



Л. Аннинский

Лесковское ожерелье



Судьбы книг

Л. Аннинский

Лесковское
ожерелье

Москва «Книга» 1982

ББК 76.1

А 68

Рецензент
кандидат филологических наук
Э. Г. Бабаев

На обложке — Лесков в Орле на Монастырке
Фрагмент гравюры Ст. Косенкова. 1980 г.

А 4503060000-044 3-82
002(01)-82

© Издательство «Книга», 1982

Содержание

От автора

5

«Некуда»:
катастрофа в начале пути

7

Мировая знаменитость
из
«Мценского уезда»

59

Распечатление
«Ангела»

93

Происхождение
«Левши»

131

Воскрешение
«Тупейного художника»

163

Пам'яті
Григорія Степановича
Ларьова,
уроженця орловської землі,
погиблого в Німеччині.

Вот как писали о нем пятьдесят лет назад:

— Скандальная репутация, с первой до последней минуты сопровождавшая литературную жизнь Лескова, заменила ему посмертную славу; с тем он и вошел в учебники.

Это — в 1931 году, когда исполнилось сто лет со дня его рождения.

Многое сдвинулось за полвека. К 150-летию «посмертная слава» поставила Лескова в первейший ряд классиков. «Скандальная репутация» одними забыта, другим неведома, третьими трактуется как свидетельство творческой мощи. Учебники приходится подправлять: в новом университетском курсе истории русской литературы впервые отводится Лескову персональный раздел; стоит этот раздел между «Ф. М. Достоевским» и «Л. Н. Толстым»; такое соседство никого не удивляет.

Как произошла перемена? Чем объясняется? Что знаменует? Об этом и пойдет речь. Тема наша — судьба лесковских книг. Опыт их освоения. Опыт противоречивый. Но и красноречивый: под стать самому писателю, неистовому в страстях, неосторожному в поступках, непредсказуемому в решениях и, однако, твердому в том, как видел он и понимал реальность.

Материал: история создания лесковских текстов и их жизнь за пределами своего времени; реакция читателей и критиков; издания; переводы; инспенировки; экранизации; иллюстрации; прочие «парафразы»... Можно сказать, что тема этой книги: Лесков и мы.

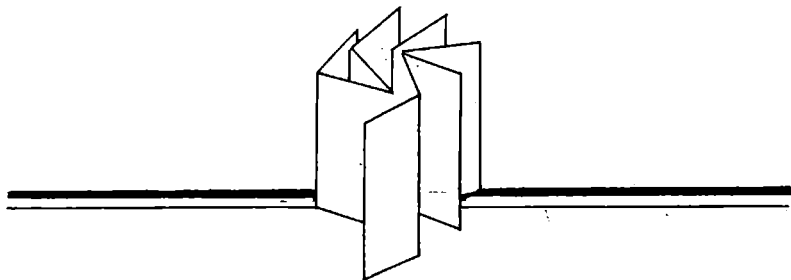
Здесь взяты четыре бесспорно признанных его произведения. Плюс одно спорное и непризнанное: первый его роман, определивший эту литературную судьбу. Не менее интересно было бы взять и иные его тексты — нанизать на нить иные камешки... Так что название книги в известном смысле конструктивно. Надеюсь, оно не пока-

жется читателю претенциозным; «ожерелье» — слово лесковское; писательскую манеру его нередко сравнивали именно с обтачиванием камешков, с выделыванием цепочек, с нанизыванием бус. Только один оттенок в этом слове придется забыть: праздничный. Горька литературная биография Лескова, трудна и судьба его книг. Но счастлива! Отходит злоба давних дней, утихают былые страсти; истина проступает. Иной раз кажется, что настоящее прочтение этого автора сегодня только начинается.

В разгар тех давних баталий Толстой сказал: Лесков — писатель будущего. Похоже, что это пророчество.

*„Некуда“:
катастрофа в начале пути*

*Может быть, всемирная слава Лескова,
взошедшая в новом веке
и непрерывно возрастающая,
со временем вытащит и эту книгу
из тени библиотечных хранилищ,
и новые поколения прочтут ее по-новому...*



Современный читатель, желающий прочесть «Некуда», должен взять издание четвертьвековой давности: позднейших нет. До него — тоже вакуум, полuveковой. Само это издание, вышедшее в 1956 году в составе известного лесковского одиннадцатитомника и чуть не на весь XX век у нас единственное, вызвало гнев «Литературной газеты», *пожалевшей бумаги* на этот «отвратительный роман, беспомощный в художественном отношении и возмутительный по своей реакционности». Помянули еще раз знаменитую инвективу Писарева, отлучившего Лескова от литературы. Присоединились: «Некуда» — «гнуснейший пасквиль»*. Потянуло дымком от остывших, казалось, углей: значит, еще тлеет, еще может вспыхнуть?.. Но не вспыхнуло. Никто не ответил «Литературной газете», никто не возразил, не подхватил. Отошло.

Отошло это горячее дело в сферы академического литературоведения. В тенистых лабиринтах диссертаций, в спокойных заводях «Ученых записок», в непарельных отвалах комментариев принялись взвешивать куски остывшей лавы. На академических весах воспаленная злость, с которой написал Лесков «углекислых фей» московского либерализма и «архаровцев» из петербургских радикальных «общежитий» начала 1860-х годов, кое-как уравнилась «идеальными» героями: самоотверженным революционером Райнером, честной нигилисткой Лизой Бахаревой и пылким Юстином Помадой, положившим жизнь в польском восстании. Тихо и методично совершилось то, к чему неистово взывал Лесков все тридцать лет, какие ему суждено было прожить после столь бурного начала; восста-

* Кремлев И. В защиту писателя. — Лит. газ., 1958, 29 мая. (Имеется в виду защита «хороших», в понимании И. Кремлева, писателей от «плохих» книг вроде «Некуда». — Л. А.).

новлен аптечный баланс: от «оголтелой реакционности» автор «Некуда» вроде бы отчищен.

Никто не станет спорить сегодня с этой полезной работой. Но, вслушиваясь в мирную тишину после драки, что кипела вокруг этого текста непрерывно на протяжении первых полуста лет, поневоле ловишь себя на странном ощущении какой-то неожиданно «тихой смерти», его настигшей. Или летаргии, странным образом оборвавшей бурю. Или мертвой точки, в которой вдруг уравновешиваются силы, рвущие организм.

Издательский вакуум. Со времени Полного собрания Лескова, в 1902 году вышедшего приложением к «Ниве»*. А ведь до того — полдюжины изданий прижизненных: Лесков упрямо печатал свой заклеянный роман. Не будем переоценивать *читательский* резонанс тех давних книг: кипели большею частью литературные круги. Ни первое отдельное издание 1865 года, сброшюрованное Э. Арнгольдом из свеженьких еще журнальных оттисков «Библиотеки для чтения», ни два года спустя выпущенный Маврикием Вольфом трехтомник с микешинской гравюрой на обложке, ни суворинские отдельные издания 1879 и 1887 годов, ни соответствующий том суворинского же Собрания сочинений Лескова, вышедший в 1889 году, ни лесковские собрания, выпущенные Адольфом Марксом в 1897 и 1902



Д. И. Писарев

* Единственное (за 52 года) исключение — *отрывок* из романа «Некуда» (глава «Чужой человек» — история Райнера, включенная в Избранное Лескова 1934 года в качестве новеллы) — лишь подчеркивает пустоту: это тот самый «одинокий парус», который довершает пустынную горизонт.

годах и широко читавшиеся на рубеже веков, — ни одно из этих изданий не вывело роман Лескова на тот простор *народного чтения*, который уготован был, скажем, «Левше» или «Тупейному художнику». И все-таки резок контраст: восьмидесятилетний вакуум после полувека непрерывных изданий...

Вакуум — и в смежных искусствах, вообще-то весьма жадных к лесковскому слову. Тут за все сто двадцать лет, что существует роман Лескова, — *единственная* иллюстрация, правда, сделанная знаменитым Михаилом Микешиным, — та самая обложка к вольфовскому изданию 1867 года. Микешин вознес в пространство романтическую скалу, на которой в живописных позах расставил несколько патетических фигур, удерживающихся на краю пропасти; внизу — острые скалы с назидательной надписью: «1863—1864» (то есть: время «новых людей»); из-за горизонта — далекое солнце, которого люди не видят; над ними, в высоком просторе неба — название романа, которому художник от своего темперамента прибавил восклицательный знак: «Некуда!» В бронзовой законченности этой картинки куда больше от известного микешинского памятника тысячелетию России, тогда же сделанного, или от иллюстраций к Библии работы Доре, тогда широко популярных, — чем от горячего, яростного, захлебывающегося и «несправедливого» лесковского текста. Лесков впоследствии говорил, что это он *сочинил им виньетку*; говорил в шутку, подтрунивая над художником. А ведь было *что* прикрывать шуткой: хоть и сделана «виньетка» с авторской подсказки — совсем далека от плоти лесковского романа, и более всего в ней поражает отсутствие живой связи с текстом.

Нет контакта и на театре. За сто двадцать лет — *единственная* же (зафиксированная историками сцены) попытка, полудомашняя-полуученическая: в феврале 1918 года Николай Массалитинов сребпетировал во Второй студии МХТ что-то вроде «попури» из классики: сценка из Тургенева, сценка из Достоевского, сценка из Лескова. Взяли из «Некуда» — приезд Лизы Бахаревой в монастырь к игуменье Агнии. Молоденькие актрисы (Телешова, Оттен, Краснопольская) сыграли; приглашенные на представление знатоки сказали (более всего это относилось именно к сцене из «Некуда»): скучно,



«Некуда»: Обложка работы М. Микешина

вяло, неактуально. Студийцы показали свое «попурри» пару раз, после чего оно кануло в Лету.

Полное отсутствие экранизаций, радиопостановок, чтецких исполнений.

Первый роман Лескова, взорвавшийся когда-то подобно бомбе, ушел в лагуны культуры.

Может быть, всемирная слава его автора, взошедшая в новом веке и непрерывно возрастающая, со временем вытащит и эту его книгу из тени библиотечных хранилищ, и новые поколения прочтут его по-новому (такое бывает в жизни книг); но та драма, которая совершилась с этой книгой при жизни старых поколений, по-своему закончена.

В нее интересно всмотреться, потому что драмой этой, в сущности, определилась писательская судьба Лескова. Вне этой драмы он не стал бы тем, кем стал. Лескова просто не понять вне ее.

Хотя к этой драме своей, подкосившей его на первых же шагах литературного пути, он пришел уже достаточно зрелым человеком.

Ему было за тридцать. Впоследствии, пытаясь объяснить себе произошедшую катастрофу и мучительно беря на себя *часть вины*, он пытался произвольно уменьшать свой тогдашний возраст и говорил о своем первом романе как о *юношеском* опыте — но это не так. Не юношей явился он в журналистику и литературу, когда в начале 1861 года переехал в столицу: одиннадцать лет «казенных палат» Орла и Киева многого стоили; три года частной службы у коммерсанта Шкотта, когда Лесков исколесил Россию, стоили еще больше. Правда, университетского образования не было. Это сильно подрывало позиции дебютанта в столичном обществе, где молодые разночинцы уже начинали со всей силой нового многознания атаковать идеалистов старой, «тургеневской» школы; без университетской брони в эти ристалища выходить было все еще рискованно; однако Лесков выходил, и весьма дерзко. Магистры и профессора обеих столиц посматривали на него свысока; Боборыкин, еще не остывший от лекций Бутлерова в Казани и от двух факультетов Дерпта, считал его «бывалым наблюдателем», не более; Дмитрий

Минаев находил в Лескове нечто «бурсацкое»; его принимали как знатока провинции; впрочем, знание «углов» было в ту пору в цене: именем Гоголя и Белинского натуральная школа как раз повернула литературу к социальной злобе дня — очерк был точкой, на которую все опиралось, в которую все упиралось... Лесков начал как очеркист и как очеркист — в «полсезона» — завоевал себе место и среди либеральной, и среди «красной» журналистики обеих столиц.

