

И. Н. Сухих

# Русская литература для всех

От Гоголя до Чехова



**Классно  
Чтени**

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

*Издательский текст*

[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=6496622](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6496622)

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

**Аннотация**

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

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

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

## Содержание

Николай Васильевич	4
ГОГОЛЕК: ВЕСЕЛЫЙ МЕЛАНХОЛИК	4
НОВЫЙ ГОГОЛЬ: НЕПОНЯТЫЙ ПРОРОК	10
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	16
«Невский проспект»	17
ВСЕМОГУЩИЙ НЕВСКИЙ: ЛЮДИ КАК ПРЕДМЕТЫ	17
ДВЕ СУДЬБЫ: ТРАГЕДИЯ И АНЕКДОТ	21
ФИНАЛ:	23
«Мертвые души»	24
ПОЭМА: ГОМЕР, ДАНТЕ, СЕРВАНТЕС И ЧИЧИКОВ	24
ПЕРВАЯ СТРАНИЦА: ОБРАЗ ЦЕЛОГО	27
ГЕРОЙ: ПОДЛЕЦ-ПРИОБРЕТАТЕЛЬ ИЛИ ВОСКРЕСШАЯ ДУША?	30
ПОРТРЕТЫ: СМЕХ И СТРАХ	34
АВТОР: ЛИРИК И ПРОРОК	38
СТИЛЬ: СЛОВА И КРАСКИ	42
МИССИЯ ГОГОЛЯ: наследие и наследники	44
ИТОГИ: великий треугольник золотого века	48
Второй период русского реализма	49
НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА: второе поколение и поиски новых путей	49
Федор Иванович	53
В ЕВРОПЕ: СЛУЖБА И ПОЭЗИЯ	53
В РОССИИ: ПОЛИТИКА И ЛЮБОВЬ	55
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	58
Художественный мир Тютчева	59
ТЮТЧЕВ И ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК: ФРАГМЕНТ КАК ЖАНР	59
МЫСЛЬ КАК ИДЕЯ: ЭПИГРАММА И КАРТИНА	59
ПРИРОДА КАК ЗАГАДКА: ДВА ОТВЕТА	62
КОНТРАСТ КАК ПРИНЦИП: ДВЕ ЛЮБВИ, ДВА ГОЛОСА	65
Афанасий Афанасьевич	67
ДЕТСКАЯ ДРАМА: ОТ ШЕНШИНА К ФЕТУ	67
ДВА МУНДИРА: УДАЧИ И ТРАГЕДИЯ	68
ЖЕНАТЫЙ ПОМЕЩИК: ОТ ФЕТА К ШЕНШИНУ	70
ВЕЧЕРНИЕ ОГНИ: СТРАННЫЙ ЮБИЛЕЙ И ТАИНСТВЕННАЯ СМЕРТЬ	71
ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА	73
Художественный мир Фета	74
ПОЭТ БЕЗ ИСТОРИИ: МИР КАК КРАСОТА	74
УСАДЬБА КАК ИДИЛЛИЧЕСКИЙ МИР: МГНОВЕНИЕ И ВЕЧНОСТЬ	76
Конец ознакомительного фрагмента.	77

# Игорь Николаевич Сухих

## Русская литература для всех.

### Классное чтение! От Гоголя до Чехова

Николай Васильевич  
ГОГОЛЬ  
(1809–1852)



#### ГОГОЛЕК: ВЕСЕЛЫЙ МЕЛАНХОЛИК

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Пушкина и Гоголя объединил точный оксюморон.

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

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

## НОВЫЙ ГОГОЛЬ: НЕПОНЯТЫЙ ПРОРОК

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

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



## «Невский проспект» (1834)

### ВСЕМОГУЩИЙ НЕВСКИЙ: ЛЮДИ КАК ПРЕДМЕТЫ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Видел, чудная, совершенно Перуджинова Бианка.

– Да ты о ком говоришь?

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

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

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

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

## ДВЕ СУДЬБЫ: ТРАГЕДИЯ И АНЕКДОТ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ФИНАЛ:

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

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

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

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

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

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

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

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

## «Мертвые души» (1842)

### ПОЭМА: ГОМЕР, ДАНТЕ, СЕРВАНТЕС И ЧИЧИКОВ

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ПЕРВАЯ СТРАНИЦА: ОБРАЗ ЦЕЛОГО

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ГЕРОЙ: ПОДЛЕЦ-ПРИБРЕТАТЕЛЬ ИЛИ ВОСКРЕСШАЯ ДУША?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В истории героя социальная сатира оборачивается моральным уроком.

