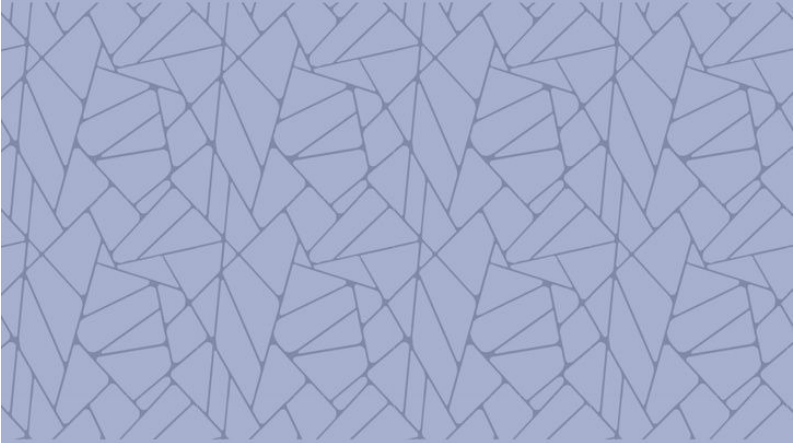


18+

Роман Иванов



МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ОПТИМИСТ

Литературные заметки

Роман Иванов
Метафизический оптимист.
Литературные заметки

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=23865104
ISBN 9785448508295*

Аннотация

НЕЗАКОННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ НАРКОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ, ПСИХОТРОПНЫХ ВЕЩЕСТВ, ИХ АНАЛОГОВ ПРИЧИНЯЕТ ВРЕД ЗДОРОВЬЮ, ИХ НЕЗАКОННЫЙ ОБОРОТ ЗАПРЕЩЕН И ВЛЕЧЕТ УСТАНОВЛЕННУЮ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВОМ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ. Статьи, рецензии, эссе, посвященные некоторым значимым произведениям и авторам, как отечественным, так и зарубежным, как классикам, так и современникам. Написанные живым языком, без излишнего наукообразия, тексты могут быть рекомендованы всем, кто любит литературу. Это своеобразное «внеклассное чтение».

Содержание

От автора	5
Часть I	7
«Пиковая дама» Александра Пушкина	7
«Шинель» Николая Гоголя	19
«Анна Каренина» Льва Толстого	34
Рассказы Михаила Зощенко: жертва революции	47
Конец ознакомительного фрагмента.	58

Метафизический оптимист

Литературные заметки

Роман Иванов

© Роман Иванов, 2017

ISBN 978-5-4485-0829-5

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

От автора

В этой книге собраны мои заметки – эссе, критика, рассуждения – о литературе классической и современной, русской и зарубежной. В основном о русской. Пушкин, Гоголь, Толстой, Набоков – и Зощенко, Солженицын, Пелевин, Акунин... Кого-то может покоробить такое соседство. Но мне кажется, «пусть расцветают все цветы». Завершается книга тремя эссе о шедеврах литературы зарубежной, набор довольно экзотический: Гомер, Кальдерон, Флобер, Джек Лондон. Что греха таить, отечественная словесность интересует меня куда больше.

Долгие годы я работал и продолжаю работать корректором и редактором. Диплома литературоведа либо филолога не имею. В этом есть очевидные минусы, но есть, надеюсь, и плюсы. Пишу, как говорится, «живым доступным языком», терминологией не злоупотребляю. Рассуждаю о том, что мне интересно. На новое слово в критике и литературоведении не претендую, хотя самоуверенно считаю, что «лица необщим выраженьем» мои тексты отличаются.

Большое влияние на вашего покорного слугу оказали «Лекции по русской литературе» Набокова. Кое-что напоминает рефераты (и действительно выросло из оных) и посвящено произведениям «из учебника», но скорее это антирефераты – на оценку так, в чем вы сами убедитесь, не пишут.

Общим местом стало мнение, что в наше время серьезную литературу читают мало. Жизнь, мол, стала другой, деловой, динамичной, пронизанной Интернетом, – читать старые, да и новые книги некогда и незачем. Вспоминаю по этому поводу слова Франца Кафки: «Жизнь все время отвлекает наше внимание, и мы даже не успеваем понять, от чего именно».

Будь моя воля, к Интернету допускал бы подростков лишь после сдачи «необходимого минимума» классической литературы. Конечно, это утопия. Но читать «скучные книги» все равно советую. Хотя бы и в электронном виде.

Возможно, путь в большой мир литературы – высокопарно выражаясь – у кого-то начнется именно с заметок, предлагаемых вашему вниманию. Вообще книжка, так сказать, «рекомендуется для внеклассного чтения».

Ваш Роман Иванов

P.S. Многие тексты, составившие эту книгу, были написаны мной достаточно давно и размещались на моем личном сайте rioline.narod.ru. Некоторые из них, что практически неизбежно в Интернете, были без спросу скопированы другими ресурсами. Так что этот сборник – еще и своего рода утверждение моего авторского права.

Часть I

Русская литература

«Пиковая дама» Александра Пушкина

Болдинской осенью 1833 года (точная дата неизвестна – октябрь-ноябрь) А. С. Пушкин создал одно из самых известных, как сейчас сказали бы, раскрученных и культовых произведений – небольшую повесть «Пиковая дама».

Это одно из самых новаторских для своего времени произведений поэта (все творчество которого, впрочем, было новацией). Любой исследователь, взявшись за эту повесть, столкнется с некоторыми трудностями, которых избегнул бы в случае с вещью традиционной.

Виссарион Белинский в заключительной статье своей книги «Сочинения Александра Пушкина» уделил «Пиковой даме» всего один короткий абзац. Для критика это – «не повесть, а мастерской рассказ», «анекдот», ценный прежде всего тем, что главные герои «верно очерчены». Итак, Белинский определил жанровую принадлежность произведения не так, как сам автор, и аргументировал свою точку зрения: «для повести содержание „Пиковой дамы“ слишком исклю-

чительно и случайно».

Прав ли критик в этом случае? Признать его правоту – значит согласиться с тем, что повесть (и, соответственно, другие, более крупные эпические жанры – роман, эпос) должна изображать непременно «типические» события, т. е. события без элементов необычного, будь то мистика или фантастика. Сейчас, когда совершенно привычными, ни у кого не вызывающими мыслительной запинки, стали понятия «фантастическая повесть», «мистический роман» или даже «роман ужасов», такая позиция кажется абсолютно неверной. Да и во времена Белинского она была весьма уязвима: по ней выходит, например, что ни одна из повестей Гоголя, с содержанием «слишком исключительным и случайным», повестью не является! Критик не принял в расчет то, что этот жанр (повесть) – разновидность эпоса и в самом своем зарождении не обошелся без фантастики, ведь изначальные его «предки» – не что иное, как сказка и легенда.

Итак, здесь мнение Белинского не стоит считать аксиомой. «Пиковая дама» с точки зрения жанровой принадлежности, безусловно, повесть. Но, разумеется, она необычна – в том же смысле, в каком необычны гоголевские творения, с которыми у творения пушкинского так много общего, что можно считать его своеобразной предтечей всего «петербургского цикла» Гоголя. Все эти повести – фантастические.

В отличие от литературных и кинематографических работников массовой культуры всех времен, великие писате-

ли, обращаясь к фантастике, не ставили задачу поразить читателя-зрителя (а подлинный читатель – всегда зритель, всегда мысленно «экранизирует» читаемое) различными «спецэффектами». Фантастика – лишь один из способов выражения художественной мысли, позволяющий ярко, зримо и доходчиво представить и объяснить нечто такое, что останется в тени, придерживайся автор «реализма» в вульгарном понимании этого слова.

Десятилетия спустя Достоевский заметил, что Эдгар По «только допускает внешнюю возможность неестественного события (...) и, допустив это событие, во всем остальном остается совершенно верен действительности». Безусловно, эти слова возможно отнести и к Пушкину. Более того: читая «Пиковую даму», мы обнаруживаем, как фантастическое парадоксальным образом «работает» на действительность, позволяет нам лучше понять ее. Не введи нас автор в курс дела, т. е. в сверхъестественные подробности, мы бы остались по поводу странных поступков Германна в таком же недоумении, как несведущие второстепенные персонажи повести. Например, приятелям несчастного игрока – Томскому и Нарумову – не дано было догадаться, что их разговор стал всему причиной.

С этого диалога начинается повесть, и это начало – первый знак своеобразия композиции произведения. Не мудрствуя лукаво, гениальный автор сразу дает толчок всей фабуле. Он пренебрегает долгим предварительным описанием,

которое, на первый взгляд, необходимо, дабы читатель получил, до начала событий, доскональное представление о времени и месте действия, о положении и характерах персонажей. Берущегося за чтение «Пиковой дамы» ничто не подготавливает к восприятию сюжета, за исключением двух эпиграфов: одного общего, а другого – относящегося к первой главе. И оказывается, что этого вполне достаточно.

