

С. БОЧАРОВ

«ВОЙНА И МИР»

Л.Н. ТОЛСТОГО

В. КОЖИНОВ

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ
И НАКАЗАНИЕ»

Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Д. НИКОЛАЕВ

«ИСТОРИЯ ОДНОГО
ГОРОДА»

М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА





В предлагаемом вниманию читателей издании напечатаны три книги серии «Массовая историко-литературная библиотека». Они посвящены трем великим произведениям русской литературы, созданным в 1860-х годах и изучаемым теперь в школе.

Издательство сочло возможным выпустить эти книги под одной обложкой. Читатель должен, однако, иметь в виду, что категория книг вполне самостоятельна и существенно отличается от других как своей творческой манерой, так и подходом к историко-литературному материалу.



ТРИ ШЕДЕВРА РУССКОЙ КЛАССИКИ

С. БОЧАРОВ

«ВОЙНА И МИР» Л. Н. ТОЛСТОГО

В. КОЖИНОВ

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Д. НИКОЛАЕВ

«ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА»
М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
Москва 1971

8 P1

T67

Оформление художника
И. ВАСИЛЬЕВОЙ

7-2-3
252-71

С. БОЧАРОВ
«ВОЙНА И МИР»
Л.Н. ТОЛСТОГО

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

Эту небольшую книжку, посвященную «Войне и миру», может быть, всего вернее открыть словами самого Толстого из его письма 1876 года известному критику Н. Страхову. В это время печатался в журнале второй большой роман Толстого, «Анна Каренина», вызывавший в критике множество толкований. Н. Страхов спрашивал об идее «Анны Карениной»; на это Толстой отвечал, что, если бы он захотел словами сказать все то, что имел в виду выразить романом, ему пришлось бы заново написать тот же самый роман. Здесь же Толстой говорил о художественном произведении как о «собрании мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя», и только в этом сцеплении существующих.

Толстой с иронией отозвался о критиках, извлекающих из произведения «отдельные» мысли, чтобы выразить их «словами»: они знают об этом больше, чем я, говорил Толстой. «...для критики искусства нужны люди,— продолжал он,— которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»¹.

Тот, кто собирается писать о Толстом, словно предупрежден самим автором и в то же время направлен. Как «словами» сказать о «Войне и мире»? А ведь критике приходится делать именно это,— она должна передать смысл литературного произведения «другими словами». Но

¹ «Л. Н. Толстой о литературе», Гослитиздат, М. 1955, стр. 155, 156.

смысл в романе рождается из сцепления образов, эпизодов, картин, мотивов, деталей. Это тот «лабиринт сцеплений», в котором, как говорит Толстой, и заключается сущность искусства; дело критики — «руководить читателя» в этом лабиринте, найти путеводную нить, которая бы повела по миру романа, открывала нам этот мир. Но прежде надо в него войти.

Мы раскрываем «Войну и мир» и смотрим знакомый текст. Может быть, минуя предварительные «общие слова», попытаться прямо через текст войти в мир сцеплений романа Толстого? Может быть, та или эта страница, тот или другой эпизод вернее и непосредственнее введут нас в книгу, во внутреннюю связь ее, чем предварительные общие рассуждения?

Вот на раскрытой нами странице — одна из «мирных», «семейных» картин, так памятных всем, кто знает «Войну и мир». Николай Ростов возвращается домой после крупного проигрыша Долохову. Он обещал заплатить завтра, дал честное слово и с ужасом сознает невозможность его сдержать.

Николаю, в его состоянии, странно видеть обычный мирный уют: «У них все то же. Они ничего не знают! Куда мне деваться?» Наташа собирается петь, это непонятно и раздражает его: чему она может радоваться, пулю в лоб, а не петь. словно не два часа, а целая вечность прошла с тех пор, как Николай с Наташей и всеми своими был вместе в театре, до того как поехал к Долохову. Тогда он был, как обычно, в своей атмосфере, среди близких людей, теперь он от них отделен случившейся с ним бедой и сквозь эту беду воспринимает привычную обстановку. Как на каждом шагу у Толстого, нас в этой сцене поражает та достоверность, с которой передано психологическое состояние, знакомое любому из нас: когда сильное переживание, большая радость или большое несчастье, создает дистанцию между нами и окружающими вещами и заставляет их видеть по-новому.

Но психологическая верность — не самоцель для художника. Не ради нее одной написаны эти страницы; поражая нас и завладевая нашим вниманием, она ведет нас вместе с Николаем Ростовым к открытию. Николай слышит голос сестры, и вдруг что-то неожиданное совершается с ним: «Вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и все в мире сделалось разделенным на три темпа... Эх, жизнь

наша дурацкая! — думал Николай. — Все это, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь — все это вздор... а вот оно — настоящее...»

Требования «чести» — все для Ростова, они в общем и целом определяют всю его жизнь, но в эту минуту, слыша Наташу, он остро чувствует их условность, они кажутся вздором: задрожала терция, и тронулось что-то лучшее в душе Ростова. «И это что-то было независимо от всего в мире и выше всего в мире. Какие тут проигрыши, и Долоховы, и честное слово!.. Все вздор! Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым...»

Николай, только что бывший самым несчастным человеком, переживает минуту самого полного счастья. «Давно уже Ростов не испытывал такого наслаждения от музыки, как в этот день» — и это несмотря на подавленное состояние; а впрочем, верно ли, что «несмотря»? Не потому ли как раз, что утрачено равновесие, поколеблен привычный строй отношения к жизни, его обычная норма? Толстой в «Войне и мире», как правило, представляет события и картины в восприятии кого-либо из персонажей, пользуясь его «субъективной призмой». Так и здесь: пение Наташи мы «слышим» вместе с Николаем Ростовым. И не потому ли в такой убедительности и силе нам предстает значительность и важность *настоящего* — могущество музыки, обаяние молодого голоса, в котором «незнание своих сил» и «не обработанная еще бархатность», — что впечатления эти преломлены в потрясенном сознании Николая? Для него в катастрофическом видении, в эти мгновения посетившем его, ценности жизни встали в иное соотношение, чем всегда. В Николае есть музыкальность и поэтичность, и эти «ростовские» качества обычно в нем хорошо совмещаются, уживаются мирно с безусловной приверженностью дворянской «чести» и всем вообще правилам поведения, принятым в его социальном кругу. Он человек крепко регламентированный, и его музыкальность несколько не подрывает в нем тех основ, на которых стоит его жизнь. «Все понимает и чувствует понемногу», — сказано о Николае в первоначальных набросках характеристик героев под рубрикой «Поэти[ческое]»¹.

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, Гослитиздат, М.—Л. 1949, стр. 18. (В дальнейшем все ссылки даются на это собр. соч.) В 13, 14 и 15 томах опубликованы многочисленные рукописные материалы к «Войне и миру» — черновые редакции и варианты, планы, заметки, наброски предисловий.

Но сейчас он не чувствует «понемногу». Переживание музыки в эту минуту — не приятное удовольствие, а экстаз, в котором смешались восторг и отчаянье. Ростову является музыка в той ее силе, которую знал и чувствовал, как немногие, сам Толстой, вскричавший однажды в волнении: «Que me veut cette musique?»¹ Музыка дает наслаждение, но за это хочет от человека чего-то, требует жизненного решения, развивая для этого в нем энергию сверх обычного.

Своим несчастьем Николай расторможен для восприятия *этой* музыки. Патриархальная гармония нарушена в нем, он в разладе с обычным Ростовым, с тем, что для него является смыслом жизни. Важность и обязательность кастовых регламентаций вдруг исчезает в потоке нахлынувшего и поднявшего его над самим собой отчаянно-счастливого: «Эх, жизнь наша дурацкая!» То, что было всегда безусловно, ощущается относительным и незначачим, зато настоящее безусловное отпадает от разных мнимостей. *Настоящее* открывается через разлад, через кризис.

Очень для Николая драматична эта минута острой и яркой радости: она на фоне перевернувшего его потрясения, она и вышла из этого потрясения, ее бы не было без него.

«Все это вздор... а вот оно — настоящее...» Память ставит рядом другой эпизод, другие страницы книги — размышления Пьера Безухова, когда он направляется к Бородинскому полю с намерением участвовать в сражении. Пьер испытывает при этом «приятное чувство сознания того, что все то, что составляет счастье людей, удобства жизни, богатство, даже самая жизнь, есть вздор, который приятно откинуть в сравнении с чем-то... С чем, Пьер не мог себе дать отчета, да и не старался уяснить себе...».

Случайность ли то сходство выражений, в которых Николай и Пьер уясняют себе свое состояние? Ситуации, в которых находятся тот и другой, кажется, несоизмеримы по значимости: бытовой эпизод и момент решающего напряжения сил всего народа в грозный 1812 год.

Но несоизмеримости этой на самом деле нет для Толстого. Для него предметы и эпизоды в романе не распределяются по степени значительности в зависимости от того, изображают ли они домашний быт или историческое событие. В «Войне и мире» Толстой как раз развенчал историю, отделенную от простого быта людей, и всю вооб-

¹ Чего от меня хочет эта музыка? (франц.)

ще искусственную иерархию исторической и частной жизни как явлений высшего и низшего ранга. У Толстого, опровергающего привычку расценивать вещи по рангам, привитую людям официальным обществом, принципиально соизмеримы и равноценны в своей значительности сцены «семейные» и исторические, и само разделение это еще очень внешнее, хотя оно и напрашивается.

«Жизнь между тем, настоящая жизнь людей с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей шла, как и всегда, независимо и вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапарте, и вне всех возможных преобразований».

Существует, по Толстому, единая жизнь людей, ее простое и общее содержание, коренная для нее ситуация, которая может раскрыться так же глубоко в событии бытовом и семейном, как и в событии, которое называется историческим. Эпизоды «Войны и мира» связаны между собой прежде всего не единством действия, в котором участвуют одни и те же герои, как в обычном романе; эти связи имеют вторичный характер и сами определяются другой, более скрытой, внутренней связью. С точки зрения поэтики романа действие в «Войне и мире» очень несосредоточенно и несобранно. Оно расходится в разные стороны, развивается параллельными линиями; связь внутренняя, составляющая «основу сцепления», заключается в *ситуации*, основной ситуации человеческой жизни, которую вскрывает Толстой в самых разных ее проявлениях и событиях.

Эта глубинная ситуация проступает и в состоянии Николая, когда он в потрясении слышит голос сестры, и в состоянии Пьера накануне Бородина. Поэтому сходство самих выражений в их внутренней речи — совсем не случайное совпадение.

Пьер с самого начала войны 1812 года полон предчувствия надвигающейся грозной и вместе спасительной катастрофы. Он с нетерпением ищет ее признаков и всеми силами души призывает эту страшную грозовую тучу, которая должна «созреть, разразиться и вывести его из того заколдованного, ничтожного мира московских привычек, в которых он чувствовал себя плененным, и привести его к великому подвигу и великому счастью». Пьер, влачащий жизнь «отставного, добродушно доживающего свой

век в Москве камергера», вовлеченный в нее в момент духовного тупика «силой обстановки, общества, породы», — Пьер жаждет *катастрофы* как изменения всей этой жизни, в которой он пришел к безнадежной потерянности. Надвигающееся страшное событие должно разрубить тот жизненный узел, в котором запуталось его личное существование. Ужас и ожидание счастья соединяются для Пьера в предчувствии освобождения: оно должно не прийти, но *разразиться*.

Свобода, соединенная с катастрофой, великим кризисом, — такова ситуация «Войны и мира». И для того чтобы эту ситуацию выразить, Толстому стал нужен 1812 год. Но не чисто исторический интерес привел писателя к полувековой давности событию: Толстому необходимо было понять и выразить свою современность, свою в высшей степени катастрофическую и кризисную эпоху, которую открыли 60-е годы, когда был написан роман. Вспомним, что Ленин говорил об острой, с необыкновенной быстротой совершавшейся ломке старых, веками державшихся устоев патриархальной России как о содержании исторической эпохи, выражением которой явилось творчество Льва Толстого¹.

Толстой определял свою позицию в этой современности, оценивал ее перспективы и, главное, активно воздействовал на нее, стремился ее направить, когда на протяжении всех 60-х годов уяснял самому себе замысел и форму своего труда. Как известно, вначале был замысел «Декабристов» — романа о современности в соотнесении с историческим прошлым. *Невольно*, как свидетельствовал сам писатель, он от настоящего перешел к 1825 году; но и для того, чтобы объяснить героя в событиях этого года, надо было «перенестись к его молодости, и молодость его совпала с славной для России эпохой 1812 года»².

¹ См. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 39.

² Л. Н. Толстой, т. 13, стр. 54.

Замысел романа «Декабристы» относится к 1860—1861 гг. Были написаны только три главы, в которых рассказано, как в 1856 г. возвращается в Москву из Сибири бывший декабрист Петр Лабазов с женой Натальей и детьми. Это, несомненно, будущие Пьер и Наташа «Войны и мира», только Пьер и Наташа, уже прожившие долгую жизнь, прошедшие через декабризм и изгнание. Таким образом, к молодости этих своих героев, к изображению их участия в событиях 1812 г. Толстой «перенесся», когда создавал «Войну и мир», уже предварительно представляя себе итоги их жизни.

Из работы над «Декабристами» вырос замысел романа об эпохе

Замысел, «пробуя» эпохи, искал себе выражения и обрел его, соединившись с двенадцатым годом. Почему же именно с ним, а не со временем декабризма? 1825 год был событием политическим, деятельностью немногих «честных» людей, их объединением против людей «порочных» (как скажет Пьер в эпилоге), связанных в государство. Но он не был событием, «переворотившим» национальную жизнь, каким событием является 1812 год в эпопее Толстого, глубинным сдвигом в самой ее основе. Такой предстала взору Толстого эпоха народной борьбы с Наполеоном, которую он видел, конечно, через призму своей современности, конфликтов своего настоящего времени.

«Распадение прежних условий жизни» — этими словами характеризует автор состояние своих героев в двенадцатом году. Из этого распада возникают новые отношения людей и новое их самочувствие. Вспомним в «Войне и мире» последние дни Москвы, которая будет сдана неприятелю: «Чувствовалось, что все вдруг должно разорваться и измениться... Москва невольно продолжала свою обычную жизнь, хотя знала, что близко то время погипе-

1812 г., первые упоминания о котором в письмах Толстого относятся ко второй половине 1863 г. С этого времени начинается работа над «Войной и миром», которой Толстой посвятит семь лет «непрестанного и исключительного труда», по собственным его словам. В процессе работы Толстой пришел к решению начать повествование с 1805 г., времени неудачной для русской армии военной кампании против Наполеона. Толстой так объяснял это свое решение: «Я сделал это по чувству, похожему на застенчивость и которое я не могу определить одним словом. Мне совестно было писать о нашем торжестве в борьбе с бонапартовской Францией, не описав наших неудач и нашего срама. Кто не испытывал того скрытого, но неприятного чувства застенчивости и недоверия при чтении патриотических сочинений о 12-м годе. Ежели причина нашего торжества была не случайна, но лежала в сущности характера русского народа и войска, то характер этот должен был выразиться еще ярче в эпоху неудач и поражений» (Л. Н. Толстой, т. 13, стр. 54).

Первопечатный вариант первого тома «Войны и мира» был опубликован в 1865—1866 гг. в журнале «Русский вестник» (под заглавием «1805 год»). Работа над «Войной и миром» и печатание ее отдельным изданием были закончены в 1869 г.

Еще до завершения работы над романом, в 1868 г., Толстой написал и напечатал в журнале «Русский архив» статью «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» (см. Полн. собр. соч., т. 16, стр. 7—16).

Об истории писания и печатания «Войны и мира» см. статью Э. Е. Зайдеппшур в т. 16 Полн. собр. соч. Л. Н. Толстого (стр. 19—141).

ли, когда разорвутся все те условные отношения жизни, которым привыкли покоряться».

В той же главе, на фоне этой картины — сборы Ростовых, общее возбуждение и особо приподнятое, кажется, странное в такой обстановке радостное настроение Пети с Наташей. Автор так объясняет его: «Главное же, веселы они были потому, что война была под Москвой, что будут сражаться у заставы, что раздадут оружие, что все бегут, уезжают куда-то, что вообще происходит что-то необычайное, что всегда радостно для человека, в особенности для молодого».

И на многих лицах и в поведении героев не только первого плана, но персонажей массовых сцен также, писатель видит то же самое чувство — какого-то облегчения и подъема, которые стали возможны только в эту критическую минуту, среди опасности и тревоги. Люди Ростовых «с восторженной поспешностью» делают свое дело. В горящем Смоленске пожар освещает «оживленно радостные и измученные лица людей». В той же смоленской сцене в отчаянном крике купца Ферапонтова: «Тащи все, ребята!.. Решилась! Расея!.. Сам запалю» — восторг от необычности своего поступка, восторг неожиданной свободы, которую он никогда бы прежде не мог представить себе, освобождение от всего, на добывание чего была потрачена жизнь, от расчета и от заботы продать куль муки подороже, которая только что, в разговоре с Алпатычем, занимала его. Это «странное и обаятельное чувство», состоящее во внезапном открытии, «что и богатство, и власть, и жизнь, все, что с таким старанием устраивают и берегут люди, — все это ежели и стоит чего-нибудь, то только по тому наслаждению, с которым все это можно бросить». Это чувство — в «восторге бешенства» Пьера, когда он в разоренной Москве защищает от француза незнакомую женщину, и в той торжественности, с которой он произносит беспредельную ложь, объявляя чью-то чужую девочку своей дочерью, и в поступке Наташи, бросившей вещи и отдавшей телеги под раненых.

После, когда жизнь войдет в берега и двенадцатый год станет воспоминанием, люди будут его вспоминать как необычайную пору. Николай Ростов с грустью будет говорить княжне Марье, что дорого дал бы, чтобы вернуть это время, — а как казались несчастны! Теперь невозможна та легкость и простота, с какой в тяжелые дни войны завязались их отношения; кончилось это время — и все стало

затруднено, масса обстоятельств, соображений, вновь получивших силу, препятствует их контакту.

Если все-таки, вопреки предостережению Толстого, искать в самом тексте, где «словами» сказано то, что выражено романом, определение его основной ситуации, то, может быть, это — слова Пьера, произнесенные после страданий плена: «Мы думаем, как нас выкинет из привычной дорожки, что все пропало; а тут только начинается новое, хорошее».

Двенадцатый год перемещает силы и ценности. Настоящая сила, от которой зависит национальная жизнь, — народ — поднимается из безвестности и становится хозяином положения. «Распадение прежних условий жизни» оказывается творческим состоянием: в самом горниле войны создается *мир* — в том особом значении, которое это слово получило в системе «сцеплений» романа Толстого. Созидаются новые отношения между людьми, на совершенно иной основе, чем прежде, невозможной до этой войны, да и после нее, но такие отношения, которые должны были бы быть всегда, — «общая жизнь», человеческое единство во имя простой и ясной, не разделяющей разных людей, но связующей их задачи.

Таков 1812 год — кульминация эпопеи Толстого. Но разве в «домашней» сцене, с которой мы начали разговор о «Войне и мире», нам не была уже открыта ситуация человеческого бытия как событие внутренней жизни одного человека — та коренная ситуация, которая в год освободительной войны предстанет событием всенародным? В испытаниях и драматических кризисах вдруг проясняются, отделяясь от запутанной сложности поглощающих человека обычно мнимоважных мотивов, простые настоящие ценности — молодость, здоровье, любовь, наслаждение от искусства, близость людей и радость общения.

Этому *несомненному* в человеческой жизни посвящена «Война и мир», оно здесь — предмет и цель художественного изображения. Толстой писал в те же годы, когда создавалась «Война и мир»: «Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не исощимых всех ее проявлениях. Ежели бы мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспоримо установлю кажущееся мне верным воззрение на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов труда на такой роман, но ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут

читать теперешние дети лет через 20 и будут над ним плакать и смеяться и полюблять жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы»¹.

У Толстого 1812 год — необыкновенное событие. И Николаю Ростову понадобились необычные обстоятельства, потребовался сдвиг в восприятии давно знакомых вещей, чтобы их увидеть как в первый раз и оценить «настоящее». Настоящая жизнь в «Войне и мире» очень активна: она ищет обнаружиться, *разразиться* (это сильное слово, которым Пьер представляет себе катастрофу двенадцатого года, не правда ли, очень подходит и к состоянию Ростова в разобранной сцене) во всех повседневных событиях и вещах, сдвигая их, порождая кризис привычного. Наконец, двенадцатым годом, ситуацией всеобщего сдвига это подспудное главное содержание жизни как бы освобождено.

Книги характеризуются тем, как они живут в читательской памяти. Например, романы Достоевского помнятся как грандиозно разросшиеся диалоги, испытание точек зрения, истин, идей и жизненных вер. В памяти сразу встают исповедальные разговоры Раскольникова и Сони, Ивана с Алешей, Ставрогина с Тихоном. Даже припоминаемая отдельные частности, мы все-таки в них помним прежде всего основную линию спора, диалога истин.

«Война и мир» вспоминается яркостью эпизодов, отдельных картин, каждая из которых много значит сама по себе. Охота и святки, первый Наташин бал, лунная ночь в Отрадном и девочка на окне, встречи князя Андрея со старым дубом, гибель Пети Ростова... Так отдельными яркими кадрами встает в нашей памяти эта книга. Отдельные эпизоды, конечно, служат общей связи романа, вписаны в обширное целое, но внутри него по-своему автономны, завершены. Жизнь, которую рисует Толстой, очень насыщена в каждой точке. Эпизоды самые разные, относятся ли они к «войне» или «миру», «исторической» или «семейной» линии, эстетически равноценны, ибо в каждом очень полно выражен существенный смысл жизни и ее борьба. В общем плане романа эпизод важен не только как определенная ступень к определенному итогу, он не только продвигает действие и является средством, чтобы «разрешить вопрос», — он *задерживает* ход действия и привлекает наше внимание *сам по себе*, как одно из бесчисленных проявлений жизни, которую учит любить нас Толстой.

¹ Л. Н. Толстой, т. 61, стр. 100.

Вот, например, знаменитая сцена охоты. В нашей памяти встает это серое осеннее утро, когда смоченная дождями земля подернута первыми морозами, это волнение борьбы, владеющее всеми участниками охоты, напряжение сил физических и душевных, которого требует от охотника поединок со зверем. То чувство особо приподнятой жизни, которое переживают на охоте Николай и Наташа Ростовы, передается нам, читателям, и заражает нас. Мы понимаем Николая, когда он, стоя в засаде, с страстным отчаянием молится о том, чтобы волк вышел на него. Николаю кажется в этот миг, что ему ничего больше не нужно в жизни: только один раз бы затравить матерого волка, не надо другого счастья.

Здоровье и сила, полнота жизни и радость борьбы — вот впечатление от этой картины. Толстой сделал то, о чем говорил как о цели художника и чего желал для своего искусства: люди читают и будут читать его рассказ об охоте и «полюблять жизнь». Всмотримся, однако, в картину охоты и постараемся понять: чего писателю стоит этот эффект, который так сильно действует на читателей. «Полюблять жизнь» — можно подумать, что это созерцательное, пассивное состояние. Однако мы уже видели, через какую борьбу приходит к героям полное ощущение жизни. В «Войне и мире» много счастья, тепла, уюта, но даже самые полнокровно-счастливые сцены в ней — не идиллии. Не идиллична и сцена охоты.

Пробудившись и выглянув в окно, молодой Ростов увидал утро, лучше которого ничего не могло быть для охоты. И Наташа тотчас является с убеждением, что нельзя ехать. Это убеждение разделяется всеми: и ловчим Данилой, который хотя и отвечает послушно своему барину: «Как прикажете!» — но видно, что ему хочется самому, и охотничьими собаками, которые, завидев хозяина, бросились к нему в возбуждении, понимая его желание. С первых минут этого дня все живут в особенной атмосфере, с острым чувством неповторимости того, что происходит. В картине охоты все единственное в своем роде, все в превосходной степени — например, «тот неподражаемый охотничий подклик, который соединяет в себе и самый глубокий бас и самый тонкий тенор». Люди с каким-то восторгом чувствуют, что в их жизнь вошла необходимость, которой радостно подчиниться, ибо она диктуется, кажется, самим состоянием природы: такое утро, что нельзя не ехать. Именно так: не можно поехать, не хорошо бы по-

ехать, а нельзя не поехать — драгоценное ощущение, откуда совсем исключено колебание и сомнение, ибо нет места случайностям, произволу личных желаний, всегда относительных. Есть несомненность, императив, повинуюсь которому человек не подавляет свою дорогую свободу, но который, напротив, словно высвобождает подлинность личных стремлений. Есть единодушие, есть такая уверенность в поступках и целях, какой люди не знают в обычной жизни. Оттого на охоте такой порядок, прекрасная согласованность. «Каждая собака знала хозяина и кличку. Каждый охотник знал свое дело, место и назначение. Как только вышли за ограду, все без шума и разговоров, равномерно и спокойно растянулись по дороге и полю, ведшими к отрадненскому лесу».

Да, конечно, охота — это игра, развлечение. Но было бы очень большой ошибкой по этой причине не брать всерьез те чувства, которые вызывает в людях эта игра. Живя повседневно в запутанности частных, несовпадающих интересов, люди тайно желают, пусть даже не сознавая того, жаждут испытать то умножающее силы и дающее счастье (если даже оно сопряжено с опасностью, как в двенадцатом году) состояние уверенности, когда ясно и несомненно, что надо делать, так как нельзя не делать этого. Почему, бросая дом и имущество, уезжают люди из оставаемой французам Москвы? «Растопчин в своих афишках внушал им, что уезжать из Москвы было позорно. Им совестно было получать наименование трусов, совестно было ехать, но они все-таки ехали, зная, что так надо было», хотя не сумели бы объяснить почему. «Они ехали потому, — объясняет за них писатель, — что для русских людей не могло быть вопроса: хорошо ли или дурно будет под управлением французов в Москве. Под управлением французов нельзя было быть: это было хуже всего».

Недаром через «лабиринт сцеплений» его тайными ходами тянется ниточка связи между состоянием людей на охоте и состоянием людей во время большой войны, причем, что важно, войны освободительной, необычной, которую решают не армии, а народ. «Охота, — пишет М. Лифшиц, превосходно разобравший эту толстовскую сцену, — благородный пережиток тех времен, когда простая жизнедеятельность животного соединялась с первыми шагами общественного труда. Замечательно, что по мере развития цивилизации охота не исчезает из поля зрения человека, она только становится более свободной от чисто утилитар-

ного назначения, приобретает известную самостоятельность как полезная игра сил». И дальше: «В глубокой древности охота была общественным делом людей. Когда общество разделилось на классы, она стала привилегией господ вместе с ношением оружия»¹.

Действительно, не только само занятие охоты — господская привилегия, но и то сильное и острое чувство жизни, ради которого устраивают охоту дворяне — герои Толстого. Но разве сознание этого обязывает нас с уличающей подозрительностью читать про охоту в «Войне и мире», подобно вульгарному социологу?² Развитие цивилизации идет противоречиями, в дворянской культуре сохранялись многие ценности, имевшие общечеловеческое значение. Дворяне Ростовы не аристократы, они патриархальные господа, близкие, по Толстому, к «естественной» жизни, от которой оторвалась аристократия. Кроме того — и это самое главное, — охота, будучи привилегией, вследствие того как раз, что она вызывает в людях чувство истинной жизни, создает для них, как мы увидим, новую, необычную ситуацию, в которой теряют значение привилегии и устанавливается стихийно — на время охоты — другая мера вещей.

К охоте Ростовых протягивается традиция из далеких времен, когда охота была столь же важным для всего общества делом, как защита против враждебного племени. То и другое дело требовало одинаковых качеств от человека, то и другое было связано с опасностью и возможностью гибели, и то и другое было освящено первостепенной общественной необходимостью. В эпоху Толстого переключка между охотой и поведением людей на войне имеет глубокий характер; ведь это война, необычная в новейшей истории, война «не по правилам», не фехтовальным оружием, а дубиной. Эта война возрождает по-своему древний обычай защиты своей земли не государством и его орудием — армией, но всем народом («Всем народом навалиться хотят», — слышит Пьер накануне Бородина от раненого солдата), всем «миром» — громадной общиной, какой у Толстого является русская нация в 1812 году. Толстой показывает, как в ходе этой войны от нее отпадают, оказавшись беспильными, выработанные столетиями

¹ «Новый мир», 1957, № 9, стр. 209—210.

² Вульгарная социология видела в «мирных» семейных сценах «Войны и мира» лишь апологию дворянского быта.

цивилизации государственные способы ведения войн, как уезжает из армии государь и приходит неугодный царю, но нужный для этой войны Кутузов.

Герои Толстого в другую эпоху имитируют древнее серьезное дело охоты, разыгрывают ее. Причем играют они действительно ответственное дело, очень всерьез, не играют, а *живут* в этом представлении, — играют так, как играют дети, — «взаправду», хоть и зная отличие игры от практической жизни. Для детей игры — важные занятия, играют только взрослые, — заметил Барбюс. Толстой и в «Войне и мире», и в других своих книгах, более поздних, показал, как играют взрослые люди — в политику, государственные занятия, как Сперанский с его комитетами и комиссиями — в войну, как царь Александр при Аустерлице, как Пфуль и Бенигсен на военных советах — в историю, как Наполеон — в различие положений, господство одних людей над другими и т. п.

Но игра в охоту — другое дело. Вспомним Ростова-охотника «с строгим и серьезным видом, показывавшим, что теперь некогда заниматься пустяками». Вспомним другого участника — дядюшку, как он неодобрительно отнесся к присутствию Пети с Наташей: «Он не любил соединять баловство с серьезным делом охоты». Настоящие охотники, всем существом своим постигнувшие глубокий смысл этого обряда, строго следят за соблюдением его ритуала, они почти что священнодействуют. Для этих специалистов охота, перестав быть утилитарным занятием, стала искусством. А ведь само так называемое высокое искусство в развитом человеческом обществе — какая-то форма необходимой людям игры, без которой нельзя прожить; это такое важное дело, которое одновременно является развлечением, и в этом отличие искусства от прочих важных занятий взрослого человека. На этом основании некоторые люди «практической складки» даже смотрят свысока на искусство, ибо надо отделять дело от развлечения, — считают они.

Если, однако, с такой страстью разыгрывают охоту герои Толстого, видимо, значит, жива потребность удерживать и сохранить в форме этой игры какую-то ценную для человека традицию, воспоминание, подобное тому, какое звучит для Феди Протасова, другого героя Толстого, в цыганской песне: это степь, это десятый век, *не свобода, а воля*. «Боязнь стыда, опасность, волнение, кровь — зачем все это? Затем, что охота является как бы жертвой, искупаю-

щей уход человека от природы, она снова ставит его лицом к лицу с ее простой и суровой жизнью»¹. Вот старый граф на охоте — «на своей гладкой, сытой, смиренной и доброй, поседевшей, как и он сам, Вифлянке». Все, что относится к лошади, характеризует ее хозяина, говорится вместе о людях и тварях как о чем-то едином. И волкодавы у графа «так же зажившие, как хозяин и лошадь». А как показан объект охоты — матерый волк? Он показан как человек, и преследующие его собаки тоже: «Волк приостановил бег, неловко, как больной жабой, повернул свою лобастую голову к собакам... В ту же минуту... с ревом, похожим на плач, растерянно выскочила одна, другая, третья гончая...» И вот исход этой борьбы: «Очевидно было и для охотников, и для собак, и для волка, что теперь все кончено». Человек и звери уравниваются в понимании главного. А соревнование, в котором, с одной стороны, «небольшая чистопсовая, узенькая, но со стальными мышцами» красавица Ерза, гордость богатого охотника Илагина, за которую он отдал три семьи дворовых крестьян, а с другой стороны — дядюшкин красный, горбатый кобель Ругай? Ведь это собачья аристократия и патриархальная демократия, соперничают прямо жизненные принципы, и победа Ругая, которая кажется обязательной в атмосфере этой охоты, сливается с социальным торжеством небогатого дядюшки; сама природа поддержала его: «Вот собака... вот вытянул всех, и тысячных и рублевых — чистое дело марш!» (На обратном пути от дядюшки Николай фантазирует, что если бы Ругай, похожий на дядюшку, был человек, то он бы дядюшку держал у себя, — и эти фантазии с оборотничеством очень понятны в атмосфере охоты, навешаны ею.)

Люди ярко живут на охоте, и напряжение страстей таково, что, кажется, все должно «разорваться и измениться», вплоть до человеческой речи, ибо обычному языку уже не под силу выразить перипетии борьбы. Оказывается, существует специальный строй языка, и он появляется в авторской речи с первых же строк эпизода охоты, в описании времени года: «Русак уже до половины затерся (перелинял)...» Автор не показывает только охоту со стороны, он сам охотник в том языке, которым ведется рассказ, так что его собственное отношение к происходя-

¹ М и х. Л и ф ш и ц, По поводу статьи И. Видмара «Заметки из дневника». — «Новый мир», 1957, № 9, стр. 209.

щим событиям глубоко серьезно и очень заинтересованно. Автор будто предполагает в читателях понимающих охотников, а для непосвященных он словно из снисхождения в скобках дает перевод специальных терминов. Иногда перевода нет, он и не нужен: «Один счастливый дядюшка слез и отпазанчил».

Какое великолепное торжество в этом непонятном слове — именно благодаря его непонятности, выражающей так совершенно дядюшкин триумф и жизненную справедливость, будто предрешившую его победу над «тысячными» охотниками, — что всякое общедоступное слово здесь будет неточным и слабым. И когда Николай мысленно поправляет строго сестру: «Трунила, во-первых, не собака, а выжлец», — он оберегает тот уровень понимания и контакта, который возможен между охотниками и символизирован, в частности, их особым жаргоном. В самом деле, послушаем, как звучит диалог охотников: их зашифрованная речь для нас поэтична, ибо мы чувствуем в ней редкое соответствие мысли и ее выражения и редкое понимание.

«— Ругай, на пазанку!.. Заслужил, чистое дело марш!..

— Она вымахалась, три угонки дала одна...

— Да это что же впоперечь!..

— Да как осеклась, так с угонки всякая дворняжка поймает...»

«В то же время Наташа, не переводя духа, радостно и восторженно визжала так пронзительно, что в ушах звенело. Она этим визгом выражала все то, что выражали и другие охотники своим единовременным разговором. И визг этот был так странен, что она сама должна бы была стыдиться этого дикого визга и все бы должны были удивиться ему, ежели бы это было в другое время».

Если бы это было в другое время! Время охоты — особое время, со своими законами. На время охоты устанавливается стихийно иной жизненный строй, отношения исправляются, смещаются роли, сдвинута привычная мера во всем — в эмоциях, поведении, даже разговорном языке. Через этот глубокий сдвиг и достигается «настоящее», полнота и яркость переживаний, очищенных от затуманивающих и заслоняющих интересов той жизни, которая ждет тех же людей за пределами особого времени охоты. Основополагающая для «Войны и мира» ситуация проступает также и в сцене охоты — а ведь на внешний взгляд она покажется просто мастерски сделанной живописной картинкой, невинной зарисовкой помещичьего быта.

Игра игрой, а у читателя впечатление, что с началом времени охоты как раз кончается время, когда придают много веса игрушечным вещам, и вступают в силу действительные соотношения. Вот еще дома Николай, почувствовавший охотничий зуд, встречает Данилу, который, сняв шапку, презрительно смотрит на барина. «Презрение это не было оскорбительно для барина: Николай знал, что этот все презирающий и превыше всего стоящий Данило все-таки был его человек и охотник». Николай и Данило сейчас находятся как бы одновременно в двух разных мирах: уже настало утро охоты, но охота еще не началась. В их узаконенных отношениях господина и крепостного, которые сознают они оба, уже проглядывает закон других отношений, по которым Данило имеет право презирать своего господина. Данило в кабинете у Николая, несмотря на то что он невелик ростом, производит такое впечатление, будто «видишь лошадь или медведя на полу между мебелью и условиями людской жизни. Данило сам это чувствовал и, как обыкновенно, стоял у самой двери, стараясь говорить тише, не двигаться, чтобы не поломать как-нибудь господских покоев, и стараясь поскорее все высказать и выйти на простор, из-под потолка под небо».

Измерения и масштабы изменяются у нас на глазах; фигура крепостного охотника видится как бы двойным зрением сразу. Зрительно, по своим бытовым очертаниям небольшая и скромная, она, однако, по ощущению обретает иной размер, перерастая комнатные границы и выходя на простор, на волю, отчего является опасение за стены, которые, казалось, будут разломаны, хотя великан, о котором идет речь, смиренно стоит у одной из этих стен, около двери, ростом не доставая ее. Подобные превращения происходят с Данилой; вот он на охоте: «Голос Данилы, казалось, наполнял весь лес, выходил из-за леса и звучал далеко в поле». Наконец, в критическую минуту погони за волком словно поменялись местами граф Ростов и его крепостной. Старый граф прозевал, и разъяренный Данило, в глазах которого молния, грозит ему поднятым арапником и обругивает крепким словом. И граф стоит как наказанный, тем признавая за Данилой право в эту минуту так обращаться с ним. Зато когда дело окончено, борьба позади, Данило перед бариним снова — со сдернутой шапкой, застенчивой и «детски кроткой и приятной улыбкой». В нем не узнать теперь того решительного и властного человека, который только что был хозяином охо-

ты. Теперь у него только один небольшой свой природный размер и рост, — тот, что предписан ему его социальной судьбой. Нет больше эффекта преобразования почти фантастического.

А теперь перенесемся еще раз от сцены охоты к большому миру всей эпопеи: поведение ловчего на охоте не есть ли в миниатюре прообраз ситуации двенадцатого года? Разве не близок всему Данилиному облику образ «дубины народной войны»? На охоте, где он был главной фигурой, от него зависел ее успех, крестьянин-охотник всего на мгновение становился господином над своим барином, который на охоте был бесполезен. А вот что говорит писатель о бессильных попытках администратора графа Растопчина направить в страшные дни падения Москвы уносящий его стихийный поток событий: «До тех пор, пока историческое море спокойно, правителю-администратору, с своей утлой лодочкой упирающемуся шестом в корабль народа и самомудвигающемуся, должно казаться, что его усилиями двигается корабль, в который он упирается. Но стоит подняться буре, взволноваться морю и двинуться самому кораблю, и тогда уж заблуждение невозможно. Корабль идет своим громадным, независимым ходом, шест не достает до двинувшегося корабля, и правитель вдруг из положения властителя, источника силы, переходит в ничтожного, бесполезного и слабого человека».

Почему в батальных сценах, а также в военно-исторических анализах автора так часто всплывают сравнения из мира охоты? «С чувством, с которым он несся наперерез волку», Ростов несется наперерез французским драгунам в Островненском деле. В бою он делает все, «как он делал на охоте, не думая, не соображая». А много раз повторяющееся сравнение французской армии после Бородина с затравленным зверем и Кутузова — с опытным старым охотником, — ведь это, как пронизательно заметил Г. Гачев¹, развернутая притча, это же «Волк на псарне» Крылова: «Ты сер, а я, приятель, сед». Известно ведь, что эта басня — аллегория событий 1812 года. Не в том, разумеется, дело, будто Толстой сознательно разрабатывал мотивы крыловской басни. Но объективная, помимо сознательного намерения возникшая перекличка мотивов очень красноречива. Мы с изумлением убеждаемся в том, сколь мно-

¹ См. Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр, «Просвещение», М. 1968, стр. 122.

го из самого главного в содержании грандиозной книги Толстого вобрал в себя один эпизод, да еще такой, который по первому взгляду слабо связан с центральной темой «Войны и мира», какова емкость этого одного эпизода, сколько таится в нем скрытых параллелей и связующих нитей, расходящихся по всему огромному миру романа и образующих крепость его «сцепления».

В одном из черновых набросков эпилога «Войны и мира» Толстой, объясняя, зачем понадобились историко-философские части, заявил, что если бы не было рассуждений, то не было бы и описаний в его романе. «Только потому так серьезно описана охота, что она одинаково важна...»¹ Дальше в рукописи — два неразобранных слова, но главное сказано: сцена охоты потому дана так серьезно, что в романе, где изображаются громкие события истории и много философских рассуждений, она *одинаково важна*.

«Произведение искусства всегда вынашивается как единое целое, и хотя философия эстетики утверждает, что произведение литературное и музыкальное, в отличие от произведений изобразительного искусства, связано определенной временной последовательностью, тем не менее оно тоже стремится к тому, чтобы в каждый данный момент предстать целиком перед читателем или слушателем».

Эта мысль, принадлежащая Томасу Манну², кажется особенно убедительной, когда имеешь дело с «Войной и миром». Начиная наше размышление о книге Толстого, нам хотелось сразу же представить ее «целиком», в главном ее содержании. Но для этого не нужно говорить о книге «в общих словах», отходить «на расстояние» от толстовского текста, — ибо «Война и мир» такова, что она нам может предстать «целиком» из отдельных своих эпизодов и сцен, если мы всмотримся в них внимательно.

2

Каждому, кто открывает впервые «Войну и мир», бросается в глаза необычная особенность этого романа — обилие рассуждений на исторические и философские темы во второй половине книги, особенно в эпилоге. Уже первые

¹ Л. Н. Толстой, т. 15, стр. 241.

² См. Томас Манн, Собр. соч., т. 9, Гослитиздат, М. 1960, стр. 354—355.

читатели «Войны и мира» были озадачены тем, что роман местами переходит в трактат, к чему многие из этих читателей, и среди них такие, как Тургенев и Флобер, отнеслись с неодобрением, находя теоретические «отступления» слабыми и скучными, даже лишними на фоне образов и картин. Автор сам колебался: в одном из следующих изданий (издание 1873 г.) он вынес военно-исторические и философские рассуждения из основного текста в особое приложение, а многие из них исключил вовсе. Однако в дальнейших изданиях при жизни Толстого «рассуждения» возвратились на прежние места.

Многие читатели и сейчас досаждают на автора «Войны и мира» за то, что он загромоздил отвличенностями последние части книги; на толстовскую философию истории читатели эти смотрят как на скучную и необязательную прибавку к роману. Толстой чувствовал потребность объясниться с читателями по поводу «рассуждений»; объяснения мы найдем в статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир», а также в черновиках. Одно такое объяснение, тогда не увидевшее света, особенно интересно: автор заявляет (мы уже ссылались на эти слова из чернового отрывка), что «рассуждения» и «описания» в его книге не посторонни друг другу; в виде примера тут же упомянута сцена охоты, — а какая, кажется, связь у нее с толстовской философией истории? Однако Толстой не хочет, чтобы в его философии истории видели публицистическую прибавку к «картинам». Он пишет в том же отрывке о «читателях художественных», «суд которых, — заявляет Толстой, — дороже мне всех»: «Они между строками, не рассуждая, прочтут все то, что я писал в рассуждениях и чего бы и не писал, если бы все читатели были такие»¹.

Толстой здесь хочет внушить читателю, чтобы не искали его философию жизни и истории лишь в тех местах, где она специально изложена, а на роман сам по себе, художественную «картину» не смотрели бы как на чистое «изображение», «живописание», которому будто бы несвойственны изнутри мысль, анализ, философский взгляд. Нет, настаивает Толстой, в «картинах» и «описаниях» *прежде всего* и содержится «между строками» тот взгляд на жизнь и историю, который автору очень дорог, — более дорог, чем само по себе прямое изложение этого

¹ Л. Н. Толстой, т. 15, стр. 241.

взгляда в специальных «рассуждениях». Они не случайно начали наполнять толстовский текст именно в последних частях книги, образовав здесь своеобразную теоретическую «надстройку» над образным материалом. Теоретический анализ вырос из анализа художественного как его «продолжение». Правильно разве сказать, что Толстой превращается из художника в мыслителя (как это иногда называют), когда он принимается за отвлеченные рассуждения в тексте «Войны и мира»? То понимание человеческого бытия и истории, которое людям открыла «Война и мир», возникло и развилось у Толстого как *художественная мысль*, как роман, картина жизни и отношений людей. Но это художественное объяснение самых глубоких оснований человеческой жизни, к которому стремился Толстой, естественно тяготело (все больше по мере того, как эти глубокие основы вскрывались ситуацией 1812 г.) перерасти в прямое философско-публицистическое рассуждение, к которому был также склонен Толстой, оно, так сказать, было его вторым «языком». В философской публицистике «Войны и мира» происходило то, что классическая эстетика именovala «выходом идеи из образа». Обращаясь к логическим доказательствам, Толстой как бы «переводил» свою мысль с одного языка на другой.

«Перевод» этот, однако, не адекватен. Одна и та же рука писала в одном и том же тексте «рассуждения» и «картины», между ними есть соответствие и единство. Однако тождества нет между ними, отнюдь не гармонично это единство. В другой системе мысли происходили смещения, которые сказывались на самом содержании мысли. Историческая теория Толстого, «продолжая» его художественную мысль, во многом меняет не только форму ее выражения, но вместе с формой меняет ее по существу.

Надо вспомнить историческую теорию Толстого в «Войне и мире». Как из многих жизней отдельных людей, с их всецело личными интересами, целями складывается общая жизнь человечества, образуются «людские сцепления», движущие историю? Этот вопрос разбирает Толстой — теоретик и публицист.

По Толстому, всякий результат человеческой жизни непреднамерен, стихийен. В событии всегда участвует множество разнонаправленных стремлений и волей, они пересекаются и сталкиваются между собой. Субъективно, в своем сознании каждый человек свободен поступить так или иначе; но, действуя, он неизбежно вступает в связь

с другими людьми, и результат усилий его зависит уже не только от направления его воли, но от соединения и переплетения воли всех участников того общего действия, из которого получается *событие* человеческой жизни. Если это так в отношениях частной жизни, то с гораздо большей еще непреложностью проявляется этот закон в так называемых исторических событиях, где объединены интересы и цели огромного множества самых разных людей. Толстой рассматривает ход военной кампании 1812 года, чтобы показать, что ни одно из событий этой кампании не совершилось по чьему-либо плану, хотя и было много планов с разных сторон. «Все происходит печально», от совпадения «ста миллионов самых разнообразных случайностей».

Это, однако, не значит, что случаен конечный исход войны 1812 года. Напротив, он был предопределен, подчеркивает Толстой. Через бесчисленные случайности (какими они представляются по отношению к сознательно намеченным целям и планам отдельных лиц) пролагал себе дорогу ведущий закон, сверхличная, всеобщая воля, осуществлявшая цели провидения, мировую судьбу. Высшие эти цели, недоступные людям, всегда поглощенным ближайшими, личными целями, — эти высшие цели и определяют «неизбежный ход событий» в истории. И с этой точки зрения трудно найти в истории событие более закономерное и обусловленное, чем 1812 год в России.

Итак, следуя Толстому-теоретику, можно каждое жизненное событие объяснять двояко: исходя из желаний и воли людей — тогда одни лишь случайности наполняют жизнь и историю; либо искать объяснения в действии высшей надчеловеческой воли — тогда предустановлено в жизни все до мельчайших подробностей. И в отвлеченных своих рассуждениях автор «Войны и мира» так и не сводит концы с концами, объясняя исторический результат *то* стихийным и случайным совпадением произвола, *то* определением свыше. Эти два объяснения человеческой жизни остаются логически несовместимыми в толстовской теории.

Но если остались несведенными выводы в логическом рассуждении, то в романе, где своим, отличным путем и способом от способа логического рассуждения исследована та же проблема, — в романе она нам объяснена так, что противоречие сходится в живое единство, необходимую связь — *внутреннее* противоречие человеческой жизни,

движущий источник ее. Толстой рассказывает о людях, которые желают, стремятся, имеют цели; но получают они в результате своих усилий что-то другое; жизнь складывается неожиданно — и общая, историческая, и частная жизнь отдельных людей, которые вовсе не властны строить ее по своему произволу. Как объяснить это несовпадение устремлений и результатов? Получаются ли результаты случайно, из столкновения разных стремлений, случай господствует в мире? Или наоборот — в человеческой жизни осуществляются цели надчеловеческие и провидением установлено все наперед? И то и другое — в толстовской теории. Ни то, ни другое — в «Войне и мире», художественном рассказе Толстого о жизни людей.

Толстой писал свой роман, когда Россия вступила на порог буржуазного развития; в романе действует Наполеон, в котором буржуазное отношение к жизни закончено выразилось. Отношение это в том как раз состоит, что личным интересом и целью исчерпываются для человека все жизненные проблемы. Нет ничего, кроме человеческих «атомов», единиц и их единичных целей. Поскольку все они разные, отрицают друг друга, случаем, соотношением сил в данный момент определяется все. Жизнь идет «как получится», анархично, без внутренней необходимости, и нет другого закона, кроме стихийного совпадения обстоятельств, определяющего в беспорядочном столкновении воля какую-то равнодействующую. И нет другого мировоззрения у человека, кроме культа личной активности.

Среди персонажей «Войны и мира» Курагины живут по этим законам, зная во всем мире только личный свой интерес и энергично его добиваясь интригой. И сколько Курагины внесли разрушения — князь Василий, Элен, Анатолий — в жизнь Пьера, Ростовых, Болконских — Наташи, князя Андрея. Произвол эгоизма активно стремится себя утвердить как закон — и ему удастся добиться немало. Деятельность Наполеона является такой попыткой в масштабе целой истории. Если жизнь можно строить по произволу, то воля сильного человека решает все — и торжествующее подтверждение этому, с точки зрения буржуазного мировоззрения, есть биография Наполеона — цепь успехов, удач, почти сплошь одни выигрыши до злополучного похода в Россию. Нашествие Наполеона в Россию в романе Толстого — агрессия против самых глубоких основ человеческой жизни, против внутренней меры ее, целесообразности и необходимости, попытка все это окончательно

заменить владычеством произвола отдельной воли и случая, авантюру, интригу превратить в мировой закон.

Двенадцатый год — решающее опровержение этой попытки и этих претензий. Успех их в завоевании жизни, как выясняется, — кажущийся. Жизнь и история идут не так, «как получится», или же как кому-то захочется. Главное, что открывает двенадцатый год, — совершенно другой, чем в иное время, противоположный закон того, как индивидуальные действия слагаются в результат. Ситуация 1812 года изменяет состояние мира. Состояние мира до национальной войны таково, что индивидуальные воли в своем столкновении дают разнобой, и кажется, что не может быть результата иного; мы увидим, в какую тоску и безвыходность повергает в романе зрелище этого хаоса таких людей, как Пьер и Андрей Болконский. В ситуации двенадцатого года индивидуальные действия многих людей остаются индивидуальными действиями, но отношение их теперь таково, что вместо силы взаимного отталкивания их подчиняет сила взаимного притяжения. Так создается национальное единство, «общая жизнь», *мир* двенадцатого года. Толстой подчеркивает, рассказывая о том, как жители оставляли Москву, что каждый действовал по своим особым причинам: «Они уезжали и не думали о величественном значении этой громадной, богатой столицы...; они уезжали каждый для себя, а вместе с тем только вследствие того, что они уехали, и совершилось... величественное событие...» Толстой даже говорит, что «большая часть людей того времени не обращали никакого внимания на общий ход дел, а руководились только личными интересами настоящего. И эти-то люди были самыми полезными деятелями того времени». Толстой с сарказмом развенчивает романтическое представление, будто «все русские люди от мала до велика были заняты только тем, чтобы жертвовать собою, спасти отечество или плакать над его погибелью». Плакивали Россию и говорили о самопожертвовании те, кто был далек от участия в деле; но в армии, которая отступала за Москву, «думали о следующей трети жалованья, о следующей стоянке, о Матрешке-маркитантше и тому подобное...».

Но эти личные интересы, мотивы, причины поступков, которые, кажется, должны бы разъединять людей и разъединяют в другое время, ныне каким-то чудом складываются в единое направление, общий поток, выражают единую волю. Эта общая воля оказывается внутри всецело

личной воли, особо направленной у каждого, скрытым двигателем ее — то, что Толстой называет скрытой теплотой патриотизма (строит это определение по аналогии с научным термином — «как говорится в физике» — и тем подчеркивая точность этого определения как бы научную), которой он доверяет больше, чем даже сознательному патриотизму и, уж во всяком случае, чем словесному.

«Неизбежный ход событий» обнаружил в 1812 году действие в человеческой жизни всеобщей воли, судьбы, мировой справедливости — направляющей силы, которою исход наполеоновской авантюры действительно предreshен. Сила эта не внешняя человеческой жизни, она таится внутри единичной воли особенной человеческой личности как скрытое сверхъединичное, надличное в ней начало. Действительно, «все происходит нечаянно», ибо люди действуют от себя, по личным мотивам, и общий результат выходит стихийно. Но так, стихийно вышедший результат оказывается направлен, закономерен. Художник Толстой исследует внутренние источники жизни людей и выясняет нечто отличное от того, что формулирует Толстой — исторический теоретик. Например, теоретик уподобляет результат одновременного действия разнонаправленных волей диагонали параллелограмма сил в механике; но равнодействующая, параллелограмм сил — это ведь случай, механический результат, зависящий от количества сил-участников. И разве эта параллель с законом механики способна объяснить результат такого события, как 1812 год? Хотя и «все происходит нечаянно», разве случай, простое соотношение сил решает эту войну? Нет, в ситуации 1812 года художник Толстой показывает не равнодействующую, не диагональ, а *общее направление* разных отдельных человеческих сил.

«В деятельности Кутузова всенародная воля обнаруживается в самой чистой, беспримесной, как бы абсолютной форме...; в деятельности других людей эта общая воля является как бы пределом или последним двигателем их поведения, непосредственно направленного на более личные и близлежащие цели. Но достаточно этого конечного предела общей воли, чтобы придать разрозненным человеческим действиям разумный смысл и моральную ценность»¹.

¹ Л. Гинзбург, О романе Толстого «Война и мир». — «Звезда», 1944, № 1, стр. 136—137.

Андрей Болконский, наблюдающий за Кутузовым, делает заключение об «отсутствии всего личного» в старом полководце. Это в романе Толстого означает, что Кутузов, один среди всех людей, не имеет другой личной задачи, как служить исполнению общей необходимости, «неизбежному ходу событий». Кутузов в «Войне и мире» даже сливается с этой всеобщей силой, почти олицетворяет ее — как Наполеон олицетворяет другую мировую силу, противоположно направленную. Кутузов и Наполеон у Толстого даны с бытовыми чертами, как люди, но вместе с тем не так, как все другие персонажи в романе. Они что-то большее, чем «персонажи»: фигуры более обобщенные, почти что олицетворения мировых сил, о конфликте которых рассказывает «Война и мир». В Кутузове «оставались как будто одни привычки страстей» — говорится о личных особенностях старого полководца, самих по себе достаточно колоритных. О смерти Кутузова в 1813 году сказано у Толстого, что после освобождения страны «представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер». Выполнена историческая задача, с которой жизненная его задача полностью совпала.

3

Итак, есть ли внутренняя, необходимая мера в человеческой жизни, есть ли между ее явлениями, между людьми целесообразная связь, или связь эта хаотична, случайна? В чем смысл активности человека, жизненных усилий его? Вопросы эти решаются всем романом Толстого, каждым его эпизодом. Путь, который проходят в романе важнейшие герои его, — это поиски, не одним разумом, а жизнью, судьбой, ответов на главные эти вопросы.

Вот перед нами Пьер в момент разрыва с женой, после дуэли с Долоховым. Этот момент для Пьера — итог его отношений с великосветским, «курагинским» кругом. Здесь, в этом мире, идет лихорадочная борьба каждого с каждым, царит атмосфера *интриги*: каждый имеет свой интерес и цель и преследует их с энергией и активностью. За наследство умирающего графа Безухова борются ожесточенно Василий Курагин и Анна Михайловна Друбецкая. Анна Михайловна устраивает карьеру своего сына Бориса. Пьера женят на Элен, брата Элен Анатоля хотят женить на Марье Болконской. Долохов ищет опасного и

злобного развлечения, Элен ищет любовников. А Пьер? Им во всех этих интригах, введущихся как военные операции, пользуются как орудием достижения целей.

И вот итог участия Пьера, хотя и невольного, в этой игре интересов — нелепая и бессмысленная для него дуэль, в которой он, не желая того, чуть не убил человека. В ночь после дуэли он с мучением думает о своем положении, но — поворот мыслей, так характерный для Пьера! — он уже, собственно, не о своем положении думает, не о себе, не об Элен; за мыслями о себе и Элен являются как их продолжение исторические ассоциации, неожиданные в эту минуту, но для Пьера такие естественные: Людовика XVI казнили как преступника (*пришло Пьеру в голову*) и были правы со своей точки зрения, так же как были правы те, кто за него умирал мученической смертью. «Кто прав, кто виноват? Никто».

Личная, собственная коллизия для Пьера — коллизия вообще бытия человека: кто прав, кто виноват? Эти общие вопросы любую минуту занимают его. После объяснения с женой он едет в Петербург, продолжая думать все то же; в Торжке на станции нет лошадей, Пьер должен ждать, он ложится с ногами на диван, и ему все равно, в сравнении с его мыслями, пробудет ли он несколько часов или всю жизнь на этой станции, и он не понимает, глядя на других людей, каким образом все они могли жить, не разрешив тех вопросов, которые занимают его. «О чем бы он ни начинал думать, он возвращался к одним и тем же вопросам, которых он не мог разрешить и не мог перестать задавать себе. Как будто в голове его *свернулся* тот главный винт, на котором держалась вся его жизнь. Винт не входил дальше, не выходил вон, а вертелся, ничего не захватывая, все на том же нарезе, и нельзя было перестать вертеть его».

Мысль Пьера стягивает к себе окружающие факты, пытаясь найти между ними объединяющую общую связь — и не может ее найти. То, что случилось с ним и его женой, Людовик XVI, смотритель на станции и офицер-проезжающий, торжковская торговка с товарами, героиня из книги, которую подает Пьеру слуга, — все это из самых разных областей попадает в мыслительную машину, случайные факты надо связать, чтобы понять их общий закон. У меня сотни рублей, которые некуда деть, а торговка в прорванной шубе. Смотритель обманывает, чтобы получить лишние деньги. «Дурно ли это было или

хорошо?.. Для меня хорошо, для другого проезжающего дурно, а для него самого неизбежно, потому что ему есть нечего: он говорил, что его прибил за это офицер. А офицер прибил за то, что ему ехать надо было скорее. А я стрелял в Долохова за то, что я счел себя оскорбленным. А Людовика XVI казнили за то, что его считали преступником, а через год убили тех, кто его казнил, тоже за что-то. Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?» Каждый из фактов, кажется, имеет свою причину и ею оправдан, а общей причины всех фактов, критерия их оценки (что дурно, что хорошо?) нет. Мир распался на единичные явления, все относительно, и нет абсолютного. Пьер во власти этих разрозненных впечатлений, в плену сплошной релятивности. «Все в нем самом и вокруг него представлялось ему запутанным, бессмысленным и отвратительным».

В нем самом и вокруг него — это для Пьера одно и то же. Его личное существование должно быть оправдано целесообразным устройством мира, и утрата этого чувства высшей целесообразности означает личное несчастье. Сейчас, в его состоянии на станции в Торжке, для него любой факт, любое явление стоит к любому другому факту в отрицательной связи; они составляют не живое противоречие, а голый контраст. Мысль Пьера их берет наудачу — из обстановки момента, из всемирной истории, из собственной жизни — всюду одна и та же логика, логика абсурда. Смотритель по-своему прав, что обманывал офицера, офицер по-своему прав, что прибил смотрителя. Общего основания, чтобы измерить правоту того и другого, нет: законом является разъединение. Все запутано и случайно, единичные стремления, воли, поступки беспорядочно сталкиваются, дают разноречивую, не имеют разумной связи между собой, не имеют общего направления.

Такое ощущение мира для Пьера, героя Толстого, означает тупик, почти невозможность жить, и это передано сравнением с винтом¹, вертящимся вхолостую. И все-таки нельзя перестать вертеть этот винт, внутренняя работа в Пьере не может заглохнуть. Пьеру определено в романе Толстого собственным опытом и судьбой анализировать и

¹ В следующем своем романе, изображая предсмертный распад сознания у Анны Карениной, Толстой обратится к тому же уподоблению: «Винт свинтился».

распутывать, искать выхода к *общей правде* через иллюзии и разочарования; такой иллюзией, поднимающей Пьера и на время дающей чувство обоснованной и направленной жизни, станет масонство, которое войдет в судьбу Пьера в тот самый день в Торжке, в тяжелейшую минуту полной потерянности, войдет случайной, кажется, но будто таинственно предустановленной вместе с тем встречей со старцем — «учителем жизни», словно посланным Пьеру самим провидением, чтобы его спасти. Но позже, когда придет разочарование в масонстве, тем безнадежнее, кажется, будет тот новый тупик, в котором очутится Пьер и из которого только через испытания войны и плена ему суждено будет выбраться.

Так что же — господство слепой случайности действительно есть закон бытия людей или же это лишь мрачное представление Пьера, результат неудачных первых опытов жизни? Двенадцатый год, мы знаем, откроет, что ход истории не бессмыслен; но то будет редкий момент истории, когда ее настоящая истина встанет во всей убедительности из подземных глубин; то будет преобразование жизни и всех отношений. В другое, обычное время эта глубокая правда истории на поверхности жизни задвинута и закрыта, запутана произволом эгоистических целей. И Пьер после дуэли не просто смотрит на мир сквозь темные очки своего настроения, он познает состояние жизни, в котором случайность претендует на то, чтобы стать законом. Очень разные люди Пьер и Андрей Болконский, тем более Николай Ростов, — но всем им, по-своему каждому, приходится на своем пути пройти через тяжелые моральные испытания, когда нужно заново решать вопрос о смысле собственной жизни и ее связи с жизнью других людей, с объективным порядком вещей, и вопрос этот оказывается так запутан и осложнен, что уже, кажется, невозможно решить его положительно.

4

Мы помним, какое потрясение Николай Ростов испытал от музыки и молодого, свежего голоса сестры в тот вечер, когда он проиграл сорок три тысячи Долохову и непререкаемые всегда обязательства «чести» впервые обернулись к нему своей жестокой стороной и вдруг показали вздором. Потрясение было во внезапном открытии,

что жизнь и сценка ее явлений не предуказаны той условной моралью касты, которая есть для Ростова единственное и последнее слово по всем вопросам; что в жизни идет борьба, которая так сильна и активна, что она добирается иногда до людей, казалось, наглухо от нее забронированных, и требует от человека *чего-то* — участия, выбора, самостоятельного анализа и решения. Ростов почувствовал силу противоречия — движущего начала жизни, он пережил счастье познания настоящих и ложных ценностей. Но это счастье столь драматично, что не в возможностях Николая его принять и снести.

Тем упорнее после этого потрясения он стремится замкнуться в круг привычного и понятного, в «определенные условия полковой жизни», где все ясно и просто, где легко быть «прекрасным человеком, что представлялось столь трудным *в миру*, а в полку столь возможным».

«В миру» — эти слова у автора выделены как специфическое выражение. «В миру» — так церковь говорит о жизни, находящейся за церковной или монастырской оградой¹. Любимый полк для Ростова — такой монастырь со

¹ В черновых вариантах прямо сказано об «этой уединенной, философской и монастырской жизни эскадрона» (Л. Н. Толстой, т. 13, стр. 630).

Кризисы Пьера и Николая Ростова идут параллельно в соседних главах первой и второй части второго тома. Оба они, как мы видим, запутываются в «мирской» жизни; эта жизнь представляется неупорядоченной, главное — морально неупорядоченной и даже нравственно безразличной («безурядица вольного света»). Для Николая Ростова эта проблема существует в плане практической морали: «в миру» трудно быть прекрасным человеком, — Пьер ставит ее метафизически: что дурно? что хорошо? Для Пьера временным выходом также становится своего рода «монастырь» — масонская ложа. Чем привлекает масонство? Оно предлагает как главную цель «собственное исправление и очищение. Только к этой цели мы можем всегда стремиться независимо от всех обстоятельств» — учит Иосиф Алексеевич Баздеев, «благодетель». Среди обстоятельств Пьер никогда не мог вполне сохранить чистоту; этого он стремится достигнуть в масонстве, в условиях замкнутой организации, изолирующей от «мира» и потому «независимо от обстоятельств». Как Николаю Ростову в полку, Пьеру кажется счастьем повиновение: «Ему так радостно было теперь избавиться от своего произвола и подчинить свою волю тому и тем, которые знали несомненную истину».

Читая дальше «Войну и мир», мы увидим, что и другие из действующих лиц первого плана переживают подобный кризис; подобное же противопоставление «миров» нравственного замкнутого и житейского открытого, но связанное, наоборот, с необходимостью выйти из своего «монастыря» в мирскую жизнь, возникает для

своим непреложным уставом. Для него «весь мир был разделен на два неровные отдела: один — наш Павлоградский полк, и другой — все остальное. И до этого остального не было никакого дела».

Однако «всему остальному» есть до Ростова дело. «Мирская» жизнь, испытывая не хотящего ее знать человека, накапливает в его опыте факты, вызывающие на сомнение, создает для него положения, в которых должен поколебаться условный кодекс, признанный им за правило. Хлопоты за несправедливо обвиненного Денисова, поездка с этой целью в Тильзит, перед тем посещение госпиталя становятся для Николая таким сцеплением впечатлений, из связи которых сами собой возникают вопросы, обременяющие его мозг непривычной работой, от которых, однако, он никак не может отстать. В Тильзите он видит обожаемого императора любезно беседующим с тем, кого он привык называть Буонапарте и считать врагом рода человеческого. «В уме его происходила мучительная работа, которую он никак не мог довести до конца. В душе поднимались страшные сомненья. То ему вспоминался Денисов с своим изменившимся выражением, с своею покорностью и весь госпиталь с этими оторванными руками и ногами, с этой грязью и болезнями... То ему вспоминался этот самодовольный Бонапарте с своей белой ручкой, который был теперь император, которого любит и уважает император Александр. Для чего же оторванные руки, ноги, убитые люди? То вспоминался ему награжденный Лазарев и Денисов, наказанный и непощенный. Он заставлял себя на таких странных мыслях, что пугался их».

Позже еще раз такое же Николаю придется испытать в Островненском деле, когда простое комнатное лицо, «с дырочкой на подбородке», взятого им в плен француза неожиданно как-то разладит его всегда немудрящее отношение к привычным военным обязанностям, приоткроет ему что-то очень неясное и заставит опять тяжело задуматься. Николай себе кажется плохим офицером за проявленную нетвердость, он ждет наказания за начатую без приказа атаку — а его награждают за подвиг, и за ним утверждается репутация храбреца. Честному служаке, ему

княжны Марьи со смертью отца: «Она чувствовала, что теперь ее охватил другой мир житейской, трудной и свободной деятельности, совершенно противоположный тому нравственному миру, в который она была заключена прежде и в котором лучшее утешение была — молитва».

бы должно было это доставить радость, но почему-то не радуется: «Так только-то и есть всего то, что называется героизмом? И разве я это делал для отечества? И в чем он виноват с своей дырочкой и голубыми глазами?.. За что ж мне убивать его? У меня рука дрогнула. А мне дали Георгиевский крест. Ничего, ничего не понимаю!»

Связь вещей здесь представляется Николаю такой же, как Пьеру в Торжке. В ней нет целесообразности, справедливости, есть абсурд. Но ищется и Пьером и Николаем именно целесообразная, справедливая связь, когда в голове того и другого идет работа сближения, сопоставления, столкновения разных явлений и фактов. При этом если анализ в натуре Пьера, то Николаю он почти что противопоказан. Если же, несмотря на это, и в его неподготовленное сознание проникает анализ, если его настигают прозрения, как в Тильзите, значит, сильна потребность жизни — ее *объективное* требование, ее необходимость, — чтобы ее настоящий глубокий закон был наконец раскрыт.

Николай Ростов в результате всех своих кризисов не позволит себе усомниться в том, что признано всеми. Ужаснувшись своих мыслей, он силой вдвигает себя обратно в тот круг, где все наперед известно. Однако само напряжение понадобившегося для этого усилия говорит о властной требовательности жизни.

Всякий раз, когда поднимается внутренняя работа в Ростове, он никак не может довести ее до конца. Ему не выдержать долго смятения, в которое повергают трудные вопросы жизни и людей, гораздо больше его способных обсуждать и исследовать. Ему всегда нужна ясность и несомненность, а для этого надо быть человеком раковины, слившимся с ней и всегда носящим ее с собой — привычки родного дома или простые и ясные правила своего другого родного дома — гусарского общества. Здесь *легко* быть прекрасным человеком — а быть другим он не может, ибо характер его — прямотушие и порядочность, особая гусарская доблесть и благородство — качества рыцаря.

Но как, оказывается, трудно быть прекрасным человеком *в миру*... Книга Толстого называется «Война и мир», и «мир» здесь не только слово, но *образ*, богатый многими смыслами, которые, не совпадая друг с другом, однако сходятся вместе как родственные один другому под шап-

кой этого емкого слова¹. Когда Толстой говорит о жизни «в миру», отличая ее от жизни Ростова в полку, здесь *мир* означает: вся связь человеческой жизни, со всей ее видимой пестротой и запутанностью отношений, позиций, точек зрения, целей — та «безурядица вольного света», которой страшится Ростов, потому что она никак не регламентирована, и надо в ней ориентироваться самому, на каждом шагу выбирать направление, прислушиваться к разноголосице мнений и как-то определять среди них свое. В эту стихию погружается, как в пучину, мыслью и душой Пьер Безухов, чтобы узнать: есть ли объединяющее начало, есть ли закон и цель в этом видимом хаосе? Нестройность, несогласованность этой картины мира составляет страдание, с которым проходит по жизни Андрей Болконский.

5

Какие разные люди Андрей Болконский и Пьер, видно сразу из их разговора на первых страницах книги. Здесь уже заметны те линии, по которым пойдет у одного и

¹ Русское слово «мир», как известно, чрезвычайно богато значениями. По правилам орфографии толстовского времени два основных значения этого слова отличались разным написанием: миръ — в значении: отсутствие войн, согласие, тишина и покой — и миръ — в значении: «весь свет», «все люди» и еще целый ряд подобных значений. Заглавие книги при жизни Толстого всегда печаталось: «Война и миръ». Но в тексте книги наряду с этим значением мир-не-войны мы встречаем в большом изобилии и слово в других значениях (тех, что объединялись в старой орфографии написанием «миръ»). Этому слову в тексте Толстого принадлежит особая роль, и мы видим, читая внимательно текст, как смысловая емкость этого слова соединяется с широтой содержания книги Толстого.

Обратившись к переводам книги на другие языки, мы видим, что многозначность толстовского «мира» не может быть передана в переводе. Для выражения всех значений одного и того же русского «мира» необходима целая серия *разных* иноязычных слов; возьмем французский перевод: *la paix* (в переводе заглавия: *La guerre et la paix* и всюду, где мир-не-война), *le monde* (в ряде значений), *l'univers* (в значении космическом, в масонском рассуждении Пьера), *la commune* (крестьянский мир — община), *tous ensemble* (в переводе молитвы «Миром господу помолимся»), *terrestre* (мирской). Множественность значений передается, но только ценой утраты единого широкого значения, которое составляет такую могучую смысловую скрепу в толстовском эпосе. Можно сказать, что теряется что-то очень существенное в единстве художественной идеи книги из-за невозможности адекватного перевода.

О разных значениях слова «мир» в книге Толстого см. нашу статью «Мир в «Войне и мире» («Вопросы литературы», 1970, № 8).

другого жизнь. Рядом со старшим другом Пьер расплывчат и рыхл со своим, по-видимому, бесцельным философствованием, со своими вопросами, кто виноват, кто прав. Он все задумывается, вместо того чтобы выбрать, как ждут от него, карьеру на каком-то определенном «поприще». «Кавалергард ты будешь или дипломат?» — хочет знать от него Болконский. Князь Андрей разговаривает с Пьером как человек действия; он объясняет, зачем идет на войну: «Я иду потому, что эта жизнь, которую я веду здесь, эта жизнь — не по мне!» Он говорит о надеждах и силах, пропадающих в светском существовании; «ежели ты ждешь от себя чего-нибудь впереди» — это он, обращаясь к Пьеру, говорит о себе самом. Князь Андрей не хочет допустить, чтобы случайности жизненного потока распоряжались его судьбой; не он будет соответствовать окружающей жизни, а жизнь должна быть *по нем*. Он верит в свое высокое назначение, и тем самым он, кажется, решил *для себя* общий вопрос о целесообразности миропорядка и человеческой жизни, о свободе и необходимости в этой жизни — главный вопрос, который исследуется и выясняется каждой строчкой книги Толстого.

Князь Андрей верит в свою звезду; он не случайно, без цели заброшен в мир, он верит в то, что рожден для подвига и величия. Эта вера связана у него с фамильной «болконской» гордостью и через нее — с традицией только что отошедшего XVIII столетия, которого заметным деятелем был старый Болконский, отец Андрея. XVIII век, открытый петровскими преобразованиями, — это век строительства русской государственности. В то время активность отдельных лиц, причастных к этому делу, занимавших официальное положение полководца или придворного вельможи, совпадала с исторической потребностью и была поэтому способна на многое. В «Войне и мире» не раз упоминаются — в доме Болконских особенно — имена Румянцева, Потемкина, Суворова как имена людей, чьей деятельной волей создавалась российская история.

Все это в эпоху князя Андрея уже хотя и живое, недавнее, близкое, но предание. Государство, для воздвижения которого необходимы были в петровские и екатерининские времена крупные, яркие личности, теперь нуждается не в Николае Болконском, а в Василии Курагине. Замечателен гнев старого князя Болконского, когда он велит засыпать обратно снегом дорогу, расчищенную управляющим по случаю прибытия в Лысые Горы «мини-

стра» (Курагина): «Для княжны, моей дочери, не расчистили, а для министра! У меня нет министров!» Это — строптивый феодал, закопавшийся в своей крепости — родовом поместье, не желает признать над собой новый бюрократический порядок. В минувшем веке государственная деятельность и историческое движение находились в единстве; ныне они уже разошлись, и скоро 1812 год обнаружит со всей убедительностью призрачность официальной истории, которая окажется в эту решающую минуту как бы отменена историей подлинной, хотя доселе безвестной, «историей народа»¹.

Князь Андрей во время Шенграбенского сражения видит у Багратиона старинную шпагу, и ему приятно вспомнить рассказ о том, как Суворов в Италии подарил свою шпагу Багратиону. Героическое предание недавнего прошлого волнует Андрея — участника войны 1805 года, и вместе с этим преданием его обольщает и манит то, что совершается в политических и дипломатических «сферах». В третьей части романа есть короткий эпизод — случайная встреча князя Андрея в коридорах дворца, где стоит император, с Адамом Чарторижским, молодым популярным министром, имевшим тогда репутацию либерального реформатора. Князь Андрей не уступает дороги и потом произносит «со вздохом, который он не мог подавить»: «Вот эти-то люди решают судьбы народов». Андрею болезненна эта встреча, в нем говорит государственное честолюбие — пружина, которая могла быть мощным и плодотворным побудителем у деятелей прошлого века и составляла даже черту их «исторических характеров». Какая ослепительная яркость в воспоминании старого князя Болконского о лучших днях его жизни — воспоминание, которое приходит, чтобы заслонить непонятное и чуждое для него настоящее время: «Он... закрыл глаза. И ему представился Дунай, светлый полдень, камыши, русский лагерь, и он входит, он, молодой генерал, без одной морщины на лице, бодрый, веселый, румяный, в расписной шатер Потемкина, и жгучее чувство зависти к любимцу, столь же сильное, как и тогда, волнует его». Болконского-младшего волнует в другую эпоху такое же жгучее чувство зависти к молодому министру, которому он не уступает талантами, но который поднялся гораздо выше его к

¹ «... старался писать историю народа» (Л. Н. Толстой, т. 15, стр. 241).

