. Вокруг «Истории Пугачева» // Пушкин: Исслед. и материалы. Л., 1969. Т. 6. С. 249). Кажется, отзвук приведенных строк рецензии (пародически переосмысленных и переадресованных) можно расслышать в приписываемом Пушкину письме к Д. В. Давыдову: «Сенковскому учить тебя русскому языку все равно, что евнуху учить Потемкина...» (Некоторый материал для сравнительного изучения этой конструкции содержит также статья В. Ф. Одоевского «О нападках петербургских журналов на русского поэта Пушкина». См.: Пушкин: Исслед. и материалы. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 319.)

¹¹ Шевырев упоминает ее с похвалой в рецензии на «Три повести» Н. Ф. Павлова (Моск. наблюдатель. 1835. Ч. 1, март. Кн. 1. С. 121), что осталось не отмеченным комментаторами статьи Белинского («О критике и литературных мнениях „Московского наблюдателя“», в которой есть апелляция к этой оценке Шевырева (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 2. С. 128—129).

Мнение В. Т. Плаксина обстоятельно разобрано в ценном исследовании Л. С. Сидякова: «Пиковая дама» и «Черная женщина» Н. И. Греча: Из истории раннего восприятия повести Пушкина // Болдинские чтения. Горький, 1985. С. 164—173.

¹² Трауберг Л. Загадка «Пиковой дамы» // Искусство кино. 1974. № 6. С. 88.

¹³ Датировано в одной из лучших работ о «Пиковой даме»:

Петрунина Н. Н. Две «петербургские» повести Пушкина // Пушкин: Исслед. и материалы. Л., 1982. Т. 10. С. 149—151 (частично вошло в кн.: Петрунина Н. Н. Проза Пушкина. Л., 1987).

¹⁴ См.: напр., комментарии М. А. Цявловского в кн. «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартевым» (М., 1925. С. 122; «Фирс» указан здесь еще предположительно), Т. Г. Зенгер (Цявловской) — в кн.: «Рукою Пушкина» (М.; Л., 1935. С. 321—322), О. С. Муравьевой — в изд. «Мериме — Пушкин» (М., 1987. С. 289; ср. ее мнение, высказанное в кн.: Пушкин А. С. Пиковая дама. М., 1986. С. 6), статью Н. Н. Петруниной «Две «петербургские» повести Пушкина» (С. 149), книгу Л. А. Черейского «Пушкин и его окружение» (Л., 1975. С. 103).

¹⁵ Эйдельман Н. Я. Пушкин. Из биографии и творчества. 1826—1837. М., 1987. С. 296; Его же. Две тетради. (Заметки пушкиниста) // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. М., 1986. Сб. 20. С. 294.

¹⁶ Ср., напр., уверенность В. И. Карпеца, комментатора одного из последних изданий Ф. Н. Глинки (Сочинения. М., 1986. С. 338), в том, что стихотворение «Весна» впервые увидело свет в 1869 году (меж тем как оно было напечатано в «Русском», в номере за 10 апреля 1867 г.).

¹⁷ Отметим, что князем («князь Павел Александрович», «князь Павел») последовательно зовется Томский. Или его отец, один из четырех сыновей действующей в повести старой графини («все четыре отчаянные игроки»), имел великие заслуги и был пожалован в князья (именно этой версии придерживается Г. Г. Красухин в своей книге «Покой и воля». М., 1987. С. 184), или перед нами еще один случай, когда сквозь текст «Пиковой дамы» проступают реальные прототипы.

¹⁸ Цит. по: Ашукин Н. Читая Пушкина // Наука и жизнь. 1969. № 4. С. 134.

¹⁹ Гиляровский В. А. Друзья и встречи. М., 1934. С. 203 (вся история описывается на с. 199—205; см. также: Масанов Ю. И. В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок. М., 1963. С. 146—148). Остроумный отзыв газеты «Новости дня» см.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Соч. М., 1976. Т. 4. С. 474.

²⁰ Обстоятельное описание этой преемственной связи см.: Макогоненко Г. П. Гоголь и Пушкин. Л., 1985. С. 104—106, 117, 120—121, 127—132, 174—205. Здесь же рассмотрена типология фантастического у обоих писателей и названы

авторы наиболее значительных работ-предшественниц — Г. А. Гуковский, Г. М. Фридендер, Ю. В. Манн.

²¹ О связи с «Пиковой дамой» повести «[Штосс]» см.: Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 643—644; Вацуро В. Э. Последняя повесть Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Исслед. и материалы. Л., 1979. С. 230, 250; его же. Пушкин А. С. // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 458.

О «Пиковой даме» и «Фаталисте» писали В. А. Мануйлов (М. Ю. Лермонтов: Биография. М.; Л., 1964. С. 154; Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. М.; Л., 1966. С. 260) и Л. С. Сидяков (Указ. соч. С. 128).