Прочтя первый эпиграф, мы знаем о «тайной недоброжелательности» пиковой дамы задолго до того, как в ней убедится Германн. Второй эпиграф, представляя собой превосходное стихотворение, самый ритм которого способствует усвоению смысла, вводит нас в курс дела, вплоть до погоды за окном игровой комнаты. Собравшиеся в ней игроки, вроде бы полностью скрытые за местоимением «они», – уже как живые перед нами. Так что первое предложение первой главы – «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова» – воспринимается нами как закономерное начало повествования, в курс которого мы уже введены.

Теперь, когда стало явным не только действие, но и место действия, можно перейти к сути. Начинается диалог, занимающий всю первую главу. Из него читатель почерпывает краткие сведения о Германне и подробнейшие – о графине Анне Федотовне и ее замечательной способности. Но пока нельзя понять, кто будет являться главным героем повести: то ли Германн (единственный, за исключением Томского, названный из безымянных гостей), то ли сам хозяин – Нару-

мов, то ли обстоятельный Томский, позабавивший их семейным преданием. Вообще вся композиция «Пиковой дамы» выверена так: в каждом фрагменте текста есть все, что именно сейчас необходимо знать читателю, и не больше. Это – всегда признак писательского таланта. Чем автор хуже, тем легче читателю «обогнать» его, предугадать дальнейший ход событий. С «Пиковой дамой» этот номер не проходит.

Вот как (во второй главе) готовится Пушкиным появление Германна. Сначала Лиза в разговоре с графиней выказывает живой интерес к военным инженерам. Позднее мы узнаем, откуда этот интерес возник (странный молодой человек, в форме военного инженера, регулярно появляется под ее окном). И наконец, Германн появляется, так сказать, во плоти. Теперь, по мысли Пушкина, впору и рассказать об истинных чувствах и действиях человека, который, как мы помним, выслушав повествование Томского, воскликнул: «Сказка!».

Нельзя сказать, что автор не «предупредил» нас о том, что Лизанькиным ухажером (мнимым) окажется именно Германн: о роде его занятий сказано в первой главе – как бы мимоходом, как бы ради того, чтобы избежать повторения дважды одного и того же имени («– А каков Германн! – сказал один из гостей, указывая на молодого инженера»). Но даже внимательный читатель не был уверен в правоте своих предположений, пока не увидел, как они подтвердились в конце второй главы, задача которой, помимо «вывода на авансцену»

ну» главного героя, – представить нам графиню, ее воспитанницу и образ их жизни.

Глава третья посвящена активным действиям Германа, направленным на выяснение тайны трех карт и приводящим к смерти графини, но не к познанию тайны. Не зная задуманного Пушкиным, читатель принимает разговор в спальне Томской за кульминацию, после которой остается ждать развязки. И вот, якобы в качестве последней, – глава четвертая, весьма короткая, – объяснение героя с обманутой им Лизанькой. Здесь Германн обнаруживает не только удивительную искренность, прямо рассказав о своих намерениях, но и черствость, когда слезы девушки, чьи иллюзии он разбил, не трогают его. «Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения».

Эпизод, когда заплаканная Лизанька помогает Германну покинуть дом, несколько напоминает тот момент в «Каменном госте», где мы видим перемену отношения Анны к Дону Гуану. Видно, что и здесь, в принципе, дело могло бы завершиться поцелуем, не обязательно «холодным, мирным». Его не было, но ясно, что девушка не пойдет жаловаться ближайшему городовому на несостоявшегося возлюбленного. Ясно также, что Германн терпит жестокое и поучительное фиаско, променяв любовь на возможность денежного куша и не получив в итоге ничего.

Да, четвертой главой повесть могла бы и закончиться, не выйдя за рамки реализма. (Ведь нет ничего фантасти-

ческого ни в существовании невероятных семейных легенд, как у Томских, ни в том, что восприимчивая и неуравновешенная натура, как Германн, принимает их за чистую монету.) Но начинается глава пятая, предваряемая «мистическим» эпиграфом, – похороны графини, ее ночное явление, познание тайны. Так, казалось бы, уже изящно законченная, повесть воскресает, подобно ее героине.

Глава шестая, последняя, – двойник главы третьей в том смысле, что обе они посвящены усилиям Германна, жаждущего своей цели, и их краху. На сей раз крах окончателен. Из краткого «Заключения» мы узнаем, что Германн сходит с ума, что Лизанька, воспитанница графини, удачно вышла замуж (и сама завела воспитанницу), что Томский, внук графини, повышен по службе и женится... Так судьба (в образе Пиковой Дамы, Старухи) смеется над несчастным выскочкой и устраивает будущность самых близких покойной Анне Федотовне людей.

Итак, очевидна музыкальная красота авторской композиции. Одна тема – надежда, стремление и крах героя – повторяется в двух интерпретациях: реалистической (до четвертой главы включительно) и фантастической (с главы пятой и до финала).

Но – каков же лейтмотив, т.е. основная идея? Думается, это – мысль, во-первых, об ущербности, пошлости и неправедности людей, ставящих материальное выше духовного. Во-вторых, о том, что такой путь особенно губителен для тех,

кто имеет все задатки для подлинно духовной, творческой жизни – воображение, деятельную волю, – но применяет их не по назначению.

Германн целеустремлен, да только цель его с червоточинкой. Пушкину кажется нелепицей то, что такие личности, с характером «сильным, но демонически-эгоистическим» (по выражению Белинского), всю душу вкладывают в то, чтобы, скажем, разбогатеть. Сам-то поэт растрачивал свои силы и страсти в единственном истинно благодатном и праведном занятии – творчестве. Естественно, «можно рукопись продать», но было бы гнусно делать акцент именно на торговле. Импровизатор-итальянец, в коем успешно сочетались гений и меркантильность, для автора «Египетских ночей», кажется, был столь же загадочен, как для Чарского. Но герой «Пиковой дамы», в котором не было гения, хотя имелась живая страсть и воля, – фигура попроще.

« – Германн немец: он расчетлив, вот и все! – заметил Томский». Но не только расчетлив; расчет, как мы заметили, борется в нем со страстью. Эта борьба отражена уже в «говорящем» имени. Расчет в России издавна имел привкус чего-то немецкого; страсть и поныне считается прерогативой «загадочной русской души». Так что имя Германн напоминает и о Германии, откуда родом герой, и о России – этим двойным «н», столь характерным для русского языка.

«Скрытен и честолюбив», Германн «имел сильные страсти и огненные воображение, но твердость спасла его

от обыкновенных заблуждений молодости». Когда же он попытался соединить твердость и огненное воображение и использовать этот сплав для обогащения, то его разум, в котором проводился опасный этот эксперимент, не выдержал и помутился. Дело не в том, что преобладает в натуре Германна – расчет или страсть (он щедро наделен и тем и другим), – а в том, что он попытался страсть поставить на службу расчету и поплатился за это.

Трагическая натура главного героя – самая сложная и интересная в повести. Мы видим некоторое приглушенное подобие ей в Лизаньке. Так же, как Германн, она, уловив возможность счастья, ждет его с трепетом, способствует ему по мере сил (невзирая на робость) – и обманывается. Конечно, ее скромные девичьи грезы по степени накала не идут ни в какое сравнение с воистину «огненной» жадой Германна. Но Лизанька мечтает все же о любви, т. е. о духовном, а ее мнимый кавалер – о деньгах, т. е. о низменном. Поэтому, в отличие от него, девушка в конце концов вознаграждается автором, обретя семейное счастье с «очень любезным молодым человеком».

Графиня, невзирая на старость и сообразный возрасту скверный характер, как ни странно, весьма романтический персонаж и в некотором смысле едва ли не «демоничней» самого Германна. За ней – шлейф легенды. Анна Федотовна принадлежит какому-то канувшему в Лету полусказочно-му блистающему миру, где жизнь легка, возможны чудеса,

красавцы авантюристы шутя доверяют возлюбленным тайны, за которые в скучном XIX веке можно и жизнь отдать. Графиня живет душой в этом задним числом романтизированном прошлом, отгородясь от настоящего некоей непроницаемой стеной. Своим упрямством, глухотой, старомодностью она, конечно, превратила бедную свою воспитанницу в «пренесчастное создание», но спасла так главное в себе. Когда в этот нежный, хрупкий мир воспоминаний старой женщины вламывается Германн со своей вульгарной просьбой, сперва пошло апеллируя к высоким материям, а потом оскорбляя и угрожая, – Томская умирает. Она возрождается уже в качестве мстительного фантома – Пиковой Дамы.