тем источникам власти, откуда, как в это время думает князь Андрей, направляется ход событий. Но какая разница в счастливом, неомраченном воспоминании старого князя и болезненной напряженности чувства его молодого сына. В новом веке, именно потому, что он человек глубокий, незаурядный, князь Андрей не сделает официальной карьеры. Станет явно позднее, что государственное честолюбие, жажда славы — это лишь иллюзорные облики, в которых самому Андрею представлялось то стремление к значительной и достойной жизни, которое направляет его судьбу. Ему предстоит пережить столкновение этих иллюзий, воспринятых из примеров других времен, с реальностью его времени, усложнившего и запутавшего человеческие отношения и все казавшиеся недавно ясными понятия о величии, подвиге, славе, о смысле людских усилий.

Что такое та *слава*, которой хочет князь Андрей в свой «аустерлицкий» период? Много писали о том, что это желание славы — «наполеоновская» черта в Андрее Болконском, недаром она ему представляется в виде мечты о своем Тулоне. Однако если и вправду в ситуации нового века, на фоне ошеломительной карьеры Бонапарта, предвещающей разгул буржуазного авантюризма, — если и отсвечивает бонапартизмом стремление к славе, и обозначение «Тулон» не случайно взято, — то, с другой стороны, Наполеон и Тулон идеализированы и возвышены в мечтании князя Андрея, подняты на уровень этих мечтаний. А они возвышенны и идеальны, эти мечтания, и для их высокого строя как раз органично понятие *славы*. Добиваться славы, известности — в своем новом, современном, наполеоновском варианте — это побуждение эгоистическое, авантюристичное. Но существует древняя героическая традиция, соответствующая добуржуазной эре человеческой истории, и в этой традиции стремление к славе не противоречит общественному служению, наоборот, они совпадают. «Блажен, когда, стремясь за славой, он пользу общую хранил» — так возглашал Державин, великий поэт XVIII столетия, и он же рисовал картину жизни славных героев своего времени, уподобляя ее водопаду:

Не так ли с неба время льется,
Кипит стремление страстей,
Честь блещет, слава раздается,
Мелькает счастье наших дней...

Русский XVIII век наследует от мировой традиции и развивает эту особую героическую эстетику, которая в течение многих веков питала искусство. В этой эстетике слава необходимо сопутствует героизму; стремление к славе не отъединяет героя от людей, но, напротив, стремление к подвигу во имя «пользы общей» и есть стремление к славе. В нем нет ничего лично-эгоистического; герой, чтобы быть таковым, *должен* стремиться к славе. Слава — это общественное признание героизма, необходимое удостоверение высокого значения деяний героя, — удостоверение, без которого и вне которого самих деяний и подвигов, собственно, нет и не может быть.

Князь Андрей скажет позднее о себе во время свидания с Пьером в Богучарове, что он жил для славы, то есть жил для других. Это кажется неожиданным оборотом мысли: разве жить для славы не значит жить для себя? Но нет: «Ведь что же слава? та же любовь к другим, желание сделать для них что-нибудь, желание их похвалы». Вот героическая концепция бытия, резко и точно выраженная. Князь Андрей в свой первый период ориентируется на этот героический канон; в его мечтах армия попадает в безвыходное положение, и *он один* спасает ее и выигрывает войну — совсем как в древних эпосах или римских преданиях. Что же до славы, она есть знак идеального строя человеческих отношений, когда жизни человека для людей отвечает признание людей и их похвала, когда существо поведения человека с точностью отражается в общем мнении и не может быть расхождения между поступком и его общественной оценкой (славой), между ними прямое соответствие.

Однако Толстой недаром заявит полемически в статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир», что для художника «не может и не должно быть героев, а должны быть люди»¹. В самом тексте «Войны и мира» мы читаем: «Древние оставили нам образцы героических поэм, в которых герои составляют весь интерес истории, и мы все еще не можем привыкнуть к тому, что для нашего человеческого времени история такого рода не имеет смысла». В «наше человеческое время» история принимает более прозаический, но и более демократический вид. Князю Андрею откроется, что мировая слава Наполеона венчает эгоистический произвол, а действительный подвиг скром-

¹ Л. Н. Толстой, т. 16, стр. 10.

ного капитана Тушина, определивший исход исторического события — Шенграбенского боя, — не будет увенчан славой и останется неизвестен. Жизнь предстанет ему в несовпадении видимого и настоящего, и его собственное героическое стремление в своем реальном значении и по настоящим своим последствиям окажется чем-то не тем, что мечталось ему; оно окажется гордой обособленностью, отделяющей его от общей судьбы людей, вместо того чтобы эту судьбу решать, как подобает герою.

В Шенграбенском деле, находясь под огнем, Андрей почувствовал дрожь, — но одна мысль, что он боится, сразу приподняла его. «Я не могу бояться», — подумал он...» Он мужественно держит себя, но вслушаемся — какая напряженная гордость в интонации этой мысли: я не могу бояться. В том же бою испытал свой первый военный страх новичок Николай Ростов, а опытный Тушин вел себя на глазах у Болконского с поражающим, но для него самого привычным, профессиональным бесстрашием. То и другое чувство естественно и принадлежит к обычным, массовым проявлениям человеческой психологии; но чувство князя Андрея претендует быть таким исключительным, что оно его должно отрезать от всех прочих людей и над ними приподымать. Оно таково, это чувство и эта отвага, что вопрос, можно ли бояться другим и как им достойно себя вести, — этот вопрос не встает. Как будто все трудные проблемы человеческой жизни тем решены, что их князь Андрей решил *для себя*: я не могу бояться.

Но хотя он определил себе линию поведения и его путь должен бы быть уверенным, в иные минуты он как-то растерян, когда запутанные жизненные узлы, куда вплетена и его судьба, представляются особенно явственно и словно требуют их разобрать и распутать. Так, он с какой-то ему непривычной мягкой грустью говорит княжне Марье о себе и жене: «Хочешь знать, счастлив ли я? Нет. Счастлива ли она? Нет. Отчего это? Не знаю». Отчего так связаны люди? — вопрос этот, чувствует князь Андрей, не разрешается его верой в свою предназначенность. Он, кажется, знает, как ему поступать, — но вот являются жизненные положения, вызывающие на вопросы не о его лишь, а об общей судьбе людей, о состоянии мира, — и он только может в растерянности сказать: не знаю. Связь вещей — не идеальная, какая бы должна быть по его героическим планам, — реальная, объективная связь вещей проникает ему в сознание, заставляя его ощутить, что сам он не независим от

этой спутанной связи, входит в нее наряду со всеми другими, и что ничего нельзя решить для себя одного.

В критические дни кампании 1805 года, пробираясь к штабу своей армии, уже обреченной на поражение, Болконский с презрением смотрит на царящий кругом хаос, на смешавшиеся повозки, утопающие в грязи, на картину беспорядка и паники, охвативших войско. Ему оскорбительна эта картина, такой она являет контраст его собственной героической настроенности: он едет, чтобы спасти армию. «Voilà le cher ¹ православное воинство», — вспоминает он выражение придворного дипломата Билибина, во французской речи которого слова, произнесенные порусски, тем самым презрительно подчеркнуты. Болконский не Билибин; но это совпадение с Билибиным говорит о том, что его героизм аристократичен. «Это толпа мерзавцев, а не войско» — так мог бы сказать шекспировский Корполан, презиравший толпу как плохих граждан, в своем героическом идеализме не понимавший реальных нужд и забот простых людей, «трагический Дон-Кихот», как его определил современный исследователь литературы Возрождения ².

Среди толчеи беспорядочно бегущего войска к князю Андрею, признав в нем адъютанта, обращается какая-то женщина, лекарская жена; она пронзительно кричит, машет худыми руками, она просит защиты от притеснений обозного офицера. Офицер грубо оскорбляет Андрея и вызывает в нем бешенство. «Он впдел, что его заступничество за лекарскую жепу в кибиточке исполнено того, чего он боялся больше всего в мире, того, что называется ridicule ³, но инстинкт его говорил другое». После он торопливо, не поднимая глаз, отъезжает от жепщины, зовущей его спасителем, и с дрожью отвращения вспоминает подробности для него унижительной сцены. Унижительной, потому что это «низкий» жизненный жанр для него, человека высокой судьбы. Однако эта «проза с ее безобразьем» вызывает его па участие, заставляет вмешаться, инстинкт ему говорит, что нельзя отстраниться. Инстинкт подсказывает, что жалкая лекарская жена и ее обида имеют тоже отношение к мировой справедливости и что нельзя обойти это происшествие на пути к возвышенной цели.

¹ Вот оно, милое (*франц.*).

² Л. П и н с к и й, Реализм эпохи Возрождения, М. 1961, стр. 278.

³ Смешным (*франц.*).

Но это прикосновение к жизненной каше — как оно трудно и с болью дается Болконскому: он будет с брезгливостью и чувством, что он унижен, вспоминать случившийся с ним эпизод. Он стал спасителем лекарской жены, думая быть спасителем армии.

То, что открывается князю Андрею в Шенграбенский день благодаря капитану Тушину, — и глубоко и тяжко. Маленький капитан, которого Андрей видит впервые в смешном, как будто нарочно сниженном положении — в одних чулках, без сапог, — окажется настоящим героем, никому, однако, кроме Болконского, не известным и даже чуть не наказанным после конца сражения. На совете у Багратиона Болконский видит двух героев этого дня — Багратиона и Тушина — разделенными и отдаленными друг от друга; между ними — штаб с генералами и офицерами, связные, давшие неверные донесения, вся эта система, от которой зависит Багратион и из-за которой поступок Тушина не виден ему. Болконскому тяжело. «Все это было так странно, так непохоже на то, чего он надеялся». Вместо чаемого Тулона — урок героизма, который он, новоявленный Кориолан, получил от невзрачного капитана, робеющего начальства. Со своей безусловной честностью князь Андрей принимает этот урок и отдает свою симпатию и уважение Тушину. Но, независимо от отношения к Тушину лично, то, что открылось ему через Тушина, открытие господствующего в жизни разлада формы и сущности, между которыми, кажется, нет необходимой, положительной связи, единства, слитности, тождества, как представлялось ему в его идеальных иллюзиях, почему и возможно, что подвиг принадлежит человеку с негероическим обликом, а героический вид, напротив, обманен, — это открытие не только тяжело, но оскорбительно князю Андрею.

В описании появления Тушина на совете у Багратиона есть такая деталь: сконфуженный Тушин споткнулся о древко взятого в плен у французов знамени. Князь Андрей в Аустерлицкое утро не может спокойно смотреть на знамена проходящих частей: символы славы эти волнуют его. Когда наступил долгожданный момент Тулона, Андрей бежит впереди со знаменем и, раненный, падает вместе с ним. Потом его видит лежащим на поле битвы с древком Наполеон и произносит: какая прекрасная смерть! Подвиг Андрея оформлен как подвиг, героический акт, и это оценено великим мастером по части героической бута-

фории; однако слова Наполеона доносятся до затуманенного слуха князя Андрея, словно жужжание мухи, и похвала Наполеона, вчерашнего кумира, уже неинтересна ему. В самый момент подвига, когда Болконский бежит со знаменем, к нему не приходит высокое состояние духа, какое бы отвечало этой великой, как он всегда думал, минуте; вместо этого что-то случайное, второстепенное, мелкое и бессмысленное бросается в глаза. И вот он, поверженный навзничь, уже не видит ничего вокруг, он видит только над собой высокое небо и в нем одним находит величие и значительность, которых он ищет в жизни, но которых не было в его вожденном Тулоне. «Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал,— подумал князь Андрей,— ...совсем не так, как с озлобленными и испуганными лицами тащили друг у друга банник француз и артиллерист,— совсем не так ползут облака по этому высокому бесконечному небу. Как же я не видал прежде этого высокого неба?» *Совсем не так, как он бежал...* Героическая минута оказалась наполнена той самой мелочной суетой, которая ему была оскорбительна в жизни. Честолюбивые планы, мечты о Тулоне и славе сами были такой суетой — небо Аустерлица сейчас говорит Андрею об этом. Но откровение неба было подготовлено предыдущими опытами познания жизненных несоответствий; накопившись, они производят в Болконском сдвиг.

Его чувство ценностей жизни другое под небом Аустерлица. В его горячем представлении рядом встают Наполеон и мечты о доме, жене и будущем сыне,— и образы эти не просто рядом встают, но взаимно оценивают друг друга. Призрачность официальной истории и внешнего героизма, соединенного с ней, становится очевидна рядом с простыми необходимыми моментами человеческой жизни, которых значения раньше не понимал Андрей, обольщаясь в истории ее поверхностной стороной. Однако простое и такое глубокое для автора «Войны и мира» семейное счастье, то самое, которое знают Ростовы, оно им естественно и привычно,— это семейное, «мирное» счастье не будет дано Андрею Болконскому. Почти на его глазах в тот самый момент, когда он вернулся домой, умирает от родов жена; он ею пренебрегал, этой маленькой женщиной, презирая в ней светскую пустоту; но он слишком многим пренебрегал и был высокомерен к обычным, невыдающимся людям. Позже он скажет Пьеру, что был виновен перед женой и надеялся оправдаться. Жизнь не

дает оправдания и простого счастья, нужного каждому человеку; смертью маленькой княгини она обвиняет «болконскую» гордость, отвлеченность высоких стремлений. Андрей наказан страданием в тихой домашней жизни, которую он живет после смерти жены и которой он впервые пожелал раненный, на поле Аустерлица.

Княжна Марья видит Андрея в минуту его возвращения домой «с измененным, странно смягченным» выражением лица. Когда крестят ребенка, он замирает от страха, как бы не утопили; мы видим его, как он, сидя на маленьком детском стуле, дрожащими руками, хмурясь, капает из склянки лекарство в рюмку во время болезни ребенка. Есть трогательность в этой картине, есть новая человечность в опрошенном князе Андрее, занятом будничными заботами, узнавшем прозу самых обычных чувств. Но есть и другое — безрадостность этого опрошения. Простая жизнь не просто дается Андрею. Простая жизнь дается ему со страданием, тайная ее глубина и значительность для него не открыта. И в том образе неба, который сопровождает князя Андрея в романе Толстого, являясь как бы его лейтмотивом, есть величие, идеальность, есть бесконечность стремления, и есть отрешенность, холодность. Небо — абсолютное, вечное, справедливое, князь Андрей и ищет в жизни справедливость и совершенство. Но они должны быть прямо даны в явлениях жизни, не скрыты за относительным и случайным. Жизнь не должна быть запутана, она должна являть *совпадение, тождество, слитность* закона и формы, идеала и реальности — таково к ней требование князя Андрея. Навсегда непереходим для него разрыв — совершенство и несовершенство действительного, «небо» и земная реальность отношений людей. Он видит небо, глядя поверх человеческой жизни. Этот разрыв — трагическая тема образа Андрея Болконского.

6

Князя Андрея навещает в его деревенском уединении Пьер. Между друзьями идет разговор о главных вопросах не только их собственной, но вообще человеческой жизни; однако не отвлеченная дискуссия перед нами, а диалог очень неодинаковых личностей, и не один словесный, а более глубокий, духовный диалог, который не весь в словах; страницы, посвященные свиданию в Богучарове,—

одни из самых философски глубоких и вместе художественно обаятельных в книге Толстого.

Пьер и Андрей говорят о событиях, случившихся с каждым из них, и сразу — о смысле существования человека. Разговор сначала не может палатиться: восторженность Пьера, переживающего свой масонский период, наталкивается на хмурую отчужденность Андрея. Беседа вначале натянута и формальна; по нынешней позиции князя Андрея в жизни она иной и не может, кажется, быть, даже между друзьями: каждый живет для себя, в этом вся мудрость князя Андрея теперь, после разочарования, которым кончилась его жизнь для других, жизнь ради славы. И ежели для себя, какое возможно общение, зачем притворяться, играть в откровенность? Но этот скептический взгляд он не удерживается, чтобы не высказать Пьеру, и не увлечется этим высказыванием и резкостью спора тоже не может; разговор завязывается и получается страшный.

Пьер рассказывает про свою дуэль, в которой он едва не убил, и говорит, что нехорошо, несправедливо убить человека. — То, что справедливо и несправедливо, не дано судить людям, — отвечает Андрей. — Люди вечно заблуждались и будут заблуждаться, и ни в чем больше, как в том, что они считают справедливым и несправедливым. — Несправедливо то, что есть зло для другого человека, — пытается объяснить Пьер. — А что есть зло для другого человека? «Зло? Зло? — сказал Пьер. — Мы все знаем, что такое зло для себя. — Да, мы знаем, но то зло, которое я знаю для себя, я не могу сделать другому человеку».

Пьер также рассказывает о своих филантропических планах, улучшениях для крестьян, и заявляет, что наслаждение делать добро есть единственное верное счастье жизни. Да, отвечает Андрей, ежели так поставить вопрос, то это другое дело. Один строит себе дом, другой для крестьян больницы, то и другое может служить препровождением времени, и делается то и другое ради себя, чтобы удовлетворить какую-то личную собственную потребность, которая может быть и помощь другим. «Но что справедливо, что добро — предоставь судить тому, кто все знает, а не нам». Вот к чему непрестанно возвращается разговор как к своему центру, главному содержанию: что такое добро, справедливость, правда не в относительном, личном, разъединяющем смысле, а в абсолютном, объединяющем, общем для всех? И существует ли это общее?

«Может быть, ты прав для себя,— продолжал он, помолчав немного,— но каждый живет по-своему». Своя личная правда у каждого человека при отсутствии общей правды, необходимости и разумности, меры добра и зла, нравственного закона — того, что именно и является смыслом и целью всех жизненных поисков Пьера, и князя Андрея тоже, несмотря на решительно отрицающий тон речей его в данный момент.

Пьер, напротив, полон энтузиазма и веры и торопится ее передать своему приятелю. Вне масонства, говорит он, «все исполнено лжи и неправды, и я согласен с вами, что умному и доброму человеку ничего не остается, как только, как вы, доживать свою жизнь, стараясь только не мешать другим... На *земле*, именно на этой земле (Пьер указал в поле), нет правды — все ложь и зло; но в мире, во всем мире есть царство правды, и мы теперь дети земли, а вечно — дети всего мира. Разве я не чувствую в своей душе, что я составляю часть этого огромного, гармонического целого?»

Итак, мы видим, что масонское воспитание не проходит для Пьера даром; оно наделяет Пьера *идеей* благоустроенного миропорядка, которого он не видел, когда запутывался «в миру». Обратим внимание на эту новую форму, в которой появляется основополагающее для книги Толстого слово: *в мире* Пьера совсем не то, что *в миру*. В контексте книги это даже противоположные значения. «В мире, во всем мире»¹, как произносит с многозначительным уточнением Пьер; это мир — космос, противопоставленный здесь у Пьера «земле», которой как раз соответствует жизнь «в миру». Да, на земле «все ложь и зло», но на эту землю нельзя смотреть «как на конец всего». Пьер указал на небо в подтверждение своих слов, и Андрей увидел свое высокое, вечное небо впервые после Аустерлица.

Итак, этот *мир* («весь мир») противопоставлен жизни мирской, как небо земле.

«Земля» и «мир», в богучаровском рассуждении Пьера, обозначают два разных уровня понимания бытия. Кажется, если смотреть вокруг, повсюду случайная внешняя связь вещей, хаос и произвол, отсутствие общего смысла;

¹ *Весь мир* — устойчивое фразеологическое сочетание, распространенное в славянских языках для обозначения космоса, вселенной; в «Материалах для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского к этому сочетанию «весь мир» приведено множество примеров из памятников древнерусской письменности.

к этому выводу собственным опытом приходил и Пьер (после дуэли, в Торжке), и князь Андрей. Его возражения Пьеру убедительны, непрекраснодушны, трезвы, и Пьер им может противопоставить не столь же точные наблюдения, а лишь свои туманные речи. Он боится при этом, что друг его посмеется над этой туманностью, но напрасно боится: тот не смеется, слушает очень серьезно. В расплывчатых рассуждениях Пьера скрывается убедительность, перекрывающая убедительность трезвых реплик князя Андрея. Пьер говорит о «мире», противопоставляя его «земле»; так нам открывается еще одно значение многосложного образа *мира* в книге Толстого, и значение это, быть может, самое глубокое, главное. *Мир* — не просто вся связь человеческой жизни (жизнь «в миру»), но особая, внутренняя, разумная связь, целесообразный порядок.

Мы почувствуем, что такое «мир» в этом самом глубоком значении, когда откроем страницы четвертого тома романа, рассказывающие о состоянии Пьера после того, как он видел расстрел французами пленных, и сам он стоял в этой толпе, откуда брали людей, чтобы их убить: «С той минуты, как Пьер увидел это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в бога. Это состояние было испытываемо Пьером прежде, но никогда с такою силой, как теперь... мир завалился в его глазах, и остались одни бессмысленные развалины»¹. И вскоре затем, когда после встречи с Платоном Каратаевым к Пьеру возвращается вера в жизнь, он чувствует, «что прежде разрушенный мир теперь с новой красотой.., воздвигался в его душе».

Итак, *мир* — это огромная жизнь, окружающая каждого человека. Человек, страшась потеряться в этом лесу,

¹ В ранней редакции этот образ завалившегося мироздания уже являлся в первом кризисе Пьера (после дуэли и разрыва с женой), в его разговоре со стариком масоном: «Ты говоришь, что мир состоит из падающих и давящих одна другую развалин. И это справедливо, ты один есть сия развалина. Что ты?» (Л. Н. Толстой, т. 13, стр. 595). Пьер же «чувствовал, что для этого старичка мир не был безобразною толпою, не освещенный светом истины, но, напротив, стройным и величественным целым» (т. 13, стр. 593).

может избрать себе жизнь под защитой определенного устава условных правил, воспринятых им на веру, не подлежащих анализу и проверке,— так строит свою судьбу Николай Ростов; но мы видели, что и ему не всегда возможно отгородиться от жизни «в миру», заслоны никогда не бывают достаточно прочными. «В миру» сталкивается и смешивается неисчислимое множество отдельно направленных судеб, движений; но есть ли общее направление, законосообразный, благоустроенный мир — в том более глубоком значении этого слова, когда оно говорит о согласии и порядке? Есть ли единая, объясняющая все отдельные факты необходимость, пружина, которой все движется, или только разрозненность и случайность,— тогда все вокруг, как для Пьера после расстрела, не здание жизни, имеющее свой внутренний план, а бессмысленные развалины, сор. У героев Толстого, Безухова и Болконского, от того, как ими этот вопрос решен — не одним рассудком, а всем существом и чувствами,— зависит внутренний «мир», душевный,— согласие, мир человека с самим собой.

По тону суждений князя Андрея в богучаровском разговоре кажется, что для него вопрос решен отрицательно. Однако восторженно-отвлеченные речи Пьера действуют на него, не склонного к отвлеченностям. Князь Андрей строг в своем отношении к жизни, он не хочет больше самсобманов, гонит прочь утешения, он нарочито сухо-логичен, ему нужна только истина. Но какое-то нелогическое чувство, скрытое от себя, осталось в нем, и оно говорит, что истины, к которым он пришел, не последние истины. Только он другой человек, чем Пьер: не доводы убедят его, не учение Гердера, а конкретный пример, «жизнь и смерть, вот что убеждает», смерть близкого человека, жены, перед которой он надеялся оправдаться, но судьба решила иначе. «Зачем? Не может быть, чтоб не было ответа! И я верю, что он есть... Вот что убеждает, вот что убедило меня», — сказал князь Андрей».

«Зачем?» — вот великий вопрос, вопрос о цели, о значении человека, жизни его, событий, истории. Человеку недостаточно факта события, он хочет узнать: зачем? Этот вопрос вырастает из отношения фактов, из связи явлений; собственно, не человек его задает объективному миру, а мир задает человеку и обязывает решать. Ведь не только Пьер и Андрей, но и Николай Ростов в Тильзите не может не задуматься, видя дружбу двух императоров, вчерашних врагов: *для чего же оторванные руки, ноги,*

убитые люди? Но ежели так, если этот вопрос: зачем? — не произвольная выдумка, не субъективное нечто, если он объективно глубок, жизнь своим ходом сама вырабатывает и поднимает его, — значит, жизнь в своем ходе должна содержать и ответ, ибо жизнь перестала бы быть серьезной, когда б начала задавать человеку вопросы, на которые не существует ответов. *Не может быть, чтоб не было ответа* — как говорит Болконский¹.

Однако подобное заключение еще слишком абстрактно, ибо сами ответы нужны, а не одна лишь уверенность, что их не может не быть. Жизнь не проста, и великий, необходимый вопрос, который должен ее распутать, очень часто для Пьера в моменты тяжелых кризисов это — *страшный* вопрос: зачем? Обессиливающий, изнуряющий, отнимающий способность что-либо делать вопрос, ибо ответ закрыт, мир кажется глух к вопрошающему человеку, противоречия жизни — лабиринтом без выхода. Таково, без перспектив и надежд, московское существование Пьера после конца масонских иллюзий: чем бы он ни был занят, он беспрестанно видел, какой-нибудь стороной, «тот запутанный, страшный узел жизни», который, однако, слишком страшен, неразрешим, чтобы можно было всегда его видеть ясно, и поэтому Пьер только и делает, что забывается, — пьет, ездит в клуб, читает. В этом состоянии смерть представляется не таким событием, которое заставляет думать о цели и смысле жизни (как в вопросе князя Андрея о смерти жены, как всюду в книгах Толстого), — смерть представляется неизбежным итогом, лишаящим существование смысла и цели. Подобно солдатам на войне, изыскивающим себе занятия, чтобы переносить опасность, все люди кажутся Пьеру такими солдатами, спасающимися от жизни кто чем — честолюбием, картами, сочинением законов, женщинами, политикой: «Только бы не видеть ее, эту страшную ее». На все вопросы, что Пьер себе задает, нет ответа, кроме: «Умрешь — все кончится» — через минуту или много лет, все равно, в сравнении с веч-

¹ В черновых редакциях князь Андрей по предложению Пьера, сделанному при этом разговоре в Богучарове, вступает в масонское общество, где принадлежит «к холодным, но честным масонам» (Л. Н. Толстой, т. 13, стр. 705). В окончательном тексте Толстой отказался от этого плана, однако остался след первоначального варианта сюжета: слова Андрея Пьеру на вечере у Бергов, загадочные для читателя: «Ты знаешь наши женские перчатки (он говорил о тех масонских перчатках, которые давались вновь избранному брату для вручения любимой женщине)».

ностью, это вопрос условный рядом с безусловным итогом, в перспективе которого обесценен каждый отдельный момент, каждый жизненный миг. Все одинаково не имеет значения, ибо всему можно сказать: зачем? — и уже не активно будет звучать это слово, но безнадежно-пассивно.

Существеннейший, великий вопрос: зачем? — однако есть состояния в жизни, счастливые состояния, когда он не важен, этот вопрос. Так, мы помним, в утро охоты, когда нельзя не поехать. Так русским людям в 1812 году не надо задаваться вопросом, как поступать. Есть несомненность, преобразившая все; непререкаемый, общий, объединяющий действия всех закон, скрытый в другое время, вступил в очевидность и прямо определяет побуждения и поступки людей. Случайности нет, есть только необходимость, но человек не подавлен этим, напротив, он поднят, его жизнь полна и уверенна, как никогда, силы умножены и свободны.

Но возвратимся к богучаровской встрече. Замечательна одна психологическая подробность в рассказе о споре приятелей. Болконский высказывает мрачные истины, но вот что любопытно при этом: «Взгляд его оживлялся тем больше, чем безнадежнее были его суждения... Глаза его лихорадочно блестели в то время, как он старался доказать Пьеру, что никогда в его поступке не было желания добра ближнему». Все с бóльшим внутренним увлечением князь Андрей говорит о бессмысленности всего. Есть несоответствие, и оно-то Толстому важно — несоответствие смысла речей и внутреннего настроения князя Андрея. *Самый факт высказывания*, и с таким увлечением, своих мрачных мыслей *другому*, соприкосновение и контакт с другими, отличными мыслями, с другим человеческим настроением и душой — это уже выводит из тупика, ибо это — *общение*, какое, на логический взгляд Болконского, невозможно, бессмысленно, это волнение жизни, ее борьба, ее драматизм, ее полнота.

До Толстого в литературе такого диалога не было. В романах Тургенева, например, совсем не так построены разговоры Рудина с Лежневым и Пигасовым, Лаврецкого с Паншиным и Михалевичем, Базарова с Павлом Петровичем. Там тоже споры, словесные поединки, но столкновение высказываемых взглядов непосредственно выражает столкновение характеров, люди представлены теми речами, которые говорят. У Толстого в Богучарове идет острый спор, однако в то же самое время совершается душев-

ное сближение спорящих людей, то, что идет между ними, не совпадает с речами и точками зрения. Во внутреннем этом соединении, в прикосновении князя Андрея, его оживляющем, к горячей одушевленности Пьера — самое глубокое существо разговора, подлинная связь собеседников, во время спора неясная им самим: Пьер мрачнеет, слушая князя Андрея, и думает о том, как его друг заблуждается и как несчастлив. Но когда Пьер возобновляет разговор:

«— Вы не должны так думать.

— Про что я думаю? — спросил князь Андрей с удивлением».

Он забыл о предмете спора, потому что он в эту минуту живет не тем, что выражали его слова.

Впереди у обоих будут новые разочарования, и покажется, что потеряно все, что дал разговор в Богучарове. Но есть в разговоре этом абсолютная ценность, независимая от каких бы то ни было будущих результатов, утрат, поражений, — минуты захватывающей интенсивности и полноты человеческого общения, тонкое взаимодействие мыслей и душ, открытый между ними обмен. Стоя на пароме при переезде из одной деревни в другую, два человека, забывшие обо всем, решают вечные жизненные вопросы: «Коляска и лошади уже давно были выведены на другой берег и уже заложены, и уж солнце скрылось до половины, и вечерний мороз покрывал звездами лужи у перевоза, а Пьер и Андрей, к удивлению лакеев, кучеров и перевозчиков, еще стояли на пароме и говорили».

7

«Свидание с Пьером было для князя Андрея эпохой, с которой началась хотя во внешности и та же самая, но во внутреннем мире его новая жизнь».

Князь Андрей по делам заезжает к Ростовым в Отрадное и впервые видит Наташу: «черноволосая, очень тоненькая, странно-тоненькая, черноглазая девушка в желтом ситцевом платье» выбегает наперерез его коляске, но, узнав чужого, не взглянув на него, со смехом бежит назад. Хотя Толстой уже познакомил читателя довольно близко с Наташей, здесь мы видим ее вместе с князем Андреем впервые, как еще незнакомое существо. «Князю Андрею вдруг стало отчего-то больно». Его, как внезапное открытие, поразило — и нас, читателей, вместе с ним, оттого

что наш угол зрения совпадает в этот момент с углом зрения героя Толстого,— то очень простое, обыкновенное обстоятельство, что есть другая человеческая жизнь, независимая от моей, полная своих, неизвестных мне, интересов, верно глупая, думает князь Андрей, но своя, отдельная, собою довольная жизнь. «И дела нет до моего существования!» — вот что больно, что он *чужой* для этой девочки в желтом платье. И она ему не должна быть чужая, ему любопытно знать, о чем она может думать, чему она рада. Такая потребность простого контакта с другим человеческим существом — она была прежде закрыта князю Андрею, решавшему для себя одного всеобщие проблемы человеческого бытия. Боль и обида князя Андрея сейчас не угрюмые и не мрачные, с ними он узнает новые для себя интересы и чувства, дающие жизни другой и по-новому волнующий смысл.

«Нет, жизнь не кончена в тридцать один год,— вдруг окончательно, беспеременно решил князь Андрей.— Мало того, что я знаю все то, что есть во мне, надо, чтоб и все знали это: и Пьер, и эта девочка, которая хотела улететь в небо, надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так, как эта девочка, независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мною вместе!»

Посмотрите на эту фразу — как она беспорядочна, сбивчива, хаотична. Толстого много раз упрекали в нарушениях литературного стиля, в том, что язык его не отделан, даже неправилен. Перед нами как раз характерный пример: нагромождение «что» и «чтобы», и с каждым «чтобы» повторяется та же самая, в сущности, мысль, ее новая вариация. Одни и те же нужные этой мысли слова скопляются, кружатся, нагнетаются. Но попробуйте «выправить» эту фразу, навести в ней порядок, убрать многословие, устранить повторения — будет сломан ритм этой фразы, самое главное в ней. Андрей — в состоянии озарения, ему является — сию минуту, сейчас — жизненно важная, новая истина. Не он ею владеет, а истина эта владеет им, и она торопится к ясности, уточняет и дополняет себя, является с разных сторон, чтобы выразиться в своей полноте. Уточняющие варианты следуют друг за другом в одном вдохновенном порыве; и при видимых повторениях каждая вариация прибавляет новое и другое. Основной, связанный с князем Андреем мотив, его постоянная тема, и новая ее разработка, другая, чем в пору «желания сла-

вы», — все это вместе сцеплено в ходе внутренней речи князя Андрея; вот почему самый ритм ее важен и громоздкая структура необходима.

«Чтобы не для одного меня шла моя жизнь» — вот постоянная тема князя Андрея, главный, ведущий его мотив. Но теперь он звучит не так, как в «аустерлицкий» период; это для князя Андрея новое чувство — демократическая по природе своей потребность в *общении*. Болконский стремился жить для других, отделяя себя от них; теперь в том, чтобы жить вместе с другими ¹, его волнение — волнение, определившее ритм внутреннего монолога его.

В Петербурге князь Андрей второй раз встречается Наташу на бале. Он покинул свое уединение и предался общественной деятельности; он в центре подготовки гражданских реформ, близок к Сперанскому — новому «великому человеку», которым он теперь увлечен. Опять общественное стремление его незаметно приняло форму прежних иллюзий; снова влечет его в высшие сферы, «туда, где готовилось будущее». Но одна встреча с Наташей разрушит все это.

На следующий день после бала князь Андрей лишь мельком вспоминает о нем и о самой Наташе. Но странным образом резко и неожиданно, *вдруг* меняется его восприятие всего, что вокруг. Его совершенно перестает интересовать вся еще вчера так живо его занимавшая законодательная деятельность. Ему рассказывают новости, которых он с нетерпением ждал, — он равнодушен и даже не понимает, как могут быть интересны подобные пустяки. Все, что казалось «таинственно и привлекательно» в Сперанском, сегодня «вдруг стало ему ясно и непривлекательно».

Князь Андрей не сознает связи своего нового настроения с прошедшим вечером, он только чувствует это настроение и ему удивлен. Оставшееся от встречи с Наташей ощущение истинной жизни, будучи Болконским несознано, стало сегодня руководителем его суждений и чувств. Реальная логика действительных отношений, заслоненная до того призрачными интересами деловой петербургской жизни, вдруг ясно выступила перед ним: он приложил права лиц, которые распределял по параграфам, к своим

¹ Причем, что характерно для князя Андрея, потребность в общении, стремление жить вместе с другими у него выражается как стремление, *чтобы другие жили с ним вместе*.

мужикам и Дрону-старосте, и «ему стало удивительно, как он мог так долго заниматься такой праздной работой».

Вся несовместимость законодательных хлопот с интересами мужиков и Дрона-старосты открылась ему, и это сделала Наташа!

Что такое Наташа Ростова? Когда критики, разбирая «Войну и мир», пытались дать ей характеристику, они каждый раз оказывались в положении Пьера Безухова, которого Марья Болконская просит рассказать о Наташе. «Я не знаю, как отвечать на ваш вопрос, — говорит Пьер. — Я решительно не знаю, что это за девушка; я никак не могу анализировать ее. Она обворожительна. А отчего, я не знаю: вот все, что можно про нее сказать».

Она чужда интеллектуальной жизни и общественных интересов, владеющих такими людьми, как Андрей и Пьер. Нельзя даже сказать, умна ли она, она «не удостоивает быть умной», — как в той же беседе с княжной Марьей выражается Пьер. Но она удивительным образом всегда оказывает могущественное влияние на нравственную и умственную жизнь князя Андрея и Пьера. Вопросов, которые мучат этих людей, тяжелых вопросов о смысле жизни, нет для нее; она не решает вопросов, и, однако, поэтому именно всем существованием своим, каждым поступком, реакцией, словом, она этот самый глубокий, значительный, сложный вопрос разрешает — просто тем, что живет, и тем, как живет. Она словно олицетворенный ответ на всяческие вопросы, живое их разрешение. Мы видели, как совершилась мгновенная и полная перемена мировосприятия в князе Андрее: *одно только впечатление* от знакомства с Наташей, даже несознанное, сделало это. «Ему и в голову не приходило, чтоб он был влюблен в Ростову; он не думал о ней; он только воображал ее себе, и вследствие этого вся жизнь его представлялась ему в новом свете».

Так же и Пьеру «страшный вопрос: зачем? к чему? — который прежде представлялся ему в середине всякого занятия, теперь заменился для него не другим вопросом и не ответом на прежний вопрос, а представлением *ее*». Он вспоминал ее такую, как видел в последний раз, и мучившие его сомнения исчезали. Живое воспоминание, образ Наташи убедительнее логических доводов и ответов, не дававших выхода из лабиринта противоречий. В исканиях князя Андрея и особенно более близкого Наташе внутренне Пьера образ Наташи, представление *ее* — это как бы особое средство, особенный способ познания жизни, не

логического, отвлеченного, но непосредственного, прямого, такого, которое очень близко и родственно художественному познанию жизни в искусстве; а оно, как известно, в сравнении с теоретическим знанием имеет свою особую силу, свои преимущества.

Как-то однажды Наташа спросила Сою о Николае, который в армии и давно уже не был дома: помнит она его? «Соня улыбнулась.

— Помню ли Nicolas?

— Нет, Соня, ты помнишь ли его так, чтобы хорошо помнить, чтобы все помнить,— с старательным жестом сказала Наташа, видимо желая придать своим словам самое серьезное значение.— И я помню Николеньку, я помню,— сказала она.— А Бориса не помню. Совсем не помню...

— Как? Не помнишь Бориса? — спросила Соня с удивлением.

— Не то что не помню,— я знаю, какой он, но не так помню, как Николеньку. Его, я закрою глаза и помню, а Бориса нет (она закрыла глаза), так, нет,— ничего!»

Слова Наташи полны действительно самого серьезного значения, при всей их очевидной неясности. Неясность и затруднение Наташи как раз оттого, что приходится одним и тем же словом обозначать разные для Наташи вещи. Не просто помнить, но «хорошо помнить», «все помнить» — она даже помогает себе «старательным жестом», чтобы выразить разницу. Этой разницы нет для Сони, не подозревающей, что существует другая какая-то память помимо обычного схематизма воспоминания. Соня не может понять, как это Наташа не помнит Бориса. Но Наташа не то что не помнит — *она знает, какой он*, — то есть Борис ей представляется в общих чертах, как бы на отдалении, характеристично, тогда как Николенька — потоком подробностей, близко. Наташа очень точна в выражениях, несмотря на их видимую туманность. Разговор показывает различие между Наташей и Соней, «памятью» той и другой, способностью воспринимать и чувствовать жизнь,— и, с другой стороны, между Николаем и Борисом Друбецким, как они предстают в Наташиной памяти. Соня лишена дара «хорошей» памяти, которым Наташа наделена в высшей степени; но и Наташе Борис представляется схематично, потому что далеко в нем зашел процесс социального упрощения, его нельзя «хорошо помнить», схематична сама его личность.

Наташа просто вспоминает — но нет, она не просто вспоминает; ее «хорошая» память производит *анализ*, размсжевывает по качеству разные явления и оценивает. Но этот анализ и оценка такие, что Наташа просто вспоминает, просто живет. Для нее нет отношения к жизни, ее явлениям как к *объекту* анализа и оценки; она узнает и оценивает непосредственно своей первой реакцией, непроизвольно явившимся чувством, поступком, своим участием в жизни. Воспоминание о Борисе и Николае — один из многих примеров такого особенного Наташиного нерассудочного, прямого знания ценностей жизни.

Очаровательная, оборожительная — эти слова хотя и являются сразу, когда надо сказать о Наташе, сами по себе они все-таки далеко не достаточны, чтобы выразить природу Наташиного очарования. Жеманные эти слова могут поверхностно представить Наташу; они не говорят ничего о глубокой серьезности тех основных проблем человеческой жизни, к которым имеет самое близкое отношение Наташина прелесть. Ведь она не просто приятна, радуется, развлекает или, может быть, освежает, — она обновляет, освобождает, и человек сам не может этого объяснить, такого эффекта от общения с «переполненной жизни» девочкой. Впечатлением, которое она производит на других, Наташа, не подозревая о том, определяет их общественное поведение: такова ее роль в жизни князя Андрея и Пьера. Именно только одним впечатлением: оно заставляет по-новому видеть вещи. Мы помним эпизод с проигравшимся Николаем и Наташиным пением и как эпизод этот тайно подготавливал впечатление кризиса устоявшихся форм жизни, который будет вызван грозой двенадцатого года. Постоянно Наташа своим влиянием на людей начинает в их жизни то, что довершит двенадцатый год. Ту самую ситуацию, о которой мы говорили вначале, — освобождение, соединенное с переоценкой, борьбой, перемещением сил и начал, — эту ситуацию Наташино влияние вызывает и пробуждает в обычной, «мирной», частной жизни отдельных людей еще до того, как ситуация эта встанет событием общенародным, национальным в пору освободительной войны. Своим воздействием постоянно Наташа отрывает людей от того ложного, с чем они связаны, и постоянно она помогает, не зная о том, объединению на какой-то иной, широкой основе, постоянно такое объединение творит. Даже Бориса Друбецкого в один момент притягательная сила, исходящая от Наташи, могла

оторвать от его карьеры, уже прочно поставленной. Твердо вначале намеренный дать Ростовым понять, что детские отношения его и Наташи не могут возобновиться, Борис, узнавая после долгой разлуки другую Наташу, уже не маленькую, чувствует, что его расчеты смешались, перестает бывать у Элен, несмотря на ее укоризненные записки, проводит целые дни у Ростовых, уезжает в тумане, не зная, чем это все кончится, и запутывается все дальше. Это в жизни его последний и даже, вернее, единственный кризис: лишь посторонним вмешательством удастся ему возратить свою жизнь в проложенную уже и окончательную для нее колею.

В это время как раз, обеспокоенная возобновлением дружбы с Борисом, графиня Ростова объясняет Наташе некоторые житейские истины. Мать говорит, что Борису не надо ездить, раз это ничем не кончится. От Наташи она слышит в ответ: «Отчего же не надо, коли ему хочется?» Вот вопрос всех вопросов, хоть он и звучит у Наташи детской наивностью. «Ну, не выйду замуж, так пускай ездит, коли ему весело и мне весело». И Наташа повторяет: «Не замуж, а *так*!» Относиться людям друг к другу незаинтересованно и свободно, не ради чего-то, не чтобы замуж, а *так*, — разве это нельзя? Отчего нельзя, если хочется? Старая графиня смеется снисходительным добрым смехом на этот вопрос, а в нем вся Наташа, и по существу он очень серьезен. Поступать каждому абсолютно свободно — значит не быть связанным теми последствиями, которые влечет за собою свободный поступок, последствиями, отражающимися на всей цепи отношений, в которые вовлекает человека данное — и любое — его проявление и от которых оно неизбежно зависит. Человек соединен с другими таким образом, что этими отношениями с другими свобода его ограничена и урезана, связана. Наташа не хочет знать этих ограничений и этой связанности, для нее все должно быть так, как в ее обещании плачущей Соне, предчувствующей, что слишком сильны практические препятствия для союза ее с Николаем: «Ведь мы все решили, как будет. Я уже не помню как, но помнишь, как было все хорошо и все можно». *Все можно* — вот Наташина тема, ее лейтмотив. В черновиках про Наташу сказано, что ей «в жизни ничто не казалось запутанным и трудным, особенно из того, что касалось ее лично». Ее непосредственное чувство — естественный, вольный, почти безграничный выход в любом положении, в тех самых жизненных

обстоятельствах, которые так запутаны для «умных» героев «Войны и мира» — Пьера, князя Андрея. Наташа мгновенно распутывает, просветляет, сотворяет в любую минуту вокруг себя открытую, вольную атмосферу, определяемую словами: все можно.

Когда к еще маленькой Наташе сватается Денисов, старая графиня сердито и насмешливо спрашивает свою дочь: что же, она влюблена в него? Наташа отвечает вдумчиво, словно прислушиваясь к себе и стараясь быть точной в ответе: нет, не влюблена... должно быть, не влюблена. Но на слова графини, что надо отказать, она говорит: «Нет, не надо... он такой милый», — хотя знает, что принять предложение тоже не надо. Ответы Наташи смешны, они нарушают обычную логику, они находятся вне этой логики: заведомо несовместимое Наташе по первому ее побуждению кажется естественно совместить. Наташа и мать ее говорят о разном: мать — о практическом деле с соображением всех реальных и необходимых его условий, дочь — о прямых, не запутанных условными соображениями, отношениях людей: он такой милый; коли ему весело и мне весело; не замуж, а *так* (хотя речь идет как раз о замужестве). Над Наташиными ответами легко посмеяться, но ведь в их наивности есть прорыв к иному состоянию человеческой жизни, которое, как Наташа своим примером доказывает, осуществимо, возможно. Наташина нелогичность в ее ответах есть нарушение логики, следующей практическим неизбежностям реальных людских дел; но действительно ли навсегда и всегда неизбежно и безусловно то, что кажется неизбежным и безусловным? Дело не только в этом случае с Денисовым, где все-таки надо же что-то выбрать; дело в том, чтобы решения и выборы у людей совершались не потому, что «надо же», а совершались свободно, не по условным соображениям, а по безусловности уверенного и ясного «надо». Такая безотчетная, но безошибочная уверенность есть в поступках, реакциях, отношении к людям Наташи.

Но как же тогда объяснить большую ее ошибку, историю с Анатолом Курагиным? В одном своем письме Толстой сказал, что так же как узнаешь людей, живя с ними, так писатель узнает своих героев, живя с ними. Наташино увлечение Анатолом, ее «измена» князю Андрею — этого мы не могли ожидать от нее, как не могли ожидать и герой в романе, Пьер, например, с разинутым от изумления ртом выслушивающий новость и чувствующий себя неспо-

собным совместить с нею «милое впечатление Наташи, которую он знал с детства». Однако, при всей неожиданности, разве нам кажется случай с Наташей произвольной выдумкой автора? Нет, скорее у нас обратное чувство: ощущение неизбежности, даже необходимости происходящего не оставляет нас, когда мы читаем эту историю. Толстой узнавал свою Наташу, рассказывая в романе ее судьбу; и, может быть, неожиданно, для самого писателя, но глубоко закономерно, неотвратимо явился в этой судьбе эпизод с Анатодем. И разве можно просто сказать, что это ошибка Наташи, разве она изменяет себе, «теряет» или «роняет» себя в случившейся с ней истории? Нет, мы чувствуем, что Наташа очень верна себе.

Толстой с волнением писал эти страницы «Войны и мира», дорожил ими и беспокоился, чтобы они были поняты. Из писем этого времени видно, какой значительной для его книги в целом ему представлялась история Наташи и Анатоля. Толстой говорил даже, что здесь «узел всего романа»¹, или, в другом письме — «самое важное место романа — узел»²,

8

«Невесте князя Андрея, так сильно любимой, этой прежде милой Наташе Ростовой, променять Болконского на дурака Анатоля... и так влюбиться в него, чтобы согласиться бежать с ним! — этого Пьер не мог понять и не мог себе представить».

Вспомним, однако, другой эпизод романа, тоже связанный с Анатодем Курагиным: он вместе с отцом приезжает в Лысье Горы (это задолго еще до истории с Наташей), чтобы посвататься к княжне Марье Болконской. Перед старым князем Болконским Анатоде показывает себя в полном блеске как дурак Анатоде; такая, кажется, разница между ним и высоким, умным, достойным миром Болконских, на таком они разном уровне, что не может быть речи о каком-либо влиянии Курагина на состояние «болконского» мира. Однако выходит не так: вторжением дурака Анатоля этот мир растревожен, его затаенные противоречия вскрыты и заострены. И княжна Марья, и отец

¹ Л. Н. Толстой, т. 61, стр. 180.

² Там же, стр. 184.

ее чувствуют себя оскорбленными тем волнением, которое вызвал в них приезд предполагаемого жениха и которое они не могут в себе победить. Старый князь не может ночью заснуть: «Приехали расстраивать мою жизнь». Эта жизнь, его и его семьи, так строго устроена, логически упорядочена, — и вот какое-то глупое происшествие в один миг колеблет этот порядок. «Прекрасные большие глаза» дурака Анатоля что-то такое имеют в себе, что выявляет недостаточность рационалистически, в духе XVIII века налаженного порядка и даже больше того — его иллюзорность. Князь с озлоблением думает о дочери, что у нее нет гордости: первый встречный, и все забыто, сама на себя не похожа, рада бросить отца. Высокая «болконская» гордость оказывается недостаточной преградой против вторжения чувств «преступных» и «низких». «Она очнулась и ужаснулась тому, о чем она думала... Возможна ли для нее радость любви, земной любви к мужчине? В помышлениях о браке княжне Марье мечталось и семейное счастье, и дети, но главную, сильнейшую и затаенную ее мечтой была любовь земная. Чувство это было тем сильнее, чем более она старалась скрывать его от других и даже от самой себя». Вот одно из открытий в людях, которые потрясают, когда читаешь Толстого: открытое в самой глубине души добродетельно-кроткой, некрасивой, видимо, не созданной для личных радостей женщины, находящей свое счастье в самоотвержении и по-христиански отвлеченно-духовной любви к другим, — открытое глубоко под всем этим желание чувственной любви, подавленное, но тем более страстное, потенциально-разрушительное, способное произвести хаос в душе. Княжна Марья думает про свою компаньонку-француженку, после того как застала ее с Анатодем: как Amélie могла так забыть себя! Но тут же: «Может быть, и я сделала бы то же!»

Не предвестие ли это в развитии содержания «Войны и мира» того хаоса, который едва не повергнет в свою пучину позднее Наташу Ростову в ее истории с тем же Анатодем Курагиным? Княжна Марья, когда она в первый раз видит Анатоля, находится в затмении, подобном тому, которое потом отуманит Наташу: «Она не могла видеть его, она видела только что-то большое, яркое и прекрасное, подвинувшееся к ней, когда она вошла в комнату». Наташа обманется ложной красотой Анатоля, — но и во всем ей противоположная Марья Болконская способна к такому же обольщению. Не случайны у Толстого эти

встречи двух очень разных его героинь с одним и тем же человеком, вносящим смуту в их жизнь, и шире — в их окружающий, им привычный, родной им, традиционный семейный уклад.

Ибо курагинской агрессии подвергаются не только княжна Марья, не только Наташа, но и Болконские, но и Ростовы. В «Войне и мире» очень много значат семейные объединения, принадлежность героя к «породе». Собственно, Болконские или Ростовы — это больше чем семьи, это целые жизненные уклады, семьи старого типа, с патриархальной основой, старые роды со своей особой для каждого рода традицией. Эта принадлежность человека «породе» так важна для главных героев романа Толстого, что она немало определит в отношениях князя Андрея с семьей Ростовых: несмотря на все попытки сближения, всегда останется отчужденность; старая графиня «желала любить его, как сына», и в то же время «чувствовала, что он был чужой и страшный для нее человек». А Марья Болконская, когда до нее доходит слух о помолвке князя Андрея с Наташей, убеждена, что это известие ложно; особенная «болконская» самоуверенность, гордое чувство фамильного превосходства над «другими людьми», какими являются и Ростовы для них, заставляет Болконских, не только старого князя, но и в тайне души княжну Марью, не желать брака князя Андрея с Наташей и противиться этому браку. Старый князь в пору своего главнокомандования ополчением в 1807 году сталкивается однажды со старым Ростовым: «Предводитель, Ростов граф, половины людей не доставил. Приехал в город, вздумал на обед звать, — я ему такой обед задал...» Сколько здесь презрения к жизненному стилю Ростовых, к этому радушию и хлебосольству при беспечности в отношении к государственному служению. Во время московского рокового визита Наташи с отцом к Болконским старый граф держит себя трусливо, и это оскорбляет Наташу. С точки зрения Болконских Ростовы не заслуживают уважения за то, что они «простые», Болконские же чужды для Ростовых тем, что они «гордые». Простота Ростовых и гордость Болконских — это особые родовые уклады, психологические, бытовые, жизненные, причем тот и другой уклад, каждый со своей стороны, выражает патриархальную традицию и мораль и каждый овеян своей поэзией, при всей друг с другом взаимной несходственности, предопределившей во многом исход отношений князя Андрея с Наташей.

Курагины — третье в романе семейное объединение — лишены родовой поэзии. Их семейная близость и связь непозитична, хотя она, несомненно, есть — инстинктивная взаимоподдержка и солидарность, своего рода круговая порука эгоизма почти что животного. Такая семейная связь не есть положительная, настоящая семейная связь, но, в сущности, ее отрицание. Настоящие семьи — Ростовы, Болконские — имеют, конечно, против Курагиных на своей стороне безмерное нравственное превосходство; и все же вторжение низменного курагинского эгоизма вызывает кризис в мире этих семей. Кризис этот — не частный, касающийся лишь данных людей, но более общий, исторический кризис патриархальных жизненных форм, патриархальной семьи; с материальной своей стороны он выражен в разорении Ростовых, моральный его симптом — та смута, которую влечет с собой явление в мире этих семейств красавца Анатоля. Сам по себе Анатолий ничтожен, но ведь не случайно он представляется в ореоле отуманенному взору и Марьи Болконской и Наташи Ростовой. Не случайно такое действие Анатолева эгоизма; он потому представляется идеально и романтически обеим столь во всем разным толстовским девушкам, что он для них соединяется с теми потребностями свободы, которые уже не вмещаются в рамки патриархальной морали, сколь бы она ни была высокой, как у Болконских, и доброй, как у Ростовых. Нравственная высота и человечность патриархальных семейств недостаточна в новых, гораздо более сложных условиях жизни «в миру».

Наташа Ростова, конечно, в полной мере *Ростова*; и вместе с тем довольно верно заметил однажды князь Андрей про Ростовых, что эти славные, добрые люди составляют наилучший фон для того, чтобы на нем отделялась Наташа. От родного ей семейного фона она *отделяется* благодаря своему максимализму, тому чувству полной свободы, непринужденно вольному отношению ко всему, которое непонятно добрым патриархалам Ростовым. Мы уже это видели в разговорах Наташи с матерью; но если тогда графиня любовно и снисходительно улыбалась наивностям дочки, то позже ей станет тревожно и страшно: ей придет однажды предчувствие, когда на ее глазах Наташа, уже невеста, томится в вынужденной разлуке с князем Андреем и томление выливается в бурные порывы и странные выходки, что чего-то слишком много в Наташе и она от этого не будет счастлива. Не недостаток жизненной

силы — угроза Наташиному счастью, как его способна представить себе графиня Ростова, — а избыток ее, чрезмерность.

У Сони, когда она узнает о плане побега с Анатолем, первая мысль: не может быть, чтоб Наташа любила его! Она же любит князя Андрея, обручена, ведь это измена, обман, позор, Наташа не может такою быть! Ахросимова Марья Дмитриевна говорит, что пятьдесят восемь лет прожила на свете и не видала такого сраму. Ничего подобного приключению Наташи не было никогда у Ростовых и быть не могло. Простая и ясная их мораль некоторых вещей не принимает как заведомо недостойных и заведомо невозможных. Эти ограничения в патриархальной морали так естественны, что и не ощущаются как ограничения, — просто они безусловны.

Но естественное чувство свободы, которое есть в Наташе, эти ограничения претупает, не считается с ними, оно их просто не знает. «Так глубоко полюбившая Болконского, она не ограждена ничем от проникновения несовместимых с этой любовью, *противоположных*, но так же всецело овладевающих ею чувств»¹. Именно так: не ограждена ничем, никакими понятиями о том, что добродетельно, что позор и стыд, какими бы они разумными и справедливыми ни казались. Наташа однажды, еще до истории с Анатолем, задумалась о том, «что никто никак не может понять всего, что она понимает и что в ней есть», и поставила себя рядом с Соней: «Нет, куда ей! Она добродетельная. Она влюбилась в Николеньку и больше ничего знать не хочет». В жизни Сони будет, правда, критическая минута, когда она почувствует, что теряет Николая, и любовь ее вырастет в страсть, стоящую «выше и правил, и добродетели, и религии»; но Соня смирится. Не то Наташа: для нее нет добродетели, которая бы закрывала путь разнообразию жизненных влияний («и знать ничего не хочет»), возникающим произвольно стремлениям. Так произвольно в ней возникло влечение к Анатолю, и для нее нет соображений приличий, добродетели и греха, даже верности любимому жениху, которые бы остановили это влечение. Она со своей безусловной искренностью пытается разобраться в себе: кого она любит? «Князя Андрея она любила — она помнила ясно, как сильно она любила

¹ А. В. Ч и ч е р и н, Возникновение романа-эпопеи. «Советский писатель», М. 1958, стр. 202.

его. Но Анатоля она любила тоже, это было несомненно». И в совершенном затмении Наташа не может понять, отчего же это не может быть вместе, ведь только тогда она была бы совсем счастлива.

Это катастрофически престаупающее логику человеческих отношений чувство — разве оно не есть продолжение нелогических детских ответов Наташи? Разве это не прежнее то же: не замуж, а *так*? Наташина инстинктивная и естественная для нее потребность безграничной свободы привела ее теперь к катастрофе.

Когда-то, еще в первых сценах романа, Вера, подозрительно смотревшая на детские отношения Наташи с Борисом, заявила о себе, противопоставляя себя Наташе, что в ее поступках никогда не может быть ничего дурного. *Не может быть!* Это значит, что гарантировано отсутствие увлечений, свободных, живых поступков, Вера застрахована своей бездушностью. Но ведь не только с точки зрения Веры, но и по доброй и человеческой ростовской морали поступки Наташи в истории с Анатодем — дурные, и даже грубые слова Ахросимовой: «Девка самая последняя» — заслужены ею. Наташа не застрахована от дурного, от такого, что опечалит самых ей близких людей, расстроит судьбу любимого человека и в собственной судьбе ее станет великим несчастьем. Но что же Наташе делать, если она не может иначе поступать, чем она поступает, даже если это несет беду. И когда ей Соня пытается объяснить, что она себя губит, — Соня сама пугается этого слова, — Наташа кричит со злобой: «И погублю, погублю, как можно скорее погублю себя». Скорее погубит, чем образумится, изменит себе.

Поэтическая Наташа и дурак Анатодей — что общего между ними? Их сближение, кажется, одна из хаотических случайностей жизни, ее произвол. Однако вопреки этому «кажется» именно история Наташи и Анатодея, когда мы в нее углубляемся, нам показывает, что жизнь не есть произвол случайностей.

Характеристика Анатодея у автора такова: «Он не был в состоянии обдумать ни того, как его поступки могут отзываться на других, ни того, что может выйти из такого или такого его поступка». Анатодей целиком свободен от соображения ответственности и последствий того, что он делает. Его эгоизм непосредственный, животное-наивный и добродушный, эгоизм абсолютный, ибо он ничем не стеснен у Анатодея внутри, в сознании, чувстве. Просто Кура-

гин лишен способности знать, что будет дальше этой минуты его удовольствия, и как оно скажется на жизни других людей, и как посмотрят другие. Всего этого для него не существует совсем. Он искренне убежден, инстинктивно, всем существом своим, что все вокруг имеет единственной целью его развлечение и существует для этого. Никакой оглядки на людей, на их мнение, на последствия, никакой дальней цели, которая бы заставляла сосредоточиться на ее достижении, никаких угрызений совести, размышлений, колебаний, сомнений — Анатолю, что бы ни совершил, естественно и искренне считает себя безукоризненным человеком и высоко ценит свою красивую голову: свобода поистине безграничная, свобода в поступках и самоощущении. На следующий день после неудачного похищения Анатолю на улице попадается Пьеру, ничего не знающему и едущему в этот момент к Ахросимовой, где ему будет рассказана вся история. Анатолю в санях сидит «прямо, в классической позе военных щеголей», лицо его на морозе свежо и румяно, на завитые волосы падает снег. Ясно, что от него уже далеко все то, что было вчера; он доволен собой и жизнью сейчас и красив, по-своему даже прекрасен в этом своем уверенном и спокойном довольстве. Пьер думает с завистью: вот настоящий мудрец, ему, Пьеру, далеко до такой свободы.

Свобода такая полная дана Анатолю его бессмысленностью. Человек, сознательно относящийся к жизни, уже подчинен, как Пьер, необходимости понять и решить, он не свободен от жизненных сложностей, от вопроса: зачем? А в то время как Пьер замучен страшным вопросом, Куррагин живет, наслаждаясь каждой минутой, — глупо, животной, зато легко и уверенно.

И Наташа живет легко и уверенно, с чувством полной свободы, не зная вопроса: зачем? В сближении Наташи и Анатоля кроется сопоставление: главное для Наташи чувство — «все можно» — приводит ее к человеку, для которого тоже «все можно», но совсем по-другому. Для Анатоля и вправду все можно в каждый данный момент благодаря животности его эгоизма, благодаря тому, что нет для него ни совести, ни ответственности. У Наташи, напротив, в ее наивном «все можно» — идеальный общественный смысл: это наивное требование немедля, сейчас открытых, прямых, человечески простых отношений между людьми и естественное непонимание всяких других отношений. Недаром, как мы говорили, Наташа одним

впечатлением, которое она на людей производит, определяет их общественное поведение.

Но, следуя неуклонно своему инстинкту полной свободы, Наташа неотвратимо идет к своей катастрофе — сближению с Анатолом. Жизнь имеет глубокие, хотя и скрытые цели, по внутренней, образной мысли «Войны и мира». И жизнь не без умысла действует, сводя Наташу и Анатоля: Наташа должна узнать, что в желании абсолютной, ничем не ограниченной личной свободы есть оборотная сторона. И чувство свободы Наташи, и безудержный эгоизм Анатоля рождаются из распада веками державшихся патриархальных «устоев», морали «доброе старое время». Возникающая в этом процессе свобода может быть разно, противоположно направлена; Наташу притягивает именно к Анатолю, ибо в чем-то есть между ними сходство, в чем-то легкая, беззаботная и бездумная манера жить Анатоля Наташе близка и может стать для нее обаятельна и поэтому Наташин самообман совсем не случаен; но это сближение по наружному сходству необходимо, чтобы открылась — через катастрофу — вся пропасть различия.

Наташе в присутствии Анатоля «приятно, но почему-то тесно и тяжело», она испытывает удовольствие, и волнение, и вместе страх от отсутствия преграды стыдливости между нею и этим человеком. Наоборот, в отношениях с Пьером потом, самым внутренне близким ей человеком, она будет чувствовать в высшей степени ту силу нравственных преград, которых не было между ней и Курагиным. Свобода человека не вне морали, свободные отношения людей должны быть направлены (ограничены, если угодно, но ограничение это необходимо самой свободе, если она не слепой эгоизм, слепой ко всему, кроме собственных целей) нравственным чувством людей; в идеале то и другое должно совпадать, чтобы нравственность не была насилием над свободой, а свобода не была аморальна. Наташин свободный инстинкт, такой человеческий, ее здоровый, естественный эгоизм, развиваясь до крайних последствий, подходит к какой-то грани, где нет уже чувства нравственного оправдания и нельзя уже «знать, что хорошо, что дурно, что разумно и что безумно», смыкается все же, хотя бы на время, с эгоизмом другого толка — разрушительным, аморальным — и эту свободу может принять за ту, что свойственна ей самой, может спутать ту и другую свободу. В какой-то момент Наташа не понимает уже, почему нельзя быть ей вместе с обоими — и Бол-

конским и Анатодем: вот крайний предел неограниченного развития ее естественного вольного чувства,— такое желание, которое уже неестественно, нарушает как раз естественное в человеческих отношениях.

Толстой имел основания говорить про эпизод Наташи и Анатоля как про «узел» в своем романе. То, как ведут себя действующие лица этого эпизода, есть для Толстого не менее глубокое выражение общих законов жизни, чем выражение тех же законов в событиях, захватывающих не несколько лиц, но массы людей, событиях так называемых исторических. Так, есть соответствие между поведением в частном быту Анатоля Курагина и историческим поведением императора Наполеона. «Наполеон с своей уверенностью в том, что не то хорошо, что хорошо, а то хорошо, что ему пришло в голову...» — пишет Толстой. Так же как Анатолий, Наполеон лишен способности понимать, что мир существует не для того, чтобы удовлетворялись его желания. Беседуя с Балашовым, посланником русского императора, Наполеон обращается к нему не как к послу своего врага, а как к человеку, который теперь вполне ему предан и должен радоваться с ним вместе унижению своего бывшего господина, ибо Наполеон не может представить себе, чтобы кто-то, и в том числе посол враждебного государства, его, Наполеона, не обожал. Есть даже наивность, подобная Анатолеву, в его искреннем убеждении, что все должны хотеть того, чего хочет он.

Наташа Ростова знает только свое желание и не хочет его подчинить чему бы то ни было. Но такова природа ее эгоизма, что, следуя только своим желаниям, она, не зная сама того, выполняет закон, служит необходимости жизни. Графине Ростовой недаром казалось неестественное и страшное что-то в предстоящем браке ее дочери с князем Андреем. И Николаю в этом союзе казалось что-то не то, и он не может никак поверить, что судьба Наташи уже решена. Ростовы — чуткие люди, у них острая реакция на искусственные положения. В близости Наташи и князя Андрея они ощущают такую искусственность, что-то вроде натяжки, и, по философии жизни в «Войне и мире», она действительно есть. По философии жизни книги Толстого, есть предопределенность в исходе отношений князя Андрея с Наташей, судьба их должна развестись, и несознательно, безотчетно поступки Наташи направляются этим чувством судьбы.

В отношении князя Андрея к Наташе нет необходимой ей непосредственности; и в минуты самые близкие

внутренний мир жениха для нее остается закрыт, таинствен; от этого их отношения по-особому романтичны, однако всегда между ними есть отдаляющая дистанция. Так трудно князю Андрею то, чего желалось ему после первой встречи с Наташей в Отрадном: чтобы не он один знал все то, что в нем есть, но все это знали. Нужна простота, для того чтобы жить вместе со всеми, та простота, которой нет в «болконском» характере и которая нелегко дается Андрею даже с Наташей. Наташа-невеста уверяет родных, что жених ее только кажется таким особенным, а он такой же, как все. Но потому и приходится уверять и других и себя, что качеств человека — как все, обыкновенного человека — не хватает князю Андрею — черт массовых, рядовых, которые и выдающемуся человеку необходимы, как та основа, на которой возрастает его исключительность, чтобы быть ей жизнеспособной. (Такая жизнеспособность есть в Пьере Безухове; в нем, в отличие от Болконского, соединяется особенное с обыкновенным, простым.) Князь Андрей ищет в Наташе для себя восполнения, и она не может это не чувствовать.

В книге В. Ермалова о «Войне и мире» верно показано, как в решении князя Андрея отсрочить свадьбу на целый год роковым образом сказалась непереходимая отчужденность между ним и Наташей. «Князь Андрей не понял, что значит *каждое данное мгновение* для Наташи»¹, а весь «целый год» наполнен такими мгновениями. Страницы, рассказывающие о жизни Наташи в деревне после помолвки, о ее ожидании, насыщены обостренным до крайности чувством уходящего времени. Что из того, что у Наташи вся жизнь впереди, что кончится в конце концов и условленный год, если проходят единственные, настоящие миги, которых уже не будет таких, а будут другие: «Уже не будет того, что теперь есть во мне». Уходит время, когда она способна любить, и ей жалко себя, пропадающей даром, ни для кого, — ибо ей непонятны, вынужденны эти отсрочка и ожидание. Минуты проходят без оправдания, без целесообразности, пусто, *даром*. Наташе «сейчас, сию минуту» надо *его*, говорит она матери; но окружающие ее не поймут. Для других «сию минуту» — это метафора, неточное выражение, люди дают «сей минуте» уйти, потеряться в чередѣ однородных других минут.

¹ В. Ермалов, Толстой-художник и роман «Война и мир», М. 1961, стр. 269.

Но Наташа именно различает жизнь по минутам, каждая из которых сама по себе, не подменима другою, имеет неповторимую цену и должна быть прожита полно, максимально насыщено. Наташа в своем неоправданном ожидании бродит по дому с навязчивой мыслью: «Что бы мне сделать? Куда бы мне пойти?» Она велит неизвестно зачем принести петуха, а когда приносят, велит унести, велит подать самовар, хотя вовсе не время, — лишь бы минуты не проходили без действия, даром, были заполнены чем-то.

Мы помним Пьера и князя Андрея, угнетенных страшным вопросом: зачем? Когда целесообразность жизни поставлена под сомнение, тогда в перспективе неизбежного, ожидающего в конце концов каждого человека итога обесценен каждый жизненный миг: сейчас или через год, не все ли равно в сравнении с вечностью? Обесценен процесс жизни, как для Пьера в его самое мрачное московское время или для князя Андрея после Аустерлица и смерти жены. Для них в этом состоянии любое занятие случайно, формально, условно; скептическое: зачем? — подрывает любую попытку.

Наташе не нужны самовар и петух, эти поступки ее по виду бессмысленны. Но не самовар и петух важны, а Наташино беспокойство, тревога за уходящее время: если оно не наполнено необходимой деятельностью, самая основа жизни поставлена под угрозу. Под угрозой и под сомнением находится чувство жизненного процесса, его самоценности и полноты, которых его не лишает никакой неизбежный итог. Это полное чувство процесса жизни есть особенное Наташино чувство момента, настоящего мига. Ей нельзя утратить это чувство, вот откуда самовар и петух. Непонятное, вынужденное, ненужное ожидание грозит разрушить то непосредственное, нерассудочное знание жизненного смысла в Наташе, которое у нее совпадает с ее чувством настоящего времени, чувством минуты.

Судьба совершается не только потом, в истории с Анатолом: она уже совершается до всякого Анатоля, когда Наташа переживает вынужденную разлуку в деревне. В этих главах романа особенно много счастливых картин: охота, поездка к дядюшке и Наташина русская пляска, святочная ночь с ее волшебством и преображающим все маскарадом ряженных. Наташа говорит в это время брату, что никогда уже больше, она это знает, не будет так счастлива. Она предчувствует будто скорое несчастье свое; и

действительно, оно созревает неумолимо среди такой полнокровной и яркой радости, такой ее интенсивности, напряженности, которые как воздух перед грозой. Счастливые сцены дышат предчувствием надвигающейся катастрофы, готовят ее.

Катастрофа приходит тогда, когда всякую минуту ждут возвращения князя Андрея. В эти последние перед его приездом минуты — почти буквально, счет времени именно на минуты идет, те самые минуты, которые не умел ценить Наташин жених и так знает цену она, — разворачивается приключение с Анатолом. Действие в этих сценах получает авантурный характер, лихорадочный темп, которые вообще «Войне и миру» совсем не свойственны. Наташа в смятении, ища помощи от любимого человека, в день по несколько раз посылает узнать, не приехал ли он. «Он не приезжал». Он будто намеренно медлит, пропуская критические мгновения, и приезжает точно в момент, когда уже поправить нельзя. И Наташа и князь Андрей действуют так, как побуждает судьба, разводящая их.

Сквозь хаос случайных переплетений (весь эпизод с Анатолом — случайности встреч, совпадений, случайность последней минуты) выступает закон, справедливость жизни. Наташа чутко его исполняет, будучи только лишь верной себе, своим возникающим вольно желаниям и влечениям. В них нет произвола, в этих желаниях; таково Наташино чувство свободы, ее эгоизм.

9

Разрыв с Наташей возобновляет страдание князя Андрея, то страдание от неидеальности жизни, которое знал он всегда. Наташа могла променять его на пустого хлыща — это для князя Андрея последнее разоблачение всяких идеальных иллюзий. Пьер напоминает Андрею его слова, прежде когда-то сказанные, о том, что надо простить заблуждение женщины; да, но я не могу простить, отвечает Андрей. Он никогда не мог примириться с запутанной противоречивостью жизни, разрывом в ней формы и существа; он не прощает Наташе, что свобода ее могла явиться в формах греха и порока.

Впечатление краха соединяется у Болконского с начавшейся войной, вторжением завоевателей, пожаром Смоленска, разорением Лысых Гор, его родного гнезда.

Грубое насилие, то же, что сломало его судьбу, теперь играет в общей жизни людей.

В оставленных обитателями своими, разграбленных, представляющих картину распада и запустения Лысых Горах князь Андрей видит двух девочек со сливами, которые они нарвали в барской оранжерее. Девочки выбегают прямо на князя Андрея, как когда-то Наташа в Отрадном; видно, что они страстно хотят одного — унести и достать зеленые сливы и не быть пойманными, и князь Андрей с ними вместе желает успеха их предприятию. Он отворачивается поспешно, как будто не видит, но не удерживается, чтобы еще раз на них не взглянуть. «Новое, отрадное и успокоительное чувство охватило его, когда он, глядя на этих девочек, понял существование других, совершенно чуждых ему и столь же законных человеческих интересов, как и те, которые занимали его».

«И дела нет до моего существования!» Князь Андрей мог бы это сейчас повторить, но с другой интонацией. Повторяются жизненные положения словно нарочно затем, чтобы человек в этом повторяющемся увидел другое и так почувствовал перемену в себе самом. Две девочки совершают свое обычное детское преступление на фоне царящего всюду вокруг разорения и распада. Порядок жизни разрушен войной — но для девочек он не нарушен, раз им хочется слив. Желание это, по-видимому, ничтожное рядом с большими событиями, общей бедой; но желание это — самое простое и вечное, то, что не поддается разрушительным силам среди разрушения. Случай с девочками — тоже большое событие, жизненный процесс здесь показывает свою непрекратимость, покойную стойкость перед любым насилием.

Князю Андрею в его состоянии отрадно почувствовать эту устойчивость жизни. Ему все мрачно и безнадежно, но мир не замкнут в его состоянии, мир полон интересов других, ему чуждых и независимых от него. Князь Андрей в первый раз органически ощущает *законность* этих чужих интересов. Для него это очень просто — не рассудочно знать, но почувствовать органически жизнь как процесс *объективный* и независимый от его личной воли. Прежде всегда что-то было недопустимое и обидное для него в этом факте существования независимых, других интересов; сейчас он почувствовал справедливую и законную сторону в том, что двум незнакомым девочкам и дела нет до него. Впечатление, связанное с девочками и

сливами, успокаивает и лечит князя Андрея: значит, в мире не так безнадежно, как у него в душе. И впечатление это связано с развитием в князе Андрее нового для него демократического чувства, которое так отличает Болконского 1812 года от Болконского — участника Аустерлицкой кампании. Он знает теперь, что надо служить «в рядах», и он скажет накануне Бородина, что успех будет зависеть от чувства, которое есть и в нем, и в каждом солдате.