О возможной связи с пушкинской повестью «Маскарада» см.: Комарович В. Л. Автобиографическая канва «Маскарада» // Лит. наследство. 1941. Т. 43/44. С. 630, 669; Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 353—354; Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 197—201.

²² Содержание понятия, его история и история его терминологического оформления описаны в работах: Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Введение в тему // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1984. Вып. 664. С. 4—29; Минц З. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А. «Петербургский текст» и русский символизм // Там же. С. 78—92.

²³ Минц З. Г. Блок и Пушкин // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1973. Вып. 306. С. 171—174.

²⁴ Современник, 1838. Т. 10. С. 91—194. Приведенные цитаты см. на с. 97—98. С традицией «Пиковой дамы» эту повесть впервые связал Н. В. Измайлов (Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 398); слова этого исследователя, цитируемые нами ниже, см.: Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973. С. 149.

Чрезвычайно любопытной интерпретации основных идей пушкинской повести в одном из произведений нашей изящной словесности 1830-х годов был посвящен доклад В. Э. Вацуро «Одна из литературных вариаций „Пиковой дамы“» (декабрь 1984 г.; научная конференция «Мир „Пиковой дамы“» в московском Государственном музее А. С. Пушкина). Однако поскольку этот доклад пока, к сожалению, не опубликован, мы не считаем возможным приводить здесь результаты исследования В. Э. Вацуро.

²⁵ См.: Образцова Н. К вопросу о традиции Пушкина в раннем творчестве Достоевского // Сб. трудов СНО фил.

фак-та Тарт. ун-та. Рус. филология. Тарту, 1977. Вып. 5. С. 32—39.

²⁶ Бем А. Л. «Пиковая дама» в творчестве Достоевского // О Достоевском: Сб. ст. Прага, 1936. Вып. 3. С. 27—81; ср. также позднейшие замечания Г. М. Фридендера (История русского романа. М.; Л., 1964. Т. 2. С. 221) и Р. Н. Поддубной (Достоевский: Материалы и исслед. Л., 1978. Т. 3. С. 54—55, 63).

²⁷ См.: Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий. Л., 1979. С. 98, 110, 124, 172, 178, где указаны работы К. К. Истомина, А. Л. Бема, М. С. Альтмана, В. Н. Топорова. О взаимоотношениях двух произведений писали также Д. С. Дарский, М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, Г. М. Фридендер, В. Я. Кирпотин, Н. Д. Тмарченко, Д. Д. Благой, В. Н. Турбин и другие.

²⁸ См.: Ходасевич Вл. Петербургские повести Пушкина // Аполлон. 1915. Кн. 3. С. 33—50 (вошло в кн.: Ходасевич В. Ф. Статьи о русской поэзии. Пб., 1922. С. 58—96); наиболее глубокое и обстоятельное исследование взаимосвязи двух произведений—в упоминавшейся статье Н. Н. Петруниной «Две «петербургские повести» Пушкина».

²⁹ Любопытную попытку Достоевского применить в собственном произведении провозглашенные здесь принципы зорко обнаружила Е. И. Кийко в писавшихся на следующую ночь после письма к Ю. Ф. Абаза черновых набросках предназначавшейся для «Братьев Карамазовых» главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» (см. комментарий в кн.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 15. С. 442).

³⁰ Яковлев В. В. Избранные труды о музыке. М., 1964. Т. 1. С. 370; некоторые уточняющие соображения см. в ст.: Вайдман П. Е. Работа П. И. Чайковского над рукописью либретто оперы «Пиковая дама» // П. И. Чайковский и русская литература. Ижевск, 1980. С. 155—161.

³¹ Все приводимые далее отклики цитируются по ст.: Старк (Зигфрид) Э. А. Отзывы печати о первой постановке «Пиковой дамы» на сцене Б. Мариинского театра 7 декабря 1890 года // Пиковая дама. Опера. Л., 1935. С. 77—78.

³² Цит. по: Зорин Л. Г. За кулисами пьесы // Лит. учеба. 1985. № 1. С. 141. Здесь же (С. 141—142) см. глубокое рассуждение о природе подобных подходов.

³³ Об обстоятельствах создания стихотворения см.: Белый Андрей. Воспоминания о Блоке // Эпопея. 1922. № 2. С. 248—261; ср. также сводку сведений, собранных Н. В. Котрелевым и А. В. Лавровым (Лит. наследство. 1980. Т. 92, кн. 1. С. 399—

400). Смысл реминисценции из либретто раскрыт З. Г. Минц в указывавшейся уже статье «Блок и Пушкин» (С. 179—180). О популярности оперы Чайковского в кругу Блока, Белого и С. М. Соловьева см. эпизод, описанный в мемуарах Белого (относится к лету 1904 года) (Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 92).