Либералы приняли его в Москве — очеркист, вышедший из провинции, был им нужен как человек опыта, как свидетель реальности и поставщик «материала», — в этом они не ошиблись, ибо Лесков таковым и был, — но он был и еще кое-чем сверх того, чему еще предстояло выясниться, и очень скоро. Пока же Евгения Тур, широко известная беллетристка, демократизировавшаяся аристократка, певшая дифирамбы «учителям-плебейм», привлекла Лескова в газету «Русская речь», вокруг которой надеялась объединить «просвещенных людей». (Три года спустя именно с Евгением Тур начнется скандал — именно с этого камешка пойдет лавина.) Редактирует «Русскую речь» молодой либерал Евгений Феоктистов, ученик Грановского, друг Тургенева, сотрудник «Современника». (Двадцать лет спустя Феоктистов — Начальник Главного управления по делам печати, задушивший «Отечественные записки» и «Голос», «запретивший» Толстого; самого Лескова пустивший под нож... — запомним его.) И еще запомним одного молоденького журналиста, начинающего рядом с Лесковым в «Русской речи», — это недавно освоившийся здесь воронежец, провинциал «из народных учителей» Алексей Суворин. (Много лет спустя, на вершине журналистской, издательской, государственной славы А. С. Суворин напишет о тех временах: «Лесков пылал либерализмом и посвящал меня в тайны петербургской журналистики; он предлагал мне изучать с ним Фурье и Прудона...»)

Теперь о Петербурге. Аккредитованный там в качестве корреспондента московской газеты, Лесков вхож в кружки, где встречается с радикалами покручнее Фурье и Прудона. Елисеев, Шелгунов,

Слепцов, Левитов—вот круг Лескова в столице*. Санкт-Петербургский обер-полицмейстер включает в свой реестр следующую запись: «Елисеев. Слепцов. Лесков. Крайние социалисты. Сочувствуют всему антиправительственному. Нигилизм во всех формах». (Так что же? Потом скажут: Лесков *отступился*, он *ренегат*.)

Есть свидетельство, что к Слепцову и открытой им женской «Знаменской коммуне» Лесков относился *шутливо, но не злобно*. Коммуна эта, организованная по свежему рецепту из романа «Что делать?», просуществовала считанные месяцы и распалась из-за идейных споров между «бурыми», то есть истинными нигилистками, и нигилистками-«аристократками» (среди последних Лесков некоторым симпатизировал, в частности, Марии Коптевой). Были в «коммуне» трудности и бытового порядка: прислуга воровала; ее прогоняли; уволенные пускали в отместку сплетни о своих бывших хозяевах; шел слух чуть не о свальном грехе; у подъезда дома Бекмана на Знаменке, где жили «коммунары», маячил городской. Верить ли этим сплетням? Корней Чуковский, написавший о Слепцове блистательную работу и действительно влюбленный в этого «кумира молодежи 1863 года» и вождя «разночинцев второго призыва», — даже Чуковский защищает его с трезвой осторожностью: то была «клевета его партийных врагов, воспользовавшихся его пагубной слабостью к женщинам, чтобы набросить тень на основанный им фаланстер». Пагубная слабость, стало быть, наличествовала. Лесков, надо сказать, этой слабостью пользовался, и достаточно простодушно; много лет спустя он писал (между прочим — Суворину): «Весь тот период был сплошная глупость... Слепцовские коммуны — «ложе-переменное спанье» и «утренний чай втроем». Вы ведь никогда не были развратны, а я и в тот омут погружался и испугался этой бездны». Раз так, то у Лескова не было причин относиться к слепцовской коммуне злобно, хотя для «шутливости» причины явно были (и именно в этом пункте злоба романа «Некуда» более всего оскорбила радикалов два года спустя...).

Но если с петербургскими радикалами у Лескова не было душев-

* Причем последние двое — тоже сотрудники «Русской речи».

ного контакта, то с революционно настроенными людьми иного толка такой контакт был. Ближайший друг — Артур Бенни, приведенный к Лескову Андреем Нечипоренко (Нечипоренко, который, можно сказать, еще хранил тепло герценовского рукопожатия, вскоре сел под арест по обвинению в связях с «Колоколом», выдал сообщников и умер в страшных терзаниях; его Лесков не любил). Артура Бенни, «полуполяка», «полуюврея», «полуангличанина», «полунемца», пытавшегося вести в России революционную пропаганду и тоже, между прочим, организовавшего коммуну, высланного вон и погибшего в конце концов в отряде гарибальдийцев, Лесков любил преданно и посвятил ему впоследствии большой очерк с описанием его пути. (Все это не помешало либеральной публике, не имевшей сил разбираться в хитросплетениях столь сложной судьбы, считать Артура Бенни агентом III отделения; впрочем, в агенты она записала и самого Лескова. Однако для этого должен был появиться роман «Некуда»...)

Вопрос, который встает перед нами в этой довольно запутанной ситуации: каким же это образом столь пылкое сочувствие «нигилизму во всех формах» и революционерам вроде Бенни соединялось у Лескова с яростной ненавистью к петербургским радикалам — к так называемым «людям дела»?

Сам он решал вопрос так: есть нигилисты плохие, и есть хорошие. Эта мысль, мучительной неразрешимостью прошедшая через всю жизнь Лескова, изложена им при начале работы над романом «Некуда» в рецензии на роман Чернышевского «Что делать?». Ниже мы еще отладим должное тому парадоксу, что человек, которому предстоит в ближайшие месяцы прослыть *грозою нигилистов*, выступает в поддержку их вождя. Попробуем сначала вдуматься в суть вопроса.

«Я знаю, что такое настоящий нигилист, но я никак не доберусь до способа отделить настоящих нигилистов от шальных шавок, окричавших себя нигилистами...»

Он искренне думал так. Но мы, зная жизнь Лескова, мы все-таки должны признать сегодня, что он ошибался. Он не знал «настоящих

нигилистов». Ни в начале пути, когда писал эти строчки. Ни через десять лет, когда изображал в качестве положительного нигилиста пресно-добродетельного майора Форова из романа «На ножах». Ни в конце жизни, когда писал о «превосходных людях освободительной поры», которым «мешали Белоярцевы». Лесков никогда не узнал и не понял настоящего нигилизма. А если бы он его понял, это вряд ли доставило бы ему радость. Если бы он не застрял на процедурном вопросе отделения овец от козлиц, то есть «настоящих нигилистов» от «шальных шавок» и «архаровцев», ему пришлось бы отвечать на вопрос более существенный: откуда в самом деле напасть такая, что вечно липнут к нигилизму «шавки» и «архаровцы»*? А может, в самой структуре нигилистических идей есть что-то для «архаровцев» сподручное? Для такой постановки вопроса нужно, однако, философское бесстрашие Достоевского. Или мощь Толстого, имевшего силу соединять несоединимое в стереоскопическом объеме души. Ни того, ни другого у Лескова не было.

Эмпирик опыта и пластик слова, из *очеркистики* он явился в литературу и как *кудесник слова* был в конце концов признан. Противоречивость реальности не преображалась под его пером ни в философское откровение, ни в психологическую диалектику души, — эта противоречивость как бы выкладывалась в ткань текста, скручивая текст в вязь и порождая знаменитое лесковское кружево, когда не вполне понятно, кто перед нами: автор или шутник-рассказчик, действующий от его имени, и что перед нами: авторская речь или тонко стилизованный сказ; то ли «от дурака» мысль, то ли «от умного», а скорей всего — и то, и другое разом, в хитросплетении, в том самом затейливом плетении словес, за которое Лесков и взят потомками в вечность.

Конечно, все это можно разглядеть уже по ранним лесковским

* К вопросу о жизненных корнях филологии: слово «архаровцы», охотно употребляющееся Лесковым, получило хождение с павловских времен по имени тогдашнего московского военного губернатора генерала И. П. Архарова; внук же генерала был современником Лескова и вполне мог с ним встречаться в столичных редакциях — то был автор знаменитого «Тарантаса» граф В. А. Соллогуб.

рассказам, быстро приобретшим известность. За полгода до «Некуда» напечатан «Язвительный», бесспорно достойный золотого фонда русской прозы. Почти за год — издан хрестоматийный «Овцебык». Да что говорить: первый же художественный очерк Лескова, «Разбойник», за полтора года до его первого романа появившийся, уже содержит в зародыше всю его художественную вселенную! И это хитрое «ась?» простодушного мужичка; и качающееся, колеблющееся вокруг него эмоциональное поле... Скажи правду! — «Что сказать?» — переспрашивает. — «Правду»... *«Правду! правда-то нонче, брат, босиком ходит да брюхо под спиной носит»*. Лукавит мужичок, «раскидывает чернуху» оттого, что чует за собой огромную, всеподавляющую тяжесть «мира» — не внешней власти, заметьте, а *своего* «мира» — схода; давлением этой незримой силы пронизан, стиснут человек, и оттого дважды два у него — «приблизительно» четыре, и правда неуволима, и речь винтится узором.

Вот тут-то, между светлым рассказчиком, безусловно поддерживающим передовые идеи, и темным мужичком, у которого правда «под спиной» упрятана, возникает колдовство лесковской прозы.словно вступил светлый человек в темную качающуюся хлябь.словно ни Петра Великого не было, ни полутора ста лет регулярного государства, ни всяких умных теорий, — а все качается перед ним старая, дремучая, иррациональная, хитрая и жестокая Московия, и, разгадывая ее загадку, скручивает «кудесник» мысли и слова.

Так все-таки: могли тогдашние читатели уловить секрет этой прозы? Великие критики того времени, чуть не на столетие вперед определившие русский эстетический вкус, — могли ведь, наверное, угадать по этим росточкам, что там заложено? Могли. Если бы всматривались. Но не до того было. Важно было другое: чью сторону держишь? Куда гнешь? Никто не воспринимал лесковские суждения как преддверие его прозы: напротив, прозу его рассматривали как продолжение его суждений. В суждениях же он все силился отделить овец от козлищ...

Перечитывая сегодня статью Лескова о Чернышевском, я невольно удивляюсь: нашлись же тогда люди, всерьез воспринявшие ее как позитив! Например, Тургенев. Может быть, из «парижского далека»

статья и казалась ему «дельной» — в России того времени она, по-моему, должна была восприниматься как издевательская. И не только потому, что ее автор, обещающий отыскать в «Что делать?» хорошего нигилиста, подсознательно вымещает свою неуверенность на авторе романа, походя замечая, что писание беллетристики для Чернышевского — *труд непривычный*, что роман его в литературном отношении *просто смешон*, что как о произведении искусства о нем даже *и говорить не стоит*. Дело даже не в этих уничтожающих оговорках, а в том произвольном интонационном «коварстве» речи, когда ясно, что автору не очень верится в то, во что он искренне хотел бы верить.

Так оно и было. По мыслям-то, по внешним позициям Лесков никогда и не был ни ретроградом, ни охранителем. Линия у него была хоть и «постепеновская», но вполне прогрессивная. Только линия эта шла над качающейся почвой. Просыпающаяся интуиция великого художника вела, сбивала и скручивала эту линию.

А по тем временам линия нужна была четкая. И молодые, и старые участники событий готовились решить между собою *практический вопрос*. Литературные поединки пахли кровью. Писемский, задевший «Искру» в нескольких фельетонах, был вызван Курочкиным и Степановым на дуэль. Дуэль не состоялась, но, затравленный «нигилистами», Писемский переселился из Петербурга в Москву, бросив издававшуюся им «Библиотеку для чтения». Чернышевский, о романе которого спорила вся пресса, написал его в крепости. И оттуда же, из-за решетки, передавал в печать свои статьи Писарев. Под сполохи апраксинских пожаров, когда по всему Петербургу искали и боялись найти поджигателей, «людям дела» было не до тонкостей. Тем более, что Лесков сам лез в огонь.