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

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



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

## ПОРТРЕТЫ: СМЕХ И СТРАХ

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

Эти группы противопоставлены друг другу в разных отношениях.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Дубинноголовая Коробочка – мелкая скопидомка.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## АВТОР: ЛИРИК И ПРОРОК

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Эти мертвые души вдруг оказываются живее живых!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

## СТИЛЬ: СЛОВА И КРАСКИ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Мертвые души» можно читать как разные книги.

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

## МИССИЯ ГОГОЛЯ: наследие и наследники

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Таковы основные образы Гоголя, представленные в русской культуре.

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

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

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

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

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

## ИТОГИ: великий треугольник золотого века

Есть ироническая эпиграмма, отражающая развитие физической картины мира.

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

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

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

Дальше путь русской литературы раздваивается.

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

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

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

Попробуем развернуть и продолжить его.

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

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

Лермонтов вписал в нее психологически противоречивый портрет современного человека.

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

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

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



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

### НАТУРАЛЬНАЯ ШКОЛА: второе поколение и поиски новых путей

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Федор Иванович ТЮТЧЕВ (1803–1873)



### В ЕВРОПЕ: СЛУЖБА И ПОЭЗИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Совсем скоро Тютчев напишет свои стихи на смерть поэта.

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

*(«29-ое января 1837», 1837)*

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

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

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

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

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

## **В РОССИИ: ПОЛИТИКА И ЛЮБОВЬ**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В Россию можно только верить.

(«Умом Россию не понять...», 1866)

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

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

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

Вот эта книжка небольшая  
Томов премногих тяжелей.

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

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

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

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

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

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

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

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

Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*(«Бывают роковые дни...», 1873)*

## ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

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

## Художественный мир Тютчева

### ТЮТЧЕВ И ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ВЕК: ФРАГМЕНТ КАК ЖАНР

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

Тютчев – только лирический поэт, лирик как таковой.

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

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

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

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

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

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

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

### МЫСЛЬ КАК ИДЕЯ: ЭПИГРАММА И КАРТИНА

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

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

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

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

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

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

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

(«*Нам не дано предугадать...*», 1869)

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

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

Но основные тютчевские эпиграммы имеют обобщенный, философский характер.

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

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

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

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

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

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

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

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

Сравним начала нескольких пушкинских и тютчевских стихотворений о природе.

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

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

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

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

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

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

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

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

(«Видение», 1829)

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

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

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

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

## ПРИРОДА КАК ЗАГАДКА: ДВА ОТВЕТА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Попытки познания безнадежны, но – непрерывны.

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

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

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

Тютчевский человек временами испытывает чувство абсолютного единства с миром:

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

## КОНТРАСТ КАК ПРИНЦИП: ДВЕ ЛЮБВИ, ДВА ГОЛОСА

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

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

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

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

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

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

*(«К. Б.», 26 июля 1870)*

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

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

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

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

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

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

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

## Афанасий Афанасьевич ФЕТ (1820–1892)



### ДЕТСКАЯ ДРАМА: ОТ ШЕНШИНА К ФЕТУ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ДВА МУНДИРА: УДАЧИ И ТРАГЕДИЯ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ЖЕНАТЫЙ ПОМЕЩИК: ОТ ФЕТА К ШЕНШИНУ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **ВЕЧЕРНИЕ ОГНИ: СТРАННЫЙ ЮБИЛЕЙ И ТАИНСТВЕННАЯ СМЕРТЬ**

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

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

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

А я, по-прежнему смиренный,

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

*(«Полонскому», 1883)*

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

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

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

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

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

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

*(«Угасшим звездам», 6 мая 1890)*

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

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

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

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



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

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

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

(«А. Л. Бржеской», 28 января 1879)

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

## ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

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

## Художественный мир Фета

### ПОЭТ БЕЗ ИСТОРИИ: МИР КАК КРАСОТА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

За гробом шла, шатаясь, мать.

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

## **УСАДЬБА КАК ИДИЛЛИЧЕСКИЙ МИР: МГНОВЕНИЕ И ВЕЧНОСТЬ**

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

## **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.