³⁴ Замечено в ст.: Архипова А. В. «Подросток» в творческом восприятии Александра Блока // Достоевский: Материалы и исслед. 1978. Т. 3. С. 119—120. О связи «Песни Судьбы» с «Пиковой дамой» см. также: Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С. 177—180.

³⁵ Белый Андрей. Воспоминания. Т. 3. Ч. 2. «Московский Египет». Цит. по: Белый Андрей. Петербург. М., 1981. С. 506—507. Важные сведения о роли оперы в творческой истории романа (разумеется, произведение Чайковского — далеко не единственный источник «Петербурга») см. также в работах Л. К. Долгополова: 1) Петербург Александра Бенуа // Ленинградская панорама. Л., 1984. С. 403—405; 2) Андрей Белый и его роман «Петербург». Л., 1988. С. 202—205.

³⁶ См. указанные в примеч. 22 работы В. Н. Топорова (с. 14) и З. Г. Минц, М. В. Безродного, А. А. Данилевского (с. 81).

³⁷ В кн.: Белые ночи. Петербургский альманах. [Спб.], 1907. С. 73—91. Об этом произведении см., напр.: Минц З. Г. Блок и Пушкин. С. 181—186; Осповат А. Л., Тименчик Р. Д. Указ. соч. С. 194—198, 339. Об его авторе см.: Максимов Д. Е. Александр Блок и Евгений Иванов // Блоковский сборник. Тарту, 1964. [Т. 1.] С. 344—361; ср. статью Н. В. Скворцовой // Лит. наследство. 1987. Т. 92, кн. 4. С. 647—649.

³⁸ Ср. упоминавшуюся выше петербургскую нумерологию Я. П. Буткова; об апокалиптической числовой символике «петербургского текста» см. указанную в примеч. 22 работу В. Н. Топорова (с. 26).

³⁹ Так именуется в эссе герой «Медного всадника» Евгений.

⁴⁰ Иванов-Разумник [Иванов Р. В.] Вершины: Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1923. С. 166; цитата, приводимая ниже,— см. С. 165. Об авторе см. обширную статью А. В. Лаврова (Лит. наследство. 1981. Т. 92, кн. 2. С. 366—391).

⁴¹ Среди множества ценных наблюдений, сделанных А. С. Немзером в чрезвычайно содержательном докладе «К поэтике „Поэмы без героя“» (НСО филологического факультета МГУ; 1979 год), была установлена связь разбираемого четверостишия со строкой «В стенках лесенки скрыты витые»

из ахматовской поэмы, в которой таким образом также обнаружилось присутствие «Пиковой дамы».

⁴² Заметим, кстати, что наш перечень литературных последствий этого чтения вынужденно (по недостатку места) далек от полноты. В частности, нами не упомянут «поток отсылок к „Пиковой даме“», вызванный изображением маниакального бреда Передонова, героя романа Ф. Сологуба «Мелкий бес» (см.: Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1979. Вып. 459. С. 112); не рассмотрен любопытный случай омонимии, связанный со стихотворением Веры Инбер «Пиковая дама» (Современник, 1914. Май, кн. 9. С. 4), которое, кажется, не имеет отношения ни к пушкинской повести, ни к опере Чайковского, а скорее вызвано изображением на игральной карте; не рассказано об интересных наблюдениях А. Л. Топоркова в докладе «Бунин и Пушкин. На материале стихотворения „Игроки“» (Тартуский ун-т, апрель 1977 года; об этом исследовании нам любезно сообщил А. С. Немзер, которому мы обязаны целым рядом ценных указаний).

Мы также были вынуждены не касаться внимания к пушкинской повести со стороны Льва Толстого (оно требует обстоятельного рассмотрения). Именно в начале XX века произошло оживление — см. дневниковые свидетельства Д. П. Маковицкого (Лит. наследство. 1979. Т. 90, кн. 1. С. 376; 1979. Кн. 3. С. 124) и А. Б. Гольденвейзера (Гольденвейзер А. Б. Вблизи Толстого. М., 1959. С. 220—221) — того давнего интереса к «Пиковой даме», о котором говорит наблюдение над текстом «Двух гусар», сделанное Г. М. Фридендером в его книге «Литература в движении времени» (М., 1983. С. 236) и подмеченное П. М. Бицилли сходством действующей в «Войне и мире» тетушки Анны Павловны Шерер с пушкинской старой графиней (Slavia. 1932. Рос. XI. № 3—4. S. 558); ср. также воспоминания С. Л. Толстого, сына писателя (Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1978. Т. 1. С. 216).

⁴³ Дерман А. Пушкин и пушкинисты // Тридцать дней. 1935. № 4. С. 79. По этому же источнику приводятся цитаты, следующие ниже.

⁴⁴ Званцева Е. П. Об источниках сюжета и повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» // Болдинские чтения. Горький, 1983. С. 88—89.