Об остальных персонажах мало что можно сказать: они выполняют роль «обслуживающего персонала» и, соответственно, скупы обрисованы. Слуги графини, гости, игроки – это просто статисты. Большее значение имеют, конечно, Нарумов и Томский, но ни их характеры, ни внешность практически не описаны. Воображение рисует их бравыми усачами, живущими, что называется, на широкую ногу, но это «вина» не повести, а нашего представления о людях того времени и того круга вообще. Мы способны вообразить и «славного Чекалинского». Это честный, опытный, невозмутимый, стабильно богатый игрок-предводитель. Необходимо совсем уж невиданное событие (двойной выигрыш Германна), чтобы он «видимо смутился», да и то ненадолго. Все краски расходуются в первую очередь на обрисовку главного героя, Лизань-

ки и графини. Это – живопись. Остальные персонажи выполнены «графически». Но иначе и не бывает в повести: таковы законы жанра. В ней вообще нет ничего сверх меры, лишнего.

То же относится и к языку. Как сказал сам Пушкин, «писать повести нужно вот так: просто, коротко и ясно». Метафоры, используемые Александром Сергеевичем в «Пиковой даме», вполне традиционны для поэтики того времени – «трепетал, как тигр», например. Частая инверсия – «ванька на тощей кляче своей», «престарелой его любовницы» – общая черта всей русской прозы прошлого столетия, заимствованная из поэзии. Эпитеты также самые обычные («роковая ночь» и т.п.). Все это показалось бы банальностью в опусе посредственного автора, не наделенного вкусом и чувством меры. Но у Пушкина все тропы и фигуры, к которым был уже приучен глаз читателя-современника, – на своих местах, не выпячиваются и не подаются как некая особенная роскошь, а честно исполняют свои функции, подчеркивая нужную мысль. А когда автору нужно, мы читаем, например, практически гоголевский текст и понимаем: только так и можно изобразить данное состояние Германна (абзац, которым начинается шестая глава).

Следует внимательно приглядеться к такому важному элементу повести, как эпиграфы, предваряющие каждую главу. Любопытно отметить, что эпиграф к первой – единственный, имеющий вид стихотворения. Три эпиграфа

к последующим – прозаические отрывки на французском, а к главе пятой и шестой – на русском.

Итак, «эпиграфический ритм» «Пиковой дамы» таков: русское стихотворение – французские пошлости – русская проза. Каждый эпиграф, как некий камертон, настраивает читателя на нужный лад. О первом из них – «А в ненастные дни...», сразу дающем задел всей повести, – уже было сказано выше. Французские банальности (превосходная подделка под штампы тогдашней светской переписки) как нельзя лучше подходят к главам, посвященным пошлым действиям Германна, маскирующего страсть к деньгам под любовную интригу и, между прочим, также занятого некоторое время лживой перепиской с Лизанькой. Когда же повесть приобретает фантастический оборот, в дело вступают краткие фразы на русском; их предельная ясность, по контрасту, делает еще кошмарнее то метафизическое возмездие, что постигло главного героя.

Ясен и смысл названия произведения. «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность», – гласит общий эпиграф. Эту недоброжелательность проявляет по отношению к Германну графиня Томская, но прежде нее – сам создатель повести. Пиковая дама – символ кары, которая, согласно Пушкину, ждет тех, кто меняет любовь на пошлость, высокое на низкое; кто предает таким образом лучшее в себе.

«Шинель» Николая Гоголя

«Петербургские повести» великого писателя, в число которых входит и «Шинель», принято относить к реалистическому периоду его творчества. Тем не менее реалистическими их можно назвать с трудом, с многочисленными оговорками. Преломившись в магическом кристалле творческого гения Гоголя, реальность обращается в нечто противоположное себе – в фантазмагорию. Действие у этого автора развивается по законам, зачастую противоречащим общепринятой логике, так что в произведениях его возможны вещи совершенно иррациональные.

Одушевленность майорского носа, мистический портрет, мстительный призрак чиновника – все эти черты, мягко говоря, мало свойственны реализму. Писатели, считавшие себя последователями Гоголя, такие, как Тургенев, Достоевский, Гончаров или Григорович (составляющие «натуральную школу»), во всяком случае, в этом Гоголю не наследовали. Любой, кто примет на веру реализм Николая Васильевича, будет озадачен, если захочет по его повестям получить достоверное представление о русской столичной жизни того времени. Перед ним предстанет очень оригинальный Петербург, который от города настоящего будет отличаться примерно так же, как литературный гений автора «Шинели» – от способностей «среднестатистического» писателя. Разгля-

деть подлинную Россию в России гоголевской – все равно что определить наклонности и окружение человека по его причудливым снам. Причисление же фантазмагорий Гоголя к реализму основано на убеждении, что в них видится истинная действительность, выраженная языком символов, метафор и аллегорий.

Количество разнообразной литературы, созданной под влиянием «Шинели» (не говоря уже о литературоведческих исследованиях), парадоксально велико, особенно если учесть, что само произведение насчитывает всего около двадцати страниц обычного набора. Свое видовое название – повесть – оно получило не столько за объем, сколько за громадную, какую найдешь не во всяком романе, смысловую насыщенность. Образно говоря, «плотность вещества» в ней невероятная, под стать замыкающим таблицу Менделеева сверхтяжелым элементам; гоголевское слово – это тот атом, который, расщепившись, вызывает цепную реакцию и грандиозный взрыв. По мнению физиков, так образовалась Вселенная. Это верно и в отношении литературных шедевров: каждый из них – отдельное мироздание, с автором в качестве Вседержителя.

Законы, по которым функционирует мир «Шинели», нас могут удивить. Например, бездна смысла раскрывается одними композиционно-стилистическими приемами при крайней простоте сюжета. Пресловутая «закрученность», признак таланта у современных детективщиков, Гоголю бы-

ла вовсе не нужна. Простая история о нищем замкнутом клерке, все деньги и душу вложившем в новую шинель (так что ее похищение свело несчастного в могилу), под пером гения обрела мистическую развязку, обратилась в красочную притчу с громадным философским подтекстом.

«Шинель» не вписывается в прокрустово ложе «обличительно-сатирического рассказа». Во-первых, потому, что она говорит о проблемах (если можно назвать проблемами вечные законы природы и психологии), актуальных не только для России времен Николая I, но и для любой страны, любого времени. (Высокомерные начальники, аморальные преступники и трогательные их жертвы не переведутся ни в жизни, ни в литературе, пока существует человечество.) Во-вторых, эстетическая красота произведения, чудная сложность и стройность его, позволяет безущербно забыть о том, что Гоголь «бичует» в нем нравы неких своих современников. Так, чтобы насладиться музыкальным шедевром, не обязательно – хотя, бесспорно, нелишне для культурного человека – знать имя вельможи, которому он был когда-то посвящен.

Повесть начинается с лукавого авторского хода: Гоголь не называет департамент, в котором служит главный герой, обосновывая это тем, что «ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков, канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий. Теперь уже всякий частный человек считает в лице своем оскорбленным все общество» и т. д.

(Этот прием у Николая Васильевича встречается не единожды. В десятой главе «Мертвых душ» он решает не выдавать читателю имен новоприбывших (на бал) персонажей, ибо «какое ни придумай имя, уж непременно найдется в каком-нибудь углу нашего государства, благо велико, кто-нибудь, носящий его...») Ироническое это «беспокойство» скрывает подлинное желание писателя: дать образ не конкретный, а обобщенный, превратить личность или явление в некий символ. В «Шинели» «один департамент» обернулся департаментом в абсолюте: это квинтэссенция всех мест, где за ничтожными, бессмысленными по сути занятиями прозябают люди.

Зато имена героев налицо, и важнейшее из них – то, которое носит центральный персонаж. Его инициалы – это первая буква алфавита, дважды повторенная: знак жизненного призвания Акакия Акакиевича – кропотливая каллиграфия. Имя ему, по отцу, дала матушка, отвергнув вычурные древние варианты из церковного календаря. Точно так же ее сын будет избегать любых усложнений своего монотонного, но любимого дела.

Самому Гоголю с юности претила подобная работа: «изжить там век, где не представляется совершенно ничего, где все лета, проведенные в ничтожных занятиях, будет тяжким упреком звучать душе. – Это убивственно! Что за счастье дослужить в 50 лет до какого-нибудь статского советника, пользоваться жалованьем, едва стающим себя содержать

прилично, и не иметь силы принести на копейку добра человечеству», – писал он матери летом 1829 года. Амбиции и гений сделали из малороссийского юноши великого писателя, в отличие от Акакия Акакиевича.

Некоторое время прослужив-таки в чиновниках, Николай Васильевич прекрасно знал прототипы Хлестакова, Поприщина и Башмачкина – персонажей, занимающих эту должность. Они весьма разные по темпераменту, но стремления их одинаково ничтожны. Они не думают о «добре человечеству». Предел их мечтаний, соответственно, – денежный куш и обновление гардероба (персонаж «Записок сумасшедшего» доходит до того, что мастерит себе королевскую мантию).