Событие, сыгравшее роль *спускового механизма* в истории разрыва Лескова с «превосходными людьми освободительной поры», — злосчастная его статья о петербургских пожарах, появившаяся в «Северной пчеле» 30 мая 1862 года.

Смысл статьи: слухи о поджигателях невыносимы; если кто-то поджигал — арестуйте злодеев и судите их гласно; если же никто не поджигал — опровергните слухи!

Только в горячем бреду можно было предположить, что это естественнейшее для любого здравомыслящего гражданина суждение есть не что иное, как знак, который Лесков подал начальству. Как будто начальству, чтобы начать репрессии против «поджигателей-нигилистов», требовались подобные знаки! Скорее уж статья мешала, путала игру — недаром же разгневался Александр II: «Не следовало пропускать...»

Однако в том горячем состоянии, в каком находилось в 1862 году русское общество, «естественные мнения» отдельно взятых граждан никого не интересовали. Ввязавшись в драку на свой страх и риск, Лесков добился одного: взбесил «и тех, и этих». Ни до кого не дошло, что он думает и что предлагает. Дошло другое: в обстановке, когда все затаились и стараются не дать повода для провокаций, Лесков произнес вслух слово «поджигатели». Это была, конечно, чудовищная бестактность, и если «начальство» могло кое-как стерпеть ее, то общество — никогда. Лесков не учел неофициальной, но страшной силы общественного мнения — той самой переламывающей одиноких выскочек силы, которую злые языки называли «либеральной жандармерией», сам же Лесков назвал «клеветническим террором в либеральном вкусе»: он быстро ощутил на себе эту длань.

Теперь уже трудно определить, действительно ли студенты приходили в редакцию «Северной пчелы» и хотели убить Лескова, и грозились подстеречь его «у Египетского моста», или то были провокаторы полицейской службы, использовавшие случай, чтобы натравить студентов на проколовшегося либерала; так или иначе Лесков попал в страшную ловушку. Бойкий «публицист обеих столиц» на глазах превратился в *погорелого литератора*. В течение трех месяцев он отбивался от ударов, а затем не выдержал и бежал за границу. Из Парижа он стал посылать в петербургские газеты очерки, полные обиды и ярости против «нигилистов» (в свой час эти строки попадут на глаза Салтыкову-Щедрину, и он — *ответит*). Весной 1863 года Лесков вернулся в Россию, везя в голове готовый роман.

И здесь было все. Была Евгения Тур. И вся редакция «Русской речи», обернувшаяся вздорным гоготом маркизы де Бараль и прочих «углекислых фей» (единственный пункт, из-за которого Лесков

впоследствии краснел). Была слепцовская коммуна, превратившаяся в смехотворный фаланстер с позирующим прохвостом Белярцевым во главе (от этого пункта Лесков не отрекся, хотя всю жизнь должен был доказывать, что это не клевета, а протокольная правда). Был Артур Бенни, запечатленный в фигуре затравленного «архаровцами» романтика Райнера, и была Мария Коптева, послужившая прототипом погубленной «архаровцами» Лизы Бахаревой (всю жизнь Лескову было суждено уверять, что в этих героев он влюблен, и всю жизнь ему твердили, что он облил их грязью).

Эпоха 50-х годов, когда «разговорившиеся» органы печати, возбужденные либеральными надеждами, еще сливались в некое общедемократическое единство, и Тургенев мог печататься попеременно в некрасовском «Современнике» и в «Русском вестнике» Каткова, а Некрасов у Дружинина, — то вольное время кончилось. Журналы резко поляризовались; мало кто теперь публиковался «где выйдет», а только в *своем* органе; общество требовало от литераторов железной определенности и верности принятому направлению. Левые органы печати были отныне перед Лесковым закрыты; он мог рассчитывать только на журналы более или менее аморфные. На его счастье Боборыкин, недавно подхвативший из рук Писемского «Библиотеку для чтения», сидел с тощим портфелем — он взял у Лескова первые главы (провинциальные, элегические, безобидные), прочел и, не подозревая дальнейшего, с февральского номера 1864 года под псевдонимом «*М. Стебницкий*» — запустил.

Впоследствии Боборыкин, наверное, пожалел об этом поспешном начале, и хоть крепился и держал марку, но в своих воспоминаниях не мог отрицать, что именно лесковским романом был угроблен старейший из российских «толстых» журналов, причем гибель наступила так скоро, что Боборыкин не сумел даже вполне рассчитаться с Лесковым по гонорарной части.

Однако это было еще не все. Пока печатались первые, «провинциальные» главы, все шло гладко, но едва действие перекинулось в столицы и пошли в ход остро описанные *общественные силы*, — сделал стойку цензор. Закрепленный за журналом мягкий Де Роберти не решился пропустить эти главы; в помощь ему был прислан Феодо-

сий Веселаго — бывший моряк, балагур и рассказчик, историк русского флота. Резали текст, сминая сопротивление Боборыкина и Лескова, причем последний в ходе этих баталий снискал себе от первого прозвище «l'âme damnée», что в зависимости от отношения можно перевести и как «окаянный», и как «непоколебимый».

От этого резания произошли, между прочим, два обстоятельства, существенные в литературоведческом смысле. Во-первых, сам стиль работы, когда автор латал дыры чуть не в типографии, дописывая текст «на клочках», повел к большому количеству огрехов, провалов и стилистических сбоев, которые в конце концов сослужили роману «Некуда» дурную службу (я имею в виду чисто читательскую его судьбу). А во-вторых, и этот далеко небезупречный авторский текст был в ходе резания изрядно покалечен. Два года Лесков хранил выброшенные куски, надеясь вставить их в отдельное издание, и предпринял эту попытку в 1867 году, но Маврикий Вольф эти куски *потерял*, после чего «канонический» текст первого лесковского романа навсегда исчез из сферы досягаемости литературоведов. Для свершения судеб эти академические подробности, понятно, не имеют большого значения, ибо судьбы свершаются вследствие более глубоких причин.

Итак, цензоры порезали текст и доложились своему начальству. Глава столичного цензурного ведомства Михаил Турунов забрал корректуры и стал дорезать их у себя в кабинете.

Тогда Боборыкин пошел на отчаянный шаг: выпустил журнальную книжку без очередных глав, объявив, что публикация прервана.

Интерес публики мгновенно накалился.

Турунов между тем подключил к делу жандармов: роман отправили на *четвертое* цензурование в недра III отделения. Не отсюда ли, кстати, слух, что Лесков написал «Некуда» по заказу III отделения и имел за это «десять тысяч?» Десять тысяч — это, конечно, миф, а вот по червонцу за книжку покупатели при конце публикации платили охотно — роман шел под гул набегающего скандала, и прежде, чем первый критик произнес о нем первое профессиональное суждение, автор был окачен ледяным душем полугласного недовольства, быстрыми намеками «шепотников», демонстративными жес-

тами знакомых и незнакомых людей «из публики», которые при появлении М. Стебницкого в общественных местах *брали шапки и уходили*. «Либеральная жандармерия» была пожестче правительственной: там роман порезали, но пропустили — здесь его пропустить не могли.

Хорошо, но были ведь и самостоятельные умы, независимые от вейний момента! Как они откликнулись?

Лев Толстой романа не прочел. (Прочел тридцать лет спустя, и тогда высказался — определенно и независимо; но об этом ниже.)

Роман прочел Достоевский. И включил в разговорный обиход: по воспоминаниям мемуаристов, он охотно общувивал *название* книги, решительно отказываясь говорить о ней всерьез. Люди, внимательно читавшие «Бесы», помнят, конечно, в каком издевательском контексте возникает там лесковский роман: Кармазинов и Петр Верховенский препираются по поводу рукописи; первый, не выдержав тона, шипит: «Вы не так много читаете...», второй же, выдерживая тон, ерничает: «Да нет, что-то читал: «По пути...» или «В путь...» или «На перепутье», что ли, не помню. Давно читал лет пять. *Некогда*» (выделено мной. — Л. А.).

«Лет пять» — это как раз 1864 год. «Некуда» иронически смешано тут с боборыкинским романом «В путь-дорогу», тогда же появившимся. Разменная монета в разговоре дурака с подлецом. Несерьезный предмет.

Однако вот запись, выуженная архивистами много лет спустя из «потаенной» тетради Достоевского 1864—1865 годов:

«Что это они как скоро все устали; господа, как скоро устает это поколение отрицателей!

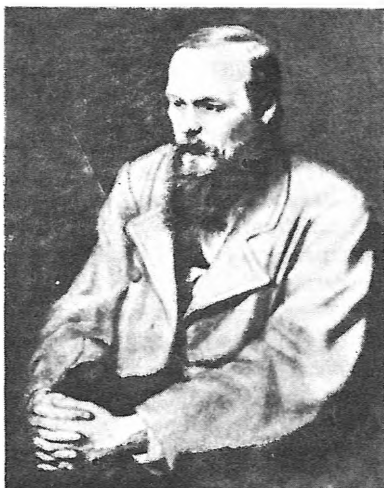
Да чего ж он не сунулся-то к ней (к Лизаньке). Ведь он бы жил. Да что в том, что он бы жил: *она* бы жила на его руках, и он бы чувствовал, что она бы жила (хотят счастья только себе). Расходятся из эгоизма направления, в безмолвном и гордом страданье. Бессмысленные романтики — да им всех хочется, так и прите за всех на крест, и то счастье.

Что останется после их счастья? Есть, жиреть и в карты играть. Китайский уклад. О, бессмыслица!

Да, бедны мы. Э-эх!»

О чем эта потрясенная запись? Публикаторы 20 тома Полного собрания сочинений Достоевского ее не комментируют; составители 83 тома «Литературного наследства» связывают ее с Лесковым предположительно, возможно, потому, что «Лизанька» в рукописи прочитывается не очень ясно; возможно, что это и «Лилинька» (Полн. собр. соч., т. 20, с. 195). Ну, а если все-таки «Лизанька», пусть даже перепутанная именем или с кем-то сконтаминированная? Да и немецкий расчет ее спутника, строкою ниже отмечаемый Достоевским, косвенно свидетельствует о том же. Если так, то в русской прозе 1864 года нет другой Лизаньки, разошедшейся с любимым человеком «из эгоизма направления», кроме Лизы Бахаревой, расстающейся с Вильгельмом-Робертом Райнером. Выходит, *можно было* читать лесковский роман и так — со всей силой доверчивого сопереживания. Но — только для «потаенной» тетради. В журнальные битвы следовало выходить без сантиментов. «Печатно он лукавил и старался затенять меня», — много лет спустя вспомнит Лесков о Достоевском.

Аполлон Григорьев. Добрый гений Лескова, благословивший первые его шаги на литературном поприще. Из позднейшей лесковской переписки: «Аполлон Григорьев... восхищался тремя лицами: 1) игуменьей Агнией, 2) стариком Бахаревым и 3) студентом Помадой». Смутновато. Стало быть, помимо трех этих лиц, остальное отверг? Григорьев умер 25 сентября 1864 года, не дожив до окончания публикации. Однако начало скандала он увидел. И успел



Ф. М. Достоевский.

Портрет работы В. Перова

отпустить по адресу г. Стебницкого в своем журнале «Оса» довольно злую шутку.

Но поскольку с этой григорьевской шутки начинается история осмысления романа «Некуда» в печатной критике, — бросим на печатную критику общий взгляд.

Ситуация 1864 года определяется взаимодействием трех главных журнальных сил. Или, скажем так, соотношением трех главных линий спектра. Потому что есть линии и за границами «видимого» спектра, есть силы и вовне, по которым ориентируется литературная критика.

Из трех наиболее влиятельных журналов один «почвеннический» и два — радикальные. (Есть еще И. Аксаков с газетой «День», но он особняком.) А вот — эти три:

Во-первых, «Эпоха». Журнал, практически всецело определяемый Достоевским и пронизанный идеями Григорьева.