⁴⁵ Резюме неопубликованного доклада Д. С. Дарского, как и цитируемые ниже выступления по его поводу в прениях,

приводятся по изложению в отчете о заседании: Пушкин. Сб. 1 / Под ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924. С. 244—247.

⁴⁶ Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1959. Т. 12. С. 346—347. См. также: Войтоловский Л. Н. История русской литературы XIX и XX вв. М.; Л., 1926. Ч. 1. С. 23.

⁴⁷ Leighton Lauren G. Gematria in «The Queen of Spades»: A decembrist Puzzle // Slavic and East-European Journal. Vol. 21. N° 4. P. 455—469.

⁴⁸ Weber Harry B. «Pikovája dama»: A Case for Freemasonry in Russian Literature // Ibid. Vol. 12. 1968. N° 4. P. 435—447.

Подробный анализ этого исследования см. в прекрасном обзоре О. С. Муравьевой «„Пиковая дама“ в исследованиях последнего десятилетия» // Рус. лит. 1977. № 3. С. 222.

⁴⁹ Об уязвимых местах театрального фронта: Диспут на понедельник «Зорь» // Вестн. театра. 1921. № 78 / 79. С. 157.

⁵⁰ Это обстоятельство далеко не всегда учитывается в обстановке постоянных литературоведческих самоповторов — см., например, ошибочное мнение об идентичности виноградовских текстов, запечатленное в кн.: Мейлах Б. С., Горницкая Н. С. А. С. Пушкин: Семинарий. Л., 1959. С. 176 (раздел написан Н. С. Горницкой).

⁵¹ Виноградов В. В. Избранные труды: О языке худож. прозы. М., 1980. С. 257.

⁵² Там же. С. 344. Заметим, что другое исследование, выделенное нами из огромной литературы о пушкинской повести, тоже имеет свою специфику — оно «Пиковой даме» как бы специально и не посвящено (см.: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Учен. зап. Тарт. ун-та. 1975. Вып. 394. С. 120—142.

⁵³ Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 341.

⁵⁴ Интересны обратные случаи — когда современный ученый не учитывает обстоятельств появления книги Гуковского (хотя дата ее создания указана во вступительной издательской заметке). Доказывая свой главный тезис, Гуковский попутно сделал множество ценных и талантливых наблюдений над поэтикой «Пиковой дамы» и, в частности, обстоятельно затронул проблему фантастики. Тем не менее в статье, вышедшей в 1978 году (дата важна для дальнейших подсчетов), говорится: «Два десятилетия назад Г. А. Гуковский, анализируя «Пиковую даму», предложил снять с обсуждения вопрос о ее фантастике» (Муравьева О. С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама» // Пушкин: Исслед. и материалы. Л., 1978.

Т. 8. С. 62). Не замечая эпохи, лежащей между созданием и выходом книги Гуковского, Муравьева не замечает и того, что многие положения этой книги требуют «перевода» на современный язык (подобно тому, как комментарий Н. Л. Бродского к роману «Евгений Онегин» отчасти «переведен» в аналогичных трудах Ю. М. Лотмана, А. Е. Тархова и — не поймите буквально! — В. В. Набокова).

А между тем, заявив, что «нет необходимости поднимать вновь старый вопрос о фантастике „Пиковой дамы“», Гуковский, разумеется, на нескольких страницах (С. 364—367) его не без успеха «поднимает», нередко по сути (только по сути — не забудем о разнице «языков») сближаясь с некоторыми положениями статьи Муравьевой.

⁵⁵ Кирпичников А. И. Очерки по истории новой русской литературы. М., 1903. 2-е изд., доп. Т. 2. С. 52. Ср. также давний вывод А. Л. Слонимского: «Финальное смыкание двух линий повествования — реальной и фантастической — в едином эффекте торжества и крушения магической силы Германна — производит почти музыкальное впечатление. Это величественно, как смыкание свода в готическом соборе» (Слонимский А. Л. О композиции «Пиковой дамы» // Пушкинист. М.; Пг., 1922. Вып. 4. Пушкин. сб. памяти проф. С. А. Венгерова. С. 180).

⁵⁶ Мы бы, однако, рекомендовали не слишком доверяться открывающейся историко-литературной перспективе, а заглянуть в книгу, несомненно бывшую в руках у Пушкина, — вышедшие в 1829 году под именем Луи Антуана де Бурьена «Воспоминания о Наполеоне, Директории, Консульате, Империи и Реставрации», на которые автор «Пиковой дамы» ссылается в стихотворении «Герой». Представленный здесь взгляд на Наполеона очень важен для понимания пушкинской повести. Цитируем по русскому переводу С. С. де Шаплета (Спб., 1834. Т. 2, ч. 3. С. 23—24): «Многие говорят о счастье, которое привязывается к человеку и сопутствует ему в продолжение всей его жизни; хоть я, впрочем, и не верю такому предопределению, но, рассматривая столь многочисленные, столь различные опасности, коих Бонапарте избегнул в стольких предприятиях, равно как случайности, коим он подвергался, и удачные его во всем попытки, я постигаю, что многие питают эту веру; но, долго наблюдая того, коего прозвали *мужем судьбы*, я видел, что называемое им *фортуною* было не что иное, как его гений; что счастье его происходило от глубокой его прозорливости, от его быстрых, как молния, соображений, от одновременности его действий с