Но прямо следом за эпизодом с девочками и сливами идет другой эпизод: купающиеся солдаты в грязном пруду. Невыносимый зной, и князю Андрею тоже хочется в воду, какая бы грязная она ни была. Но он не может смешаться со всем этим «голым, белым человеческим мясом», которое «с хохотом и гиком барахталось в этой грязной луже, как караси, набитые в лейку». Обливаясь один в сарае, он вздрагивает не от холода, а от ужаса и отвращения при воспоминании этой картины, и вид своего собственного тела вызывает ту же дрожь отвращения: «Мясо, тело, *chair à saçon*»¹. Слова по-французски напоминают о том Болконском, который в 1805 году с презрением говорил: «*Voilà le cher* православное воинство». Тогда было заступничество за лекарскую жену и брезгливое чувство от прикасания к жизненной каше. Вот от этой брезгливости к жизни, как ни меняется князь Андрей, ему не дано избавиться. Смешаться с людскою массой, влиться в нее — в этом, при всем стремлении, всегда для него есть трудность, близкая той, что ему не позволила стать таким же обыкновенным телом в той же воде, где копошится много других человеческих тел.

Грязный пруд и купанье еще раз придут на память князю Андрею после ранения, в лазарете. Теперь он сам — окровавленное тело, *chair à saçon* — он от этого не ушел, — как рядом с ним, на соседнем столе, обидчик его, Анатолий.

В минуту смертельного ранения, когда дымящаяся граната, готовая тотчас взорваться, вертится волчком рядом с ним, страстный порыв любви к жизни захватывает князя Андрея. Совсем новым, завистливым взглядом он смотрит на траву, на полынь и на струйку дыма гранаты — на эти образы жизни, с которою он расстается. «Я не могу, я не хочу умереть...» Позже, когда его несут на но-

¹ Мясо для пушек (франц.).

силках, он припоминает это мгновенное страстное состояние и пытается себе его объяснить: «Отчего мне так жалко было расставаться с жизнью? Что-то было в этой жизни, чего я не понимал и не понимаю». Ответ на это — завистливый взгляд Андрея на траву и полынь. Непосредственного ощущения жизни не знал он, а если оно приходило, то разоблачалось потом как обман. В минуту ранения в первый и единственный раз он испытал с такой силой непосредственное чувство к лугу, и пашне, и струйке дыма.

Позже, однако, ему придет другое объяснение, отчего было жалко жизни,— христианская любовь, любовь к ненавидящим нас, к врагам, которой его учила княжна Марья, которой не понимал он, но только что вдруг почувствовал к врагу своему — Курагину, узнав его в окровавленном, рыдающем человеке рядом с собой в больничной палатке. Вот что еще оставалось мне в жизни, чего я не понимал и почему не хотел умирать, думает князь Андрей.

Но с этим новым объяснением нельзя примирить завистливый взгляд на траву и полынь. Радость прощения Анатолю, сострадание, жалость и даже любовь к врагу — эти чувства возможны, понятны перед лицом смерти, ожидающей их обоих. Но эти чувства, они не для жизни: нельзя Болконскому в жизни любить Анатоля.

В умирающем князе Андрее идет борьба между любовью земною, мирской, ограниченной, различающей, избирательной, любовью к одному человеку, которая может быть неотрывна от ненависти к другому, — и абстрактной любовью, неразличающей, беспредметной, безличной, не любовью кого-нибудь и за что-нибудь. Страсть к жизни, с яркой силой испытанная в минуту ранения, затем заменяется и подменяется абстрактной любовью к врагу. Но приходит Наташа, они встречаются вновь. Возобновившаяся любовь к *одной* женщине привязывает опять к жизни, вытесняя безразличное чувство любви вообще; он не может уже в это время вернуться к тому умилепному чувству, которое испытал в лазарете к Курагину.

В этой борьбе одолевает абстракция, нечеловеческая любовь, одолевает смерть. Неидеальная, земная, мирская любовь требует от человека такого участия в жизни, впутанности в нее, которые князю Андрею были всегда тяжелы, невозможны. «То грозное, вечное, неведомое и далекое, присутствие которого он не переставал ощущать в продолжение всей своей жизни», — говорит автор о приближе-

нии смерти к Андрею Болконскому. В продолжение всей его жизни смерть не была далека от него; иногда говорят о каком-нибудь человеке, что он был слишком хорош для мира. Чуткая к законам жизни Наташа именно так говорит: «Ах, Мари, Мари, он слишком хорош, он не может, не может жить... потому что...» Он должен умереть — не от раны даже, не от физических только причин (как раз к моменту, когда совершилось в нем *это*, перелом в борьбе между жизнью и смертью, главные физические опасности уже миновались, и с точки зрения медицинской, по заключению доктора, он умереть не должен — Толстой специально это подчеркивает), — но по своему положению среди людей, по своей роли в книге Толстого.

Есть согласованность, соответствие между отрешенной любовью умирающего князя Андрея и тем образом неба, бесконечного, далекого, вечного, которое для князя Андрея в «Войне и мире» является лейтмотивом. И напротив, с этим образом неба в чем-то не согласуются те конкретные и близкие образы жизни (и именно образы земли) — трава или струйка дыма, — которые вызвали в Андрее Болконском горячий порыв в последние мгновенья перед смертной раной его.

10

В «минуты роковые» истории, на фоне зарева оставленной горящей Москвы встретились вновь Наташа Ростова и раненный на Бородинском поле, умирающий князь Андрей. Почему нас всегда так волнует эта сцена, когда мы читаем «Войну и мир»? Потому что значительность этой встречи двух людей, которые любят, неотделима от значительности минуты, в которую она происходит. Надо ведь было случиться, чтобы коляска с Болконским попала вместе с подводами Ростовых, на которых везут раненых, и таким образом Наташа и князь Андрей, не зная о том, ехали из Москвы рядом друг с другом. «Какая судьба!» — скажет, когда узнает об этом, Пьер. Судьба, кажется, сводит Наташу и Андрея в результате случайного совпадения.

Между тем оттого и наше читательское волнение, что мы чувствуем в совпадениях и случайностях, которые только одни и устраивают новую встречу недавних жениха и невесты, — мы чувствуем в них не слепую игру произвола, но значение и направленность, смысл. «Сознание внут-

ренней необходимости совершающихся событий в этих сценах особенно поражает читателя»¹.

И так же как и читателю, персонажам романа приходит это сознание высокой необходимости того, что на их глазах сейчас совершается, — как, например, графине Ростовой, которая страшится встречи Наташи с Болконским, но видит, что не в ее власти предотвратить эту встречу, направить события, ибо их направляет сила более общая и глубокая, чем желания отдельных людей: «Во всем, что делалось теперь, начинала выступать скрывавшаяся прежде от взгляда людей всемогущая рука».

Мы читаем на этих страницах «Войны и мира» о той судьбе, что не задана человеческой жизни извне или свыше, но которая тем не менее *изнутри* человеческой жизни ее регулирует, направляет. Внутренними источниками человеческой жизни занят художник Толстой; и он нам показывает, как в людских отношениях, которые всегда стихийно и случайно слагаются, продвигаются скрыто необходимость, цель, назначение. Скрыто — ибо в жизни, которая в романе предшествует двенадцатому году, эти глубокие двигатели заслонены снаружи интригой, своеволием, стремящимся себя утвердить как закон. Наташа Ростова, мы знаем, повиновалась чувству необходимости в своих отношениях с женихом, в истории с Анатолом; но со стороны Анатоля была интрига, которая если и не достигла успеха вполне, — во всяком случае, произвела свой разрушительный результат. Жизненная справедливость осуществилась скрыто, запутанно, по виду, по форме все было одной лишь несправедливостью, разрушением, злом и несчастьем; для князя Андрея в случившемся есть только эта одна сторона. В сущности отношений людей, по Толстому, скрывается их судьба; судьба Наташи и князя Андрея, которая их развела, — неокончательная, здесь справедливость неполная, перепутанная с несправедливостью и обидой. Новая встреча должна случиться не затем, чтобы что-то исправить — исправить, вернуть ничего нельзя, — но чтобы восполнить, прояснить отношения двух этих людей и чтобы вознаграждена была, до того как ей кончиться, трагически высокая жизнь Болконского. Какое счастье, что он перед смертью свиделся с вами, скажет впоследствии Пьер Наташе.

¹ А. В. Черин, Возникновение романа-эпопеи, «Советский писатель», М. 1958, стр. 201.

А прямые, устроившие это свидание обстоятельства — те, что Наташа придумала вместе с ключницей Маврой Кузьминишной звать к себе в дом раненых, которых провозят мимо, и в числе прочих Мавра Кузьминишна заворотила к Ростовым во двор коляску с князем Андреем. А потом, охваченная стыдом и гневом, что они спасают имущество в минуту общего бедствия, Наташа потребовала, чтобы были брошены вещи и раненые ехали вместе с ними на их подводах. Без поступка Наташи не было бы последующей ее встречи с Болконским.

Значит, судьба не была слепа. Оба они — и Андрей и Наташа, — далеко друг от друга, ничего друг о друге не зная, жизнью своей и поступками в страшную пору нашествия создавали тот уровень отношений, на котором необходимо должна состояться их новая встреча. И должны случайности случиться те самые, ибо если в другое время случайности затемняют и путают истину отношений людей, то в ситуации, созданной двенадцатым годом, случайности истину проясняют и будто ей прямо служат: направляющая сила. (которая графине Ростовой представляется «всемогущей рукой») прежде скрывалась от взглядов людей, проявлялась лишь косвенно и запутанно, а теперь выступает прямо и очевидно в providенциальных случайностях, сближающих снова Наташу с Болконским.

Наташа в своей карете, на пути из Москвы, все время видит впереди закрытый верх коляски князя Андрея. «Она не знала, кто был в ней, и всякий раз, соображая область своего обоза, отыскивала глазами эту коляску». Когда в Мытицах она узнает, ей ясно, что она должна видеть его, и, не говоря никому, она готовится внутренне к встрече. «Она не знала, для чего это должно было, но она знала, что свидание будет мучительно, и тем более она была убеждена, что оно было необходимо». Болконский, узнав Наташу, «не удивился, но тихо обрадовался», «Он улыбнулся и протянул ей руку», как если бы ждал ее. Свидание происходит как чудо, которое будто кто-то для них устроил; но они это чудо устроили сами.

Хотя приходило в голову, пишет Толстой, что в случае выздоровления могут возобновиться отношения жениха и невесты, «никто, еще менее Наташа и князь Андрей, не говорил об этом: нерешенный, висящий вопрос жизни или смерти не только над Болконским, но над Россией заслонял все другие предположения».

Новые отношения Наташи и князя Андрея неотдели-

мы от этого фона общей судьбы, участи всей России. В нынешнем соединении их, озаренном пожаром Москвы¹, есть идеальная поднятость, даже торжественность, есть то, что было в жизни всегда необходимо Болконскому. Возобновления прежнего между ним и Наташей быть не может и не должно; свидание это для князя Андрея — предсмертное. «Неужели только затем так странно свела меня с нею судьба, чтобы мне умереть?» В вопросе этом уже заключен ответ. Наташу нам трудно представить с Болконским женою и матерью (какова она с Пьером Безуховым в эпилоге), она остается ему невестой. Они не по-прежнему, а по-новому стали женихом и невестой, и особая героическая обобщенность отличает эти новые их отношения. Образы героических поэм из прошлых времен вспоминаются нам: преданная дева-невеста ухаживает за смертельно раненым воином, своим женихом, павшим на поле брани.

11

Одновременно с линией отношений Наташи и князя Андрея и как бы ей параллельно развивается другая сюжетная линия, отношения других персонажей, движимые также случайностями или судьбой, — загадка, которую люди хотят понять. При этом оба сюжетных хода один от другого все время зависят. Николай, брат Наташи, встречается с Марьей Болконской, и первое их знакомство, обстановка, в которой оно состоялось, — все это настраивает их на мысль о «странной судьбе», а окружающих, прежде всего графиню Ростову, — на толки о вышнем промысле. Николай случайно наехал на богучаровский бунт и стал для княжны Марьи «спасителем». Об этом происшествии в светском салоне говорят, что это «целый роман», на случай смотрят как на завязку романических отношений. Действительно, таковые завязаны. Ростова не оставляет мысль, что не иначе как провидение привело его к княжне Марье в тот трудный час, и именно к ней, на которую еще раньше мать указывала ему как на бога-

¹ Наташа одна среди всех ее окружающих равнодушна к этому зареву: она готовится к встрече с князем Андреем, и Москва, пожар Москвы, что бы то ни было, конечно, не могло иметь для нее значения, — пишет Толстой. Но разве можно ее упрекать за это? Ведь в том, что совершается между ней и Болконским, — Москва, и пожар Москвы, и то самое важное в человеческой жизни, чего судьба решается в этой войне.

тую партию, и именно тогда, когда расстроился брак Наташи с князем Андреем и этот брак не может явиться препятствием его возникшим надеждам. Что же касается матери, графини Ростовой, у нее свои, и веские, основания усматривать в происшествии «промысел божий»: ростовское разорение, которое можно поправить только женитьбой Николая на богатой невесте.

Николай вовсе не просто слушающийся, покорный сын. Совсем недавно он был готов из-за Сони на ссору с семьей. Но после встречи с княжной Болконской для него Соня с ее любовью словно отодвинулась как что-то уже пережитое. Отношения с Марьей Болконской — очень серьезное дело для Ростова, тянущегося к «духовным дарам», которыми княжна Марья наделена в высшей степени, а сам он лишен. По внутреннему смыслу «сцеплений» романа Толстого, есть необходимость не только семейная, материальная со стороны Ростовых, но гораздо более общая жизненная в сближении Николая *Ростова* и Марьи *Болконской*, соединении двух родов и возникновении на обоюдной основе новой семьи, причем из этих именно лиц (а не Андрея Болконского и Наташи Ростовой). Необходимость, судьба в «Войне и мире» образует «людские сцепления» в частной ли, в общей ли — исторической жизни людей, завязывает и развязывает отношения, и в данном случае она действует тоже.

Но если материальные интересы семьи, по которым нужно отказаться от бесприданницы Сони, и не являются субъективно для Николая причиной его поступков и он искренне негодует, когда ему намекают на эти мотивы, — то все-таки поступки его в результате оказываются в согласии с материальными интересами, с тем, чего от него хотела графиня-мать. И с литературными штампами романического приключения («это целый роман!») поступки его согласуются, чуть не следуют им. Николай Ростов, поступая по внутренним своим побуждениям, поступает именно так, как ждут от него и хотят окружающие, его общественная среда, как требуют экономические планы семьи, схемы поведения человека в литературе начала прошлого века. Совсем неправильно будет сказать, что Толстой за это «презирает»¹ Николая Ростова; Толстой относится очень серьезно к этому своему герою, и даже

¹ Так полагает В. Шкловский в книге «Заметки о прозе русских классиков», «Советский писатель», М. 1955, стр. 338.

больше — ценит его как хорошего среднего человека. «Глубже, чем кто бы то ни было из его современников, Толстой понимал всю значительность, социальную и моральную, такого явления, как хороший средний человек»¹. Даже фраза «о здравом смысле посредственности» не есть отрицательная характеристика Николая; слова эти отмечают в Ростове его обычность, качества человека «как все», которых, мы помним, трагически недоставало Андрею Болконскому. Николай, так во многом проигрывающий рядом с князем Андреем, все же имеет и свой перевес в сравнении с ним. Как верно писала Л. Гинзбург, «ни высокий строй умственной и душевной жизни Болконского, ни великодушные мечтания и искания Пьера не отменяют жизненных путей Николая Ростова с его... психической доброкачественностью хорошего среднего человека»². Толстой отнюдь не склонен третировать среднего человека, как это делают часто авторы критических работ о Толстом; в сопоставлении жизненных опытов разных людей, каким является «Война и мир», за Николаем есть своя особая правда, которую не исключает правда других, духовно высоких героев. (В эпилоге только из скрытого противоречия между правдой Пьера, соединенной с памятью князя Андрея, и отношением к жизни Ростова начинает открываться острый конфликт — однако и здесь лишь начинает открываться, когда уже кончена книга, — как вероятная будущая возможность.)

Итак, судьба, в ситуации двенадцатого года по внутренней справедливости решающая отношения людей, согласно действительной сущности их и жизненному назначению этих людей, — судьба устраивает и жизнь Николая Ростова. Но для среднего человека судьба имеет свой вид судьбы бытовой, совпадающей с ближними обстоятельствами, их властью, которой не может не подчиниться Ростов. «Судьба», о которой толкуют он и его окружающие, — сниженная, не без легкой иронии автором поданная, иронии, которая автору не мешает вообще относиться к Ростову серьезно. Всякому свое, своя справедливость в исходе отношений Наташи и князя Андрея и отношений, параллельно все время идущих, Николая, Сони и княжны Марьи.

¹ Л. Гинзбург, О романе Толстого «Война и мир». — «Звезда», 1944, № 1, стр. 133.

² Там же.

В Воронеже Николай второй раз встречается княжну Болконскую; они не знают пока, что уже завязались новые отношения Наташи с князем Андреем. Николая мучит обещание, данное Соне: оно значит очень много для него, человека чести. Нарушить обещание подло, «и он знал, что подлости никогда не сделает». Николай начинает молиться о том, чтобы бог его вывел из этой путаницы, безвыходного положения. Он молится умиленно, как в детстве, с надеждой, что сейчас молитва исполнится. И она исполняется: тут же приносят письмо от Сони, освобождающей его от данного ей обязательства. Николай изумлен так легко совершившимся чудом и в то же время смущен, «как будто именно то, что это так быстро совершилось, доказывало то, что это происходило не от бога, которого он просил, а от обыкновенной случайности».

Этот поворот действия исполнен иронии, если особенно вспомнить, чего всегда стоит распутывать запутанные жизненные узлы такому человеку, как Пьер. У Николая все по-другому: трудность разрешена кем-то или чем-то за Николая, и не разрешена, а просто снята. Бог, исполнивший молитву Ростова, — это *deus ex machina*, древний «бог из машины». Легкость, с которой осуществилось желание, даже обидна, так что не верится в чудо и подозревается простая случайность.

В следующей главе объяснено это, по выражению В. Шкловского, «ложное чудо»¹. Соня в письме самоотверженно жертвует счастьем своим для любимого человека и благополучия дорогой ей семьи. Она растрогана собственным великодушием, но такова ее хитрость перед самою собой: послание Николаю писано с тайным расчетом, что случившееся соединение вновь Наташи и князя Андрея и вероятное восстановление прежних их отношений сделает невозможным союз Николая с сестрою князя Андрея. Бог не хочет, чтобы она была разлучена с Nicolas; Соня в радостном убеждении, что устроившая свиданье Наташи с Болконским судьба на ее стороне. Соня ищет тому свидетельств и, так как хочет найти, находит. Она напоминает Наташе гаданье на святках и выдумывает, веря сама своей выдумке, что видела тогда в зеркале князя Андрея: он лежал, как лежит он сейчас. Уже и Наташа, кажется, вспоминает таинственное предзнаменова-

¹ В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, «Советский писатель», М. 1955, стр. 280.

ние это. Убедая Наташу, добиваясь ее подтверждения, что так оно было на деле, и от этого убеждаясь сама, Соня свою выдумку и желание, бессознательный свой подлог хочет как бы превратить в объективный факт, достоверность. Соня правильно поняла неслучайный смысл стечения обстоятельств, приведшего к встрече Наташи с Болконским, но из необходимости она захотела извлечь свою личную выгоду. Она тащит судьбу на свою сторону, пытается подтасовать в свою пользу. Как хорошо показано В. Шкловским¹, Соня действует по расчету, хотя бы и бессознательному, ведет интригу, и это губит ее расчет. Законы действия в романе Толстого, особенно в ситуации двенадцатого года, отрицают интригу как верный, надежный путь поведения человека. Соня пытается вести интригу с самой судьбой, которая у Толстого по сущности своей — опровержение интриги как жизненно-го принципа, как средства достижения целей. Пока не разразился двенадцатый год, могло казаться, что интрига, игра интересов, курагинский принцип одерживает верх над глубокой необходимостью жизни; но в обстановке двенадцатого года интрига обречена на неуспех, и это показано в фактах самых различных, между которыми есть внутренняя связь, — и в том, что бедная Соня должна проиграть и невинные хитрости ей не помогут, и в жалкой смерти запутавшейся в интригах Элен, и в неминуемом поражении Наполеона, его грандиозной интриги, его авантюры, которую он хочет навязать миру и превратить в мировой закон.

12

Еще в первые дни войны Наташа Ростова слышала в церкви слова, оказавшие на нее глубокое, проникающее впечатление: «Миром господу помолимся». «Миром, все вместе, без различия сословий, без вражды, а соединенные братскою любовью — будем молиться», — думала Наташа»².

¹ См. В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков, «Советский писатель», М. 1955, стр. 279—280.

² Это место в тексте — одно из таких, над которыми Толстой особенно много работал. Окончательной редакции предшествовал целый ряд вариантов Наташиного внутреннего комментария к слову «миром»; из этого видно, как важно было Толстому через Наташу истолковать это слово: «миром, со всеми одинаково» (Л. Н. Тол-

Это новое соборное понятие — *миром* — появляется на страницах книги вместе с началом *войны*. Оно является, это слово, знаком новой положительной реальности, которая выявляется в ситуации народной войны; это уже не чистая умозрительная идея, как было прежде в масонском рассуждении Пьера («в мире, во всем мире есть царство правды»), но действительное земное единство людей. Новая форма, в которой теперь является это слово, выражает значение общего согласного действия, где «мир» одновременно и субъект, и орудие этого действия¹.

Появившееся в словах молитвы, это значение на следующих страницах поддерживается (в том числе и грамматически) словами солдата, которые слышит Пьер: «Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва». Это и значит: миром. А перед тем как всем народом навалиться, *миром молятся* накануне Бородина на Смоленскую икону, солдаты и мужики-ополченцы вместе и *наравне* с Кутузовым: «Несмотря на присутствие главнокомандующего, обратившего на себя внимание всех высших чинов, ополченцы и солдаты, не глядя на него, продолжали молиться». В этой подробности, в самом строении этой фразы перед нами — структура мира-общины и то, что противоречит, не соответствует ей: основное действие фразы идет на фоне борьбы побочных мотивов в ее обособленных частях; выбивающееся в причастном обороте суетное внимание к главнокомандующему нарушает соборную молитву, однако причастный оборот с обеих сторон охвачен деепричастными оборотами, не при-

стой, т. 14, стр. 48); «думая, как она соединяет себя в одно с миром кучеров и прачек» (т. 14, стр. 52); «Миром значит наравне со всеми, со всем миром» (т. 16, стр. 101). Очень существенно также и то, что в ранней редакции Наташины посещения церкви, связанные с ее чувством греха и раскаяния после истории с Анатолем, происходили еще до начала войны двенадцатого года; однако затем Толстой перенес этот эпизод в следующую часть и совместил его с первыми днями войны; таким образом, связались с ситуацией войны и слово «миром», которое Наташа слышит во время службы, и ее мысли по поводу этого слова (см. в упомянутой статье Э. Е. Зайденшнур в т. 16 Полн. собр. соч., стр. 84).

¹ Мы видим, как «исполняется» в книге Толстого богатое слово «мир». В *миру*, в *мире* (во всем мире) и *миром* — каждая из этих форм очень значима в тексте, каждое из этих слов объединяет вокруг себя целые области смысла. Стоит нам выделить и связать эти значения в необозримом тексте «Войны и мира», стоит затронуть сцепление этих слов, как некоторые скрывавшиеся от внимания стороны содержания приоткрываются.

знающими, отрицающими это мелкое направление интереса «высших чинов» («В такую минуту?» — как укоризненно скажет несколько дальше Пьер и разговоре с князем Андреем), благодаря чему основное действие «миром» не нарушается; но люди с мелкими интересами «в такую минуту» отпадают от «мира» — так что не вполне исполняются слова Наташи: миром, все вместе, без различия сословий.

В бородинских главах и прежде всего в бородинских впечатлениях Пьера Безухова раскрывается это новое содержание — «миром».

Мы помним Пьера на станции в Торжке, пытавшегося открыть в явлениях жизни разумную связь, но находившего всюду только один абсурд. А теперь взглянем на Пьера в канун Бородинского дня, когда он направляется к полю будущего сражения: одинокая смешная толстая фигура всадника в белой шляпе и зеленом фраке погружается в «море войск». И как всегда, как в любую минуту, в сознании Пьера идет работа сопоставления, связывания того, что он видит вокруг, идет работа анализа, направляемая вопросом: зачем?

На спуске с Можайской горы Пьеру встречаются одновременно телеги с ранеными и им навстречу идущий с песней кавалерийский полк. «Пьер так задумался, что не расслышал вопроса. Он смотрел то на кавалерийский... полк, то на ту телегу», где были раненые. Яркое августовское утро, в воздухе — веселый колокольный трезвон, и веселое возбуждение на лицах солдат-кавалеристов, в той плясовой, которую выделывают они, идущие на вероятную смерть, о чем напоминают телеги с ранеными, тут же рядом стоящие. Эти два одновременные впечатления, выделенные сознанием Пьера, встают как вопрос, который требует разрешения. Пьер едет дальше, вызывая своим невоенным видом веселое удивление окружающих; это вдруг его поражает. «Они, может быть, умрут завтра, зачем они думают о чем-нибудь другом, кроме смерти?» И ему вдруг по какой-то тайной связи мыслей живо представился спуск с Можайской горы, телеги с ранеными, трезвон, косые лучи солнца и песня кавалеристов.

«Кавалеристы идут на сраженье, и встречают раненых, и ни на минуту не задумываются над тем, что их ждет, а идут мимо и подмигивают раненым. А из этих всех двадцать тысяч обречены на смерть, а они удивляются на мою шляпу! Странно!» — думал Пьер, направляясь дальше к Татаринковой».

Кажется, это та же система мысли, что и в Торжке: противоречащие друг другу факты встают рядом в остром контрасте. На самом деле здесь нечто противоположное тому, что было в Торжке. Тогда мысль Пьера застывала в парадоксах, отдельные факты отскакивали один от другого, стояли рядом во взаимно отрицательной связи, без сцепления; мысль эти факты не могла объединить, каждый казался сам по себе, оправдан своей причиной, и не было выхода к общей правде. Жизненное состояние, которое отразилось в этой системе мысли, — разъединение, разнობой. Двенадцатый год — совсем другое состояние жизни, что обнаруживается с особой стороны Пьеровой «диалектикой души», тем, какова сейчас связь впечатлений в его сознании, отражающая объективную связь вещей.

Теперь, под Бородином, на место парадоксов встает действительное *противоречие*, которое движет мысль и внутри себя содержит решение. Страдающие лица раненых и веселая песня кавалеристов — эти два образа, выделенные вниманием Пьера как противоречие именно, создают напряжение, необходимое, чтобы начался ток познающей и анализирующей мысли Пьера. Это противоречие — не абсурд, в нем есть положительный смысл, реальная связь. В сознании Пьера противоречивые факты вступают в сцепление (в противоположность тому, что было в Торжке), начинают сразу же *отражаться* один в другом: встречая по мере продвижения к армии новых людей, Пьер «по какой-то тайной связи мыслей» вспоминает Можайскую гору, и это воспоминание действительно влияет на оценку новых явлений. Наблюдая работающих мужиков-ополченцев, «Пьер опять вспомнил раненых солдат в Можайске, и ему понятно стало то, что хотел выразить солдат, говоривший о том, что *всем народом навалиться хотят*». В свою очередь, эти новые впечатления активно соотносятся с последующими. Пьер разговаривает с высшими штабными офицерами, своими прежними московскими знакомыми, на их лицах тоже оживленное возбуждение, но Пьеру кажется, что причина его больше в вопросах личного успеха; «и у него не выходило из головы то другое выражение возбуждения, которое он видел на других лицах и которое говорило о вопросах не личных, а общих, вопросах жизни и смерти».

Наконец, приходит момент, который проясняет, вдруг освещает новым светом все, что воспринято, заставляет мгновенно вспомнить и по-новому пережить разом все

полученные представления, связать воедино и осознать их скрытый смысл. Это происходит у Пьера в разговоре с князем Андреем, когда тот высказывает убеждение, что успех сражения будет зависеть «от того чувства, которое есть во мне, в нем, — он указал на Тимохина, — в каждом солдате». «Тот вопрос, который с Можайской горы п во весь этот день тревожил Пьера, теперь представился ему совершенно ясным и вполне разрешенным. Он понял теперь весь смысл и все значение этой войны и предстоящего сражения. Все, что он видел в этот день, все значительные, строгие выражения лиц, которые он мельком видел, осветились для него новым светом. Он понял ту скрытую (latente), как говорится в физике, теплоту патриотизма, которая была во всех тех людях, которых он видел, и которая объясняла ему то, зачем все эти люди спокойно и как будто легкомысленно готовились к смерти».

«Зачем» здесь уже не вопрос, а ответ и решение. Для Пьера всегда, во всех его кризисах, отношение к смерти было самой трудной проблемой: сейчас или завтра, не все ли равно — мы помним это меланхолическое рассуждение Пьера в тяжелые для него минуты душевной потерянности. Но все-таки в рассуждении Пьера «нынче или завтра» — это метафора, мыслительный оборот, а вот для солдат накануне Бородина вероятная гибель *завтра* — реальная вещь, неизбежность для каждого второго из них. И, зная это, они удивляются на Пьеров костюм, поют веселую плясовую, подмигивают раненым, которых вид говорит о ждущей их завтра участи. Для Пьера это — загадка, для самих же этих людей — простое исполнение жизни, и им не надо задумываться о цели и смысле ее, искать, как нужно Пьеру Безухову и Андрею Болконскому. Их, этих людей, не угнетает мысль о близкой возможной смерти, ибо существованием их и личной судьбой распоряжается не слепой произвол; они это, не рассуждая и не задаваясь вопросами, тем не менее знают определенно и твердо.

Справедлив вывод одного из исследователей «Войны и мира», что образы, воплощающие у Толстого народное мироощущение, даны вне развития; эта неизменяемость свойственна по-разному и Кутузову и Каратаеву¹. В народном характере присутствует то незыблемое и прочное, то стихийное знание высшей нравственной истины, которого так

¹ «Все люди, принадлежащие к «целому» «простого народа», даны Толстым вне их душевного развития. А в Каратаеве отсут-

не хватает «интеллектуальным» героям с их «текучим» внутренним миром, находящимся в беспрестанной эволюции.

После сражения бородинские впечатления Пьера перерабатываются в его знаменательном сне в Можайске. (Обстановка и фон этого сновидения: «мирный... крепкий запах постоянного двора, запах сена, навоза и дегтя» и «чистое, звездное небо», которое видит засыпающий Пьер: все те же идущие рядом в книге мотивы земли и неба, сложно связанные со словом «мир».) Солдаты, те, кто были на батарее и молились на икону, во сне являются как совсем особая категория лиц, обозначаемая как *они*: «И *они* просты». *Они* отличаются: простотой и отсутствием страха смерти. А «ничем не может владеть человек, пока он боится смерти». Продолжается дифференциация в том единстве, которое было выражено словами: «все вместе»; в широком единстве двенадцатого года обособляется некий внутренний круг, основное ядро: «*Они* — эти странные, неведомые ему доселе люди, *они* ясно и резко отделились в его мысли от всех других людей».

Заметим, что в этом сне рядом с *ними* является «благодетель», голосом которого, кажется, и произносятся многозначительные мысли этого сна: благодетель говорит, перекрывая своим голосом крики и пенье Анатоля, Долохова, Несвицкого, Денисова и «других таких же» («категория этих людей так же ясно была во сне определена в душе Пьера, как и категория тех людей, которых он называл *они*»), тут же присутствующих и выражающих своим криком всю суету и сумятицу жизни «в миру», подавлявшую прежде Пьера; благодетель говорит, а *они* с простыми добрыми, твердыми лицами окружают его. Такова композиция этого сна. Место, которое занимает в нем благодетель, говорит о том, что масонское прошлое и в это время не выключается из нового опыта Пьера (кстати, масонский орден проповедует вечный мир и уничтожение войны). А вскоре произойдет такая же про-

ствие всякого внутреннего пути специально выделено: в момент встречи с Пьером он совершенно таков же, каким был, когда уходил в солдаты или приходил домой на побывку. И Кутузов, принявший народный «взгляд», народное отношение к жизни, по Толстому, тоже не может и не должен иметь внутренней эволюции. Уже при Аустерлице он явно знает все то, что сможет выразить и проявить в своих действиях позже, во время Отечественной войны» (Я. Биликин, О творчестве Толстого, Л. 1959, стр. 241).

виденциальная в самый острый момент духовной катастрофы встреча с Платоном Каратаевым, как когда-то встреча с Баздеевым.

Если в Пьеровом сне *они* были солдаты, то в Каратаеве, напротив, подчеркнуто, что в плену он сбросил с себя напущенное солдатское и возвратился к крестьянскому складу. Специально отмечено также, что слово «крестьянский» Каратаев выговаривал как «христианский» (крестьянин в исконном значении — христианин, всякий крещеный человек). Существенно также особенное внимание Каратаева к тому, есть ли у Пьера родители, жена, дети и огорчение его семейным неблагообразием.

Своего рода семьей в самом огне войны предстали до этого перед Пьером и *они* на курганной батарее: «В противоположность той жуткости, которая чувствовалась между пехотными солдатами прикрытия, здесь, на батарее, где небольшое количество людей, занятых делом, было ограничено, отделено от других канавой, здесь чувствовалось одинаковое и общее всем, как бы семейное оживление». Тут же Толстой считает нужным еще раз отметить специфическую ограниченность этого малого мира: Пьер поглощен наблюдением «за тем, как бы семейным (отделенным от всех других), кружком людей, находившихся на батарее». Любопытно и положение Пьера в этой «семье», куда его приняли («наш барин»), но с шутливым участием, подобным тому, «которое солдаты имеют к своим животным, собакам, петухам, козлам, и вообще животным, живущим при воинских командах». Именно отделенность от общего плана сражения порождает как бы модель мира-общины-семьи, с характерными чертами мирного крестьянского быта, являющими свою убедительность и спокойствие в самом горниле войны. Благодаря «семейности» солдаты на батарее особенно хорошо делают «миром» свое военное дело; в дальнейшем же это идеальное содержание крестьянского «мира» в лице Каратаева обособляется от военного и солдатского. Направление внимания Пьера знаменательно изменяется на батарее: перед этим он интересовался общим планом сражения, левым и правым флангом, обозревал панораму; теперь он не смотрит вперед на поле сражения и не интересуется знать, что там делалось, все его внимание сосредоточено во внутреннем «как бы семейном» круге на батарее. Эта переориентация внимания продолжается дальше в плену.

В результате сближения с *ними* — сначала на Бородинском поле, а после общими испытаниями плена, в результате знакомства с Платоном Каратаевым Пьер приходит к тому заключению, что несчастье людей происходит (и его несчастье до этой поры) «не от недостатка, а от излишка»; *излишек* здесь — не только материальные преимущества, отделяющие «господ» от народа, но также излишек духовной, внутренней жизни, искания, развитие, «диалектика души». Это все не свойственно им, простым людям, солдатам, крестьянам, им как бы дано непосредственно, прямо, стихийно то знание смысла существования, к которому ищущие и рефлектирующие герои «Войны и мира» пробиваются долго и трудно. Так нужны ли эти искания, оправданы ли они? Знакомство с Каратаевым, пожалуй, Пьеру подсказывает, что нет, не нужны; примитивное, но ясное, «круглое», обаятельное для Пьера благообразие Каратаева словно бы отменяет весь пройденный Пьером путь, все его поиски. Выходит так, что если и были нужны эти поиски, то только затем, чтобы понять наконец, что искать ничего не нужно, ибо главное найдено и известно уже; и оно вообще не ищется, не вырабатывается, не создается, а просто-напросто существует; надо только освободиться от всего, что мешает его принять, надо быть как *они*. Рассказывая об усвоении Пьером народной правды, Толстой сам с собою входит в противоречие, которого будто даже не замечает; но это противоречие — не только в мысли, сознании автора, оно глубоко, объективно, противоречие самого исторического процесса, развития цивилизации, культуры, человеческой личности. Это противоречие простого и сложного, патриархальности и развития личности, непосредственной жизни и жизни сознательной. Противоречие это в итоге «Войны и мира» так и не будет замкнуто.

Среди запутанной сложности жизни герои Толстого ищут ее простое и общее содержание. Двенадцатый год и приходит таким проясняющим все событием. Но есть простота как вечное требование человеческой жизни, как смысл и цель любого развития, самого сложного, и есть простота как исторически определенный и ограниченный тип отношений людей. Простота и та и другая — и вечно-необходимая и патриархальная — в событии 1812 года, в его значении для людей, в его народной основе. И мы видим, как у Пьера чувство *целесообразности* бытия, открытое двенадцатым годом, переходит в преклонение

перед каратаевским *благообразием*. А *мир*, который возник в освободительной войне, — широкое единство людей, большая община — русская нация, — объединяется с представлением о реальном патриархальном крестьянском «мире» — общине.

Что-то «успокоительное и круглое» Пьер находит в спорых движениях Каратаева; «круглое» означает успокоение и завершение. Идея круга родственна крестьянскому «миру» — общине с его социальной замкнутостью, круговой порукой, специфической ограниченностью. В то же время круг — эстетическая фигура, с которой связано искони представление о достигнутом совершенстве. Идея круга противоречит фаустовскому бесконечному стремлению вдаль, исканиям цели, противоречит *пути* как той *линии*, по которой движутся герои Толстого, стремясь к своим недостижимым целям. О Пьере сказано, что он долго с разных сторон искал успокоения, согласия с самим собой, то есть *мира* с самим собой — того, что его поразило в солдатах на Бородинском поле; но он искал «путем мысли», а получил этот внутренний мир через ужас смерти, лишения «и через то, что он понял в Каратаеве».

Вспомним замечательный эпизод из жизни Пьера в плену: французский часовой не пустил его дальше определенной черты, и вдруг после этого он сознает, что вся беспредельность мира — леса, и поля, и самое небо со звездами — «и все это мое, и все это во мне, и все это я!». «И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!» Вот так по-разному смотрят на небо князь Андрей и Пьер Безухов: дух одного устремляется в бесконечную даль, Пьер же сводит небо со звездами и заключает в своей личности: это во мне, и это я сам, мой неотъемлемый внутренний мир; значит, кого французы держат в плену? Меня, мою бессмертную душу, небо со звездами держат в плену — и Пьер захохотал своим толстым смехом. Космос, *весь мир*, запертый в балаган, загороженный досками, — это, конечно, не то же самое, что *весь мир* как чистое умозрение, горняя мысль (в масонской речи Пьера в Богучарове). Противопоставление неба и земли снимается в созерцании пленного Пьера, таковы его новое небо и новая земля. Но не забудем, что так почувствовать космос он сумел после того, как часовой не пустил на другую сторону дороги; понадобилось, чтобы заперли в балаган, чтобы почувствовать звездное небо своим неотъемлемым внутренним, личным пространством.

Это и есть для Пьера на этом этапе искомая свобода «независимо от всех обстоятельств», которой он искал в масонстве, а обрел в плену; обрел внутреннюю свободу, только лишившись свободы внешней.

Пьер после плена чувствует радость свободы от поисков цели и смысла жизни, поисков, которые только мешали почувствовать в себе непосредственное знание этой цели и смысла: «Прежде разрушавший все его умственные постройки страшный вопрос: зачем? — теперь для него не существовал». Он испытывает чувство человека, нашедшего искомое у себя под ногами, тогда как он напрягал зрение, глядя далеко от себя. В этом уподоблении — критика аустерлицкого неба, критика целей, на которые смотрят куда-то вдаль через «умственную зрительную трубу», не надеясь найти в настоящем и близком присутствии идеала и цели, критика отвлеченной рефлексии, обесценивающей само существование, подрывающей чувство *процесса* жизни. Именно в плену, в лишении и недостатке, Пьер научился ценить непосредственную жизнь, существование как процесс, удовлетворение первых простых потребностей — «наслаждение еды, когда хотелось есть, питья, когда хотелось пить, сна, когда хотелось спать, тепла, когда было холодно, разговора с человеком, когда хотелось говорить и послушать человеческий голос».

Мы помним масонское рассуждение Пьера о «мире» и «земле», на которой было «все ложь и зло»; напротив, теперь под влиянием Каратаева он духовно клонится «долу», к земле (где коренится «дух простоты и правды», олицетворяемый Каратаевым). Искание идеала «под ногами» сопровождается ограничением кругозора. Пьер в плену не думает об общем ходе дел, о «дальнем», но только о ближнем, насущном деле. «Ему не приходило и мысли ни о России, ни о войне, ни о политике, ни о Наполеоне. Ему очевидно было, что все это не касалось его, что он не призван был и потому не мог судить обо всем этом».

Но тот же Пьер в эпилоге скажет о мысли как о первой своей потребности: «Когда меня занимает мысль, то все остальное забава». Эти две стороны человеческой жизни — жизнь непосредственная и жизнь сознательная, существование и анализ — так и останутся в книге Толстого негармонизированы — хотя освобожденный из плена Пьер, Пьер четвертой части четвертого тома романа, кажется, достиг наконец, гармонии. Этот гармонический Пьер, однако, отказался от своего любимого и важнейшего для него

всегда занятия в жизни — от беспокойного размышления, от анализа. И можем ли мы поверить, что навсегда отказался? В эпилоге мы убедимся, что нет. Этот идиллический Пьер, которого любят все, даже те, кто прежде его не любил, и который сам одинаково дружелюбен со всеми, однако в близкие отношения ни с кем старается не входить, чтобы себя не связать (и в этом он уподобился Каратаеву, который совсем не имел того, что называют привязанностями; «но он любил и любовно жил со всем, с чем его сводила жизнь, и в особенности с человеком — не с известным каким-нибудь человеком, а с теми людьми, которые были перед его глазами. Он любил свою шавку, любил товарищей, французов, любил Пьера...; но Пьер чувствовал, что Каратаев, несмотря на всю свою ласковую нежность к нему... ни на минуту не огорчился бы разлукой с ним»), — этот Пьер даже чем-то нам неприятен в сравнении с прежним, который давал себя связать и запутать (например, позволил себя женить на Элен) и беспрестанно запутывался сам; зато он был близко связан с людьми, не было между ним и другими той дружелюбной дистанции, которая теперь ему позволяет быть довольным собой и другими.

В ходе истории простая цельность патриархального миропорядка оказывается превзойдена и нарушена новыми потребностями, развитием личности, индивидуальной свободой, психологическим усложнением человека. Творчество Толстого выразило именно эти процессы, «переворотившие» русскую жизнь эпохи Толстого. Ситуации «Войны и мира», мы видели это, — история Наташи и Анатоля или кризисы, посещающие Николая Ростова, — показывали, что патриархальный образ жизни, цельность и простота уже недостаточны. Но прежде всего сами внутренние силы художественного толстовского творчества явились выражением исторической перемены — всепроникающий толстовский анализ, так поразивший всех современников, знаменитая «диалектика души», колоссальный заряд духовной энергии, интенсивность переживания жизни и самопознания. Все это от собственной творческой личности автора перешло в толстовских героев, и прежде всего таких, как в «Войне и мире» Пьер. Недаром, когда появилась «Война и мир», Толстого начали упрекать в психологических анахронизмах, несоответствии психологии персонажей изображаемой эпохе. В критике того времени было остроумно замечено, что трудно представить себе, что Пьер и Андрей Болконский не читали еще ни Тургенева, ни Достоевского,

не знали еще ни Онегина, ни Печорина, ни Гоголя, ни Шопенгауэра, — как уже знал все это Толстой, когда в 60-е годы сотворял своего Пьера.

Это вечное напряжение и беспокойство, пульсация внутренней жизни — это ценно само по себе как человеческая способность, как новое богатство, развитое в человеке ходом истории. Но в то же время рефлексия и анализ, поднявшиеся над простым существованием, непосредственной жизнью, имеют тенденцию оторваться от этого ясного и простого и тогда запутаться сами в себе, стать «дурной бесконечностью». Простое существование, верность обычаю — закон патриархального общежития — перестали удовлетворять человека, родился вопрос: зачем? — появились сомнения, анализ, исследование. Но вопросы должны задаваться ради ответов, сознание и анализ самые сложные не могут заменить человеку жизни. Непосредственной этой жизни уже недостаточно, и в то же время только затем над нею стоит подняться, чтобы к ней же затем вернуться.

В движении человеческой истории, однако, становится фактом разрыв между простой жизнью и развитостью сознания, культуры, личности. Это противоречие истории Толстой мучительно чувствовал; оно пройдет сквозь творческую судьбу самого писателя и расколет ее; уже через несколько лет после окончания «Войны и мира» и ее выхода в свет Толстой заявит: «писать дребедени многословной вроде Войны я больше никогда не стану»¹. Толстой-художник обращается к примитивам, коротким рассказам-притчам для «Азбуки», где надо, чтоб было «коротко, просто и, главное, ясно»². А вскоре все европейское искусство нового времени будет Толстым объявлено (в том числе собственное искусство, «Война и мир» — «дребедень многословная») заблуждением, непоправимой роскошью, духовным излишеством. Еще в 1862 году, в то время, когда зарождалась мысль о «Войне и мире», Толстой в статье с характерным заглавием «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?», установив, что в жизни человека и человечества развитие не совпадает с гармонией, что, напротив, развитие и прогресс дисгармоничны и что, принимая прогресс как таковой за цель, содействуют «только развитию, а не гармонии развития», пытался решить это противоречие знаменитым

¹ Письмо А. А. Фету, январь 1871 г., т. 61, стр. 247.

² Там же, стр. 283.

афоризмом: «Идеал наш сзади, а не впереди»¹, — ибо «сзади», в детстве человека, и в «детстве человечества» также (патриархальном общегитии, «мире» — общине), остается гармония, которую нарушает развитие, а «впереди», в результатах развития, не видно пока ее. Поэтому — нам учиться писать у крестьянских ребят, а Пьеру учиться у Каратаева, освободившись от отягощающих, не дающих удовлетворения умственных и психологических «излишков».

Однако действительно ли тем самым решена проблема в «Войне и мире», тем, как показан Пьер после плена, в четвертой части четвертого тома? Окончательное ли это решение, и для Пьера является окончательным итогом это умиротворение и ровная доброжелательность ко всем, при отдаленности, однако, от них? В этом состоянии Пьер вспоминает и о Наташе в давно прошедшем времени, ибо «он чувствовал себя не только свободным от житейских условий, но и от этого чувства, которое он, как ему казалось, умышленно напустил на себя». Это чувство входило в душевную сложность, от которой теперь себя свободным чувствует Пьер. Однако вот он встречает снова Наташу: «Смущение Пьера теперь почти исчезло; но вместе с тем он чувствовал, что исчезла вся его прежняя свобода», — такая свобода, какая возможна лишь при отсутствии личных привязанностей, при слишком ровных отношениях со всеми другими людьми. Наташа связала Пьера возобновившимся чувством к ней, так же как, мы помним, она связала раненого князя Андрея, явившись к нему и нарушив в нем безразличную «божескую» любовь.

Пробуждение прежнего чувства в Пьере, лишаящего его свободы, похожей на равнодушие, — начало восстановления прежнего Пьера, «докаратаевского». При встрече с Наташей и Марьей Болконской после долгой разлуки Пьер вспоминает Петю Ростова: «Зачем было умирать такому славному, полному жизни мальчику?» Вопрос звучит не так испытующе, аналитически, как звучал он у Пьера раньше, но более примирительно, меланхолически, — но это тот самый вопрос: зачем? — обращенный к жизни, порядку вещей, ходу событий, направляющей жизнь и события силе. Вопрос этот неискореним, и новое приобретенное благообразие Пьера, хотя и смягчает, не может его отменить. В этом — залог того, каким предстанет Пьер в эпилоге «Войны и мира».

¹ Л. Н. Толстой, т. 8, стр. 321, 323.

Толстой писал о своем сочинении, объясняя, почему он не хочет его называть романом: «Предлагаемое теперь сочинение ближе всего подходит к роману или повести, но оно не роман, потому что я никак не могу и не умею положить вымышленным мною лицам известные границы, как-то: женитьба или смерть, после которых интерес повествования бы уничтожился. Мне невольно представлялось, что смерть одного лица только возбуждала интерес к другим лицам, и брак представлялся большей частью завязкой, а не развязкой интереса»¹.

Между тем в финале «Войны и мира» — свадьбы, создание новых семей, та самая, кажется, традиционная развязка, от которой отказывался Толстой. Кажется, браки Наташи и Пьера, Николая и Марьи Болконской заключают роман, завершают сюжетные линии, подводят итог отношениям персонажей. Но если так, то очень пошло бы роману первоначально задуманное заглавие: «Все хорошо, что хорошо кончается». Толстой, однако, от него отказался: у него в результате получилась книга, в заголовке которой всего вернее было не итог подчеркнуть, не то, как «кончается», но просто назвать тему произведения, которая в то же время больше чем тема — проблема, противоречие человеческой жизни, которое у Толстого решается, — решается, однако, не тем, что «кончается» в сюжете романа. «Война и мир» — это заглавие кажется очень простым, обозначающим просто тему и материал: рассказ о большой войне, сменяющейся победой и миром. Однако крайняя простота тех понятий, которые в заголовке рядом друг с другом поставлены, их элементарность, обобщенность и широта тем больше способствуют многозначности смысла. Этот смысл сочетания слов — «Война и мир» — для нас углубляется, когда мы осваиваем внутренние «сцепления» книги Толстого². Обобщенность и простота основных по-

¹ Л. Н. Толстой, т. 13, стр. 55.

² Заглавие будущей книги Толстого было как будто предугадано в словах пушкинского летописца:

Описывай, не мудрствуя лукаво,
Все то, чему свидетель в жизни будешь;
Войну и мир, управу государей,
Угодников святые чудеса...

«Война и мир» у Толстого звучит так же спокойно и просто, как и у пушкинского Пимена. Но летописная простота заголовка —

нятий отвечали намерению Толстого в книге своей «захватить все», как он писал в черновом предисловии, или, точнее, «сопрягать все», как сказано в самом тексте «Войны и мира», — отвечали универсальности содержания, побуждавшей уже современников видеть в «Войне и мире» не обычный роман, но что-то вроде нового эпоса. *Война и мир* — ведь это *всё* в человеческой жизни, ее и вправду универсальный охват и вместе с тем ее самое глубокое противоречие. Это две концепции бытия, два уровня понимания жизни: представляет ли собой она столкновение исходящих лишь из себя единичных стремлений, слепой произвол случайности, хаос — словом, «войну» (вспомним размышления Пьера на станции в Торжке: разве не находятся в состоянии войны люди, интересы которых непримиримо сталкиваются, — смотритель и прибывший его офицер, торговка в прорванной шубе и богатый Пьер, Пьер и его жена? И разве любая интрига, вообще интрига как таковая — не военная операция?), — или же жизнь представляет собой по своей глубокой, скрытой потенциальной сущности *мир* — общую жизнь людей, единство, согласие, целесообразную связь.

Однако и *мир* у Толстого многозначен, нецелен, скрыто противоречив. Жизненные опыты разных людей, героев романа, включаются этим обширным и емким образом — «мир» — опыты Пьера и Николая Ростова, князя Андрея и Каратаева. Каждый из этих отдельных опытов — как бы грань, сторона многозначного образа; и в то же время каждый — это своя особая истина, особое понимание «мира»; их надо бы все согласовать, и Толстой, очевидно, этого хочет, — но реальность жизненного процесса такова, что на пути к соединению своему они должны расходиться и даже возможен между ними конфликт. И как раз в эпилоге, при видимой счастливой развязке, начинает показываться возможность конфликта там, где раньше таилось противоречие.

Все хорошо, что хорошо кончается? Кажется, так оно и есть в эпилоге: жизненная борьба гармонически заверше-

мы наблюдали это — в ситуациях, в тексте книги (в том, как разнообразно и противоречиво «исполняется» слово «мир») возвращается уже как проблема, как сложный анализ, — что не свойственно «летописному духу». Поэтому «Война и мир» у Толстого звучит уже и не так же, как в монологе Пимена. Все то же коренное для Толстого противоречие простого и сложного сказывается и в нашем восприятии заглавия книги.

ла, отношения людей по справедливости решены, противоречия закруглены. Герои романа живут одним большим образовавшимся новым семейством, включившим в себя прежних Ростовых, Болконских, Пьера Безухова; причем внутри этого «мира» сохраняется самостоятельность его составляющих групп и индивидуальностей: «Как в каждой настоящей семье, в лысогорском доме жило вместе несколько совершенно различных миров, которые, каждый удерживая свою особенность и делая уступки один другому, сливались в одно гармоническое целое. Каждое событие, случавшееся в доме, было одинаково — радостно или печально — важно для всех этих миров; но каждый мир имел совершенно свои, независимые от других, причины радоваться или печалиться какому-нибудь событию».

Таково идеальное состояние, утопия согласованного всеобщего «мира». Утопия, ибо основные начала этого объединения, представленные Николаем Ростовым и Пьером, совсем не пребывают в гармонии.

Николай в эпилоге — крепкий хозяин на старый лад, без модных нововведений, — «хозяин простой». Он успешно хозяйничает, потому что внимателен к мужикам и достиг наилучшего согласования их и своих интересов. Свойственная Николаю как человеку несложность и простота, цельность и непосредственность, самая его ограниченность — во внутреннем соответствии с неразвитостью, цельной простотой патриархального крестьянского «мира», — «мира» в этом его социальном и исторически определенном значении. К простой жизни народа близок в эпилоге «Войны и мира» именно Николай.

А каков в эпилоге Пьер? Он вернулся во многом к «докаратаевскому» своему состоянию, к себе самому, к своим беспокойным вопросам, сомнениям, увлечениям. «Да, Пьер всегда был и останется мечтателем», — говорит после столкновения с ним Николай. Про Пьера в плену было сказано, что он через ужас смерти, лишения, через простое, непосредственное ощущение жизни пришел к согласию, «миру» с самим собой, которого искал он всегда — в филантропии, масонстве, философии, искал «путем мысли», но на этом пути не мог обрести. Пьер в эпилоге снова, как ему свойственно, ищет «путем мысли». Благообразие, воспринятое от Каратаева, удержалось в семейной жизни его; «что он одобрил бы, это нашу семейную жизнь», — говорит он с Наташей о Каратаеве. Но это он уже после того говорит, как на более общий вопрос Наташи: «Одобрил бы тебя

теперь» Каратаев? — он ответил, подумав: нет, не одобрил бы. Каратаев бы не одобрил новой деятельности Пьера, и сам автор сопровождает ироническим комментарием его «самодовольные рассуждения», планы, мечтания: «Ему казалось в эту минуту, что он был призван дать новое направление всему русскому обществу и всему миру».

Так разделяются в итоге малый мир, домашний круг, где сохраняется приобретенное благообразие, и мир большой, где снова круг размыкается в линию, возобновляется *путь*, «мир мысли» и бесконечное стремление. Ничто в эпилоге не говорит о близости Пьера крестьянскому миру (которому здесь так близок Ростов), а мистическое масонство теперь для него сливается с правительственной реакцией: «Мистицизма Пьер никому не прощал теперь».

Нет уже того равновесия, которое было в Пьере, освобожденном из плена. О приобретенном равновесии этом так рассказывалось в четвертой части четвертого тома, словно оно — окончательное, а влияние «круглого» Каратаева — закругление также эволюции Пьера, итог. Но этот итог уже позади для Пьера в 1820 году, в эпилоге; «путь мысли», к которому он вернулся, нарушил гармонию вновь.

Пьер в плену выделялся среди товарищей по балагану — солдат «своею непонятною для них способностью сидеть неподвижно и, ничего не делая, думать». Но это отличие, эта способность мысли была умерена, нейтрализована тогдашней достигнутой Пьером уравновешенностью. В эпилоге Пьерова склонность к анализу — источник противоречия и конфликта внутри того утопического семейного «мира», который собрал Толстой под крышей лысогорского дома. В споре Николая и Пьера они доказывают противоположное, но так как умственные способности Пьера сильнее и изворотливее, Николай поставлен в тупик и этим раздражен и озлоблен, поскольку в душе он знает, не по рассуждению, а по чему-то более сильному для него, свою правоту. Позже, вспоминая конфликт, Наташа говорит, что «у Николеньки есть эта слабость, что если что не принято всеми, он ни за что не согласится». На это Пьер говорит, что для Николая мысли и рассуждения — забава, почти препровождение времени, а для него, Пьера, все остальное забава. Здесь названы постоянные качества Николая и Пьера, которые были всегда им присущи, вели их по жизни, составляли особую правду того и другого, — и для Толстого та и другая правда имеет отношение к общей идее «мира». Но сейчас источник возможного конфликта —

именно не просто в противоположных мыслях, которых держатся Пьер и Ростов, а в этих самых их качествах — в самой способности и силе анализа, которая Пьера приводит в 1820 году в тайное общество, и в бессознательной непосредственности, немудрствовании патриархального дворянина Ростова, которые его толкают сказать в самую острую минуту спора: «И вели мне сейчас Аракчеев идти на вас с эскадромом и рубить — ни на секунду не задумаюсь и пойду. А там суди как хочешь».

Впереди у Пьера опять, как известно из замысла «Декабристов», — тайное общество, потеря свободы, плен.

Пьер, Николай, князь Андрей, Каратаев, Ростовы, Болконские — со всеми ними связаны в книге Толстого особые темы, которые автор стремится объединить и согласовать общим мотивом «мира». Такое согласие достигнуто, кажется, в эпилоге, — но именно здесь, когда образовалось объединение это, внутри него начинается размежевание вошедших в него начал такое решительное, предвещающее конфликт и борьбу, какого не было прежде. Открывается трещина между Пьером и Николаем; Пьеровой новой деятельности не одобрил бы Каратаев; зато в связи с этой деятельностью такое живое значение приобретает память Андрея Болконского. Эпилог в романе — обычно последнее слово о персонажах уже хорошо знакомых читателю; в «Войне и мире» новое лицо включается в действие, в соотношение жизненных сил уже в эпилоге — Николенька Болконский, мальчик, сын князя Андрея. Он благоговееет перед памятью отца, он обожает Пьера, и он не по душе Николаю Ростову, как тот ни силится быть к нему справедливым. Он незамеченный присутствует при споре Пьера и Николая, а после во сне его, которым кончается повествование Толстого, дядя Николай Ильич надвигается грозно на него и на Пьера, идущих в касках впереди огромного войска, и Пьер превращается в князя Андрея, его отца, и отец не имеет образа и формы, хотя он есть, это чувствует мальчик. Он вообще никогда не представлял себе отца в человеческом образе, хотя в доме было два похожих портрета: высокий дух, свободный от земной оболочки, *память* князя Андрея — участник назревающего конфликта.

Во сне Николеньки каски на нем и на Пьере такие, как нарисованы в издании Плутарха, и мальчик думает о людях Плутарха, римских героях: «Но отчего же и у меня в жизни не будет того же?» А впереди, там, куда движется

войско его и Пьера, — «впереди была слава...». На последней странице повествования возрождаются те мотивы, которые, кажется, были давно оставлены позади и даже разбечаны. Но вот они вновь обаятельны, волнуют вновь человека, путь которого начинается. В «Войне и мире» жизнь подводит чему-то итог, как, например, стремлению князя Андрея к славе, — и к эпилогу кажется, что подведен уже общий итог всему; но то, что было снято и подытожено, возобновляется, делается опять актуальным, живым.

Все хорошо, что хорошо кончается? Но ничего не кончается даже для этих людей — и, главное, с этими персонажами не кончается противоречие жизни, ее борьба. Противоречие и борьба разрешаются не итогом (любой из которых всегда лишь частный и временный), не фабульным концом, не развязкой романа. Хотя в эпилоге — браки и семьи, Толстой был все-таки прав, когда заявлял, что он не способен этой классической литературной развязкой поставить известные «границы» развитию действия и «вымышленным лицам» своим. Браки в финале «Войны и мира» если и определенный итог отношений лиц, то итог этот неокончательный и условный, им не уничтожился «интерес повествования» в книге Толстого. Тем самым подчеркнута относительность самого итога в процессе жизни и идеи итога как отношения к жизни, точки зрения на нее. Эпилог закругляет и тут же опровергает какое бы то ни было закругление жизни — отдельного человека или тем более жизни всеобщей. Действие продолжается после достигнутого уже итога, исходное противоречие поднимается снова, завязываются узлы на месте развязанных только что прежних. Противоречие разрешается не логическим выводом, после которого, как это в элементарной логике, уже противоречия нет. Оно остается в книге Толстого не замкнуто — противоречие духовного и простого, жизни сознательной и непосредственной, между началами и людьми, которых желал бы, может быть, видеть сам автор в согласии, непротиворечивом единстве — но не в его это власти.

Своей концовкой «Война и мир» — открытая книга: последние слова повествования — это мечты ребенка, планы жизни, которая вся впереди. Судьба героев романа, этих Болконского, Пьера, Наташи и Николая, — только звено в бесконечном опыте человечества, всех людей, и прошлых, и будущих, и в их числе того человека, который сегодня, в 70-е годы нашего века, спустя сто лет после того, как она написана, читает «Войну и мир».

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

«В. И. Ленин о Л. Н. Толстом», «Художественная литература», М. 1969.

Н. К. Гудзий, Лев Толстой, Гослитиздат, М. 1960.

Л. Гинзбург, О романе Толстого «Война и мир». — «Звезда», 1944, № 1.

В. Шкловский, Художественная проза. Размышления и разборы, «Советский писатель», М. 1960.

А. В. Чичерин, Возникновение романа-эпопеи, «Советский писатель», М. 1958.

А. А. Сабуров, «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика, изд-во МГУ, 1959.

А. П. Скафтымов, Статьи о русской литературе, Саратовское книжное издательство, 1958.

Я. Билинкис, О творчестве Л. Н. Толстого. Очерки, «Советский писатель», Л. 1959.

В. Ермилов, Толстой-художник и роман «Война и мир», Гослитиздат, М. 1961.

В. КОЖИНОВ
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ
И НАКАЗАНИЕ»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Классические произведения искусства существуют как бы в двух измерениях: чтобы полноценно их воспринять, необходимо видеть их в органической связи и с тем временем, когда они были созданы, и с нашим временем, в котором они продолжают жить, поражая своей неиссякаемой силой и яркостью.

Роман Федора Михайловича Достоевского «Преступление и наказание» был опубликован столетие с лишним назад — в 1866 году. Раскрыв январскую книжку журнала «Русский вестник», читатели находили в ней повествование, начинающееся предельно простой и документально точной фразой: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С — м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К — ну мосту».

Из следующих абзацев читатель узнавал, что дело происходило в Петербурге, вблизи Сенной площади. И если он был петербуржцем, он без особого труда мог догадаться, что молодой человек идет по Столярному переулку к Кокушкину мосту через Екатерининский канал (или, по-тогдашнему, «канаву»). И когда дальше рассказывалось о том, как, пройдя «ровно семьсот тридцать» шагов, молодой человек «подошел к преогромнейшему дому, выходившему одною стеной на канаву, а другою в — ю улицу», читатель понимал, что речь идет о Садовой улице¹. Более того, по целому ряду примет времени, рассеянных в

¹ Достоевский, по-видимому, для того и зашифровал некоторые названия, чтобы создать наиболее полное ощущение «достоверности», реальности происходящего (неловко, мол, раскрыть все до конца, поскольку речь идет о действительном событии).

повествовании, читатель неопровержимо уверялся, что дело происходит не вообще в каком-то «начале июля», но именно в начале июля 1865 года, то есть за полгода до появления романа...

Это порождало совершенно особенное отношение к роману. Впрочем, нам не нужно гадать, как воспринимали современные читатели роман Достоевского: яркое свидетельство об этом содержится в книге известного русского писателя конца XIX века Александра Эртеля «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги».

Здесь рассказывается о том, как дочь богатого помещика, умная и одаренная девушка, случайно берет в руки «Русский вестник» за 1866 год:

«До четырех часов ночи читала Элиз... роман, который с удивительной силой истерзал ее живое воображение... Картины, совершенно не свойственные тому, чем она жила и к чему привыкла, совершенно не соответствующие ее богато убранной комнате... преследовали ее. И, что всего было ужаснее, она сама участвовала в них, чувствовала себя только наполовину Элиз Гардениной».

И вот на другой день, выехав на обычную свою прогулку по Невскому на паре вороных рысаков, девушка велит кучеру ехать *туда*... Что же она увидела?

«На Садовой улице, там, где она примыкает к Сенной, у кабака с прилитыми и обледенелыми ступеньками, с мрачными, заплатанными стеклами на дверях, били пьяную женщину. Крик, хохот, брань в толпе дерущихся и тех, кто остановился посмотреть на драку... Вдруг... у самой толпы остановилась пара вороных, женский, странно ломающийся голос пронзительно закричал:

— Пожалуйста... я вас прошу... не трогайте ее, — торопливо заговорила она, путаясь в словах и не в силах сдержать нервически трясущегося подбородка. — Я — Елизавета Гарденина... Наш дом на Гагаринской набережной... Я ее возьму с собой... Нельзя так жестоко... Это возмутительно... бесчеловечно!..»

Все изображенное здесь — и вера в то, что мир романа совершенно реален, и желание немедленно увидеть его воочию, и даже, наконец, прямое осуществление этого желания, — очень характерно и важно для понимания романа. Художественный мир «Преступления и наказания» предельно достоверен, как бы даже документален.

Современный писатель рассказывает, как он в наши дни бродил по переулкам, где происходит действие «Пре-

ступления и наказания», держа в руках роман — как путешественник:

«По стоптанным каменным ступеням мы поднялись на узкую темную лестницу с полукруглыми подъемами и по ней наверх, до каморки Раскольникова¹.

Каморка его приходилась под самую кровлей высокого пятиэтажного дома... Квартирная же хозяйка его, у которой он нанимал эту каморку... помещалась одною лестницей ниже... и каждый раз, при выходе на улицу, ему непременно надо было проходить мимо хозяйской кухни, почти всегда настежь отворенной на лестницу».

Была каморка, туда вели тринадцать ступенек, как и было сказано в романе, и была лестница мимо квартиры с кухней...

Мы повторяли все движения Раскольникова, спускались вниз, во двор, под ворота, где Раскольников стоял... пока вдруг не увидел в каморке дворницкой топор. И дворницкая была с двумя ступеньками вниз (двумя! — точно так и было), мы заглянули туда... Затем мы вышли и направились к дому старухи процентщицы.

«Идти ему было немного; он даже знал, сколько шагов от ворот его дома: ровно семьсот тридцать».

Постепенно проникаясь ощущениями Раскольникова, мы тоже считали шаги, с некоторым замиранием сердца подошли к «преогромнейшему дому, выходившему одною стеной на канаву, а другою в — ю улицу...». По узкой темной лестнице... мы поднялись на четвертый этаж до квартиры старухи процентщицы и остановились перед дверью. Как раз на лестнице мы никого не встретили. Чувство перевоплощения было полное, до нервной дрожи в руках...»²

Да, роман настолько «достоверен», что даже и теперь, через сто лет, сохранились следы той «реальности», которую воссоздавал в нем Достоевский...

И все же это только одна сторона содержания романа. Не менее существенно другое.

Выйдя из дома в Столярном переулке, Раскольников вскоре после этого заходит в распивочную и встречается там жалкого, спившегося чиновника Мармеладова, который рассказывает о своей мучительной и жуткой жизни, а потом как бы бросает свое слово куда-то в безграничность

¹ Ныне — дом № 19/5 по ул. Пржевальского.

² Д а н и и л Г р а н и н, Примечания к путешественнику, «Советский писатель», Л. 1967, стр. 267—278.

пространства и времени, в вечность, олицетворенную в образе судящего людей бога:

«— Жалеть! зачем меня жалеть! — вдруг возопил Мармеладов, вставая с протянутой вперед рукой...— Да! меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть! Но распни, судия, распни и, распяв, пожалей его!.. Пожалее нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единый, он и судия... Всех рассудит и простит, и добрых, и злых, и премудрых, и смиренных... И когда уже кончит над всеми, тогда возглаголет и нам: «Выходите, скажет, и вы! Выходите, пьяненькие, выходите, слабенькие, выходите, соромники!» И мы выйдем все, не стыдясь, и станем... И возглаголят премудрые, возглаголят разумные: «Господи! почто сих приемлещи?» И скажет: «Потому их приемлю, премудрые, потому приемлю, разумные, что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего...» И прострет к нам руке свои, и мы припадем... и заплачем... и все поймем! Тогда все поймем!.. и все поймут...»

В этом месте ясно и резко обнаруживается другая сторона, другой аспект романа. Теперь уже невозможно воспринимать роман просто как достоверный рассказ о совершившихся возле Сенной площади событиях. Открывается какой-то совершенно иной план повествования, иная художественная перспектива.

И Александр Эртель в своей повести изображает это совсем другое, но не менее сильное и значительное воздействие «Преступления и наказания» на душу героини. Речь идет о *сне* Елизаветы Гардениной — сне, в котором очень своеобразно и вместе с тем поразительно верно воплотилось глубокое впечатление от только что прочитанного романа, переживание его внутренней сущности.

«Дикие, отрывочные сны, с странной яркостью подробностей, с самым невозможным смещением фантастического и действительного, не давали ей отдыха... Она на все отвечала каким-то болезненным восторгом... И вся эта цепь отрывочных сновидений к утру закончилась странным, самым несообразным сном. Будто входит Элиз в огромную, залитую огнями залу. Хоры, места за колоннами, ложи, кресла, проходы — все переполнено людьми. Сверкают звезды, эполеты, бриллианты, блестят обнаженные плечи и руки, пестреют ленты, цветы, кружева, перья...» Но вот «звезды, цветы, бриллианты, обнаженные плечи, тысячи биноклей, тысячи любопытных и выжи-

дающих глаз отступили куда-то далеко, далеко... На эстраде особый мир, что-то свое, отрезанное, независимое от того. И это вовсе не эстрада,— это — мрачное подземелье... В разных положениях, в мертвой неподвижности застыл оркестр. И какой странный оркестр! Тут были женщины, девушки, дети, старики, все в лохмотьях, с измученными лицами, с кровавыми подтеками и шрамами... «Наконец-то!» — сказал бледный, с безумно-тоскливыми глазами человек... И целое море звуков наполнило подземелье... Потрясающие звуки, похожие на человеческий голос. Там слышался истерический, неперестающий хохот, там — робкое всхлипывание, там раздавался пронзительный, насильственно заглушаемый крик, там проклинали кого-то, молили о пощаде, издавали тихие и жалобные стоны, там в торжественных трагических аккордах прославляли страдание и жертву. Волосы поднимались на голове Элиз... Ее звуки — она слышала их — все могущественнее и согласнее вливались в стройную разноголосицу оркестра... Но ей было слишком больно. «Нет, это не может продолжаться, — думала она, — я не возьму этой ужасной ноты...» Но звук вылетал, и она вскрикивала с каким-то горестным упоением: «Ах, как хорошо! Ах, как я счастлива!»

Итак, с одной стороны, роман Достоевского воспринимается как воссоздание реального человеческого мира, существующего около Сенной площади в Петербурге (и даже, быть может, как воссоздание реально совершившихся в начале июля 1865 г. событий), и вызывает желание посетить этот мир, увидеть его воочию, — с другой же, он предстает как своего рода трагическая опера, в которую читатель словно вливает и *свой собственный* голос, испытывая боль и в то же время непонятное счастье.

Сразу же следует сказать, что эти две стороны, два аспекта «Преступления и наказания» предстают в нерасчленимом, органичном единстве. Они постоянно присутствуют в каждой клеточке повествования, хотя подчас на первый план выходит одна из сторон. Понять эти стороны в их органическом единстве и взаимодействии — это во многом и означает проникнуть в смысл романа.

Двойственный характер «Преступления и наказания» отмечен так или иначе в большинстве критических очерков и исследований, посвященных этому великому произведению. Чаще всего говорят о социально-психологическом и

бытовом содержании романа и, с другой стороны, об его нравственно-философском содержании. И это, в общем и целом, верно, ибо в романе изображается и определенное действие (преступление), и его осмысление и оценка в сознании героев.

Но во многих работах о романе эти два аспекта непропорционально оторваны друг от друга, — вплоть до того, что каждая из сторон оказывается привязанной к отдельным, самостоятельным частям и главам «Преступления и наказания». Социально-психологическое и бытовое содержание относят при этом к фактическому действию романа, к повествованию в собственном смысле, а нравственно-философское — к монологам и диалогам основных героев (Раскольников, Сони Мармеладовой, Порфирия Петровича, Свидригайлова и других).

Более того, во многих исследованиях о романе — особенно тех, которые были созданы в конце XIX — начале XX века, — фактическое действие, повествование вообще оттесняется на задний план, и предметом анализа становятся почти исключительно размышления Раскольникова и его многочисленные споры с другими героями. Роман предстает при этом как своего рода трактат о проблеме преступления, а фактическое действие и сам художественный мир романа оказываются каким-то внешним обрамлением, фоном этого «теоретического» содержания.

Такой подход к делу обусловлен прежде всего неверным представлением о природе творчества Достоевского. Мы часто говорим, что романы Достоевского — *философские* романы. Но это определение можно употреблять только лишь с большой осторожностью, точно сознавая его смысл. Оно верно в том отношении, что в романах Достоевского так или иначе ставятся самые общие, коренные проблемы жизни, которые мы привыкли называть «философскими». Однако недопустимо смешивать романы Достоевского с «философскими романами» в прямом терминологическом значении. Ибо этот термин относится к сочинениям, которые по самому существу своему представляют собой не что иное, как трактаты на определенную философскую тему, но трактаты, облеченные в форму повествования, диалога, переписки и т. п.

Романы этого рода никогда не имеют первостепенной художественной ценности, да и для самих их авторов ис-

кусство как таковое отступало на второй план: им важно было пропагандировать свои философские убеждения. Они воплощали их в романной форме для привлечения более широкого круга читателей, для наглядности или даже для проведения «крамольных» идей через цензуру. И в этих романах нередко вся суть заключалась именно в монологах и диалогах персонажей, выражавших в конечном счете философскую позицию автора.

Между тем в «Преступлении и наказании», как и во всяком подлинно художественном творении, *смысл* воплощен во всей полноте произведения; рассуждения и споры героев выступают здесь прежде всего как одно из проявлений их целостных характеров и играют такую же роль, как и поступки, волеизъявления, переживания героев и обстановка их бытия.

Сами по себе философские рассуждения Раскольникова или Свидригайлова — это своего рода «характеристики» данных героев, а не воплощение смысла романа (хотя, конечно, и эти рассуждения — как и поступки, переживания, пейзажи, интерьеры и т. п., — органически связаны с общей «идеей» «Преступления и наказания»). Поэтому любые попытки определить смысл романа путем анализа извлеченных из него рассуждений героев разрушают художественную реальность романа, и исследователь тем самым вообще лишается возможности схватить его подлинный смысл.

Такого рода попытки, кстати сказать, обусловлены подчас склонностью тех или иных исследователей идти по пути наименьшего сопротивления. Ведь неизмеримо проще извлечь из «Преступления и наказания» ряд «теоретических» высказываний и затем рассуждать о них, нежели исследовать целостную художественную реальность и атмосферу романа.

При таком чисто «теоретизирующем» подходе вся художественная «реальность» романа оказывается, в сущности, ненужной, излишней. Ибо все сводится к тому, что герой романа, опираясь на определенную «теорию», оправдывающую преступление, убил и ограбил богатую старуху, но затем, испытывая сомнения в своей правоте, начинает жестоко терзаться (как бы *наказывая* себя сам за свое преступление). К тому же он получает жестокие удары от тех, с кем он спорит, доказывая свою правоту. В конце концов он сознается в убийстве и получает законное наказание.

Из всего этого легко сделать вывод, что существо произведения заключено в «теории» Раскольникова и философических спорах вокруг нее. Сам же роман — лишь повод для развертывания этих споров.