Откровенно говоря, именно такие, низменные запросы исповедует большинство представителей упомянутого человечества, не имеющее таланта, сил или возможностей для жизни творческой, одухотворенной. Шинель, предмет вожделений героя рассматриваемой повести, можно и нужно трактовать как аллегория любой материальной цели, которую только может поставить перед собой личность. Гоголь отметил и неизбежную фальшь этой псевдоценности (кошка вместо куницы, коленкор вместо шелка), и смехотворность усилий, прилагаемых человеком для ее обретения. Чтобы накопить на обновку, нужно экономить на всем, в частности на стирке, и вот Акакий Акакиевич, приходя домой, снимает нижнее белье, дабы не занашивалось.

Однако надо учесть, что в особом пространстве «Шинели» никакая цель другого порядка в принципе недостижима. Ее там просто не существует. Среди персонажей нет людей, создающих духовные ценности – художников, творцов, – как нет их ни в «Ревизоре», ни в «Мертвых душах», двух других величайших произведениях Гоголя. Нет вообще ни единого человека или идеи, на которых стоило бы равняться. Таким образом, в повести нет дидактизма. (Примечательно, что когда писатель попытался создать проникнутую им вещь – вторую часть «Мертвых душ», – у него ничего не вышло, и пришлось написанное сжечь: положительные персонажи и благородные их стремления оказались абсолютно чужды созданному автором миру.)

И вот, поскольку Вселенная «Шинели» «очищена» от духовных ценностей, главный герой повести «питается духовно» единственно возможным здесь образом – мечтая о будущей обновке. Интересно, что он при этом достигает того же пика эмоций, до какого добралась бы утонченнейшая творческая личность в пароксизме вдохновения. Это перенапряжение чувств свело его в могилу, едва предмет вожеления был утерян, но оно же позволило бескрылой в принципе чиновничьей душе преодолеть свою смертность и превратиться в мощный фантом. Посмертно Акакий Акакиевич делается воистину значительным лицом – в отличие от того, которого, с двух прописных букв, величают так в повести и с которого привидение Башмачкина сдергивает шинель. «Бедное Зна-

чительное Лицо чуть не умер», – сообщает Гоголь в начале последнего абзаца.

В произведениях Пушкина неординарный герой – Евгений из «Медного всадника» или Германн из «Пиковой дамы», – напротив, оказывается беззащитным перед враждебными призраками, будь то Петр I или графиня Анна Федотовна, – иначе говоря, перед олицетворениями кошмаров, которыми оборачиваются надежды. Наиболее родственный гоголевским «маленьким людям» пушкинский персонаж – Самсон Вырин из «Станционного смотрителя» – так же, как Акакий Акакиевич, терпит унижение от Значительного Лица (на сей раз воплотившегося в бравом гусаре, соблазнившем его дочку) и умирает, но метафизической мести свершить не в силах.

Только в лице главного героя «Шинели», а точнее, его призрака, все те, кого Достоевский позднее назовет «униженными и оскорбленными», обрели некоего мистического защитника, опасного для тех, кто унижает и оскорбляет. Чиновник Башмачкин, естественно, стал в русской культуре символом «маленького человека». Но надо учесть, что далеко не каждый «маленький» или «большой» человек способен подняться, прижизненно или посмертно, до высоты Акакия Акакиевича.

Значительность внутреннего мира А.А. по сравнению с мышлением других персонажей подчеркивает и сам Гоголь: «ведь нельзя же залезть в душу человека и узнать все,

что он думает», – говорит он, разумея своего главного героя (опять-таки с тайным лукавством, ибо на самом деле, как и подобает автору, знает о своих персонажах все). В души презренных мучителей Башмачкина писатель «залезает» без труда, предоставляя читателям подробнейшую информацию – вплоть до имени-отчества любовницы эфемерного Значительного Лица.

Абсурд бездуховной реальности, затравившей Акакия Акакиевича, показан Гоголем с помощью особых знаков. «Русские иностранцы» носят на головах десятки длинношеих «гипсовых котенков», а из «частных домов» выбегают «взрослые поросята». Главнейший знак абсурда, впрочем, вовсе не эти очевидные необычности, а именно возведение материальной вещи – шинели – в ранг духовных ценностей, в степень даже объекта любви: «как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился (...), как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, – и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу». Первый раз выйдя на улицу в ней – с ней, – счастливый обладатель видит в витрине изображение красивой женщины и усмехается. (С другой стороны, любовь «настоящая» в гоголевском Петербурге может оказаться не меньшей обманкой, в чем убедился наивный романтик Пискарев из «Невского проспекта».)

Если это реализм, то реальность – такая кошмарная юдоль, из которой следует выбираться любой ценой. Акакию Акакиевичу это, пожалуй, удалось, а вот занимавший ту же должность герой другой гоголевской повести сошел с ума – не помогла и холодная вода, которую ему лили на голову, изгоняя мысли об изъятиях и странностях бытия. В сумасшествии Поприщина (пока его не заперли в больнице) есть та же отрада, которую Башмачкин находит в чистописании, а затем – в обретении шинели. По правде сказать, излеченный от мании величия герой «Записок...» был бы так же «невозможен», как центральный персонаж «Шинели», которому вернули похищенное. Читательский слух был бы оскорблен невыносимым диссонансом, будь «значительные лица» обеих повестей учтивы и сострадательны. Это претит музыкальной гармонии, на которой держится повесть. Это противоречит подлинной картине мира.

Каков мир, таков и язык. Стиль повести – это раскачивание на неких качелях, это интонационные волны. Текст «слышно»: он читается «с выражением, то скороговоркой, то размеренно. Он то достигает высочайшего поэтического уровня (строки о рассеянности героя, о лошадиной морде на его плече), то снижается на уровень просторечья (диалоги с портным Петровичем). Это соответствует «взлетам и падениям» повседневной жизни и в таком смысле, безусловно, знак реализма, если понимать под последним не «обличение власть имущих», а художественную правду.

На этот подлинный реализм «работают» и запинки, свойственные устной речи: «Это было... трудно сказать, в который именно день, но, вероятно, в день самый торжественнейший в жизни Акакия Акакиевича». Стилистический и грамматический сбой – повторение одного и того же существительного, неверно образованная превосходная степень прилагательного – выглядит здесь не «ляпом», но удачным приемом, точно передающим и апофеоз бедной жизни персонажа, и неправильность мира, в котором он пребывает. Подобные псевдодефекты можно образно назвать знаком авторского «вторжения» в текст – так в сказке от шагов великана дрожат и трескаются домики в селении. (На поверхностный же взгляд стиль Гоголя – пример вопиющей безграмотности, и это – лишнее свидетельство того, что к гениальности никогда нельзя подходить с «аршином общим».)

Организация произведения воистину музыкальная: детали возникают с гармонической закономерностью и предвещают появление других с естественностью смены тактов. Это прослеживается на всех уровнях текста, включая лексический: скажем, регулярное появление наречий, таких, как «даже» и «почти», перекликается с упоминанием о том, что Акакий Акакиевич как человек стеснительный объяснялся в основном с помощью именно этой части речи. Вообще постоянные наречия, их сочетания друг с другом, с прилагательными и существительными – «весьма гордо», «просто стыд», «очень недурную»... – создают повышенный уро-

вень всех эмоций, будто прикосновение автора заставляет все краски убогого мира вспыхнуть вдруг ярче.

Автор выражает свое отношение к происходящему в повести и более явным образом – путем не лирических отступлений, как в «Мертвых душах», а многочисленных ремарок от лица рассказчика. «Что ж делать! виноват петербургский климат», – отмечает он по поводу плачевной внешности героя. Климат и вынуждает Акакия Акакиевича пуститься во все тяжкие ради покупки новой шинели, то есть в принципе прямо способствует его гибели. Можно сказать, что этот мороз – аллегория гоголевского Петербурга.

Своеобразное развитие темы главного героя можно увидеть в том, как изображен другой персонаж, который, собственно, исполняет мечту Башмачкина (шьет шинель), – портной Петрович. Изготовив обновку, этот пьянчужка почувствовал «в полной мере, что (...) вдруг показал в себе бездну, разделяющую портных, которые подставляют только прокладки и переправляют, от тех, которые шьют заново». Вот единственная «бездна», доступная этому герою, так же, как единственная смелость, доступная при жизни Акакию Акакиевичу, – это «не положить ли, точно, куницу на воротник?».

В сцене, где портной приносит сшитое заказчику, мы опять замечаем одну из ирреальных примет мировой абсурдности: шинель Петрович вынимает из... носового платка. Жест, долженствующий подчеркнуть филигранность рабо-

ты, демонстрирует лишь подлинную, то есть весьма эфемерную, ее значимость. «Платок был только что от прачки, он уже потом свернул его и положил в карман для употребления».