Во-вторых, «Современник», еще не остывший от рук Чернышевского. Здесь Антонович, считающий себя его главным продолжателем. И стремительно левеющий Щедрин.

И, наконец, «Русское слово». Орган молодых крайних радикалов, держащийся блистательным пером Писарева, за которым, однако, не теряется и «второй номер» — еще более молодой Варфоломей Зайцев; именно он ведет в «Русском слове» текущее литературное обозрение под ядовитой рубрикой «Перлы и алмазны русской журналистики».

За пределами этого треугольника — две силы, две полярные фигуры, создающие ось своеобразного напряжения. Первая — Герцен. «Колокол». «Лондонские пропагандисты». Это инфракрасная часть спектра, не всегда называемый, но всегда подразумеваемый запал, уже целое десятилетие возжигающий русскую революционность. На другом полюсе, и тоже «за гранью», но уже в ультрафиолетовой, презренной, адской бездне — Катков. Издающийся в Москве «Русский вестник». Символ верноподданности, реакции и официозного рвения.

Правда, польское восстание 1863 года пошатнуло ориентиры.

Поддержавший поляков Герцен начинает терять авторитет в глазах умеренных прогрессивных интеллигентов (позднее Ленин сформулирует: «...вся орава русских либералов отхлынула от Герцена...»)*. Катков, напротив, стремительно входит в силу, делаясь в глазах либералов почти пугалом. Оказаться в тени Каткова отныне значит угробить репутацию. Удержаться «на середине» в этой поляризующейся атмосфере почти невозможно. Да «середина» критику и не интересует.

Аморфная, межеумочная «Библиотека для чтения», конечно, типичная «середина». Настоящее болото в глазах ведущих критиков. До обитающих там, по слову Щедрина, *амфибий* руки не доходят. Тем более, что руки заняты: ведущие журналы — все три — яростно воюют между собой. Достоевский ведет полемику со Щедриным («обер-стриж», «пыжащийся сатаненок» — со «свистуном», предводителем «шишей»; привожу эти взаимные определения, чтобы современный читатель ощутил степень личной запальчивости, обыкновенной для тогдашних литературных битв, и не думал, будто Лесков удостоился какой-то особой резкости — в ту пору такой стиль был вообще принят). На Достоевского и его сторонников нападают Писарев и Зайцев («теоретики», «не знающие азбуки» — против «худосочных прыщей» и их «маниловских фантазий»). Самая же яростная драка идет между радикалами: «раскол в нигилистах»; «дубины» против «ножей»; Щедрин против Зайцева («потерявшая место кухарка» — против «пожирателя зажигательных спичек»), Писарев против Антоновича («ах ты, лукошко глубокомыслия!» — от «бутерброда» слышу...).

М. Стебницкий вполне может остаться вне этой главной игры, однако возникают обстоятельства, которые существенно меняют дело. Обосновавшийся в Москве Писемский выпускает (между прочим, у Каткова, в «Русском вестнике») большой роман «Взбаламученное море», где со свойственной ему натуральной откровенностью выводит на чистую воду и сановников, и чиновников (что он, собственно, делал всю жизнь), и... молодых нигилистов (что является но-

* Ленин В. И. Памяти Герцена. Полн. собр. соч., т. 21, с. 260.

востью и мгновенно зачеркивает в глазах левой критики все прежние заслуги Писемского перед «натуральной школой»). Следом за Писемским в том же «Русском вестнике» является проба пера молоденького выпускника университета, кандидата наук, преподавателя математики Ключникова, решившего откровенно поговорить с публикой о проблемах своего поколения; роман этот, столь же искренний, сколь и беспомощный, называется «Марево». (Виктор Ключников прожил потом еще тридцать лет, основал и редактировал «Ниву», опубликовал дюжину опусов, и они сошли в небытие, — ему суждено было навсегда остаться в истории русской словесности автором первой юношеской книжки, мгновенно вспыхнувшей от вызванного ею на себя огня.)

В таком окружении роман М. Стебницкого уже не может быть сброшен со счета как малосущественное упражнение «погорелого литератора». Ибо это не что иное, как *поход*. И встреча готовится ему соответственная:

роман «Некуда» воспринят критикой не как индивидуальное явление духа, а как рядовая мишень во враждебной армии.

Последний штрих: все эти баталии происходят под непрекращающийся свист сатирических журналов, или *листочков*, и они непрерывно жгут, колют и жалият участников главных боев.

Здесь-то, в подписываемой Аполлоном Григорьевым «Осе», в разделе «Советы редакторам и литераторам», и появляется первый отклик на первые главы лесковского романа. Совет гласит: «Г-ну Стебницкому. Оставить писание романов, наводящих уныние и сон, заняться изучением брантмейстерского (так! — Л. А.) искусства и писать статьи об одних пожарах».

Этот совет сбалансирован другим:

«Г-ну Зайцеву. Не писать критических статей, роняющих критику в глазах читающей публики, и заняться филологическим определением русского слова „клевета“».

Впрочем, личное участие Аполлона Григорьева в этих советах под вопросом: еще числясь редактором «Осы», он уже фактически отошел от дел. Но, что называется, мог участвовать.

Номер с советами г-ну Стебницкому и г-ну Зайцеву вышел в сере-

дине мая. Интересно, знал ли Григорьев, что в июньском номере «Русского слова» Зайцев готовит на Стебницкого атаку?

Может быть, Григорьев хотел смягчить удар?

Обзор перлов и адамантов Зайцев начинает с торжественного утверждения, что в русской литературе царят мир и согласие. Затем он с изумлением замечает, что иные журналы этот мир нарушают. Например, катковский «Русский вестник». Здесь напечатано «произведение одного господина, а именно Ключникова», предназначенное «для разнесения в прах разных враждебных сил». Не разбирая этого романа (специальный разбор «Марева» в эту пору готовит для «Русского слова» Писарев), обозреватель начинает искать в окружающей журналистике другие перлы и адаманты, достойные занять место рядом с «Русским вестником». И находит.

Это — «Библиотека для чтения». Сей журнал, указывает Зайцев, «еще не решился, что называть лучшим, и что — худшим. Его, очевидно, соблазняет путь «Русского вестника», и он спешит поместить роман «Некуда», где, если возможно, превзойдены г. Писемский и его выкормыш» (Ключников. — Л. А.).

Далее В. Зайцев пишет о романе «Некуда» следующее:

«Что такое этот роман, — это уж и сказать невозможно, и единственное уподобление, какое можно сделать ему, это статьи немецких таинственных газет и журналов в роде “Baierischer Polizei Anzeiger” или “Deutscher Geheim Polizei Centralblatt”»*. Разница только в том, что «Некуда» не сопровождается фотографическими снимками. Вскоре и этого усовершенствования ожидать нужно... Но редакция «Библиотеки...» рядом с «Некуда», где изображена маркиза де Бараль, помещает статьи г. Евгении Тур, и таким образом, оказывается способной совмещать несовместимое <...> Надобно правду сказать, что одной из своих целей — возбуждения любопытства, — авторы таких романов, как «Некуда», достигают вполне.

* Баварские полицейские ведомости (букв.: донесения). Центральная газета (букв.: листок) германской тайной полиции (нем). Названия пародийные.

Непривычные для нас личные выпады были в обиходе тогдашних авторов.

Изумление читателя вот уже второй год постоянно возрастает. При «Взбаламученном море» казалось, что гадже уже нельзя будет выдумать. Вышло «Марево». Но в «Мареве» даже гадость имеет хотя какое-нибудь прикрытие, берутся небывалые личности, которые автор усиливается возвести в типы. А тут вдруг является чудище, которое уже совершенно всякого с толку сбивает: читаешь и не веришь глазам, просто зги даже не видно. В сущности это просто плохо подслушанные сплетни, перенесенные в литературу<...> Лица в типы не возводятся; зачем себя этим утруждать... Теперь разработка по мелочам пошла, в частности переехала<...> даже фамилии лень изобрести: Курицын, положим, переделывается в Петухова — вот и все<...> Если б г. Стебницкий взглянул на себя в зеркало, а если б г. Боборыкин, печатая его роман, имел какое-нибудь понятие о нем, то оба вы переконфузили бы друг друга, обоим вам сделалось бы омерзительно и «Некуда» не явилось бы в «Библиотеке». А то ведь дело как делается. Приходит один к другому и говорит: «А уж какую же штуку я против нигилистов выпущу!!!» Редактор имеет в виду приятную перспективу эффекта, который произведет штука. Ему мерещатся голоса, вопрошающие друг друга: «А читали вы новый роман? Знаете ли, кто там описан под именем маркизы?» За сим следует сообщение, веселость и, в конце концов, являются несколько пакетов с 15 рублями каждый. С другой стороны, быть может и то, что редакторы и авторы правы, рассчитывая нажать к тому времени каменный дом и способность не краснеть».

Пожалуй, в статье этой нечего комментировать. Кроме, разве что, пассажа о каменных домах; или о каменных палатах, что точнее. Лесков таковых не нажил. Не нажил и Зайцев, но по другой причине: он вскоре эмигрировал, бедствовал, стал сподвижником Бакунина и умер в 1882 году, в изгнании, недалеко от тех мест, где могли бы издаваться “Baierischer Polizei Anzeiger” и “Deutscher Geheim Polizei Centralblatt”.

Между тем в начале августа почин «Русского слова» подхвачен «Санкт-Петербургскими ведомостями», где Петр Полевой, молодой приват-доцент университета, автор диссертации о древнеславянских и древнегерманских поэтических системах (между прочим, сын знаме-

нитого в свое время прогрессивного критика Николая Полевого) роняет в очередном литературном обзоре следующее замечание:

«В одной из статей июньской книжки «Русского слова» (Перлы и алмазны русской журналистики) высказаны весьма справедливые жалобы на то, что наши журналисты решаются помещать на страницах своих изданий романы и повести, основанные на сплетнях и личностях. Автор указывает на роман «Некуда», который тянется в «Библиотеке для чтения» и в котором, сколько можно понять из его намеков, выведена личность и домашняя жизнь одной из наших наиболее известных писательниц. Роман этот, вероятно, прочитанный не-

многими, действительно не представляет в себе никаких художественных достоинств; да и может ли быть сколько-нибудь художественным произведение, в котором между строками проглядывает даже нечестная задняя мысль? Можно утверждать положительно, что такое пошлое (чтобы не сказать более) направление нашей беллетристики окончательно погубит ее, если только общество наше будет продолжать интересоваться сплетнями и не вооружится против тех авторов, которые избирают их в основание своих произведений, а тем более, против редакторов, решающихся печатать подобные произведения в своих журналах».

Тут, видимо, Лесков и послал в редакцию «Ведомостей» первый протест. Не напечатали.

Боборыкину было проще: он мог помещать свои протесты в



В. А. Зайцев

собственном журнале. Редакционный ответ Полевому появился немедленно — в шестом номере «Библиотеки для чтения», несколько, впрочем, запоздавшей с рассылкой книжки по известной нам причине.

«Необходимое объяснение» редакции было таким:

«Мы не можем пожаловаться на недостаток отзывов как о нашем журнале, так и об нас самих. Сегодня отсюда, завтра оттуда мы узнаем много любопытного для нас, то о наших стремлениях и склонностях, то даже о наших привычках. Нам рассказывают разные, почему-то неизвестные нам сцены, происходившие однако же у нас; нам передают, чем мы занимаемся, что читаем... что пишем... Фельетонист... «Санкт-Петербургских ведомостей»... исповедует нам, что он от «Русского слова» узнал, будто в «Некуда» — «выведена личность и домашняя жизнь одной из наших наиболее уважаемых писательниц». <...> Тут изумлению нашему не было пределов. <...> Мы прочли здесь настоящую, en toutes lettres* напечатанную фамилию якобы выведенной в «Некуда» известной писательницы, уважаемой нашей сотрудницы. <...> Нам указывают... на такое лицо в «Некуда»... которое... не имеет ничего общего с нашей известною талантливою писательницей. *Буквально ничего общего* <...> Автор «Некуда» начал свое литературное поприще при содействии почтенной писательницы и, вероятно, много обязан ей. Все это делает несколько не вероятным даже намерения самого автора выставить в таком карикатурном виде, в каком исполнено указываемое лицо романа «Некуда».