Такое представление о романе несостоятельно уже хотя бы потому, что «теория» Раскольникова, взятая сама по себе, именно как *теория*, едва ли обладает подлинной глубиной и значительностью. Об этом справедливо — хотя, быть может, в излишне резкой форме — сказал замечательный поэт и проницательнейший критик Ишюкентий Анненский:

«Мысль коротенькая и удивительно бедная, гораздо беднее, чем в «Подростке», например: Наполсон — гимназиста 40-х годов, Наполеон — иллюстрированных журналов. Теория, похожая на расчет плохого, но самонадеянного шахматиста»¹.

Да и о чем тут спорить: ведь сам Достоевский недвусмысленно обнажает *заурядность* идеи Раскольникова. Ибо ту же, в сущности, идею (хотя и без философского ореола, но в близких раскольниковским выражениях) излагает приятелю-офицеру какой-то студент в трактире, куда случайно забрел Раскольников. Более того, к этой идее близка и жизненная позиция презируемого Раскольниковым Лужина (что сознает и сам герой).

И все же идея Раскольникова, взятая непосредственно в художественной цельности романа, в нераздельном и органическом единстве с самим героем и всем миром произведения, обладает несомненной значительностью, силой и даже известным обаянием...

Об этом прекрасно сказал тот же Анненский. Сразу же после слов о том, что теория Раскольникова как таковая похожа «на расчет плохого, но самонадеянного шахматиста», он говорит: «И в то же время вы чувствуете, что тут и не пахнет сатирой, что это, как теория, самая подлинная пережитость и вера столь живая, что, кажется, еще вчера она заставляла молиться»².

Нельзя не вспомнить здесь конец того разговора студента с офицером, который невольно подслушал Раскольников. После того как студент экспансивно утвердил

¹ И. Ф. Анненский, Вторая книга отражений, СПб. 1909, стр. 125—126.

² Там же.

идею нравственной правоты убийства «никому не нужной» и злой старухи, офицер вдруг спрашивает его:

«— Вот ты теперь говоришь и ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты *сам* старуху или нет?»

— Разумеется, нет! Я для справедливости... Не во мне тут и дело...

— А по-моему, коль ты сам не решаешься, так нет тут никакой и справедливости!»

Это очень многозначительный диалог. Неизвестный студент (он здесь как бы представитель некой толпы, некоего посягаемого в воздухе «общего мнения»¹) утверждает, что можно и даже нужно убить старуху и использовать ее деньги «на служение всему человечеству и общему делу». Но это чисто умозрительное, «теоретическое» утверждение. Раскольников же действительно убивает старуху...

Словом, дело не в теории, не в идее, а в самом Раскольникове, одержимом идеей. Не так уж трудно опрокинуть идею Раскольникова, но едва ли можно опрокинуть одержимого идеей Раскольникова.

В дальнейшем мы, конечно, еще будем говорить о идее Раскольникова и попытаемся понять, почему эта сама по себе «бедная» идея приобретает такой могучий смысл в мире романа. Сейчас важно отметить лишь одно: суть романа — не в самой по себе идее, «теории», а в чем-то ином, что воплощено в его художественной цельности. Вне реального действия «Преступления и наказания» «теория» Раскольникова теряет свою силу и глубину.

Мне могут возразить, правда, что и те работы о романе, которые ограничиваются анализом чисто теоретического его содержания, подчас представляют значительный интерес и волнуют читателя. Но это объясняется прежде всего тем, что даже самое отвлеченное рассуждение о романе Достоевского не может все же вообще изолироваться от его художественной реальности. Она сохраняется хотя бы в цитатах из монологов и диалогов, которые отнюдь не похожи на трезвое обсуждение теоретических проблем, ибо включены в напряженное действие романа.

Существует и прямо противоположное понимание — или, точнее, восприятие — романа, при котором как раз движение идеи отходит на задний план, и все сосредото-

¹ Раскольников думает об этом разговоре: «Все это были самые обыкновенные и самые частые, не раз уже слышанные им... разговоры и мысли».

вается на фактическом действии, на событиях, происходящих в романе. Подобный подход к роману особенно распространен на Западе. Так, например, широко известный в 1920—1930-х годах французский писатель Франсис Карко, изображавший главным образом жизнь преступного мира, писал:

«Преступление и наказание» буквально опьянило меня. Пять дней подряд, запершись в своем углу в меблированных комнатах, я зачитывался им. Второе, третье, четвертое чтение ни в чем не ослабили мощных ощущений, пронизывающих все мое существо. Звук колокольчика, в который вслушивался Раскольников, вернувшись к дверям старухи процентщицы, казался мне тем самым, какой раздавался внизу, в передней, когда ночью мы будили спящего там слугу. Я вздрагивал всякий раз, как какой-нибудь запоздалый жилец дергал звонок. Моя комната находилась над этой передней. Я жил в ожидании этого звука колокольчика, резкое звяканье которого преследовало меня как привидение»¹.

Такое восприятие «Преступления и наказания» по своему верно, ибо схватывает напряженность и остроту действия романа — действия, в центре которого преступление, убийство². Но этим никак нельзя ограничиться. Такое восприятие, в частности, предполагает отсечение «идейного» плана, то есть движения самой «теории» Раскольникова, и в конечном счете превращает роман в своего рода «детектив» (хотя Достоевский явно не предполагал подобного прочтения романа, ибо он не ввел в сюжет ни одной «загадки», тайны, связанной с убийством: все ясно с самого начала). Словом, перед нами иная крайность.

Действительно, понять роман можно, лишь исходя из его целостного художественного мира, который воплощен во всей полноте повествования Достоевского. Выхватывание отдельных высказываний, которое, к сожалению, ха-

¹ Цит. по кн.: Ф. М. Достоевский, Избр. соч., Гослитиздат, М. 1946, стр. 481.

² О том, с каким напряжением создавался мир романа, свидетельствует рассказ о человеке, жившем в одном доме с Достоевским в 1866 г. Этот человек отказался почитать вместе с писателем, утверждая, что «Достоевский замышляет кого-то убить — все ночи ходит по комнатам и говорит об этом вслух» («Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1, «Художественная литература», М. 1964, стр. 363).

рактарно для многих исследователей, способно лишь увести от подлинного понимания. В конечном счете человек, который просто читает роман с достаточной внимательностью и серьезностью, воспринимает его вернее, чем исследователь, строящий свой анализ на ряде отдельных, «особо выдающихся» цитат из теоретических споров героев.

Впрочем, здесь может встать вопрос о том, зачем вообще нужно *исследование* романа. Разве писатель, создавая роман, не предназначал его попросту для чтения, для непосредственного читательского восприятия? Это, конечно, верно. Но есть разные степени понимания художественного произведения. Человек, просто воспринявший художественный мир, созданный писателем, скорее чувствует, видит, осязает этот мир, чем действительно понимает его. Для действительного понимания необходимо глубокое размышление, требующее определенной подготовленности.

И опять-таки может возникнуть вопрос: а зачем же тогда вообще создаются романы? Разве не мог писатель сам отчетливо, ясно, определенно сформулировать смысл своего романа?

Нет, не мог. Лев Толстой, говоря о смысле «Анны Карениной», совершенно справедливо заметил: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен был написать роман тот самый, который я написал...» Далее он говорил о том, что роман есть «сцепление» мыслей, но «каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается»¹.

Смысл романа никогда не может достигнуть той однозначной определенности, какой обладает смысл философского трактата. Но в то же время смысл подлинно великого романа всегда богаче, многограннее, полнее, нежели смысл любого трактата. Романы, подобные «Дон Кихоту», «Войне и миру», «Преступлению и наказанию», обладают как бы *неисчерпаемым* смыслом. Каждое поколение открывает в них нечто совершенно новое.

Но для этого открытия необходимы и немалые усилия, и верный подход к произведению,— в частности, внимательное и углубленное прочтение текста, прочтение, с которого и должен начинаться всякий анализ и от которого

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 62, Гослитиздат, М. 1953, стр. 268—269.

он не может полностью отрываться, уходя в абстрактные рассуждения.

Обратимся теперь к роману и начнем, пожалуй, с первой же его фразы, которая уже цитировалась.

«В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер один молодой человек вышел из своей каморки, которую он нанимал от жильцов в С — м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К — ну мосту».

Поверхностное восприятие увидит в этой фразе всего лишь сухое сообщение, «информацию». Нам, казалось бы, указывается только время и место действия, возраст героя (молодой человек), его материально-бытовое положение (нанимал от жильцов каморку) и т. п.

Однако в настоящем, большом искусстве чисто информационных деталей не бывает. Начнем с того, что сама эта внешняя, даже какая-то подчеркнутая «информационность» исходной фразы романа имеет (это уже отмечалось в связи с отрывками из романа Александра Эртеля) существенный художественный смысл. Подчеркнутая достоверность и точность, как бы даже документальность фразы (и в частности, зашифровка названий) оказывает свое особое эстетическое воздействие (так потрясшее героиню Эртеля).

Далее, каждая деталь подлинного произведения искусства органически связана с произведением в целом. И эта первая фраза — как бы зерно, из которого разрастается потом огромное древо романа.

Вот хотя бы одно слово: герой отправился «медленно, как бы в нерешимости...»¹.

Слово «нерешимость» и различные образования от того же корня — «разрешение», «неразрешимо», «не решаться», «нерешительно», «решено», «нерешенное», «решение» (окончательное, последнее) и т. д. — то и дело повторяются на страницах романа, особенно в кульминационных сценах.

Чтобы не уходить пока далеко в глубь романа, перевернем только одну страницу. Здесь (в девятом абзаце от начала романа) мы снова увидим то же самое слово: «Он...

¹ В дальнейшем во всех цитатах из Достоевского, кроме специально оговоренных случаев, курсив мой. — В. К.

несмотря на все поддразнивающие монологи о собственном бессилии и *нерешимости...*» — и т. д.

Перевернем еще несколько страниц. В начале четвертой главки Раскольников размышляет о полученном им письме матери. Это размышление кончается так: «Ясно, что теперь надо было не тосковать, не страдать пассивно, одними рассуждениями, о том, что вопросы *неразрешимы*, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее. Во что бы то ни стало надо *решиться*, хоть на что-нибудь...»

И еще через несколько страниц: уже упоминавшаяся сцена в трактире, где Раскольников слышит рассуждения некоего студента и ответ офицера: «А по-моему, коль ты сам *не решаешься*, так нет никакой и справедливости!» — и т. д. и т. п.

Перед нами одно из *ключевых* слов романа. Оно воплощает глубокие и существенные стороны его содержания, его целостного смысла. «Преступление и наказание» — роман *неразрешимых* ситуаций и роковых, чреватых трагическими последствиями *решений*.

Это было показано уже в одной из первых критических работ о романе — статье Дмитрия Писарева «Борьба за жизнь», появившейся в 1867 году. Критик писал, в частности, что жизненное положение, в котором очутилась героиня романа Соня Мармеладова и в котором она вынуждена сделать «выбор», принадлежит к таким положениям, когда «оказываются неприменимыми правила и предписания общепринятой житейской нравственности. В таком положении точное соблюдение каждого из этих превосходных правил и предписаний приводит человека к какому-нибудь вопиющему абсурду... Даже и беспристрастный наблюдатель, вдумываясь в такое исключительное положение, останавливается в недоумении и начинает испытывать такое ощущение, как будто бы он попал в новый, особенный, совершенно фантастический мир, где все делается наыворот и где наши обыкновенные понятия о добре и зле не могут иметь никакой обязательной силы. Что вы скажете, в самом деле, о поступке Софьи Семеновны?.. Какой голос эта девушка должна принять за голос совести — тот ли, который ей говорил: «сиди дома и терпи до конца; умирай с голоду вместе с отцом, с матерью, с братом и с сестрами, но сохраняй до последней минуты свою нравственную чистоту», — или тот, который говорил: «не жалея себя, не береги себя, отдай все, что у тебя есть, продай себя, опозорь и загрязни себя, но спаси, утешь,

поддержки этих людей, накорми и обогрей их хоть на неделю, во что бы то ни стало»? Я очень завидую тем из моих читателей, — иронически продолжает Писарев, — которые могут и умеют решать сплеча, без оглядки и без колебаний вопросы, подобные предыдущему. Я сам должен сознаться, что перед такими вопросами я становлюсь в тупик; противоположные воззрения и доказательства сталкиваются между собою; мысли путаются и мешаются в моей голове; я теряю способность ориентироваться и анализировать»¹.

Стоит напомнить, что это пишет человек, как раз склонный к прямолинейным и односторонним приговорам, к решениям сплеча (такова, например, его известная «скандальная» статья о Пушкине). Но в данном случае он верно уловил своеобразие художественных «положений» романа Достоевского. Через много лет после Писарева известный литературовед В. Ф. Переверзев писал о том, что жизнь предстает перед Раскольниковым как «трагическое столкновение своеволия и смирения», как необходимость выбора быть либо насильником, либо жертвой, и герой «беспомощно бьется над решением этого социального противоречия, то принимая принцип своеволия, то благоговейно и даже страстно преклоняя колени перед покорностью и смирением»².

Да и сам Достоевский прекрасно сознавал эту существеннейшую особенность своего романа. Уже в самой первой формулировке замысла «Преступления и наказания» он подчеркивал, что перед героем его романа встают «неразрешимые вопросы»³.

Но ведь вся эта стихия «неразрешимости» — могут возразить мне — станет действительно ясна нам лишь позднее или даже только после восприятия романа в целом. Какое же значение имеет одно слово в начальной фразе романа?

Во-первых, при серьезном, внимательном чтении это слово не пройдет бесследно. Оно отзовется в нашем восприятии — пусть пока совершенно безотчетно, — и впечатление закрепится благодаря дальнейшему повторению

¹ Д. И. Писарев, Соч. в 4-х томах, т. 4, Гослитиздат, М. 1956, стр. 331—332.

² В. Переверзев, Ф. М. Достоевский, Госиздат, М.—Л. 1925, стр. 59.

³ Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, Госиздат, М.—Л. 1928, стр. 419.

этого слова. Во-вторых, именно такое, как бы незаметное для нас и потому органически совершающееся приобщение к смыслу романа только и способно ввести нас в его подлинный, *художественный* мир. Если мы восприняли бы стихию «неразрешимости» лишь в форме тех или иных теоретических рассуждений героя, она осталась бы всего лишь «мыслью» (которая, как заметил Толстой, в своей отдельности «страшно понижается» и даже «теряет» свой истинный, художественный смысл).

В первой фразе романа «нерешимость» предстает как свойство, воплощенное в самой походке героя, и благодаря этому перед нами начинает созидаться его цельный живой образ, в котором позднее выступят и соответствующие собственно духовные черты. Свойство, уловленное в манере идти, будет затем органически разрастаться в многогранный и сложный человеческий облик.

Но так же будут разрастаться и другие «моменты» начальной фразы. «Чрезвычайно жаркое время» — это не просто метеорологическая примета: как таковая она была бы излишней в романе (не все ли равно — летом или зимой совершается преступление?). Через весь роман пройдет атмосфера невыносимой жары, духоты, городской вони, сдавливающих героя, мутящих его сознание до обморока. Это не только атмосфера июльского города, но и *атмосфера преступления...*

И каморка, похожая — как будет сказано позднее — на шкаф и на гроб, тоже пройдет через роман как необходимое художественное обстоятельство действия, вливающееся в общий смысл романа. И даже «деловое» обозначение «нанимал от жильцов» очень важно, ибо оно предстает не просто как точная информация, но как символ крайней *неустроенности, неукорененности* героя: у него не только своего дома нет, но он даже нанимает каморку у тех, кто сам не имеет своего дома и, в свою очередь, нанимает квартиру (кстати сказать, и Соня Мармеладова нанимает комнату «от жильцов» и, побывав у Раскольниковова, замечает: «Не знала, что вы тоже от жильцов живете...»).

Итак, первая фраза — это действительно своего рода зерно романа, заключающее в себе многие зачатки его смысла, который затем будет разрастаться и обогащаться в каждой последующей фразе. И, только улавливая шаг за шагом это органическое разрастание, можно постигнуть *художественный* смысл романа.

Достоевский заметил по поводу одного своего произведения, которое упрекали за растянутость, что в нем «слова лишнего нет», то есть нет ни одного слова, не имеющего отношения к глубокому художественному смыслу целого.

И когда мы говорим о том или ином «слове» романа, необходимо отчетливо сознавать, что речь идет не о слове в лингвистическом смысле, не о явлении языка. Каждое слово включено в художественную целостность романа, где оно перестает быть обычным явлением речи и становится деталью образа, деталью художественного мира, воплощающей и в то же время вбирающей в себя его богатый и сложный смысл. Этот мир находится не за словом (или *под* словом), а в самом слове. Перед нами не обычное слово, а художественное слово великого писателя — элемент искусства, а не просто речи.

Чтобы отчетливо увидеть это, возьмем одно очень часто встречающееся в романе слово — «желтый». Это как бы основной «цвет» романа. В квартире старухи процентщицы комната «с желтыми обоями», мебель «из желтого дерева», картинки «в желтых рамках». Сама старуха носит «пожелтелую кацавейку». Даже во сне, когда Раскольников как бы повторяет убийство, ему бросается в глаза «желтый диван» в комнате старухи. Каморка Раскольникова оклеена «грязными желтыми» обоями; в полицейской конторе, где он падает в обморок, ему подают «желтый стакан, наполненный желтою водою». Само лицо героя после болезни становится «бледно-желтым». «Желтое» лицо и у Мармеладова. В комнате Сони опять-таки «желтоватые» обои. В кабинете Порфирия Петровича мебель из «желтого дерева», а лицо следователя — «темно-желтое». У женщины, которая на глазах Раскольникова бросается в канаву, «желтое» лицо. На Петровском острове «ярко-желтые» домики... Этот перечень можно бы продолжать и далее. Причем, особенно важно отметить, что вообще-то в романе очень мало красок, и ни один цвет, кроме желтого, не повторяется более, чем несколько раз.

Просто невозможно предположить, что это господство желтого цвета возникло случайно. И конечно же, дело во все не в точном воссоздании цвета обоев, мебели, лиц и т. д. Само по себе такое воссоздание было бы просто излишним в романе. Какое дело нам до того, что те или иные предметы желтые (а не, скажем, зеленые, голубые, коричневые и т. п.)? Что это прибавляет к нашему пониманию художественного мира Достоевского? Нет, здесь, безусловно,

есть некий существенный внутренний смысл. Но смысл сложный и многогранный. Едва ли возможно определить его однозначно и со всей четкостью.

Замечательно одно место в романе. Раскольников через несколько дней после убийства приходит в квартиру старухи и застаёт там работников: «Они оклеивали стены новыми обоями, белыми с лиловыми цветочками, вместо прежних желтых, истрепанных и истасканных. Раскольникову это почему-то ужасно не понравилось; он смотрел на эти новые обои враждебно, точно жаль было, что все так изменили».

Почему же это не понравилось герою? Конечно, прежде всего следует сказать о том, что Раскольникову вообще неприятно всякое изменение того места, где он пережил самые роковые мгновенья своей жизни. Но явно не случайно говорится здесь о замене обоев желтого цвета на белые. Желтый — это как бы цвет того мира, того пространства, где было и задумано (ибо каморка Раскольникова тоже желтая) и совершено преступление.

Но дело не только в этом. Желтый цвет характеризует и внутренний мир Раскольникова. В романе есть очень существенное сопоставление двух слов: слово «желтый» не раз соседствует с другим словом одного с ним корня — «желчный», которое, кстати, тоже часто встречается в романе.

О Раскольникове, например, говорится: «Тяжелая, *желчная*, злая улыбка змеилась по его губам. Он прилег головой на свою тощую и затасканную подушку и думал, долго думал... Наконец, ему стало душно и тесно в этой *желтой* каморке».

Или другое место: «Проснулся он *желчный*, раздражительный, злой и с ненавистью посмотрел на свою каморку. Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длинной, имевшая самый *жалкий* вид с своими *желтенькими*, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней *жутко*...»

Я выделил в последнем отрывке уже не два, а четыре слова, ибо они как бы перекликаются, они связаны и по звуку и по смыслу. Иногда думают, что подобное единство звука и смысла характерно лишь для поэзии, для стиха. Но подлинно художественная проза строится не менее сложно, чем стихи, хотя в ней искусное построение гораздо менее заметно, не бросается в глаза.

Однако обратимся к основному сопоставлению: «желчный» — «желтый». Перед нами явное взаимодействие внутреннего и внешнего, мироощущения героя и мира. В этом взаимодействии, очевидно, и коренится тот сложный и напряженный смысл, которые приобретает в романе слово «желтый». Нельзя не отметить, что на него наслаиваются в романе и другие значения. Так, Соня, живущая в «желтой» комнате, кроме того, — как не раз говорится в романе — живет «по желтому билету». И это жуткое значение как бы входит в состав общего значения слова «желтый».

Во взаимодействии с «желчью» «желтизна» приобретает смысл чего-то мучительного, давящего. Между прочим, Достоевский писал оба эти слова через «о» — «жолтый» и «жолчный»; так они и печатались в прижизненных изданиях романа. И это написание как-то грубее и выразительнее... Стоило бы и теперь восстановить это начертание: оно подчеркивало бы то особенное значение, которое вложил в эти слова Достоевский.

Наконец, слово «желтый» связано, по-видимому, еще и с тем, что «Преступление и наказание» — ярко выраженный *петербургский* роман. Дело в том, что образ Петербурга прочно ассоциируется в русской литературе с желтым цветом. Правда, это стало вполне очевидно уже после Достоевского, в поэзии XX века. Напомню строки из «петербургских» стихов Блока: «В эти желтые дни между домами мы встречаемся...», «И на желтой заре — фонари...»; Анненского: «Желтый пар петербургской зимы... И Нева буро-желтого цвета...»; Мандельштама: в Петербурге «...к зловещему дегтю подмешан желток...».

Вероятно, и в романе Достоевского обилие «желтого» как-то связано с самим ощущением Петербурга, его общего колорита. Но, конечно, еще более существенное значение имеет сама атмосфера романа, то взаимодействие «желчи» и «желтизны», о котором шла речь.

Это уже, конечно, не слово в собственном смысле, а частица художественного мира «Преступления и наказания».

Невозможно, разумеется, анализировать «Преступление и наказание» слово за словом. Но необходимо — для действительного понимания романа — чутко вслушиваться в каждое слово, видеть в слове не просто элемент «информации», сообщения (скажем, воспринимать определение каморки «желтая» только как обозначение ее цвета), но именно частицу сложного и богатого художественного

мира в его целостности ¹. Анализ отдельных слов должен выступить лишь как своего рода *ключ* к верному восприятию и пониманию романа. Постоянно помня об этом, попытаемся схватить целостный смысл романа, его основное художественное содержание.

Мы уже разбирали первую, начальную фразу романа. Но, строго говоря, роман начинается не с нее. Ей предшествует название, в котором перед нами резко, отчетливо, крупным планом предстает слово ПРЕСТУПЛЕНИЕ.

Это слово имеет еще более существенное и широкое значение, чем различные образования от корня «решать». Конечно, можно понять его в чисто информационном и буквальном значении: нам предлагается рассказ о юридически наказуемом деянии, о каком-то нарушении правовых норм. Однако при внимательном чтении романа нетрудно убедиться, что его название имеет неизмеримо более многосторонний и сложный смысл. Речь идет о преступлении нравственности, быта, жизни вообще.

Слово «преступление» и различные его вариации то и дело возникают в романе. Так, Раскольников говорит Соне, пожертвовавшей собой ради семьи: «Ты тоже *переступила*... смогла переступить... ты загубила жизнь... *свою* (это все равно!)» ².

О матери Раскольникова говорится, что она «на многое могла согласиться... но всегда была такая черта... за которую никакие обстоятельства не могли заставить ее *переступить*».

И Мармеладов в самом начале романа рассказывает Раскольникову, как он «переступил». Он рисует идиллическую картину своей недавней трезвой жизни, повествует о том, как его приняли «его превосходительство» и «даже прослезилась, изволив все выслушать», и сказали: «Беру тебя еще раз на личную свою ответственность», как дома «на цыпочках ходят, детей унимают: «Семен Захарыч на службе устал, отдыхает, тш!», как «кофеем меня перед службой поят, сливки кипятят!.. Сколотились мне на об-

¹ Тонкие наблюдения над художественным бытием слова в «Преступлении и наказании» содержатся, в частности, в работе А. В. Чичерина «Поэтический строй языка в романах Достоевского» (см. его книгу «Идеи и стиль», «Советский писатель», М. 1965, стр. 162—215).

² Курсив Достоевского.

мундировку приличную...», как «жена точно в гости собралась, приделась...», как «в продолжение всего того райского дня... я и сам в мечтаниях летучих препровождал...». Но, говорит Мармеладов, «тут... черта моя наступила» (то есть он *не мог не переступить* черту), и «я хитрым обманом, как тать в ночи, похитил у Катерины Ивановны от сундука ее ключ, вынул, что осталось от принесенного жалованья... и всему конец...», а потом пошел и к Соне, которая «вынесла... последние, все, что было...».

Вслед за встречей с Мармеладовым, Раскольников получает письмо матери, где вновь со всей ясностью выступает тема «*преступаемости*» человека, где мать благословляет свою дочь пожертвовать собой ради брата, ибо она, Дуня, «многое может перенести» (хотя и для Дуни, как и для матери, существует «черта», за которую она не сможет переступить). Кроме того, из письма встает всецело *преступный* образ Свидригайлова.

Тема «переступания» ширится и углубляется. Мармеладов, «переступивший» жену и Соню, Соня, «переступившая» себя, а затем пытающаяся «переступить» себя Дуня¹, не знающий никаких «границ» Свидригайлов.

Наконец, после рассказа Мармеладова и письма матери Раскольников зримо сталкивается с «двойником» Сони — пьяной девочкой на бульваре, которую преследует человек, тут же окрещенный им Свидригайловым. Раскольников пытается помочь, но чаша уже переполнена, и он злобно восклицает: «Да пусть их *переглодают* друг друга живьем, — мне-то чего?»

В этом-то «преступном» состоянии мира совершается преступление Раскольникова.

О Раскольникове, задумавшем убить богатую старуху, говорится, в частности: «Он решил... что задуманное им — «не преступление»...» Здесь перед нами сложная «игра» со словом, — разумеется, не некое развлечение, а трагическая «игра», чреватая тяжкими последствиями. Раскольников прав в том отношении, что его поступок по своим мотивам и целям далеко выходит за собственно юридические рамки. Поначалу, не вникнув в глубину дела, можно еще полагать, что Раскольников стремится, убив богатую

¹ Как размышляет Раскольников, «Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным», — а может быть, даже Дунечкин жребий «хуже, гаже, подлее, потому что... все-таки на излишек комфорта расчет, а там просто-запросто о голодной смерти дело идет!».

старуху, добыть средства для окончания своего образования и помощи семье. Есть как будто бы и более далекие планы: принести затем пользу человечеству, «облагодетельствовать» его за счет никому не нужной злой старухи. Однако Раскольников не только никак не воспользовался украденными ценностями (кстати, даже не пересчитал их), но, как выясняется позднее, даже *заранее знал*, что не воспользуется ими.

Словом, его деяние по своим глубоким внутренним мотивам не преступление в юридическом смысле, которое всегда подразумевает вопрос: кому (и почему) это выгодно? Он совершает убийство не ради какой-либо выгоды, не потому, что он зол и жесток по природе, и даже не в целях «мести» обществу и т. п.

Но в то же время деяние Раскольникова есть *преступление* в самом глубоком и остром смысле. Он говорит Соне: «Если б только я зарезал из того, что голодец был... то я бы теперь... *счастлив* был!»¹ Да, его деяние страшнее всякого обыкновенного преступления, ибо он не просто убил, а хотел утвердить *правоту* убийства, утвердить само право на преступление.

В этой связи очень важно учитывать один из аспектов содержания романа. Раскольников убил ведь не только старуху процентщицу: он обрушил свой топор и на ее сестру Лизавету — забитое и безответное существо, полное кротости и смирения, — ту Лизавету, которая еще недавно чинила его, Раскольникова, рубаху... Она была близка с Соней Мармеладовой, была даже на нее похожа. Когда Раскольников признался Соне в убийстве, он «вдруг в ее лице как бы увидел лицо Лизаветы...». Убить Лизавету — как бы то же самое, что убить Соню... Сам Раскольников восклицает: «Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. Все, все отдают... глядят кротко и тихо...»

Эти слова об убитом им же человеке не воспринимаются как цинизм. А между тем, казалось бы, убийство Лизаветы гораздо ужаснее, чем убийство злой и деспотичной стяжательницы.

Кстати сказать, в первоначальном варианте романа преступление Раскольникова крайне усугублялось тем, что Лизавета была беременна: «Ее же потрошили. На шестом месяце была. Мальчик. Мертвенький», — рассказывала

¹ Курсив Достоевского.

там кухарка Настасья¹. Достоевский счел эту страшную подробность излишней².

Кто знает, может быть, поначалу «центр тяжести» должен был, по замыслу художника, падать именно на убийство кроткой Лизаветы — этой «сестры» Сони? Но в законченном романе оно, это убийство, отошло на второй план, оно только лишь подчеркивает роковой характер преступной «теории» Раскольниковова.

«Бедная Лизавета, — размышляет Раскольников. — Зачем она тут подвернулась. Странно, однако ж, почему я об ней почти и не думаю, точно и не убивал?..» Соне он объясняет, что убил Лизавету «нечаянно».

И в самом деле: Раскольников убил Лизавету в состоянии крайнего смятения, почти безумия и к тому же как бы ради самозащиты. Между тем старуху он убивал совершенно сознательно, ради утверждения правоты убийства. Это как бы убийство человека вообще, убийство, после которого можно убивать всех и каждого. И в сравнении с этим преступлением «нечаянное» убийство Лизаветы действительно как бы даже не преступление, а дикий поступок, совершенный в невменяемом состоянии.

Правда, гибель Лизаветы резко и остро обнажает страшный смысл деяния Раскольниковова: подчинившись своей «теории», он как бы вынужденно убивает тут же и того, кого не собирался, не хотел убивать. Его преступление словно порождает цепную реакцию. И все же убийство Лизаветы прежде всего с особой силой выявляет ни с чем не сравнимый смысл убийства старухи процентщицы. Эта вторая «роль» образа Лизаветы, в сущности, значительно важнее. При «обычном» преступлении убийство кроткой Лизаветы вызывало бы гораздо большее возмущение, нежели убийство ее злобной и корыстной сестры. Но, воспринимая «Преступление и наказание», мы (как и сам герой) гораздо меньше думаем об убийстве Лизаветы. Подчас ее образ вообще не упоминается в рассуждениях

¹ «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», ГИХЛ, М. — Л. 1931, стр. 94.

² Между прочим, Достоевский (подобные вещи неоднократно с ним случались в той спешке, с которой нужда заставляла его заканчивать свои романы), по-видимому, забыл изъять из окончательного текста замечание студента, рассказывающего о старухе, что Лизавета-де «поминутно была беременна». Это был, как мне кажется, подступ к страшной развязке, но он так и остался в романе без последствий.

о романе, в то время как убийство процентщицы всегда оказывается в центре внимания.

Уже в самом начале романа, в первом же внутреннем монологе Раскольникова, звучит главный мотив: «На какое дело хочу покуситься!..— говорит себе герой.— Ну, зачем я теперь иду? Разве я способен на *это?*»¹

В этом размышлении нет мелодраматического преувеличения смысла задуманного поступка: ведь речь идет о покушении на своего рода основной закон человеческого бытия. Решившись на убийство, Раскольников скажет себе так: «Все — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует *быть!*»

Своим деянием Раскольников именно и хочет *практически* доказать и себе, и в конечном счете *всему миру*, что «нет никаких *преград*», через все можно переступить. Если это действительно так, если человека в тех или иных его стремлениях останавливают только предрассудки или страх, значит, подлинным человеком будет лишь тот, кто осмелится «переступить» через что угодно...

Много говорилось о «параллелизме» основных образов «Преступления и наказания», о прямых сопоставлениях судьбы или сознания Раскольникова и Лужина, Свидригайлова, Мармеладова, Сони. Эти сопоставления непосредственно, открыто, даже подчеркнуто проведены в самом романе. Так, Раскольников прямо говорит о том, что из убеждений Лужина естественно вытекает его, раскольниковская «теория»; Свидригайлов заявляет Раскольникову: «Между нами есть какая-то точка общая»; предполагаемый брак сестры Раскольникова с Лужиным приравнивается «жертве», принесенной дочерью Мармеладова; Раскольников говорит Соне: «Ты тоже *переступила...*» — и т. п.

Эти сопоставления, как обычно указывается, призваны «оттенить» образ Раскольникова, бросить на него определенный свет. Но дело не только в этом. Не менее существенно, что все эти образы «переступающих» людей создают то общее состояние мира, в котором совершается главное преступление — убийство.

Это изображенное в романе всеобщее преступление, переступание сложившихся за века норм и границ бытия имело, конечно, свой очень существенный смысл.

¹ Курсив Достоевского.

Величие Достоевского-художника обусловлено, в частности, тем, что он с поразительной остротой и глубиной осознал всю грандиозность и далеко идущие последствия той исторической ломки, которая началась в России в 60-х годах XIX века. Он чувствовал, что надвигаются невиданные по размаху социальные, технические, идейные и нравственные перевороты, которые действительно и произошли уже после его смерти, в XX веке.

И главное здесь вовсе не в прямых «пророчествах» и предсказаниях будущих событий (хотя и их можно найти у Достоевского), а в необычайно ясном и углубленном видении тогдашних, современных Достоевскому процессов и фактов, в которых выражалась подготовка и нарастание грядущего всемирно-исторического переворота.

Достоевский вполне определенно говорил о том, что в современном ему обществе господствует «чрезвычайное экономическое и нравственное потрясение... Прежний мир, прежний порядок... отошел безвозвратно... Все переходное, все шатающееся»¹. Вскоре после окончания «Преступления и наказания» он писал: «Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии — да разве не закричат... что это фантазия!»²

Конечно, это «чрезвычайное потрясение» только лишь началось в эпоху, когда Достоевский создавал «Преступление и наказание», и лишь наиболее чуткие и проницательные люди могли предвидеть его последствия. Те процессы и факты, которые поставил в центр внимания Достоевский, многим его современникам представлялись всего лишь случайными и исключительными явлениями, не воплощавшими в себе существа исторического развития. И само отражение этих явлений в романах Достоевского многие рассматривали именно как «фантазию» или в лучшем случае как опыт изображения патологических и уникальных характеров и ситуаций.

Так, даже в 1882 году популярнейший тогда критик Н. К. Михайловский писал о творчестве Достоевского: «Изображений простой, обыденной, типической жизни... нет и в помине. Напротив, все вычурно, необыкновенно, случайно... «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы»

¹ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв., Госиздат, М. — Л. 1926—1930, т. XI, стр. 98—99.

² Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, Госиздат, М.—Л. 1930, стр. 150.

переполнены всякого рода редкостями, исключительными явлениями, чудищами»¹. Между тем Достоевский уверенно говорил о том, что отражение всех этих «фантастических» явлений — «исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже... плавает»².

«Если в этом хаосе, в котором давно уже... пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона... — писал Достоевский, — то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса?.. Кто хоть чуть-чуть может определить законы и... разложения, и нового созидания?»³

О жизненных фактах, которые стали для Достоевского предметом художественного освоения, он писал: «В каждом номере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не *исключительны*... Мы всю действительность пропустим этак мимо носу»⁴.

Стремясь схватить существо «чрезвычайного потрясения», обусловленного начавшимся переходом к новому состоянию мира, Достоевский обращается именно к конкретным жизненным фактам — в том числе к тем, которые повседневно отражаются на страницах газет. В самом начале работы над «Преступлением и наказанием» он писал, объясняя реальные истоки своего замысла: «Есть... много следов в наших газетах о необыкновенной шатости понятий, подвигающих на ужасные дела»⁵.

Повторяю: все это было только начало, только первые проявления грядущих переворотов и катастроф. Поверхностному взгляду новые факты представлялись «исключительными» и «фантастичными» явлениями в жизни России, своего рода социальной или даже чисто психологической патологией. Но в глазах Достоевского это были центральные и наиболее полные смысла факты. Исходя из этих «фактов действительной жизни», Достоевский и

¹ Цит. по кн.: «Ф. М. Достоевский в русской критике», Гослитиздат, М. 1956, стр. 378—379.

² Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 150.

³ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв., т. XII, стр. 36.

⁴ Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, стр. 169—170. Курсив Достоевского.

⁵ Там же, т. I, стр. 420.

создал образы Раскольников, Свидригайлова, Мармеладова, Сони, Лужина — этих «переступающих» привычные нормы людей — и весь «пре-ступный» мир своего романа.

Как и всякий художник, Достоевский изображал не столько само по себе «чрезвычайное экономическое и нравственное потрясение», сколько его последствия в личном поведении и сознании людей. Пользуясь его собственным, уже цитированным, определением, он повествовал о том, что «мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии». Десять лет — это время от первых известий о крестьянской реформе в 1856 году до выстрела покушавшегося на жизнь царя Дмитрия Каракозова, выстрела, который прозвучал 4 апреля 1866 года — в самый разгар работы над «Преступлением и наказанием».

Существует рассказ современника о том, как воспринял это покушение Достоевский: «В комнату опрометью вбежал Федор Михайлович Достоевский. Он был страшно бледен, на нем лица не было, и он весь трясся, как в лихорадке.

— В царя стреляли! — вскричал он, не здороваясь с нами, прерывающимся от волнения голосом.

Мы вскочили с мест.

— Убили? — закричал Майков каким-то нечеловеческим, диким голосом.

— Нет... спасли... благополучно... но стреляли... стреляли... стреляли... стреляли...»¹

Если внимательно вдуматься в этот текст (особенно в это четырехкратное «стреляли...»), станет очевидно, что Достоевский более всего поражен самим *фактом*: кто-то осмелился стрелять в царя. Убит ли царь или остался жив — это для него уже явно второстепенный вопрос.

И этот факт в самом деле не мог не поразить чуткий разум. Конечно, в России и раньше не раз покушались на жизнь властителей. Но то были тайные заговоры приближенных, — заговоры, о которых никто, кроме высшей знати, не знал ничего достоверного. Между тем 4 апреля 1866 года никому не известный человек среди бела дня и при большом стечении народа выстрелил в царя — человека, в котором подавляющее большинство населения России видело божьего помазанника, неприкосновенную и священную личность. В то время почти нельзя было пред-

¹ «Былое», 1906, № 4, стр. 299—300.

положить возможности подобного выстрела (достаточно сказать, что царь до этого момента постоянно совершал прогулки по улицам Петербурга без специальной охраны). И вот нашелся человек, дерзнувший «преступить» еще безусловную для миллионов людей святость царя...

Это было одним из ярчайших выражений той самой стихии «пре-ступления», «переступания» всех границ, которая художественно воплотилась в создаваемом именно тогда романе Достоевского.

Связь между фактами, подобными выстрелу Каракова, и содержанием романа заметить было нетрудно. И вполне естественно, что роман многими был воспринят как роман о «нигилистах» — так тогда обычно называли революционно настроенную, отрицавшую устои сложившейся жизни и культуры молодежь.

Первым романом о «нигилизме» были, как известно, тургеневские «Отцы и дети» (1862). Этот роман был понят одними как пасквиль на нигилистов, а другими — как их славословие. Едва ли будет ошибкой утверждать теперь, что образ Базарова был, по сути дела, *объективным* отражением того типа людей 1860-х годов, которые вошли в историю под именем нигилистов.

Но вслед за «Отцами и детьми» один за другим выходят романы Писемского, Лескова, Ключникова, Авенариуса, Крестовского, Маркевича и т. д., которые в самом деле были заостренно направлены против нигилистов, стремились разоблачить безусловную ложность или даже низменность всех их убеждений и стремлений. Эти романы вполне справедливо называются антинигилистическими.

И при появлении «Преступления и наказания» некоторые критики зачислили его в эту рубрику. Причем критики, выступавшие от имени нигилистов, резко обрушились на роман, называя его даже «самым тупым и позорным сочинением» (Г. З. Елисеев), а противники нигилизма приветствовали роман, видя в нем сокрушительное разоблачение враждебного им идейного течения, да еще взятого «в самом крайнем его развитии» (Н. Н. Страхов).

Правда, один из вождей нигилизма, Дмитрий Писарев, в своей известной статье «Борьба за жизнь» решительно отказался считать Раскольникова нигилистом. Но, несмотря на это авторитетное мнение, вопрос до сих пор не решен до конца. Еще и в наши дни «Преступление и наказание» подчас истолковывают — хотя и с различными оговорками — как антинигилистический роман.

В «Преступлении и наказании» есть образ, который, безусловно, представляет собой прямое отражение нигилизма 1860-х годов. Причем образ этот — сатирический, даже карикатурный и, следовательно, должен быть понят как образ антинигилистический. Речь идет о Лебезятникове. Однако в данном случае Достоевский изобразил реальную, созданную самой жизнью карикатуру на нигилиста¹, и подобные образы, между прочим, можно найти и в «пронигилистических» романах того времени.

Между тем, создавая образ Раскольникова, Достоевский — быть может, без сознательного умысла, но, несомненно, вполне целенаправленно — настойчиво отмежевывает своего героя от нигилистических кружков 60-х годов. Вот, например, характерная деталь: «Раскольников, быв в университете, почти не имел товарищей, ни к кому не ходил и у себя принимал тяжело. Впрочем, и от него скоро все отвернулись. Ни в общих сходках, ни в разговорах, ни в забавах, ни в чем он как-то не принимал участия».

Глубокая несхожесть Раскольникова с теми человеческими типами, которые можно было встретить в нигилистических кружках 1860-х годов, обнаруживается в целом ряде черт и деталей².

Тем не менее образ Раскольникова и до сих пор нередко истолковывается как попытка воссоздать (и «разоблачить») черты нигилистов 1860-х годов. Эта точка зрения выражена, например, даже в комментариях к роману в новейшем издании сочинений Достоевского, — хотя комментарии, казалось бы, должны исходить только из наиболее проверенных и объективных данных. В этих комментариях приводятся, в частности, слова Достоевского: «Все нигилисты суть социалисты», а затем утверждается, что Раскольникова писатель «представляет как последователя... социалистических теорий»³.

Между тем Достоевский, словно бы предвидя подобные безапелляционные утверждения, заставил своего героя

¹ Достоевский прямо говорит в романе, что Лебезятников — «один из того бесчисленного разноликого легиона пошляков, дохленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров, которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее, чтобы тотчас же ополнить ее, чтобы мигом окарикатурить все...».

² Об этой несхожести, кстати, ясно говорит в своей статье Писарев.

³ Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 5, Гослитиздат, М. 1957, стр. 583.

открыто «отмежеваться» от социалистов. Раскольников иронически говорит о социалистах: «Трудолюбивый народ и торговый; «общим счастьем» занимаются... Нет, мне жизнь однажды дается, и никогда ее больше не будет: я не хочу дожидаться «всеобщего счастья»...»

Можно из этого сделать вывод, что Раскольников — против социалистов. Но уж никак нельзя утверждать, что Достоевский хотел «представить» Раскольникова социалистом...

Но кто же такой Раскольников? Излагая замысел «Преступления и наказания», Достоевский писал, что стремится изобразить «необыкновенную шатость понятий», «странные недоконченные идеи» в молодом человеке. Здесь очень важны слова «шатость» и «недоконченность»; это опять-таки «ключевые» для Достоевского слова, проходящие через все его зрелое творчество. Один из характернейших его героев даже носит фамилию Шатов.

Как известно, одновременно с романом «Преступление и наказание» Достоевский писал повесть «Игрок», замысел которой он наметил так: «Я беру... человека... во всем *недоконченного*, изверившегося»¹.

Для Достоевского «недоконченность» и «шатость» — это поистине всеобъемлющие понятия, в которых воплощалось его понимание современной России. Достоевский очень ясно и неоднократно формулировал это свое понимание. Он писал, что «нигде на Руси не только нет законченного, но даже нигде и не начато»², что «все переходное, все шатающееся»³ и «странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности»; типичный деятель времени — «деятель неопределенный, не выяснившийся», но «он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого»⁴. Именно таков и герой «Преступления и наказания».

Кстати, «недоконченность» и «шатость» воплотились в духовном облике и поведении отнюдь не только Раскольникова, но и большинства героев романа, — хотя у каждого глубоко своеобразно. Все они «пошатнувшиеся» — даже Разумихин, который произносит страстные речи в духе

¹ Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 333.

² Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв., т. VIII, стр. 474.

³ Там же, т. XI, стр. 98—99.

⁴ Там же, стр. 7.

почвенничества¹. Впрочем, стоит здесь вспомнить «недоконченную» и полную брожения фигуру самого основателя почвенничества и близкого соратника Достоевского — Аполлона Григорьева.

Итак, Достоевский создавал свой роман вовсе не о нигилистах в собственном смысле слова — то есть представителях революционно настроенной молодежи 1860-х годов. Конечно, и нигилисты были людьми, «пре-ступающими» сложившиеся веками нормы и понятия. Но Достоевский ставит проблему гораздо шире. И невозможно сблизить с нигилизмом таких «преступающих» (хотя и совершенно по-разному) героев романа, как Лужин, Свидригайлов, Мармеладов, Соня и т. д. Достоевский имел в виду не настроения революционных кружков, а духовное развитие России в целом, «то, — как он говорил, — что мы все, русские, пережили в последние десять лет».

«Мы все» — это ведь значит и *сам писатель*. Да, самому Достоевскому, безусловно, были присущи и «шатость» и «недоконченность», хотя эти черты в нем — гениальном художнике и мыслителе — воплощались чрезвычайно своеобразно.

Характерно, что незадолго до начала работы над «Преступлением и наказанием» Достоевский собирался критиковать в одной статье сразу два романа — «пронигилистическое» «Что делать?» Чернышевского и антинигилистическое «Взбаламученное море» Писемского. «Две противоположные идеи, и обоим по носу»², — сообщал он брату о замысле статьи. Уже это показывает сложность его позиции.

Не менее замечателен другой факт. Редакция антинигилистического журнала «Русский вестник» отказалась напечатать одну из глав «Преступления и наказания» без кардинальной переделки. «Я написал ее в вдохновении настоящим, — сообщал об этой главе Достоевский, — но... дело у них... в опасении за *нравственность*... Они видят... следы *нигилизма*»³.

Нигилизм в романе, который многие считали антинигилистическим?! Но недаром Н. Н. Страхов позднее резко обвинял в нигилизме самого Достоевского. В конце жизни

¹ Почвенничество — идейное течение 1860—1870-х годов, призывавшее к единству с патриархальной массой народа («почвой»).

² Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 341.

³ Там же, стр. 444. Курсив Достоевского.

Достоевский писал: «Нигилизм явился у нас потому, что мы все нигилисты. Нас только испугала новая, оригинальная форма его проявления». И тут же — ответ тем, кто «дразнил» Достоевского верой в бога: «Этим олухам... и не снилось такой силы отрицания бога... которое перешел я»¹.

Как же это понять? Слово «нигилизм» взято здесь, конечно, в необычайно широком смысле. Достоевский прямо говорит о нигилизме как таковом (то есть об идеологии молодежных кружков 1860-х годов) только как об одной «оригинальной форме» того очень широкого духовного явления, которое он находил и в своем собственном развитии.

Многозначительна одна деталь в самом конце романа. Поручик Порох говорит Раскольникову, пришедшему сознаться в своем преступлении: «Нынче... очень много нигилистов распространилось; ну, да ведь оно и понятно; времена-то какие, я вас спрошу? А впрочем, я с вами... ведь вы, уж конечно, не нигилист! Отвечайте откровенно, откровенно!

— Н-нет...»

Эта заминка в ответе означает, по-видимому, что герой, не считая себя нигилистом в узком смысле, то есть революционером, вместе с тем чувствует свою причастность к нигилизму в каком-то очень широком и глубоком значении слова.

Этот «нигилизм» Достоевский не «разоблачал», а стремился глубоко понять и художественно освоить. Поэтому даже если взять слово «нигилизм» в том «всеобщем» смысле, в каком его употребляет здесь Достоевский, «Преступление и наказание» все же нельзя назвать «антинигилистическим» романом. Ибо Раскольников — не отрицательный герой, он не «разоблачается» в романе.

Писатель наделил его прекрасными человеческими чертами, начиная с внешности: Раскольников был «замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен». В его поступках, переживаниях, высказываниях выражается истинное благородство, даже рыцарственность духа, глубочайшее бескорыстие, высокое чувство достоинства, не говоря уже о выдающемся уме и способности необычайно

¹ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. I, Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, СПб. 1883, стр. 368, 370.

сильно и ярко чувствовать. Он вполне мог бы стать замечательным мыслителем, ученым, писателем, общественным деятелем. Лучшим героям романа — и Разумихину, и Со-не, и Дуне — он внушает столь глубокую любовь и восхищение, что даже его преступление не может поколебать эти чувства. Они все равно ставят его выше себя. Он вызывает глубокое уважение и симпатию и у следователя Порфирия Петровича, который раньше всех догадывается о его преступлении. Во всем этом воплотилось, конечно, отношение писателя к своему герою, к своему творению.

Но не слишком ли непримиримы противоречия? Как мог такой человек совершить чудовищное деяние? И как могут люди не выбросить его из своего сердца после этого деяния?

Характер Раскольников в самом деле противоречив. Наряду с лучшими человеческими свойствами в его поведении и сознании прорываются подчас и непомерная гордость, и пугающая холодность мысли, и болезненная слабость духа. Но в нем нет безусловно дурных и низких черт. Само его страшное деяние представлено в романе скорее как результат давления какой-то внешней силы (хотя это, конечно, никак не снимает с него вины). Вот его состояние в день убийства: «Последний же день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал ключком одежды в колесо машины и его начало в нее втягивать».

Эта сила коренится в той стихии «переступания», которая господствует и в мире, и в самом герое. Раскольников говорит сестре: «Дойдешь до такой черты, что не перешагнешь ее — несчастна будешь, а перешагнешь — может, еще несчастнее будешь...» То есть как бы сама судьба героя в том, чтобы «дойти до черты»; это уже не зависит от его «дурных» или «хороших» качеств...

В одной из неопубликованных записных тетрадей Достоевского мы находим следующее размышление: «Чем менее сознает человек, тем он полнее и чувствует жизнь. Пропорционально накопленного сознания теряет он и жизненную способность. И так говоря вообще: сознание убивает жизнь. В людях простых... все, что мы сказали теперь

о парализации жизни, выразилось одним грубым и откровенным выражением, которое вовсе не так глупо, как обыкновенно на него смотрят. «Э, да все это философия!» — говорят иногда эти люди, и говорят правду, глубокую правду. Замечательно, что эта поговорка существует у всех цивилизованных народов... Люди свежие, не окаменившиеся мыслью, не могут без смеха смотреть, как сознание хотят нам выдать за жизнь»¹.

Это рассуждение имеет прямое отношение к роману «Преступление и наказание», над которым Достоевский уже работал в то время, когда сделал эту запись.

Очень выразительна в этом отношении творческая история одной из сцен романа. Вскоре после убийства Раскольниковов, возвратившись домой, застаёт у себя в каморке неожиданно приехавших мать и сестру, которые бросаются ему в объятия. В первоначальном, еще не публиковавшемся, варианте сцена развивалась так:

«Мать и Дуня бросились к нему... Но он стоял, как мертвый... «Я не могу их обнять,— пронеслось, как молния, в его голове.— Отчего у меня и руки не поднимаются обнять их». Но это было только мгновение... Через минуту он сжимал их обеих в руках своих... а еще через минуту он уже гордо сознавал, что он господин своего рассудка и воли, что ничей он не раб и что сознание опять оправдало его»².

Здесь воплощено противоречие непосредственного и цельного отношения к жизни, которое словно не позволит убийце обнять мать и сестру (после своего преступления Раскольников испытывает ощущение, что «он как будто ножницами отрезал себя от всех и всего»), и, с другой стороны, отвлеченного «сознания», которое способно теоретически оправдать все — даже убийство.

Но Достоевский, очевидно, пришел к выводу, что в этой сцене с матерью, письмо которой недавно, накануне убийства, с такой нежностью целовал его герой, «теория» не может иметь безусловной силы и власти. В окончательном тексте сцена, начинаясь почти так же, завершается совсем иначе: «Руки его не поднимались обнять их: не могли. Мать и сестра сжимали его в объятиях, целовали его, смея-

¹ Ф. М. Достоевский, Записная тетрадь № 2 (1864—1865).— ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 4.

² Отдел рукописей ГБЛ, ф. 93 Ф. М. Достоевского, III, л. 8. Курсив мой.— В. К.

лись, плакали... Он ступил шаг, покачнулся и рухнулся на пол в обмороке».

Перед нами два решения, два исхода борьбы между отвлеченным сознанием и цельным отношением к миру. Достоевский в данном случае счел истинным, соответствующим жизненной правде второе. Но в других сценах романа — прежде всего в самом убийстве — побеждает «теория». Она овладевает всем существом героя, словно подчиняя себе даже его тело. Это ясно воплотилось в изображении самого убийства:

«Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было...»

Если в сцене с матерью и сестрой руки Раскольникова не могут подняться, чтобы обнять, ибо все человеческое существо его протестует против этого, то здесь, напротив, он действует как бы не сам, его цельная человечность словно не участвует в убийстве. Он, как сказано в романе ранее, «точно попал клочком одежды в колесо машины».

В первоначальном варианте сцены с матерью и сестрой Раскольников, оправдывая себя, «гордо сознавал, что... ничей он не раб». Но в действительности именно в такие моменты он раб — раб отвлеченной теории, которая толкнула его на преступление и затем вела к разнородным попыткам оправдать себя.

Таков, по-видимому, и был самый общий замысел Достоевского. Он писал в самом начале работы над романом, что его герой пришел к поработившей его теории, «подавшись некоторым странным «недоконченным» идеям, которые носятся в воздухе». Но после преступления «неразрешимые вопросы встают перед убийцею... Земной закон берет свое, и он кончает тем, что *принужден* сам на себя допести. Принужден, чтоб хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое... Впрочем, трудно мне разъяснить вполне мою мысль»¹.

Последняя фраза очень существенна. Ибо даже самый общий, поддающийся абстрактно-логическому определе-

¹ Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 418—419. Курсив Достоевского.

нию «смысл» романа Достоевского не укладывается в набросанную писателем схему. Во-первых, «теоретически» Раскольников, в сущности, не раскаивается до самого конца романа и даже на каторге еще склонен осуждать себя за свое признание, совершенное в состоянии безотчетного порыва. С другой же стороны, Достоевский, как уже говорилось, не оценивает своего героя — в его цельном облике — «отрицательно».

Отношение Достоевского к Раскольникову помогает уяснить написанный им через несколько лет рассказ об одном *преступлении* (в том широком смысле, о котором идет речь), совершенном — хоть и не до конца — молодым крестьянином.

«Собрались мы в деревне несколько парней... — рассказывал этот крестьянин, — и стали промеж себя спорить: «Кто кого дерзостнее сделает?» Я по гордости вызвался перед всеми».

И тогда один «деревенский Мефистофель», как называет его Достоевский, предложил дерзкому гордецу выстрелить из ружья в причастие, которое, по нерушимой еще вере, есть как бы реальная частица тела Христова...

«Я поднял руку и наметился. И вот только бы выстрелить, вдруг передо мною как есть крест, а на нем распятый. Тут я и упал с ружьем в бесчувствии».

В этом поступке, по словам Достоевского, в высшей степени выразился русский человек: «Это прежде всего забвение всякой мерки во всем... Это — потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, свеситься с нее наполовину, заглянуть в самую бездну и — в частных случаях, но весьма нередких — броситься в нее... Это — потребность отрицания в человеке, иногда в самом неотрицающем и благоговееющем, отрицания всего, самой главной святыни сердца своего, самого полного идеала своего, всей народной святыни во всей ее полноте, перед которой сейчас лишь благоговел и которая вдруг как будто стала ему невыносимым каким-то бременем... Стоит только попасть ему в этот вихрь, роковой для нас круговорот судорожного и моментального самоотрицания и саморазрушения, так свойственный русскому народному характеру в иные роковые минуты его жизни...»

Но Достоевский не останавливается на мысли о русском народном характере вообще. Он имеет в виду прежде всего *современный* ему русский народ.

«Там, внизу, у него, — заключает Достоевский, — такое

же кипение, как и сверху у нас, начиная с 19-го февраля. Богатырь проснулся и расправляет члены; может, захочет кутнуть, махнуть через край... Если продолжится такой «кутеж» еще хоть только на десять лет, то и представить нельзя последствий... Во всяком случае, наша несостоятельность, как «птенцов гнезда Петрова», в настоящий момент несомненна. Да ведь девятнадцатым февралем и закончился по-настоящему Петровский период русской истории, так что мы давно уже вступили в полнейшую неизвестность».

Нельзя не отметить, что перед этим заключением, сказав о крайнем «самоотрицании» и «саморазрушении», Достоевский тут же утверждает: «Но зато с такою же силою, с такою же стремительностью, с такою же жаждою самосохранения и покаянья русский человек, равно как и весь народ, и спасает себя сам — и, обыкновенно, когда дойдет до последней черты, т. е. когда уже идти больше некуда».

Однако эта уверенность писателя — особенно его вера в «стремительность» обратного, «спасительного», движения — подрывается его же собственным заключительным замечанием о том, что «мы давно уже вступили в полнейшую неизвестность...».

Все это размышление явно перекликается с написанным несколькими годами ранее «Преступлением и наказанием». Но как же Достоевский относится к «преступлению» крестьянского парня, отрицающего то, что еще вчера было для него святыней? Он пишет там же, что «удивительна» самая «возможность такого спора и состязания в русской деревне: «Кто кого дерзостнее сделает?» Ужасно на многое намекающий факт...»

Едва ли случайно возникло здесь словечко «ужасно», — хотя оно и выступит тут всего лишь в значении «очень». Да, Достоевского ужасали эти прорывающиеся вдруг в его народе сила и безграничность самоотрицания. Но только ли ужасали? Перечтите его рассуждение о «забвении всякой мерки во всем» и т. д. Разве здесь не слышно и совсем иное чувство?

Вскоре после того, как Достоевский рассказал эту историю о дерзости и отрицании, он записал в одной из своих неопубликованных тетрадей: «Отрицание необходимо, иначе человек так бы и заключился на земле, как клоп. Отрицание земли нужно, чтобы быть бесконечным»¹.

¹ Ф. М. Достоевский, Записная тетрадь № 11, л. 35. — ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 15.

И хотя Достоевского, безусловно, страшит «забвение всякой мерки», он тем не менее пишет о дерзости крестьянского парня так:

«Надругаться над такой святыней народной, разорвать тем со всею землей, разрушить себя самого во веки веков для одной лишь минуты торжества отрицаньем и гордостью!.. Возможность такого напряжения страсти, возможность таких мрачных и сложных ощущений в душе простолюдина поражает! И заметьте, все это возросло почти до сознательной идеи».

Очень важно иметь в виду это замечание о *сознательной* идее. То «отрицание земли», о котором говорит Достоевский, невозможно вне «сознания». Именно и только благодаря сознанию, «сознательной идее», человек способен подняться над «землей», вырваться из пределов данной ему вместе с его рождением жизни.

В романе Достоевского взят тот крайний случай отрицания жизни сознанием, который выражается в реальном, фактическом убийстве. Это роман о предельном *испытании идеи*.

Достоевский не верил, что «теория» способна плодотворно преобразовать жизнь, — и в то же время он был уверен в неизбежности и даже необходимости «отрицания земли» сознанием. Эта неразрешимость представляла перед ним как трагедия человеческого бытия...

Для понимания основных героев Достоевского — в том числе и Раскольникова — очень важна характеристика глубокой внутренней сущности этих героев, высказанная в известной книге М. М. Бахтина:

«В каждом из них «мысль великая и неразрешенная», всем им прежде всего «надобно мысль разрешить». И в этом-то разрешении мысли (идеи) вся их подлинная жизнь... Все ведущие герои Достоевского, как люди идеи, абсолютно бескорыстны... (им «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить»); идейность и бескорыстие как бы синонимы. В этом смысле абсолютно бескорыстен и Раскольников, убивший старуху процентщицу»¹.

В этой связи уместно привести один набросок Достоевского к роману. Под заголовком «капитальное» в первона-

¹ М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, «Советский писатель», М. 1963, стр. 115—116. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с указанием страницы.

чальную рукопись было введено следующее рассуждение Раскольникова, обращенное к Соне:

«Возлюби! Да разве я не люблю, коль такой ужас решился взять на себя? Что чужая-то кровь, а не своя? Да разве б не отдал я всю мою кровь? если б надо?»

Он задумался.

— Перед богом, меня видящим, и перед моей совестью здесь сам с собой говоря, говорю: я бы отдал!

— Я не старуху зарезал: я принцип зарезал»¹.

Мысль о том, что, «если б надо», если б это представлялось ему *решением*, Раскольников не убил бы, а, напротив, сам отдал бы «всю свою кровь», бросает ярчайший свет на его облик. По каким-то соображениям (по-видимому, из-за излишней прямолинейности и отвлеченности высказывания), Достоевский не ввел это суждение героя в роман. И все же оно внутренне, скрыто живет в нем, и вдруг прорывается — конечно, уже по-иному — в речи Порфирия Петровича: «Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, — если только веру или бога найдет».

Косвенно это же понимание сущности Раскольникова прорывается и еще один раз, когда Свидригайлов, говоря о глубоко родственной Раскольникову натуре его сестры Дуни, замечает, что, живи она в эпоху раннего христианства, «она, без сомнения, была бы одна из тех, которые претерпели мученичество, и, уж конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами». А в самом конце романа Раскольников размышляет о том, что «он тысячу раз... готов был отдать свое существование за идею, за надежду, даже за фантазию».

Хотя Раскольников и не говорит прямо, что он может «преступить» и свою кровь, а не только чужую, само его преступление есть одновременно как бы самопожертвование, ибо он, убивая, «такой ужас решился взять на себя», — ужас, безусловно, не меньший для него, чем ужас самопожертвования.

Итак, роман Достоевского строится на напряженном взаимодействии и борьбе сознания, «идеи» и непосредственного, цельного отношения к жизни, — того, что сам Достоевский в записях к роману определил как «непосред-

¹ «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», ГИХЛ, М.— Л. 1931, стр. 207.

ственно-чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом»¹. Именно поэтому, в частности, ошибочно понимание романа как собственно «философского» произведения, в котором вся суть состоит в развитии и столкновении идей. Обращаясь только к движению идей, мы искусственно отсекаем одну сторону романа, которая теряет свой истинный смысл без другой. Весь путь к убийству, например,— это не просто вызревание идеи, а ее непрерывное взаимодействие со всем «жизненным процессом», со всеми непосредственными отношениями героя к людям, фактам, предметам (особую роль играют здесь, в частности, «встречи» героя с Петербургом, с его домами, трактирами, улицами, мостами, каналами). В романе действует не идея, а человек идеи.

Но дело не только в этом взаимодействии идеи и всего «жизненного процесса». Сама жизнь идеи как таковой имеет в романе глубоко своеобразный характер. Если воспринимать идейный план «Преступления и наказания» только как развитие мыслей (пусть даже очень сложное и многолинейное), мы ничего не поймем в его строении, в его структуре, воплощающей в себе внутреннюю сущность произведения.

Своеобразие жизни идей в «Преступлении и наказании» глубоко раскрыто М. М. Бахтиным. Обратимся вслед за этим замечательным исследователем к самому первому из больших внутренних монологов Раскольникова: здесь впервые во весь рост предстает его «идея». Это происходит после того, как Раскольников встретился с Мармеладовым и узнал от него историю Сони, а затем получил письмо от матери, где рассказывалось и о предполагаемом браке Дуни с Лужиным, который, по мысли матери, поможет и самому Раскольникову. И вот герой размышляет об этом:

«Ясно, что тут не кто иной, как Родион Романович Раскольников в ходу и на первом плане стоит. Ну как же-с, счастье его может устроить, в университете содержать, компаньоном сделать в конторе... А мать? Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец!.. Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия пожалуй что не откажемся!.. Жертвуй-то, жертвуй-то обе вы измерили ли вполне? Так ли?.. Знаете ли вы, Дунечка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным?.. Да что же вы в са-

¹ «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы», стр. 167.

мом деле обо мне-то подумали? Не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю!»

Он вдруг очнулся и остановился.

«Не бывать? А что же ты сделаешь, чтоб этому не бывать? Запретишь? А право какое имеешь? Что ты им можешь обещать в свою очередь, чтобы право такое иметь?..»

Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или...

«Или отказаться от жизни совсем!» — вскричал он вдруг в исступлении... «Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти? — вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, — ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти...»

Все герои — и мать, и Дуня, и Лужин, и Мармсладов, и Соня — «отразились, — как пишет М. М. Бахтин, — в сознании Раскольниковова, вошли в его сплошь диалогизованный внутренний монолог, вошли со своими «правдами», со своими позициями в жизни, и он вступил с ними в напряженный и принципиальный внутренний диалог, диалог последних вопросов и последних жизненных решений... Внутренний монолог Раскольниковова является великолепным образцом м и к р о д и а л о г а: все слова в нем двуголосые, в каждом из них происходит спор голосов... В начале отрывка Раскольников воссоздает слова Дуни с ее оценивающими и убеждающими интонациями и на ее интонации наслаивает свои — иронические, возмущенные, предостерегающие интонации, то есть в этих словах звучат одновременно два голоса — Раскольниковова и Дуни. В последующих словах («Да ведь тут Родя...» и т. д.) звучит уже голос матери с ее интонациями любви и нежности и одновременно голос Раскольниковова с интонациями горькой иронии, возмущения (жертвенностью) и грустной ответной любви. Мы слышим дальше в словах Раскольниковова и голос Сони, и голос Мармеладова. Диалог проник внутрь каждого слова, вызывая в нем борьбу и перебои» (М. Бахтин, стр. 100—101).

Это диалогическое построение проходит через весь роман, насквозь пронизывая повествование. Голоса героев, пишет М. М. Бахтин, «все время слышат друг друга, перекликаются и взаимно отражаются друг в друге... Вне этого диалога «противоборствующих правд» не осуществляется

ни один существенный поступок, ни одна существенная мысль ведущих героев» (там же).

Нетрудно заметить, что в «Преступлении и наказании» очень большое место занимают и диалоги в прямом смысле слова. Напряженно спорит Раскольников и с Соней, и со Свидригайловым, Лужиным, Дуней, Разумихиным; особый характер имеют его диалоги-бои со следователем Порфирием Петровичем. Но в этих прямых, открытых диалогах лишь обнажается то, что внутренне присуще роману в целом, ибо он весь предстает в конечном счете как сплошной диалог. Все, что отражается в душе Раскольникова, принимает «форму напряженнейшего диалога с отсутствующими собеседниками... и в этом диалоге он и старается свою «мысль решить»... Идея Раскольникова раскрывает в этом диалоге разные свои грани, оттенки, возможности, вступает в разные взаимоотношения с другими жизненными позициями. Утрачивая свою монологическую абстрактно-теоретическую завершенность... идея приобретает противоречивую сложность и живую многогранность идеи-силы, рождающейся, живущей и действующей в большом диалоге эпохи и перекликающейся с родственными идеями других эпох» (М. Бахтин, стр. 117—118).

Выше уже приводились слова Анненского о том, что мысль Раскольникова сама по себе — то есть если ее извлечь из романа — бедна и похожа «на расчет плохого, но самонадеянного шахматиста». Но в романе перед нами предстает уже не идея как таковая, а именно живая *жизнь* идеи, непрерывно взаимодействующая с многогранной и сложной идейной жизнью эпохи в целом.

М. М. Бахтин показывает, что Достоевский не только слышал «резонансы голосов-идей прошлого», но «старался услышать и голоса-идеи будущего, пытаясь их угадать, так сказать, по месту, подготовленному для них в диалоге настоящего, подобно тому, как можно угадать будущую, еще не произнесенную реплику в уже развернувшемся диалоге» (М. Бахтин, стр. 120).

Поэтому развитие идеи — точнее, непрерывного *диалога* идей — предстает в «Преступлении и наказании» как развитие своего рода организма, то есть имеет собственно *художественную* природу. Философские идеи выступают в нем как образная реальность, неотрывная от образов людей, — такая же, как реальность событий, поступков, переживаний, волеизъявлений. «Философские» споры Раскольникова с Соней, Разумихиным, Свидригайловым, Порфи-

рием Петровичем и другими героями — это полноценные драматические сцены, воплощающие подлинно художественное содержание.

Диалогическая природа романа определяет, как уже говорилось, не только содержание, но и форму повествования, то есть прежде всего само художественное слово, построение и движение самой речи романа (например, те перебои, те постоянные изменения интонации и ритма фразы, которые так ясно слышны во внутреннем монологе Раскольников, отрывки из которого только что приводились).

Эта напряженность и «изломанность» речи нередко производят на неподготовленного, не вошедшего по-настоящему в мир Достоевского читателя впечатление известной нарочитости и искусственности. На самом же деле это совершенно естественная и органическая форма того внутреннего диалогического содержания, которое составляет сердцевину романа Достоевского. «Для Раскольникова помыслить предмет — значит обратиться к нему, — пишет М. М. Бахтин. — Он не мыслит о явлениях, а говорит с ними» (М. Бахтин, стр. 319). «Идея Раскольникова... живёт в непрерывном диалогическом взаимодействии с другими полноценными идеями — идеями Сони, Порфирия, Свидригайлова» (М. Бахтин, стр. 113).

Вторжение чужих голосов в речь каждого персонажа даже затрудняет восприятие его собственного голоса. Достоевского подчас обвиняют в том, что все его герои говорят «одинаково». Но это глубоко ошибочное представление, которое рассеивается, как только читатель начинает активно вслушиваться в голоса Раскольникова и других героев романа. Внутренняя диалогичность любого монолога и реплики несколько заглушает, нивелирует своеобразие, но все же прав был Л. П. Гроссман, когда писал:

«Иннокентий Анненский верно отметил стилистическую канцелярицину Лужина, ироническую небрежность Свидригайлова и восторженную фигурность Разумихина. Нетрудно также уловить саркастическую деловитость правоведа Порфирия и деланную вежливость чиновничьей речи Мармеладова... Если не самый словарь, то «словесный жест», интонационная система героев выявлены в романе с неизгладимым своеобразием»¹.

¹ Л. Гроссман, Достоевский, «Молодая гвардия», 1962, стр. 355.

Собственно, без этого своеобразия и не осуществился бы в полной мере диалог, который определяет все движение романа, выступает и как его структура, и как источник художественной энергии.

Для всех основных героев романа определяющим моментом является, в сущности, их место, их позиция в этом диалоге. Так, Соня Мармеладова — это своего рода антипод Раскольникова. Ее «решение» состоит в самопожертвовании, в том, что она «переступила» себя, и основная ее идея — это идея «непреступаемости» другого человека. Преступить другого — значит для нее *погубить себя*. В этом она и противостоит Раскольникову, который все время, с самого начала романа (когда он только еще узнал о существовании Сони из исповеди ее отца) меряет свое преступление ее «преступлением», стараясь оправдать себя. Он постоянно стремится доказать, что поскольку «решение» Сони не есть подлинное решение, значит, он, Раскольников, прав. Именно перед Соней он с самого начала хочет сознаться в убийстве, именно ее судьбу берст он как аргумент в пользу своей теории преступаемости всего. С отношением Раскольникова к Соне переплетаются его отношения к матери и сестре, которым также близка идея самопожертвования.

Остальные ведущие герои романа располагаются как бы по двум противоположным сторонам от той центральной линии диалога, на которой находится Раскольников¹. По одну сторону стоят Лужин и Свидригайлов, с которыми также все время (то есть и в их отсутствие) соприкасается сознание Раскольникова. «Идея» Лужина, конечно, совпадает с раскольниковской чисто формально, внешне, ибо для Лужина все заключено в корысти, его идея — это своего рода рычаг для обогащения и благополучия. Стоит отметить в этой связи, что Раскольникова иногда ошибочно сопоставляют с характерными героями западноевропейской литературы XIX века, — например, с бальзаковским Растиньяком. Раскольникову нужно не завоевание места в обществе; ему нужно «мысль разрешить», определить свое внутреннее отношение к миру *в целом* (об этом мы еще будем говорить). Именно Лужин — герой бальзаков-

¹ Это, конечно, чисто схематическое разграничение, способное лишь помочь войти в мир и структуру романа. Реально в романе развивается единый, цельный диалог, каждый участник которого соприкасается постоянно со всей его цельностью. «Все во мне, и я во всем», — если воспользоваться формулой Тютчева.

ского типа, хотя он и не обладает «демонизмом», свойственным многим героям Бальзака. Но Лужин вызывает у Раскольникова особенную враждебность, ибо он как бы опошляет его идею, показывает, чем она станет, если выйдет на площадь, в толпу...

Очень сложен образ Свидригайлова. Этот насквозь преступный человек все же по-своему «бескорыстен» (что явствует из многих его поступков). Если Раскольников верит — или, по крайней мере, стремится верить, — что его преступление способно нечто решить, то Свидригайлов вообще не ставит себе никаких целей. Он, в сущности, ни во что не верит. Он превратил «преступление» в своего рода *игру*. Это как бы противоположное — в сравнении с чисто *утилитарным* лужинским — «крайнее» развитие идеи Раскольникова.

«Превосходство» Свидригайлова над Раскольниковым (а, между прочим, в некоторых работах о романе это превосходство утверждалось прямо и абсолютно) состоит, в частности, в том, что он никак не приукрашивает свою идею и не пытается гордо возносить себя над людьми, как это хочет сделать Раскольников. И саморазоблачение Свидригайлова крайне раздражает и даже пугает Раскольникова, ибо оно бросает тень и на него самого. Свидригайлов как бы выбивает у него почву из-под ног. Характерно, что именно после известия о самоубийстве Свидригайлова Раскольников окончательно решается сознаться в убийстве. Узнав о смерти Свидригайлова, Раскольников почувствовал, что на него «как бы что-то упало и его придавило».

«По другую сторону» находятся в диалоге романа Порфирий Петрович и Разумихин. Они выступают против «преступления» в широком смысле слова — то есть против вдохновенного «теориями» *переступания* законов и форм жизни. Порфирий Петрович говорит о преступлении Раскольникова: «Тут книжные мечты-с, тут теоретически раздраженное сердце... На преступление-то словно не своими ногами пришел. Дверь за собой забыл притворить, а убил, двух убил, по теории». А вот и *выход*, решение, которое он предлагает: «Отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь, — прямо на берег вынесет и на ноги поставит... Еще хорошо, что вы старушонку только убили. А выдумай вы другую теорию, так, пожалуй, еще и в сто миллионов раз безобразнее дело бы сделали!»

Итак, значит, вся суть в том, чтобы не выдумывать

«теорий»? Тогда, очевидно, идеальным человеком является Разумихин, который в самом деле просто «отдается жизни». Есть такая точка зрения, что именно Разумихин и есть подлинный «положительный» герой романа, в котором и воплотился идеал писателя. Но почему тогда Разумихин с таким преклонением и любовью относится к Раскольникову? Почему такое уважение испытывает к Раскольникову Порфирий Петрович? Уже приводились его слова: «Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей, — если только веру иль бога найдет». И тут же сравнивает Раскольникова с маляром Миколкой, который решился пожертвовать собой, взять на себя убийство, чтобы «пострадать» за свои грехи. «А известно ли вам, что он из *раскольников*», — говорит о Миколке Порфирий, как бы обнажая родство людей, из которых один пожертвовал ради «идеи» чужой жизнью, а другой жертвует своей... «Одного существования всегда было мало ему; он всегда хотел большего», — так сказано в самом конце романа о Раскольникове.