На генеральском портрете, украшавшем табакерку портного, нет лица. Важнейший «генерал» – духовные ценности, возвышающие жизнь, – отсутствует в мире, в котором пребывают герои. Осталась только одежда – мундир или шинель. Место, где над одеждою должно быть лицо, «заклеено четверугольным кусочком бумажки» – девственно чистым у Петровича, в то время как Акакий Акакиевич всегда «видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строчки». В искаженной, пошлой реальности, где истинные писатели перевелись, именно каллиграфия А.А. оказывается чем-то подлинным, имеющим хотя бы косвенное – все-таки письменная речь! – отношение к духовному.

С темой строчек в повести несколько связана тема полиции, зарождение, повторение и развитие которой полезно проследить.

Первый раз А.А. налетает на будочника, когда выходит от портного, ошарашенный высокой ценой, которую заломил тот за пошив шинели. Полицейский грубо говорит герою: «Чего лезешь в самое рыло, разве нет тебе трухтуара?».

Бедный чиновник и правда не соблюдал «правил дорожного движения» (принятых в том мире, где он обречен жить) и часто вообще был не уверен в своем местонахождении –

на середине ли он строки или на середине улицы? Можно предположить, Акакий Акакиевич интуитивно осознает, что пребывает всегда именно посреди строки (гоголевского текста), что бы там ни говорили наивные будочники, указывающие на «трухтуар». Выходит, он не такой уж «маленький человек», коль скоро не соблюдает их правил. Зашуганный низкорослый клерк, находящий совершенную усладу в рутинной переписке скучных документов, как иные – в неземном творчестве, поступает именно так, как поступил бы поэт, столь же рассеянный и уязвимый.

Реальность, конечно, пытается загнать героя в свои рамки. Недаром величайшее горе в жизни Акакий Акакиевич испытывает, когда за них выходит (иначе говоря, абсолютно забывает о намеченном ему «трухтуаре»): в новой шинели посещает вечеринку из тех, на которых отроду не бывал. С другой стороны, ограбление обрушивается на него как раз тогда, когда он решает вернуться в обычное свое состояние: поздним вечером покидает пирушку вместо того, чтобы остаться. Так что прорыв за свои и мировые пределы (неважно, что для героя это не отчаянный «выплеск» в творчестве, а легкое опьянение) гибелен, быть может, именно потому, что человек не вовремя спохватывается и оглядывается назад.

Второй раз Акакий Акакиевич сталкивается с будочником сразу после грабежа, причем этот страж заявляет, что не вмешался, поскольку принял разбойников за друзей жертвы. Можно назвать его прямым соучастником преступления:

полицейский – блюститель закона, а по законам античеловечной реальности людей вроде Башмачкина надлежит уничтожать...

Роковая для героя ошибка будочника предвещает ту, что станет финальным аккордом всего произведения, когда третий и последний полицейский повести примет за мстительный призрак, то есть за высшую и сильнейшую ипостась Акакия Акакиевича, именно преступника, укравшего у того шинель, – пышноусого детину с огромными кулаками.

Автор дал своему герою силу посмертную, метафизическую, – но был ли А.А. таким уж беспомощным при жизни? Будучи в своем департаменте объектом насмешек, он оказывался, однако, способен ответить на них «проникновенными словами», которые производили переворот в душах иных сослуживцев. Например, услышав жалобное «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?», «один молодой человек (...) вдруг остановился, словно пронзенный, и с тех пор как будто все переменилось перед ним и показалось в другом виде. (...) И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...»

Так и на протяжении всей повести понятие «человек» противопоставляется «бесчеловечью», которое, оказывает-

ся, не абстрактная категория, а присутствует в самом человеке (каком угодно, не только в «царском бюрократе»), причем, как некий вирус, обращает все положительные его качества, включая благородство и честность, в фикцию. В этих возвышенных понятиях нет проку, если они сочетаются со «свирепой грубостью»...

Такое противопоставление (человека – бесчеловечью, личности – толпе, таланта – бездарности) является сутью, определяет строй и пафос большинства величайших произведений мировой литературы. В некоторых из них, например в «Шинели», оно доходит до высот гениальной аллегории. Любимые авторами герои бывают сильными или слабыми, поднимаются над пошлым окружением или оказываются растоптанными им, но в любом случае их метания – превосходный творческий материал для художника. Из этого материала и вырастают шедевры, подобные гоголевской повести.

«Анна Каренина» Льва Толстого

Лев Николаевич Толстой (1828—1910) создавал «Анну Каренину» в особый период своей жизни: для него настало время, как мы бы сказали теперь, переоценки ценностей. «Со мной случился переворот, – писал он в философском эссе „Исповедь“, – который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга – богатых, ученых – не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл». Итак, Лев Николаевич отверг традиционно-размеренное существование русского образованного дворянина и приступил к поискам некоей альтернативы ему, незыблемых нравственных идеалов, в соответствии с которыми возможна жизнь иная, праведная. Как известно, в итоге это вылилось в особую религиозность Толстого (христианство, очищенное от догм и обрядов церкви). «Анна Каренина» интересна именно как творческое отражение сложных духовных исканий автора.

Именно это произведение, а не созданная ранее грандиозная эпопея «Война и мир», также пропитанная духом нравственных поисков, отметило перелом в мировоззрении писателя. Во время работы Толстого над первым крупным романом его идеалы не были еще приведены к законченному, каноническому образцу. Конкретное указание праведного пути для русского интеллигента (а именно так мы расценива-

ем финал «Анны Карениной») отсутствует в книге о войне 1812 года, полной философских и этических размышлений на самые различные темы. При этом, разумеется, стоит отметить сходство многих идей и персонажей, например, Безухова и Левина или Наташи Ростовской и Кити. Идеалы не вырабатываются на пустом месте, но долго культивируются в душе автора, и роман, озаглавленный именем героини, представляет собой этап сбора урожая: приход к особой толстовской вере.

Примечательно, что для этого окончательного расставления точек над «i» писатель избрал не батальное полотно, но историю семейную, интимную, близкую к душе, к сокровенному. Это не значит, разумеется, что коллизии патриотической войны – по самой масштабности своей – не подходят для детального выражения глубоких чувств и мировоззренческих концепций. Однако человек перед смертью (а эта тема характерна для творчества Толстого) вспоминает именно личную область жизни – семью. «Мысль семейная» – так и сам автор определил «Анну Каренину».

Льва Николаевича как художника и философа всегда интересовали отношения между мужчиной и женщиной, которые в идеальном виде представляли для него залог вечного совершенствования души, а в искаженном, греховном, – вели к трагедии, распаду и смерти. Весь роман в принципе написан ради того, чтобы показать это. (Он был бы, скажем откровенно, примитивной морализаторской агиткой, не будь

создан великим художником и не получи таким образом ценность не только этическую, но и эстетическую.)

Можно сказать, что автор передоверяет персонажам, как это обычно и бывает, свои черты, и главные герои-мужчины романа – Облонский, Каренин, Вронский и Левин – разные ипостаси Толстого: от трех первых он отрешивается, запечатлевая несправедное в себе (дворянине, аристократе, помещике); в последнего – свое альтер-эго – в буквальном смысле вкладывает свою душу. Эти мужчины, кроме Левина, навсегда вписаны в некую замкнутую систему пошлых ценностей своего круга, их существование слепо и трагично. Поэтому женщины, разделяющие с ними жизненную дорогу, по-разному несчастливы («каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»). Долли, жена Облонского, образец смирения и долготерпения, мать большого семейства, женский тип, симпатичный автору, живет с неверным мужем; Анна изменяет сама и доходит до самоубийства. Лишь у Кити – идеальный брак с духовно развитым Левиным.

Отметим, что Анна выступает, не сознавая того, спасительницей Кити от Вронского, принимая удар – греховную его любовь – на себя. Другой ее добрый поступок – улаживание отношений между Стивой Облонским и Долли, ссорой которых открывается роман. Таким образом, Анна многое налаживает в созданном писателем мире, но сама гибнет. (В некотором смысле ее неосознанную помощь другим тоже можно истолковать как удел идеальной женщины

по Толстому. Но, в отличие от последней, она погубила себя, предавшись запретной любви. Параллели между ее жизнью и другими похожими женскими судьбами в мировой литературе совершенно очевидны; на ум приходит, к примеру, «Госпожа Бовари» Флобера, а ханжеское отношение светского общества к падшей Анне напоминает соответствующую коллизию в мопассановской «Руанской деве по прозвищу Пышка».) Между двумя противоположными по духовным устремлениям парами Анны – Вронского и Левина – Кити, можно поставить, в порядке некоей связки, чету Облонского – Долли. Она представляет собой некий смешанный и приглушенный вариант двух вышеупомянутых союзов и одновременно – нравоучительную картинку: что могло бы случиться с Кити, выйди она за Вронского. Отметим, что Стива Облонский, похожий на Алексея Вронского своей распутной и легкомысленной природой, не отмечен той относительной совестливостью, которой одарен возлюбленный Анны и которая привела его сначала к попытке самоубийства, а затем, после смерти любовницы, к поискам искупления своей вины в русско-турецкой войне.