Изложив эти аргументы, редакция объявляет обвинение со стороны своих противников несправедливым. Однако, несмотря на такую решительность, противоречия боборыкинской позиции очевидны. И хотя позиция его оппонентов тоже далека от неуязвимости (из заметки П. Полевого видно, что он романа не читал, но знает все: и о «направлении», и о «достоинствах», и о «сплетнях»), — уже ясно, в чью пользу закончится раунд. Это сразу улавливают сатирические листки, и «Искра» мгновенно прижигает Боборыкина следующим поэтическим произведением (автор его, молодой поэт Буренин, сокрылся под псевдонимом Хуздозад Церебринов):

* полностью (фр.).

«Он спал и грезил он... (т. е. Боборыкин. — Л. А.)
Вдруг некто от небес
Слетел и в форточку в единый миг пролез
И стал близ ложа сна, ночью тьмой покрытый;
Кто сей таинственный? Быть может, ада бес?
О нет, — то псевдоним Стебницкий знаменитый...
— Пусть боги на тебя свои щедроты льют,
За то, что удивив россиян скромный люд,
В журнале приютил ты мой роман немалый;
Поверь, его весьма внимательно прочтут
Патриций и плебей, вельможа и хожалый».

Напомню современному читателю, что «хожалый» означает приблизительно то же, что «филер», «топтун», «стукач» или «агент тайной полиции».

Свистит «Искра», готовятся к дальнейшему выяснению отношений литературные журналы, а скандал меж тем выплескивается на страницы изданий, далековатых не только от «нигилизма», но и от литературы как таковой. В дело вступает ведомый полковниками Генерального штаба «Русский инвалид». С неудовольствием отметив *перерыв*, замеченный в публикациях «Библиотеки для чтения», автор газеты (он подписывается «А. И-н») считает своим долгом доложить:

«Пресловутый роман «Некуда» снова обольщает взоры неопытных. Что же это за «Некуда», что это редакция так нянчится с ним?.. Не замечательное ли уж какое произведение? <...> об нем сказать почти нечего<...> «Некуда» мы не читали сплошь... но просматривали некоторые главы<...> Вот, например, глава, носящая такое остроумное название: «Углекислые феи на Чистых Прудах». Глава эта привлекла наше внимание именно своим диким названием (название «Русский инвалид» слегка переврал, но не в том суть. — Л. А.). Москва ли так остроумна, что она дает такие клички честным женщинам, или автор собственным умом выдумал такую кличку? — не знаем<...> Как бы то ни было, а эта глава представляет собой такое карикатурничанье, такие потуги на остроумие, что становится жаль... автора. Уж как ломается, бедный, а все не смешно, а только жалость возбуждается...»

Далее следует позитивная часть, где автор «Русского инвалида»

объясняет автору романа «Некуда», каких именно либералов тот должен был разоблачить, дабы послужить отечеству, но эту часть я опускаю, ибо она очень уж скучна. Интересно другое: под псевдонимом «А. И-н» скрывается никто иной, как Алексей Суворин, недавний сослуживец Лескова по редакции «Русской речи», ныне энергичный фельетонист петербургских газет, с каждой публикацией набирающий популярность.

И еще интересно: выстрел полувоенной газеты, отнюдь не замешанной в нигилистических предприятиях, пробуждает... одну из самых «нигилистических» редакций тогдашней столицы, а именно — «Современник». Такие любопытные комбинации бывают в идейной борьбе. А если принять во внимание, что Суворин и в «Современнике» сотрудничает, а псевдонимы в узком литературном кругу являются секретами полишинеля, — то, может быть, и неудивительно, что именно «Русский инвалид» подал сигнал «Современнику».

Итак: еще в апрельском номере Максим Антонович, всецело поглощенный «Взбаламученным морем» Писемского, признается, что только-только удосужился прочесть его, «Некуда» же еще явно не читал, и в номерах майском и июньском о Стебницком тоже ни слова, а в июльском журнал уже во всеоружии и со ссылкой на статью «Русского инвалида» высказывается по роману.

Заходит обозреватель издалека. Сначала он пространно рассуждает о либерализме вообще, а затем поворачивается к практике с помощью следующего риторического вопроса:

«...Что же означает, спрошу я читателя, совершившийся факт, если не то, что русский либерализм никогда не существовал *an und für sich**, что он возник вследствие надобности в нем и по прошествии в нем надобности исчез, что если затем в обществе и действительно осталось несколько зерен либерализма... то таковые зерна не заключают в себе для общества ничего опасного, а, напротив, составляют необходимый в нем элемент, служа кроме того и украшением. Ибо как же европейскому обществу быть без элемента либерализма? Не Персия же ведь мы в самом деле.

* как вещь в себе и для себя (*нем.*).

Спрашивается, — продолжает «Современник», — была и есть ли какая-нибудь нужда воевать с такого рода противником?.. Имели ли какой-нибудь смысл предпринятые литературою против русского либерализма походы, которые признаются кой-кем замечательными? К таковым походам мы относим: «Отцов и детей», «Взбаламученное море», «Марево» и даже «Некуда». Последнее, впрочем, замечательным признается только редактором того журнала, где оно напечатано... Не можем не пожалеть о литературном его безвкуси. Неужели он не видит, что такая грязная и бесталанная пошлость, какую представляет собой «Некуда»... ниже даже бесцветнейших и местами... положительно лишенных здравого смысла передовых статей его журнала? Стоило ли из таких пустяков лишать своих читателей целый месяц чтения?

Все отмеченные походы, — развивает свою мысль «Современник», — имели смысл чисто личный. «Отцы и дети» были походом зависти и злости отживающего таланта; «Взбаламученное море» было походом бестолковости и претензии вновь на известность таланта отжившего. «Марево» было походом глупости таланта юного; «Некуда» было походом ловкости одного из талантов, которые имеют такое же отношение к литературе, какое имеют к ней швейцары, пишущие поздравительные стихи... Замечательно однако ж, как делается слеп человек, добровольно отдавший себя на служение лжи... В этом отношении весьма меткое замечание о романе г. Стебницкого «Некуда» сделал г. А. И-н в „Русском инвалиде“...»

И автор «Современника» приводит длинное рассуждение автора «Русского инвалида» о том, каких «либералов» надо было бы высмеять автору «Некуда».

Кончает «Современник» свое выступление так: «По-видимому, после «Некуда» — дальше идти действительно уж некуда. И есть веское основание думать, что подобная литература, не представляющая собою ничего, кроме бессмысленного поругания над здравым смыслом (так! — Л. А.), прекратится... навсегда».

Увы, течение литературных схваток малопредсказуемо: уж третий критик негодует на Стебницкого и требует, чтобы подобное «прекратилось... навсегда», а пламя все разгорается, и конца не видно.

Слишком много интересов зацеплено, слишком много репутаций задето, и вот уже «Санкт-Петербургские ведомости», уязвленные ответом «Библиотеки для чтения», вторично берут слово. Казалось бы, что он Гекубе, что ему Гекуба? Газета — общеполитическая, ей по одним внутренним проблемам в «эпоху великих реформ» неприятностей хватает, и редактор В. Корш — историк, больше занятый парламентаризмом в Англии и рабством в Древней Греции, чем русским нигилизмом. Корш — «орудие в руках либеральной клики», — припечатает много лет спустя в воспоминаниях Евгений Феокистов. Вряд ли. Просто живой и мягкий человек, всем интересующийся и всему сочувствующий. «Менандр Прелестнов», по известному щедринскому определению. Между прочим, с юных лет чтит Герцена и был с ним связан. Человек, которого в 1883 году радикальное «Дело» проводило в могилу словами: «В. Ф. Корш был слишком «все-человек», в нем не доставало того боевого элемента, который необходим в наше терпкое время».

Шестидесятые годы, надо сказать, были временем еще более терпким, чем восьмидесятые.

11 сентября 1864 года В. Корш печатает следующее:

«Письмо к редактору „Санкт-Петербургских ведомостей“».

В июньской книжке «Библиотеки для чтения» помещена очень курьезная и наивная статейка от редакции, под названием «Необходимое объяснение». <...> В этом объяснении... редактор «Библиотеки для чтения» старается защитить г. Стебницкого в том особенно, что будто «Русское слово» и «Санкт-Петербургские ведомости» позволили себе *пошлую клевету**, сказав, что в романе «Некуда» выставлена в самом карикатурном виде одна очень почтенная личность. Я очень хорошо знаю милого кавалера, т. е. г. Стебницкого, и почтенную личность, которую он вывел в своем романе, и охотно становлюсь на сторону «Русского слова» и «Санкт-Петербургских ведомостей», потому что и «Русское слово» и «СПб. ведомости» были совершенно правы, отнесясь с негодованием к такой непростительной шалости автора, во всеоружии будочника вторгающегося

* Этих слов Боборыкин не употребил, но это его не спасет.

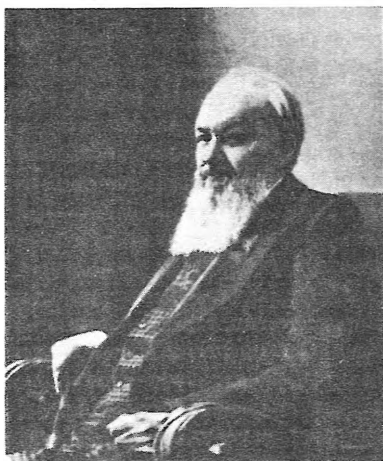
в семейную жизнь, подслушивающего разговоры и вообще занимающегося такими вещами, на которые способны только кавалеры легкого поведения.<...> Редакция «Библиотеки для чтения» силится доказать, что если кавалер легкого поведения чем-нибудь обязан, положим, какой-нибудь писательнице, если этот кавалер, положим, выведен из грязи какой-нибудь почтенною личностью, то он не способен написать пошлую карикатуру на личность, которой он обязан многим.<...> Г. Стебницкого редакция «Библиотеки для чтения», конечно, знает. «Конечно» тут даже не идет: я положительно знаю, что вы с ним хорошо знакомы. Г-н Стебницкий, конечно, честный человек... следовательно, по чужим карманам лазить не станет. Видите, как ясно я говорю. Вы, милый кавалер, не оскорбляйтесь — это я к примеру только говорю, чтобы вашему патрону объяснить то, что мы с вами понимаем отлично...»

Тут-то, наверное, Лесков и приходит в ярость. Тут-то, наверное, и посылает Коршу второе протестующее письмо, но и его Корш не помещает.

Между тем обвинитель его выражает готовность для разъяснения дела войти в некоторые подробности о г. Стебницком как о писателе. «Г. Стебницкий, — рассказывает он, — человек не без дарования, и притом оригинального. Дарование это заключается в том, что автор хорошо описывает *приметы*, даже очень хорошо. Я думаю, что г. Стебницкий может не только поставлять романы с описанием примет известных лиц, но даже с успехом мог бы служить по следственной части, например, письмоводителем частного пристава, надзирателем или каким-нибудь экспертом. Понятно, что человек с таким дарованием может доставить пользу не только «Библиотеке для чтения», но даже и администрации. Говорю совершенно серьезно и с полным уважением к такому завидному таланту...

Будет. Предисловие кончено. Повторяю: г. Стебницкий написал карикатуру на явления жизни и характеры. Написал ее потому, что был не в состоянии понять ни жизни, ни характеров по своей неразвитости».