мыслью и от убеждения его в том, что смелость часто делается мудростью». И в другом месте (С. 6—8), относящемся ко времени возвращения из египетского похода: «...мы искали в картах рассеяния от скуки. И даже в этом, столь ничтожном препровождении времени, характер Наполеона обнаруживался. Генерал не любил игру; <...> и если, отдавая отчет о своих знаменитых подвигах, он любил украшать, превозносить свое счастье, то он не пренебрегал пособлять ему в картах; одним словом, он плутовал. <...> Спешу прибавить, что он никогда не пользовался этими небольшими насилиями, делаемыми им счастию, и что по окончании игры он отдавал весь свой выигрыш, который разделялся между всеми. Он, как можно себе представить, мало заботился о том, чтобы выиграть; но хотел, чтобы фортуна по заказу давала ему тузов и десятков, так же как она доставляла ему благоприятное время в день битвы; и если фортуна нарушала свою обязанность, то он хотел, чтобы никто того не замечал».

⁵⁷ Турбин В. Н. О литературных источниках одного эпизода поэмы Гоголя «Мертвые души» // Замысел, труд, воплощение... М., 1977. С. 197.

⁵⁸ Из многих примеров последнего парадокса укажем на посвященную иллюстрациям к повести, но важную и для ее интерпретации статью Л. А. Аннинского «Читая «Пиковую даму». Графика Андрея Николаева» (Лит. обозрение. 1980. № 2. С. 100—101).

⁵⁹ Ромм М. И. Вопросы киномонтажа. М., 1959. С. 49.

⁶⁰ Первое мнение см.: Никитин. А. С. Пушкин и Урал: По следам находок и утрат. Пермь, 1984. С. 177—189; второе принадлежит А. Л. Бему (см. его соч., указанное в 26-й сноске. С. 68); третье см.: Чхайдзе Л. В. О реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме» // Пушкин. Исслед. и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 459.

⁶¹ Муравьева О. С. «Пиковая дама» в исследованиях последнего десятилетия. С. 225—226.

Ю. В. МАНН. «ОГРОМНО ВЕЛИКО МОЕ ТВОРЕНИЕ...»

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 439—440. Далее ссылки на это издание в тексте.

² Обо всем этом рассказал в своих воспоминаниях И. П. Липранди (Рус. архив. 1866. Ст. 1462—1468).

³ Рус. архив. 1865. № 5 и 6. С. 745.

⁴ Рус. мысль. 1902. № 1. С. 85—86.

⁵ Лит. наследство. 1952. Т. 58. С. 774.

- 6 Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 6. С. 218.
- 7 Kayser Wolfgang. Das sprachliche Kunstwerk. Bern und München, 1973. S. 112.
- 8 Кюхельбекер В. К. Ижорский. Мистерия. Спб., 1835. С. 24 (курсив мой.— Ю. М.).
- 9 Там же. С. 149.
- 10 Мнемозина. М., 1824. Ч. 2. С. 49. Случай этот подсказан мне С. Гончаровым.
- 11 Новый путь. 1903, янв. С. 65.
- 12 Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 224.
- 13 Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 2. С. 220.
- 14 Киреевский И. В. Избранные статьи. М., 1984. С. 327 (курсив мой.— Ю. М.).
- 15 Лит. наследство. Т. 58. С. 570.
- 16 Там же. С. 584.
- 17 Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 74—75.
- 18 Герцен А. И. Указ. соч. Т. 7. С. 229.
- 19 Гоголь в воспоминаниях современников. С. 175.
- 20 Цит. по: Кулешов В. И. Славянофилы и русская литература. М., 1976. С. 203—204.
- 21 Белинский В. Г. Указ. соч. Т. 6. С. 418.
- 22 Там же. С. 222.
- 23 Там же. С. 431.
- 24 Там же. С. 418.

Л. И. СОБОЛЕВ «Я ШЕЛ СВОИМ ПУТЕМ...»

- 1 Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. М.; Л., 1964. Т. 7. С. 30.
- 2 Страхов Н. Н. Литературная критика. М., 1984. С. 57.
- 3 Авсеенко В. Г. Поэзия журнальных мотивов // Рус. вестн. 1873. № 6. С. 889.
- 4 Страхов Н. Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. 2-е изд. Киев, 1897. С. 133.
- 5 См.: Бухштаб Б. Я. Об исчезнувшем тексте Некрасова // Бухштаб Б. Я. Литературоведческие исследования. М., 1982. С. 51—59.
- 6 Теплинский М. В. Некрасов в апреле 1866 г. // Рус. лит. 1972. № 1. С. 103.
- 7 Рус. слово. 1864. № 10. С. 80 (вторая пагинация).
- 8 Там же. С. 81.
- 9 Рус. вестн. 1874. № 7. С. 458.
- 10 Вопр. рус. лит. Львов, 1972. Вып. 2. С. 96.