Роман Достоевского не дает однолинейного, арифметически ясного решения: он обнажает глубокое реальное *противоречие* жизни в ее непосредственном значении и сознания, «теории», которая всегда преступает жизнь... Это противоречие и «перетаскивает на себе» (по выражению Достоевского) Раскольников, беря на себя всю ответственность и всю муку.

Обратимся к самой «идее» Раскольникова, к его «теории». Уже шла речь о том, что суть дела не в идее как таковой, а в герое, одержимом идеей. Раскольников как бы *жертвует* собой ради этой идеи, и именно потому, в частности, она обретает такую силу и остроту. Недаром Раскольников говорит Соне: «Я себя убил, а не старушонку! Тут так-таки разом и ухлопал себя навеки!..» С другой стороны, перед нами не просто идея, но «жизнь идеи», ее напряженное бытие и развитие в диалогической стихии романа.

Раскольников в своей идее выступает, по сути дела, не только лично от себя (хотя он и утверждает, что «для себя убил, для себя одного»): он постоянно как бы вслушивается в жизнь других людей и в жизнь мира в целом. Свой «идейный бунт» он непосредственно связывает с жизнью

всех «униженных и оскорбленных». Каждое проявление несправедливости и жестокости, каждое человеческое страдание выступает перед ним как новое доказательство его правоты.

Мытарства его матери и сестры, унижение пьяной девочки на бульваре, отчаяние женщины, бросающейся на глазах героя в канал, поругание ребенка, поющего ради пропитания по трактирам, и т. п. — все это как бы вопиет к Раскольникову, убеждая его, что дальше так продолжаться не может, что мир, в котором могут происходить подобные вещи, в сущности, «незаконен» и, следовательно, допустимо или даже необходимо преступить все его законы.

Но, конечно, главную роль играет в этом отношении семейство Мармеладовых, которое словно вобрало в себя все возможные страдания и унижения целого мира. Встав на колени перед Соней Мармеладовой, Раскольников говорит: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился».

Собираясь рассказать Соне о своем преступлении, Раскольников признается: «Я тебя давно выбрал, чтоб это сказать тебе, еще тогда, когда отец про тебя говорил...» Действительно, с момента первой встречи с Мармеладовым — то есть с самого начала повествования — во всех размышлениях Раскольникова участвуют и Соня, и вся ее семья: он ведет воображаемые диалоги с ними и даже как бы делает их соучастниками своего преступления (он и решение-то убить старуху принимает в тот момент, когда вспоминает и применяет к себе слова Мармеладова о том, что человеку «некуда больше идти»).

В конце концов Раскольников прямо ставит перед Соней вопрос: «Если бы вдруг все это теперь на ваше решение отдали: ...Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне? то как бы вы решили: кому из них умереть?...»

Заметим, что и здесь ключевое слово — «решение». И с полной ясностью обнаруживается, что Раскольников стремился «решить» не только для самого себя, но и, так сказать, за всех «униженных и оскорбленных».

И в этом также заключена глубокая основа силы и размаха идеи Раскольникова, как она является в целостности романа. Очень выразительна с этой точки зрения сцена, когда Раскольникова, который, казалось бы, совсем раздавлен своим преступлением, целует только что осиро-

тевшая Поленька Мармеладова, и он восклицает: «Есть жизни! Разве я сейчас не жил?.. Царство рассудка и света теперь и... и воли, и силы... и посмотрим теперь! Померяемся теперь!» Дело здесь, конечно, не только в поцелуе ребенка, но и во встрече со всем семейством Мармеладových, переживающим мучительнейшую минуту. Правота «решения» как бы подтверждается вновь.

Правда, Соня, исповедующая безоговорочное религиозное смирение, отвергает самую попытку «решения»: «Я божьего промысла знать не могу... — говорит она. — Как может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?» Но в этом-то и состоит основная дилемма: жить ли терпеливо в мире, как он есть, «переступая», подобно Соне, только через себя, или же переступить законы этого мира?

В разговоре с Соней Раскольников высказывает свою идею с наибольшей обнаженностью: «Не для того, чтобы матери помочь, я убил — вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил... а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем, или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!.. Мне... надо было узнать... смогу ли я переступить или не смогу!.. Я только *попробовать* сходил...»¹

Здесь важно обратить внимание на две возможные цели преступления законов мира — освобождение человечества и, напротив, его порабощение. Ради первой цели преступает законы революционер, ради второй — диктатор, тиран. Между тем Раскольникова (как это явствует не только из приведенных его рассуждений, но и из целостности романа) не интересует ни та, ни другая цель. Можно бы поставить вопрос о том, что в Раскольникове живут как бы в зародыше обе цели — то есть перед нами такой человеческий тип, из которого могут при тех или иных условиях вырасти и революционер-освободитель, и поработитель-тиран, «Наполеон». Иногда именно так и толкуют смысл этого образа. Однако это явное упрощение и разложение реального содержания романа и, кроме того, неправомерный выход за его пределы, произвольное «про-

¹ Курсив Достоевского. Слово «проба» как «ударное слово» романа выделяет в своей уже упоминавшейся работе А. В. Чичерин.

должение» замысла Достоевского. Герой романа нигде не переходит грань, за которой могло бы начаться фактическое движение к той или другой цели; в этом он подобен парню, целившемуся в причастие.

Он, явно отмежевываясь от революционеров, утверждает, имея в виду справедливое устройство общества: «Никогда этого и не будет... не переменятся люди и не переделывать их никому, и труда не стоит тратить!»

Правда, Раскольников, казалось бы, то и дело вводит в свои размышления «другую сторону» дела — образ Наполеона и иных диктаторов. В некоторых работах, построенных, главным образом на анализе чисто «теоретической» стороны романа, это неоднократное сопоставление Раскольникова с Наполеоном толкуют прямо и буквально — герой рассматривается как носитель «наполеоновской» идеи или даже как некий претендент на «наполеоновский» пост.

Но, во-первых, образ Раскольникова принципиально отличается от сыгравших большую роль в истории мировой литературы образов «наполеоновского» склада (они характерны, например, для творчества Гете, Байрона, Гюго, Стендаля и т. п.), ибо он представляет иную, новую стадию художественного мышления, о чем мы еще будем подробно говорить ниже в связи с проблемой новаторства Достоевского.

Во-вторых, в фигуре Наполеона Раскольникова интересует не специфическая сущность этого исторического деятеля (и тем более не его цели), но только сам момент бестрепетного *преступания* законов и человеческих жизней. Это вполне ясно, в частности, из того, что рядом с Наполеоном Раскольников в своих рассуждениях ставит фигуры совершенно иных выдающихся людей. Так, рассуждая о праве «необыкновенного» человека на «преступление», он говорит о Кеплере и о Ньютоне, который, если бы какие-то люди мешали практическому осуществлению его научного открытия, «имел бы право, и даже был бы обязан... устранить этих десять или сто человек».

Тут же Раскольников утверждает, что «законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магомстами, Наполеонами и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая некий закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший, и уж, конечно, не останавливались и перед кровью».

Вполне очевидно, что Наполеон здесь — лишь один из числа тех, кто *имеет* силу и дерзость преступить. Только это важно для Раскольникова в фигуре Наполеона, а не конкретная сущность этого деятеля. Правда, Раскольников обращается к имени Наполеона чаще, чем к иным именам. Но это объясняется тем, что с Наполеоном связано представление о наиболее резком и бестрепетном преступании всех норм. Так, именно эпизод из жизни Наполеона подразумевает Раскольников, когда размышляет: «Прав, прав «пророк», когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-ро-ро-шую батарею и дует в правого и виноватого, не удастая даже и объясниться!»

Словом, для Раскольникова Наполеон — это только символ крайне дерзостного преступания всех границ: с «наполеоновской идеей» как таковой, в основе которой лежит стремление подчинить себе и направлять по своему усмотрению энергию целых народов и самый ход истории, Раскольников не имеет ничего общего. В Наполеоне его все время занимает только одно — то, что особенно ярко воплощено в следующем его размышлении: «Настоящий *властелин*, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, *забывает* армию в Египте, *тратит* полмиллиона людей в московском походе и отделяется каламбуром в Вильне...»¹ — и т. д. Иначе говоря, Раскольников волнует лишь проблема «разрешенности», дерзкого «преступания» всех границ и норм. Овладение миром и ходом истории и создание грандиозной империи Раскольникова никак не занимают.

Стоит отметить, что наполеоновская идея в собственном смысле отражена в другом великом творении русской литературы, создававшемся одновременно с «Преступлением и наказанием», — в «Войне и мире». Здесь эта идея предстает как определенная (и, кстати, довольно быстро преодоленная) стадия в духовном развитии Андрея Болконского, а отчасти и Пьера Безухова. Но эти образы очень далеки от образов Достоевского.

Наполеоновская тема так или иначе выступает и в двух других великих произведениях русской литературы — в пушкинской «Пиковой даме» и в «Мертвых душах» Гоголя. Чичиков, как бы создающий свою «империю мертвых душ», в комическом плане сопоставлен с Наполеоном; здесь, конечно, едва ли есть какие-либо точки со-

¹ Курсив Достоевского.

прикосновения с «Преступлением и наказанием». Но пушкинская повесть имеет, по-видимому, прямое отношение к роману Достоевского и оказала на него значительное воздействие¹.

Германну, который направляет пистолет на «никому не нужную» старуху и доводит ее до смерти, придано сходство с Наполеоном, — и сопоставляется он с последним именно в плане дерзкого «преступания» (жестоко обманывает Лизу, угрожает убийством известной всему Петербургу графине). Близко роману Достоевского и само построение повести Пушкина. Германи, не выдержав испытания, сходит с ума — Раскольников близок к этому; Германн приходит на похороны старухи — Раскольников возвращается на место убийства; галлюцинация Германна — лицо насмехающейся над ним старухи — и совершенно аналогичный сон Раскольникова и т. д.

Преклонявшийся перед Пушкиным Достоевский явно шел по стопам пушкинского повествования. Однако по своему внутреннему смыслу образ Раскольникова все же несовместим с образом Германна. Пушкинский герой, в сущности, лишен «идеи», он просто стремится разбогатеть. Правда, заурядная расчетливость («Германн немец: он расчетлив, вот и все!» — говорит Томский) соединяется в нем со своеобразным демонизмом. И все же Германн, планомерно обольщающий девушку, чтобы проложить себе дорогу к деньгам («Деньги, — вот чего алкала его душа!» — понимает в конце повести Лиза), может быть уже скорее сопоставлен с Лужиным, нежели с Раскольниковым.

Ибо идея Раскольникова есть именно идея «преступания» самого закона того мира, в котором возможна жизнь,

¹ Стоит также обратить внимание на незаконченную повесть Лермонтова, начинающуюся словами «У граф. В... был музыкальный вечер...». Она была впервые опубликована в составленном В. А. Соллогубом сборнике «Вчера и сегодня», ч. I (1845). Вскоре после выхода сборника Достоевский близко познакомился с Соллогубом. Трудно предположить, что сборник остался ему неизвестен. Действие этой фантастической повести, напоминающей, в частности, гоголевский «Портрет», происходит в доме, стоящем на том самом Столярном переулке, где Достоевский поселил впоследствии Раскольникова. Повесть по самому своему стилю и атмосфере предвосхищает роман Достоевского — особенно в изображении облика и быта Петербурга (напр.: «Иногда раздавался шум и хохот в подземной полпивной лавочке, когда оттуда выталкивали пьяного молодца в зеленой фризовой шинели и клеенчатой фуражке...»). На это впервые указал Д. С. Мережковский.

подобная жизни семьи Мармеладовых, и в котором уже назрело *всеобщее* преступление вековых устоев и норм.

В тенденциозном освещении эта позиция героя толкуется нередко как выражение его принципиально «революционного» духа. Так, норвежский исследователь Достоевского С.-Ф. Якобсен в книге «Достоевский и нигилисты» (1956) объявляет Раскольникова «прообразом революционеров всех времен». Доказывая свой тезис, Якобсен полностью искажает смысл романа. «Раскольников, — утверждает он, — совершил убийство с разумною целью: он хотел сделать свою мать и свою сестру счастливыми... Каждый революционер, независимо от времени и места, использовал и использует то же самое оправдание альтруистического убийства...»¹.

Дело, конечно, не только в том, что не кто иной, как сам Раскольников, называет «вздором» подобные объяснения своего преступления; дело в целостном содержании романа. Это толкование романа столь же односторонне (и, значит, неверно), как и прямо противоположное, данное, в частности, известным в свое время публицистом и критиком Львом Шестовым, который утверждал, что сама «совесть» побуждает Раскольникова «стать на сторону преступника. Ее санкция, ее одобрение, ее сочувствие уже не с добром, а со злом... Совесть разрешает ненависть к людям!»². То есть, иными словами, Раскольников в этой концепции никоим образом не альтруист, а, напротив, крайний эгоист, ненавидящий людей и готовый причинять им любой вред.

И то и другое толкования не имеют отношения к образу Раскольникова уже хотя бы потому, что для него — как и для целого ряда других героев Достоевского — характерна, по словам самого писателя, «недоконченность», что он герой «неопределенный», «невьяснившийся», хотя «он-то, пожалуй, и носит в себе... *сердцевину целого*». Но любая попытка «разложить» это целое, понять Раскольникова либо как революционера (пусть будущего), либо как кандидата в тираны, либо даже как сложное сочетание того и другого искажает или вообще уничтожает реальный смысл его образа.

¹ Цит. по кн.: «Против современных фальсификаторов истории русской философии», Соцгиз, М. 1960, стр. 360, 361.

² Л. Шестов, Достоевский и Нитше, изд-во «Шиповник», СПб., стр. 106, 118.

Эта неразложимая цельность образа Раскольникова охарактеризована в работе В. Я. Кирпотина «Мир и лицо в творчестве Достоевского», где, в частности, показано, что «в лице соединимо то, что в абстрактной схеме взаимоисключается»¹.

И все же роман Достоевского имеет отношение к проблеме революции — только отношение сложное и двойственное.

Хорошо известно, что к моменту создания «Преступления и наказания» Достоевский был, в общем и целом, противником революции. Он считал, что революция не может решить проблем, стоящих перед людьми, и лишь свергнет их в новые мучения и поставит их перед новыми, еще более тяжкими противоречиями.

В эпилоге «Преступления и наказания» изображается кошмарный сон большого Раскольника, сон, в котором в гротескной форме предсказываются, — как нетрудно догадаться, сопоставляя эту картину с теоретическими суждениями Достоевского, — возможные последствия мировой революции: «Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя... В городах целый день били в набат... Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что всякий предлагал свои мысли, свои поправки, и не могли согласиться; остановилось земледелие. Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на что-нибудь, клялись не расставаться, — но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предлагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начинались пожары, начался голод. Все и всё погибало...»

Эти представления Достоевского так или иначе разделяли многие противники революции в России и во времена Достоевского, и позднее, в частности, в самые годы революции.

Выступая против писателей, исповедующих подобные взгляды, В. И. Ленин писал в 1918 году: «Они готовы «теоретически» допустить революцию пролетариата и других угнетенных классов, наши сладенькие писатели «Но»

¹ Сб. «Мастерство русских классиков», «Советский писатель», М. 1969, стр. 348.

вой жизни», «Впереда» или «Дела народа»¹, только чтобы эта революция свалилась с неба...

Они слышали и признавали «теоретически», что революцию следует сравнивать с актом родов, но, когда дошло до дела, они позорно трусили... Рождение человека связано с таким актом, который превращает женщину в измученный, истерзанный, обезумевший от боли, окровавленный, полумертвый кусок мяса...

Маркс и Энгельс, основатели научного социализма, говорили всегда о *долгих муках родов*, неизбежно связанных с переходом от капитализма к социализму...

Трудные акты родов увеличивают опасность смертельной болезни или смертельного исхода во много раз. Но если отдельные люди гибнут от родов, новое общество, рождаемое старым укладом, не может погибнуть»².

Предостерегая от революции, Достоевский выступал и против идеи социалистического устройства общества, как он ее понимал. В черновых рукописях «Преступления и наказания» есть следующее рассуждение о социализме, вложенное в уста Свидригайлова, но, как можно судить по многим высказываниям писателя, разделяемое и им самим: «Главная мысль социализма — это механизм. Там человек делается человеком механикой. На все правила. Сам человек устраняется. Душу живу отняли. Понятно, что можно быть спокойным, — настоящая китайщина³, и эти-то господа говорят, что они прогрессисты! Господи, если это прогресс, то что же значит китайщина!»⁴

Снова обратимся к суждениям В. И. Ленина. Вскоре после Октябрьской революции он выступил против тех, кто рисовал «социализм, как однообразную, казенную, монотонную, серую казарму... Господа буржуазные интеллигенты «пугали» социализмом народ, именно при капитализме осужденный на каторгу и казарму безмерного, нудного труда, полуголодной жизни, тяжелой нищеты...

Широкое, поистине массовое создание возможности проявлять предприимчивость, соревнование, смелый начин является, — говорил В. И. Ленин, — только теперь. Каждая

¹ В этих газетах, выходивших в период Октябрьской революции, проповедовались подчас идеи, близкие позициям Достоевского.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 475—477.

³ Это слово употреблялось в значении «застоя», «отсталости».

⁴ «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Незданные материалы», ГИХЛ, М.—Л. 1931, стр. 173.

фабрика, где выкинут вон капиталист... каждая деревня, где выкурили помещика-эксплуататора и отобрали его землю, является теперь, и только теперь, поприщем, на котором может проявить себя человек труда...

...Таланты только-только начинают сознавать себя, просыпаться, тянуться к живой, творческой, великой работе...»¹

Выступая против революции и социализма, Достоевский в то же время отрицал и тот мир, в котором он жил, — мир, где была возможна жизнь, подобная жизни семьи Мармеладовых.

Но именно здесь-то обнаруживается одно из главнейших противоречий, которое очень важно для понимания позиции художника. Революция и социализм, которые он отрицал, были для него в конечном счете только *предполагаемым* будущим России, то есть только *теорией* революции и социализма, развиваемой рядом его современников. Между тем современный ему мир был реальностью, жизнью. Вполне естественно, что художник не мог подходить одинаково к реальной жизни и к теории.

Мы уже говорили, что «Преступление и наказание» как бы все пропизано сопоставлением теории, «сознания» и жизни, «непосредственного жизненного процесса». Вот ничего не имеющий Раскольников, уходя в первый раз от Мармеладовых, «загреб сколько пришлось медных денег... и неприметно положил на окошко». А затем он начинает размышлять и холодно, даже цинически осуждает себя за этот поступок: «У них Соня есть, а мне самому надо...» Вот Раскольников с какой-то даже хищностью говорит кухарке Настасье, что ему-де подай сразу «весь капитал», и тут же, получив письмо матери, с пронзительной нежностью целует конверт... Вот он горячо стремится спасти от поругания пьяную девочку на бульваре, а поразмыслив, утверждает: «Да пусть их переглодают друг друга живьем, — мне-то чего?» — и т. д. и т. п.

Само убийство Раскольников совершает как бы в безраздельной власти «теории», и лишь на другое утро приходит реальное, жизненное переживание содеянного: «Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказалось душе его... Если б его приговорили даже сжечь в эту минуту, то и тогда он не шевельнулся бы...»

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 196, 198.

Однако вслед за тем Раскольников снова и снова возвращается в сферу «теории». И даже в эпилоге, на последних страницах романа, он все еще размышляет так: «Чем, чем... моя мысль была глупее других мыслей и теорий?..» Правда, в самом конце романа говорится, что Раскольников потерял способность «о чем-нибудь думать, сосредоточиться на чем-нибудь мыслью; да он ничего б и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое». Однако Достоевский подчеркивает, что «тут уже начинается новая история», которая могла бы «составить тему нового рассказа,— по теперешний рассказ наш окончен».

Внутри же романа до самого конца идет борьба «жизни» и «теории». А любая теория, по убеждению Достоевского, есть «преступление» жизни (напомню слова Достоевского о том, что вообще «сознание убивает жизнь»).

Разумихин говорит в романе о социалистах (и слова его, безусловно, близки позиции самого Достоевского): «У них не человечество, развившись историческим, *живым* путем до конца, само собою обратится, наконец, в нормальное общество, а, напротив, социальная система, выйдя из какой-нибудь математической головы, тотчас же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути!»

Теория, будучи «приложенной» к жизни, способна, по мнению Достоевского, лишь исказить или даже уничтожить живую жизнь. Поэтому-то он и отрицал правоту и плодотворность революционной теории, как он ее понимал.

И вот с этой точки зрения можно бы, кажется, утверждать, что «Преступление и наказание» — антиреволюционный роман. И не потому, повторяю, что теория Раскольникова «революционна», а потому, что Достоевский как будто бы отрицает, осуждает *теории вообще* (а следовательно, и революционные теории¹) — раз они могут только исказить органическое развитие человечества.

¹ Впрочем, в современной зарубежной литературе о Достоевском популярно своего рода аллегорическое понимание романа, которое дает возможность прямо истолковать его сюжет как индикаторное изображение революции. При этом образ старухи процентщицы рассматривается как аллегория или символ класса капиталистов, а Раскольников — пролетариев. Раскольников уничтожает и «экспроприрует» старуху, но попутно он невольно убивает ни в чем не повинную «рабыню капитализма» — Лизавет

Уже идеолог почвенничества Н. Н. Страхов, который в течение ряда лет был ближайшим соратником Достоевского, истолковал роман именно как изображение схватки «жизни» и «теории» в душе героя — схватки, которая заканчивается победой «жизни»: Раскольников отказывается от своей «идеи» и примиряется с миром.

Но во-первых, Раскольников, как уже отмечалось, не «раскаивается» — или хотя бы не вполне «раскаивается» — до самого конца романа. Сам Н. Н. Страхов вынужден был в своей статье оговориться, что на каторге, «после долгих лет испытания он (Раскольников.— В. К.), вероятно, обновится и станет вполне человеком, то есть теплою, живую человеческою душою»¹. И тот факт, что Раскольников так и не «раскаивается» до конца романа, имеет свой глубокий смысл.

ту,— в чем и выражается со всей остротой бесчеловечность и бессмысленность революции (см. об этом «Вопросы литературы», 1958, № 9, стр. 32).

Трудно отнестись к этой вульгарно-социологической интерпретации всерьез. Она напоминает нашумевшее в свое время курьезное истолкование «Египетских ночей» Пушкина как аллегории восстания декабристов, которые-де жертвуют жизнью за одну ночь свободы...

В принципе из любого произведения можно с помощью такого «метода» извлечь нечто подобное. Почему бы, например, не понять «Пиковую даму» тоже как аллгорию: графиня символизирует феодализм, а Германн — буржуазию, которая, соблазняя слуг, вытягивает из феодалов их «профессиональную тайну», но уходящий класс мстит, «путаая карты» (и в буквальном и в переносном смысле слова)...

Но даже если попытаться подойти к этой трактовке «Преступления и наказания» серьезно, она сразу рушится уже хотя бы потому, что в романе — о чем говорилось выше — убийство Лизаветы предстает как «меньшая» вина Раскольникова. Между тем в логике рассматриваемой схемы как раз оно должно было бы возмущать более всего, а не убийство старухи «капиталистки».

Нельзя не отметить, наконец, что, излагая в письме к М. Н. Каткову в сентябре 1865 г. общий замысел «Преступления и наказания», Достоевский, упоминая о сестре старухи процентщицы («Старуха... зла и заедает чужой век, мучая у себя в работницах свою младшую сестру»), ни слова не говорит об убийстве этой сестры. Это можно понять двояко: либо Достоевский первоначально (или на каком-то определенном этапе работы над романом) вообще не собирался «убивать» Лизавету, либо же он не придавал этому второму убийству центрального значения и мог опустить его, излагая замысел романа. И в том и в другом случае «концепция» романа, о которой идет речь, рассыпается.

¹ Цит. по кн.: «Критический комментарий к сочинениям Ф. М. Достоевского...», ч. 2, изд. 5-е, М. 1915, стр. 233. (Курсив мой.— В. К.)

Во-вторых, разграничивая понятия «жизнь» и «теория», мы не можем на этом остановиться (так, в сущности, поступил Страхов). Необходимо осознать связь и взаимодействие «жизни» и «теории» в романе. И дело здесь не только в совершенно ясном, даже банальном тезисе о том, что все теории в конечном счете порождает сама жизнь, а они, в свою очередь, воздействуют на жизнь. Страхов это, конечно, прекрасно понимал. Однако он считал, что теории, подобные раскольниковской, возникают лишь в «беспочвенных», оторванных от народной жизни личностях. Естественно, что и сами эти теории оказываются «беспочвенными», чуждыми живой жизни и лишь противостоящими ей.

Совершенно иначе представлял себе дело Достоевский. Это явствует хотя бы из той рассказанной им истории о деревенском парне, решившемся выстрелить в причастие, которая приводилась выше. Это «преступление» простого деревенского парня «возросло почти до сознательной идеи» (то есть до «теории»), подчеркивал Достоевский. В народе, писал Достоевский, «такое же кипение, как и сверху у нас, начиная с 19-го февраля».

Впрочем, тот факт, что «преступная идея» Раскольникова отнюдь не «беспочвенна», со всей ясностью и остротой выступает в самом романе, в царящей в нем стихии всеобщего «преступления». Н. Н. Страхов не смог или не захотел этого увидеть, но вполне закономерно, что позднее, — когда он, надо полагать, лучше разглядел суть творчества Достоевского, — он резко обвинял в «нигилизме» самого художника...

Да, Достоевского, безусловно, страшила перспектива всеобщего «преступления»: «Богатырь проснулся и расправляет члены; может, захочет кутнуть, махнуть через край... Если продолжится такой «кутеж» еще хоть только на десять лет, то и представить нельзя последствий», — писал он вскоре после завершения романа. Но в то же время Достоевский, несомненно, сознавал и неизбежность этого «преступления», и даже его внутреннюю правоту. У того же Раскольникова есть, с точки зрения Достоевского, своя «правда», которую невозможно отвергнуть, отбросить, перебороть.

Это воплотилось в самой художественной позиции Достоевского, во всем его отношении к своему герою. Достоевский, как показал в своей книге М. М. Бахтин, «утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершен-

ность и нерешенность героя. Герой для автора не «он» и не «я», а полноценное «ты», то есть другое чужое полноправное «я»... Слово автора о герое организовано... как слово о присутствующем, слышащем его (автора) и могущем ему ответить... Автор говорит всю конструкцию своего романа не о герое, а с героем... Автор... на разных правах с Раскольниковым входит в большой диалог романа» (М. Б а х т и н, стр. 84—86, 102).

«Идея» Раскольникова, его «правда», разумеется, не есть «правда» Достоевского. Но Достоевский признает неизбежность и жизненность этой «правды». Это сосуществование двух «правд», естественно, предстает как противоречие. С одной стороны, Достоевский считает, что «преступание» ведет к тяжелейшим последствиям или даже гибели, с другой же,— он утверждает внутреннюю правоту «преступающего» героя.

Подобные противоречия часто истолковывали как «противоречия мировоззрения и творчества»: дескать, в мысли, в «теории» Достоевский безусловно против «преступания», а в образах, в художественном мире он его невольно оправдывает. Но, по крайней мере, в данном случае такое понимание было бы механистическим, крайне упрощенным.

Ведь и в публицистических рассуждениях (например, в статье, где речь идет о крестьянском парне, целящемся в причастие) Достоевский выступает во власти того же противоречия. Говоря о «потребности» русского человека и народа «дойти до последней черты», Достоевский утверждает: «Зато с такою же силою, с такою же стремительностью, с такою же жаждою самосохранения и покаяния русский человек, равно как и весь народ, и спасает себя сам»,— но тут же словно снимает свое собственное утверждение, заявляя, что после 19 февраля мы «вступили в полнейшую неизвестность»... В «Преступлении и наказании» как бы и совершено художественное исследование этой «неизвестности».

Достоевский не дает готовых, окончательных решений. Более того, сам его герой не в ладах с «окончательными решениями»: «Они имели одно странное свойство: чем окончательнее они становились, тем безобразнее, нелепее тотчас же становились и в его глазах».

Столь же «нелепы» иные окончательные приговоры о самом Раскольникове. Уже после революции Иван Бунин говорил, например:

«Голодный молодой человек с топором под пиджачком. И кто знает, что пережил Достоевский, сочиняя его, этого самого своего Раскольникова... Я думаю... в эти минуты Достоевский сам был Раскольниковым. Ненавижу вашего Достоевского! — вдруг со страстью воскликнул он... — Вот откуда пошло все то, что случилось с Россией: декадентство, модернизм, революция...»¹

А известный в свое время советский публицист Исай Лежнев дал прямо противоположное истолкование «возможностей», скрытых в образе Раскольникова. Он писал, что этот «российский ницшеанец» в конечном счете развился в тип... «белобандита»: «Вот весь его путь от Достоевского через Ницше к атаману Семенову — «кривая судьбы» целиком и полностью»².

Эти образцы «окончательных решений» по «делу» Достоевского и Раскольникова как бы опровергают, уничтожают друг друга сами...

Да, Достоевского страшила стихия всеобщего «преступания». В конце жизни он писал: «Вся Россия стоит на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездной»³. Он всеми силами стремился предостеречь соотечественников от того, что ему представлялось «бездной». Но в то же время Достоевский ясно видел мощь и значительность тех устремлений, которые по-своему воплотились в образе Раскольникова. Даже Страхов — противник любого «нигилизма» — не мог не признать, что Раскольников — «настоящий человек» и «глубокая натура», что это подлинно трагический герой, вызывающий «участие» и «полное сострадание»⁴.

Но как же может вызывать участие и сострадание человек, совершивший столь чудовищное деяние? Чтобы объяснить это, мы должны прежде всего обратиться ко второй половине названия романа. До сих пор речь шла главным образом о «преступлении» Раскольникова. Но роман не существовал бы без «наказания». Более того, в

¹ Эти слова Бунина вспоминает писатель Валентин Катаев (см. «Новый мир», 1967, № 3, стр. 54). Достоверность этого воспоминания подтверждается аналогичными суждениями в печатных выступлениях Бунина.

² И. Лежнев, Записки современника, т. I, ГИХЛ, М. 1934, стр. 153.

³ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. I, СПб. 1883, стр. 334.

⁴ Там же, стр. 232—233.

романе эти стороны находятся в органическом единстве и могут быть разделены лишь в анализе.

Мы говорили о том, что Раскольников до самого конца не отказывается от своей «теории» преступления. Не так обстоит дело с самим *преступлением*, с реальным деянием героя. В набросках к роману Достоевский под заголовком «Идея романа» записал, что подлинное, «жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом *pro* и *contra*, которые нужно перетаскать на себе»¹.

Это вот «перетаскивание» всех *pro* и *contra* «на себе» оказывается гораздо более тяжким наказанием, чем наказание юридическое. Излагая замысел романа, Достоевский специально подчеркивал, что «юридическое наказание за преступление гораздо меньше устрашает преступника, чем думают законодатели»².

В самом конце романа Раскольников размышляет так: «Конечно, сделано уголовное преступление; конечно, нарушена буква закона и пролита кровь, ну и возьмите за букву закона мою голову... и довольнo!»

Но нет, оказывается, этого не «довольно». Как говорил о своем герое сам Достоевский, «неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце»³. Признание и юридическое наказание не могут снять этих мук, хотя поначалу, казалось бы, и освобождают от них Раскольникова. Он полной мерой испытывает весь ужас своего деяния, и его слова о том, что, убив старуху, он тем самым «себя убил», не являются пустой фразой. Ведь *жизнь* есть неизбежно жизнь среди людей, жизнь с людьми, а Раскольников, «преступив» человека, чувствует себя так, как будто бы он «ножницами отрезал» себя от всех людей, и «будь это все его родные братья и сестры... то и тогда ему совершенно незачем было бы обращаться к ним». Это и было «мучительнейшее ощущение из всех», ибо оно означало, что ему незачем жить, нет для него жизни, которая невозможна без общения с людьми — пусть хотя бы мысленного общения.

Раскольников говорит, что «был бы счастлив», если бы убил из-за нужды, ради денег. Это, конечно, своего рода самообман: дело лишь в том, что определенная *цель* убий-

¹ «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание», стр. 167. *Pro* и *contra* — за и против (*лат.*).

² Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 419.

³ Там же.

ства должна была бы как-то заглушить, затемнить ужасный смысл преступления человека. В романе этот смысл обнажен, в частности, и тем, что жертва Раскольникова — «никому не нужная», злая и безобразная старуха, весь смысл жизни которой состоит в стяжательстве. «Я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную», — успокаивает себя Раскольников. «Это человек-то вошь!» — восклицает Соня. «Да ведь и я знаю, что не вошь, — ответил он, странно смотря на нее. — А впрочем, я вру, Соня, — прибавил он, — давно уже вру...»

Да, именно в конкретной ситуации романа «доказывается» абсолютная непреступаемость человеческой жизни. И герой являет собой своего рода «инструмент» этого доказательства. Сопrotивляясь своему поражению в сфере теоретического сознания, он всем своим существом знает, что убил, погубил себя, преступив человеческую жизнь, дабы утвердить право на убийство. На каторге его ненавидели и презирали даже «те, которые были гораздо его преступнее»¹.

Однако именно потому, что Раскольников «перетащил на себе» все до конца, до дна, он и остается в наших глазах человеком, несмотря на чудовищность его деяния. Он — *герой*, берущий на себя всю полноту ответственности, совершающий «пробу» один за всех.

Впрочем, есть и совсем иное истолкование образа Раскольникова, как раз отрицающее его человеческую значительность, его право называться «героем» (героем, конечно, не в смысле «положительном», а в смысле значительности и внутренней силы).

Известный итальянский писатель Альберто Моравиа в своей книге о России и русской культуре, изданной в 1958 году, утверждает, что Раскольников — типичный «антигерой», представляющий собой «посредственного и обанкротившегося человека». И настоящий герой, разъясняет свою мысль Моравиа, «может, конечно, обанкротиться, но банкротство заключено в находящихся вне его обстоятельствах; а не в нем самом. Именно это величие, которое порой носит черты замкнутости, несправедливости и аморальности, делает его героем, то есть одновременно и представляющим и прославляющим человечество

¹ Здесь опять-таки сложная «игра» со словом «преступление». Речь идет о более «преступных» с юридической точки зрения; в этически-нравственном плане преступление Раскольникова ни с чем не сравнимо.

типом». Истинные герои — Моравиа называет здесь имена Одиссея, Гамлета, Робинзона — «не знают иного поражения, кроме смерти, которая также становится героической»¹.

Моравиа исключительно высоко ценит творчество Достоевского: он считает, что за ним пошла вся новейшая литература мира. Но все же он сетует на то, что Достоевский как бы утвердил в литературе тип «антигероя».

Прежде чем отвечать на это «обвинение», выдвинутое одним из влиятельнейших писателей современного Запада, необходимо сделать одно отступление и обратиться к самому становлению Достоевского как художника. Молодой Достоевский, по его собственному признанию, мечтал создать произведения, в которых действуют «гигантские характеры». Прямыми образцами для него в это время были Шекспир, Шиллер, Корнель. В 1841—1844 годах он работает над драмами «Мария Стюарт», «Борис Годунов» и т. п. (от них до нас не дошло ничего). Иначе говоря, он хотел тогда создавать фигуры *героев* в том самом смысле слова, который имеет в виду А. Моравиа.

Однако на рубеже 1844—1845 годов в творчестве Достоевского произошел резкий перелом. В начале 1845 года Достоевский пишет брату: «Старые школы исчезают. Новые мажут, а не пишут. Весь талант уходит в один широкий размах, в котором видна чудовищная недоделанная идея и сила мышц размаха, а дела крошечку... Писать драмы — ну, брат... Драма теперь ударилась в мелодраму, Шекспир бледнеет в сумраке...»²

Итак, молодой писатель пришел к выводу, что творчество «шекспировского» и «шиллеровского» типа отжило свой век; нужно идти по иной дороге. Позднее, в 1861 году, Достоевский очень ярко показал, как он вышел на этот новый путь: «Стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники... И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах...»³

¹ Цит. по журн.: «Вопросы литературы», 1958, № 9, стр. 25.

² Ф. М. Достоевский, Письма, т. I, стр. 75—76.

³ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв., т. XIII, стр. 158—159.

Здесь необычайно существенна эта двойственность: с одной стороны, «вполне титулярные советники» — то есть совершенно обычные, обыденные люди, которых встречаешь на каждом шагу,— а с другой,— все же «как будто какие-то фантастические титулярные советники».

Обыденные люди и факты прочно вошли в европейскую литературу задолго до того, как Достоевский стал писателем; уже роман XVIII века всесторонне освоил «обыденную жизнь». Но Достоевскому виделись не просто «титулярные советники», а «какие-то фантастические».

Формулируя подлинную задачу современного художника, он писал: «Проследите иной, даже вовсе и не такой яркий, на первый взгляд, факт действительной жизни — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира...»¹

До Достоевского освоивший «обыденную жизнь» роман — при всех его достижениях — не мог быть сопоставлен с шекспировским творчеством по глубине и размаху художественного смысла. Величие Достоевского выразилось, в частности, именно в том, что он поднял искусство романа до высшего уровня, создал такие образцы жанра, которые встали в один ряд с шекспировскими трагедиями. Это был настоящий переворот в истории литературного творчества.

Герои Достоевского фактически не выходят за рамки бытовой повседневности и решают свои сугубо личные проблемы. Однако в то же время эти герои постоянно действуют и сознают себя перед лицом целого мира, а их проблемы оказываются в конечном счете всечеловеческими. Они решают как бы за человечество в целом.

Это отчетливо, открыто выражается в рассуждениях и размышлениях, где ставятся «последние», «конечные» вопросы бытия. Причем это относится вовсе не только к «образованным», способным к серьезному философскому размышлению героям — таким, как Раскольников или Свидригайлов.

Так, например, в рассказе Мармеладова об его жизни ставятся не менее общие и глубокие вопросы, чем в монологах Раскольникова. Вот, скажем, знаменитая фраза Мармеладова: «Надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти». В работе литературоведа

¹ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв., т. XI, стр. 423.

Ф. И. Евнина эта фраза толкуется в совершенно конкретном бытовом смысле: «Отчаянием человека-одиночки, ставшего отщепенцем, парнем, проникнута его жалоба»¹.

На самом деле в этой фразе заключен гораздо более всеобщий, даже вселенский смысл. Речь идет не о человеке-отщепенце, не о нищих, пьяницах и т. п., но о человеке вообще. Это подтверждается хотя бы тем, что в «Записках из подполья» (написанных незадолго перед «Преступлением и наказанием») в самом что ни на есть философском рассуждении героя ставится аналогичный вопрос: «Работники, кончив работу, по крайней мере, деньги получают, в кабачок пойдут, потом в часть попадут, — ну, вот и занятие на неделю. А человек куда пойдет?» Иначе говоря, Мармеладову в его чисто бытовой «ипостаси», — то есть спившемуся чиновнику, — как раз есть «куда пойти». Ему некуда пойти как *человеку*, поднявшемуся над бессмысленным существованием штифтика в бюрократической машине.

И характерно, что фраза Мармеладова: «Надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти», вспоминается Раскольникову, когда, получив письмо матери, он приходит к выводу, что теперь надо «непреренно что-нибудь сделать... Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или...»

— Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в исступлении, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда!..»

Вот какой всеобщий смысл имеет фраза Мармеладова; в ней заключен вопрос о *выборе*, который должен сделать человек, вопрос, включающий в себя не только «пойти куда-нибудь», но и «решиться на что-нибудь» или уже «послушно принять судьбу», стать «штифтиком»...

Но дело, разумеется, не только в том, что герои *размышляют* о «последних» вопросах. Если бы все исчерпывалось размышлениями, никак не создался бы грандиозный художественный мир романа. Герои «Преступления и наказания» *живут* «последними» вопросами, решают их самой своей *жизнью*.

Впрочем, точнее будет сказать, что основные герои романа живут в прямой *соотнесенности с целым миром*, с человечеством — не только современным, но и прошлым и будущим. Конечно, и Раскольников и Мармеладовы пе

¹ Сб. «Творчество Ф. М. Достоевского», изд-во АН СССР, М. 1959, стр. 142—143.

перестают от этого жить в своих каморках. Они действительно живут здесь, в своих повседневных случайностях и мелочах. Но все их поступки и переживания определяются в конечном счете стремлением утвердить и понять себя не в этом узком мирке, но в целом мире, в строе общечеловеческой жизни, во вселенной. И этот всеобщий план существует в романе не отдельно, не в виде какой-то дополнительной линии аллегорий, символов, общих идей. Нет, именно совершая свои, казалось бы, всецело частные, ничтожные на мировых весах действия, герои чувствуют себя все же на всемирной арене, чувствуют и свою ответственность перед миром, и ответственность этого мира перед ними самими. Они все время ведут себя так, как будто на них смотрит целое человечество, вселенная.

Это отчетливо проступает и в цитированной фразе Мармеладова. Ведь, кстати сказать, сразу же после этой фразы Мармеладов рисует картину последнего вселенского суда над людьми и себя на этом суде, себя, который «тогда все поймет».

Эта соотнесенность с целым миром настолько пронизывает, настолько переполняет роман, что все время как бы выплескивается наружу, выступает открыто, обнажено. Вот несколько примеров (важные места выделены курсивом).

Еще не совершив убийства, Раскольников, размышляя о судьбе Мармеладовых, восклицает: «Коли действительно не подлец человек, *весь вообще, весь род, то есть, человеческий*, то значит, что остальное все — предрассудки... и нет никаких преград, и так тому и следует быть». Или его же слова о Соне: «Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, *пока мир стоит*», и другие, обращенные к самой Соне: «Я не тебе поклонился, я *всему человеческому* страданию поклонился». Чувство Раскольникова после преступления: «Он как будто ножницами отрезал себя от *всех и всего*»; «*ни об чем больше, никогда и ни с кем*, нельзя ему теперь говорить...»

«— ...Ведь ты кровь пролил,— в отчаянии вскричала Дуня.

— Которую *все* проливают,— подхватил он чуть не в исступлении,— которая льется и *всегда* лилась на свеге, как водопад...»

Эта же обращенность к целому миру присуща и Соне, которая говорит Раскольникову: «Нет тебя несчастнее *никого* теперь в *целом свете*»; «поцелуй... землю, которую ты

осквернил, а потом поклонись *всему свету, на все четыре стороны*, и скажи *всем*, вслух: «Я убил!» Сознание Сони даже имеет как бы более всеобщий характер, ибо, когда Раскольников говорит о том, что он не поклонится «им» — всем тем, которые сами убивают, она настаивает: «Как же, как же *без человека-то* прожить! — понимая под «человеком» каждого и всех вообще, от которых отрезал себя, как ножницами, Раскольников.

В такой же соотнесенности со всеми живет и Катерина Ивановна Мармеладова: «Она... яростно стала желать и требовать, чтобы *все* жили в мире и радости и не смели жить иначе». «Она справедливости ищет... — говорит о Катерине Ивановне Соня. — Она так верит, что во *всем* справедливость должна быть, и требует». И вот она выходит с детьми на улицу именно в отчаянной попытке обратить внимание *всех* на несправедливость; она кричит: «Пусть видят *все, весь* Петербург...»

Однако эти прямые прорывы во всеобщность, рассеянные по всему роману, не составляют чего-либо основного, решающего. Они только делают более определенным, уточняют, подчеркивают тот художественный смысл, который осуществляется во всей полноте романа и так или иначе постигается читателем при непосредственном и целостном восприятии.

В конце концов, даже самый размах и накал страстей, крайняя *напряженность* каждого движения героев Достоевского обусловлены именно тем, что все переживания, решения и действия этих героев совершаются перед лицом мира, хотя сами герои и не выходят за пределы тесных кварталов возле Сенной. Читателям, которые не понимают этой причины исключительного накала страстей, речи (и размышлений) героев, и само повествование Достоевского нередко кажется каким-то искусственным, чрезмерно взвищенным и т. п. Но если ясно видеть, чувствовать эту всемирность, эту обращенность к бесконечности пространства и времени, все окажется естественным и органичным. Необходимо только сознать, что основные герои Достоевского обращены со своим отчаянием или надеждой, со своей ненавистью или любовью ко «всем», к целому мировому строю. И все то, что они видят, воспринимают вокруг себя — люди, события, природа, даже сны, — предстает для них не только как частные явления, но и как лицо целого мира.

Движение романа рельефно запечатлено, в частности,

в снах Раскольникова, где естествен (и даже, так сказать, натуралистичен) более обобщенный рисунок и прямая символика. В этих снах предстают жестокие картины, соотношенные с преступлением Раскольникова (в одном из них повторяется само преступление), и в то же время выступают массы людей, «все они». В первом сне, который Раскольников видит накануне преступления, толпа людей забивает «маленькую, тощую саврасую крестьянскую клячонку». Это именно картина некоей всеобщей жестокости мира — вся эта «толпа разодетых мещанок, баб, их мужей и всякого сброду», толпа, которой хозяин клячонки кричит: «Садись, все садись!... *Всех* доведу, садись!» Раскольников, который видит себя ребенком, «бросается с своими кулачками», и эта сцена как бы обнажает бессмыслицу борьбы с жестокостью целого мира.

Во втором сне — уже после преступления — полицейский офицер зверски избивает квартирную хозяйку Раскольникова. Собирается толпа, «слышались голоса, восклицания, входили, стучали, хлопали дверями, сбегались». Эта сцена соотносена и с преступлением, и уже с тем наказанием, которое может обрушиться на Раскольникова. «Что это, *свет* перевернулся, что ли?» — мелькает в его мозгу. «Стало быть, и к нему сейчас придут...» И вот в бреду ему кажется, что «около него собирается много народу и хотят его взять и куда-то вынести, очень об нем спорят и ссорятся. То вдруг он один в комнате, все ушли и боятся его, и только изредка чуть-чуть отворяют дверь посмотреть на него, грозят ему, сговариваются о чем-то промеж себя, смеются и дразнят его».

Далее изображается сон, в котором Раскольников снова убивает хохочущую теперь над ним старуху, а «вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз — все люди, голова с головой, все смотрят...».

И, наконец, в эпилоге он, больной, видит кошмарный сон о будущем мира. И сон этот затем своеобразно проецируется на то ощущение, которое испытывает Раскольников, когда, уже выздоровев, смотрит с высокого берега реки: «С дальнего другого берега доносилась песня. Там, в облитой солнцем нсобозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем непохожие на здешних, там как бы самое время остановилось, точно не прошли еще века Авраама и стад его».

Но эти последние сцены романа только подчеркивают то, что воплощено во всей цельности повествования. Герой Достоевского постоянно обращен ко всей необъятной жизни человечества в ее прошлом, настоящем и будущем, он постоянно и непосредственно соотносит себя с ней, все время меряет себя ею.

Любая сцена, любая деталь романа имеет сложный, двойственной характер. С одной стороны, перед нами достоверно, точно и рельефно воссозданная (то есть *вновь созданная* повествованием) реальность петербургской жизни 60-х годов прошлого века. Но непосредственно в этом «будничном» художественном мире воплощен и иной мир, в котором открываются безграничные пространственные и временные перспективы, в котором все имеет общепровой, всечеловеческий характер.

Эта двойственность повсюду выступает в диалоге, непрерывно совершающемся в романе. Кажется бы, речь идет только о преступлении нищего студента, но вместе с тем все время чувствуется, что мы соприкасаемся с последними, конечными вопросами человеческого бытия и сознания. Эта двойственность пронизывает и само пространство и время романа — то есть ту реальность, в которой совершается действие романа, постепенно высвобождающее его художественную энергию.

Действие «Преступления и наказания» очень сложно по своей природе. Его нельзя понять как последовательное и прямолинейное движение во времени, где одно просто вытекает из другого. Это действие совершается скорее в некоем необозримом пространстве, где оно может свободно менять направление, забегая в будущее и возвращаясь в прошлое, развиваться сразу в нескольких измерениях.

Так, например, сцена убийства — это, без сомнения, очень существенный рубеж в движении романа, рубеж, перешагнув через который и герои, и мы сами оказываемся как бы в ином мире. Но вместе с тем на протяжении романа выясняется, что в известном смысле все уже совершилось еще до убийства.

Так, в сознании Раскольникова постоянно маячит мысль о том, что он *все* знал, *все* пережил заранее; для него уже не новы мысли и чувства, обнаженно выступившие после убийства. Когда Раскольников, даже не посмо-

трех на украденные вещи, прячет их, у него пронесится в мозгу:

«Да, это так, это все так». Он, впрочем, это и прежде знал, и совсем это не новый вопрос для него; и когда ночью решено было в воду кинуть, то решено было безо всякого колебания и возражения, а так, как будто иначе и быть невозможно».

Или, размышляя о крахе своей теории убийства, Раскольников говорит себе: «Я, может быть, еще сквернее и гаже, чем убитая вошь, и заранее *предчувствовал*, что скажу себе это уже *после* того, как убью!»¹

Признаваясь Соне Мармеладовой в том, что он убийца, Раскольников говорит:

«— Тебе, одной тебе. Я тебя выбрал... я тебя давно выбрал, чтоб это сказать тебе, еще тогда, когда отец про тебя говорил и когда Лизавета была жива, я это подумал».

Как глубоко заметил Иннокентий Анненский, «наказание в романе чуть что не опережает преступление»². Действительно, нельзя понять роман Достоевского в рамках простой схемы: герой совершил преступление, затем испытывает невыносимо мучительные переживания (как бы жестокое наказание самого себя) и, наконец, сознается и получает уже общественное наказание — каторгу.

С одной стороны, в романе нет прямолинейной причинно-следственной связи в развитии действия (как нет и однонаправленного движения времени):

«Вдруг он вздрогнул: одна, тоже вчерашняя, мысль опять пронеслась в его голове. Но вздрогнул он не от того, что пронеслась эта мысль. Он ведь знал, что *предчувствовал*, что она непременно пронесется, и уже ждал ее; да и мысль эта была совсем не вчерашняя»³.

Здесь словно непосредственно сомкнуты прошлое, настоящее и будущее, а причина и следствие свободно меняются местами. Старая мысль пронеслась в голове, но, оказывается, герой уже давно, в *прошлом* знал о своей последующей, *будущей* реакции на эту вот сейчас, в *настоящее* время проносающуюся в голове мысль.

В этом небольшом отрывке сжато воплотилась «художественная структура» времени, свойственная роману в

¹ Курсив Достоевского.

² И. Ф. Анненский, Вторая книга ограждений, СПб. 1909, стр. 126.

³ Курсив Достоевского.

целом. Поэтому и можно утверждать, что наказание чуть ли не предшествует преступлению.

Такое изображение времени определяет природу всего повествования и, в частности, тот напряженный, с постоянными перебоями, даже судорожный *ритм* повествования, который так характерен для Достоевского.

Совмещая прошлое, настоящее и будущее, — что дает ощущение безмерности любого мгновения, — Достоевский переносит нас в особый временной мир, соответствующий «всечеловеческому» смыслу романа.

То же самое следует сказать и о пространстве, в котором совершается действие. Здесь также нет никакой ограниченности и замкнутости. М. М. Бахтин показал, что в романе все совершается *на пороге*: «Прежде всего, Раскольников живет, в сущности, на пороге: его узкая комната, «гроб»... выходит прямо на площадку лестницы, и дверь свою, даже уходя, он никогда не запирает... В этом «гробу» нельзя жить биографической жизнью, — здесь можно только переживать кризис, принимать последние решения...» — и т. д. (М. Бахтин, стр. 229). Самый Петербург, играющий огромную роль в романе, находится «на границе бытия и небытия, реальности и фантазмагии... и он — на пороге» (М. Бахтин, стр. 225).

Но и про течение времени в романе можно сказать, что оно как бы на пороге, оно может в любой момент рвануться в будущее или возвратиться в прошлое; у него отсутствует определенное строгое русло и направление. Это с очевидностью выступает в эпилоге, где Раскольников видит во сне катастрофы отдаленного будущего, а потом смотрит за реку, где чернеются кочевые юрты, и кажется, что «не прошли еще века Авраама и стад его». Но это почти символическое сопоставление времен только лишь подчеркивает общую структуру времени романа¹.

Развертывающийся в этом специфическом пространстве и времени диалог, внешне представляющий как «обсуждение» конкретного преступления, в глубинном своем звучании предстает как «хор» голосов, обращенный в бесконечность, к миру в его целом.

Этот хор героиня романа Эртеля, который цитировался в начале книги, слышала во сне, навеянном чтением рома-

¹ Особенности времени и пространства в романе конкретно воплощаются в пронизывающей его специфической *карнавальной стихии*, которая подробно исследована в книге М. М. Бахтина.

на; наяву же она стремится отыскать его героев около Сенной площади... Но оба эти плана — лишь разные стороны единого целого, проявляющегося так или иначе в любой детали романа.

Именно поэтому роман Достоевского, изображающий «обыденную» жизнь «частных» людей, стоит в одном ряду с величайшими эпопеями и трагедиями, созданными мировой литературой. В нем, в частности, утверждены величайшая *свобода воли* человека, его право на эту свободу и в то же время величайшая его *ответственность* перед целым миром. Естественно, что для этого утверждения сам художник должен был быть полон чувства величайшей ответственности за человека и человечество. И это чувство высоко поднимает Достоевского над его современниками на Западе.

Уместно сослаться здесь на мнение писателя, которого нельзя упрекнуть в недооценке западноевропейской литературы — И. Г. Эренбурга. В одной из своих статей он совершенно верно отметил, что, в отличие от Толстого и Достоевского, «тревога за человека, ответственность за него были чужды... Бальзаку... и Мопассану»¹.

За этим фактом стоит многое. Но Эренбург, конечно, совершенно не прав, когда он тут же говорит: «Сознание ответственности, которое было присуще русским писателям...» Дело не в том, что Толстой и Достоевский — русские писатели. Ибо сознание ответственности за человека, за весь мир было, без сомнения, присуще Данте, Рабле, Шекспиру, Сервантесу. Дело в глубоком различии самого характера творчества Толстого и Достоевского и, с другой стороны, Бальзака, Мопассана и других западноевропейских писателей этого времени. Толстой и Достоевский открывали совершенно новую эпоху в искусстве, а это значило, что они должны были как бы перепахать заново всю почву культуры и самой жизни человечества, как это по своему сделали ранее гениальные художники Возрождения.

Мы иногда склонны недооценивать творческий подвиг Достоевского и Толстого. На Западе трудно найти мыслящего читателя, который счел бы возможным поставить рядом с Достоевским и Толстым кого-либо из их западных современников и последователей. Между тем у нас это случается...

¹ «Новый мир», 1959, № 6, стр. 191.

Достоевский еще в 1877 году писал об «Анне Карениной», что это произведение, с которым «ничто подобное из европейских литератур в настоящую эпоху не может сравниться», что это «такое слово, которого именно не слышать в Европе и которое, однако, столь необходимо ей», ибо «было ли у них, во всех их литературах, за все последние годы, и далеко раньше того, произведение, которое могло бы стать рядом?»¹.

Но все это относится и к «Преступлению и наказанию» — произведению, которое, кстати, во многих отношениях близко созданной несколько позже «Анне Карениной», где также в центре стоит вопрос о «переступании» сложившихся норм жизни. Это совпадение проблематики в двух великих произведениях вполне закономерно, ибо ведь и целый мир готовился «переступить» в новое состояние, в XX век.

Изображая те повседневные «истории», которые неприметно совершаются в темных углах и закоулках реального Петербурга и с реальными «титулярными советниками», Достоевский открывал в этих историях «шекспировский» размах и глубину, грандиозный, всечеловеческий смысл, сущностные противоречия бытия.

Достоевский называл Гоголя «демоном», который «из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию»². Изображения Гоголя, по его словам, «почти дают ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли, с которыми, чувствуется это, справиться можно далеко не сейчас; мало того, еще справишься ли когда-нибудь?»³.

Но это, в сущности, точнейшая характеристика творчества самого Достоевского: прикинув к самой текущей жизни, к «случаям», подобным истории о пропавшей у чиновника шинели, гений художника поставил «глубочайшие вопросы», о которых прежняя литература и не подозревала.

Многозначительны слова Достоевского о Гоголе: «Это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не бывало в Европе»⁴. Дело здесь не просто в степени величия Гоголя, а в качестве его творчества. Достоевский, на-

¹ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художеств. произв., т. XII, стр. 205, 207.

² Там же, т. XIII, стр. 12.

³ Там же, т. XI, стр. 250.

⁴ Там же.

пример, исключительно высоко ценил Диккенса, и все же он писал о нем: «Диккенс — жанр, не более». «Жанр» — это значит верное и проникновенное воссоздание жизни, но в «жанре» не ставятся те «глубочайшие непосильные вопросы», с которыми, быть может, «никогда не справиться». Произведения Диккенса, а также и Бальзака с точки зрения Достоевского именно «жанр». Но Достоевский, безусловно, не причислил бы к «жанру» ни Рабле, ни Шекспира, ни Сервантеса.

Эпоха Возрождения, эпоха Рабле, Шекспира, Сервантеса определила на два-три столетия характер мировой литературы. Западноевропейские писатели XVII — начала XIX века преимущественно развивали то, что было сделано этими великанами. Между тем русская литература, достигнув зрелости, первой вступила на новый путь, определив дальнейшее развитие литературы всего мира. Громадная роль в этом отношении принадлежала Достоевскому.

Самый образ Раскольников был совершенно новым, небывалым. Это можно отчетливо показать на выразительном примере, о котором уже упоминалось выше. Л. П. Гроссман, выясняя «источники» романа Достоевского, писал: «Подлинными первоисточниками теории Раскольника после каторжных наблюдений его творца были романы любимца Достоевского, Бальзака... По рассказу Достоевского, сохранившемуся в черновой редакции «Речи о Пушкине», в одном романе Бальзака «нищий студент» в тоске перед нравственной задачей, которую не в силах разрешить, задает своему товарищу вопрос...: «Вот ты, нищий, захотел бы сказать: «Умри, мандарин», чтоб сейчас же получить этот миллион?» В этом вопросе парижского студента уже намечается та нравственная задача, которую пытался разрешить и петербургский нищий студент Раскольников»¹.

Речь идет о бальзаковском Растиньяке. Но несмотря на то что его фамилия начинается так же, как Раскольникова, этот герой по своей действительной сущности не имеет ничего общего с Раскольниковым. Он, как уже говорилось, родствен другому герою романа, Лужину, и, быть может, в самом деле явился его «первоисточником».

Ведь именно Лужин, благоденствию которого мешает

¹ Л. Гроссман, Достоевский, «Молодая гвардия», М. 1962, стр. 349.

Раскольников, думает совершенно то же самое: «Если бы можно было сейчас, одним только желанием, умертвить Раскольникова, то Петр Петрович немедленно произнес бы это желание». Именно Лужин, как и Растиньяк, «более всего любил и ценил... деньги: они равняли его со всем, что было выше его».

Эта мысль о том, что деньги, золото способны поднять человека на любую высоту, как бы уничтожить все его недостатки, впервые была выражена Шекспиром (в «Тимоне Афинском»). Именно эта мысль всесторонне и глубоко развита в творчестве Бальзака. Но у Достоевского она связана с второстепенным героем, который призван только оттенить облик главного героя, резче выявить основной смысл романа.

Раскольников всем существом презирает Лужина — и вполне прав. Ибо, помимо всего прочего, Раскольников находится, в сравнении с Лужиным, на совершенно иной ступени человеческого развития; «ему не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить». Раскольникову нужно реально, действительно «сравняться» со всем высшим, что есть в мире. «Превосходство» с помощью денег для него никак не приемлемо. Оно было бы для него всего лишь некоей игрушкой, которой могут тешить себя только взрослые дети...

Здесь-то и выявляется со всей ясностью величие героя Достоевского, которое отрицает Альберто Моравиа, назвавший Раскольникова банкротом и посредственностью. Прежние герои ставили себе те или иные «ограниченные» цели — и побеждали. Раскольников потерпел поражение — но цель его была безгранична.

Моравиа говорит, что «величие» героев прежней литературы «порой носит черты... несправедливости и аморальности», но зато перед нами — в отличие от Раскольникова — настоящие герои, которых нельзя сломить, которые остаются героями в самой своей гибели.

Здесь Моравиа — вольно или невольно — перекликается с русской «философской критикой» начала XX века (в частности, с писаниями Льва Шестова), которая подчас рассматривала Раскольникова в свете ницшеанских идей. Раскольников предстал при этом как слабый, внутренне несостоятельный человек, не сумевший выдержать тяжести своей «идеи».

Между тем, если разобраться глубоко, Раскольников «выше» любого героя «наполеоновского» типа, ибо та

победа, которая способна удовлетворить этого героя, является в глазах Раскольникова мнимой, призрачной победой. Ему не нужна, в частности, власть, добываемая силой или хитростью. Он мог бы согласиться лишь на власть, которую люди признали бы совершенно добровольно и сознательно.

Как это ни парадоксально звучит при характеристике убийцы, Раскольников внутренне предан безусловной справедливости и моральности (которые, по словам самого же Моравиа, нарушали прежние герои).

Он преступает существующие нравственные законы лишь потому, что убедил себя в их ложности. И он беспрерывно ищет подтверждения своей правоты именно в нравственном сознании любого другого человека (прежде всего Сони) и одновременно целого мира: ведь Соня для него, как он сам говорит, есть воплощение «всего человеческого страдания», перед которым он преклоняется.

Нравственная сущность Раскольникова непосредственно выражается в том, что каждый свой шаг он меряет целым миром. Это свойственно и всем другим основным героям романа — вплоть до Катерины Ивановны Мармеладовой, которая ведь также «переступила» Соню, потребовав от нее «выйти на панель».

Вот, скажем, сцапа «бунта» Катерины Ивановны Мармеладовой, доведенной до крайности обрушившимися на нее несчастьями. «*Да куда я пойду!*¹ — вопила, рыдая и задыхаясь, бедная женщина. — Господи! — закричала вдруг она, засверкав глазами, — неужели ж нет справедливости!.. А вот увидим! Есть *на свете* суд и правда, есть, я сыщу... Увидим, есть ли *на свете* правда?»...

Катерина Ивановна... с воплем и со слезами выбежала на улицу — с неопределенною целью где-то сейчас, немедленно и во что бы то ни стало найти справедливость».

Ибо ведь дело идет об ее, личной и в то же время о всемирной, всеобщей справедливости.

Вот эта непосредственная, «практическая» сомкнутость личного и всеобщего в поведении героев романа (именно в поведении, а не только в сознании) необычайно существенна.

Конечно, Катерина Ивановна не найдет «справедливости». Сама цель ее страстного движения «неопределен-

¹ Вспомним: «Надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти».

на». Но эта прямая и практическая соотнесенность с целым миром, эта реальная, воплощающаяся в поступке (пусть и не достигающем цели) обращенность к всеобщему все же представляет собою «разрешение». Если бы этого не было, «линия» Катерины Ивановны — этой исстрадавшейся до предела женщины, на которую обрушивается непрекращающийся град бедствий и унижений, — явилась бы только мрачным, безысходным изображением ужасов жизни, натуралистической картиной страданий.

Но эта забитая, доведенная до отчаяния женщина постоянно меряет свою жизнь целым миром. И, живя в соотнесенности с целым миром, героиня чувствует себя и действительно является равноценной каждому человеку и всему человечеству.

Это нельзя убедительно доказать силлогизмами; но это доказано в романе, ибо Катерина Ивановна создана, *живет* в нем именно такой, — живет в предметных и психологических деталях, в сложном движении художественной речи, в напряженном ритме повествования. И все это относится, конечно, вовсе не только к образу Катерины Ивановны, но и к другим основным образам романа.

Именно здесь коренится суть дела. Можно сколько угодно рассуждать на тему о том, что каждый человек нераздельно связан со всем человечеством, что между ними существует взаимная ответственность. Но в художественном мире Достоевского все это выступает как неопровержимая реальность. Тот, кто способен полноценно воспринять роман, всем существом сознает, что все это так и есть, что иначе и быть не может.

И именно в этом состоит основа того *решения* трагических противоречий, которое дает искусство Достоевского.

Поскольку человек сознает свое единство с человечеством (и стремится практически осуществить его), поскольку он чувствует свою личную ответственность перед миром и ответственность мира перед ним — человек сохраняет свои высшие возможности, свою истинную сущность, свой прекрасный облик. Если это чувство единства с целым миром есть, — значит, разрешение всех противоречий возможно. Получается, таким образом, сложная диалектика: все еще впереди, человек еще может (и должен) обрести реальное единство с миром, еще ничто *не решено* до конца, «пути не заказаны»; «нерешенность» человека — здесь в этом слове существен тот оттенок смысла, который ясно выступает в выражении «порешить», то

есть убить,— его «незавершенность» (пользуясь термином Бахтина) предстает как разрешение жестоких противоречий или хотя бы как залог этого разрешения.

Достоевский представляет нам людей в самых глубоких житейских и духовных падениях, в самых острых кризисах и страданиях. Он испытывает людей *до конца*. И все же человек остается человеком в полном смысле слова — и в это нельзя не верить, живя в художественном мире Достоевского.

Основную художественную идею Достоевского, которая по-своему воплощена и в «Преступлении и наказании», прекрасно выразил М. М. Бахтин: «Ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди» (М. Бахтин, стр. 223).

Именно поэтому роман Достоевского при подлинно глубоко и объективном эстетическом восприятии его вовсе не оставляет — несмотря на все ужасы и кошмары — гнетущего и безысходного впечатления. Напротив, при всем своем трагизме он возвышает и очищает души людей, рождая в них ощущение величия и непобедимости человека.

Подлинное читательское переживание искусства Достоевского точно изображено в том отрывке из романа Эртеля, который приводился в начале этой книги и который уместно напомнить в ее конце. Героиня Эртеля воспринимает роман Достоевского как потрясающий хор человеческих голосов:

«Там проклинали кого-то, молили о пощаде... там в торжественных трагических аккордах прославляли страдание и жертву...

Ее звуки — она слышала их — все могущественнее и согласнее вливались в стройную разноголосицу оркестра... Но ей было слишком больно. «Нет, это не может продолжаться,— думала она,— я не возьму этой ужасной ноты...» Но звук вылетал, она вскрикивала с каким-то горестным упоением: «Ах, как хорошо! Ах, как я счастлива!»

Один современный писатель заметил, что в романах Достоевского чувствуешь себя «неуютно». Это совершенно верно. «Уюта» в «Преступлении и наказании» нет. Но роман — несмотря на то что каморка Раскольниковова похожа на ящик и на гроб,— дает ощущение неистощимости и простора жизни.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Л. Г р о с с м а н, Достоевский, «Молодая гвардия», М. 1962.

Ф. Е в н и н, Роман «Преступление и наказание». — В сб. «Творчество Ф. М. Достоевского», изд-во АН СССР, М. 1959.

Я. З у и д е л о в и ч, Романы Достоевского. Статьи, Ташкент, 1963.

Ю. К а р я к и н, Самообман Раскольникова. — В кн.: Ф. М. Д о с т о е в с к и й, Преступление и наказание, «Художественная литература», М. 1971, стр. 513—559.

В. Я. К и р п о т и н, Разочарование и крушение Родиона Раскольникова, «Советский писатель», М. 1970.

Д. П и с а р е в, Борьба за жизнь. — Соч. в 4-х томах, т. IV, Гослитиздат, М. 1956, стр. 316—369.

И. С е р м а н, От повести к роману (Из творческой истории «Преступления и наказания»). — В сб. «Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков», изд-во АН СССР, М. — Л. 1958.

Г. С и м и н а, Наблюдения над языком «Преступления и наказания». — В сб. «Изучение языка писателей», Учпедгиз, Л. 1957.

Г. Ф р и д л е н д е р, Реализм Достоевского, «Наука», М. — Л. 1964.

В. Ш к л о в с к и й, За и против. Заметки о Достоевском, «Советский писатель», М. 1957.

Д.НИКОЛАЕВ

**«ИСТОРИЯ ОДНОГО
ГОРОДА»**

М.Е.САЛТЫКОВА ЩЕДРИНА

Однажды к М. Е. Салтыкову-Щедрину явился двадцатилетний юноша с рекомендательным письмом от одной из знакомых писателя. Сатирик расспрашивал молодого человека о его склонностях, жизненных планах. Беседа была вполне дружественной и спокойной. Во время разговора юноша поинтересовался:

— Что Вы хотели сказать, Михаил Евграфович, вашей «Историей одного города»? Как ее понимать — сатира ли это на историю России, или же это что-нибудь другое? Как понимать ваше сочинение?

— Как кто хочет, тот пусть так и понимает! — резко ответил писатель.

Д. П. Сильчевский, рассказавший об этом эпизоде в своих воспоминаниях, добавляет: «Я подумал невольно, что сделал неловкий вопрос, хотя и не видел в нем никакой неловкости»¹.

Чем же объяснялась резкость писателя? Его «скверным» характером, нежеланием беседовать с незнакомым человеком на столь важную тему или чем-то еще? А может быть, вопрос и в самом деле был неловким?..

Для того чтобы разрешить эти недоумения, нам придется припомнить некоторые обстоятельства, сопутствовавшие появлению данной книги сатирика.

«История одного города» вышла отдельным изданием сто лет назад — в 1870 году. До этого она печаталась в журнале «Отечественные записки». Печаталась в несколько приемов, по мере того как создавалась (первые главы

¹ «М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников», Гослитиздат, М. 1957, стр. 351.

были опубликованы в январском номере журнала за 1869 г., а последние — в сентябрьском за 1870-й).

Сразу же по выходе книги в свет И. С. Тургенев, находившийся тогда в Лондоне, писал М. Е. Салтыкову-Щедрину: «На днях получил Вашу «Историю одного города»... Душевно благодарю Вас за память обо мне и за великое удовольствие, которое доставила мне Ваша книга: прочел я ее немедленно... Под своей резко сатирической, иногда фантастической формой, своим злобным юмором напоминающей лучшие страницы Свифта, «История одного города» представляет самое правдивое воспроизведение одной из коренных сторон российской физиономии...»¹

И. С. Тургенев не ограничился восторженным письмом к автору книги. В английском журнале «The Academy» (1871, № 19) он опубликовал рецензию на «Историю одного города», в которой оценил ее чрезвычайно высоко, поставив в один ряд с величайшими образцами мировой сатиры.

Однако подобное отношение к новому творению Щедрина было далеко не единодушным. Многими читателями оно было встречено более чем прохладно. Один из вятских друзей сатирика — Н. В. Ионин — после появления «Истории одного города» прекратил переписку с писателем. Дочь Н. В. Ионина в своих воспоминаниях пишет об этой книге: «Она сильно возмутила моего отца, знатока и любителя русской истории, интерес к которой он и нам, детям, старался внушить с раннего возраста... Естественно, что такое издевательство над всем дорогим его сердцу, как «История одного города», не могло пройти для него бесследно. Он хорошо понимал процесс, посредством которого Салтыков дошел до состояния ума и сердца, отразившегося в означенной книге, но, и понимая и даже сожалея о нем, отец все же не мог с ним примириться и с этих пор не писал Михаилу Евграфовичу ни слова, говоря, что Михаил Евграфович настолько умен, что молчание будет для него весьма понятным ответом на его произведение. И действительно, Михаил Евграфович все понял и не делал попытки возобновить переписку»².

Отрицательное отношение к новому произведению сатирика было высказано и публично. В апрельском номере

¹ И. С. Тургенев, Собр. соч. в 12-ти томах, т. XII, Гослитиздат, М. 1958, стр. 435.

² «М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников», Гослитиздат, 1957, стр. 551—552.

журнала «Вестник Европы» за 1871 год появилась критическая статья, посвященная «Истории одного города», которая называлась «Историческая сатира». Автор ее рассматривал рецензируемую книгу как сатиру на русскую историю и в этой связи обвинял писателя в самых разных грехах: в «поверхностном знакомстве с историей XVIII века и вообще с историей русского народа»; в неясности позиции автора, в «смехе для смеха» и старании «позабавить» читателя во что бы то ни стало; в отсутствии «всякой руководящей идеи»¹ и т. д. и т. п. Одним из главных пунктов обвинения был тезис о глумлении сатирика над народом. Подписана статья была псевдонимом: А. Б—ов.

Безымянный рецензент «Вестника Европы» претендовал на выражение «объективного» мнения относительно новой книги Щедрина. На самом же деле статья выразила растерянность ее автора, оказавшегося не в состоянии понять истинный смысл этого необычного сатирического произведения.

Впрочем, в своем отношении к книге автор статьи был явно не одинок. «Скажите,— писала редактору-издателю «Вестника Европы» М. М. Стасюлевичу 24 апреля 1871 года писательница Н. Д. Зайончковская-Хвошинская,— кто автор статьи о Салтыкове, г. Б — ов? В моей скромности можете быть уверены, но мне очень любопытно знать, кто это сошелся не только во мнении, но в словах и выражениях заодно со мной?»²

Самого Щедрина статья А. Б — ова возмутила. Возмутила вопиющим непониманием замысла книги, ее истинной направленности и художественного своеобразия. Сатирик написал письмо А. Н. Пыпину, одному из редакторов «Вестника Европы», в котором выразил свое отношение к обвинениям рецензента.

В ответе Пыпина, наряду со словами доброго расположения к писателю, содержалось замечание о недостаточной ясности нового произведения Щедрина.

Тогда сатирик пишет официальное письмо в редакцию журнала «Вестник Европы», в котором отмечает, что в основе рецензии А. Б — ова «лежит несколько очень существенных недоразумений» и что критик приписал автору книги такие намерения, которых тот никогда не имел.

¹ «Вестник Европы», 1871, № 4, стр. 721, 720, 722.

² «М. М. Стасюлевич и его современники», т. V, СПб. 1913, стр. 111.

«Очень возможное дело, — заявлял Щедрина, — что это произошло вследствие неясности самого сочинения моего, но и в таком случае мое объяснение не может счесться бесполезным, так как критике, намеревающейся выказать несостоятельность автора на почве мирозерцания, все-таки не лишнее знать, в чем это мирозерцание заключается»¹.

«Объяснение» Щедрина в «Вестнике Европы» не напечатали. Письмо сатирика, разъясняющее замысел «Истории одного города», было положено под сукно (и пролежало в архиве М. М. Стасюлевича сорок с лишним лет).

Вернемся, однако, к разговору Щедрина с юным Сильчевским. Беседа их состоялась в сентябре 1871 года, то есть вскоре после этого неприятного эпизода. Слишком остры еще были обида, возмущение, гнев, переполнявшие писателя: ведь критический наскок А. С. Суворина, скрывшегося за псевдонимом А. Б — ов, сопровождался отказом редакции «Вестника Европы» довести до читателей суждения автора «Истории одного города» об истинном смысле его книги. Вот почему вопрос, заданный Сильчевским, действительно был «неловким». Вот чем объяснялась резкость писателя, не захотевшего беречь свежую рану:

— Как кто хочет, тот пусть так и понимает!

Эти слова Щедрина во многом оказались пророческими. Книгу его и в самом деле каждый понимал так, как хотел. Причем не только ее «ругатели», но и «хвалители». Споры вокруг «Истории одного города» не утихли и по сей день.

Чем же объясняется разногласие мнений? Прежде всего, конечно, сложностью, необычностью книги. Не случайно Тургенев в своей рецензии назвал ее «странной и замечательной». Это и в самом деле одно из самых своеобразных произведений русской сатирической литературы.

Необычен уже жанр его... Что это: зашифрованная историческая хроника? Цикл сатирических очерков? Или что-то еще?