Здесь автор *письма* делает сноску и уточняет следующее: «Некоторые мои знакомые утверждают, что, напротив, г. Стебниц-



А. С. Суворин

кий переразвился, если можно так выразиться, прочитав в русском переводе тоненькую книжку Бруно Гильдебрандта о социалистах и, в русском же переводе, Историю французской революции Вальтер Скотта...»

Письмо подписано: «Знакомый г. Стебницкого». Узнать автора не представляет труда: это все тот же Алексей Суворин. А поскольку именно с ним Лесков еще недавно в Москве готовился штудировать Фурье и Прудона, то в устах Суворина скромное свидетельство о французской революции, изученной по Вальтеру Скотту, имеет особую тонкость. По существу-то именно незамет-

ная, непарелью набранная сносочка и содержит главный и самый болезненный укол. Куда более сильный, чем следующие ниже шумные угрозы Суворина сделать достоянием почтеннейшей публики некоторые недостающие подробности, которые г. Стебницкий не рискнул описать в романе.

Чтобы закончить об участии А. С. Суворина в этой истории: он не ограничился двумя статьями и написал в ответ Стебницкому целый роман, где вывел симпатичного нигилиста и заклеил его клеветников. Роман назывался «Всякие»; его первые главы, подписанные псевдонимом «Бобровский», начали появляться в качестве «очерков» в «Санкт-Петербургских ведомостях» летом 1865 года; к весне следующего года было отпечатано отдельное издание и 4 апреля представлено в цензурный комитет... но в этот момент грянул выстрел Каракозова. Политическая погода стремительно переменялась. Власти не просто уничтожили тираж, но возбудили против автора судебное преследование. В перепуганном письме к министру

внутренних дел П. А. Валуеву Суворин засвидетельствовал свою благонамеренность и объяснил, что имел целью борьбу с нигилизмом. Не тогда ли он и сломался?

Лишь в 1909 году Суворин сумел, наконец, издать этот свой роман, но он не вызвал интереса даже как документ времени.

Так в истории русской литературы оказалось одним антинигилистским писателем меньше и одним дельцом больше.

Однако вернемся в 1864 год, когда Суворин писал против Стебницкого искренне негодующие статьи и грозился объявить публике интимные подробности его жизни*.

Смешно, но именно эта фигуральная угроза произвела неотражимое впечатление. Поверил ли Боборыкин в реальность суворинской угрозы или просто попался на прием (скорее всего, это был *прием*, хотя и зловещий: все знали, что Лесков вывел в «Некуда» самого себя под именем доктора Розанова и свою жену под именем Ольги Сергеевны), — но Боборыкин начинает свой ответ именно с обсуждения этого вздорного предположения и принимает его вздорный тон.

«*Ответ «Санкт-Петербургским ведомостям»*». «Санкт-Петербургские ведомости» объявили на днях, что они открывают у себя особый отдел, посвященный исключительно роману «Некуда» и вверенный какому-то господину, скрывающемуся под плотным забралом знакомого г. Стебницкого <...> Смущенные такой неожиданною и пламенной манифестацией, что мы можем отвечать? Нам остается только благодарить и раскланиваться во все стороны...»

Плохо дело. Боборыкин проговаривается, он не может скрыть растерянности, он действительно смущен и не знает, что отвечать. Загипнотизированный казусом с Евгенией Тур, он вновь возвращается к этому гибельному для себя пункту и с многословием, выдающим отчаяние, повторяет, что у героини Стебницкого нет никакого сходст-

* Эти подробности, кстати, попали-таки в печать — шестьдесят лет спустя, в качестве литературной сплетни (причем, со ссылкой на Суворина); желающие могут почерпнуть их из воспоминаний Иеронима Ясинского («Роман моей жизни». Л., 1926, гл. 38); я их приводить не хочу, во-первых, по их бестактности, и во-вторых, потому что в 1864 г. ничего рассказано не было, Суворин не пошел дальше фигуральной угрозы.

ва с «уважаемой писательницей». Однако, все знают, что сходство есть, и разительное; знает это и редакция; поэтому она пытается отделаться полупризнанием оплошности: «Автор провинился недостатком фантазии, приличия и пр., а не дурным намерением...» Это уже первый шаг к капитуляции. А вот и второй: «...г. Корш публикует в своей газете, будто мы вождественно заняты созерцанием «Некуда». Мы ничем не дали повода утверждать это.<...> Мы напечатали произведение г. Стебницкого, значит, считали его *полезным*, но откуда «Санкт-Петербургские ведомости» знают о нашем вождественном созерцании его?..» Но г. Корш ведь еще «публиковал» утверждения, что вы называли обвинения, возведенные на г. Стебницкого, *клеветой*? «Мы никогда не говорили этого...» Уже отступая по всему фронту, спасая журнал, Боборыкин последним маневром выдает своего автора на растерзание противнику: «Г-н Стебницкий, конечно, сам сумеет ответить за себя, если захочет».

Едва это объяснение появляется в «Библиотеке для чтения», в сатирических листах раздается свист:

— «Библиотека для чтения» копируется...

— Что же ей остается делать?

— Прибегла к способу гимназистов, взяла да и отперлась от всего. — «Знать ничего не знаю, ведать не ведаю...»

«Г-н Боборыкин думает, вероятно, мы все <...> ему поверили на слово», — веселится на страницах «Искры» Литературное Домино, а поскольку под этим псевдонимом скрывается не кто иной, как поэт Д. Минаев, то далее, естественно, следуют стихи:

«Библиотека для чтенья»

Пред сотрудницей стоит.

— О, не слушай объясненья,

Я невинна, — говорит...

Всю осень курочкинская «Искра», не переставая, жалит Лескова. Под этот аккомпанемент «Библиотека для чтения» допечатывает последние главы романа, а его автор, приглашенный лично оправдаться в своих действиях, готовит объяснение. *Предвосхищая* это объяснение, «Искра» его пародирует:

«...Чего мы хотим? Решительно не знаем. Чего мы не хотим, чего

нам не надобно? Не надобно помещать непристойных романов <...> Не надобно, совершив неприличный и паскудный поступок, уверять, что сделал оный нечаянно...»

В декабре, вместе с окончанием романа, «Библиотека для чтения» помещает «Объяснение г. Стебницкого». По заголовку видно, что редакция окончательно разошлась с автором, но для полной ясности Боборыкин дает еще и сноску: «От редакции. Не имея права отказать автору, мы сообщаем его объяснение, хотя далеко не разделяем высказанных в нем мнений. Многочисленные намеки... оставляем на полной ответственности автора».

С этого момента Лесков предоставлен самому себе.

«Я в свое время, — начинает он, — послал в редакцию одной газеты два объяснительных письма по поводу этого романа, но ни одно из моих писем не могло явиться в печати...

Нападать на меня прямо за направление романа было неудобно по многим существующим положениям, а простить этого направления мне не могли, и придрались к подысканному кем-то *внешнему* сходству некоторых лиц романа, — и пошли писать...»

Вынужденный защищаться с этой боковой и крайне невыгодной для него стороны, Лесков осеняет себя авторитетом Тургенева, Писемского (!), Пушкина и «самого Шекспира» (они, мол, не смущались таким внешним сходством, хотя их за это и трепала критика), а затем идет ва-банк. Внешнее сходство, пишет он, может быть, кто-то найдет и у пары иных «оголтелых» литературных героев с парюю людей живущих... Проступка не было бы и тогда, когда от этой, по-видимому невозможной в природе литературной пары, он, Стебницкий, произвел бы «совершенно невозможного в природе критика со всею внешностью Варфоломея Зайцева», — «сам г. Зайцев едва ли бы почел уместным узнавать себя по внешности, как бы вздумалось ему сделать это с другим лицом...»

Опасное место. Не от этих ли «намеков» специально открещивалась редакция «Библиотеки...»? Зайцев-то в «Русском слове» свои перлы и алмазаны полным именем не подписывал, а только инициалами: «В. З.». Может быть, именно этот оттенок личной дезавуации добавит в свой час ярости и Писареву, оскорбленному за молодого

собрата? Так или иначе, Лесков отрезает себе малейшие возможности компромисса и примирения. И делает это по всем пунктам.

«„Из грязи“ меня никакая писательница никогда не вытаскивала, — отрубает он. — Утверждаю, что ни в Москве, ни в Петербурге нет и не было ни одного человека, которому я был бы чем-нибудь серьезно обязан...»

По-человечески это место, конечно, жестоко. Впрочем, с Евгенией Тур Лесков впоследствии за границей встречался — видимо, у нее хватило великодушия остаться на высоте. У Лескова же в его положении было лишь два выхода. Либо капитулировать. Либо решиться на безжалостность человека, обреченного всю жизнь прокладывать свой курс в одиночестве, *против течений*, как в свое время скажет о его жизни биограф. На это Лесков сейчас и решается.

Разделавшись с частностями и выйдя на главный пункт, по поводу которого у него, конечно, нет ни иллюзий, ни желания хитрить и прятаться, Лесков продолжает:

«А что касается до моего политического и литературного направления, то оно таково...»

Прервемся на мгновенье. Вопрос задан коренной, и мы сегодня, зная весь жизненный и писательский путь Лескова, можем ответить на него твердо и недвусмысленно. «Направление» Лескова — это направление широкого демократизма; это позиция человека, безусловно принимающего и поддерживающего реформы, человека безусловно прогрессивных взглядов, человека, безусловно враждебного охранительству, ретроградности и бюрократическому застою русской жизни. Лесков вышел из разночинства, он рано сознал себя как просветитель, «конституционалист» и сторонник реального раскрепощения народа; он в этих убеждениях был тверд и никогда им не изменил. При этом учтем и то, что, в отличие, скажем, от Достоевского с его общечеловеческими безднами и Толстого с его нравственным максимализмом, Лесков в вопросах реальной политики — человек здравого смысла и практически трезвого взгляда на вещи. Именно поэтому он — «постепеновец» и «реформист», противник крайних радикалов и изобличитель бунтарских элементов в общественном движении. Он боится практического срыва, боится реальной реакции,

боится ответной крайности — и все его знание России, весь его жизненный опыт, вся выношенная за тридцать лет установка на практический результат, а не на «отвлеченную философию» — все это вполне объясняет его «направление».

Хотя, конечно, позиция его далеко не покрывает величайшей писательской интуиции Лескова, который угадывал в народной толще такие иррациональные глубины и такие крайности, какие никакой «конституцией» охватить было невозможно.

Понимал ли он, что, по существу, именно эти дремлющие народные страсти подспудно сотрясали и интеллигенцию? Тогда, в 1864 году, — вряд ли. Он попал в слишком страшную переделку; в глазах своих противников он был ретроградом и реакционером; даже если он и чувствовал, что не от одной их близорукости это произошло, не от одних только его ошибок, но и от того, в какой общий узел вообще все завязалось в России, — даже если он и чувствовал так, — ему было не до того. В тот момент объясниться было невозможно.

Самое поразительное в его *объяснении* — отказ от объяснений по основной, капитальной, принципиальной позиции:

«А что касается до моего политического и литературного направления, то оно таково, потому что я считаю его за лучшее. В политике я верю Монтескье, что «всякое правительство впору своему народу», а в социальных наших неурядицах, по-моему, виноваты наши мелкие, чересчур своекорыстные, завистливые натурки; наша распушенность, погоня за эффектами, словом, опять виноваты мы сами;

И сами мы должны разоблачить
своих грехов преступную природу,

а не лгать, не хвастать, что у нас народилось новое племя, готовое походя наестся, стоя выпастся, лишь бы только старый Гаврило обедал с Мирабо за одним столиком. Я знаю, что у многих людей, преследующих столь высокую цель на словах, в действительности слепые бабки сидят без хлеба и на чужой печке, — и не умею этим господам верить».

На рубеже нового 1865 года это объяснение вместе с полным

текстом романа «Некуда» ложится на стол к Писареву — в Петропавловскую крепость, где тот за решеткой пишет свои статьи.

Момент знаменательный: как-никак роман великого писателя попадает в руки великого критика.