¹¹ Рус. вестн. 1875. № 6. Цит. по: Страхов Н. Н. Заметки о Пушкине... С. 187—188.

¹² Рус. вестн. 1874. № 7. С. 448.

¹³ Павлов П. Заметки досужего читателя // Гражданин. 1874. № 10.

¹⁴ Ставрин С. Гоголевский период: рец. на Публичные лекции О. Миллера // Дело. 1875. № 2. С. 18.

¹⁵ Тольчева Т. Поэзия Некрасова // Рус. вестн. 1878. № 5. С. 369—370.

¹⁶ Миллер О. Ф. Публичные лекции Ореста Миллера. Русская литература после Гоголя (за исключением драматической). Спб., 1874. С. 140, 141.

¹⁷ Гриневиц (Якубович) П. Ф. Очерки русской поэзии. Спб., 1911. С. 155.

¹⁸ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 18.

¹⁹ Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. 2-е изд., испр. и значит. доп. М., 1909. Вып. 2. С. 16.

²⁰ Фет А. А. Вечерние огни. М., 1979. С. 238.

²¹ Фет А. А. Письмо К. Р. (б/д) // ОР ГБЛ, ф. 315, оп. 3, ед. 27.

²² Тургенев И. С. Письмо к редактору «С.-Петербургских новостей» 1870, янв. // Тургенев И. С. Указ. соч., 1968. Т. 15. С. 160.

²³ Фет А. А. Письмо К. Р. 12 февр. 1888 г. // Фет А. А. Соч. В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 179.

²⁴ Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 24.

²⁵ Эйхенбаум Б. М. Некрасов // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 36—37.

²⁶ Новое время. 1873. № 61.

²⁷ Сияние. 1873. № 17. С. 271.

²⁸ Тургенев И. С. Указ. соч. Письма. Т. 8. С. 182.

²⁹ Сын Отечества. 1874. № 30 («Русская литература»).

³⁰ Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 72, 74.

³¹ Воронин И. Г. Очерки и рецензии. Спб., 1881. С. 66.

³² Воронин И. Г. Письмо И. З. Сурикову (25 марта 1874 г.) // ОР ГБЛ, ф. 295, к. 5326, ед. 8.

³³ Фет А. А. Соч. Т. 2. С. 177.

³⁴ Фет А. А. Письмо К. Р. // ОР ГБЛ, ф. 315, оп. 3, ед. 27.

³⁵ Фет А. А. Соч.: Т. 2. С. 179.

³⁶ Лит. наследство. 1949. Т. 51/52. С. 280.

³⁷ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 1952. Т. 11. С. 166.

³⁸ Лит. наследство. Т. 51/52. С. 284.

- ³⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 5. С. 509.
- ⁴⁰ Лит. наследство. Т. 51/52. С. 284.
- ⁴¹ ОР ГБЛ, ф. 101, М. 4814, ед. 5. Речь идет, вероятно, о поэме «Княгиня Волконская».
- ⁴² ОР ГБЛ, ф. 201, М. 4814. 26. Письмо от 3 дек. 1892 г.
- ⁴³ Там же. М. 4817, л. 39—40.
- ⁴⁴ Там же. М. 4817. 18.
- ⁴⁵ Жемчужников А. М. Стихотворения. 4-е изд. Спб., 1910. Т. 1. С. XI—XII.
- ⁴⁶ Некрасов по неизданным материалам Пушкинского дома. Пг., 1922. С. 286—288.
- ⁴⁷ Там же. С. 286—287.
- ⁴⁸ Автором рисунка был, вероятно, М. Волков, иллюстратор Некрасова. См. о нем: Лит. наследство. Т. 53/54. С. 132.
- ⁴⁹ Материалы для характеристики современной литературы. Спб., 1869. С. 7.
- ⁵⁰ Рус. вестн. 1878. № 5. С. 358.
- ⁵¹ Гражданин. 1874. № 10.
- ⁵² Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971. С. 340—341.
- ⁵³ Отеч. зап. 1878. № 4. С. 322—323.
- ⁵⁴ Михайловский Н. К. Литературные воспоминания и современная смута. Спб., 1900. Т. I. С. 75.
- ⁵⁵ Рус. вестн. 1879. № 3. С. 423. Статья принадлежит, по-видимому, Ипполиту Павлову (подп. И. П.).
- ⁵⁶ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 125.
- ⁵⁷ Чуковский К. И. Некрасов: Ст. и материалы. Л., 1926. С. 61.
- ⁵⁸ Слова Л. Толстого о Фете в письме В. П. Боткину 9 июля 1857 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 60. С. 207.
- ⁵⁹ Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 58.
- ⁶⁰ Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С. 312.
- ⁶¹ Письмо И. З. Сурикову 24 февраля 1874 г. // ОР ГБЛ, ф. 295, к. 5326, ед. 10.
- ⁶² См. ответы на анкету Чуковского // Чуковский К. И. Некрасов. С. 388—393.
- ⁶³ Там же.
- ⁶⁴ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 296.
- ⁶⁵ Воронин И. Г. Очерки и рецензии. С. 32, 35, 36.
- ⁶⁶ Рус. вестн. 1878. № 5. С. 345.