Необычны, порой фантастичны персонажи, о которых повествует писатель... У одного из них в голове имелся несложный механизм, напоминающий «органчик»; у другого голова оказалась фаршированной; а третий летал по

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч. в 20-ти томах, т. 8, «Художественная литература», М. 1969, стр. 451. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

воздуху в городском саду и чуть было не улетел совсем, но зацепился фалдами за спиц.

Наконец, необычен сам «объект» изображения, избранный сатириком... Давно известно, что предметом сатиры должна быть современность... А тут вдруг — «история». К тому же история какого-то города...

Что же за «город» привлек внимание Щедрина? Почему его «история» оказалась достойной воссоздания в сатирическом произведении? И чем объясняется фантастичность многих персонажей книги?

ПРЕДЫСТОРИЯ «ИСТОРИИ...»

Город Глухов впервые появляется у Щедрина в очерке «Литераторы-обыватели», опубликованном в февральской книжке «Современника» за 1861 год.

Раньше, в «Губернских очерках» и в некоторых других произведениях сатирика, перед читателем предстал вымышленный город Крутогорск. Теперь его место занял Глухов... Казалось бы, произошла обыкновенная смена вывесок, почти ничего не меняющая по существу: действие по-прежнему происходило в типичном губернском городе.

Однако на самом деле изменение названия отражало определенное переосмысление самого «объекта» сатиры. Новое название было «значимым». Смысл его предельно ясен. И все же он нуждается в комментариях.

В «Губернских очерках» была запечатлена жизнь типичного провинциального города конца 40-х — начала 50-х годов. Жизнь устоявшаяся, сложившаяся. Жизнь, в которой все совершалось так, как и десятки лет назад.

Произведения Щедрина конца 50-х годов носили иной характер. Поражение царизма в Крымской войне, смерть Николая I, рост крестьянских волнений — все это сдвинуло Россию с мертвой точки. Казалось, что наконец-то настал тот долгожданный момент, который явится поворотным пунктом всей русской истории. Силы крепостничества и политической реакции пошатнулись и постепенно сдавали свои позиции. На авансцену общественной жизни должен был выступить народ, который до сих пор устранялся от решения основных вопросов развития страны.

В этой атмосфере общественного подъема Щедрин задумывает цикл сатирических очерков о тех социально-по-

литических типах, которые олицетворяли собой пока еще живое прошлое. Писатель полагает, что «ветхие» люди доживают свои последние денечки, а потому и называет задуманный цикл «книгой об умирающих». В письме к И. С. Аксакову от 17 декабря 1857 года Щедрин сообщает, что книга эта будет завершаться эпилогом, «в котором Иванушка-дурачок снова выступает на сцену: судит и рядит, сначала робко, а потом все лучше и лучше... Я предположил себе постоянно проводить мысль... о том, что возрождение наше не может быть достигнуто иначе, как посредством Иванушки-дурака. Мысль эта высказывается во всех моих сочинениях... но здесь она выступит еще яснее».

Как и другие передовые люди России, Щедрин надеется, что недалек тот час, когда народ пробудится и станет вершителем судеб страны.

Однако книгу об «умирающих» сатирик так и не написал: жизнь внесла в замысел свои коррективы. Оказалось, что силы прошлого умирать не собираются. Они всеми способами стремятся продлить свое существование, хотя сопротивление их новым общественным веяниям представляется абсолютно безнадежным и исторически глупым. Вот этих-то сторонников обреченного на гибель порядка Щедрин и окрестил глуповцами. Город Глупов в очерках «Литераторы-обыватели», «Клевета», «Наши глуповские дела» и некоторых других произведениях начала 60-х годов — олицетворение всех тех косных, консервативных сил, которые мешают движению общества вперед.

Рисуя Глупов и его обитателей, сатирик был в то время уверен, что глуповцы обречены. «Глуповское мирозерцание, глуповская закваска жизни находятся в агонии — это несомненно», — писал Щедрин в 1861 году.

Разумеется, писатель видел, что на смену дряхлым, немощным «староглуповцам» приходят «новоглуповцы». Но их появление не внушало ему тогда особых тревог: представлялось, что в облике повоглуповцев глуповское мирозерцание «празднует свою последнюю, бессмысленную вакханалию», что «в лице их оно исчерпывает последнее свое содержание», «торжественно и окончательно заявляет миру о своей несостоятельности...».

И сатирик не менее торжественно восклицал: «Итак, Матрена Ивановна права: старинный глуповский *air fixe*¹, усовершенствованный и усиленный, целиком пересе-

¹. Отличительный признак (франц.).

лился в новоглуповцев. Но она не права в другом отношении: она думает и надеется, что глуповцам не будет конца, что за новоглуповцами последуют новейшие глуповцы, за новейшими — самоновейшие и так далее, до скончания веков.

Этого не будет».

В обстановке острой общественно-политической борьбы начала 60-х годов главное внимание Щедрина было сосредоточено на *современных проявлениях* деятельности глуповцев. Писатель разоблачал их попытки приспособиться к новым условиям, отсидеться, выждать; раскрывал глуповские приемы шельмования прогрессивно мыслящих людей; стремился во всей красе запечатлеть облик новоглуповца, который, как казалось, является «последним из глуповцев».

Вопрос об «истоках» глуповского мирозерцания, об истории Глупова, конечно, волновал Щедрина уже тогда. Однако в той общественной ситуации он не представлялся актуальным. В очерке «Наши глуповские дела» писатель заявлял: «У Глупова нет истории. Всякая вещь имеет свою историю; даже старый губернаторский вицмундир имеет свою историю («а помните, как на обеде у градского головы его превосходительству вицмундир соусом облили?» — любят вопрошать друг друга глуповцы), а у Глупова нет истории. Рассказывают старожилы, что была какая-то история и хранилась она в соборной колокольне, но впоследствии не то крысами съедена, не то в пожар сгорела...»

Правда, в прямом противоречии с приведенными словами Щедрин в этом же очерке дает кое-какие сведения «исторического» характера. Но это еще не «писаная» история, а устные предания, передающиеся из поколения в поколение.

Одно из них повествует о том, как некогда в город Глупов (который в то время назывался еще Умновым) забрел Юпитер и как его посещение отразилось на судьбе города.

В другом рассказывается о пребывании в Глупове богини Минервы, которая пожелала узнать, какую это думу мудреную думают глуповцы, почему все время молчат и какие у них есть «планы и соображения пасчет глуповских разных дел». При этом выяснилось, что планов и соображений у жителей нет никаких, а дума у них одна: «Лихо бы теперь соснуть было!»

Остальные же предания посвящены губернаторам, которые держали в своих руках судьбы глуповских сповиданий. Здесь мы встречаемся уже с первым наброском того, что позднее вырастет в знаменитую «Опись градоначальникам»: «Был Селезнев губернатор: этот, как додрвался до Глупова, первым делом уткнулся в подушку, да три года и проспал...

А то был губернатор Воинов, который в полгода чуть вверх дном Глупова не поставил: позвал, это, пред лицо свое глуповцев, да как затопчет на них: «Только пикните у меня, говорит, всех прав состояния лишу, на каторгу всех разошлю!..»

Рассказывают еще о губернаторе рыжем, в котором только и имелось замечательного, что был он рыжий, и глуповцы пугали им детей своих, говоря: «Погоди вот! ужо рыжий черт придет!»

Рассказывают еще о губернаторе сивом, о губернаторе карем, о губернаторе, красившем свои волосы, да так, сударь, пречудеснейше, что все только ахали!»

Пока перед нами не градоначальники, а губернаторы. И описи еще нет, ее место занимают устные рассказы. Однако идея — дать сопоставительный перечень правителей Глупова — уже налицо. Налицо и некоторые приметы того стиля, который впоследствии будет развит и составит основу «Истории одного города».

И все же общий вывод Щедрина относительно существования «истории» Глупова пока негативен: «Жадно внимает этим рассказам путешественник-археолог; жадно вписывает в записную свою книжку каждую крупицу, каждую мелкую срамоту и, возвратясь в Петербург, предает собранные материалы тиснению. Но тщетно пыжится археолог; тщетно надувается он в надежде, что пишет о глуповцах для глуповцев же, которые, пожалуй, и не различат анекдотов от истории: истории Глупова все-таки нет как нет, потому что ее съели крысы!»

В 1861 году история города Глупова была не пужна писателю, ибо он верил, что Глупов доживает свои последние дни. Вот почему в это время ее могли съесть крысы. Вот почему она могла сгореть во время пожара. Зачем сатирику история, если она представляет собой *только прошлое*, если характерные ее признаки, особенности, черты вот-вот должны безвозвратно, окончательно кануть в Лету?

Однако вскоре Щедрин понял, что надежды на радикальные общественные перемены явно несостоятельны. В связи с этим меняется и его оценка переживаемого исторического момента, который он уже в очерке «К читателю» («Современник», 1862, № 2) именует «эпохой конфуза».

Подобное определение данного периода может показаться странным. Ведь именно в это время было отменено крепостное право. Ведь как раз в эти годы дозволено стало писать о том, о чем прежде и заикаться было опасно. И все же сатирическая формула Щедрина как нельзя более точно выразила самую суть данного периода. Это и в самом деле была «эпоха конфуза».

Конфуз состоял не только в том, что наконец заговорили о вещах постыдных: произволе, беззаконии, экзекуциях и других «мерзостях жизни». Конфуз заключался и в том, что обо всем этом говорилось слегка, неглубоко. Наболевшие вопросы времени затрагивали лишь «по касательной», не связывая их по-настоящему между собой, не углубляясь в их истинные причины. Подлинно серьезный анализ состояния общества подменялся довольно поверхностной болтовней, суть которой сводилась к тому, что со всеми этими позорными явлениями будто бы уже покончено раз и навсегда.

Еще большим конфузом был быстрый конец данного исторического периода и наступление той мрачной полосы, которая под пером Щедрина получила наименование «эпохи ошпаривания».

Реакционные силы с самого начала сопротивлялись переменам, совершавшимся в общественной жизни страны. И хотя некоторым закоренелым реакционерам пришлось покинуть поприще государственной деятельности, хотя на смену им пришли другие деятели — более молодые и более «либеральные», реакция вовсе не собиралась сложить оружие. Просто на время она «притаилась» и ждала подходящего случая, чтобы вновь утвердить те принципы, которые присущи ей испокон веку: политический и идеологический террор, преследование малейших проблесков живой общественной мысли, шельмование, ложь, насилие.

Первые шаги в этом направлении были предприняты уже в 1861—1862 годах: арестованы М. Михайлов, Н. Шелгунов, Н. Чернышевский, Н. Серно-Соловьевич и некоторые другие передовые деятели эпохи, приостановлен выпуск журналов «Современник» и «Русское слово».

Факты эти убедительно свидетельствовали о том, что кратковременный период «либерализации» кончился.

Началась полоса репрессий.

Весной 1866 года Каракозов стрелял в Александра II. Покушение на царя было как нельзя лучшим поводом для того, чтобы тотчас повести широкое наступление на прогрессивные силы общества.

Так и произошло. По стране прокатилась волна арестов. Еще более усилился цензурный гнет. Запрещены «Современник» и «Русское слово».

«Новости из России бесконечно печальны,— писал А. И. Герцен в «Колоколе» от 15 мая 1866 года.— Выстрел 4 апреля растет не по дням, а по часам в какую-то *общую беду* и грозит вырасти в еще страшнейшие и в еще больше не заслуженные Россией бедствия.

Полицейское бешенство достигло чудовищных размеров. Как кость, брошенная рассвирепелым сворам, выстрел вновь раззадорил злобу грызшихся и сдул слабый пепел, которым начало было заносить тлевший огонь: темные силы еще выше подняли голову, и испуганный кормчий ведет на всех парусах чинить Россию в такую черную гавань, что при одной мысли об ней цепенеет кровь и кружится голова.

Выстрел безумен, но каково нравственное состояние государства, когда его судьбы могут изменяться от случайностей, которых ни предвидеть, ни отстранить невозможно именно потому, что они безумны»¹.

Вопрос о нравственном состоянии и политической сущности государства с новой силой начинает занимать и Щедрина. Волнуют его и другие кардинальные проблемы эпохи, в том числе вопрос о «живучести» Глупова.

В конце 60-х годов стало окончательно ясно, что Глупов не только не умер, но и не думал умирать. Он вновь расцвел пышным цветом, заполонив собой все и вся.

Настоящее не внушало никаких надежд на ближайшие радикальные перемены.

Будущее представлялось точно таким же, как и прошлое.

В этих условиях особый интерес приобрел вопрос *об истоках Глупова, о его сути, о причинах его «бессмертия»*. Вот почему «история» города Глупова должна была отыскаться. Если не вся, то хотя бы часть ее. Крысы не могли

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XIX, изд-во АН СССР, М. 1960, стр. 69.

съесть ее целиком. Они должны были оставить что-то в назидание людям. Для того чтобы глуповцы имели возможность лучше понять свое настоящее и свое будущее.

И вот в январской книжке «Отечественных записок» за 1869 год читатель встретился с новым произведением Салтыкова-Щедрина, которое начиналось такими словами: «Давно уже имел я намерение написать историю какого-нибудь города (или края) в данный период времени, но разные обстоятельства мешали этому предприятию. Преимущественно же препятствовал недостаток в материале, сколько-нибудь достоверном и правдоподобном. Ныне, роюсь в глуповском городском архиве, я случайно попал на довольно объемистую связку тетрадей, носящих общее название «Глуповского Летописца», и, рассмотрев их, нашел, что они могут служить немаловажным подспорьем в деле осуществления моего намерения».

Как видим, история города Глупова действительно отыскалась. Отыскалась в виде летописи, явившейся на смену устным преданиям былых лет.

КЛЮЧ К КНИГЕ

«История одного города» начинается с предисловия. Точнее — с двух предисловий.

Одно написано от лица «издателя».

Другое — от имени «архивариуса-летописца».

На первых же страницах книги писатель раздвоился.

Зачем это? Для чего? Чтобы создать у читателя иллюзию исторической достоверности, «подлинности» повествования?

Поначалу кажется, что именно так оно и есть. В предисловии «От издателя» Щедрин считает необходимым сообщить: «Внешность «Летописца» имеет вид самый настоящий, т. е. такой, который не позволяет ни на минуту усомниться в его подлинности, листы его так же желты и испещрены каракулями, так же изъедены мышами и загажены мухами, как и листы любого памятника погодинского древлехранилища. Так и чувствуется, как сидел над ними какой-нибудь архивный Пимен, освещая свой труд трепетно горящую сальной свечкой и всячески защищая его от неминуемой любознательности гг. Шубинского, Мордовцева и Мельникова».

Как видите, обращение издателя к читателю написано вроде бы вполне «серьезно». И все-таки чувствуется в нем какая-то скрытая прония. Мыши зачем-то упомянуты, мухи... И наряду с ними — современные Щедрина исторические беллетристы... Нет, пожалуй, такого рода предупреждением в подлинности «летописи» читателя не убедишь... Что же касается иллюзии исторической достоверности, то с ней происходит в книге нечто совсем уже странное.

Летописец вроде бы должен излагать те события, свидетелем которых ему довелось быть. Излагать нечто достоверное, правдивое, случившееся на самом деле. Фактически же в его рассказах мы встретим много несообразного, невероятного, а то и просто фантастического.

Издатель же не только сохраняет в тексте подобные несообразности, но и многие из них оговаривает в специальных примечаниях. Он уличает летописца в неточностях, нелепостях и анахронизмах. Совершенно ясно, что иллюзия исторической достоверности повествования тем самым отнюдь не поддерживается, а еще более разрушается.

Но зачем же в таком случае нужны они — эти самые летописцы? Может быть, для того, чтобы «спрятаться» за их спину? Переложить на их плечи всю тяжесть ответственности за «содеянное»?

Да, отчасти и для этого. Ведь если возникнут какие-либо «осложнения», можно сделать вид, что ты здесь ни при чем, что ты всего лишь «издатель». Можно даже публично «отмежеваться» от летописцев, уличив их в явных неточностях, анахронизмах и т. д. и т. п. И вообще с издателя, как говорится, взятки гладки: «Во всяком случае, в видах предотвращения злонамеренных толкований, издатель считает долгом оговориться, что весь его труд в настоящем случае заключается только в том, что он исправил тяжелый и устарелый слог «Летописца» и имел надлежащий надзор за орфографией, нимало не касаясь самого содержания летописи».

Подобного рода «защитные веши» были бесполезны. Они облегчали прохождение книги через цензуру.

Кроме того, у писателя всегда оставалась возможность заявить, что описание градоначальнических действий, принадлежащее перу летописцев, представляет собой пародию на сочинения псевдоисторических беллетристов типа Шубинского, Мельникова и других. Так, кстати, Щедрина и поступил при публикации в журнале одной из наиболее

острых глав книги («События, рассказанные здесь, совершенно невероятны. Издатель даже не решился бы печатать эту историю, если бы современные фельетонисты — историки наши: гг. Мельников, Семевский, Шишкин и другие не показали, до чего может доходить развязность в обращении с историческими фактами. Читая предлагаемое «Сказание», можно даже подумать, что летописец, предвосхитив рассказы гг. Мельникова и Семевского, писал на них пародию»¹).

На деле же найденный сатириком литературный прием имел и более глубокий смысл. Однако смысл этот от исследователей Щедрина зачастую ускользал. Одни критики и литературоведы пускались по ложному пути, видя в писаниях архивариусов и в их образах только лишь пародию на современных Щедрину историков-беллетристов. Другие останавливались в недоумении, будучи не в силах понять, кто они такие, эти «архивариусы», и для чего понадобились автору.

Еще А. С. Суворин в той самой статье, которая упоминалась выше, терялся в догадках, пытаясь уразуметь, пародия это или что-то иное... С одной стороны, писатель «как будто и в самом деле не упускает из виду пародии», а с другой, какая же это пародия, если тон ее «нигде не выдержан». Мало того, в одном из авторских рассуждений Щедрин явно берет архивариусов «под свою защиту» и «с свойственным ему остроумием доказывает, что сама правда говорит их устами». «Стало быть,— продолжал Суворин,— это не пародия, стало быть, сатирик готов подписаться под взглядами архивариусов, или он опять шутит, беззаботно смеется и над архивариусами, и над читателем, и над господами Шубинскими?»

Разрешить свои недоумения Суворин не смог, а потому и поставил Щедрину в упрек тот факт, что «невозможно ясно разграничить мнения сатирика от мнений архивариусов»².

Некоторыми советскими литературоведами высказывалось положение, будто образами архивариусов Щедрин разоблачает либералов и их либеральные писания. Несоостоятельность подобных утверждений слишком очевидна. Ну, какие они «либералы», эти самые Мишка Тряпичкин, да Мишка Тряпичкин другой, да Митька Смирномордов,

¹ «Отечественные записки», 1869, № 1, стр. 301.

² «Вестник Европы», 1871, № 4, стр. 720—721.

да смиренный Павлушка, Маслобойников сын! Обыкновенные писари, получающие в месяц два рубля жалованья... И «славословие» их — отнюдь не «либеральное». Ведь оно — не что иное, как форма выражения злой сатирической иронии автора.

Вот эту простую истину до сих пор продолжают игнорировать некоторые исследователи. Им представляется, будто избранный Щедриным литературный прием направлен на то, чтобы «разоблачить» и «архивариусов», и даже «издателя». Так, например, А. Бочарова, заявив поначалу, что в образе архивариуса Щедрин, дескать, «разоблачает самую концепцию и методологию либерального литератора и историка», затем подверстывает под ту же рубрику и самого издателя: «...хотя издатель как будто стоит выше архивариуса, на самом деле они — герои одного типа...» Далее исследовательница прямо называет его «издателем-обывателем» и утверждает, будто «сатирику важно было... отмежеваться и от него»¹. А. Бочарова как бы забывает тот факт, что Щедрин в самом начале книги издателем-то именуется... себя: «По подлинным документам издал М. Е. Салтыков (Щедрин)».

Игнорирует она и то обстоятельство, что сам Щедрин в письме к Пыпину весьма четко разъяснил подлинный смысл избранного им литературного приема: «Рассказ от имени архивариуса, я... веду лишь для большего удобства и дорожу этою формой лишь настолько, насколько она дает мне больше свободы... А рецензент упрекает меня, что я сделал это в пику Шубинскому и другим подобным историкам» (8, 456).

К сожалению, не занимает исследовательницу и такой простой вопрос: если архивариусы и издатель — «либералы», «обыватели», которых Щедрин «разоблачает» и от которых «отмежевывается», то чьими же тогда устами осуществляется то беспощадное сатирическое отрицание самодержавия, которое являет собой «История одного города»? Ведь на протяжении всей книги повествование ведется лишь от имени архивариусов и издателя!

Не будем мудрствовать лукаво. Не будем искусственно усложнять это и без того сложное произведение. Возьмем за исходный пункт наших рассуждений простую, под-

¹ А. Бочарова, Салтыков-Щедрин. Полемиический аспект сатиры, Саратов—Пенза, 1967, стр. 105—106.

творжденную автором истину: и устами архивариусов, и устами издателя говорит сам Щедрин.

Порой писатель надевает маску простодушного летописца, берет на вооружение его слог и пускается в «слово-словие» (за которым, как уже говорилось, скрывается злая сатирическая ирония).

Порой выступает в качестве придирчивого издателя, оценивающего описываемые события с точки зрения здравого смысла и современных понятий (эти суждения привлекают внимание читателя к некоторым важным местам книги и содержат немало «дополнительного» сатирического яда).

В основном же перед нами тот «странный» стиль повествования, в котором голоса летописца и издателя как бы слиты воедино.

«Что делать критике при этой путанице? — вопрошал Суворин. — Писать ли комментарии к «Истории одного города», прозревать ли в ней то, чего нет, отделять ли личность сатирика от личности архивариуса или принять, что перед вами цельное лицо автора, в котором все эти противоречия слились в силу каких-либо исключительных законов гармонии?»¹

Вопросы эти были не чем иным, как риторической фигурой, призванной воочию продемонстрировать несостоятельность сочинения Щедрина. И невдомек было критику, что личность сатирика и в самом деле выражается в книге полифонично — и при помощи рассказов «архивариусов», и посредством прямых обращений «издателя» к читателю, и, наконец, путем сопоставления их точек зрения;

что видимые невооруженным глазом «противоречия», за которые с такой радостью ухватывался рецензент, — вовсе не недосмотр автора, а творческий принцип, сознательно положенный сатириком в основу книги;

что все эти «несуразности» действительно сливаются в законченную картину в силу «исключительных законов гармонии», понять которые Суворин оказался не в состоянии.

Имя этим законам — *гротеск*.

Слова «гротеск», «гротескный», «гротескное» стали в некоторых пор в нашем литературоведении весьма популярными. Их можно встретить ныне почти в каждой работе о сатире и сатириках. Однако далеко не всегда в

¹ «Вестник Европы», 1871, № 4, стр. 722.

них вкладывается одинаковый смысл. Порой термин «гротеск» истолковывается столь широко, что фактически отождествляется с понятием «сатирическое заострение». В некоторых теоретических работах прямо утверждается, будто сатирический образ — это обязательно образ гротесковый.

На самом деле, гротеск и сатира — явления нередко «перекрещивающиеся», но отнюдь не идентичные. Гротеск бывает не только сатирическим. Сатира может обходиться и без гротеска. Существует множество сатирических произведений, в которых никакого гротеска нет и в помине.

Каковы же характерные признаки гротеска? В чем заключается своеобразие его структуры?

С давних пор гротеск понимался как такой принцип отображения действительности, который предполагает соединение в одном образе явлений и предметов, принадлежащих к разным жизненным рядам, *сочетание несочетаемого, совмещение несовместимого*.

В «Новом словотолкователе», выпущенном в 1803 году, о гротеске говорилось: «Сим именем называются смешные изображения по собранию в них таких частей, которые не принадлежат им естественно и которые имеют странный вид»¹.

В «Опыте науки изящного» А. Галича, изданном в 1825 году, также подчеркивалось, что гротеск — «и как особенный вид комической красоты, и как особенный способ творческих действий фантазии,— расстроивая наружный вид естественных произведений и созидая новые, странные, но приятные превращения», посмеивается «как бы *педантизму* самой природы, коей установленные формы тварей кажутся ему еще слишком однообразными»².

Аналогичное понимание гротеска мы находим и в работах зарубежных исследователей. Так, Г. Шнееганс во введении к своей «Истории гротескной сатиры»³, сопоставив различные точки зрения на природу гротеска, приходит к выводу, что гротеском является не всякое преувеличение, а такое, которое носит фантастический характер. Исследователь рассматривает несколько карикатур на

¹ «Новый словотолкователь», ч. I, СПб., 1803, с. 645.

² «Опыт науки изящного, начертанный А. Галичем», СПб. 1825, стр. 47.

³ H. Schneegans, Geschichte der grotesken Satire, Strassburg, 1894.

Наполеона III: черты лица императора на этих карикатурах преувеличены в различной степени. Однако даже явное, заметное преувеличение их (в частности, размеров носа) еще не дает гротеска. Гротескной карикатура становится лишь тогда, когда у Наполеона III на месте носа появляется клюв вороны.

Значительная часть советских литературоведов придерживается подобного же мнения о структуре гротеска. А. Бушмин, например, в ряде своих работ повторяет: «Гротеск — искусственное, фантастическое построение сочетаний, не встречающееся в природе и обществе»¹.

Такое понимание структуры гротеска нам и представляется единственно правильным. В самом деле: только в этом случае мы получаем надежный критерий, позволяющий объективно судить о том, является ли данное произведение гротесковым. Если же определять гротеск более «широко», то качественное своеобразие его неизбежно теряется².

Вновь вернувшись после этого небольшого отступления к «Истории одного города», мы должны будем сказать, что именно гротеск определяет идейно-художественное своеобразие книги, лежит в основе системы образов, художественной структуры, стилистики.

Когда заходит речь о гротеске в «Истории одного города», прежде всего вспоминают градоначальника Дементия Варламовича Брудастого, более известного под кличкой «Органчик». Вспоминают справедливо, так как образ правителя, имевшего вместо головы простейший механизм, способный произносить всего две фразы: «Раззорю!» и «Не потерплю!», и в самом деле является классическим примером сатирического гротеска (на этом образе мы остановимся несколько ниже). Беда, однако, в том, что образом Брудастого разговор о гротеске в книге Щедрина, как правило, и исчерпывается. В результате создается впечатление, будто гротесковый принцип типизации проявился в

¹ А. С. Бушмин, Сатира Салтыкова-Щедрина, изд-во АН СССР, М.—Л. 1959, стр. 478 (см. также «Вопросы советской литературы», вып. V, изд-во АН СССР, М.—Л. 1957, стр. 25).

² Более подробно точка зрения автора на данный вопрос изложена в статье «Границы гротеска» («Вопросы литературы», 1968, № 4, стр. 76—97). О гротеске см. также: М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, «Художественная литература», М. 1965; Ю. Манн, О гротеске в литературе, «Советский писатель», М. 1966; W. Kayser, Das Grotteske in Malerei und Dichtung, Hamburg, 1960.

одной лишь этой фигуре «Истории...». Остальное же повествование, дескать, построено по каким-то иным художественным законам.

Между тем гротеск выступает в данном произведении Щедрина в качестве основного принципа сатирического обобщения и проявляется многолико, многопланово.

Город, деревня, страна сливаются здесь в едином образе. Образе противоречивом, подвижном и вместе с тем весьма определенном в своем широком обобщающем значении...

Фигуры и действия вполне достоверные, правдоподобные уживаются тут с образами и поступками невероятными, фантастическими...

В события, отнесенные к XVIII веку, вторгаются реалии современной Щедрину действительности. Прошлое и настоящее, таким образом, пересекаются...

Давайте же остановимся на этих особенностях «Истории одного города» более подробно.

Проверим: действительно ли гротеск — тот самый ключ, при помощи которого «открывается» подлинное идейно-художественное своеобразие этой странной, необычной книги.

ГОРОД-ГРОТЕСК

В «Истории одного города» перед нами вновь предстает Глухов. Однако это уже не совсем тот город, который фигурировал в очерках начала 60-х годов.

Раньше он, при всем своем обобщающем значении, все-таки действительно был городом. Городом вымышленным, типическим, но сохраняющим все очертания и признаки города реального, подлинного. Люди, населявшие его, ничем не отличались от обитателей настоящих российских городов. Они сплетничали, клеветали, всячески сопротивлялись общественным новшествам (или же, наоборот, быстренько приспособливались к ним) и вместе с тем сохраняли вполне реальный человеческий облик. И события, которые происходили в этом городе, тоже были вполне реальными и правдоподобными. Настолько правдоподобными, что жители ряда губернских центров были убеждены, что Щедрин под именем Глухова нарисовал именно их родной город¹.

¹ См.: С. Макашич, О типическом.— «Огонек», 1956, № 12, стр. 22.

Теперь облик Глупова изменился. Город стал каким-то странным, подвижным, изменчивым. В описании его появились явные противоречия. Так, например, на одной из страниц книги сказано: «Прибывши домой, головоотяпы немедленно выбрали болотину и, заложив на ней город, назвали Глуповым...» А на другой странице местоположение Глупова выглядит уже иначе: «Родной наш город Глупов, производя обширную торговлю квасом, печенкой и вареными яйцами, имеет три реки и, в согласность древнему Риму, на семи горах построен, на коих в гололедицу великое множество экипажей ломается и столь же бесчисленно лошадей побивается».

Впрочем, противоречия сказываются не только в этом. Даже границы Глупова стали какими-то непонятными, неопределенными.

То перед нами вроде бы предстает небольшой *уездный* городишко с прилегающим к нему выгоном для скота (рассылный прибывает в Глупов «из губернии»; новый градоначальник приезжает «из губернии»; «особенная комиссия» тоже едет «из губернии»).

То вдруг выясняется, что это город скорее *губернский* (в трактате Микаладзе встречаем фразы: «В одной из приволжских губерний градоначальник был роста трех аршин с вершком... В другой губернии столь же рослый градоначальник...» — и т. д.).

А то границы Глупова расширяются до пределов *всей России* («Выгонные земли Византии и Глупова были до такой степени смежны, что византийские стада почти постоянно смешивались с глуповскими, и из этого выходили беспрестанные пререкания»).

Населяют Глупов теперь тоже какие-то странные люди. Порой они и в самом деле похожи на горожан; мы встречаем здесь и купечество, и интеллигенцию, и даже глуповский бомопд. А порой вдруг оказывается, что жители этого города... пашут, сеют, пасут скот и живут в избах.

Все эти явные, сразу же бросающиеся в глаза противоречия — вовсе не недосмотр автора. Они призваны подчеркнуть *многоликость, универсальность* нарисованного сатириком города.

Глупов на сей раз выступает у Щедрина как образ условный, иносказательный. Перед нами не просто типический российский город, Перед нами *город-гротеск*.

В очерках Щедрина конца 50-х — начала 60-х годов сатирическая типизация осуществлялась в рамках жизнен-

ного правдоподобия. Город Глупов тех лет — образ собирательный, обобщенный, но пока еще не гротесковый. Он типизировал в себе характерные черты многих русских городов. Однако все они представляли собой нечто *однотипное*, принадлежащее к *одному жизненному ряду*.

Даже стремясь подчеркнуть широкий обобщающий смысл созданного образа, Щедрин не выходил за пределы жизненной реальности. Весьма показательны в этом отношении следующие строки, содержащиеся в первоначальном варианте очерка «Наши глуповские дела»: «Давно ли, кажется, беседовал я с вами, читатель, о нашем уездном Глупове, как уже сердце мое переполнилось жаждою повести речь о другом Глупове, Глупове — губернском.

Он также лежит на реке Большой Глуповице, кормилице-поилице всех наших Глуповых: уездных, губернских и прочих (каких же «прочих», спросит слишком придирчивый читатель.— Разумеется, заштатных и безуездных, отвечаю я, ибо столичных Глуповых не бывает, а бывают столичные Умновы. Это ясно как день). Он также имеет свою главную улицу, по сторонам которой тянутся каменные дома одноэтажной, полукаменной постройки, он также пересекается во многих местах оврагами, по склонам которых в изобилии разводится капуста и прочий овощ, усаждающий неприхотливый вкус обитателей. Словом, Глупов как Глупов, только губернский».

Нетрудно заметить, что губернский Глупов и Глупов уездный — это в данном случае разные города. Они похожи друг на друга. Похожи и внешне и по существу. И тем не менее в единый образ они еще не слились: перед нами *множество Глуповых* — уездных, губернских, заштатных и прочих. (В том числе, конечно, и столичных. Ведь в словах сатирика о том, что «столичных Глуповых не бывает, а бывают столичные Умновы» — отчетливо слышна ирония.)

В «Истории одного города», как это видно уже из названия книги, мы встречаемся с *одним городом, одним образом*. Но это такой образ, который вобрал в себя признаки *сразу всех городов*. И не только городов, но и *сел, деревень*. Мало того, в нем нашли воплощение характерные черты *всего самодержавного государства, всей страны*.

Короче говоря, на сей раз перед нами образ гротесковый. Деревни, села, уездные и губернские города, столицы — все они *совмещены* в Глупове. Вот почему облик города в книге противоречив. Вот почему подвижны, измен-

чивы его очертания. Вот почему населяют его не только чиновники, интеллигенты, купцы и прочий городской люд, но и крестьяне.

Как же возник этот необычный город? И почему получил он столь странное наименование?

В начале 60-х годов обоснование этому названию давалось чисто фантастическое. «Рассказывают, — писал сатирик в очерке «Наши глуповские дела», — что было время, когда Глупов не назывался Глуповым, а назывался Умновым, но, на беду, сошел некогда на землю громовержец Юпитер и, обозревая владения свои, завернул и в Глупов. Тоска обуяла Юпитера, едва взглянул он на реку Большую Глуповицу: болезненная спячка так и впиалась в него, как будто говоря: «А! Ты думаешь, что Юпитер, так и отвертишься! — шалишь, брат!» Однако Юпитер отвертелся, но в память пребывания своего в Умнове повелел ему впредь именоваться Глуповым, чем глуповцы не только не обиделись, но даже поднесли Юпитеру хлеб-соль».

В «Истории одного города» писатель по-иному мотивирует ранее найденное название. Этому посвящена глава «О корени происхождения глуповцев». При журнальной публикации книги она была помещена в самом конце ее под рубрикой «Приложение». Однако уже в отдельном издании 1870 года перекечевала с последнего места на одно из первых. Такое перемещение было абсолютно закономерно. Мало того — необходимо, ибо глава эта представляет собой не что иное, как пролог к воссоздаваемой в последующих главах истории города Глупова. Пролог, из которого читателю становится ясно, что олицетворяет собой город Глупов и почему он назван именно так, а не иначе.

Действие в данной главе происходит в давние-давние времена. Перед нами предстает гротесковая картина «происхождения» Глупова и глуповцев, строительным материалом для которой в значительной мере послужила пародийно переосмысленная легенда о «добровольном» призывании славянами варяжских князей.

Согласно этой легенде, древние славянские племена, бывшие некогда свободными и независимыми, сами распорядившись своей судьбой и решавшие все важные вопросы общественной жизни сообща, вдруг добровольно отказались от свободы, от демократических принципов

управления и обратились к варяжским князьям Рюрику, Синеусу и Трувору с просьбой прийти и управлять ими: «Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет: идите княжить и володеть нами». Те пришли, установили самовластие, и с тех пор на русской земле, дескать, воцарились благоденствие и порядок.

Официальная дворянская историография всячески поддерживала и пропагандировала эту легенду, расписывая якобы благотворное влияние самовластия на всю последующую русскую историю. Так, еще Н. М. Карамзин в своей «Истории Государства Российского» писал: «Начало Российской Истории представляет нам удивительный и едва ли не беспримерный в летописях случай: Славяне добровольно уничтожают свое древнее народное правление и требуют Государей от Варягов, которые были их неприятелями. Везде меч сильных или хитрость честолюбивых вводили Самовластие (ибо народы хотели законов, но боялись неволи): в России оно утвердилось с общего согласия граждан... Отечество наше, слабое, разделенное на малые области до 862 года... обязано величием своим счастливому введению Монархической власти»¹.

В 60-е годы концепция эта была подхвачена целой группой историков, стремившихся доказать благодетельность самодержавия для России. Особенно активно пропагандировали данный тезис представители так называемой «государственной» школы — Чичерин, Соловьев, Кавелин. Первый из них, например, утверждал, будто русская история «доказывает яснее дня, что самодержавие может вести народ громадными шагами на пути гражданственности и просвещения»². Мало того, самовластие превозносилось Чичериным как единственная созидательная сила: «То общественное устройство, которое на Западе установилось само собою, деятельностью общества, вследствие взаимных отношений разнообразных его элементов, в России получило бытие от государства; монархия сделалась исходною точкою и вожатаем всего исторического развития народной жизни. Народ помогал ей всеми силами в устройении отечества, но не столько собственной ини-

¹ Н. М. Карамзин, История Государства Российского, т. I, изд. 6-е, СПб. 1851, стр. 112—113.

² Б. Чичерин, О народном представительстве, М. 1866, стр. VIII.

диативую, сколько подчиняясь мановению сверху и неся на себе громадные тяжести для общего блага»¹.

Принципиально иную оценку монархической власти давали прогрессивные деятели России. В связи с этим прямо противоположным было и их отношение к легенде о призвании варягов на Русь.

Один из знакомых Щедрина, И. В. Павлов, писал сатирику 13 августа 1857 года: «Я в последние четыре года много читал древних актов и пришел к следующему убеждению: сказание о призвании варягов есть не факт, а миф, который гораздо важнее всяких фактов. Это, так сказать, преобразование всей русской истории. «Земля наша велика и обильна, а порядку в ней нет», вот мы и призвали варягов княжить и владеть нами. Варяги — это губернаторы, председатели палат, секретари, становые, полицеймейстеры — одним словом, все воры, администраторы, которыми держится какой ни на есть порядок в великой и обильной земле нашей. Это вся наша 14-классная бюрократия, это 14-главый змий поедучий, чудо поганое наших народных сказок... Все, что носит печать змия, обстоятельствами поставлено во вражду с народностью и само по себе с нею враждует»².

Двадцать третьего августа того же года Щедрин в ответном письме к Павлову сообщал: «Твоим мифом о призвании варягов я намерен воспользоваться и устроить очерк под заглавием «Историческая догадка». Изложу ее в виде беседы учителя гимназии с учениками... Выйдет недурно, только как бы тово... не посекали»³.

Письмо это подверглось перлюстрации, и посечь Щедрина явно собирались: в Главном управлении цензуры было заведено специальное дело «О предполагаемой к напечатанию статье г. Салтыкова под заглавием «Историческая догадка», а Московскому и Петербургскому цензурным комитетам было предписано «в случае поступления на рассмотрение... сочинения или журнальной статьи г. Салтыкова под заглавием «Историческая догадка», из-

¹ Б. Чичерин, О народном представительстве, М. 1866, стр. 356. Подробнее о взглядах представителей «государственной» школы см. в статье Е. И. Пркусаева «Полемические страницы «Истории одного города» (в кн.: «Из истории русских литературных отношений XVIII—XX веков», изд-во АН СССР, М.—Л. 1959).

² «Литературное наследство», т. 67, изд-во АН СССР, М. 1959, стр. 456.

³ Там же, стр. 457—458.

ложенной в виде беседы учителя с учениками, обратить на оную особенное... внимание»¹.

Мифом Павлова о призвании варягов Щедрин действительно воспользовался. Однако замысел его несколько изменился: беседу вели не учитель гимназии и ученики, как писатель предполагал ранее, а отставной подъячий и только что назначенный на пост становой пристав. И назывался очерк не «Историческая догадка», а «Гегемониев» (по фамилии главного героя). Все это дезориентировало цензуру, и она пропустила сочинение сатирика, не обратив на него особого внимания (очерк был опубликован в 1859 г. в «Московском вестнике»).

Теперь, спустя десятилетие, Щедрин вновь вернулся к этой легенде в главе «О корени происхождения глуповцев». Если раньше писатель касался лишь некоторых ее сторон, то теперь он рассматривает само существо данной легенды, показывает ее внутреннюю несостоятельность, нелепость.

Своеобразие художественного решения состоит на сей раз в том, что сатирик отказывается от *конкретного историзма* в изложении легенды. Он изображает *условный*, вымышленный *народ* и переносит действие в *условное*, вымышленное *место*.

Сказанное, однако, не означает, будто писатель рисует совершенно фантастическую картину, никак не связанную с русской действительностью. Характерная черта избранной Щедриным манеры заключается в том, что, с одной стороны, он создает образы и сцены явно условные, сказочные, а с другой, то и дело вставляет в повествование такие реалии, которые позволяют читателю очень легко понять, в кого «метил» сатирик этими условными образами и сценами.

«Был,— говорит писатель,— в древности народ, голово-тяпами именуемый, и жил он далеко на севере, там, где греческие и римские историки и географы предполагали существование Гиперборейского моря».

Как видим, уже здесь, в самом начале главы, автор весьма прозрачно намекает на то, где именно жил этот странный, загадочный народ, именуемый голово-тяпами: существование Гиперборейского моря греческие и римские историки, как известно, предполагали на той территории, где впоследствии возникла Россия.

¹ «Литературное наследство», т. 13—14, М. 1934, стр. 124.

Населяли эту территорию в свое время многочислен-ные славянские племена: поляне, древляне, дреговичи, полочане, кривичи, северяне, радимичи, вятичи, дулебы и т. д.

Головотяпы у Щедрина тоже не одиноки. «По соседству с головотяпами, — говорится в книге, — жило множество независимых племен, но только замечательнейшие из них поименованы летописцем, а именно: моржееды, лукоеды, гущееды, клюковники, куралесы, вертячие бобы, лягушечники, лапотники, чернотёбы, долбежники, проломленные головы, слепороды, губошлепы, вислоухие, ко-собрюхие, ряпушники, заугольники, крошевники и рукосуи».

В дальнейшем в этой же главе прямо упоминаются подлинные российские географические названия (Волга, Москва, Питер, Орел да Кромы и т. п.).

А сквозь изображаемую Щедриным историю головотяпов весьма отчетливо проглядывают некоторые, широко известные моменты реальной истории, предшествовавшие «приглашению» варяжских князей на Русь и установле-нию самовластия.

Так, например, вражда головотяпов с соседними пле-менами и последовавшее затем «объединение» их в услов-ной форме отражают соответствующие периоды в жизни древних славян.

Что же касается попыток головотяпов «добиться ка-кого-либо порядка», то они представляют собой сатириче-скую интерпретацию Щедриным приводившейся выше фразы из русской летописи: «Земля наша велика и обиль-на, а порядка в ней нет...»

Таким образом, сказочная фантастика сочетается здесь с реальными географическими и историческими данными.

Подлинное и вымышленное причудливо переплетают-ся, образуя сатирически выразительную гротесковую кар-тину происхождения города Глухова.

Смысл обращения к гротеску состоит в данном случае в том, чтобы предельно наглядно продемонстрировать аб-сурдность, внутреннюю несостоятельность, нелепость легенды о «добровольном» призвании славянами варяжских князей в качестве правителей и о «благодетельности» са-мовластия для народа.

Решению этой творческой задачи и подчипена вся си-стема художественных средств: собирательные гротеско-вые образы головотяпов и их соседей, откровенная неле-

пость их действий, абсурдность сюжетной линии и т. д. и т. п.

Идейно-художественное своеобразие нарисованной здесь писателем картины не раз повергало в недоумение и читателей и литературоведов. Наиболее отчетливо недоумения эти были сформулированы Вл. Крапихфельдом, полагавшим, что глава «О корени происхождения глуповцев» является «самым слабым местом сатиры». «Слабость ее в том,— писал Вл. Крапихфельд,— что действия головотяпов (они же глуповцы) ничем не мотивированы и поэтому совершенно лишены того «преобразовательного» значения, которое сатирик намеревался им сообщить. Откуда головотяпы приобрели «привычку» тяпать головами обо все, что бы ни встретилось им на пути? Зачем, собственно, понадобился им князь? Почему умный князь отказался владеть ими и отослал их к глупому?.. Все это вопросы, на которые сатира не дает ответа»¹.

Да, на подобного рода вопросы сатира ответа действительно не дает. И не может дать, ибо вопросы эти поставлены в ложной плоскости, не учитывают гротесковой природы нарисованной Щедриным картины. С таким же успехом можно было бы спрашивать: каким это образом у майора Ковалева из повести Гоголя «Нос» мог пропасть нос? И зачем, собственно, понадобилось ему пропадать? И почему нос пропал именно у майора Ковалева, а не у штаб-офицерши Подточиной?

Гротесковое произведение тем, в частности, и отличается от произведения, изображающего жизнь в рамках жизненного правдоподобия, что органическим его элементом становятся действия, поступки, происшествия *фантастические*. Требовать от писателя житейски правдоподобной мотивировки фантастических действий или событий — значит требовать невозможного. Мир гротеска строится по своим законам, отнюдь не тождественным с закономерностями нашего реального мира: в нем совершенно «нормальны» такие поступки, которые в обычной жизни невероятны.

Это, конечно, не значит, что гротеск допускает любой произвол. В гротесковом мире тоже есть взаимосвязь и взаимозависимость явлений, их причинная связь и мотивированность. Но мотивированность эта носит особый характер.

¹ «Современный мир», 1914, № 4, раздел II, стр. 11.

Остановимся, например, на привычке головотяпов «тяпать» головами обо все, что бы ни встретилось им на пути. «Происхождение» ее нам неизвестно, но зато совершенно ясно ее функциональное значение.

Название «головотяпы», почерпнутое Щедриным из сокровищницы устного сатирического творчества народа, конечно же, носило метафорический, переносный характер. Писатель переосмыслил данное прозвище, прочел буквально. Вот и родилось гротесковое объяснение этого названия: «Головотяпами же прозывались эти люди оттого, что имели привычку «тяпать» головами обо все, что бы ни встретилось на пути. Стена попадетя — об стену тяпают; богу молиться начнут — об пол тяпают».

Объяснение это сразу же настраивает читателя на иронический лад, заставляет его понять, что перед ним образ не правдоподобный, а условный; и к тому же содержит весьма прозрачный намек на то, какое именно человеческое качество нашло отражение в этом условном образе (заключительная фраза объяснения является не чем иным, как вариантом известнейшей народной поговорки: «Заставь дурака богу молиться — он и лоб расшибет»).

Итак, «привычка» головотяпов мотивирована сущностью этого условного сатирического образа и, в свою очередь, мотивирует данное им наименование. Прием, к которому прибег здесь Щедрин (буквальное прочтение выражений метафорических), встречается в сатире довольно часто (особенно любят прибегать к нему художники-карикатуристы). Он позволяет создать яркий гротесковый образ, который предельно наглядно выражает сатирическую мысль автора.

Дальнейшие поступки головотяпов тоже мотивированы существом сатирического замысла писателя. Вспомним, например, их действия с целью добиться какого-нибудь порядка. «Началось с того, что Волгу толочном замесили, потом теленка на баню тащили, потом в кошеле кашу варили, потом козла в соложенном тесте утопили, потом свинью за бобра купили да собаку за волка убили, потом лапти растеряли да по дворам искали: было лаптей шесть, а сыскали семь; потом рака с колокольным звоном встречали, потом щуку с яиц согнали, потом комара за восемь верст ловить ходили, а комар у пошехонца на носу сидел, потом батьку на кобеля променяли, потом блинами острог конопатили, потом блоху на цепь приковали, потом беса

в солдаты отдавали, потом небо кольями подпирали, наконец, утомились и стали ждать, что из этого выйdet».

Совершенно ясно, что подобными нелепыми действиями добиться какого-либо порядка невозможно. Вот почему все попытки головотяпов достичь желаемого не дают никаких результатов: «Нет порядку, да и полно».

Вот тогда-то и решили головотяпы искать себе князя. А надомил их некий старец по имени Добромысл (согласно легенде о призвании варяжских князей на Русь, идею эту подал новгородцам старейшина Гостомысл). «Он нам все мигом предоставит,— говорил старец Добромысл,— он и солдатов у нас наделает, и острог, какой следует, выстроит! Айда, ребята!»

Щедрин показывает, что действия головотяпов по устройству порядка и их решение пригласить князя — это явления однотипные, связанные между собой.

Да, с точки зрения здравого смысла и жизненного опыта все перечисленные поступки головотяпов откровенно нелепы, глупы, идиотичны. Но ведь как раз в доказательстве этого и состоит пафос всей данной главы. Ведь задача сатирика в том и заключалась, чтобы показать: поступки головотяпов необоснованны, нецелесообразны, неразумны.

Глупо Волгу толоком замешивать.

Глупо блинами острог конопатить.

Глупо кольями небо подпирать.

Столь же глупо, нелепо и приглашение князя!

Трех князей просили головотяпы прийти к ним «княжить» и «володети». Двое из них отказались ими править, а третий согласился. Однако поставил головотяпам свои условия.

«— Ладно. Володеть вами я желаю,— сказал князь,— а чтоб идти к вам жить — не пойду!.. А вот посылаю к вам, заместо себя, самого этого новотора-вора: пушай он вами дома правит, а я отсель и им и вами помыкать буду!

Понурили головотяпы головы и сказали:

— Так!

— И будете вы платить мне дани многие,— продолжал князь,— у кого овца ярку принесет, овцу на меня отпиши, а ярку себе оставь; у кого грош случится, тот разлومي его начетверо: одну часть мне отдай, другую мне же, третью опять мне, а четвертую себе оставь. Когда же пойду на войну — и вы идите! А до прочего вам ни до чего дела нет!

— Так! — отвечали головотяпы.

— И тех из вас, которым ни до чего дела нет, я буду миловать, прочих же всех — казнить.

— Так! — отвечали головотяпы».

Три условия, как и полагается в сказке, выставил князь. И со всеми тремя согласились головотяпы, хотя условия эти ничего, абсолютно ничего не давали им, отбирали же у них все: и имущество и свободу.

И тогда, вопреки прочным сказочным традициям, Щедрин заставляет князя высказаться в четвертый раз: «А как же умели вы жить на своей воле и сами, глупые, пожелали себе кабалы, то называться вам впредь не головотяпами, а глуповцами».

Может быть, на сей раз возмутились головотяпы? Может быть, поняли наконец, что делают колоссальную, непоправимую глупость?

Нет, не поняли. Не возмутились. Согласились и на то, чтобы именоваться глуповцами.

Только на обратном пути, по дороге домой, «воздыхали не ослабляючи» да «вопяли сильно». И еще говорили: «Такали мы, такали, да и протакали!»

Однако, вернувшись домой, нашли болотину и, заложив на ней город, назвали Глуповым. А себя с тех пор глуповцами величают.

Уже в этой главе своей книги Щедрин ставит ту кардинальную проблему, которая будет занимать его на протяжении всего повествования: *народ и самовластие*. Причем на сей раз проблема эта предстает перед нами в своем, так сказать, «генезисе». Каково «происхождение» самовластия? И что принесло оно народу? На эти вопросы и отвечает нарисованная здесь сатириком гротесковая картина.

Сторонники самодержавия заявляли, что, пригласив князей, народ проявил мудрость.

Щедрин полагает, что это было величайшей глупостью (мысль эта выражается не только сюжетно, всей системой образов, но и высказывается прямо, устами князя, согласившегося «володеть» головотяпами).

Сторонники самодержавия утверждали, что установление самовластия принесло народу благоденствие, процветание и прогресс.

Щедрин показывает, что результат был прямо противоположным: Самовластие принесло глуповцам систематический, узаконенный грабеж («И будете вы платить

мне дани многие...»); превращение жителей в «пушечное мясо», которое самодержец в любой момент может использовать в своих интересах («Когда же пойду на войну — и вы идите!»); устранение народа от обсуждения и решения любых общественных вопросов («А до прочего вам ни до чего дела нет!»); воспитание в народе равнодушного, наплевательского отношения к жизни общества, насаждение общественной пассивности, покорности, беспрекословного повиновения путем откровенного, непрерывного террора («И тех из вас, которым ни до чего дела нет, я буду миловать, прочих же всех — казнить»).

СОЧЕТАНИЕ ДОСТОВЕРНОГО И ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Дальнейшие главы «Истории одного города» представляют собой описание жизни глуповцев при самовласти: перед нами предстает город Глупов на разных этапах своего существования, при разных правителях, в различных своих проявлениях.

Многое в этом описании нам покажется совершенно достоверным и правдоподобным. Вместе с тем мы снова и снова будем сталкиваться с фигурами, деталями, поступками странными, необыкновенными, фантастическими.

Вот, например, «Опись градоначальникам», в которой Щедрин знакомит нас с многообразием лиц, в разное время Глуповым правивших. Целая вереница их, одно за другим, проходит перед читателем. Люди вроде бы как люди: и фамилия есть, и имя-отчество, и чин. И качествами некоторые из них наделены вполне правдоподобными.

В то же время сплошь и рядом здесь встречаются действия и детали необычные, а то и явно фантастические.

Так, бригадир Иван Матвеевич Баклан охарактеризован следующим образом: «Был роста трех аршин и трех вершков и кичился тем, что происходит по прямой линии от Ивана Великого (известная в Москве колокольня). Переломлен пополам во время бури, свирепствовавшей в 1761 году».

Майор Иван Пантелеич Прыщ «оказался с фаршированной головой, в чем и уличен местным предводителем дворянства».

Статский советник Никодим Осипович Иванов «был столь малого роста, что не мог вмещать пространных за-

конов. Умер в 1819 году от натуги, усиливаясь постичь некоторый сенатский указ».

Не менее странные фигуры, детали, поступки будем встречать мы и в дальнейшем. На протяжении всей книги *достоверное и правдоподобное* будет сочетаться в ней с *необыкновенным, из ряда вон выходящим, фантастическим*.

На эту особенность произведения указал сам Щедрин в предуведомлении «От издателя». Как помнит читатель, материал «Глуповского Летописца» охарактеризован там как «достоверный и правдоподобный». И наряду с этим сказано: «Что касается внутреннего содержания «Летописца», то оно по преимуществу фантастическое и по местам даже почти невероятное в наше просвещенное время».

Парадокс?.. Да, парадокс, который призван обратить внимание читателя на характерную черту художественной структуры книги.

Здесь же разъясняет писатель и смысл своего обращения к фантастике. Сатирик подчеркивает, «что фантастичность рассказов нимало не устраняет их административно-воспитательного значения и что опрометчивая самонадеянность летающего градоначальника может даже и теперь послужить спасительным предостережением для тех из современных администраторов, которые не желают быть преждевременно уволенными от должности».

Конечно, объяснение это носит ироничный характер. И вместе с тем оно в своеобразной форме выражает ту мысль, что обращение сатирика к фантастике было не случайным, а диктовалось серьезными творческими задачами, несло важную идейную нагрузку.

Сколь бы прихотливым и безграничным ни был полет фантазии Щедрина, он никогда не является произвольным и бессмысленным. Он всегда — в более или менее опосредствованном виде — связан с реальной действительностью, питается этой действительностью и направляется ее существенными закономерностями.

Фантастика Щедрина — не уход от действительности, от ее жгучих проблем, злободневных вопросов, а особая форма сатирического отображения этой действительности, постановки этих проблем и вопросов.

Иначе говоря, гротеск «Истории одного города» носит реалистический характер.

Вопрос о том, что именно пужно считать *критерием реалистичности* гротеска, до сих пор вызывает в нашем литературоведении споры. Высказывалась, в частности, точка зрения, согласно которой реалистическим гротеск может считаться лишь в том случае, «если он является подчиненным элементом в такой художественной картине, которая в основе своей удовлетворяет требованию правдоподобия. Без этого условия гротеск — сплошной произвол, формалистические выкрутасы»¹.

Нетрудно заметить, что точка зрения эта базируется на теоретическом положении, согласно которому реализм будто бы «требует» подобия жизненным формам. Тем самым все условные формы, в том числе и гротеск, объявляются по самой своей природе чем-то «нереалистическим», а то и «враждебным» реализму. Поскольку же художественная практика неопровержимо доказывает наличие гротеска в произведениях явно реалистических, в качестве критерия реалистичности этого гротеска и выдвигается требование подчиненности его формам жизнеподобным.

Между тем вопрос о реализме в искусстве не есть вопрос о преобладании тех или иных форм его. Критерием реалистичности является момент содержательный, а не формальный. Гротеск и другие формы художественной условности бывают реалистичными или нереалистичными в зависимости от того, служат ли они правдивому раскрытию сущности изображаемых вещей, а не от того, являются ли главными или подчинены формам «жизнеподобным» (эти последние, кстати, по своей функции тоже могут быть как реалистичными, так и *не* реалистичными).

Гротеск Щедрина реалистичен не потому, что фантастическое в его книге *сочетается* с достоверным, правдоподобным, а потому, что сочетание это *верно раскрывает существенные стороны реальной действительности*.

Не менее важно и другое, а именно — что само фантастическое является у Щедрина формой выражения жизненной правды.

Фантастичность многих сцен и деталей книги Щедрина вовсе не означает, что сцены и детали эти возникли совершенно случайно, подчиняясь произволу фантазии писателя. Напротив, они построены по строго определенным законам.

¹ А. С. Бушмин, Сатира Салтыкова-Щедрина, изд-во АН СССР, М.—Л. 1959, стр. 484.

«Фантастика не есть беззаконие, беззаконная фантастика есть — ахинея»¹, — писала в свое время Марина Цветаева. И слова эти с полным правом могут быть отнесены нами к сатире Щедрина.

Вернемся, например, к градоначальнику Ивану Матвеевичу Баклану, который кичился тем, что «происходит по прямой линии от Ивана Великого». Что это? Каприз фантазии писателя, ничем не оправданный, ничего не обозначающий?

Да нет же... Один из важнейших постулатов абсолютизма, как известно, состоит в провозглашении «божественного» характера власти самодержца и его собственного «высокого» происхождения. Почти о каждом из царей говорилось, что он «помазанник божий» и происходит «по прямой линии» чуть ли не от...

Иван Матвеевич Баклан (баклан, по Далю, — это болван, чурбан, чурка) происходит от... колокольни. И не от какой-нибудь обычной, заурядной, а от самой высокой. От Ивана Великого...

Как видим, вроде бы совершенно «произвольная» гротесковая деталь на самом деле представляет собой яркий сатирический штрих, весьма зло высмеивающий тщеславные претензии сильных мира сего обосновать свое «высокое» происхождение.

Столь же значимой является и гротесковая характеристика статского советника Никодима Осиповича Иванова. Государственный муж, настолько «малый ростом», что не в состоянии «вмещать пространных законов», — это одновременный выстрел и по правителям и по законам...

Сочиния эту явно фантастическую подробность, сатирик и на сей раз опирался на материал реальной действительности: с середины XVII века по 1825 год в России были изданы десятки тысяч самых разных и весьма «пространных» законов. Собранные вместе, они заняли сорок пять томов («Полное собрание законов Российской империи», 1830). Законы, изданные при Николае I и Александре II (до 1870 г.), составили впоследствии еще сорок пять томов.

Характерной чертой многих из них была не только «пространность», но и крайняя запутанность, противоречивость, неясность. Понять их подчас были не в состоянии не только «простые смертные», но и те, кто по долгу служ-

¹ «Детская литература», 1966, № 6, стр. 24.

бы призван был применять эти законы на практике. Вот куда метил Щедрин, заявляя, что градоначальник Иванов умер «от патуги, усиливаясь постичь некоторый сенатский указ».

Гротеск — эффективная форма художественного обобщения действительности, способная вскрыть *глубинные противоречия* жизни и сделать их *предельно наглядными*, зримыми.

Функции его при этом бывают самыми разнообразными: он может выступать как средство сатирического преувеличения (именно такова роль гротеска в только что приведенных примерах); может являться формой иносказания. Иногда же используется как своего рода «лакмусовая бумажка», при помощи которой делаются видимыми те стороны действительности, которые «ускользают» от невооруженного глаза.

Давайте же поподробнее остановимся на фигуре Дементия Варламовича Брудастого, с которого начинается описание деяний «замечательнейших» градоначальников города Глупова, удостоенных развернутого изображения, и посмотрим, как проявляется в действии сам «механизм» той формы сатирического гротеска, которая представляет собой сочетание достоверного и фантастического.

Глава «Органчик» начинается с точного указания на время действия: август 1762 года. Тем самым автор как бы стремится подчеркнуть «достоверность» того, о чем собирается рассказать. И сам рассказ поначалу ведется в манере почти документальной: «В августе 1762 года в городе Глупове происходило необычное движение по случаю прибытия нового градоначальника, Дементия Варламовича Брудастого. Жители ликовали; еще не видав в глаза вновь назначенного правителя, они уже рассказывали об нем анекдоты и называли его «красавчиком» и «умницей». Поздравляли друг друга с радостью, целовались, проливали слезы, заходили в кабаки, снова выходили из них и опять заходили. В порыве восторга вспомнили и старинные глуповские вольности. Лучшие граждане собрались перед соборной колокольной и, образовав всенародное вече, потрясали воздух восклицаниями: Батюшка-то наш! Красавчик-то наш! Умница-то наш!»

Ситуация выбрана, как видим, весьма выразительная: смена правителей. Место старого градоначальника должен

занять новый. Кто он такой? Что собой представляет? Этого никто не знает. И тем не менее население Глупова ликует.

Почему же? Да потому, что с появлением нового градоначальника связывают глуповцы свои надежды на улучшение жизни. Вера их в начальство поистине безгранична. «Явились даже опасные мечтатели. Руководимые не столько разумом, сколько движениями благодарного сердца, они утверждали, что при новом градоначальнике процветет торговля и что, под наблюдением квартальных надзирателей, возникнут науки и искусства. Не удержались и от сравнений. Вспомнили только что выхавшего из города старого градоначальника и находили, что хотя он тоже был красавчик и умница, но что, за всем тем, новому правителю уже по тому одному должно быть отдано преимущество, что он новый».

Завершая описание сцен, предшествовавших появлению нового градоначальника, Щедрин дает понять, что ликования эти — вещь для глуповцев обычная и привычная. И проявились в нарисованных сценах не какие-нибудь исключительные качества обитателей города Глупова, а тоже совершенно обычные. «Одним словом,— пишет сатирик,— при этом случае, как и при других подобных, вполне выразились: и обычная глуповская восторженность, и обычное глуповское легкомыслие».

Сказав о том, что новый градоначальник, едва достигнув пределов глуповской территории, «тут же, на границе, пересек уйму ямщиков», Щедрин добавляет: «Но даже и это обстоятельство не охладило восторгов обывателей...» Тем самым читателю дается понять, что и подобные события представляют собой нечто обыкновенное.

По прибытии в Глупов градоначальник, естественно, должен прежде всего познакомиться с чиновниками. И вот тут-то в *обычную* и привычную жизнь глуповцев вторгается нечто *странное*: «Произошел обычный прием, и тут в первый раз в жизни пришлось глуповцам на деле изведать, каким горьким испытаниям может быть подвергнуто самое упорное начальстволюбие. Все на этом приеме совершилось как-то загадочно. Градоначальник безмолвно обошел ряды чиновных архистратигов, сверкнул глазами, произнес: «Не потерплю!» — и скрылся в кабинет».

Фантастического в этой сцене еще ничего нет; и все же она представляет собой некое отклонение от обычного течения жизни.

Но вот мы доходим до сцены приема градоначальником именнейших представителей глуповской интеллигенции. И здесь в повествование вклинивается уже явная фантастика. Обойдя по очереди всех прибывших и молча приняв от них подношения, градоначальник несколько отступил к крыльцу и раскрыл рот. «И вдруг,— говорится далее,— что-то внутри у него зашипело и зажужжало, и чем более длилось это таинственное шипение, тем сильнее и сильнее вертелись и сверкали его глаза. «П... п... плю!» — наконец вырвалось у него из уст... С этим звуком он в последний раз сверкнул глазами и опрометью бросился в открытую дверь своей квартиры».

Каков же смысл подобной сцены? Что дает сатирику *вторжение в обычную жизнь* элемента неправдоподобного, *фантастического*?

А пужно оно для того, чтобы проследить реакцию на него обитателей города Глупова. Показательно, что сразу же вслед за этой сценой Щедрин считает необходимым сказать: «Читая в «Летописце» описание происшествия столь неслыханного, мы, свидетели и участники иных времен и иных событий, конечно, имеем полную возможность отнестись к нему хладнокровно. Но перенесемся мыслью за сто лет тому назад, поставим себя на место достославных наших предков, и мы легко поймем тот ужас, который долженствовал обуять их при виде этих вращающихся глаз и этого раскрытого рта, из которого ничего не выходило, кроме шипения и какого-то бессмысленного звука, не похожего даже на бой часов. Но в том-то именно и заключалась доброкачественность наших предков, что, как ни потрясло их описанное выше зрелище, они не увлеклись ни модными в то время революционными идеями, ни соблазнами, представляемыми анархией, но остались верными начальстволюбью...»

Единственное, что позволили себе глуповцы,— это пособлезновать друг другу и попенять на своего странного градоначальника. «И за всем тем,— добавляет Щедрин,— спокойно разошлись по домам и предались обычным своим занятиям».

Сколь бы нелепо ни вел себя начальник, жители города Глупова неизменно остаются верными начальстволюбью. Им и в голову не приходит усомниться в правомерности такого правителя.

«И остался бы наш Брудастый,— продолжает сатирик,— на многие годы пастырем вертограда сего и радо-

вал бы сердца пачальников своею распорядительностью и не ощутили бы обыватели в своем существовании ничего необычного, если бы обстоятельство совершенно случайное (простая оплошность) не прекратило его деятельности в самом ее разгаре».

Читатель помнит, конечно, что это было за обстоятельство: письмоводитель градоначальника, войдя однажды утром в его кабинет, обнаружил, что «градоначальниково тело, облеченное в вицмундир, сидело за письменным столом, а перед ним, на кипе недоимочных реестров, лежала, в виде щегольского пресс-папье, совершенно пустая градоначальникова голова...».

Итак, выясняется наконец, что правил городом Глуповым человеком, на плечах у которого вместо головы был пустой сосуд.

Именно он — человек без головы — отдавал распоряжения глуповцам, которые их беспрекословно выполняли.

Именно он — человек без головы — распекал чиновников и прочих служилый люд.

Именно он — человек без головы — вызывал именитейших представителей городской интеллигенции «для внушения».

Подобную фигуру некоторые читатели и критики склонны были воспринять как явную нелепицу, как бессмысленный «вздор», не имеющий отношения к реальной действительности.

Сатирик, как бы предвидя возможность такого восприятия созданного им образа, заставляет глуповцев разыскать смотрителя народного училища и предложить ему следующий вопрос: «Бывали ли в истории примеры, чтобы люди распорядились, вели войны и заключали трактаты, имея на плечах порожний сосуд?»

Смотритель подумал с минуту и отвечал, «что в истории многое покрыто мраком; но что был, однако ж, некто Карл Простодушный, который имел на плечах хотя и не порожний, но все равно *как бы* порожний сосуд, а войны вел и трактаты заключал».

Приведенные слова — не что иное, как ироническое обоснование *правомерности, реалистичности* использованного Щедриным гротескового приема.

В повседневной жизни мы нередко говорим о каком-нибудь неумном человеке, что он «безголовый», что на плечах у него не голова, а «пустая посуда» и т. п. Подобные выражения носят метафорический характер.

Услышав их, каждый понимает, что речь идет о глупом человеке, и никто не думает, что у этого человека будто бы и в самом деле нет головы.

Щедрин вновь (как и в случае с «головотяпами») прибег к буквальному прочтению выражения метафорического. И снова родился блестящий гротесковый образ, один из наиболее ярких и выразительных в книге.

В данном случае гротеск является формой сатирического преувеличения и иносказания. Фигурой Дементия Варламовича Брудастого писатель показывает: для того чтобы править городом Глуповым, вовсе не обязательно иметь голову. Мало того, она даже и не нужна, ибо подчас может только помешать при исполнении градоначальником своих функций. Отсутствие же головы ничуть не помешало Брудастому весьма успешно справляться с возложенными на него обязанностями.

Какие же обязанности лежали на Дементии Варламовиче Брудастом? В чем заключалась его деятельность в качестве правителя?

Прежде всего — в репрессиях. Едва прискакав в Глупов, он, как помним, «тут же, на самой границе, пересек уйму ямщиков». Насилие, физическая расправа над простым человеком — такова первая функция градоначальника.

Другая его функция — выколачивание недоимок. Впрочем, этот второй «аспект деятельности» обычно сопровождался первым. Постоянный грабеж населения, бесконечные непосильные поборы невозможны без прямого насилия, физических наказаний, устрашения.

«Раззорю!» и «Не потерплю!» — в двух этих словах сконцентрирована вся «программа» действий градоначальника по отношению к населению.

Благодаря гротеску сатирику удалось *до конца обнажить* и сделать *предельно наглядной самую сущность градоначальничества*. Сущность, очищенную от всего второстепенного, случайного, наносного. Сущность, свойственную всем градоначальникам, независимо от их индивидуальных свойств и черт характера.

Вместе с тем гротесковая ситуация позволила Щедрину в особо обостренной форме поставить немаловажный вопрос о пассивности широких масс, покорно выносящих на своих плечах различного рода градоначальников, подвергнуть сокрушительной критике неиссякаемое «начальствлюбие» глуповцев, их готовность рьяно выполнять любые предписания «начальства».

Столкнув глуповцев с градоначальником, на плечах которого вместо головы покоилась пустая посудина, сатирик тем самым наглядно продемонстрировал, до каких поистине геркулесовых столпов может дойти народ, слепо верующий в своего самовластного правителя, подчиняющийся ему бездумно и беспрекословно.

Со сценами, событиями, фактами явно фантастическими, неправдоподобными мы будем постоянно встречаться и в дальнейшем, на протяжении всей книги. Нет надобности анализировать их здесь, достаточно подчеркнуть: все они так или иначе связаны с реальной действительностью и отражают в сатирически гротесковом виде ее существенные закономерности и противоречия.

Перечисляя некоторые из этих фантастических фактов и подчеркивая их полнейшую невероятность, Щедрин устами издателя говорит: «Издатель не счел, однако ж, себя вправе утаить эти подробности; напротив того, он думает, что возможность подобных фактов в прошедшем еще с большей ясностью укажет читателю на ту бездну, которая отделяет нас от него».

Нетрудно заметить злую иронию, скрывающуюся в последней фразе. Заявляя, что возможность подобных фактов в прошедшем еще с большей ясностью укажет читателю на ту «бездну, которая отделяет нас от него», сатирик тем самым фактически утверждает нечто прямо противоположное. Читателю ясно, что *подобные факты равно невозможны* как в прошедшем, так и в настоящем. То есть *противопоставление* настоящего прошлому оказывается *мнимым*. А тем самым *мнимой*, несостоятельной оказывается и мысль о *бездне*, отделяющей настоящее время от прошедшего. Так сатирик подводит нас к пониманию еще одной особенности художественной структуры книги.

ПЕРЕСЕЧЕНИЕ И СОВМЕЩЕНИЕ ВРЕМЕН

Категория времени — одна из наиболее важных в сложной художественной структуре «Истории одного города», ибо то или иное понимание этой категории, по сути дела, определяет понимание *всей книги — ее направленности, пафоса, предмета сатирического обличения*.

Описываемая сатириком история города Глупова охватывает около столетия: с 1731 по 1825 год. Даты эти не случайны. Они представляют собой некий «знак», призванный помочь читателю правильно понять смысл глуповской истории и ее финал. Мы еще вернемся к ним, к этим датам... А пока отметим, что было бы неверно абсолютизировать их.

«Время», «хронология» — все это в книге Щедрина понятия условные, относительные. Столь же условные, как и сам «город».

Что это значит? В чем выражается?

Прежде всего в том, что времена здесь ведут себя удивительно странно. Они *пересекаются*. Пересекаются с первых же страниц книги.

В предуведомлении «От издателя» перед читателем появляется архивный Пимен, «освещая свой труд трепетно горящую сальной свечкой и всячески защищая его от неминуемой любознательности гг. Шубинского, Мордовцева и Мельникова», то есть современных Щедрину исторических беллетристов.

А «Обращение к читателю» от последнего архивариуса-летописца завершается такими словами: «Летопись сию преемственно слагали четыре архивариуса... Причем единую имели опаску, дабы не попали наши тетрадки к г. Бартеневу и дабы не напечатал он их в своем «Архиве».

Подобного рода «несообразности» — вовсе не случайность и не небрежность автора. Они встречаются и в дальнейшем. Встречаются на протяжении всей книги.

Действие в главе «Органчик», как указано автором в самом ее начале, происходит в 1762 году. Однако целый ряд «реалий», упоминаемых писателем, явно относится к более позднему времени. Причем, включив их в текст, сатирик делает к ним специальные примечания, заботясь о том, чтобы читатель обратил внимание на эти несоответствия.

Сказав, что в одну из ночей «градоначальник, по-видимому, прекратил на время критический анализ недоимочных реестров и погрузился в сон», автор в сноске разъясняет: «Очевидный анахронизм. В 1762 году недоимочных реестров не было, а просто взыскивались деньги, сколько с кого надлежит. Не было, следовательно, и критического анализа. Впрочем, это скорее не анахронизм, а прозорливость, которую летописец, по местам, обнаруживает в

столь сильной степени, что читателю делается даже не совсем ловко. Так, например (мы увидим это далее), он провидел изобретение электрического телеграфа и даже учреждение губернских правлений».

Несколько ниже, повествуя о часовых и органичных дел мастере Байбакове, секретно посещавшем градоначальника, Щедрин пишет: «Он сшил себе новую пару платья и хвастался, что на днях откроет в Глупове такой магазин, что самому Винтергальтеру в нос бросится». И в примечании к этому месту добавляет: «Новый пример прозорливости. Винтергальтера в 1762 году не было».

Рассказывая же о тех толках, которые возникли в Глупове после обнаружения на столе градоначальника его отделенной от туловища головы, писатель упоминает «лондонских агитаторов», то есть Герцена и Огарева, выпускавших в Лондоне знаменитый «Колокол», и восторженно восклицает: «Даже и это предвидел «Летописец»!»

Уже эти примеры свидетельствуют о том, что перед нами не какие-то случайные отступления от исторической достоверности, а определенный прием повествования, сознательно избранный Щедриным и используемый последовательно, целеустремленно.

Зачем же нужен он писателю? Чего достигал сатирик, демонстрируя пересечение временных пластов?

Прежде всего, конечно, немалого комического эффекта. Это смешно, когда в повествование о глуповцах, отнесенное к одной эпохе, вплетаются детали другой, более поздней или более ранней.

Однако в книге Щедрина пересечение времен несет и другую, более важную нагрузку. Оно преследует своей целью разрушение иллюзии исторического правдоподобия повествования.

Это может показаться странным. Как же так? Ведь почти в каждой главе повествования автор настойчиво проставляет хронологические даты, к которым относится то или иное из описываемых событий. Ведь в книге немало и других неизменных атрибутов «исторического» повествования, призванных подтвердить его «достоверность» и «правдоподобие».

Сложность анализируемого произведения Щедрина в том и состоит, что оно полно подобного рода противоречий. Это парадоксально, но это факт: писатель сознательно разрушает то, к чему вроде бы стремится.

Прием разрушения иллюзии исторического правдопо-

добия повествования, прием пересечения времен чрезвычайно важен для сатирика. Он призван обратить внимание читателя на тот главный творческий принцип, который положен в основу всей художественной структуры произведения и выражает его идейную концепцию.

Принцип этот заключается в том, что *времена* в этой книге не только пересекаются, но и *совмещаются*.