Даже зная наперед тот аннигиляционный взрыв, которым закончился этот контакт, невольно еще и еще раз спрашиваешь себя: неужели? Как же он ничего не почувствовал? Ну, хорошо, выступил против тенденции, это понятно, но «параллельным», чисто художественным зрением — так-таки совершенно *ничего* и не уловил? Это Писарев-то, с его эстетическим чутьем!

А может, дело не так элементарно?

Начнем с начала. Впрочем... выясним, где начало.

Если предположения литературоведов правильны, и статья «Наши усыпители» (в конце концов появившаяся в позднейшем, 1867 года, собрании Писарева) была зарублена журнальной цензурой в середине сентября 1864 года (в этом варианте она называлась «Картонные герои» и до нас не дошла), — то, стало быть, написана она была по ходу публикации лесковского романа, и тогда надо в нее взглядеться повнимательнее: это и есть первое прикосновение Писарева к лесковскому тексту, и именно теперь Писарев в первый (и последний) раз говорит *по существу* романа, и говорит не так однозначно, как мы привыкли думать.

Вот его рассуждение:

«...Все романы, написанные для прославления грязи и для посрамления ее противников, доказали, наперекор всем усилиям их авторов, что грязь решительно ни на что не годится и что сила, мужество, честность, ум, любовь к идее составляют исключительную и безраздельную собственность тех противников, которых авторы желали опозорить, оклеветать и стереть с лица земли. К этому результату пришли и «Взбаламученное море», и «Марево», и «Некуда». Образы и характеры сказали как раз противоположное тому, что хотели сказать авторы.

Кто оказывается самым чистым и светлым характером в «Взбаламученном море»? — Валериан Сабакеев.

А в «Марево»? — Инна Горобец.

А в «Некуда»? — Лиза Бахарева...

Но позвольте. Тут не все вяжется. Откуда «образы и характеры»? Если все названные авторы, с точки зрения Писарева, есть не что иное, как «всякая тварь, умеющая держать перо в руках и имеющая желание и возможность оплатить типографские расходы», если продукция, выходящая из-под пера такой твари, говоря словами Писарева, есть «хлам», недостойный серьезного разговора, просто, «кила печатной бумаги», не имеющая отношения к литературе, — то каким фокусом можно извлечь из этого хлама образы и характеры, воздействующие на нас *вопреки* воле авторов? Если перед нами *картонные герои*, то откуда в них возьмется «сила, мужество, честность, ум и любовь к идее»? Тут одно из двух: либо перед нами не такой уж бесспорный хлам, либо мы извлекаем что угодно из чего угодно, и тогда перед нами не такая уж бесспорная литературная критика.

Во всяком случае, тогда это уже не Писарев. Тут нужна другая рука, другая школа и другая система взаимодействия с материалом. Пять лет спустя Николай Шелгунов действительно проделал подобную операцию и объявил Лизу Бахареву положительной героиней, воздействующей на читателя *вопреки* намерениям ее автора. Но то были уж иные времена; народническая критика ориентировалась на иной спрос, у нее были совершенно иные отношения с эстетикой. И, наконец, Шелгунов все-таки не Писарев.

Как же, однако, быть с Писаревым? Хлам или не хлам? «Почувствовал» или нет?

Я ведь могу поверить, что художественной природы литературного материала не ощущал Антонович, что ее не брал в голову Шелгунов, что о ней легко забывал Скабичевский. Я понимаю даже Салтыкова-Щедрина, который ради яростной своей мысли шел напролом и кромсал тексты, талантливость которых он попутно и наскоро признавал. Но чтобы этой стороны дела не заметил Писарев — не поверю. Изю всех критиков своего поколения (а, может быть, и во всей истории русской критики после Белинского) Писарев, я убежден, — человек, в наибольшей степени одаренный чувством слова. Эстетическое чутье у него безошибочное. Уж он-то отлично знает, «в каком чине состоит Тургенев на службе Аполлона»; он знает даже

больше: скромность этого чина относительно Пушкина. Знает — и, однако, спускает Пушкина «с горы» вместе со всей эстетикой!

Тут нет сомнения: столь решительное разрушение *эстетики* — не что иное, как «эстетический» бунт вывернувшегося наизнанку абсолютно точного художественного сознания. Писарев приносит это сознание в жертву. Но, в отличие от своих противников, он не делает в этой сфере мелких ошибок. Просто эта сфера «его» нисколько не интересует».

Не потому ли, приготовившись употребить «для нужд будущего» романы Писемского, Ключникова и Лескова, Писарев останавливается и, *обозначив* эту задачу, отказывается от ее разработки? Ведь по существу-то, по природе материала, в эту схему (образы, живущие «вопреки» авторской воле) способен уложиться один Писемский, «Взбаламученное море» которого Писарев хоть и считает гнусностью и глупостью, да самого-то Писемского ставит не ниже Тургенева и Гончарова. Ключникову в этом ряду делать нечего, — когда дошли руки, Писарев, не колеблясь, раскатал по бревнам его жалкое строение.

А Лесков? Что делает Писарев с Лесковым? Замахивается и... отходит. Тут только чистое чутье способно сработать, потому что для «чистой мысли» все трое равно стоят в шеренге. И, однако, один из них (Писемский), при всей силе, не перешел как писатель границ своего столетия, другой (Ключников) не выбрался даже из границ литературного «момента», третьему же, Лескову, — суждено было шагнуть далеко за грань своего времени.

Решать на нем еще раз чисто «тургеньевскую» задачу, то есть доказывать, что Лиза Бахарева, вроде Базарова, — хороша независимо от авторской воли, — вряд ли интересно.

Схватываться по поводу петербургских радикальных кружков, к которым Лесков относится с недалекой злобой, еще менее интересно: здесь нет глубины, да Писарев и сам к радикалам относится не так уж однозначно.

Там же, где начинается чисто лесковская глубина, где угадывается вход в его бездну, где меж циниками и романтиками нигилизма смутно и двойственно маячат «люди древнего письма», — там Писа-

рев бессилён. Ибо эти едва намеченные в первом лесковском романе мотивы не подходят под определения, какими располагает писаревское время. Время ценит определенность; Писарев его сын, причем опыт его книжно узок. На месте «народа» стоит в его сознании что-то графично-четкое, исторически-перспективное и просветительно-вменяемое. Писарев живет в области мысли. Он легко справляется и с наивными малеваниями Ключникова, и с дикими сценами темной народной жизни, по Писемскому. Но не с Лесковым.

Иными словами, Писарев не чувствует, что именно перед ним, но чувствует, что там что-то есть. И он делает тактический разворот: уклоняется от разбора романа и сосредоточивается на двух процедурных вопросах: во-первых, допустима ли примененная в романе «Некуда» писательская техника и, во-вторых, надо ли такие романы издавать?

И сам Лесков облегчает Писареву маневр, выступая со своим «Объяснением». Писарев немедленно схватывается за это «Объяснение» и заслоняется с его помощью от романа. Делает он это с виртуозностью, вряд ли доступной другим критикам Лескова. Читая «Прогулку по садам российской словесности», знаменитую статью, где Дмитрий Писарев дает М. Стебницкому решающий бой, — мы должны оценить — чисто эстетически — блеск маневра. Это действительно почерк прирожденного мастера.

«...Бойкие и задорные, но в сущности трусливые и тупоумные ненавистники будущего, — развивает свою общую мысль автор «Прогулки», как бы еще не замечая Лескова с его «Объяснением», — пишут истребительные романы и повести вроде «Взбаламученного моря», «Марева», и «Некуда». — Долго толковать об этой категории писателей не стоит, тем более, что в статье моей «Сердитое бессилие» я достаточно охарактеризовал одного из таких истребителей (Ключникова. — Л. А.). Не могу, однако, пройти молчанием одну любопытную заметку, помещенную в декабрьской книжке «Библиотеки для чтения» г. Стебницким, автором истребительного романа «Некуда». Находя, вероятно, что он еще недостаточно уронил себя своим романом, г. Стебницкий пожелал еще довершить это дело

особым «объяснением», напечатанным в том же журнале, который так любовно усыновил роман „Некуда“».

И Писарев цитирует из «Объяснения» то место, где Лесков говорит о *внешнем* сходстве его героев с прототипами: к сходству-де придрались противники, найдя неудобным нападать на роман за направление.

Ну и нравы! — комментирует Писарев: «Насильно врываются в журнал для того, чтобы заявить перед читающей публикой, что нападать на них прямо никак невозможно. Впрочем, я полагаю, что авторское самолюбие ослепляет г. Стебницкого. На него не нападали прямо совсем не потому, что это было неудобно, а потому, что это было бесполезно. На таких джентльменов, как гг. Писемский, Ключников и Стебницкий, все здравомыслящие люди смотрят как на людей отпетых. С ними не рассуждают о направлениях; их обходят с тою осторожностью, с какою благоразумный путник обходит очень топкое болото <...> .

Г-н Стебницкий пишет курсивом слово *внешнее*. Он не отрицает сходства, а доказывает только, что оно было чисто *внешнее*...»

Вот он, уверенный *косой удар*: взявшись за одно лесковское слово, Писарев разом поворачивает спор и пускает его вбок, туда, где его противник будет беззащитен. Заметьте, разворачивает Писарев и читателя, Стебницкий «постоянно говорит о *внешнем*, о чисто внешнем сходстве. Он ни разу не употребляет слова «случайное сходство», того единственного слова, которое сразу могло бы совершенно оправдать его <...> Но вы представьте себе следующую штуку: г. Стебницкий записывает ваши приметы, особенности вашего костюма и вашей походки, ваши привычки, ваши поговорки; он изучает вас во всех подробностях и потом создает в своем романе отъявленного мошенника, который всеми *внешними* признаками похож на вас, как две капли воды. А между тем вы — честнейший человек и провинились только тем, что пустили к себе в дом этого подслушивающего и подсматривающего господина. А между тем все ваши знакомые узнают *вас* в изображенном мошеннике и с изумлением расспрашивают друг друга о том, есть какая-нибудь доля правды в том, что о вас написано. Начинаются догадки, предположения и сплетни...»

Попав в этот горячий, бешеный писаревский поток речи, самое трудное — остановиться. Остановившись, отдышавшись, отряхнувшись мысленно, вы вдруг вспоминаете, что от содержания романа вас давно отнесло в сторону, что о существенных намерениях автора вам просто некогда вспомнить, что под напором критической речи вы отступили на какой-то неожиданный, петляющий, боковой путь, и вместо образов и картин вам надо выяснять возникающие попутно «догадки, предположения и сплетни». И вам не уклониться — сбив вас на этот «косой» путь, Писарев делает свое дело виртуозно, он знает: главное — не дать вам опомниться, не позволить вам восстановить общую ориентацию. Он входит в клинч и гонит вас в угол, не отпуская ни на мгновение; ну, так какво вам, если вы *внешне* похожи на мошенника? Как вы находите, приятно ваше положение или нет? К суду вас никто не потянет, но это именно и скверно. В суде вы могли бы оправдаться, но против сплетен, возбужденных наглой мистификацией г. Стебницкого, вы оказываетесь совершенно беззащитным. Как называются такие проделки? Они называются бросанием камней и грязи *из-за угла*. Такая косвенная инсинуация неизмеримо хуже прямого доноса, потому что составитель инсинуаций не обязан представлять никаких доказательств, он всегда имеет полную возможность увернуться в сторону, ссылаясь на свободную игру своей фантазии.

«Спрашивается, — продолжает Писарев, загнав вас в этот угол, — с каким же умыслом г. Стебницкий превратил своих знакомых в натурщиков?.. Если г. Стебницкий скажет, что эта была приятельская шутка, то ему на это возразят, что эта шутка глупая, плоская и дерзкая...» «Все это было бы смешно, когда бы не было так глупо»... Этой цитатой из романа Писарев увенчивает пассаж и готовит завершающую атаку. Но прервем этот бой на секунду: надо закончить с вопросом о прототипах.