Алексей Каренин, тезка счастливого соперника, «третий лишний» романа, пытается сохранить видимость благопристойного брака, но терпит фиаско из-за неправильного подхода к ситуации: «В его отношениях к ней был оттенок досады, но не более. «Ты не хотела объясниться со мной, – как будто говорил он, мысленно обращаясь к ней, – тем хуже для

тебя. Теперь уж ты будешь просить меня, а я не стану объясняться. Тем хуже для тебя», – говорил он мысленно, как человек, который бы тщетно попытался потушить пожар, рассердился бы на свои тщетные усилия и сказал бы: «Так на же тебе! так сгоришь за это!».

Сравним это со сценой размолвки Левина и Кити: «Он оскорбился первую минуту, но в ту же секунду понял, что он не может быть оскорблен ею, что она была он сам. [...] Как человек, в полусне томящийся болью, он хотел оторвать, отбросить от себя больное место и, опомнившись, чувствовал, что больное место – это он сам».

Подлинный союз любящих сердец предполагает их объединение в одно, но его не может быть между бездуховными людьми. Естественно, такого высшего слияния не происходит и между Анной и Вронским, связанными только плотскими отношениями, и в этом – трагедия их судьбы.

Объективная греховность их связи и ее последствия усугубляются ханжеским отношением света, неравно судящего мужчину и женщину за прелюбодеяние: «...он [Вронский] очень скоро заметил, что хотя свет был открыт для него лично, он был закрыт для Анны. Как в игре в кошку-мышку, руки, поднятые для него, тотчас же опускались перед Анной».

Рассматривая тему трагического в романе, мы должны иметь в виду, что вообще представляет собой трагедия с точки зрения Толстого. Трагедия Анны и Вронского – это удел тех, кто живет несправедливо. Их попытки добиться сча-

ствия оказываются тщетными, ибо не связаны с духовными устремлениями, которые одни только и позволяют вырваться из замкнутого пространства пошлости. Главная героиня, видя, как блекнет и умирает любовь к ней Вронского (появляется даже некая «молодая дама», предположительная разлучница), бросается под поезд, но и этот поступок – скорее импульсивный, чем обдуманный: «И в то же мгновение она ужаснулась тому, что делала. „Где я? Что я делаю? Зачем?“ Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. „Господи, прости мне все!“ – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы».

Это слепой порыв измученной души, а не старательные поиски Левиным истины, озарившей его в финале романа.

Итак, в книге четко противопоставляется трагизм пошлой жизни пары Анна – Вронский и праведность четы Левина – Кити. Интрига произведения, в сущности, служит прежде всего для того, чтобы привести последнюю к моральному апофеозу, а первую – к поучительному несчастью. Повороты сюжета, второстепенные персонажи – все служит этому. В курортной сиделке Вареньке, доброй, великодушной и бескорыстной, Кити видит образец для подражания. Общаясь с друзьями и знакомыми, смотря на них «с удивлением», Константин Левин познает жизнь и вырабатывает свои на нее взгляды. Стоя у постели умирающего брата, он думает о смерти, а присутствуя при родах жены, испытывает ку-

да более богатую гамму чувств – от отвращения до облегчения. Каренин, своеобразный «человек в футляре», как бы «дурное издание» идеального мужа по Толстому, на все это не способен.

Серия образов и продуманная красота композиции способствуют усвоению читателем авторского замысла. Каренин и Вронский впервые видят друг друга на железной дороге, и встреча эта омрачается смертью путевого обходчика под колесами поезда, как оборвется и жизнь Анны (Толстой, в порядке некоей тайной гармонии, тоже умрет на железнодорожной станции). Так с самого начала в романтику запретной связи вплетается трагический мотив.

С этой дорогой, с гибелью станционного рабочего, связан двойной сон любовников, предвещающий и предвещающий смерть героини. В одну и ту же ночь он, с небольшими различиями, снится обоим. «Он [Вронский] проснулся в темноте (наступил вечер), дрожа от страха, и поспешно зажег свечу. „Что такое? Что? Что такое страшное я видел во сне?“ Да, да. Мужик-обкладчик, кажется, маленький, грязный, со взъерошенной бородкой, что-то делал нагнувшись и вдруг заговорил по-французски какие-то странные слова. Да, больше ничего не было во сне, – сказал он себе. – Но отчего же это было так ужасно?» [...] – Да, сон, – сказала она [Каренин]. – Давно уж я видела этот сон. Я видела, что я вбежала в свою спальню, что мне нужно взять там что-то, узнать что-то; ты знаешь, как это бывает во сне, – говорила она, с ужа-

сом широко открывая глаза, — и в спальне, в углу стоит что-то. [...] И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик маленький с взъерошенной бородою и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошится там... [...] Он копошится и приговаривает по-французски скоро-скоро и, знаешь, грассирует: «Il faut de battre le fer, le brouer, le pétrir...»

Характерно, что тема Анны — Вронского связана с железом (мелькнувшим — *le fer* — в сумбурной фразе персонажа сна), с поездом, с достижениями техники, т.е. с неодухотворенными вещами, служащими и фоном действия, и орудием самоубийства грешницы. Тема же Левина связана прежде всего с живой природой (в прямом и переносном смысле), и озарение наступает у него после купания ребенка, разговора с женой, во время чудесной летней грозы, ливня, очищения всего и вся.

Гибель героини предсказывается не только смертью пугайца и вызванными ею кошмарами, но и эпизодом на скачках, где Вронский губит чудесную, послушную и самоотверженную лошадь: «...пред ним, тяжело дыша, лежала Фру-Фру и, перегнув к нему голову, смотрела на него своим прелестным глазом. Все еще не понимая того, что случилось, Вронский тянул лошадь за повод. Она опять вся забилась, как рыбка, треща крыльями седла, выпростала передние ноги, но, не в силах поднять зада, тотчас же замоталась и опять упала на бок. С изуродованным страстью лицом, бледный

и с трясущейся нижней челюстью, Вронский ударил ее каблуком в живот и опять стал тянуть за поводья. Но она не двигалась, а, уткнув храп в землю, только смотрела на хозяина своим говорящим взглядом. — Ааа! — промычал Вронский, схватившись за голову. — Ааа! что я сделал! — прокричал он. — И проигранная скачка! И своя вина, постыдная, непростительная! И эта несчастная, милая, погубленная лошадь!»

Впрочем, это аллегория не только будущей смерти Анны, но и уже состоявшегося духовного ее падения, то есть первого плотского контакта с любовником:

«То, что почти целый год для Вронского составляло исключительно одно желание его жизни, заменившее ему все прочие желания; то, что для Анны было невозможною, ужасною и тем более обворожительною мечтою счастья, — это желание было удовлетворено. Бледный, с дрожащей нижней челюстью, он стоял перед нею и умолял успокоиться, сам не зная, в чем и чем». Вронский, как мы видим, в обоих случаях — на скачках и в будуаре — ведет себя похожим образом.

Нагнетание разнообразных мрачных сцен на протяжении всего романа Анны и Вронского создает нужное Толстому ощущение трагедии, греха и грядущего возмездия. Напротив — даже не слишком благоприятные коллизии взаимоотношений Левина и Кити разрешаются весьма счастливо. Так, при первых родах жены ужас и отвращение супруга, пораженного неприглядными физиологическими подробностями, перерастает в светлое, высокое чувство:

«Он припал головой к дереву кровати, чувствуя, что сердце его разрывается. Ужасный крик не умолкал, он сделался еще ужаснее и, как бы дойдя до последнего предела ужаса, вдруг затих. Левин не верил своему слуху, но нельзя было сомневаться: крик затих, и слышалась тихая суетня, шелест и неторопливые дыхания, и ее прерывающийся, живой и нежный, счастливый голос тихо произнес: «Кончено».

Он поднял голову. Бессильно опустив руки на одеяло, необычайно прекрасная и тихая, она безмолвно смотрела на него и хотела и не могла улыбнуться.

И вдруг из того таинственного и ужасного, нездешнего мира, в котором он жил эти двадцать два часа, Левин мгновенно почувствовал себя перенесенным в прежний, обычный мир, но сияющий теперь таким новым светом счастья, что он не перенес его. Натянутые струны все сорвались. Рыдания и слезы радости, которых он никак не предвидел, с такою силой поднялись в нем, колебля все его тело...»