- 67 Там же. С. 336, 340.
- 68 Там же. С. 344.
- 69 Рус. вестн. 1901. № 1. С. 133.
- 70 Страхов Н. Н. Критические статьи. Киев, 1902. Т. 2. С. 120.
- 71 См.: Клепиков С. Некрасов и его произведения в русской народной картинке // Лит. наследство. Т. 53/54. С. 573—585.
- 72 См.: Евгеньев-Максимов В. Е. Невышедшая книга о Некрасове // Некрасовский сб. 1956. Вып. 2. С. 496—497.
- 73 Евгеньев-Максимов В. Е. Культ русского писателя в поэзии Некрасова // Некрасов: К 50-летию со дня смерти. Л., 1928. С. 35—45.
- 74 Страхов Н. Н. Заметки о Пушкине... С. 135—137.
- 75 Там же. С. 135.
- 76 Шестидесятые годы. М., 1940. С. 270.
- 77 Рус. вестн. 1878. № 5. С. 384.
- 78 Дело. 1875. № 1. С. 145.
- 79 Рус. вестн. 1874. № 7. С. 437.
- 80 Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 22. С. 107.
- 81 Некрасов Н. А. Указ. соч. Т. 11. С. 138.
- 82 Рус. вестн. 1874. № 7. С. 440.
- 83 Некрасов Н. А. Указ. соч. Т. 5. С. 664.
- 84 Рус. вестн. 1874. № 7. С. 433.
- 85 Страхов Н. Н. Заметки о Пушкине... С. 133, 136.
- 86 Новости. 1873. № 38.
- 87 Рус. старина. 1910. № 1. С. 29.
- 88 Миллер О. Ф. Указ. соч. С. 106.
- 89 Рус. вестн. 1879. № 3. С. 422.
- 90 Лит. наследство. Т. 49/50. С. 580.
- 91 Розанов В. В. Некрасов в годы нашего ученичества // Рус. слово. 1908. № 8, 12. Подпись Варварин.
- 92 Розанов В. В. Уединенное. Пг., 1916. С. 18.
- 93 Там же.
- 94 Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 26. С. 111, 118—119, 197.
- 95 Лит. наследство. Т. 53/54. С. 166.
- 96 Некрасовский сб. Вып. 7. С. 151.
- 97 Там же. С. 101.
- 98 См.: Евстигнева Л. А. Спорные вопросы изучения поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» // Некрасов и русская литература. Л., 1971.
- 99 Лит. наследство. Т. 53/54. С. 184.
- 100 Там же. С. 186.

- 101 Письма ... к библиографу С. И. Пономареву. М., 1915. С. 19.
- 102 Там же. С. 22.
- 103 Лит. наследство. Т. 53/54. С. 188.
- 104 Отеч. зап. 1881. № 2. С. 262 (примеч. Н. К. Михайловского к его же статье «Записки современника»).
- 105 Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 38.
- 106 Андреевский С. А. Литературные очерки. 4-е изд. Спб., 1913. С. 384.
- 107 Там же. С. 382.
- 108 Мир искусства. 1901. № 5. С. 244.
- 109 Гиндин С. И. Брюсов о Некрасове. Ст. 1 // Некрасов и русская литература. Кострома, 1974; Ст. 2 // Некрасов и русская литература. Ярославль, 1975.
- 110 Гиндин С. И. Брюсов о Некрасове. Ст. 1. С. 60.
- 111 Там же. С. 64.
- 112 Там же. С. 61.
- 113 ОР ГБЛ, ф. 386, к. 40, ед. 5, л. 29.
- 114 Там же. Л. 20.
- 115 Чуковский К. И. Лица и маски. Спб., 1914. С. 214.
- 116 См. гл. «Некрасов в поэтическом мире Александра Блока и Андрея Белого» в книге Н. Н. Скатова «Некрасов. Современники и продолжатели» (Л., 1973).
- 117 Некрасов по неизданным материалам... С. 61.
- 118 Там же. С. 62.
- 119 Тынянов Ю. Н. Указ. соч. С. 18.
- 120 Эйхенбаум Б. М. Указ. соч. С. 37.
- 121 Перечитывая Некрасова: Путеводитель по выставке. М., 1987. С. 20.
- 122 Там же. С. 58.