Включая в повествование о событиях, приуроченных к прошлому веку, целый ряд реалий, относящихся к веку нынешнему, писатель тем самым давал понять, что «приурочение» это носит условный, относительный характер, что его не надо абсолютизировать, что описываемые в «Истории одного города» события могут и должны быть отнесены не только к прошлому, но и к настоящему.

Пересечение различных временных пластов, их гротесковое совмещение выражало мысль о *неизменности основ жизни* при самодержавии: настоящее ничем не отличается от прошлого. Они тождественны.

Как было, так и есть.

Как есть, так и будет.

Ничего не может радикально измениться в жизни общества до тех пор, пока существует самовластие.

Гротесковый принцип совмещения времен, характерный для «Истории одного города», долгие годы оставался непонятым. Критики и литературоведы, писавшие о книге Щедрина, конечно, сознавали, что перед ними произведение условное, иносказательное. Однако природу этой условности зачастую определяли неверно.

В толковании «Истории одного города» наблюдались две крайности, которые, по существу, смыкались между собой, ибо сторонники обеих — по видимости противоположных — точек зрения допускали сходную ошибку: они полагали, что сатира Щедрина поддается будто бы *однозначной, конкретно-исторической «расшифровке»*.

Начало одной из этих крайностей было положено уже первыми печатными откликами на книгу. Рецензии И. С. Тургенева и А. С. Суворина, как помним, были совершенно различными: Тургенев оценивал новое произведение Щедрина безусловно положительно; сравнивал писателя с величайшими мировыми сатириками — Свифтом и Ювеналом; утверждал, что автор «Истории одного города» «знает свою родную страну лучше кого бы то ни

было...». Суворин давал книге оценку откровенно отрицательную; причислял сатирика к тем незадачливым ученикам Гоголя, которые готовы смеяться над чем угодно, лишь бы «посмешить» читателя; упрекал писателя в незнании жизни... И все же был в этих отзывах такой момент, в котором мнения рецензентов не то чтобы совпадали, а «соприкасались»: в обеих рецензиях говорилось, будто новая книга Щедрина представляет собой *сатиру на историю*.

В статье А. С. Суворина данный тезис был центральным, основным, и именно с этих позиций «История одного города» разносилась в пух и прах.

В рецензии И. С. Тургенева мысль эта тоже была высказана весьма отчетливо, хотя книге давалась прямо противоположная оценка. «История одного города», — писал Тургенев, — в сущности, сатирическая история русского общества во второй половине прошлого и начале нынешнего века, изложенная в форме забавного описания города Глупова и его начальников, сменявших друг друга у власти с 1762 по 1826 год»¹.

Данная трактовка книги была подхвачена многими из тех, кто писал о ней в последующие несколько десятилетий.

Сторонники подобного толкования сатиры Щедрина в доказательство своей правоты ссылались на предупреждение «От издателя», в котором сказано, что в истории города Глупова отразились «разнообразные перемены, одновременно происходившие в высших сферах». И вроде бы даже пояснено, каково оно — это самое отражение: «Так, например, градоначальники времен Бирона отличаются безрассудством, градоначальники времен Потемкина — распорядительностью, а градоначальники времен Разумовского — неизвестным происхождением и рыцарскою отвагой».

Перечисленные здесь лица — реальные фигуры русской истории второй половины XVIII века, всемогущие «временщики», любовники российских императриц Анны Иоанновны, Екатерины II и Елизаветы I. Характеризуя градоначальников времен Бирона, Потемкина и Разумовского, сатирик наделяет их чертами самих «патронов»: первый действительно отличался крайним «безрассудст-

¹ И. С. Тургенев, Собр. соч. в 12-ти томах, т. XI, Гослитиздат, М. 1956, стр. 203.

вом», второй кичился своей «распорядительностью», а третий и в самом деле был, так сказать, «неизвестного» происхождения.

Приведенные слова «издателя» многие принимали за «ключ», которым надлежит отпирать «Историю одного города».

При таком подходе основное внимание было сосредоточено на том, чтобы «расшифровать» щедринскую сатиру, то есть отыскать реальных лиц русской истории второй половины XVIII — начала XIX веков, которые, дескать, подразумевались под теми или иными персонажами.

В противовес данной концепции уже в начале 70-х годов прошлого века была выдвинута другая. Стремясь защитить сатирика от несправедливых нападков рецензентов, «Искра» опубликовала статью «Щедрин и его критики», в которой взгляд А. С. Суворина на «Историю одного города» был решительно отвергнут.

«Само заглавие статьи,— писала «Искра» по поводу выступления А. Суворина,— представляет верх бессмыслицы. Историческая сатира! Какая это может быть историческая сатира! С какою целью сатирику осмеивать прошлое, давно пережитое и схороненное? Что за нелепость предполагать возможность сатирического смеха над покойниками на их могилах? Исторической сатиры никогда не было, нет и не будет. А «История одного города»? Да разве это историческая сатира? Она такая же современная, как и все прочие сатиры г. Щедрина. Цель ее заключается вовсе не в том, чтобы осмеять русскую историю вообще или нравы какого-либо века в частности, а выставить на вид в нескольких исторических чертах народной жизни вопиющий общественный недостаток нашего же времени, именно: ту возмутительную пассивность, с которою общество наше переносит всякие безобразия и самодурства, относясь к ним не только как к тяготеющему року, но как к чему-то должному и даже высокосвященному...»¹

Разъяснение «Искрой» современной направленности «Истории одного города» — в силу понятных причин — носило общедекларативный характер и не подкреплялось развернутым анализом художественного своеобразия это-

¹ «Искра», 1873, № 12, стр. 2. Эту и другие критические статьи об «Истории одного города» см. также в составленных Н. Денисюком сборниках «Критическая литература о произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина», вып. 2—5, М. 1905.

го «странного» произведения. Вот почему при всем своем безусловно положительном значении оно не смогло положить конец «исторической» трактовке сатиры Щедрина.

В 1874 году появляются «Публичные лекции» Ореста Миллера, в которых он полностью поддерживает статью А. Суворина, находя ее «теплой», «дельной» и даже «прекрасной». По мнению О. Миллера, «Щедрин выходит за пределы, предписанные ему специальностью его таланта, когда выступает на историческое поприще в «Истории одного города»¹.

Продолжают придерживаться «исторической» точки зрения на сатиру Щедрина не только ее хулители, но и восторженные почитатели. Так, Софья Ковалевская в статье о Щедрине, написанной в мае 1889 года, сразу же после смерти писателя, и предназначенной для французского читателя, говорит: «Среди чисто сатирических произведений Щедрина, быть может, «История одного города» — на самом деле беспорядочно шумная история Российской империи — есть его значительное произведение, которое никогда не утратит своего интереса для будущих поколений. Действующие лица, вызвавшие в данном случае его сатирическое вдохновение, столь хорошо известны и так легко могут быть узнаны, что все намеки автора всегда будут хорошо поняты и оценены»².

В 1889 году А. Н. Пыпин печатает в «Вестнике Европы» (№ 6) статью «Идеализм Салтыкова», в которой цитирует письмо Щедрина к нему по поводу «Истории одного города»: «Взгляд на мое сочинение как на опыт исторической сатиры совершенно неверен. Мне нет никакого дела до истории, и я имею в виду лишь настоящее. Историческая форма рассказа была для меня удобна потому, что позволяла мне свободнее обращаться к известным явлениям жизни»³ — и т. д.

Казалось бы, собственные слова Щедрина о том, как надлежит понимать его сочинение, должны были переубедить всех инакомыслящих. И тем не менее этого не произошло.

Уже в седьмом номере «Исторического вестника» за 1889 год появляется статья С. Трубачева «Литературная деятельность Салтыкова», содержащая отклик на данную

¹ О. Миллер, Публичные лекции, СПб. 1874, стр. 183—184.

² «М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике», Гослитиздат, М. 1959, стр. 296—297.

³ «Вестник Европы», 1889, № 6, стр. 835.

публикацию. «История одного города», — пишет С. Трубачев, — считавшаяся до сих пор всеми критиками неудачной экскурсией в область исторической сатиры, по словам самого Салтыкова в его письме к А. Н. Пыпину, есть сатира современная. Если это так, то «История одного города» должна быть признана до нелепости странным, балаганным и карикатурным произведением. Своей буффонадой автор совсем заслонил весь сатирический смысл произведения, ибо в погоне за смехотворными эффектами исчезли в большинстве случаев всякие намеки на реальную русскую действительность»¹.

В ряде последующих работ о Щедрина, в частности, в книге К. Арсеньева, вышедшей в 1906 году, вновь повторяется утверждение, что «История одного города» — это «сатира, зеркало которой обращено не к настоящему, а к прошедшему»².

В послереволюционное время взгляд на «Историю одного города» наконец-то меняется. Советские литературоведы, опираясь на суждения самого Щедрина, высказанные им в письмах к Пыпину и в редакцию «Вестника Европы», стремятся подчеркнуть современную направленность этой «странной» книги. В работах С. Макашина, В. Кирпотина, Е. Покусаева и ряда других ученых содержатся ценные положения, помогающие понять актуальный сатирический пафос произведения и его широкое обобщающее значение.

Вместе с тем не обходится и без крайностей — на сей раз прямо противоположного порядка: слова Щедрина о том, что он имеет в виду «лишь настоящее», некоторыми литературоведами были поняты чересчур узко, прямолинейно, буквалистски. Так родился подход к «Истории одного города», согласно которому книга эта представляет собой не что иное, как «зашифрованную» картину жизни русского общества в 60-е годы XIX века.

Одна из первых попыток научного обоснования подобного взгляда на сатиру Щедрина содержалась в статье Д. Гинзбурга, появившейся в 1939 году. Сказав о существовании и распространенности мнения, согласно которому в «Истории одного города» осмеивается русская история, наше прошлое, исследователь продолжал: «В вступительных заметках к последним изданиям «Исто-

¹ «Исторический вестник», 1889, № 7, стр. 131.

² К. К. Арсеньев, Салтыков-Щедрин, СПб. 1906, стр. 187.

рии одного города» эта точка зрения обычно отвергается. Но нигде она с аргументами в руках *не была опровергнута*. Поэтому, хотя это и кажется общеизвестной истиной, мы первую часть нашей статьи посвящаем *доказательству* того, что в «Истории одного города» сатирически изображена не история, а действительность, заклеяна царская Россия 60-х годов XIX века»¹.

Как же доказывал Д. Гинзбург этот тезис?

Он обращался к тем или иным эпизодам, образам сатиры Щедрина и пытался «расшифровать» их, отыскав в них отображение реальных фактов 60-х годов XIX века. Так, например, по поводу «Сказания о шести градоначальницах» исследователь писал: «Как и все произведение, оно испещрено намеками, фактами из живой действительности 60-х годов»².

Дальнейшие усилия автора и были направлены на то, чтобы отыскать эти самые реальные факты из действительности 60-х годов, которые будто бы «скрывались» за определенными эпизодами сатиры Щедрина. Поскольку же попытки эти оказались мало успешными, пришлось прибегать к явным натяжкам или же к утверждениям абсолютно голословным.

По аналогичному пути пошли в дальнейшем и некоторые другие наши литературоведы. Тезис, согласно которому «История одного города» — это «обычная щедринская сатира на современность, *лишь замаскированная* в форму исторического повествования», можно встретить в целом ряде статей и монографий последнего времени.

Подобный взгляд на «Историю одного города» нам представляется узким, односторонним, не раскрывающим подлинной глубины этой гениальной книги и ее художественного своеобразия.

В чем же ограниченность, уязвимость данной концепции?

Да прежде всего в том, что она лишь по видимости своей противоположна первой, согласно которой книга Щедрина есть сатира на русскую историю второй половины XVIII — начала XIX века. По существу же, обе эти точки зрения *смыкаются*, так как и в том и в другом случае «История одного города» оказывается *«прикреплен-*

¹ «Труды Московского гос. ин-та истории, философии и литературы», т. IV, Филологич. ф-т, М. 1939, стр. 87.

² Там же, стр. 93.

ной» к какому-то одному конкретно-историческому периоду русской жизни: в первом случае — к XVIII—XIX векам; во втором — к 60-м годам XIX века. Между тем своеобразие этого произведения великого сатирика состояло в том, что оно ставило такие вопросы жизни общества, которые касались самих основ существующего строя и оставались актуальными в течение веков.

Да, Щедрин и в самом деле писал не «историческую сатиру» (то есть направленную против явлений, которые уже отошли в прошлое), а современную. Он и в самом деле имел в виду настоящее.

Но отсюда вовсе не следует, будто «историческую форму» его книги нужно рассматривать лишь как «маскировку», что перед нами фигуры современных Щедрину деятелей, «переодетые» в исторические костюмы. Тем-то и объясняется громадное обобщающее значение «Истории одного города», что при создании этого произведения Щедрин опирался не только на живые представления о сущности царского самодержавия, сложившиеся у него в результате пристального наблюдения за жизнью современной ему России середины XIX века. Личные, живые впечатления были дополнены и подкреплены тщательным, глубоким изучением материалов, характеризующих самовластие в прошлом. Писатель знакомился с многочисленными публикациями, монографиями, статьями, посвященными тем или иным государственным деятелям XVIII и начала XIX веков, пристально следил за такими изданиями, как «Русский архив», «Русская старина» и т. п.

Иначе говоря, «История одного города» возникла на основе постижения и обобщения фактов, характеризующих деятельность абсолютизма в течение нескольких веков. Причем из огромного количества имевшегося в его распоряжении материала писатель отобрал и обобщил то, что было равно характерно для эпох, отстоящих друг от друга на десятилетия и даже столетия.

Вот почему нарисованные сатириком сцены, созданные им образы запечатлели такие черты, которые были присущи как прошлому, так и настоящему. Принцип совмещения времен проявился таким образом в самом способе типизации, избранном сатириком в данном произведении.

Разъясняя своеобразие своего замысла, Щедрин писал: «Может быть, я и ошибаюсь, но, во всяком случае, ошибаюсь совершенно искренно, что те же самые основы жиз-

ни, которые существовали в XVIII в., — существуют и теперь. Следовательно, «историческая» сатира вовсе не была для меня целью, а только формой. Конечно, для простого читателя не трудно ошибиться и принять исторический прием за чистую монету, но критик должен быть прозорлив и не только сам угадать, но и другим внушить, что Парамоша совсем не Магницкий только, но вместе с тем и граф Д. А. Толстой, и даже не граф Д. А. Толстой, а все вообще люди известной партии и ныне не утратившей своей силы» (8, 456).

Думается, что суть приведенного высказывания предельно ясна: нарисованные писателем сатирические картины демонстрировали те основы жизни, которые существовали не только в XVIII веке, но существуют и теперь (то есть во время создания книги). Иными словами, прошлое и настоящее в этих картинах совмещены.

Совмещены они и в самой структуре образов. Щедрин недвусмысленно указывает на это, разъясняя, как именно надлежит понимать образ Парамоши. Если вспомнить, что Магницкий — это яркий мракобес, действовавший в 20-е годы XIX века, в царствование Александра I, а граф Д. А. Толстой — столь же отъявленный реакционер, живший в современной Щедрину России Александра II, то смысл данного разъяснения будет совершенно очевиден: принцип совмещения времен проявился в самой структуре образов, созданных сатириком, в их широчайшей обобщенности, в их равной «применимости» к различным историческим эпохам.

«МИР ЧУДЕС»

Город Глупов — это особый, гротесковый мир, в котором жизнь развивается по своим специфическим законам.

Гротесковость данного мира, как мы убедились, проявляется многообразно:

и в подвижности, противоречивости самого образа города Глупова, в котором контаминированы черты города, села, всей страны;

и в сочетании достоверного, правдоподобного с необычным, фантастическим;

и в пересечении времен, совмещении прошлого и настоящего.

О каждой из этих особенностей художественной структуры книги мы говорили по отдельности, в отрыве от остальных. Однако в самой «Истории одного города» они проявляются *одновременно, в тесном взаимодействии друг с другом*. В результате этого взаимодействия и возникает тот особый, гротесковый мир, который множеством нитей связан с миром реальной действительности, однако отражает его отнюдь не прямо, а в специфически деформированном виде.

Если в любом сатирическом произведении реальная жизнь предстает как бы увиденной сквозь увеличительное стекло, в комически заостренном, преувеличенном виде, то в произведении гротесковом она, кроме того, проходит через целую систему «кривых зеркал», деформирующих ее настолько, что перед читателем возникают события явно странные, фантастические.

Цепь такого рода событий и составляет *историю города Глупова*. Историю, которая — как и сам город — носит *условный, гротесковый* характер.

Предвидя недоуменные вопросы, которые может вызвать та или иная страница этой истории, писатель разъяснял: «История города Глупова прежде всего представляет собой мир чудес, отвергать который можно лишь тогда, когда отвергается существование чудес вообще. Но этого мало. Бывают чудеса, в которых, по внимательном рассмотрении, можно подметить довольно яркое реальное основание».

Данное рассуждение Щедрина чрезвычайно важно для правильного понимания книги.

Причем равно существенны оба момента, подчеркиваемые писателем.

И то, что многочисленные «чудеса», составляющие историю Глупова, имеют под собой *реальное основание*, опираются на определенные факты действительности.

И то, что факты эти трансформируются, переплавляются в горниле творческого воображения сатирика и на их основе возникает особая, гротесковая история, которую сам писатель именует *миром чудес*.

Для того чтобы характер связи истории города Глупова с реальной действительностью стал более нагляден, обратимся к одному из существеннейших эпизодов ее — «Сказанию о шести градоначальниках» — и посмотрим, как проявились в нем указанные закономерности.

Предыдущая глава глуповской истории, запечатлевшая блестящую деятельность Дементия Варламовича Брудастого, завершается сценой появления перед ошеломленными глуповцами сразу двух совершенно одинаковых градоначальников. В то время когда один из них уже выявлял в толпе «зачинщиков», незаметно подъехали дрожки, в которых сидел Байбаков, а с ним вместе «точь-в-точь такой же градоначальник, как и тот, который за минуту перед тем был привезен в телеге исправником!».

Таким образом, уже здесь возникает мотив «конкуренции» градоначальников, борьбы их между собой за власть в Глупове.

Однако на сей раз Щедрин лишь намечает его. Глава заканчивается словами: «Самозванцы встретились и смерили друг друга глазами. Толпа медленно и в молчании разошлась».

В «Сказании о шести градоначальницах» данный мотив становится главным, основным. Он движет действие, организует сюжетную линию, систему образов.

«Не успело еще пагубное двоевластие,— пишет Щедрин,— пустить зловредные свои корни, как из губернии прибыл рассыльный, который, забрав обоих самозванцев и посадив их в особые сосуды, наполненные спиртом, немедленно увез для освидетельствования.

Но этот, по-видимому, естественный и законный акт административной твердости едва ли не сделался источником еще горших затруднений, нежели те, которые произведены были непонятным появлением двух одинаковых градоначальников».

На какое-то время Глупов остался без градоначальника. Вот тут-то и явились «честолюбивые личности, которые задумали воспользоваться дезорганизацией власти для удовлетворения своим эгоистическим целям. И, что всего страннее, представительницами анархического элемента явились на сей раз исключительно женщины».

В течение семи дней шла в Глупове междоусобная кровопролитная борьба за власть. Городом поочередно правили шесть градоначальниц, дерзко захватывавших в свои руки бразды глуповского правления.

Первой, кто замыслил стать правительницей Глупова, была Ираида Лукинишна Палеологова, «бездетная вдова, непреклонного характера, мужественного сложения, с лицом темно-коричневого цвета... Дерзкое свое предприятие она, по-видимому, зрело обдумала. Во-первых, она сооб-

разила, что городу без начальства ни на минуту оставаться невозможно; во-вторых, нося фамилию Палеологовых, она видела в этом некоторое тайное указание; в-третьих, не мало предвещало ей хорошего и то обстоятельство, что покойный муж ее, бывший винный пристав, однажды, за оскудением, исправлял где-то должность градоначальника».

Второй предъявила свои права на власть в Глупове Клемантинка де Бурбон. «Права эти заключались в том, что отец ее, Клемантинки, кавалер де Бурбон, был некогда где-то градоначальником...»

Третьей претендентшей явилась ревельская уроженка Амалия Карловна Штокфиш, которая «основывала свои претензии единственно на том, что она два месяца жила у какого-то градоначальника в помпадуршах».

Четвертой рвалась к власти Анеля Алоизиевна Лядовская; она хотя и не имела никаких прав «на название градоначальнической помпадурши, но тоже была как-то однажды призываема к градоначальнику. Этого последнего обстоятельства совершенно достаточно было, чтобы выставить новую претендентшу...».

Что же касается пятой и шестой претендентш — Дуньки-толстопятой и Матренки-ноздри, обе основывали свои права на том, что и они не раз бывали у градоначальников «для лакомства».

Имеет ли нарисованная сатириком картина какое-либо реальное основание?

Безусловно! Даже при самом поверхностном знакомстве с реальными фактами истории российского самодержавия становится ясно, что борьба, развернувшаяся в Глупове между претендентшами на власть, явно напоминает ту подлинную борьбу за царский престол, которая велась в России XVIII века в течение целых семидесяти лет.

Давайте же припомним некоторые из реальных исторических фактов.

После смерти Петра I вопрос о престолонаследии оставался открытым. Единственным мужским представителем семейства Романовых был царевич Петр, сын казненного царевича Алексея. Его и поддерживали сенат, а также многие влиятельные лица из старомосковской знати. Однако власть захватила жена Петра I — Екатерина Алексеевна. Во время переговоров о престолонаследии, которые велись сразу после кончины Петра I, во дворец были введены гвардейские офицеры, а на площади перед

зданием выстроены Преображенский и Семеновский гвардейские полки. Командир Семеновского полка провозгласил императрицей Екатерину. Так был осуществлен первый дворцовый переворот.

Екатерина I царствовала недолго. После ее смерти в 1727 году царем был провозглашен двенадцатилетний Петр Алексеевич (Петр II). Его правление также было кратковременным: в январе 1730 года он умер от оспы. Таким образом, мужское колено семейства Романовых оказалось вымершим.

Снова встал вопрос о престолонаследии. Претендовать на престол могли дочери Петра I — Анна Петровна и Елизавета Петровна, однако Верховный тайный совет отверг их, признав рожденными в незаконном сожителстве Петра I и Екатерины. Единственными «законными» претендентками на престол оставались таким образом дочери Ивана V — Екатерина и Анна. Первая из них в свое время была выдана замуж за герцога Мекленбургского, а вторая — за герцога Курляндского. Верховный тайный совет остановился на кандидатуре давно уже овдовевшей Анны Иоанновны, проживавшей в Митаве. Ей было предложено занять российский престол, предварительно подписав «кондиции», ограничивающие ее власть. Анна Иоанновна подписала их — и была провозглашена императрицей. Однако через месяц — 25 февраля 1730 года — новоявленная царица разорвала подписанные ею кондиции и стала самодержицей. Так был совершен второй дворцовый переворот.

Анна Иоанновна процарствовала десять лет. За это время подросла и была выдана замуж дочь ее сестры — Анна Леопольдовна. В 1740 году у Анны Леопольдовны родился сын, которого императрица назначила своим наследником. 17 октября того же года, после смерти Анны Иоанновны, трехмесячный младенец был возведен на престол. Регентом империи до совершеннолетия Ивана VI стал, согласно завещанию Анны Иоанновны, ее любимец Бирон. Однако в ночь на 8 ноября он был свергнут гвардией, а регентшей провозглашена Анна Леопольдовна. Так свершился третий дворцовый переворот.

Четвертый переворот произошел всего через год. В ночь на 25 ноября 1741 года дочь Петра I Елизавета явилась во дворец во главе роты гвардейского Преображенского полка и арестовала маленького императора, его мать Анну Леопольдовну и его отца Антона-Ульриха. Все

они были отправлены в заточение. Несколько позже родителей Ивана VI выслали за границу, сам же он навсегда остался в заключении в Шлиссельбургской крепости.

Еще один — пятый — дворцовый переворот был осуществлен в конце июня 1762 года, когда жена Петра III Екатерина Алексеевна (в девичестве немецкая принцесса Софья-Фредерика-Августа) при содействии гвардейских офицеров свергла с престола своего собственного мужа и была провозглашена российской императрицей Екатериной II. Любопытная подробность этого переворота состояла в том, что поход гвардии против Петра III, находившегося тогда в Ораниенбауме, возглавлялся самой Екатериной.

Как видим, «Сказание о шести градоначальницах» действительно имело под собой реальные основания: в течение семидесяти лет (с 1725 по 1796 гг.) самодержавными правительницами в России были главным образом женщины. Причем каждая из них приходила к власти в результате дворцового переворота.

Сказанное, однако, не означает, что писатель «зашифровал» эти исторически реальные события и что за каждой из градоначальниц скрывается та или иная российская императрица XVIII века. Сатирик не рисовал карикатур на конкретных лиц. Он создавал образы вымышленные, обобщающие. «Я совсем не историю предаю осмеянию, — подчеркивал Щедрин в письме к Пышину, — а известный порядок вещей» (8, 457).

Что же делает сатирик в данном случае? Он берет основную ситуацию, состоящую в том, что самовластными правительницами в течение семидесяти лет были женщины, не имевшие на то ни юридических, ни моральных прав, приходившие к власти в результате дворцовых переворотов. И эту ситуацию предельно заостряет, раскрывая все ее потенциальные «возможности», создавая на ее основе гротесковую «картину глуповского междоусобия».

Российские императрицы правили страной в течение семидесяти лет.

Глуповские градоначальницы правят семь дней.

Реальные претендентки на царский престол захватывали его с помощью двух полков (как Екатерина I), а то даже и одной роты (как Елизавета I).

И хотя уже эти подлинные факты, безусловно, комичны, Щедрин еще более заостряет смехотворность происходящего.

Ираидка Палеологова захватывает власть в Глупове с помощью трех пьяных солдат «из местной инвалидной команды».

Клемантинка де Бурбон, «без труда склонив на свою сторону четырех солдат местной инвалидной команды», овладевает умами глуповцев «почти мгновенно».

Третья претендентка, Амалия Карловна Штокфиш, «сопровождаемая шестью пьяными солдатами», берет в плен Клемантинку.

Сатирически «снижаются» и облик претенденток, и даже их имена.

Так, если поначалу первая из претенденток торжественно именуется Ираидой Лукинишной Палеологовой, то уже на следующей странице устами летописца о ней говорится: «злосидная оная Ираидка». В дальнейшем же она настойчиво прозывается Ираидкой.

Вторая претендентка с самого начала именуется Клемантинкой де Бурбон, а затем просто «беспутной оной Клемантинкой».

Третья и четвертая поначалу опять-таки величаются довольно торжественно — Амалия Карловна Штокфиш, Анеля Алоизиевна Лядоховская. Однако с дальнейшим ходом событий они очень быстро превращаются в Амальку и Нельку.

Пятая же и шестая претендентки при самом своем появлении на страницах книги ни отчества, ни фамилий не имеют, а прозываются Дунькой-толстопятой и Матренкой-ноздрей.

Наконец, соответственным образом трансформируется и «обоснование» самозвапками своих «прав» на власть в Глупове.

Претензии первой из претендентш основываются на том, что градоначальником был ее муж.

Вторая мотивирует их тем, что градоначальником был ее отец.

Эти мотивы совершенно достоверно отражают реальную действительность: один из названных аргументов был использован при захвате власти Екатериной I, второй — Елизаветой I.

Однако сатирик не ограничивается констатацией подобных фактов. Для того чтобы беспочвенность претензий «претендентш» стала более наглядной, Щедрин первый из этих мотивов развивает и сатирически заостряет по мере дальнейшего хода событий.

Амалька Штокфиш основывает свои претензии на том, что *два месяца* жила у какого-то градоначальника в *помпадуршах*.

Нелька Лядоховская даже на звание «помпадурши» никаких прав не имеет, а претензии свои на власть мотивирует тем, что тоже была как-то *однажды* *призываема* к градоначальнику.

В свою очередь Дунька-толстопятая и Матренка-поздря в качестве аргументов, доказывающих правомерность их претензий на власть, выставляют тот факт, что и они *бывали* у градоначальников *«для лакомства»*.

Еще большей сатирической обработке подвергается реально-исторический материал, относящийся к борьбе претенденток между собой.

Подлинные факты борьбы за царский престол, как говорилось, были весьма неприглядны: Елизавета I заточила в крепость годовалого младенца Ивана VI, который находился в заключении до тех пор, пока не был убит; Екатерина II свергла с престола и приказала убить своего мужа — Петра III.

Развернувшаяся же в Глупове баталия заостряется сатириком настолько, что уже переходит все границы жизненного правдоподобия: градоначальницы готовы буквально-таки «съесть» друг друга.

Так, свергнутую Клемантинку де Бурбон сажают в клетку и выставляют эту клетку на площади. Затем Нелька Лядоховская свергает Амальку Штокфиш и запирает ее в одну клетку с Клемантинкой де Бурбон. «Ужасно было видеть, — говорит «Летописец», — как оные две беспутные девки, от третьей, еще беспутнейшей, друг другу на съедение отданы были! Довольно сказать, что к утру на другой день в клетке пичего, кроме смрадных их костей, уже не было!»

Как же ведут себя при этом глуповцы?

Они охотно, с ликованием превозносят каждую новую правительницу, лишь только она захватывает власть. И так же охотно разносят в пух и прах ту, которая свергнута.

Так, после захвата власти Ираидкой Палеологовой глуповцы «поздравляли друг друга, лобызались и проливали слезы».

А на другой день, когда власть захватила Клемантинка де Бурбон, Ираидка же взлетела на воздух, глуповцы «вновь поздравляли друг друга, лобызались и проливали слезы».

С приходом же к власти Амальки Штокфиш, посадившей Клемантинку в клетку на площади, «глуповцам в сладость было, в часы досуга, приходиться дразнить ее», так как Клемантинка «остервенялась при этом неслыханно, в особенности же когда к ее телу прикасались концами раскаленных железных прутьев».

После же того как Амалька Штокфиш тоже оказалась в клетке и они с Клемантинкой друг друга сожрали, глуповцы хотя и удивились случившемуся, «но и тут не затруднились. Опять все вышли на улицу и стали поздравлять друг друга, лобызаться и проливать слезы».

Думается, нет надобности продолжать дальше анализ «Сказания о шести градоначальницах». И без того ясно, что данная глава глуповской истории призвана воочию показать, что при самодержавном строе идет постоянная смертоубийственная борьба за «бразды правления», что у вершин власти зачастую оказываются совершенно ничтожные людишки и что возвышение их подчас свершается до смешного легко.

Нарисованная Щедриным гротесковая баталия в основных своих моментах опирается на реальную историю российского самодержавия, использует ее «материал», но не совпадает с ней: определенные *закономерности жизни* в условиях самовластия предстают здесь в сатирически заостренном виде, освобожденными от всего случайного, не характерного.

Благодаря гротеску писатель достигает огромной емкости обобщения. Перед нами не просто памфлет на российских императриц XVIII века. Перед нами убийственной силы сатира на ту борьбу за власть, которая ведется в любой стране, где торжествует абсолютизм.

Каждый из эпизодов истории города Глупова построен подобным же образом. Он имеет под собой «реальное основание», нередко опирается на конкретные события и факты из практики российского самодержавия XVIII и XIX веков, однако не копирует их, а лишь использует в качестве отправного пункта или строительного материала для создания такой картины, которая раскрывает определенную сторону жизни общества в условиях самовластия и имеет широкое обобщающее значение.

Возьмем, например, «Известие о Двоекурове», помещенное в книге сразу же вслед за «Сказанием о шести

градона начальницах». Это самая короткая и, пожалуй, самая странная глава произведения. Странность ее состоит в том, что об одном из «замечательнейших» градона начальников — Семене Константиновиче Двоекурове — в ней не столько рассказывается, сколько... умалчивается. Издатель в этом, как выясняется, нисколько не виноват. Он, со своей стороны, был бы рад поместить развернутую биографию сего доблестного государственного мужа, но не смог выполнить этого намерения, так как «подробного описания его градона начальствования не найдено...».

Куда же оно делось? «Нельзя думать, чтобы «Летописец» добровольно допустил такой важный биографический пропуск в истории родного города; скорее должно предположить, что преемники Двоекурова с умыслом уничтожили его биографию, как представляющую свидетельство слишком явного либерализма и могущую послужить для исследователей нашей старины соблазнительным поводом к отыскиванию конституционализма даже там, где, в сущности, существует лишь принцип свободного сечения».

Вот теперь, пожалуй, становится ясно, почему подобная странная глава идет вслед за картиной глуповского междоусобия. Очевидно, что каждый последующий глуповский правитель, придя к власти, мог подправлять историю по своему усмотрению: одних из своих предшественников «миловать» и оставлять в летописи для пущего их прославления среди читающей публики, а других не то чтобы «казнить» или, скажем, ухудшать, а просто-напросто «изымать». Особенно в тех случаях, когда биографии их представляют собой «свидетельство слишком явного либерализма».

Ситуация, как видим, опять-таки довольно распространенная, типическая, характерная не для одного лишь XVIII века.

В главе «Фантастический путешественник» мы сталкиваемся с ситуацией более «частной». Но она тоже типична.

Градона начальник Фердыщенко вздумал путешествовать. А как же иначе? Ведь все уважающие себя самодержцы время от времени оставляют свои резиденции и отправляются обозревать подвластные им земли.

Сказав об этом намерении своего героя, Щедрин добавляет: «Очевидно, он копировал в этом случае своего патрона и благодетеля, который тоже был охотник до

разъездов (по краткой описи градоначальникам, Фердыщенко обозначен так: бывый денщик князя Потемкина) и любил, чтоб его везде чествовали».

Намек, как говорится, предельно ясен. Любовь Потемкина к «путешествиям», чествованиям и подношениям стала своего рода «притчей во языцех». Всесильный екатерининский фаворит заметно выделялся среди прочих государственных деятелей Российской державы своей неумемной страстью к организации всевозможной «показухи» и народных ликований по случаю приезда императрицы. «Потемкинские деревни» приобрели такую поистине всенародную известность, что стали понятием нарицательным.

Вот вам и «реальное основание» для сцен, нарисованных сатириком в этой главе.

Впрочем, только ли Потемкин организовывал видимость всеобщего благополучия и процветания при путешествиях императрицы? И только ли Екатерина II путешествовала по своей всероссийской «вотчине»?

Александр I, как известно, не раз пускался в вояжи по стране и за границу. Любовь его к путешествиям нашла даже в свое время отражение в такой эпиграмме:

Всю жпзнь провел в дороге,
А умер в Таганроге.

Александр II, еще будучи цесаревичем, путешествовал по России и очень любил, чтобы его всюду торжественно встречали.

Матушка его после смерти своего супруга — Николая I — с огромной свитой отправилась путешествовать за границу (в какую «копеечку» влетела русскому народу эта поездка, блестяще показал Герцен в памфлете «Августейшие путешественники»).

Да что там говорить! Любили российские самодержцы попутешествовать. Себя показать! Ликующие толпы народа посмотреть! Хвалу и славословие в свой адрес послушать! Любили воочию убедиться в том, сколь обширна и велика Российская империя и как благоденствует она под их неусыпным мудрым управлением.

Распорядителям и устроителям этих поездок, конечно, приходилось нелегко. Надо было и маршрут соответствующий разработать, и благоденствие в деревнях, намеченных к посещению, срочно организовать, и ликующие толпы народа загодя собрать и проинструктировать.

Как же трансформирует Щедрин эти реальные факты? Во что выливаются они в его сатире?

Для того чтобы предельно обнажить комизм и нелепость подобного рода разъездов, писатель заставляет глуповского градоначальника последовать примеру «августейших путешественников». Вот только осуществить ему свое намерение не так-то просто, «ибо в заведовании Фердыщенко находился только городской выгон, который не заключал в себе никаких сокровищ ни на поверхности земли, ни в недрах оной. В разных местах его валялись, конечно, навозные кучи, но они, даже в археологическом отношении, ничего примечательного не представляли. «Куда и с какою целью тут путешествовать?» Все благоразумные люди задавали себе этот вопрос, но удовлетворительно разрешить не могли. Даже бригадирова экономка и та пришла в большое смущение, когда Фердыщенко объявил ей о своем намерении.

— Ну, куда тебя слоняться несет? — говорила она. — На первую кучу наткнешься и завязнешь! Кинь ты свое озорство, Христа ради!»

И что же? Может быть, Фердыщенко прислушался к голосу благоразумных людей? Внял совету экономки? Как бы не так! Он был непоколебим. И не по причине упрямства или, скажем, пренебрежения к мнению лиц нижестоящих, а только благодаря твердой своей убежденности в пользе подобного рода поездок для нужд отечества: «Он вообразил себе, что травы сделаются зеленее и цветы расцветут ярче, как только он выедет на выгон. «Утучнятся поля, прольются многоводные реки, поплывут суда, процветет скотоводство, объявятся пути сообщения», — бормотал он про себя и лелеял свой план пуще зеницы ока».

Поскольку же подвластные Фердыщенко земли сводятся к городскому выгону для скота, по этому выгону с возвышающимися там и сям навозными кучами он и вынужден путешествовать. «План был начертан обширный. Сначала направиться в один угол выгона, потом, перерезав его площадь поперек, нагрнуть в другой конец; потом очутиться в середине, потом ехать опять по прямому направлению, а затем уже куда глаза глядят. Везде принимать поздравления и дары.

— Вы смотрите, — говорил он обывателям, — как только меня завидите, так сейчас в тазы бейте, а потом зачинайте поздравлять, как будто я невесть откуда приехал!»

Сатирическое преувеличение выражается в данной главе в том, что самодержавный правитель вынужден путешествовать по выгону для скота; что установку обывателям, как надлежит его встречать, дает он сам; что вся свита высокой путешествующей особы состоит из денщика и двух инвалидных солдат; что встречающая градоначальника ликующая толпа насчитывает четыре человека; что вместо торжественных звуков литавр и фанфар раздается звон тазов; что «дары», преподнесенные своему правителю счастливым населением, заключаются в осетровой тешке, средней величины севрюжке да кусочке ветчины...

Глава «Фантастический путешественник» блестяще высмеивает любовь самодержавных властителей к саморекламе, торжественным поездкам по подвластным им землям, шумным встречам их высоких особ и обильным дарам. При этом перед читателем обнажается сам механизм организации всех этих «народных ликований» и «добровольных подношений». Механизм, который действовал как во времена Потемкина и Екатерины II, так и в современной Щедрину России Александра II.

Вся история города Глупова слагается из такого рода эпизодов, характерных для жизни общества при самодержавном строе и раскрывающих различные грани, аспекты, проявления этого строя.

Так, например, главы «Голодный город» и «Соломенный город» показывают подлинное отношение самодержавной власти к нуждам народа. Какие бедствия ни обрушивались бы на Глупов, в каком тягостном состоянии ни находились бы его обитатели, вся «забота» градоначальника о глуповцах выражается в том, чтобы побыстрее вызвать команду для усмирения «бунтовщиков».

Глава «Войны за просвещение» раскрывает ту мысль, что «просвещение» народа в условиях самовласти выражается по преимуществу в насаждении горчицы и персидской ромашки, сопровождается чудовищным насилием над людьми и приводит лишь к очередной порции «убиенных».

Одним словом, к какой главе истории города Глупова мы ни обратились бы, становится ясно, что перед нами не «зашифрованные» события и лица XVIII — начала XIX века или современной Щедрину России 60-х годов, а обобщенные гротесковые сцены, раскрывающие те или иные характерные стороны самодержавия.

Ну, а теперь, пожалуй, самое время хотя бы вкратце остановиться на такой немаловажной проблеме, как жанр «Истории одного города». Что за книга перед нами? К какому из известных нам литературных жанров ее можно и нужно отнести?

Вопросы эти могут показаться не столь уж и существенными: не все ли, дескать, равно, каков он — жанр произведения. Главное — правильно понять его смысл, его идейную направленность, его пафос... А на какую литературную «полочку» надлежит его поместить, по каким рубрикам классифицировать — все это особого значения не имеет.

Но в том-то и дело, что правильное понимание смысла «Истории одного города», ее подлинной направленности, ее пафоса невозможно, если мы неверно определим жанр книги.

Выше уже говорилось о двух крайностях, которые наблюдались в критике и литературоведении при истолковании пафоса данной книги Щедрина. Согласно первой из этих концепций перед нами сатира на историю России XVIII — начала XIX веков; согласно второй — замаскированное обличение отрицательных сторон жизни в 60-е годы XIX века.

Совершенно ясно, что жанр «Истории одного города» сторонниками этих концепций должен был определяться не только различно, но и прямо противоположно — в зависимости от понимания пафоса книги. Так оно и было.

Приверженцы первой концепции полагали, что перед ними *сатирическая историческая хроника*.

Приверженцы второй видели в книге Щедрина *цикл зашифрованных сатирических очерков* на текущую злобу дня.

И в том и в другом случае жанровая принадлежность «Истории одного города» определялась неверно, ибо чересчур узко, односторонне были поняты как объект сатиры Щедрина в данном произведении, так и природа созданных им образов.

В действительности же предметом обличения сатирика на сей раз были не те или иные отрицательные стороны какого-то определенного конкретно-исторического отрезка времени, а сами основы жизни общества при самодержавии. Нарисованная им грандиозная панорама вобрала в

себя такие ситуации, сцены, фигуры, которые характерны для самодержавного строя вообще, а не только для какого-то одного его периода. Иными словами, перед нами не сатирическая историческая хроника, объектом обличения которой являются события XVIII — начала XIX века, и не цикл сатирических очерков об определенном роде отрицательных явлениях 60-х годов XIX века, а *гротесковый сатирический роман*, запечатлевший самое существо самовластия.

Подобное определение жанра «Истории одного города» может показаться неожиданным: ведь во внешней структуре этой книги почти нет признаков, которые мы привыкли связывать с романом. Мало того, налицо те структурные особенности, которые обычно характерны как раз для очеркового цикла: книга состоит из отдельных законченных «звеньев», каждое из которых имеет своих персонажей и свою фабулу. Но таково уж структурное своеобразие всех романов Щедрина: они «вырастали» из циклов очерков или рассказов, а потому и несут на себе их печать.

Как раз во время работы над «Историей одного города» Щедрин много размышлял о жанре романа. По его мнению, та форма романа, которая существовала раньше, — явно устарела. «Мне кажется, — писал он в «Господах ташкентцах», — что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер... В этом случае я могу сослаться на величайшего из русских художников, Гоголя, который давно провидел, что роману предстоит выйти из рамок семейственности».

Щедрин полагает, что настало время в противовес «прежнему роману» создать «новый». «Роман современного человека, — продолжает он, — разрешается на улице, в публичном месте — везде, только не дома; и притом разрешается самым разнообразным, почти непредвиденным образом. Вы видите: драма начиналась среди уютной обстановки семейства, а кончилась бог знает где; началась поцелуями двух любящих сердец, а кончилась получением прекрасного места, Сибирью и т. п. Эти резкие перерывы и переходы кажутся нам неожиданными, но между тем в них несомненно есть своя строгая последовательность, только усложнившаяся множеством разного рода мотивов, которые и до сих пор еще ускользают от нашего внимания или неправильно признаются нами недраматическими. Проследить эту неожиданность, так, чтобы она перестала быть

неожиданностью,— вот, по моему мнению, задача, которая предстоит гениальному писателю, имеющему создать новый роман».

Со свойственной ему скромностью Щедрин далее заявляет: «Само собою разумеется, что я не пытаюсь даже подойти к подобной задаче; я сознаю, что она мне не по силам. Но так как я все-таки понимаю ее довольно ясно, то беру на себя роль собирателя материалов для нее».

На самом деле писатель решал именно эту задачу. В творчестве великого сатирика родились новые для русской литературы типы романа: роман-хроника, роман-обозрение. Они преследовали своей целью тщательное исследование социальной и политической структур общества, обобщение определенных периодов в жизни страны. Вот почему форма их существенно отличается от так называемого «семейного» романа¹.

Сам Щедрин в беседе с Л. Ф. Пантелеевым говорил: «У нас установилось такое понятие о романе, что он без любовной завязки быть не может; собственно, это идет со времени Бальзака; ранее любовная завязка не составляла необходимого условия романа, например, «Дон-Кихота». Я считаю мои «Современная идиллия», «Головлевые», «Дневник провинциала» и др. настоящими романами; в них, несмотря даже на то что они составлены как бы из отдельных рассказов, взяты целые периоды нашей жизни»².

Данные слова Щедрина, на наш взгляд, с полным основанием можно отнести и к «Истории одного города», в ко-

¹ «Многие произведения его являются новой формой общественного сатирического романа»,— справедливо пишет В. Кирпотин, относя к числу таких произведений и «Историю одного города» (В. Кирпотин, Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин, «Советский писатель», М. 1955, стр. 636—637). В свою очередь, В. Гицкий в статье «Становление жанра романа-хроники в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина» приходит к выводу: «История одного города» явилась произведением, в котором полностью проявились особенности большого жанра романа-обозрения, к выработке которого так настойчиво стремился великий сатирик («Ученые записки Кишиневского пединститута», т. XII, Серия гуманитарных наук, 1959, стр. 103). Романом считает «Историю одного города» и А. Бушмин (см. главу «Проблема общественного романа» в его монографии «Сатира Салтыкова-Щедрина», изд-во АН СССР, М.—Л. 1959, и статью «Роман в теоретическом и художественном истолковании Салтыкова-Щедрина» в коллективном труде «История русского романа», т. II, «Наука», М.—Л. 1964).

² «М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников», Гослитиздат, М. 1957, стр. 184.

торой тоже взят целый период жизни русского общества. Причем период, охватывающий не годы и не десятилетия, а века. Для того чтобы успешно обобщить столь обширный материал, необходимо было найти чрезвычайно емкую форму сатирической типизации. Именно такой формой и оказался гротеск. Вот почему под пером писателя родился не «обычный» сатирический роман, а роман гротесковый.

Почему же свой сатирический роман, раскрывающий истинное лицо самодержавия, Щедрин написал в форме «истории»?

История города Глупова, как уже говорилось, носит условный характер. Щедрин не воссоздает реальной истории российского самодержавия. Писатель «извлекает» из нее смысл и воплощает его в эпизоды вымышленные, гротесковые — с той целью, чтобы глубинные закономерности жизни «обнажились» и сделались очевидными. Нарисованные эпизоды выстраиваются писателем друг за другом в «цепочку», которая и составляет «историю» Глупова.

В книге нет сквозного сюжета в традиционном смысле слова: каждая глава представляет собой как бы совершенно законченное произведение, имеющее самостоятельную, завершенную сюжетную линию. В то же время главы эти тесно связаны между собой не только общностью проблематики, места действия и собирательным образом глуповцев, но и чем-то еще. Этим чем-то и является *история* Глупова, которая выступает в книге как ее *сюжет*.

Город Глупов проходит через целый ряд типичных для самодержавия ситуаций.

Сначала он оказывается под управлением безголового градоначальника, которого жители города встречают с восторгом и которому продолжают беспрекословно повиноваться, несмотря на то что порой он издает просто-напросто бессмысленные звуки («Органчик»).

Затем в городе разворачивается кровопролитная, жесткая борьба за власть между претендентами на глуповский «престол», которая раскрывает истинное отношение правителей друг к другу («Сказание о шести градоначальниках»).

После этого читателю показывается, как «победители» исправляют историю («Известие о Двоекурове»).

Потом на Глупов одно за другим обрушиваются стихийные бедствия — голод, пожар и путешествия властителя,

которые как бы приравниваются к прочим бедам, постоянно сваливающимся на головы глуповцев («Голодный город», «Соломенный город», «Фантастический путешественник»).

Вслед за тем город Глупов испытывает на себе внедрение просвещения, которое выражается в насаждении горчицы и персидской ромашки и сопровождается вопиющим насилием и произволом («Войны за просвещение»).

Следующий виток глуповской истории запечатлел эпоху «либерального правления», состоящую из трех периодов: во-первых, периода «учтвого обращения», которое заключалось в том, что квартальные «не всякого прохожего хватили за воротник»; во-вторых, периода законодательства, наглядно доказавшего, что каждый последующий градоначальник законы по своему усмотрению отменять, устанавливать и переделывать может; и наконец, периода совершенно неслыханного либерализма, когда очередной градоначальник не только отказался от вмешательства в бытовые дела, но даже утверждал, что «в этом невмешательстве и заключается вся сущность администрации». Столь либеральный правитель, разумеется, долго продержаться не мог и вскоре был «съеден» предводителем дворянства («Эпоха увольнения от войн»).

Затем следует период, который летописец именует «бесстыжим глуповским неистовством», а издатель — «скоропроходящим глуповским баловством»; для него характерны идолопоклонство, моральная разнузданность, мистицизм и расправа над людьми здравомыслящими, проходящая под лозунгом борьбы за религию, нравственность и общественное спокойствие («Поклонение мамоне и покаяние»).

Завершается история города Глупова периодом всеобщего нивеляторства и военизации жизни, попыткой всю страну превратить в казарму, а всех жителей в солдат, с утра до вечера марширующих и бьющих в барабан («Подтверждение покаяния»).

Каждая из глав книги воссоздает, таким образом, определенную сторону самодержавия, его стратегии и тактики и составляет особый «виток» условной глуповской истории.

Совокупность таких «витков», запечатлевших типические проявления самовластия, образует своего рода «спираль» (как известно, история развивается по спирали),

которая демонстрирует перед читателем *состояние общества при самодержавии на различных его этапах*.

Абсолютизм и народ, абсолютизм и общество — вот та кардинальная проблема, которая поставлена Щедриным в его гротесковом сатирическом романе и исследована всесторонне, глубоко. Проблема эта в разных главах книги поворачивается различными своими гранями. В то же время она объединяет эти вроде бы «самостоятельные» главы в единое целое.

В свое время Гегель, анализируя эволюцию эпических форм литературы, сетовал на то, что роман, будучи эпосом частной жизни, не дает той картины «состояния мира», которую давала некогда эпопея. Развитие мирового сатирического романа в известной мере опровергает это положение, ибо в своих наивысших образцах он фактически выходит за рамки «обычного» романа и перерастает в роман-эпопею или (по классификации уже не Гегеля, а Гоголя) — в «малый вид эпопеи».

Характеризуя этот вид эпопеи, Гоголь писал: «В новые века произошел род повествовательных сочинений, составляющих как бы средину между романом и эпопеей, героем которого бывает хотя частное и невидное лицо, но, однако же, значительное во многих отношениях для наблюдателя души человеческой. 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, ту земную, почти статистически схваченную картину недостатков, злоупотреблений, пороков и всего, что заметил он во взятой эпохе и времени, достойного привлечь взгляд всякого наблюдательного современника, ищущего в былом, прошедшем живых уроков для настоящего»¹.

Не трудно заметить, что «История одного города» Щедрина дает именно такую картину «всего значительного в чертах и нравах взятого им времени». Воссоздав город Глуинов на различных этапах его существования, писатель запечатлел «состояние мира» в условиях самовластия. Таким образом, перед нами та разновидность романа, которую вернее было бы именовать «малой сатирической эпопеей».

И еще одно обстоятельство необходимо отметить, харак-

¹ П. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. VIII, изд-во АН СССР, 1952, стр. 478—479.

теризуя жанр «Истории одного города». Все великие произведения художественной литературы представляют собой нечто настолько своеобразное, что не укладываются целиком в существующую литературную классификацию. В этом смысле безусловно прав был Лев Толстой, когда писал: «Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»¹.

«История одного города» также не укладывается «вполне» в форму романа или даже «малой эпопеи», ибо перед нами произведение поваторское, уникальное, неповторимое.

И все же было бы неправильно полагать, будто оно совершенно выпадает из традиций сатирического романа.

Если обратиться к общепризнанным образцам этого жанра, то нетрудно будет убедиться, что наиболее распространенной формой сатирического романа является роман-обозрение. В центре такого произведения, как правило, находится главный герой, который силой обстоятельств втягивается в похождения, приключения (или же по доброй воле отправляется в путешествие) и сталкивается благодаря этому с различными людьми. Подобный сюжет позволяет сатирику «обозреть» различные слои общества и вывести множество человеческих типов и характеров.

По этому принципу построены и «Сатирикон» Петрония, и «Золотой осел» Апулея, и «Дон Кихот» Сервантеса, и «Путешествия Гулливера» Свифта, и «Записки Пиквикского клуба» Диккенса... Даже «Мертвые души» Гоголя представляют собой, в сущности, разновидность сатирического романа того же типа. Ведь в центре данного произведения «похождения Чичикова», вместе с которым мы и оказываемся у самых различных людей. Благодаря главному герою, выступающему в роли «обозревателя», перед нами предстают различные социально-психологические типы, характерные для современного Гоголю крепостнического общества, в том числе знаменитая «галерея помещиков».

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 16, Гослитиздат, М. 1955, стр. 7.

В «Истории одного города» вроде бы нет такого героя, который выступал бы в качестве «сквозного» действующего лица и обозревателя. И тем не менее в книге Щедрина многое напоминает роман-обозрение. В сущности, структурно она построена именно по этому принципу. Только сюжет на сей раз разворачивается *не в пространстве, а во времени* (в роли обозревателей выступают глуповские летописцы и издатель. Сквозными же в книге являются образы города Глупова и населяющих его глуповцев).

Благодаря такому сюжету читатель имеет возможность познакомиться не только с различными ситуациями, характерными для жизни общества при самодержавии, но и с обширнейшей галереей правителей, распорядившихся судьбой Глупова на протяжении целого века. Их уже не пятеро, как помещиков у Гоголя. Их более двадцати, следовавших непрерывно друг за другом, «в величественном порядке».

ГАЛЕРЕЯ ГРАДОНАЧАЛЬНИКОВ

В очерке Щедрина «Наши глуповские дела», как и в ряде других очерков глуповского цикла начала 60-х годов, в качестве правителей города Глупова назывались *губернаторы*.

В «Истории одного города» их место заняли *градоначальники*. В чем же смысл такой замены? Кого во времена создания романа именовали титулом «градоначальник»?

В первом томе своего «Толкового словаря живого великорусского языка», вышедшем в 1863 году, В. И. Даль так объяснял значение этого слова: «Звание *градоначальника* присвоено у нас правителю такого города, который почему-либо не подчинен губернатору, как, например, *Таганрог, Керчь*».

Однако в художественной литературе термин этот употреблялся не только в своем официальном толковании, но и как синоним к слову «городничий». В сочинениях Щедрина 60-х годов он нередко фигурировал как раз в этом, втором смысле.

Каково же содержание данного понятия в «Истории одного города»? Кто они такие, глуповские градоначальники? Обыкновенные городничие? Или правители такого города, который не подчинен губернатору? А может быть, слово «градоначальник» своего рода условный термин для обозначения правителей более высокого ранга?

Ответить на эти вопросы оказывается не так-то легко, хотя поначалу представляется, что ответ предельно прост и что под градоначальниками сатирик на сей раз подразумевает, конечно же, не каких-то там городничих, стоявших во главе маленьких уездных городов. И даже не губернаторов, возглавлявших большие провинциальные города обширной Российской империи. Под градоначальниками имеются в виду сами... Но не будем торопиться с выводами.

«Обращение к читателю» от последнего архивариуса-летописца начинается такими словами: «Ежели древним еллинам и римлянам дозволено было слагать хвалу своим безбожным начальникам и предавать потомству мерзкие их деяния для назидания, ужели же мы, христиане, от Византии свет получившие, окажемся в сем случае менее достойными и благодарными? Ужели во всякой стране найдутся и Нероны преславные, и Калигулы, доблестью сияющие, и только у себя мы таковых не обрящем?»

Как видим, город Глупов ставится здесь в один ряд со странами, а глуповские градоначальники — с *императорами*. Пока что — с римскими императорами.

Несколько ниже в том же обращении о градоначальниках сказано следующее: «Много видел я на своем веку поразительных сих подвижников, много видели таковых и мои предместники. Всего же числом двадцать два, следовавших непрерывно, в величественном порядке, один за другим, кроме семидневного пагубного безначалия, едва не повергнувшего весь град в запустение».

Здесь уже глуповские градоначальники сопоставляются с русскими *царями*: количество градоначальников оказывается равным числу царей, правивших Россией;¹ упоминаемое же летописцем «семидневное пагубное безначалие» находит соответствие в так называемой «семибоярщине»².

Так что же: градоначальники — это «замаскированные» русские цари?

Подобный вывод поначалу кажется весьма заманчивым. Однако он был бы явной натяжкой.

¹ Начиная с Ивана IV, официально присвоившего себе этот титул в 1547 г.; до этого он, как и его предшественники, имел титул князя.

² Подробнее см.: Г. В. Иванов, Из наблюдений над «Историей одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. — В сб. «Ученые записки ЛГУ», № 229, Серия филологических наук, вып. 30, Л. 1957, стр. 169—171.

Обрами градоначальников Щедрина, несомненно, «метил» в самодержавие и самодержцев. Об этом со всей определенностью свидетельствуют оба приведенные абзаца. Но отсюда вовсе не следует, что глуповские градоначальники «олицетворяют» собой реальных русских царей и что за каждым правителем города Глупова стоит какой-то конкретный монарх.

Количество глуповских градоначальников соответствует числу русских царей. Здесь гротесковый мир романа *впрямую* перекликается с реальной самодержавной действительностью¹.

Однако сами градоначальники — образы обобщенные, типические. В фигурах некоторых из них действительно можно отыскать черты подлинных российских самодержцев (так, например, в образе Негодяева есть нечто от Павла I, в фигурах Микаладзе и Грустилова — от Александра I, в Перехват-Залихватском — от Николая I). В образах некоторых других градоначальников тоже проскальзывают черточки, напоминающие тех или иных реально существовавших лиц, но не царей, а их приближенных (Беневоленский и обликом своим, и фактами биографии напоминает Сперанского, Угрюм-Бурчеев — Аракчеева и т. п.). Что же касается остальных градоначальников, то среди них есть фигуры вымышленные целиком и полностью. Напрасно стали бы мы отыскивать в Дементии Варламовиче Брудастом или, скажем, в Никодиме Осиповиче Иванове черты, «роднящие» их с кем-то из реальных исторических лиц. Занятие это оказалось бы совершенно бесперспективным.

¹ Некоторые ученые, основываясь на том факте, что в «Описи градоначальникам» номер 19 пропущен и фактически перечислен 21 градоначальник, склонны считать число 22 в «Описи» и в «Обращении к читателю» — ошибкой, возникшей в результате недосмотра. В свою очередь, некоторые другие литературоведы настаивают на том, что число 22 не ошибка, а глубоко продуманная деталь. Нам представляется, что тот или иной исход данного спора никак не должен сказаться на существовании сформулированного выше вывода, который состоит в том, что количеством глуповских градоначальников Щедрина стремился намекнуть на число русских царей. (Сколько именно было в России царей — вопрос спорный, решавшийся разными историками различно в зависимости от того, включали ли они в число русских самодержцев таких лиц, как, например, Лжедмитрий или Федор Борисович Годунов. Возможно, что колебания Щедрина в количестве глуповских градоначальников — в журнальном тексте 20, в отдельном издании 22 при фактических 21 — отражали разногласия в решении этого вопроса.)

Мало того. Даже в тех случаях, когда сквозь фигуру определенного градоначальника «проглядывают» черты реальной исторической личности, перед нами отнюдь не сатирический портрет этой личности, не карикатура на нее. Глуповские правители — повторяем — образы обобщенные, типические.

И термин «градоначальник» употребляется в данной книге Щедрина не в официальном своем значении, а в чисто условном: градоначальник — это *начальник города*. Города Глупова.

Поскольку Глупов — город обобщенный, собирательный, олицетворяющий собой самодержавие, постольку и градоначальник на сей раз понятие собирательное, обозначающее самовластного правителя.

Поскольку Глупов — образ гротесковый, в котором слиты воедино признаки уездных городов, губернских, столичных и вообще всей страны, постольку и в фигурах градоначальников контаминированы черты городничих, губернаторов, царских временщиков и самих царей.

Поскольку границы Глупова изменчивы, подвижны — порой город расширяется до пределов всей Российской империи, а порой предстает в своем губернском или уездном облике, постольку и понятие «градоначальник» как бы меняет свой объем. Во всех случаях, однако, оно сохраняет свою определенность; градоначальник — это не просто правитель, а правитель абсолютный, неограниченный, всесильный. И что бы ни находилось под его управлением — вся страна, край, губерния или уезд, он всегда самодержец.

Не будем перечислять здесь всех тех, кто правил городом Глуповым на протяжении его почти вековой истории. Не будем анализировать их биографии, их склонности, их разнообразнейшие начинания и походы. В этом, право же, нет особой надобности, ибо многообразие градоначальнических фигур, темпераментов и склонностей при ближайшем рассмотрении оказывается несущественным. Выясняется, что все градоначальники похожи друг на друга в главном, что разнообразнейшие их прожекты и поползновения в конце концов сводились к одному: к выколачиванию «недоимок» и пресечению «крамолы».

Иначе говоря, многообразие градоначальников оборачивается на самом деле их паразитическим однообразием.

Мотив многообразного однообразия возникает в самом начале книги, в предисловии «От издателя». Причем здесь он сформулирован Щедриным прямо, без экивоков и педоговоренностей.

«Содержание «Летописца», — говорит писатель, — довольно *однообразно*; оно почти исключительно исчерпывается биографиями градоначальников, в течение почти целого столетия владевших судьбами города Глупова, и описанием замечательнейших их действий, как-то: скорой езды на почтовых, энергического взыскания недоимок, походов против обывателей, устройства и расстройства мостовых, обложения данями откупщиков и т. д. Тем не менее даже и по этим скудным фактам оказывается возможным уловить физиономию города и уследить, как в его истории отражались *разнообразные* перемены, одновременно происходившие в высших сферах» (курсив мой. — Д. Н.).

Познакомившись с «Историей одного города», мы убедимся, что деятельность многочисленных глуповских градоначальников действительно однообразна. Предельно однообразна. И что разнообразные перемены, происходившие «в высших сферах» и отражавшиеся в истории города Глупова, представляли собой не что иное, как разнообразие способов приведения глуповцев к однообразию.

Для того чтобы у читателя не оставалось никаких сомнений относительно истинного характера «разнообразия» глуповской жизни под управлением градоначальников, Щедрин разъясняет: «Все они секут обывателей, но первые секут абсолютно, вторые объясняют причины своей распорядительности требованиями цивилизации, третьи желают, чтоб обыватели во всем положились на их отвагу. Такое разнообразие мероприятий, конечно, не могло не воздействовать и на самый внутренний склад обывательской жизни; в первом случае обыватели трепетали бессознательно, во втором — трепетали с сознанием собственной пользы, в третьем — возвышались до трепета, исполненного доверия».

В рассуждении этом нетрудно заметить развитие и углубление той же мысли о разнообразном однообразии или — что то же самое — об однообразном многообразии.

В «Описи градоначальникам» мотив этот, так сказать, *персонифицируется*. Целая галерея глуповских правителей проходит перед нами. И почти в каждой из кратких характеристик встречаются фразы, вроде следующих: «Многократно делал походы против недоимщиков и столь

был охоч до зрелищ, что никому без себя сечь не доверял» (Ферапонтов); «Обложил в свою пользу жителей данью по три копейки с души, предварительно утопив в реке экономии директора. Перебил в кровь многих капиталистов» (Великанов); «Предводительствовал в кампании против недоимщиков, причем спалил тридцать три деревни и, с помощью сих мер, взыскал недоимок два рубля с полтиною» (Бородавкин).

А в следующей за ней главе — «Органчик» — все эти разнообразные фигуры как бы приведены к общему знаменателю. И знаменателем этим оказался Дементий Варламович Брудастый — градоначальник без головы. В этом образе, как уже говорилось выше, перед читателем воочию предстает сама сущность градоначальничества, очищенная от всего побочного, второстепенного. И выясняется, что этим побочным, второстепенным, ненужным является все человеческое — в том числе и человеческая голова, человеческий ум, ибо градоначальник — это функция. Функция карающая, пресекающая и взыскивающая.

С кем бы из градоначальников ни столкнулись мы в дальнейшем повествовании, каждый из них представляет собой лишь очередную вариант той же самой сущности. Характер, личные склонности, темперамент, убеждения — все это влияет лишь на формы проявления этой сущности; сама же она остается неизменной.

В главе «Войны за просвещение» писатель заставляет градоначальника Бородавкина подвергнуть «строгому рассмотрению намерения и деяния своих предшественников». И что же? «Вереницею прошли перед ним: и Клементий, и Великанов, и Ламврокакис, и Баклан, и маркиз де Санглот, и Фердыщенко, но что делали эти люди, о чем они думали, какие задачи преследовали — вот этого-то именно и нельзя было определить ни под каким видом. Казалось, что весь этот ряд — не что иное, как сонное мечтание, в котором мелькают образы без лиц, в котором звенят какие-то смутные крики, похожие на отдаленное галденье захмелевшей толпы... Вот вышла из мрака одна тень, хлопнула: раз-раз! и — исчезла неведомо куда; смотришь, на место ее выступает уж другая тень, и тоже хлопает как попало, и исчезает... «Раззорю!», «Не потерплю!» — слышится со всех сторон, а что раззорю, чего не потерплю — того разобрать невозможно. Рад бы посторониться, прижаться к углу, но ни посторониться, ни прижаться нельзя, потому что из всякого угла раздается все то же «раззорю!», которое гонит

укрывающегося в другой угол и там, в свою очередь, опять настагает его».

Конечно, не Бородавкину принадлежит это вдохновенное суждение, а самому Щедрину. Это он, сатирик, видит в веренице градоначальников лишь *тени, образы без лиц...* Это он слышит их раздающиеся со всех сторон крики: «Раззорю!» и «Не потерплю!» Это он понимает, что некуда деться от этих криков человеку, ибо в какой бы угол он ни подался, всюду настагает его то же самое.

Деятельность самого Бородавкина, при всех его «благих» пожеланиях, свелась в конечном счете к тому же самому. Внедрение «просвещения» сопровождалось вопиющим насилием над людьми. В результате просветительских усилий Бородавкина «через несколько лет ни один глуповец не мог указать на теле своем места, которое не было бы высечено».

Среди «Оправдательных документов» Щедрин на первом месте помещает приписанный Бородавкину трактат — «Мысли о градоначальническом единомыслии, а также о градоначальническом единовластии и о прочем». Трактат этот — еще одно средство выразить идею градоначальнического однообразия.

Оказывается, однообразие это далеко не случайно. Оно закономерно. Мало того, оно необходимо. Именно с этого слова и начинается трактат: «Необходимо, дабы между градоначальниками царствовало единомыслие. Чтобы они, так сказать, по всему лицу земли едиными устами».

Градоначальническое же многомыслие объявляется не только не нужным, но и вредным, ибо может иметь последствия, «с трудом исправимые».

Перечислив целый ряд предложений, направленных на то, чтобы единство мыслей у градоначальников было еще более прочным и нерушимым, автор трактата продолжает: «Утвердившись таким образом в самом центре, единомыслие градоначальническое неминуемо повлечет за собой и единомыслие всеобщее. Всякий обыватель, уразумев, что градоначальники: а) распоряжаются единомысленно, б) палят также единомысленно, — будет единомысленно же и изготовляться к восприятию сих мероприятий. Ибо от такого единомыслия некуда будет им деваться».

Другой трактат — «О благовидной всех градоначальников наружности» — также направлен на то, чтобы все градоначальники были предельно *унифицированы*. Причем на сей раз речь идет уже не только о единомыслии их и

о присутствии им единовластия, но и о приведении к единообразию самой наружности их: «Необходимо, дабы градоначальник имел наружность благовидную. Чтоб был не тучен и не скареден, рост имел не огромный, но и не слишком малый, сохранял пропорциональность во всех частях тела и лицом обладал чистым, не обезображенным ни бородавками, ни (от чего боже сохрани!) злокачественными сыпями. Глаза у него должны быть серые, способные по обстоятельствам выражать и милосердие и суровость. Нос надлежащий. Сверх того, он должен иметь мундир».

Уже рассуждение о том, какой градоначальнику «необходимо» иметь рост и какими «должны быть» глаза его, нос и прочие части тела, достаточно ярко выражает мысль об унификации градоначальнической внешности.

Последняя же фраза переводит весь разговор в новую, еще более выразительную плоскость: выясняется, что именно мундир является главным во внешности градоначальника: «Вольнодумцы, конечно, могут (под личною, впрочем, за сие ответственностью) полагать, что перед лицом законов естественных все равно, кованая ли кольчуга или кургузая кучерская поддевка облачают пачальника, но в глазах людей опытных и серьезных материя сия всегда будет пользоваться особливим перед всеми другими предпочтением. Почему так? а потому, господа вольнодумцы, что при отправлении казенных должностей мундир, так сказать, предшествует человеку, а не наоборот».

Вот и дошли мы, наконец, до подлинной сути дела. Градоначальник — это *мундир!* А кто в мундире — не важно. В нем может быть Клементий, вывезенный из Италии за искусную стряпню макарон и внезапно произведенный в надлежащий чин («Прибыв в Глухов, не только не оставил занятия макаронами, но даже многих усиленно к тому принуждал, чем себя и воспрославил»). В нем может быть Фердыщенко, бывший денщик князя Потемкина, большой любитель буженины и гуся с капустой («При не весьма обширном уме, был косноязычен»). В нем может быть Негодяев, бывший гатчинский истопник («Размостил вымощенные предместниками его улицы и из добытого камня настроил монументов»). В нем может оказаться голштинский выходец, гвардии сержант Пфейфер; или капитан-поручик из лейб-кампанцев Урус-Кугуш-Кильдибаев; или потомок сладострастной княгини Тамары князь Микаладзе, столь охочий до женского пола, что увеличил глухов-

ское население почти вдвое; или виконт дю Шаро, который «готов был стать на сторону какого угодно убеждения или догмата, если имел в виду, что за это ему перепадет лишний четвертак», и который начал было «объяснять глуповцам права человека», а кончил тем, «что объяснил права Бурбонов».

Порой же в этом мундире оказываются еще более страшные лица. Такие, как бывший армейский парашечник и палач Угрюм-Бурчеев¹, разрушивший старый город и заложивший на новом месте другой.

Вереница градоначальников, удостоившихся развернутого изображения, начинается Брудастым, являвшим собой истинную, очищенную от всех «примесей» сущность градоначальничества, а завершается Угрюм-Бурчеевым, представляющим собой ту же самую сущность, помноженную на строгий план нивеляторства жизни и тупую непреклонность. Вот почему перед нами фигура не только более значительная, но и более зловещая.

Разные были в Глупове градоначальники. Деятельные и бездеятельные. «Либеральные» и консервативные. «Вводившие просвещение» и искоренявшие оное. Но всех их превзошел Угрюм-Бурчеев. Превзошел своим безграничным идиотизмом и неиссякаемой энергией, направленной на претворение в жизнь исповедуемых им идеалов. Идеалами же этими были: *прямая линия, отсутствие пестроты, простота, доведенная до наготы.*

Именно сочетание таких качеств, как доходящая до идиотизма ограниченность, непреклонность и наличие казарменных идеалов, породило эту зловещую фигуру. Отнимите у Угрюм-Бурчеева хотя бы один из названных «компонентов» — и перед вами будет уже кто-то другой...

Отнимите, например, у него идиотизм, и идеалы его, по всей вероятности, будут иными... Лишите его непреклонности, и что тогда от него останется? Идиотические идеалы. Вещь, конечно, тоже мало приятная, но все-таки отно-

¹ «Бывый прохвост» — так охарактеризован он в «Описи градоначальникам». Бывый — это устаревшая форма нынешнего «бывший». Слово же «прохвост» в старшину имело более конкретное значение, чем сейчас. Прохвостом (профосом) назывался «парашечник», очивавший в военном лагере нужники (выносивший параша), а также исполнявший в полку функции полицейского палача.

сительно безопасная. Безопасная до тех пор, пока идеалы эти остаются голой теорией, пока их не начинают внедрять в действительность... Наконец, отберите у него самую потребность в масштабных идеалах, и перед вами предстанет довольно-таки обыкновенный идиот, отличающийся от всех прочих идиотов только своей непреклонностью. Конечно, и в этом случае он принес бы немало зла; однако зло это касалось бы отдельных сторон жизни, а не самих ее основ.

Сочетание этих качеств оказывается особенно ужасным, ибо носитель их находится у власти. «Обыкновенно противу идиотов,— пишет Щедрин,— принимаются известные меры, чтоб они, в неразумной стремительности, не все опрокидывали, что встречается им на пути. Но меры эти почти всегда касаются только простых идиотов; когда же придатком к идиотству является властность, то дело ограждения общества значительно усложняется».

Идиот, оказавшийся у власти в самодержавном государстве, может натворить столько бед, что размер их невозможно будет даже и измерить. Почему же? Да потому, что он — полновластный, единодержавный правитель, и никакие резоны не могут помешать осуществлению его намерений. «Там, где простой идиот расшибает себе голову или наскакивает на рожон, идиот властный раздробляет пополам всевозможные рожны и совершает свои, так сказать, бессознательные злодеяния вполне беспрепятственно. Даже в самой бесплодности или очевидном вреде этих злодеяний он не почерпает никаких для себя поучений. Ему нет дела ни до каких результатов, потому что результаты эти выясняются не на нем (он слишком окаменел, чтобы на нем могло что-нибудь отражаться), а на чем-то ином, с чем у него не существует никакой органической связи. Если бы, вследствие усиленной идиотской деятельности, даже весь мир обратился в пустыню, то и этот результат не устроил бы идиота. Кто знает, быть может, пустыня и представляет в его глазах именно ту обстановку, которая изображает собой идеал человеческого общежития?»

На протяжении всей книги Щедрин не дает портретных зарисовок никого из градоначальников. Исключение составляет один лишь Угрюм-Бурчеев. Если Брудастый являл собой пример градоначальника без головы, а многие другие правители Глупова были образами без лиц, то Угрюм-Бурчеев имеет не только голову, но и «лицо»,

Что за мысли гнездились в угрюм-бурчеевской голове, мы уже видели. Теперь посмотрим на его лицо.

«В городском архиве,— пишет сатирик,— до сих пор сохранился портрет Угрюм-Бурчеева. Это мужчина среднего роста, с каким-то деревянным лицом, очевидно никогда не освещавшимся улыбкой. Густые, остриженные под гребенку и как смоль черные волосы покрывают конический череп и плотно, как ермолка, обрамливают узкий и покатый лоб. Глаза серые, впавшие, осененные несколько припухшими веками; взгляд чистый, без колебаний; нос сухой, спускающийся от лба почти в прямом направлении книзу; губы тонкие, бледные, опущенные подстриженною щетиной усов; челюсти развитые, но без выдающегося выражения плотоядности, а с каким-то необъяснимым букетом готовности раздробить или перекусить пополам. Вся фигура сухощавая с узкими плечами, приподнятыми кверху, с искусственно выпяченною вперед грудью и с длинными мускулистыми руками. Одет в военного покроя сюртук, застегнутый на все пуговицы, и держит в правой руке сочиненный Бородавкинским «Устав о неуклонном сечении», но, по-видимому, не читает его, а как бы удивляется, что могут существовать на свете люди, которые даже эту неуклонность считают нужным обеспечивать какими-то уставами. Кругом — пейзаж, изображающий пустыню, посреди которой стоит острог; сверху, вместо неба, нависла серая солдатская шинель...»

Нет, не случайно не давал Щедрин портретных зарисовок предыдущих градоначальников — ведь «лицо» их определялось мундиром. И не случайно на сей раз такой портрет писатель, напротив, дает. Сама безличность смотрит на нас этими серыми, тусклыми глазами. Безличность с узким лбом, развитыми челюстями и постоянной готовностью раздробить что-нибудь или перекусить кого-нибудь пополам. Безличность с искусственно выпяченною вперед грудью и в сюртуке военного покроя, застегнутом на все пуговицы. Безличность на фоне голой пустыни, серой солдатской шинели и острога.