Обретение Левиным веры, «несомненного смысла добра», прямо связано с его чувствами отца и мужа. «Выйдя из детской и оставшись один, Левин тотчас же опять вспомнил ту мысль, в которой было что-то неясно. [...] При свете молнии она [Кити] рассмотрела все его лицо и, увидав, что он спокоен и радостен, улыбнулась ему. [...] «Нет, не надо говорить, – подумал он, когда она прошла вперед его. Это тайна, для меня одного нужная, важная и невыразимая словами.

Это новое чувство не изменило меня, не осчастливило,

не просветило вдруг, как я мечтал, — так же как и чувство к сыну. Никакого тоже сюрприза не было. А вера — не вера — я не знаю, что это такое, — но чувство это так же незаметно вошло страданиями и твердо засело в душе».

Анна Каренина же — помимо измены мужу — изменяет и сыну Сереже, которого она вынуждена бросить ради Вронского; имя ребенка, как отчаянный вскрик, возникает в ее предсмертных мыслях. (Нетрудно заметить, что Анна поступает эгоистично и в самой своей смерти, лишая сына материнской заботы.) Самоубийство Анны, впрочем, не столько поступок отчаявшегося человека, сколько наказание, к которому приговорил ее автор за пренебрежение объективными нравственными законами, как он их понимал. Другие женские персонажи романа, изменяющие своим мужьям (например, баронесса Шильтон, возлюбленная одного из приятелей Вронского), не расплачиваются так, как Каренина, поскольку, в отличие от нее, соблюдают некие внешние приличия. Для главной героини же гибелен именно отказ от условностей светской жизни — потому, что он не связан с духовными исканиями, как у Левина и Толстого. (Точно так же гибнет и Эмма Бовари, которая, впрочем, никогда не шла, как Анна, уезжающая с Вронским от мужа и сына, на прямой вызов свету.)

«Мне отмщение, и Аз воздам» — этот эпиграф из Евангелия предваряет книгу, и сдается, что речь здесь идет не о Боге, а о Льве Николаевиче. (Он откажется впоследствии от ли-

тературного творчества именно потому, что, по его мнению, подменять Бога, создавая в произведении особый свой мир и вольно распоряжаясь в нем, греховно.) Приговаривая Анну, он, однако, обличает и ханжество аристократического общества, и в таком контексте она становится не преступницей, а жертвой, чья смерть вызывает у читателя презрение и отвращение не к ней, а к отвергающим ее самодовольным «богатым и ученым».

Таким образом, трагическое в романе Толстого играет роль нравственную, роль «доказательства от противного», и противопоставляется лирическому – отношениям Левина и Кити. В этом плане мы можем назвать роман... оптимистическим произведением, ибо автор, изображая идеальную супружескую пару как альтернативу прелюбодеянию, прямо указывает, как избежать трагедии. Кроме того, сама трагедия для Толстого – искупление и возможность роста души (тема, излюбленная и Достоевским): возвышение через страдание и даже через смерть. Трагическое в «Анне Карениной» поставлено на службу нравственному посылу и призвано вызвать так называемый катарсис, но вовсе не страх или отвращение.

...Перед персонажем рассказа Толстого «Смерть Ивана Ильича» «там, в конце дыры, засветилось что-то. [...] Вместо смерти был свет». Похоже на оптимистический рассказ пережившего клиническую смерть, но, скорее всего, здесь следует видеть метафору духовного прозрения на пороге

небытия, что еще нагляднее проявляется в сцене смерти Анны: «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла [заметим, не любви] книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла». Таким образом, только душа, богатая духовно и следующая высоким нравственным принципам, способна избыть трагичность жизни и подняться над грешной суетой. В этом и заключается пафос потрясающего романа Льва Николаевича Толстого – романа, в котором ярко и оригинально выразилось жизненное кредо самого автора.

Следует заметить, что именно в таком отражении и возвышении духовных ценностей заключается суть едва ли не всех лучших произведений мирового искусства.

Рассказы Михаила Зощенко: жертва революции

Михаил Михайлович Зощенко (1895—1958) относится к тому поколению авторов, которое пришло в российскую литературу, что называется, на рубеже эпох.

Как и политическая история того периода, его судьба кажется нам какой-то странной, иррациональной, но задним числом романтической круговертью, которая могла иметь место лишь в определенной стране (России) и в определенное время (начало двадцатого века). За то время, пока Зощенко не стал писателем, он сменил массу различных профессий: работал поездным контролером, в первую мировую войну дослужился от прапорщика до штабс-капитана, при Временном правительстве был начальником почт и телеграфа, комендантом Главного почтамта в Петрограде.

После революции уровень его должностей на удивление снижается: побывал он и красноармейцем-пограничником, и милиционером в провинциальном городке. В списке его должностей в советское время значатся и сапожник, и помощник бухгалтера, и даже «инструктор по кролиководству и куроводству». В этом единственном в своем роде послужном списке видится даже оригинальная метафора резкого падения культурного уровня русской жизни — падения, летописцем которого Зощенко, собственно, и выпало быть.

Старый мир разрушался до основания – строился мир «наш, новый» (говоря словами «Интернационала», гимна этого разрушения). Он требовал новой литературы – в смысле не только «партийности», но и нового языка.

Владимир Маяковский, символ этой литературы, «певец революции», писал о том, что «улица корчится безъязыкая – ей нечем кричать и разговаривать!» – и посвятил свой талант поискам «новых форм» для самовыражения этой «улицы», так внезапно вышедшей на авансцену русской культурной и общественной жизни. Впоследствии он напишет не только футуристические гимны Ленину, партии, коммунизму, но и, к примеру, сатирическую пьесу «Клоп», в которой бичевал обывателей, не стремящихся к деятельному участию в стройках социализма. Главный герой пьесы – Присыпкин – типичный персонаж, однако, не для Маяковского, а для Зощенко.

Еще его мать – Елена Иосифовна Сурина – писала рассказы из жизни бедных людей, которые публиковались в петербургской бульварной газете «Копейка». Первый же рассказ Михаила Михайловича появился в 1921 году.

Зощенко входил тогда в группу «Серапионовы братья» – одно из богемных объединений, которые создавались русскими литераторами той поры, чтобы совместными усилиями выработать некие новые способы отображения новой реальности. Благотворное отличие этой группы от других заключалось в том, что, как декларировали сами «братья», их поиски шли в русле традиций русской классической лите-

ратуры и отрицали примитивно-пафосное «пролеткультовское» искусство.

Жанр рассказа до конца жизни оставался самым успешным в его творчестве. Советские «бедные люди» узнали в этих произведениях себя и привычные житейские обстоятельства. Молодого автора поощрительно отметил Горький. За десять лет после дебюта Зощенко дважды (!) успело выйти шеститомное собрание его сочинений. Он был невероятно популярен, как нынешние эстрадные звезды первой величины (и совершенно так же в разных уголках страны появлялись мошенники-самозванцы, выдававшие себя за прославленного писателя).

Принесшие ему читательский успех рассказы 20—30-х годов – это житейские миниатюры, написанные нарочито простым языком. «Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. Доступная бедным. Может быть, поэтому у меня много читателей», – говорил он. Стилизация под реальную устную речь русского простонародья доведена этим автором до совершенства. Язык Зощенко, «доступный бедным», – тот небрежный, но не лишенный обаяния говорок, которым ведет застольную беседу подвыпивший остроумный мужичок из простых. Поэтому казалось, что автор не сочиняет свои рассказы, а добросовестно записывает занятные истории, услышанные им где-то, у кого-то. (Этот жанр – юмористический монолог «в образе» – закономерно стал самым популярным и у современных писателей-сатириков.)

Поскольку никто больше не умел слушать, а главное, слышать народную речь так, как Зощенко, его стиль оказался неповторимым. Михаил Михайлович оказался одним из немногих писателей, которым в принципе не надо указывать свое авторство: за них это сделает любая сочиненная ими фраза. «Что же это, думаю, народ как странно ходит боком и вроде как пугается ружейных выстрелов и артиллерии? – чего бы энтэ, думаю» («Жертва революции», 1923).

Это не просто «язык улицы», которому после социальной революции надлежало дать полную волю. Это осязаемая альтернатива советскому официозу, в том числе «шершавому языку плаката», или, если угодно, Маяковского, который также использовал просторечие, но лишь как материал для своей авангардистской образности.

Сам рассказчик – первое лицо многих зощенковских произведений – представляет собой, как отметил Владимир Набоков, «тип бодрого дебила, живущего на задворках советского полицейского государства, где слабоумие стало последним прибежищем человека». И в этом новом персонаже, модифицированном Иванушке-дурачке, от лица которого ведется повествование, – может быть, главное достижение Зощенко как писателя.