СОДЕРЖАНИЕ

А. Турков К ЧИТАТЕЛЮ	5
А. Л. Зорин, А. С. Немзер ПАРАДОКСЫ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТИ	7
В. Ю. Проскурина ДИАЛОГИ С ЧАЦКИМ	55
А. А. Ильин-Томич «ПИКОВАЯ ДАМА ОЗНАЧАЕТ...»	85
✓ А. М. Марченко ПЕЧОРИН: ЗНАКОМЫЙ И НЕЗНАКОМЫЙ	161
Ю. В. Манн «ОГРОМНО ВЕЛИКО МОЕ ТВОРЕНИЕ...»	223
Н. Я. Эйдельман «...И ФАКТЫ, И СЛЕЗЫ, И ХОХОТ, И ТЕОРИЯ...»	251
Л. И. Соболев «Я ШЕЛ СВОИМ ПУТЕМ...»	293
Б. Игорев СТОРОЖ БРАТУ СВОЕМУ	337
Э. Е. Зайденшнур «ВОЙНА И МИР» ЗА СТОЛЕТИЕ	383
ПРИМЕЧАНИЯ	407

Составитель А. А. Ильин-Томиц

«СТОЛЕТИЯ НЕ СОТРУТ...»

Русские классики и их читатели

Зав. редакцией *Т. В. Громова*

Редактор *Э. Б. Кузьмина*

Художественный редактор *Т. В. Добер*

Технический редактор *И. С. Вититина*

Корректор *В. А. Коротаева*

ИБ № 1241

Сдано в набор 27.06.88. Подписано в печать 6.02.89. А01513. Формат 70×90/32. Бумага офсетная № 1 80 г. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Усл. печ. л. 15,80. Усл. кр.-отт. 31,89. Уч.-изд. л. 21,57. Тираж 75.000. Изд. № 4021. Зак. № 469. Цена 1 р. 90 к.

Издательство «Книга» 125047, Москва, ул. Горького, 50.

Фотонабор выполнен ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 113054, Москва, Валовая, 28.

Отпечатано в типографии В/О «Внешторгиздат» Госкомиздата СССР. 127576, Москва, Илимская ул., 7.

С 81 «Столетия не сотрут...»: Русские классики и их читатели.— М.: Книга, 1988.

«Диалог с Чацким» — так назван один из очерков в сборнике. Здесь точно найден лейтмотив всей книги. Грани темы разнообразны. Иногда интереснее самый ранний этап — в многолетнем и непростом диалоге с читающей Россией создавались и «Мертвые души», и «Былое и думы». А отголоски образа «Бедной Лизы» прослежены почти через два века, во всех Лизаветах русской, а отчасти и советской литературы. Звучит многоголосый хор откликов на «Кому на Руси жить хорошо». Неисчислимы и противоречивы отражения «Пиковой дамы» в русской культуре. Отмечены вехи более чем столетней истории «Войны и мира». А порой наиболее интересен диалог сегодняшний — новая, неожиданная трактовка «Героя нашего времени», современное прочтение «Братьев Карамазовых» показывают всю неисчерпаемость великих шедевров русской литературы.

С 4702010000-029
002(01)-89 — Без объявл.

ББК 84Р7

В серии «СУДЬБЫ КНИГ»

в 1988 году вышли:

Багно В. Е.

ДОРОГАМИ ДОН КИХОТА:

Судьба романа Сервантеса

Долинин А. А.

ИСТОРИЯ, ОДЕТАЯ В РОМАН:

Судьбы произведений В. Скотта

В 1989 году выйдут:

Асоян А. А.

«ПОЧТИТЕ ВЫСОЧАЙШЕГО ПОЭТА»:

Судьба «Божественной комедии» Данте

Сажин В. Н. КНИГИ ГОРЬКОЙ ПРАВДЫ:

«Подлиповцы» Ф. М. Решетникова,

«Трудное время» В. А. Слепцова,

«Очерки бурсы» Н. Г. Помяловского



ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»

СБОРНИК ПОСВЯЩЕН СУДЬБАМ ВЕЛИКИХ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ КЛАССИКИ:

«БЕДНАЯ ЛИЗА» Н. М. КАРАМЗИНА,

«ГОРЕ ОТ УМА» А. С. ГРИБОЕДОВА,

«ПИКОВАЯ ДАМА» А. С. ПУШКИНА,

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»

М. Ю. ЛЕРМОНТОВА,

«МЕРТВЫЕ ДУШИ» Н. В. ГОГОЛЯ,

«БЫЛОЕ И ДУМЫ» А. И. ГЕРЦЕНА,

«КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

Н. А. НЕКРАСОВА,

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО,

«ВОЙНА И МИР» Л. Н. ТОЛСТОГО