Перед нами не просто портрет. Перед нами портрет-символ, запечатлевший истинное *лицо безличия*.

«Самый образ жизни Угрюм-Бурчеева,— продолжает Щедрин,— был таков, что еще более усугублял ужас, наводимый его наружностью. Он спал на голой земле и только в сильные морозы позволял себе укрыться на по-

жарном сеновале; вместо подушки клал под голову камень; вставал с зарею, надевал вицмундир и тотчас же бил в барабан; курил махорку до такой степени вонючую, что даже полицейские солдаты и те краснели, когда до обоняния их доходил запах ее; ел лошадиное мясо и свободно пережевывал воловьи жилы. В заключение по три часа в сутки маршировал на дворе градоначальнического дома, один, без товарищей, произнося самому себе командные возгласы и сам себя подвергая дисциплинарным взысканиям и даже шпицрутенам («причем бичевал себя не притворно, как предшественник его, Грустилов, а по точному разуму законов», — прибавляет летописец).

Суворину казалось, что Щедрин напрасно наградил Угрюм-Бурчеева подобным образом жизни. Касаясь приведенного выше отрывка, он писал: «Как карикатура на чрезмерную страсть к маршированию и выправке эти... строки не лишены остроумия и злости, но как черты характеров, подобных Угрюм-Бурчееву, они лишены всякого значения. Угрюм-Бурчеевы никогда себя не забывают и работают только для себя; сильной, непреклонной воли, самобичевания в них также никогда не замечалось... Лишь наружно они готовы показать спартанскую твердость и выставить напоказ свой протертый сюртук и изношенную шинель: для толпы ношение градоначальником, эту важную особую, старой шинели является чем-то грандиозным и внушающим почтение к себе; она готова бессмысленно повторять: «Смотрите, дети, этот человек мог бы ежедневно надевать новую шинель и новый сюртук, но он ходит в старых. Какое величие!» Она готова удивляться старому сюртуку с таким же увлечением, с каким удивляется, глаза, блеску и золоту. Она не размышляет о том, что старым сюртуком прикрыта полнейшая нравственная разнузданность, высказывающая себя где-нибудь в четырех стенах, вдали от людских очей. Если же толпа способна создать себе культ из старой шинели, треугольной шляпы и серого сюртука, то действительные самобичевания и закаление своей природы тяжкими лишениями найдут между нею еще большее число поклонников, потому что лишения эти, в ее глазах, свидетельствуют о нравственной силе человека, о преданности его своей идее, хотя бы это была и дикая идея. Тут уж является фанатизм, способный жертвовать, во имя идеи, своей жизнью. Но еще не видано, чтоб Угрюм-Бурчеевы были способны на такие подвиги: они, как только

достигли власти, скорей пожертвуют тысячью жизней других, чтоб сохранить в целости свой указательный перст и продолжить свое благосостояние, чем уронить волос с головы своей»¹.

Рассуждение А. Суворина само по себе не лишено меткости и наблюдательности. Однако направлено оно не совсем по адресу. Та черта правителей, о которой говорит Суворин, действительно существует. И Щедрин запечатлел ее в образе Грустилова, аскетизм которого и в самом деле был мнимым, скрывавшим полнейшую нравственную разнузданность («Есть указания, — подчеркивает сатирик, — которые заставляют думать, что аскетизм Грустилова был совсем не так суров, как это можно предполагать с первого взгляда. Мы уже видели, что так называемые вериги его были не более как помочи... шелеп, которым он бичевал себя, был бархатный; ...пост же состоял в том, что он к прежним кушаньям прибавил рыбу тюрбо, которую выписывал из Парижа за счет обывателей»).

Что же касается Угрюм-Бурчеева, то характер его иной. Вот почему «упреки» А. Суворина и на сей раз оказываются неосновательными. Приведенные выше строки свидетельствуют вовсе не о «сильной воле» и «демократичности» Угрюм-Бурчеева, а о его полнейшей античеловечности.

Его неприхотливость, его аскетизм сродни «неприхотливости» животного.

Его маршировки и самобичевание — лишнее подтверждение его идиотизма, его тупости.

Во всем этом проявляется та самая «простота» Угрюм-Бурчеева, которая составляет его существо.

Он чужд показного аскетизма. Он ничего ни перед кем не разыгрывает. Он ведет столь «аскетический» образ жизни, ибо даже не представляет себе, что жизнь может быть иной. Мало того, иной, человеческий образ жизни поверг бы его в полнейшее недоумение, и он задал бы свой традиционный вопрос: «Зачем?»

Ему совершенно непонятно, зачем люди спят на кроватях, а не на голой земле; зачем кладут под головы подушки; зачем надевают на себя что-то иное, кроме мундира; зачем занимаются какими-то делами, а не маршируют с утра до вечера.

И «аскетизм» Угрюм-Бурчеева вызывает в людях, в

¹ «Вестник Европы», 1871, № 4, стр. 739.

«толпе» вовсе не восхищение и преклонение, а прямо противоположные чувства: образ жизни его, по словам Щедрина, «еще более усугублял ужас, наводимый его наружностью».

Было бы неверно называть Угрюм-Бурчеева человеком безнравственным, ибо для него такого понятия, как нравственность, вообще не существует.

Античеловечность, бездушные Угрюм-Бурчеева поистине безграничны. Любое проявление жизни, естественности он готов задушить, смести с лица земли. Вот почему даже покорными, все претерпевшими и ко всему готовыми глупцами он воспринимается как «враг человеческий».

Одним из прототипов Угрюм-Бурчеева, как известно, был Аракчеев — всевластный военный министр в последние годы царствования Александра I, вдохновитель и организатор «военных поселений», явившихся символом всего периода «аракчеевщины». Однако в корне неверно ограничивать широкое обобщающее значение созданной Щедриным фигуры, сводить образ — к прообразу. В Угрюм-Бурчееве и в его «фантазии» сконцентрированы и заострены черты, которые были характерны не только для Аракчеева и иже с ним, но и для некоторых мечтаний утопистов, развивавших идеи феодального социализма и уравнительного, казарменного коммунизма.

Говоря о нивеляторстве Угрюм-Бурчеева, Щедрин пишет: «В то время еще ничего не было достоверно известно ни о коммунистах, ни о социалистах, ни о так называемых нивеляторах вообще. Тем не менее нивеляторство существовало, и притом в самых обширных размерах. Были нивеляторы «хождения в струне», нивеляторы «бараньего рога», нивеляторы «ежовых рукавиц» и проч. и проч.».

Идеалы феодального социализма и казарменного коммунизма в сущности своей смыкались с нивеляторством прошлого и представляли собой нечто реакционное.

Отмечая реакционный характер подобных идеалов, К. Маркс и Ф. Энгельс писали, что феодальный социализм — это «наполовину отголосок прошлого — наполовину угроза будущего»¹. Что же касается грубого, казарменного коммунизма, «отрицающего повсюду личность человека», то он представляет собой «лишь последовательное выражение» зависти и «жажды нивелирования», бытующих в условиях частной собственности. «Грубый коммунизм,—

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 448.

подчеркивает К. Маркс, — есть лишь завершение этой зависти и этого нивелирования, исходящее из *представления* о некоем минимуме. У него — *определенная ограниченная мера*. Что такое упразднение частной собственности отнюдь не является подлинным освоением ее, видно как раз из абстрактного отрицания всего мира культуры и цивилизации, из возврата к *нестественной простоте бедного* и не имеющего потребностей человека, который не только не возвысился над уровнем частной собственности, но даже не дорос еще до нее»¹.

В главе об Угрюм-Бурчееве Щедрин рисует гротесковую картину, в которой «совмещены» нивелирование прошлое (типа аракчеевских военных поселений) и нивелирование будущее (типа феодального утопического социализма и казарменного коммунизма). Вот почему эта глава является самой «фантастической» в книге. Вот почему неверно сводить угрюм-бурчеевщину к аракчеевщине. Аракчеевщина — явление конкретно-историческое, а потому в известном смысле слова «кратковременное», преходящее. Угрюм-бурчеевщина — нечто более широкое и более страшное; она олицетворяет собой самую суть нивелирования и проявляется в разные периоды истории, в разных формах, в разных странах.

СПОР О ПАРОДЕ

В предыдущей главке речь шла о градоначальниках, олицетворяющих собой глуповскую власть. Но ведь Щедрин изображает и тех, кто находится под управлением градоначальников, то есть самих глуповцев. Что же они собой представляют? Как ведут себя под игом самовластия? Какие свойства свои проявляют?

Основные качества глуповцев — непереносимое терпение и слепая вера в начальство. Сколь ни бедствуют они, сколь ни измываются пад ними градоначальники, а глуповцы всё продолжают надеяться и восхвалять, восхвалять и надеяться. Появление каждого нового градоначальника они встречают искренним ликованием. Обрушивающиеся же на них несчастья воспринимают как нечто должное и о протесте даже не помышляют. «Мы люди привыш-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, Госполитиздат, М. 1956, стр. 586—587.

ные! — говорят они. — Мы претерпеть можем. Ежели нас теперича всех в кучу сложить и с четырех концов запалить — мы и тогда противного слова не молвим!»

Конечно, и среди глуповцев порой находились люди смелые, готовые заступиться за народ, высказать градоначальникам всю правду. Однако «заступников народных» преспокойно отправляли туда, куда Макар телят не гонял. А народ при этом «безмолвствовал». Нельзя сказать, чтобы он не сочувствовал их судьбе. Сочувствовал, разумеется. Но чувств и мыслей своих публично не выражал. Если же порой и выражал, то слова эти очень напоминали те, которыми глуповцы провожали правдолюбца Евсеича, арестованного по приказу градоначальника Фердыщенко: «Небось, Евсеич, небось! — раздавалось кругом, — с правдой тебе везде будет жить хорошо!» Само собой разумеется, что результатом подобного рода «гласа народного» могло быть лишь одно: «С этой минуты исчез старый Евсеич, как будто его на свете не было, исчез без остатка, как умеют исчезать только «старатели» русской земли».

Даже когда глуповцы в конце концов не выдерживают и возмущаются, возмущение их носит столь же нелепый характер. Так, в главе «Голодный город» взбунтовавшиеся глуповцы расправляются отнюдь не с Фердыщенко, который успел «спрятаться в архив», а с его любовницей Аленкой: «Аленку разом, словно пух, внесли на верхний ярус колокольни и бросили оттуда на раскат с вышины более пятнадцати сажень...»

Писатель не закрывает глаза на реальное положение вещей, не преувеличивает степени народного самосознания. Он рисует массы такими, какими они и были тогда на самом деле (разумеется, рисует в сатирически заостренном виде).

«История одного города» — сатира не только на самодержавных правителей, но и на покорность, долготерпение, начальстволюбие народа.

«Народа? — удивится иной читатель. — Но разве можно смеяться над народом? Им нужно восхищаться... Ему можно сочувствовать... Но смеяться? Не будет ли это «глумлением»?»

Показательно, что именно в глумлении над народом обвинял Щедрина А. Суворин. Он упрекал сатирика в незнании народа, в несочувствии к нему и требовал от писателя приукрашивания действительности. По его мнению, для того чтобы возбудить сочувствие к угнетенным, лите-

ратура должна «идеализировать» их, выдвигая на первый план их достоинства и оставляя в тени недостатки.

Возмущаясь сатирическим изображением народа в «Истории одного города», А. Суворин писал: «Выставляя в таком виде народ, не отделяя его от слоя его эксплуататоров, г. Салтыков приносит такие жертвы, на какие способны разве архивариусы. В самом деле, — градоначальники безумны, народ еще безумнее, градоначальники развратны, народ еще развратнее, градоначальники вислоухи, народ еще более вислоух. Где, какой сатирик приносил подобное жертвоприношение? Делали ли это Рабле и Свифт в своих бессмертных произведениях, делал ли это Гоголь? Нет, тысячу раз нет, и оно понятно: если отвергать народ, отвергать его здравый смысл и даже простую его житейскую сообразительность, то что же признавать после этого?..»¹

Весь этот, внешне весьма «эффектный» критический пассаж основан на упрощении проблемы и элементарных передержках.

Прежде всего в этой связи надо сразу же отвести как явно несостоятельное утверждение, будто народ в книге Щедрина предстает еще более безумным и развратным, чем градоначальники. Это домысел Суворина, домысел настолько очевидный, что не заслуживает опровержения.

Столь же несостоятельным является и заявление, будто ни один сатирик мира не изображал народ подобным образом. Достаточно вспомнить хотя бы «Мертвые души» того же Гоголя, чтобы стало ясно: в русской литературе уже существовала традиция сатирического изображения не только «верхов», но и «низов» общества. Петрушка, Селифан, дядя Митяй и дядя Миняй и некоторые другие образы людей из народа — все это у Гоголя образы сатирические, представляющие собой обличение тех или иных народных пороков и недостатков.

Именно на эту гоголевскую традицию опирался Щедрин, «выставляя» в сатирическом свете не только градоначальников, но и послушные им массы.

Проблема отношения к народу и изображения народа — одна из важнейших в русской литературе XIX века. То или иное решение ее во многом зависело от общей идейно-политической позиции писателя и, в свою очередь, определяло характер его творческих устремлений.

¹ «Вестник Европы», 1871, № 4, стр. 732—733.

Еще в 1856 году в статье о творчестве Алексея Кольцова Щедрин страстно выступал против славянофильской тенденции идеализировать народ, преувеличивать его добродетели и замалчивать недостатки. «К чему эта лесть? Неужели народ сам по себе не достаточно живой организм, чтобы не иметь нужды в наших панегириках! — восклицал писатель и заявлял: — Мы думаем, что как пороки, так и добродетели всякого народа — результат его исторического развития... И потому, если мы хотим быть добросовестными и полезными деятелями на поприще народного воспитания, то не должны оставлять без исследования ни одну сторону его жизни, как бы ни больно уязвлялось от того наше патриотическое самолюбие. Мы должны откинуть всякую заднюю мысль, отнестись к русской жизни прямо и честно, принять скромно то, что она нам дает, и не заботиться заранее о том, какие выйдут из того результаты, будут ли они соответствовать нашим тайным симпатиям или нет»¹.

Идеализация народа, приукрашенное его изображение, когда желаемое выдается за реальное, ни к чему хорошему привести не могут. Подобная «система убаюкивания», по мнению Щедрина, не только недобросовестна, но и положительно вредна. «Она мешает народу правильно взглянуть на самого себя и отдаляет на неопределенное время эпоху пробуждения в нем сознания, которое сделало бы для него самого настоятельно и ненасильственной потребностью те качества, которыми мы заблаговременно и так легкомысленно его наделяем»².

Аналогичного мнения в этом вопросе придерживались в конце 50-х — начале 60-х годов Н. Чернышевский, Н. Добролюбов, Н. Некрасов.

Иную позицию занимали представители славянофильства и «почвенничества».

Так, Ф. Достоевский в 1861 году в статье «Книжность и грамотность» осуждает сатирическое изображение «отрицательных сторон народа». По его мнению, мало любить народ, «надо уметь выказать любовь». «Вы вот, — говорит Достоевский, обращаясь к своим оппонентам, — ...хотите выказать вашу любовь тем, что будете учить народ, хвалить его за добро и смеяться над его злом, особенно стараясь преследовать насмешкою его «отрицательные

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. V, Гослитиздат, М. 1937, стр. 25.

² Там же, стр. 25—26.

стороны» и проч. и проч. Э! мало ли кто не смеялся над ним и не смеется! Ведь этим любви не докажешь...»¹

В том же году Н. Чернышевский печатает в «Современнике» (1861, № 11) статью «Не начало ли перемещы?», в которой решительно высказывается за то, чтобы писать «о народе правду без всяких прикрас»². Он подробно обосновывает необходимость критического отношения к народным недостаткам, доказывая, что именно такой подход является свидетельством подлинной любви к народу, ибо суровые слова «укоризны» для него «гораздо полезнее всяких похвал»³.

Щедрин также был убежден, что истинная любовь к народу заключается не в словесных клятвах и умилительном сюсюканье, а в трезвом взгляде на его сильные и слабые стороны, на его достоинства и недостатки. Писатель хотел видеть народ свободным и счастливым, а потому не мирился с теми качествами, которые прививались массам в течение столетий: покорностью, пассивностью, смирением и т. п.

Будучи революционером-демократом, Щедрин, подобно Чернышевскому, Добролюбову, Некрасову, глубоко верил в творческие силы народа, в его огромные потенциальные возможности, в народ как ту силу, которая способна радикально изменить мир. Вместе с тем он понимал, что современный ему, реальный народ еще далек от этого идеала. «Недоразумение относительно глумления над народом, как кажется, происходит от того, — подчеркивал писатель в своем ответе А. Суворину, — что рецензент мой не отличает народа исторического, т. е. действующего на поприще истории, от народа как воплотителя идеи демократизма. Первый оценивается и приобретает сочувствие по мере дел своих. Если он производит Бородавкиных и Угрюм-Бурчеевых, то о сочувствии не может быть речи; если он выказывает стремление выйти из состояния бессознательности, тогда сочувствие к нему является вполне законным, по мере этого сочувствия все-таки обуславливается мерою усилий, делаемых народом на пути к сознательности. Что же касается до «народа» в смысле второго определения, то этому народу нельзя не сочувствовать уже по тому

¹ «Время», 1861, т. IV, Книжное обозрение, стр. 99. См. также: Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. V, СПб. 1886, стр. 62.

² Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. VII, Гослитиздат, М. 1950, стр. 856.

³ Там же, стр. 857.

одному, что в нем заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности. О каком же «народе» идет речь в «Истории одного города»? (8, 454).

Совершенно ясно, что в романе Щедрина речь идет о народе «историческом». Этот народ в 60-е годы XIX века продолжал нести ярмо царского самодержавия. Надежды революционеров-демократов на близкую народную революцию оказались тщетными. Революционная ситуация 1859—1861 годов не вылилась во всеобщий протест из-за пассивности широких масс, еще не доросших до понимания того, что первый и главный их враг — самодержавие.

«...Века рабства,— писал В. И. Ленин,— настолько забили и притупили крестьянские массы, что они были неспособны во время реформы ни на что, кроме раздробленных, единичных восстаний, скорее даже «бунтов», не освещенных никаким политическим сознанием...»¹

Очередное наступление реакции, последовавшее во второй половине 60-х годов, заставило Щедрина вновь и вновь размышлять над вопросом о том, почему прогрессивные силы общества потерпели поражение.

Писатель приходит к выводу, что «корень зла» состоит в политической неразвитости масс, в их общественной пассивности, в «бессознательно равнодушном отношении» не только к общенародным интересам, но даже и к тем, которые ближайшим образом затрагивают их собственную жизнь.

В шестом «Письме о провинции», напечатанном в 1868 году, Щедрин говорит: «Как бы отрешенно мы ни жили от жизни масс, уровень этой последней слишком решительно воздействует на уровень нашей собственной жизни, чтобы мы не чувствовали этого на каждом шагу. Мы не можем считать себя водворенными в мире законности, пока представлению о законности не имеет в понятиях масс никакого определенного смысла. Мы не имеем основания считать себя обеспеченными от неожиданностей, куда эти неожиданности будут иметь в массах свои добровольные и всегда готовые к услугам орудия. Что можем мы сделать с нашим бедным одиночным сознанием, когда вокруг нас кишит ликующая бессознательность?»

Именно в ней, в этой самой бессознательности, видит Щедрин главную причину бедственного положения народа и всей страны. «Главная и самая существенная причина

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 174.

бедности нашей народной массы,— пишет сатирик,— заключается, по нашему мнению, в недостатке сознания этой бедности; причина же этого последнего явления, очевидно, скрывается в истории».

Так писатель вплотную подошел к проблеме, разрешение которой стало насущной необходимостью общественного развития. Ее-то и поставил он со всей силой своего замечательного таланта в «Истории одного города».

Собирательный образ глуповцев — забитых, темных, неразвитых, постоянно шарахающихся из стороны в сторону, в течение долгого времени выносящих на своих плечах безмозглых, тупых градоначальников и с восторгом встречающих каждого нового правителя — наглядно воплощал в себе «ликующую бессознательность» широких масс. Если Л. Толстой в «Войне и мире» в образе Каратаева опоэтизировал долготерпение, пассивность, непротивленчество народа, то Щедрин в «Истории одного города» подверг эти качества сокрушительному сатирическому бичеванию.

Страстное обличение сатириком народных недостатков вовсе не означало, что Щедрин перестал верить в народ как в ту силу, которая способна пробудиться и изменить существующие порядки. Наоборот, именно глубокая вера в революционные потенции народа, убежденность в том, что «народ исторический» может и должен превратиться в «народ демократический», вдохновляла писателя на сатирическое бичевание пассивности и долготерпения народных масс.

В «Письмах о провинции», создававшихся писателем параллельно с «Историей одного города», Щедрин прямо пишет, что «для масс возможны минуты прозрения», подразумевая под «прозрением» пробуждение революционного сознания. Мало того, «минуты» эти, по словам писателя, «не только возможны, но и составляют неизбежную страницу в истории каждого народа».

Трезво оценивая современное состояние русского народа, сатирик понимал, что в ближайшее время народная революция нереальна. И вместе с тем он считал, что «даже отдаленная возможность чего-либо подобного может под-держивать в человеке героизм...».

Некоторые критики и литературоведы, стремясь «защитить» сатирика от упреков в глумлении над народом, утверждали, будто в образе глуповцев нашли отражение черты, свойственные вовсе не народу, а привилегирован-ным слоям общества. Так, например, Евг. Соловьев еще в

1899 году заявлял: «Народа, мужика совершенно нет в «Истории города Глупова». С Щедриным случилось то же самое, что и с Пушкиным, с которым было поступлено по всей строгости законов за непочтительное отношение к «черни непросвещенной». Можно много и долго спорить о том, что и кого разумел под «чернью» наш великий поэт, но, очевидно, не мужика, не народ... Та же чернь, а не народ, действует на сцене и города Глупова, а на крестьянство, собственно, и она совершает только набеги»¹.

В советском литературоведении аналогичную точку зрения развивала М. О. Габель. В развернутой статье, посвященной «Истории одного города», она писала об авторе этой книги: «...в какие бы одежды он ни одевал своих глуповцев, в какие бы помещения ни поселял, какими бы забавами их ни тешил, какие бы работы ни заставлял их выполнять — подлинная классовая их физиономия все же ясно и ярко выступает сквозь заплывшие жиром, идиотские, полужверинные маски глуповцев. Конечно, глуповцы — не крестьянство, не обыватель российский вообще, не провинциальное чиновничество: глуповцы — первое в императорской России сословие, господствующий класс, отнюдь не потерявший своего значения после «крестьянской реформы» 1861 года, а напротив, — во второй половине 60-х годов активизировавший свои силы, чтобы сжать всю Россию цепями чернейшей феодальной реакции»².

Нетрудно заметить, что авторы приведенных рассуждений фактически солидаризируются с теми, кто полагает, будто осмеивать недостатки и пороки народа могут лишь его педоброжелатели. Поскольку же Щедрин, дескать, народ любил, и выдвигаются подобного рода «толкования» образа глуповцев. Толкования явно несостоятельные, ни на чем не основанные, находящиеся в очевидном противоречии с текстом книги.

Предостерегая против того, чтобы видеть в глуповцах *не крестьянство*, а дворянство, «господствующий класс», необходимо одновременно уберечь читателя и от обратной крайности; то есть от попыток истолковать глуповцев как *только* крестьянство.

Совершенно прав С. А. Макашин, когда подчеркивает, что и те и другие попытки одинаково несостоятельны:

¹ «Жизнь», 1899, т. 3, стр. 280.

² «Научные записки Харьковского гос. пединститута», т. III, 1940, стр. 68.

«Все они в равной степени основаны на порочном стремлении прикрепить образ гуповцев к какому-либо одному классу или одной социальной или политической группе современного Щедрина русского общества, все они тем самым суживают и мельчат этот обличительный образ, все они наконец комментируют гуповцев в отрыве от конкретно-исторической обстановки эпохи»¹.

Своеобразие созданного Щедриным образа гуповцев состояло в том, что он явился широчайшим обобщением, в котором нашли отражение черты, свойственные *всем слоям общества*, находящегося под гнетом самодержавия.

Сказанное не означает, будто писатель закрывает глаза на социальные различия внутри гуповцев. Вовсе нет. В тексте книги мы неоднократно встречаем реалии, свидетельствующие о дифференцированности гуповского общества.

В «Оправдательных документах», например, находим весьма четкое разъяснение относительно того, кого же именно следует разуметь под именем гуповцев, «обывателей»: «В сем общем наименовании необходимо различать: во-первых, благородное дворянство, во-вторых, почтенное купечество и, в-третьих, земледельцев и прочий подлый народ».

Как видим, писатель отнюдь не смазывает социальных различий, не игнорирует их.

Вместе с тем задача сатирика состояла в том, чтобы показать пагубное влияние самодержавия на все слои населения, на все общество. Произвол и насилие, свойственные деспотизму, касаются не одних каких-то сословий, а всех без исключения. Вот почему образ гуповцев зачастую предстает в книге как *образ гротесковый, соединяющий в себе разные сословия*.

В тех же случаях, когда он дифференцируется, становится ясно, что наибольший гнет в условиях самовластия неизменно обрушивается на так называемый «подлый народ».

Продолжая приведенное выше рассуждение относительно необходимости различать среди гуповцев благородное дворянство, почтенное купечество и подлый народ, Щедрин пишет: «Хотя бесспорно, что каждый из сих

¹ С. Макашин, *Город Гупов перед судом Щедрина*. — В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин, *История одного города*, Гослитиздат, М. 1959, стр. 15.

трех сортов обывателей обязан повиноваться, но нельзя отрицать и того, что каждый из них может употребить при этом свой особенный, ему свойственный манер. Например, дворянин повинуется благородно и вскользь предъявляет резоны; купец повинуется с готовностью и просит принять хлеб-соль; наконец, подлый народ повинуется просто и, чувствуя себя виноватым, раскаивается и просит прощения. Что будет, ежели градоначальник в сии оттенки не вникнет, а особливо ежели он подлому народу предоставит предъявлять резоны?»

Сатира Щедрина показывала, что во все периоды и эпохи больше всего страдает именно «подлый народ». И «резоны» ему предъявлять не разрешается ни в коем случае. Вся политика самодержавия была направлена на то, чтобы заставить массы беспрекословно повиноваться приказам градоначальников. Для достижения этого пускались в ход все средства, и прежде всего — непрерывный террор.

Уже первый самовластный правитель Глупова прибыл в город с криком: «Запорю!»

И через последующую историю Глупова это слово проходит поистине красной нитью. Оно выражает излюбленную, проверенную веками тактику всех без исключения градоначальников. Тактика же эта заключается в том, что жителей Глупова надлежит держать в постоянном страхе.

Забитый, запуганный и абсолютно бесправный человек теряет свои человеческие качества. Он уже не в состоянии что-то отстаивать, за кого-то вступаться, о чем-то беспокоиться... Он дрожит только за свою собственную шкуру... Он пребывает в вечном испуге, ибо знает, что в любой момент его могут схватить и нещадно выпороть, а то и жизни лишить.

Говорят, что если зайца долго бить, он может научиться даже спички зажигать. Если же долго бить человека, он может от всего «отучиться». Бесконечный, постоянный испуг не только вытравил из глуповцев многие человеческие качества, но и воспитал в них свойства рабов — бездумное повиновение правителям, наивную веру в них, кротость, смирение, начальстволюбие.

Именно эти черты были свойственны разным слоям тогдашнего русского общества. Черты, заставившие Чернышевского произнести полные горечи слова: «Жалкая нация, нация рабов, сверху донизу — все рабы».

Спустя несколько десятилетий В. И. Ленин в статье «О национальной гордости великороссов» писал: «Откро-

венные и прикровенные рабы-великороссы (рабы по отношению к царской монархии) не любят вспоминать об этих словах. А, по-нашему, это были слова настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения. Тогда ее не было»¹.

Сатирическое изображение пассивности и начальстволюбия масс в «Истории одного города» также было отнюдь не «глумлением» над народом, а выражением подлинной, глубокой любви к родине и народу, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах населения. Такое изображение способствовало пробуждению народного самосознания, призывало к политической активности, к открытой, последовательной борьбе с царским самодержавием.

КАК ПОНИМАТЬ ФИНАЛ?

В тесной связи с проблемой изображения народа в книге находится и вопрос о понимании ее финала. Финал этот иносказателен. На город Глупов обрушивается «нечто», именуемое летописцем «оно».

Что же подразумевал сатирик под этим «оно»? Каков смысл финала?

Ответы на эти вопросы разными литературоведами даются не просто различные, а прямо противоположные. Одни исследователи считают, что в образе грозного «оно» Щедрин изображает революцию, уничтожающую антинародный глуповский режим. Другие же полагают, что имеется в виду наступление жесточайшей реакции, погрузившей Глупов в беспросветный мрак.

Первая из этих точек зрения была выдвинута еще в 1914 году Вл. Кранихфельдом, который писал: «Народолюбивые критики, не устававшие упрекать Щедрина за его неуважительное отношение к народу, проглядели, что здесь, в этом заключительном моменте истории Глупова, сатирик в своем искреннем народолюбии оставил всех их далеко позади себя. Здесь он на мгновение бросил в сторону свой сатирический бич и более или менее откровенно раскрыл свои мечты, свои симпатии и упования. Здесь на мгновение предстал перед читателем народ, — единый и

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 107.

целостный в своем пробуждении. И первым чувством пробудившегося народа был стыд за свое вековое порабощение, а вторым — гнев. Не та бессильная вспышка раба, которая находит себе полное удовлетворение в нелепой расправе с какой-нибудь бригадирской Аленкой, а страшный народный гнев, — гнев, за которым следует буря, от которого колеблется земля и меркнет солнце. Таким представлялся Щедрину «народ в идее», — народ, с которым он раз и навсегда связал себя прочными узами своей страстной и действительной любви, всей основой своего демократического мирозерцания»¹.

Противоположная точка зрения на финал книги была высказана Р. Ивановым-Разумником в его комментариях к первому тому Собрания сочинений Щедрина, вышедшему в свет в 1926 году. Автор комментариев отмечал: «Попытка глуповцев выйти из состояния пассивности закончилась неудачей: налетел смерч, нашла туча, пришло оно — моровое градоначальство Перехват-Залихватского, Николая I. Бывший прохвост Угрюм-Бурчеев исчез, но угрюм-бурчеевщина осталась одним из основных элементов русской жизни и во второй половине XIX века»².

Все литературоведы, писавшие с тех пор об «Истории одного города», в трактовке финала, в сущности, присоединялись к той или другой из названных точек зрения. Причем с начала 30-х годов все больше и больше сторонников оказывается у первой из них.

Уже в 1931 году в предисловии к сокращенному изданию «Истории одного города» Н. Яковлев категорически заявляет: «Из страха цензуры сатирику приходится представлять грядущую революцию в виде какого-то стихийного бедствия, не то ливня, не то смерча... Прекратилась история, или непрерывная до тех пор цепь насилий и грабежей, и началось новое существование народа, взявшего власть в свои руки. Так кончается сатира»³.

Никаких аргументов в доказательство данного положения автор не приводил, ограничившись утверждением чисто голословным. И тем не менее данный тезис был подхвачен. Подобным же образом начинают трактовать финал книги и другие советские литературоведы.

¹ «Современный мир», 1914, № 4, раздел II, стр. 18—19.

² М. Е. Салтыков-Щедрин, Соч., т. I, ГИЗ, М.—Л. 1926, стр. 619.

³ М. Е. Салтыков-Щедрин, История одного города, ГИЗ, М.—Л. 1931, стр. 12.

Например, Д. Гинзбург в 1939 году пишет: «...конкретных путей борьбы Щедрин не знает... Действительность не подсказывает Щедрину разрешения вопроса о методах борьбы. Но он твердо уверен, что самодержавие погибнет, — погибнет в результате всеобщего возмущения, народного восстания, которое пронесется над Глуповым подобно всесокрушающей, всеочищающей буре. Это восстание и изображается им в виде глубоко символической бури, от которой гибнет Угрюм-Бурчеев»¹.

В 1940 году М. Габель высказывает ту же концепцию в еще более категорическом виде: «Последняя глава уже показывает народ, «как основание нашей силы», народ, выходящий из состояния бессознательности, народ, заключающий идею демократизма. «Оно пришло», — говорит Салтыков о возможности народной борьбы, о революционных потенциях крестьянства...»².

В послевоенные годы данная концепция — в том или ином своем варианте — становится в щедриноведении господствующей. Почти во всех работах об «Истории одного города» утверждается, что грозное «оно», появляющееся в финале книги, — это революция. Оттенки в выражении данной концепции состоят в том, что одни литературоведы истолковывают «оно» как стихийное восстание масс, «бунт»; другие — как народную революцию; третьи — как предсказание неизбежности революции в будущем и т. д. и т. п.

Так, С. Ф. Баранов в 1950 году пишет: «Если учесть, что в творчестве Салтыкова пейзаж обычно выступает в аллегорическом значении, то особенно наглядно уверенность в победе революционных сил звучит в картине страшной бури — революционного шквала, изображенного Салтыковым в конце главы «Подтверждение покаяния. Заключение»³.

В. Я. Кирпотин, указав на трудности при истолковании заключительной сцены, вместе с тем утверждает: «Несомненно, однако, что в ней нельзя видеть ничего другого, кроме как картины будущей революции»⁴.

¹ «Труды Московского гос. института истории, философии и литературы», т. IV, Филологический ф-т, М. 1939, стр. 133—134.

² «Научные записки Харьковского гос. университета», т. III, 1940, стр. 76.

³ С. Ф. Баранов, Великий русский сатирик — Салтыков-Щедрин, Иркутское областное гос. изд-во, 1950, стр. 41.

⁴ В. Кирпотин, М. Е. Салтыков-Щедрин, «Советский писатель», М. 1955, стр. 311.

С развернутой критикой данной концепции выступил в 1957 году В. Е. Холшевников, посвятивший вопросу о развязке «Истории одного города» специальную статью. Внимательно проанализировав высказывания сторонников взгляда на «оно» как на революцию, сметающую глуповский режим, исследователь показал, что взгляд этот находится в решительном противоречии со смыслом книги: «Картина народной революции, как финал истории, не подготавливается содержанием сатиры, более того, — она противоречила бы ему»¹.

Подобному истолкованию финала противоречат, по мнению исследователя, и прямые текстуальные указания Щедрина, разбросанные в разных местах книги и призванные помочь читателю правильно понять развязку. Перечислив эти недвусмысленные указания, остановившись на самом стиле финальной картины, в котором «с особой силой сказывается отношение автора к изображаемому», В. Е. Холшевников приходил к выводу: «Все высказанные соображения, если их суммировать, заставляют согласиться с теми, кто в финале повествования видел появление Перехват-Залихватского, наступление долгой полосы реакции»².

Статья В. Е. Холшевникова была, на наш взгляд, серьезной и аргументированной и тем не менее «погоды» в истолковании финала книги она не изменила.

А. С. Бушмин в монографии о Щедрина, вышедшей в 1959 году, трактует заключительную сцену «Истории одного города» как художественную реализацию раздумий «о той революции, идея которой могла проникнуть в массу глуповцев не через сознание, а через брюхо»³.

С. А. Макашин во вступительной статье к «Истории одного города» высказывает мнение, что «оно» — это революция, но не революция самих глуповцев, а революция, пришедшая откуда-то со стороны. «Щедрин был убежден в грядущей гибели самодержавия, — пишет ученый. — Но конкретные пути и перспективы устранения этого антинародного режима были не ясны писателю. Он знал лишь, что не глуповцы смогут стать застрельщиками,

¹ В. Е. Холшевников, О развязке «Истории одного города». — В кн.: «Ученые записки ЛГУ», № 229, Серия филологических наук, вып. 30, 1957, стр. 295.

² Там же, стр. 297.

³ А. С. Бушмин, Сатира Салтыкова-Щедрина, изд-во АН СССР, М.—Л., 1959, стр. 87.

знаменосцами или хотя бы рядовыми в предстоящей борьбе. Поэтому грозное *оно* — «не то ливень, не то смерч», — от которого исчезает Угрюм-Бурчеев, приходит откуда-то извне, со стороны»¹.

Е. И. Покусаев в книге «Революционная сатира Салтыкова-Щедрина», процитировав некоторые высказывания сторонников данной концепции, делает вывод: «При всем различии мотивировок исследователи справедливо указывают на проявившееся в финале пророческое предсказание необходимости революционного свержения царизма»².

В работах о Щедрине самых последних лет вновь и вновь (в различных своих вариантах) повторяется тот же тезис: «оно — это революция... Первая точка зрения таким образом до сих пор остается в нашем литературоведении господствующей. И все же, если сопоставить аргументацию обеих сторон, более убедительной нам представляется не она, а вторая³, согласно которой в финале «Истории...» изображена реакция.

Для того чтобы правильно понять смысл финальной сцены, необходимо рассматривать ее, во-первых, в соответствии с концепцией всей книги и, во-вторых, в контексте заключительных ее страниц.

В предыдущей главке уже говорилось о том, каким было отношение Щедрина к народу. Писатель верил в народ как в силу, способную активно влиять на ход исторического

¹ С. Макашин, Город Глухов перед судом Щедрина.— В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин, История одного города, Гослитиздат, М. 1959, стр. 19.

² Е. Покусаев, Революционная сатира Салтыкова-Щедрина, Гослитиздат, М. 1963, стр. 117.

³ Автору настоящей работы пришлось высказываться в пользу этой второй точки зрения в предисловии к отдельному изданию «Истории одного города» («Художественная литература», М. 1969), написанном в самом начале 1968 г.

В том же, 1968 г. в «Оксфордских славянских записках» появилась статья английского литературоведа И.-П. Фута, посвященная развязке «Истории одного города», в которой дается подробный обзор существующих по этому вопросу мнений и сравнивается «весомость» аргументов, высказанных в защиту обеих указанных выше точек зрения. В результате проведенного исследования И.-П. Фут также пришел к выводу, что более обоснованной является вторая из них, согласно которой «оно» — это реакция (см. I. P. Footе, Reaction or Revolution? The Ending of Saltykov's «The History of a Town». — «Oxford Slavonic Papers», New Series, Volum I, 1968).

развития, в народ как «воплотителя идеи демократизма»... Вместе с тем он отлично сознавал, что реальный народ, «народ исторический», еще очень далек от этого идеала, что он представляет собой океан «ликующей бессознательности», что он пассивен, темен, забит и не способен в настоящее время к успешному революционному действию.

Отвечая на обвинения А. Суворина, сатирик в письме в редакцию журнала «Вестник Европы» писал: «...рецензенту не нравится, что я заставляю глуповцев слишком пассивно переносить лежащий на них гнет. На этот упрек я могу ответить лишь ссылкой на стр. 155—158 «Истории», где, по моему мнению, явление это объясняется довольно удовлетворительно. Я, впрочем, не спорю, что можно найти в истории и примеры уклонения от этой пассивности, но на это я могу только повторить, что г. рецензент совершенно напрасно видит в моем сочинении опыт исторической сатиры. Притом же для меня важны не подробности, а общие результаты; общий же результат, по моему мнению, заключается в пассивности...» (8, 454).

Если бы заключительная сцена книги символизировала собой победоносную революцию, то Щедрин, несомненно, именно на нее сослался бы в опровержение мнения рецензента, утверждавшего, что писатель заставляет глуповцев слишком пассивно переносить лежащий на них гнет.

На самом же деле Щедрин доказывает нечто прямо противоположное; а именно — что «общий результат», по его мнению, состоит как раз в пассивности масс. И отсылает читателя к тем страницам романа, где разъясняется, почему глуповцы изображены в книге так, а не иначе.

Обратившись к 155—158 страницам «Истории одного города» издания 1870 года, на которое ссылается Щедрин, мы обнаружим, что писатель имел в виду начало главы «Поклонение мамоне и покаяние», представляющее собой авторское рассуждение по интересующему нас вопросу¹.

В этом рассуждении сатирик совершенно ясно говорит, «что глуповцы беспрекословно подчиняются капризам ис-

¹ В девятом томе Полного собрания сочинений Щедрина, вышедшем в 1934 г., в качестве приложения к «Истории одного города» напечатано письмо сатирика в редакцию журнала «Вестник Европы». Причем к тому месту письма, которое процитировано выше, сделано примечание, содержащее ошибку. В примечании сказано, что 155—158 страницам, указанным Щедриным, в девятом томе соответствуют страницы 424—426 (то есть три последних страницы главы «Подтверждение покаяния. Заключение»). На са-

тории и не представляют никаких данных, по которым можно было бы судить о степени их зрелости, в смысле самоуправления; что, напротив того, они мечутся из стороны в сторону, без всякого плана, как бы гонимые безотчетным страхом». «Никто не станет отрицать,— пишет далее Щедрин,— что это картина не лестная, но иною она не может и быть, потому что материалом для нее служит человек, которому с изумительным постоянством долбят голову и который, разумеется, не может прийти к другому результату, кроме ошеломления».

Завершая свое рассуждение, писатель спрашивает: «...было ли бы лучше или даже приятнее» для читателей если бы летописец заставил глуповцев не трепетать, а, напротив, с успехом протестовать? «Положа руку на сердце, я утверждаю,— заявляет Щедрин,— что подобное извращение глуповских обычаев было бы не только не полезно, но даже положительно неприятно. И причина тому очень проста: рассказ летописца в этом виде оказался бы несогласным с истиною».

Из слов Щедрина следует, что заключительная сцена не могла быть изображением победоносной революции: в этом случае финал книги оказался бы несогласным с истиною.

Теперь давайте обратимся к страницам, предшествующим финалу, и посмотрим, в каком же контексте дается писателем заключительная сцена.

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что именно здесь, перед самым финалом, писатель излагает историю глуповского либерализма.

Рассказывая об Ионке Козыре, Ивашке Фарафонтьеве, Алешке Беспятове, тридцати трех философах и других «неблагонадежных элементах», проповедовавших недозволенные идеи, Щедрин тем самым подчеркивает, что и в Глупове находились люди, представлявшие собой оппозицию существующему режиму и жаждавшие изменения

мом же деле рассуждение, на которое ссылается писатель, в данном томе находится на страницах 375—378.

Ошибка эта была затем повторена во всех изданиях «Истории одного города», текст которых печатался по девятому тому данного собрания сочинений (исправлена лишь в отдельном издании 1969 г., вышедшем в издательстве «Художественная литература», и в новом собрании сочинений Щедрина).

Жертвой этой прискорбной ошибки в течение трех с половиной десятилетий были не только многочисленные читатели, но и некоторые уважаемые исследователи, сторонники революционного истолкования финала.

жизни. Вместе с тем сатирик не закрывает глаза на то, что все они были, в сущности, прекраснодушными мечтателями-одиночками, не знавшими практических путей для осуществления своих мечтаний. Глуповские градоначальники легко *расправлялись с ними*, и история глуповского либерализма представляет собой не что иное, как *мартиролог*.

Всесокрушающая, непреклонно идиотическая деятельность Угрюм-Бурчеева привела к тому, что в Глупове снова активизировались «неблагонадежные элементы», возжаждавшие освободить город от «бывого прохвоста», но не решавшиеся на какие-то практические действия, ибо «всякая минута казалась удобною для освобождения, и всякая же минута казалась преждевременною».

«И вот однажды, — продолжает Щедрин, — появился по всем поселенным единицам приказ, возвещавший о назначении шпионов. Это была капля, переполнившая чашу...»

Далее в тексте идет отточие. А после отточия следующее разъяснение: «Но здесь я должен сознаться, что тетрадки, которые заключали в себе подробности этого дела, неизвестно куда утратились. Поэтому я нахожусь вынужденным ограничиться лишь передачею развязки этой истории, и то благодаря тому, что листок, на котором она описана, случайно уцелел».

Итак, подробностей самого дела писатель не изображает. Однако что это за «дело» — догадаться легко. Разумеется, это *попытка выступления против самого градоначальника*. В толковании данного момента книги сходятся абсолютно все исследователи Щедрина. По этому «пункту» никаких разногласий нет. Разногласия начинаются дальше, при ответе на вопрос: чем это «дело» закончилось?

Было ли данное выступление «неблагонадежных элементов» против Угрюм-Бурчеева успешным? Удалось ли им свергнуть градоначальника?

Из контекста совершенно очевидно явствует, что попытка эта успехом не увенчалась. Свергнуть Угрюм-Бурчеева неблагонадежным элементам не удалось.

Уцелевший листок летописи передает развязку этой истории.

Перечитаем же его внимательно, не торопясь, и попробуем определить, каков же смысл данной развязки.

«Через неделю (после чего?), — пишет летописец, — глуповцев поразило неслыханное зрелище. Север потемнел и

покрылся тучами; из этих туч нечто несло на город: не то ливень, не то смерч. Полное гнева, оно несло, буровя землю, грохоча, гудя и стеля и по временам изрыгая из себя какие-то глухие, каркающие звуки. Хотя оно было еще не близко, но воздух в городе заколебался, колокола сами собой загудели, деревья взъерошились, животные обезумели и металась по полю, не находя дороги в город. Оно близилось, и, по мере того как близилось, время останавливало бег свой. Наконец, земля затряслась, солнце померкло... глуповцы пали ниц. Неисповедимый ужас выступил на всех лицах, охватил все сердца.

Оно пришло...

В эту торжественную минуту Угрюм-Бурчеев вдруг обернулся всем корпусом к оцепенелой толпе и ясным голосом произнес:

— Придет...

Но не успел он договорить, как раздался треск, и бывший прохвост моментально исчез, словно растаял в воздухе.

История прекратила течение свое».

Можно ли изображенное здесь писателем «оно» воспринять как «помощь» глуповским неблагонадежным элементам? Как революцию, пришедшую откуда-то извне, со стороны?

Нам представляется, что нельзя. Вся атмосфера, вся стилистика этого отрывка недвусмысленно свидетельствуют о том, что речь идет о наступлении чего-то жуткого, мертвящего, мрачного. Ведь оно принеслось с севера, то есть представляло собой нечто холодное, леденящее души. И издает оно *глухие, каркающие звуки* (карканье вороп обычно ассоциируется в нашем сознании со смертью, мертвечиной, кладбищем). И одно лишь предчувствие его заставляет деревья взъерошиться, а животных *обезуметь* и *метаться* по полю. Когда же оно появилось, *земля затряслась, а солнце померкло*.

Разве в таком эмоциональном ключе рисовал бы Щедрин заключительную сцену, если бы «оно» несло глуповцам освобождение от градоначальников?

И разве такой была бы реакция глуповцев и Угрюм-Бурчеева на появление «оно»? Ведь при его приближении *глуповцы пали ниц*, а сердца их охватил *неисповедимый ужас*. Угрюм-Бурчеев же не только не испугался приближения «оно», а, напротив, вроде бы даже обрадовался ему, ибо ясным голосом произнес: «Придет...»

Таким образом, знакомство с заключительным «листом» летописи приводит нас к убеждению, что в образе «оно» появляется нечто враждебное жизни, враждебное глуповцам, выступившим против градоначальника, и «родственное» Угрюм-Бурчееву (хотя с приходом *его* Угрюм-Бурчеев и исчезает, исчезновение это, по словам самого Щедрина, носит «административный» характер: «последовало его административное исчезновение»).

Убеждение это крепнет еще больше, когда мы вспоминаем, что в книге уже были главы, в которых описывались попытки глуповцев «бунтовать», и что завершились эти главы сценами, очень похожими на заключительную.

В главе «Голодный город» толпа, изнуренная голодом и обещаниями градоначальника, подступает к дому Фердыщенко и расправляется с его любовницей. «И вот, — пишет Щедрин, — в то самое время, когда совершилась эта бессознательная кровавая драма, вдали, по дороге, вдруг поднялось густое облако пыли.

— Хлеб идет! — вскрикнули глуповцы, внезапно переходя от ярости к радости.

— Ту-ру! ту-ру! — явственно раздалось из внутренностей пыльного облака...

В колонну
Соберись бегом!
Трезвону
Зададим штыком!
Скорей! скорей! скорей!»

Финал этой главы, как видим, совершенно ясен: к городу приближаются войска, посланные для усмирения глуповцев.

Следующая глава книги — «Соломенный город», в которой запечатлен еще один глуповский бунт, заканчивается так:

«И вот, в одно прекрасное утро, по дороге показалось облако пыли, которое, постепенно приближаясь и приближаясь, подошло наконец к самому Глупову.

— Ту-ру! ту-ру! — явственно раздалось из внутренностей таинственного облака.

Трубят в рога!
Разить врага
Другим пора!

Глуповцы оцепенели».

Нетрудно заметить, что конец этот очень напоминает заключительные строки всей книги.

Тут к Глупову приближается «таинственное облако». В финале — «не то ливень, не то смерч».

Тут глуповцы «оцепнели».

В финале книги — «пали ниц».

Иными словами, различие лишь в степени надвигающейся на город угрозы. *Характер же ее — тот же самый.*

Есть в книге и еще ряд недвусмысленных указаний, призванных облегчить читателю постижение смысла заключительной сцены.

Эту задачу выполняет, например, начало последней главы, где об Угрюм-Бурчееве сказано следующее:

«Он был ужасен.

Но он сознавал это лишь в слабой степени и с какою-то суровою скромностью оговаривался. «Идет некто за мной, — говорил он, — который будет еще ужаснее меня».

Эта «скромная» оговорка Угрюм-Бурчеева, конечно, не случайна. У Щедрина нет пустых, ничего не значащих фраз. И приведенные слова всеокрушающего идиота нужны как дополнительный ключ к пониманию финала.

Кто же этот «некто», который идет за Угрюм-Бурчеевым и который будет еще ужаснее его? Тут и гадать нечего! В «Описи градоначальникам» Щедрин черным по белому написал, что Угрюм-Бурчеева сменил Перехват-Залихватский. И добавил: «О сем умолчу. Въехал в Глупов на белом коне, сжег гимназии и упразднил науки».

Как видим, характеристика правителя, идущего вслед за Угрюм-Бурчеевым, при всей ее лаконичности, весьма определена. Причем первая фраза, пожалуй, еще более выразительна, чем вторая: значит, и впрямь «некто», пришедший на смену Угрюм-Бурчееву, оказался ужаснее его, если летописец боится даже рассказать о нем. А может быть, набравшись храбрости, и рассказал бы, да не может этого сделать. Почему?

В предуведомлении «От издателя» Щедрин ответил и на этот вопрос, прямо указав: «Летопись введена преемственно четырьмя городскими архивариусами и обнимает период времени с 1731 по 1825 год. В этом году, по-видимому, даже для архивариусов литературная деятельность перестала быть доступною».

Выше уже говорилось, что приурочение глуповской истории к указанному «периоду времени» носит условный характер. И все же далеко не случайно, что Щедрин называет именно эти годы. Хронология в данном случае

играет роль своего рода «знака», «ключа», помогающего понять и смысл всей глуповской истории, и ее финал.

Указанный Щедриным период считался в официальной историографии одним из наиболее благополучных и даже блестящих. Царствования Елизаветы I, Екатерины II и Александра I всячески превозносились апологетами самодержавия, как эпохи величайшего прогресса, процветания и возвышения Российской империи. Прикрепляя гротесковую летопись города Глупова к данному периоду, сатирик тем самым давал понять читателю, что перед нами далеко не самые трагические страницы жизни в условиях самодержавия. Нарисованные Щедриным картины представляли собой не что иное, как обыкновенную глуповскую историю, течение которой оборвалось в 1825 году.

При публикации заключительной главы книги в журнале писатель дал примечание, в котором эта мысль выражена совершенно отчетливо. Перехват-Залихватский, по словам самого Щедрина, явился «в то время, когда история Глупова уже кончилась, и летописец даже не описывает его действий, а только дает понять, что произошло нечто более, нежели то *обыкновенное*, которое совершалось Бородавкиными, Негодяевыми и проч.».

Из этих слов абсолютно неопровержимо следует, что зловещее *оно*, налетевшее на Глупов в финале книги, олицетворяет собой *нечто необыкновенное*, выходящее за рамки того, что изображалось прежде. В результате появления этого «оно» обыкновенная история Глупова прекратила течение свое.

Если в конце глав «Голодный город» и «Соломенный город» к Глупову приближалось облако пыли, которое олицетворяло собой войска, посланные для усмирения глуповцев, и представляло собой явление вполне реальное и правдоподобное, то в финале книги перед нами — образ гротесковый, представляющий собой нечто еще более зловещее и кошмарное. Это образ собирательный, обобщенный, олицетворяющий собой все те беды и кары, которые обрушиваются на глуповцев. Это монументальный образ враждебных человеку сил. Сил, налетающих откуда-то извне — неожиданно и неотвратимо. Сил грозных, страшных и непонятных.

Думается, что «зловещесть» заключительного *оно* во многом объясняется именно его «непонятностью». Сделай Щедрин «оно» понятным — и этот образ в значительной

мере потерял бы свое устрашающее воздействие (ведь давно известно, что страшнее всего то, что непонятно) и свою широкую обобщенность.

Нашло ли отражение в образах каркающего «оно» и Перехват-Залихватского «морвое царствование Николая I»?

Нам это представляется несомненным. Обрывая повествование 1825 годом и прямо заявляя, что в этом году даже для архивариусов литературная деятельность «перестала быть доступною», сатирик тем самым указывал на реальные истоки созданных им гротесковых образов «оно» и Перехват-Залихватского и на одно из возможных их «применений».

После разгрома восстания декабристов и воцарения Николая I литературная деятельность и в самом деле почти перестала быть доступною. Уже в 1826 году был издан новый цензурный устав, получивший название «чугунного», согласно которому запрещению подлежало почти все. Тогда же особым указом было образовано «собственной его величества канцелярии» III Отделение, которое подчинялось непосредственно Николаю I и в обязанность которого входил тотальный политический сыск. Началось беспощадное преследование всех и всяческих «отклонений» от официального курса. Жесткие репрессивные меры были предприняты и в области народного просвещения. Изгонялись не только прогрессивные преподаватели и профессора; изгонялось любое проявление живой творческой мысли. Под лозунгом «Самодержавие, православие, народность» проводилось такое «завинчивание гаек», какого не было даже при Аракчееве. Не случайно именно в это время министерство народного просвещения получило в прогрессивных кругах наименование министерства погашения и помрачения.

Одним словом, царствование Николая I ознаменовалось невиданным усилением реакции, чудовищным мракобесием и солдафонством, в результате которого история и в самом деле в значительной мере «прекратила течение свое».

Да, в жизни каждого народа бывают периоды, когда история как бы прекращает течение свое. Идут годы... Проходят десятилетия... Но время не движется вперед. Оно стоит на месте... Вскоре после смерти Николая I Кавелин так характеризовал его в письме к Грановскому: «Калмыцкий полубог, прошедший ураганом, и бичом, и

катком, и терпугом по русскому государству в течение 30-ти лет, вырезавший лица у мысли, погубивший тысячи характеров и умов, истративший беснуто на побрякушки самовластия и тщеславия больше денег, чем все предыдущие царствования, начиная с Петра I... Экое страшилище прошло по головам, отравило нашу жизнь и благословило нас умереть, не сделавши ничего путного!»¹

Напомним, что как раз это страшилище приказало казнить Рылеева, Пестеля, Бестужева-Рюмина, Муравьева-Апостола и Каховского, а остальных декабристов сослать в Сибирь.

Напомним, что в правление этого страшилища были убиты Пушкин и Лермонтов, сданы в солдаты Полежаев и Шевченко, объявлен сумасшедшим Чаадаев, отправлены на каторгу Петрашевский, Достоевский и многие другие.

Напомним, что и сам Щедрин в возрасте двадцати двух лет за опубликование первых своих повестей был арестован по личному распоряжению Николая I и сослан в Вятку, где пробыл восемь лет. Никто не смог помочь ему тогда, даже влиятельные высокопоставленные друзья. На все ходатайства об освобождении его из ссылки император отвечал: «Рано». Только после смерти Николая I, в конце 1855 года, писателю удалось вернуться в Петербург.

Финальная сцена «Истории одного города», а также образ Перехват-Залихватского, несомненно, были во многом навеяны обликом этого коронованного страшилища, обрушившегося на Россию, словно смерч, и заморозившего ее не на одно десятилетие.

Однако и на сей раз сатирик, конечно же, направлял свой удар не только и не столько в прошлое (хотя и очень близкое прошлое), сколько в настоящее. Ведь книга, как сказано, создавалась в конце 60-х годов, когда кратковременный период «либерализации» и «реформ» сменился очередным наступлением реакции.

На русское общество вновь обрушилось свирепое, жуткое «оно», принесшее с собой холод и мрак... Оно — расплзшееся по всей стране и беспощадно подавляющее живые силы ее, сковывающее мысль, парализующее чувства. Оно — имеющее тысячи глаз, чтобы подглядывать,

¹ «Литературное наследство», т. 67, изд-во АН СССР, М. 1959, стр. 607.

и тысячи ушей, чтобы подслушивать. Оно — тысяченое, чтобы ходить по пятам за каждым подозреваемым, и тысячерукое, чтобы строчить и строчить доносы.

Вот с этим чудищем и сражался Щедрин, нанеся ему в финале книги «заключительный» сатирический удар со всей силой своего огромного таланта.

Оно, надвигающееся на Глупов в заключительной сцене, воплощало то свирепое наступление реакции при Александре II, которое последовало вслед за выстрелом Каракозова; символизировало воинствующее мракобесие, преследование всего живого, нестандартного; олицетворяло собой грубое насилие над людьми, их устрашение, беспощадное подавление мысли и пресечение тех форм деятельности, которые можно было истолковать как «крамолу».

Впрочем, значение созданного писателем образа не исчерпывалось и этим. Перефразируя приводившиеся выше слова самого Щедрина относительно того, как надлежит понимать образ Парамоши, можно сказать: *оно* — это не только моровое царствование Николая I и наступление реакции при Александре II; это одновременно *широчайшее итоговое обобщение всего того, что враждебно жизни, человеку, народу, общественному развитию*. Обобщение, вобравшее в себя не только то, что уже обрушивалось на глуповцев на протяжении истории и обрушивается в настоящее время, но и то, что еще обрушится на них в дальнейшем.

Вот почему этот итоговый гротесковый образ появляется в финале как *нечто необычное, ни на что не похожее, грозное и непонятное*. В нем сконцентрированы, синтезированы, совмещены самые различные силы, враждебные людям и способные напасть на них в самый неожиданный момент, с самой неожиданной стороны. В условиях самодержавного строя ни каждый человек в отдельности, ни народ в целом никогда не знают, что ожидает их не только завтра или послезавтра, но и сегодня, сейчас, через минуту.

Вот почему также этот заключительный образ предстает как *нечто безымянное, безличное*, обозначаемое местоимением *оно*. Тем самым писатель дает понять, что за ним скрывается множество явлений, а не какое-то одно, определенное. Пожалуй, нет в книге другого образа, который был бы столь же многозначен, обладал бы такой же широкой возможностью многократного применения.

Иногда говорят, что подобное понимание финала книги ведет к навязыванию Щедрина философско-исторического пессимизма. Нам такое умозаключение не представляется справедливым.

Развязка «Истории одного города» свидетельствует не об историческом пессимизме писателя, а о ясности и беспощадности его ума, бесстрашно смотревшего в глаза реальной действительности и оценивавшего ее трезво, без иллюзий. Щедрин видел вещи такими, какими они и были на самом деле. Ему были равно чужды как безысходный, черный пессимизм, так и бездумный, розовый оптимизм.

К вопросам исторического развития Щедрин подходил диалектически. С одной стороны, он верил в то, что в общем и целом человечество движется вперед, что движение это в конечном счете неодолимо и что никакая, даже самая мрачная реакция не сможет навечно остановить поступательный ход истории. С другой стороны, писатель не менее ясно сознавал и ту очевидную истину, что данная закономерность прокладывает себе путь лишь «в конечном результате», что реальная история изобилует многочисленными «зигзагами», что каждое наступление реакции означает отсрочку, замедление общественного развития и оплачивается человеческими жизнями.

«Пускай нам доказывают, пускай убеждают нас, что человечество не может останавливаться в своем развитии, а тем менее падать...— писал сатирик в одной из статей 1863 года.— Мы верим этим убеждениям только отчасти, т. е. в той мере, в какой они относятся до истории человечества в ее общих очертаниях, в ее конечных результатах... Увы! человечество живет не общими чертами, питается не отдаленными результатами, которые *когда-нибудь* оправдают близкие страдания. Увы!.. Оно выносит на себе, оно выкупает ценою своей крови все эти замешательства...» (5, 250).

Аналогичную мысль содержит и «История одного города». Причем выражена она не только образно, но и публицистически.

Обратившись еще раз к тем самым страницам книги, на которые ссылался Щедрин в своем ответе А. Суворину, мы обнаружим там рассуждение, помогающее нам лучше понять смысл заключительной фразы финала. «...Нельзя не сознаться,— пишет сатирик,— что в *истории действительно встречаются* по местам словно *провалы*, перед которыми мысль человеческая останавливается не без недоумения.

Поток жизни как бы прекращает свое естественное течение...» (Курсив мой.— Д. Н.)

Нетрудно заметить, что фраза, на которой мы прервали цитату, почти дословно совпадает с заключением книги («История прекратила течение свое»). Однако на сей раз фраза эта, к счастью, имеет продолжение, из которого явствует, как именно надлежит ее понимать.

Поток жизни, прекратив свое течение, «образует водоворот, который кружится на одном месте, брызжет и покрывается мутной накипью, сквозь которую невозможно различить ни ясных типических черт, ни даже сколько-нибудь обособившихся явлений. Сбивчивые и неосмысленные события бессвязно следуют одно за другим, и люди, по-видимому, не преследуют никаких других целей, кроме защиты нынешнего дня». На поверхности и в глубинных слоях «пучины» чувствуется «давление», заставляющее людей трепетать. Однако прекращение «потока жизни» выражается не только в этом, но и «преимущественно в форме более или менее продолжительной отсрочки общественного развития».

Показывая зловещую роль реакции, в результате наступления которой «поток жизни» прекращает течение свое, Щедрин вместе с тем отнюдь не отказывается от веры в конечное торжество этого самого «потока».

В «Истории одного города» эта вера нашла выражение в образе реки, олицетворяющем собой неиссякаемость могучего потока жизни. Именно с ним — с образом реки — соотнесены в книге и приведенное выше публицистическое рассуждение, и заключительные строки фивала.

Образ реки появляется в главе об Угрюм-Бурчееве. Появляется, как наглядное олицетворение поступательного движения жизни, одолеть которую до конца не удалось даже этому непреклонному идиоту. Казалось бы, все свои мрачные предначертания осуществил «бывый прохвост». «И вдруг... Излучистая полоса жидкой стали сверкнула ему в глаза, сверкнула и не только не исчезла, но даже не замерла под взглядом этого административного вассилска. Она продолжала двигаться, колыхаться и издавать какие-то особенные, но несомненно живые звуки. Она жила».

Правящий идиот решает «унять» реку. Поначалу из этого намерения ничего не выходит: «Щепки, навоз, солома, мусор — все уносило быстринной в неведомую даль...»

Когда же в воду были обрушены не только груды мусора, навоза, соломы, но и камней, усилия Угрюм-Бурчеева вроде бы увенчались успехом: «Река всею массой вод хлынула на это новое препятствие и вдруг закрутилась на одном месте. Раздался треск, свист и какое-то громадное клокотание, словно миллионы неведомых гадин разом пустили свой шип из водяных хлябей. Затем все смолкло: река на минуту остановилась и тихо-тихо начала разливаться по луговой стороне».

Даже кратковременная остановка «реки» приносит народу огромные бедствия: «К вечеру разлив был до того велик, что не видно было пределов его, а вода между тем все еще прибывала и прибывала. Откуда-то слышался гул: казалось, что где-то рушатся целые деревни, и там раздаются вопли, стоны и проклятия. Плыли по воде стоги сена, бревна, плоты, обломки изб и, достигнув плотины, с треском сталкивались друг с другом...»

Остановив реку, Угрюм-Бурчеев торжествует: «Взглянув на громадную массу вод, он до того просветлел, что даже получил дар слова и стал хвастаться».

Но торжество его оказывается преходящим. На другое утро, едва успев продрать глаза, он устремился на берег и «встал как вкопанный». «Луга обнажились; остатки монументальной плотины в беспорядке уплывали вниз по течению, а река журчала и двигалась в своих берегах, точь-в-точь как за день тому назад».

Естественный поток жизни, поступательное движение истории в конце концов оказываются сильнее любых Угрюм-Бурчеевых,— вот мысль, которую выражает писатель посредством этих картин.

Образ реки — яркое свидетельство исторического оптимизма Щедрина, его веры в то, что «история прекращает течение свое» лишь на время, а отнюдь не навечно.

Такое понимание финала книги подтверждается, в частности, и тем, что Щедрин не исключал возможности продолжения «Истории одного города». «Очень может быть,— говорил писатель в своем письме в «Вестник Европы»,— что я напишу и другой том этой «Истории» (8,452). Само собой разумеется, что ни о каком продолжении не могло бы быть и речи как в том случае, если бы «оно» олицетворяло собой революцию, сметающую антинародный глуповский режим, так и в том, если бы «оно» принесло городу Глупову вечный мрак, прекративший его историю навсегда.

Вот и окончен наш разговор об «Истории одного города» — этой «странной и замечательной» книге, созданной великим русским сатириком сто лет назад и давно уже признанной классической.

Мы убедились, что произведение перед нами действительно замечательное. Что же касается многочисленных странностей, встречающихся в нем на каждом шагу, то они вполне объяснимы. Надо лишь помнить, что это не обыкновенное сатирическое произведение, а гротесковое.

Гротеск... Гротеск... Пожалуй, только благодаря ему «История одного города» увидела свет при жизни автора. Ведь судьба другого сатирического произведения, в какой-то мере «похожего» на книгу Щедрина и созданного в то же время, оказалась иной. Мы имеем в виду сатирическую поэму А. К. Толстого «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева».

Поэма эта была написана А. К. Толстым в конце 1868 или в самом начале 1869 годов (первые упоминания о ней встречаем в письмах писателя от февраля 1869 г.). Тогда же автор познакомил со своим новым сочинением ближайших друзей. Друзья нашли, что напечатать его будет нелегко. В письме к Марковичу от 7 февраля 1869 года А. К. Толстой говорит: «...я не казался себе преступником, когда писал историю России до Тимашева, но если Борис Перовский, и Вы, и Александрина думаете, что к ней нужен громоотвод в виде чтения, предназначенного для августейшего слуха, то я ничего не имею против, делайте, как найдете пужным. Это — мера предосторожности, подобная прививке оспы»¹.

Чтение, предназначенное для августейшего слуха, состоялось. 12 ноября 1869 года А. К. Толстой пишет М. М. Стасюлевичу: «Попалась ли Вам, разумеется, в рукописи, моя «История государства Российского от Гостомысла до Тимашева»? Я читал ее императрице и был очень обрадован ее одобрением»².

Писатель надеется, что теперь-то его поэма увидит свет. Однако «История государства Российского...» ни в этом, ни в следующем году, ни вообще при жизни автора

¹ А. К. Толстой, Собр. соч. в 4-х томах, т. IV, «Художественная литература», М. 1964, стр. 260.

² Там же, стр. 321.

опубликована не была. Не помогли ни связи при дворе, ни чтение поэмы самой императрице и ее высочайшее «одобрение».

Между тем «История одного города» была в те же годы напечатана в журнале и вскоре вышла отдельной книгой. В 1879 году было выпущено второе ее издание, а в 1883-м — третье.

В чем же дело? Неужели сатирическая поэма А. К. Толстого была более острой, более опасной для самодержавия, чем «История одного города» Щедрина? Нет, конечно. Все обстояло как раз наоборот.

Чем же тогда объясняется тот факт, что поэму Толстого цензура запретила, а роман Щедрина пропустила? А тем, что первое из этих произведений было написано в манере, так сказать, «конкретно-исторической», а второе — в гротесковой. Сатирические стрелы, направленные Толстым по адресу конкретных лиц русской истории, пропущены не были. Сатира же Щедрина, гораздо более глубокая и острая по существу, прошла сквозь цензурные рогатки благодаря тому, что рисовала картины гротесковые, полуфантастические, «странные».

Гротесковый город Глупов был воспринят цензурой как провинциальное городишко, а градоначальники — как провинциальные администраторы. «В означенном сатирическом очерке, — писал цензор по поводу первых глав «Истории одного города», — предается осмеянию провинциальная администрация, выставляются напоказ ее промахи, ее слабости, ее неумелость, конечно, в довольно общих формах и изображениях, так что трудно приписать ее к какой-нибудь известной местности. Для непосвященного в тайны автора читателя многое остается в означенном очерке совершенно непонятным, темным и даже бессмысленным. Прием сказочного описания еще менее дает основания к судебному преследованию автора за намерение оскорбить власть и ее представителей...»¹

Благодаря «приему сказочного описания», благодаря фантастике и гротеску Щедрина удалось в подцензурном сатирическом произведении показать такие стороны самодержавной действительности, изображение которых в их реальном, «конкретно-историческом» виде было абсолютно невозможно.

¹ В. Е. Евгеньев-Максимов, В тисках реакции, Госиздат, М. 1926, стр. 33.

Сказанное не означает, однако, будто обращение писателя к гротеску диктовалось лишь цензурными соображениями. Гротесковый принцип типизации был обусловлен прежде всего своеобразием идейно-творческой задачи, поставленной сатириком перед собой в данном произведении. Обнажить до конца истинную сущность самодержавия, продемонстрировать сами законы жизни общества при самовластии — вот цель, которую преследовал Щедрин в «Истории одного города». И эта цель была им успешно достигнута именно благодаря использованию гротеска, фантастики и других форм художественной условности.

Способ типизации, избранный в данном случае сатириком, позволил ему запечатлеть те глубинные закономерности существования общества при самодержавии, которые проявляются многократно на различных этапах его развития.

История развивается по спирали... История повторяется... Эти крылатые фразы невольно вспоминаются, когда размышляешь над гротесковой историей города Глупова. История Глупова воплощает собой всего несколько витков «спирали». Но это такие витки, которые действительно повторяются.

В 1866 году, после назначения М. Н. Муравьева председателем следственной комиссии, расследовавшей обстоятельства покушения на царя, Герцен писал в «Колоколе»: «Мы пройдем страшной бироновско-аракчеевской эпохой, мы пройдем застеночным ханжеством новых Магницких, мы пройдем всеми ужасами светского инквизиторства николаевского времени...»¹

К сожалению, так оно и случилось.

Так случилось не раз.

Вот почему «История одного города» и в момент своего появления, и в последующие десятилетия звучала в высшей степени актуально.

Она отображала не только прошлое и настоящее, но в значительной мере прозревала и будущее. Реальная действительность как бы соревновалась с сатирической выдумкой писателя, стремясь догнать ее, а то и превзойти.

Уже вскоре после выхода книги, в 1876 году, Щедрин в письме к Н. А. Некрасову сообщал: «...издан, например, закон, разрешающий губернаторам издавать обязательные

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XIX, изд-во АН СССР, М. 1960, стр. 70.

постановления или, попросту говоря, законы же. Это невероятно, но это правда. Когда я представлял в «Истории одного города» градоначальника, который любил писать законы, то и сам не ожидал, что это так скоро осуществится. Вообще делается почти странным жить на свете»¹.

В другом письме — к П. В. Анненкову, рассказав об этом же факте, писатель добавлял: «Так-то жизнь иногда идет на перебой самой невероятной сатире. Кто мог думать, что я в этом случае буду пророком — а вот, однако ж, вышло, что я все это предвидел и изобразил»².

Щедрин оказался пророком не только в этом случае. Сатира его была настолько глубока и остра, что и следующими поколениями читателей воспринималась как нечто злободневное: ведь основы самодержавия вплоть до 1917 года оставались непоколебленными. Сменялись цари, царские министры и прочие «градоначальники», но неизменными оставались жестокий политический гнет, произвол, бесправие народа.

Выражая свое восхищение гением Щедрина, М. Горький говорил: «Значение его сатиры огромно как по правдивости ее, так и по тому чувству почти пророческого предвидения тех путей, по коим должно было идти и шло русское общество на протяжении от 60-х годов вплоть до наших дней»³.

Слова эти, сказанные в 1909 году, когда политическая реакция в очередной раз погрузила Россию во тьму бесправия и произвола, как нельзя лучше раскрывают глубокую типичность щедринских образов, их художественное совершенство и идейную емкость.

«История одного города» живет и сейчас, хотя царское самодержавие давно уже свергнуто. Она перешагнула национальные границы и продолжает сражаться везде, где торжествует самовластие. Когда-то Тургенев опасался, что данное произведение Щедрина будет во многом непонятно зарубежным читателям из-за своего чисто русского колорита. Эти опасения оказались напрасными. «Странная и замечательная книга» ныне хорошо известна не только у нас в стране, но и за рубежом и прочно стоит в ряду величайших достижений мировой сатиры.

¹ П. Щедрин (М. Е. Салтыков), Поли. собр. соч., т. XIX, Гослитиздат, М. 1939, стр. 78.

² Там же, стр. 80.

³ М. Горький, История русской литературы, Гослитиздат, М. 1939, стр. 273.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

С. Ф. Баранов, Реальные, этнографические и фольклорные источники «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина.— В кн.: «Труды Иркутского государственного университета», т. III, Серия историко-филологическая, вып. 2, 1948.

А. С. Бушмин, Сатира Салтыкова-Щедрина, изд-во АН СССР, М.—Л. 1959.

Г. В. Иванов, К творческой истории сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города».— В кн.: «Ученые записки Ленинградского государственного университета», № 261, Серия филологических наук, вып. 49, Л. 1958.

В. Кирпотин, Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин, «Советский писатель», М. 1955.

Д. С. Лихачев, «Летописное время» у Салтыкова-Щедрина.— В кн.: Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, «Наука», Л. 1967.

С. Макашин, Город Глупов перед судом Щедрина.— В кн.: М. Е. Салтыков-Щедрин, История одного города, Гослитиздат, М. 1959.

Е. Покусаев, Революционная сатира Салтыкова-Щедрина, Гослитиздат, М. 1963.

Б. Эйхенбаум, «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина (Комментарий).— В кн.: Б. Эйхенбаум, О прозе, «Художественная литература», Л. 1969.

СОДЕРЖАНИЕ

С. БОЧАРОВ. «Война и мир» Л. Н. Толстого . . .	7
В. КОЖИНОВ. «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского	107
Д. НИКОЛАЕВ. «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина	187

ТРИ ШЕДЕВРА РУССКОЙ КЛАССИКИ

Сергей Георгиевич БОЧАРОВ
«ВОЙНА И МИР» Л. Н. ТОЛСТОГО

Редактор *С. Краснова*

Вадим Валерианович КОЖИНОВ
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Редактор *И. Масуренкова*

Дмитрий Петрович НИКОЛАЕВ
«ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА»
М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Редактор *Л. Птушкина*

Художественный редактор
Г. Масляненко

Технический редактор
М. Фриджина

Корректоры *Г. Асланянц*
и *Н. Гористова*

Сдано в набор 1/II 1971 г. Подписано
в печать А04099 от 14/VII 1971 г. Бу-
мага типогр. № 2 19,5 печ. л. 15,96 усл.
печ. л. 16,891 уч.-изд. л. Тираж 150 000
экз. Заказ 618. Цена 68 коп.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа
Минск, Красная, 23

68 к.