И такой персонаж Маяковского, как Присыпкин, и практически все герои рассказов Зощенко рассматривались в советской критике не иначе как духовные жертвы царского режима, неспособные проникнуться революционным пафо-

сом. Виктор Шкловский, например, считал, что типичный зощенковский герой «живет в великое время, а больше всего озабочен водопроводом, канализацией и копейками. Человек за мусором не видит леса». Вся вина за то, что чуть ли не доминирующим социальным типом в молодой Советской России стал не бесстрашный строитель новой, счастливой жизни, а именно мещанин, обыватель, пошляк, возлагалась на «проклятое прошлое».

У нас другое мнение на этот счет. Нам кажется, что залог этого парадокса – в кровавой подоплеке «великих свершений», в том, что была осуществлена некая селекция видов, искусственный отбор. Островский в свое время явил миру тип русского купца, Чехов – русского интеллигента. Зощенко же довелось описывать тех, кто пришел им на смену.

В то время как большинство других русских авторов (по обе стороны баррикад и границ) писали «серьезные», идеологизированные вещи (коммунисты воспевали революцию, эмигранты проклинали), Зощенко на первый взгляд бесстрастно констатировал происходящие в стране сдвиги на подчеркнуто приземленном, бытовом уровне, который большинство литераторов, независимо от мировоззрения, «не интересовал», но на котором и происходило нечто фундаментальное – рождался, в сущности, пресловутый «гомо советикус».

Итак, первое и самое зримое проявление своеобразия произведений Зощенко – их язык и стиль. Второе – непо-

вторимые персонажи. Третье, на наш взгляд, – их потаенная суть.

Каждый из ранних рассказов Зощенко – на первый взгляд, не более чем потешная сатирическая юмореска о злоключениях ограниченного, но неунывающего субъекта в абсурдном, почти гоголевском мире, представляющем собой изнанку пафосной советской действительности. (Этот абсурдный мир оказывается, впрочем, куда более живым и достоверным, чем антураж патетических шедевров соцреализма.) Однако, по известной формуле Гоголя, это «смех сквозь невидимые миру слезы».

Отметим, что в рассказах Зощенко (как и в гоголевских произведениях, кстати) нет явных положительных лиц и тем более «высшей партийной инстанции», к которой апеллировали газетные фельетонисты. Советская власть и ее представители – все эти следователи, милиционеры, чиновники – упоминаются походя и, как правило, иронически.

В рассказе «Бедность» (1925) электрификация, которая, по известному высказыванию Ленина, вкупе с советской властью образует коммунизм, приводит к неожиданным результатам: «Дело это, не спорю, громадной важности – Советскую Россию светом осветить. [...] Провели, осветили – батюшки-светы! Кругом гниль и гнусь».

Слишком некорректно было бы относить задним числом Зощенко к диссидентам в позднесоветском понимании (за свои убеждения, впрочем, он подвергся жесточайшей

опале, которая явно ускорила его кончину). Но неслучайно большинство произведений этого писателя при желании можно прочесть как политический памфлет. Например, его «Рассказы о Ленине» (1939): под видом адаптации ленинской биографии для малограмотного люда скрывается тонкая авторская ирония, переходящая в откровенное издевательство.

Главная тема ранней советской литературы – «Народ и революция» – ненавязчиво и подспудно прослеживается во многих великолепных произведениях этого автора, написанных задолго до его «ленинианы». Они не оставляют сомнения в позиции Зощенко – не столько, впрочем, политической, сколько нравственной.

Вот рассказ формально комический, который я, однако, склонен считать трагическим шедевром, – «Жертва революции». Честный работяга-полотер, полировавший паркет в графском доме, был заподозрен в присвоении золотых часов. Несколько дней он переживал, не подозревая, видимо, о ленинском лозунге «Грабь награбленное». Вспомнив, что «пихнул часики в кувшинчик с пудрой», полотер с облегчением отправился все объяснить – но графа, вместе со всей семьей, уже затаскивают, чтобы отвезти на убой, в революционный грузовик. Бедный работяга со своими старомодными моральными представлениями чуть было не оказывается под его колесами...

Вот история стекольщика, который величайшее счастье

испытал вовсе не в эпоху народной революции, а во вполне буржуазное время, когда ему удалось получить выгодный заказ и заработать приличные деньги на одежду и выпивку («Счастье», 1924). Вот написанный к десятилетнему юбилею Октября рассказ «Царские сапоги», в котором простые люди становятся хозяевами (покупают на распродаже) разных царских вещей – красивых, но для новой жизни абсолютно непригодных: «Все старое в прах распадается».

И очень многое расскажет о «загадочной русской душе», в которой и кроется главная причина главных русских бед, практически бунинская вещь, которая так и называется: «Бед» (1923) – о мужике, который два года копил деньги на лошадь, а купив ее, тут же пропил и в финале костерит не себя, а кабака, где ему продали водку...

Многие рассказы Зощенко выходят за рамки политической и иной сатиры, превращаясь в произведения высокого искусства с многообразным подтекстом. Очень показателен в этом смысле элементарный на первый взгляд рассказ «Диктофон» (1925). Сюжет его весьма прост. Привезли в советский двор американское чудо техники. Оно способно зафиксировать, сохранить для истории чудо другое, высшее: человеческую речь. И... никто не знает что сказать, кроме лозунгов и ругательств («Эй ты, чертова дура!»). Их поток нарастает, и вот специально приглашенный черноморский матрос сыплет отборной матерщиной. Завершается все выстрелом из маузера, звука которого машина не выдерживает. Поми-

мо аллюзий, связанных с революцией, в которой такую важную роль сыграли матросы и маузеры («Ваше слово, товарищ Маузер»), рассказ способен вызвать многоплановые философские раздумья о таких печальных вещах, как вырождение общества и профанация искусства.

Многие другие произведения также относятся к этим явно волнующим Зощенко темам. С каждым годом, по мере утверждения советской действительности, тон их становится мрачнее.

В «Крестьянском самородке» (1924) деревенский поэт-графоман сначала утверждает о своем «понимании бычков и тучек», а потом признается, что всего-навсего пытается заработать на публикациях. Театральный монтер, обиженный на дирекцию, отключает электричество и срывает оперный спектакль со снобом-тенором в главной роли («Монтер», 1923); любителя, подменившего на сцене ушедшего в запой актера, в эпизоде ограбления грабят по-настоящему («Актер», 1925).

В Советской России, где, по словам Сталина, «жить стало лучше, жить стало веселей», грустить дозволяется только больным («Грустные глаза», 1932).

Советский поэт приезжает в Германию. Он (как водится среди русских туристов и поныне) восхищается немецкой опрятностью. В общественном туалете его посещает вдохновение. Но по окончании процедуры – поэтической и физиологической – он оказывается... заперт и быстро переходит

от восторга к грязной ругани. Столпившиеся у двери немцы что-то «лопочут», но советский житель не знает языка. Наконец среди них оказывается русский эмигрант, который объясняет поэту, что тот просто забыл спустить воду («Западня», 1933).

Сентиментальный молодой велосипедист рассеянно катит по аллее – и неожиданно его скручивают два сторожа: аллея оказывается запретной («Страдание молодого Вертера», 1933).

Трудно назвать все это сатирой на нравы. Скорее – грусть за последние осколки возвышенного, которое грубо попирается, тонет в мрачной реальности.

Существовать в таком мире тяжело: он слишком абсурден. Учреждения, придуманные для удобства и помощи, будь то баня («Баня», 1924), гостиница («Спи скорей», 1935—1937) или больница («История болезни», 1936), оказываются местами, где все словно нарочно устроено против человека. Даже пролетарий – казалось бы, хозяин этой новой жизни! – оказывается совершенно бесправным. За неподобающий вид или поведение его в буквальном смысле выкидывают отовсюду: из трамвая («Мещане», 1927), из ресторана («Рабочий костюм», 1926), из театра («Прелести культуры», 1927) ... В рассказе 1926 года «Тормоз Вестингауза» пролетарий хочет наконец проявить себя и доказать свою исключительность, остановив поезд («Не могут меня замести в силу моего происхождения. Пущай я чего хочешь сделаю –

во всем мне будет льгота»), но ничего не выходит: стоп-кран оказывается неисправным...

С большими основаниями хозяевами новой жизни можно назвать не пролетариев, а чиновников. Их сущность отлично показана в рассказе «Кошка и люди» (1928). Представители домоуправления идут на все, чтобы не ремонтировать неисправную, источающую угарный газ печку в одной из квартир. Их приглашают испытать ее вред. Чиновники задыхаются до полусмерти, но с завидным, достойным лучшего применения стоицизмом твердят: «Печка нормальная». Итак, даже страдая лично, эти люди будут защищать и оправдывать существующий порядок вещей. Аналогия с позицией ортодоксальных коммунистов, которым пришлось угорать от сталинской «печки» в 37-м году, напрашивается сама собой.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.