Разумеется, литература жестока, и Тургеневу неприятно узнать себя в Кармазинове. Лесков в этом смысле, чисто житейски, был человеком пренеприятнейшим и даже просто опасным: всю жизнь от него отскакивали люди, черты которых он так или иначе изобразил в своих сочинениях. Однако вспомним, о чем идет речь, и не будем

смешивать цели и масштабы великого писателя и цели любителя замочной скважины. Жестокость литературы в конце концов оборачивается высшей закономерностью, и если книга остается в истории, история сама же улыбается своей жестокости. Что осталось в истории от «г. Галкина»? Только то, чем его «оклеветал» Писемский. Что осталось от сестер Новосильцевых, от графини Салиас де Турнемир, да будь она даже и облаканная самим Тургеневым Евгения Тур? Положа руку на сердце: да только «Углекислые феи» и остались в памяти истории. История не спрашивает, больно или не больно людям, которых она берет за шиворот; приходится уважать ее выбор независимо от наших житейских чувств.

Но вернемся к статье Писарева. У нее свой прицел. Вот финал его рассуждений:

«„Все это было бы смешно, когда бы не было так глупо“. Хорошо! Но что, если рисование знакомых было совершено затем, чтобы напакостить ближнему, чтобы отомстить за оскорбление или чтобы доставить плохому роману тот успех, который называется *un succès de scandale**? Что тогда? — Тогда, чего доброго, изречение <...> придется переделать так: «все это было бы смешно, когда бы не было так грязно». — Меня очень интересуют следующие два вопроса: 1) Найдется ли теперь в России — кроме „Русского вестника“ — хоть один журнал, который осмелился бы напечатать на своих страницах что-нибудь выходящее из-под пера г. Стебницкого и подписанное его фамилиею? 2) Найдется ли в России хоть один честный писатель, который будет настолько неосторожен и равнодушен к своей репутации, что согласится работать в журнале, украшающем себя повестями и романами г. Стебницкого?..»

Этой филиппике суждено было намертво приклеиться к роману Лескова и дойти до самых наших дней чем-то вроде несмываемого клейма.

При первом появлении статьи Писарева в мартовской книжке «Русского слова» за 1865 год со знаменитой филиппикой произошел, между прочим, маленький казус: Благовосветлов приписал к ней от

*Скандальный успех (*фр.*).

редакции следующее обиженное примечание: «И журналов, и писателей таких (то есть печатающих Стебницкого и печатающихся рядом с ним. — Л. А.) оказалось в изобилии. Чего другого, а равнодушия самого возмутительного у нас не стать занимать».

Любопытнейшее, однако, соединение теоретического пламени и практической деятельности! А что, если бы в самом деле во власти Благосветлова было бы закрыть это «изобилие»? И он не допустил бы в свет ни «Леди Макбет Мценского уезда», ни «Соборян»? И не дал бы нам прочесть ни «Запечатленного ангела», ни «Тупейного художника»? И в русской литературе не было бы ни «Очарованного странника», ни «Левши»? Что, сильно бы выиграла от этого русская литература и мы с вами, читатель? Увы, вот изнанка литературной борьбы: великий критик дает формулу, а великие прагматики с ее помощью пытаются «пресечь».

К счастью, пресечь не удалось.

А формула сработала, и убийственно.

Ею завершается сюжет, связанный с непосредственной реакцией современников на появление романа «Некуда».

Лесков вышел из схватки со страшными моральными потерями. Фактически это был бойкот.

Прошло пять лет.

В интеллигентном обществе говорить о романе «Некуда» считалось *дурным тоном*. Но страсти понемногу улеглись: к концу шестидесятых годов выдвинувшиеся на авансцену критики народнического толка начали осторожно вводить книгу Лескова в свои литературные разборы. Они не колебались в резко отрицательной оценке романа, но уже чуть изменился тон: на смену яростному негодованию пришло скорбное увещевание.

Первый шаг сделал Александр Скабичевский (кстати, университетский товарищ Писарева). Мысль Скабичевского: роман «Некуда» как художественное произведение испорчен безудержной карикатурностью; сатирические главы вследствие этого не достигают цели. Станный ход мысли: можно подумать, что Скабичевского обрадовало бы, если бы сатирический заряд «Некуда» достиг цели... но сдвиг настроения налицо. И уж почти признано, что в романе было что портить.

Николай Шелгунов пошел дальше; он сделал то, что в свое время наметил, но не стал делать Писарев: принялся доказывать, что, вопреки злой воле автора, Лиза Бахарева — прекрасный образ, пример настоящей героини шестидесятых годов.

При всей наивности этих попыток — в них было желание ввести лесковский роман в чисто литературный оборот. Слово «талант» все чаще стало появляться около имени автора. Примем в расчет и то, что к тому времени Лесков уже не только автор одного злополучного романа, но и автор «Соборян», «Воительницы», «Леди Макбет Мценского уезда»... У критики были основания взглянуть на него по-новому.

Салтыков-Щедрин пресек эти попытки. Он дождался, наконец, случая высказаться по поводу (как он их называл) романов «булгаринской школы», возникшей «при зареве пожаров». Случай представился с выходом в свет в 1868—1869 годах двухтомного собрания «Повестей, очерков и рассказов М. Стебницкого». Рецензируя этот двухтомник (в «Отечественных записках», в июле 1869 года, в библиографическом разделе — без подписи; авторство Щедрина было установлено лишь в 1925 году), — он демонстративно игнорировал у Лескова *повести и рассказы*. Сосредоточившись на парижских очерках, предшествовавших роману «Некуда», Щедрин вспомнил и в блестящем памфлетном стиле пересказал историю этого романа — не *текст* проанализировал, а именно *историю* рассказал: текст Щедрин литературой не признал. Твердой рукой он извлек из материала и выставил на всеобщее осмеяние фигуру жалкого обиженного нигилистами ябедника. И та жестокая решительность, с какой сделал это Щедрин, показывала, что роман Лескова, казалось уже убитый Писаревым, все еще жив.

Из рук Щедрина он перешел в руки властителей дум следующего поколения уже в роли забавного чудища, и Николай Михайловский в семидесятые годы нередко благодушно и презрительно вспоминал «Некуда» в своих статьях, вставляя имя Стебницкого в иронические перечни, а иногда и употребляя его в множественном числе.

Взрывы народовольческих бомб вернули этот предмет к серьезности. После 1881 года в официальной критике возник новый мотив

(впрочем, и у Страхова тоже): роман «Некуда» есть не что иное, как пророчество, которое теперь сбывается. Лесков при этом трактовался как вполне дальновидный охранитель. Однако записать его в апологеты существующего строя было трудно по той причине, что он как раз в ту пору вошел в открытую оппозицию к ортодоксальной церкви и властям и оказался зачислен в неблагонадежные.

«Гроза нигилистов» в роли отрицателя — к такому парадоксу не просто было привыкнуть как «прогрессивным кругам», так и самому Лескову. Положения тут возникали прямо-таки трагикомические. Например, такое: непосредственный начальник Лескова по службе в министерстве народного просвещения, ненавидимый и презираемый им А. Георгиевский, представляет его к очередному чину за «прекрасное направление, выраженное в романе „Некуда“», а министр Д. Толстой, он же обер-прокурор Синода, вычеркивает его из списка как смутьяна. Для интеллигенции, привыкшей бойкотировать Лескова — автора реакционного и клеветнического романа, непросто было найти тон в отношении такого странного реакционера, и лишь к концу десятилетия в либеральных кругах начали понемногу перестраиваться, и дальний духовный отпрыск «шестидесятников» Михаил Протопопов, собравшись с силами, реабилитировал автора «Некуда», признал замысел романа вполне удачным и поставил Лескова по таланту не ниже... ну, скажем, Авдеева.

Этому комплименту мы сегодня можем, конечно, сколько угодно улыбаться, но для начала девяностых годов и это был бесспорно — «очередной чин»: в глазах образованной публики, воспитанной на статьях Михайловского, Лесков все еще оставался второразрядным беллетристом, болтающимся где-то среди подражателей Достоевского. И хотя уже были критики, весьма прозорливо ставившие Лескова *рядом* с Достоевским и Щедриным и *выше* Писемского (например, М. О. Меньшиков), преодолеть общее мнение было нелегко.

Впрочем, смотря кому.

В 1890 году «Некуда» читает Лев Толстой. И высказывается: «Самобытный писатель... С оригинальным умом и большим запасом самых разнообразных познаний. Он был первым в шестиде-

сятых годах идеалистом христианского типа и первым писателем, указавшим в своем «Некуда» недостаточность материального прогресса и опасность для свободы и идеалов от порочных людей. Он уже в то время отшатнулся от материалистических учений о благодеяниях государственного прогресса, если люди остаются злыми и развратными... В шестидесятых годах на очереди стояли государственные задачи, а моральный прогресс подразумевался сам собой... Один автор «Некуда» требовал его прежде всего и указывал на отсутствие его начал в жизни даже лучших людей того времени».

Лесков не узнал о мнении Толстого: высказывания эти были опубликованы Анатолием Фаресовым в 1898 году, когда Лескова уже не было в живых.

Впрочем, может быть, и узнал — от того же Фаресова, с которым много беседовал в последние годы жизни. Лесков ревностно ловил каждое слово, сказанное о его первом романе, он продолжал искать ответ на мучивший его вопрос: прав или не прав он был в своем разрыве с «новыми людьми»? Этот вопрос незаживающей раной кровоточил на его совести. Терзаясь сомнениями, Лесков брался писать продолжение романа «Некуда» — и бросал; рвался объясняться с критиками — и осекался; говорил, что все в романе оправдалось, — и жаловался, что его не так поняли. Он никак не мог определить, что же такое вышло из-под его пера: то ли гимн «шестидесятникам», то ли карикатура на них; то ли пророчество, которое сбылось; то ли простая «фотография» событий, за содержание которой он не отвечает... Уже старый, смертельно больной, вновь и вновь переживая события тридцатилетней давности, он говорил Анатолию Фаресову, сверкая злыми черными глазами и задыхаясь:

— Я на старости лет не могу еще решить — хорошо или худо то, что... либералы оттолкнули меня от себя... Теперь, на закате... я радуюсь, что некоторые из них меня жалуют и не гнушаются мною. И сам я чувствую, что с ними у меня более общего, чем с консерваторами, с которыми я очень много съел соли, пока меня не стошнило... Скажи, пожалуйста, чтобы мне принесли укропной воды, и дай мне грелки на руки. Кровь отливает от конечностей... Один я тянул

против того, что было мерзко в нигилизме... Теперь легко писать против. А надо было писать, когда нигилисты были на коне, а не под конем... «Некуда» как раз своевременно появилось, когда нужно было ему появиться... Я писал, что нигилисты будут и шпионами, и ренегатами, безбожники сделаются монахами... профессора — чиновниками<...>Что же, разве это не оправдалось?... Хотел бы я воскресить Чернышевского и Елисеева: что бы они теперь писали о «новых людях»?.. Если исправничий писец мог один перепороть толпу беглых у меня с барок крестьян, при их же собственном содействии, то куда идти с таким народом? «Некуда»!.. Рахметов Чернышевского это должен был бы знать!.. Ведь с этим зверьем разве можно что-нибудь создать в данный момент?

Собеседник робко вставляет:

— Однако, у вас, Николай Семенович, никакого просвета не видно.

— Я же чем виноват, если действительность такова!.. Удивительно, как это Чернышевский не догадывался, что после торжества идей Рахметовых, русский народ, на другой же день, выберет себе самого свирепого квартального. <...>Идеи, которые некому и негде осуществлять, скверные идеи!.. А романом «Некуда» я горжусь...

Смерть перебрасывает имя Лескова в энциклопедии.

В 1896 году Семен Венгеров в статье для очередного тома Брокгауза пытается дать его первому роману сбалансированную характеристику. Впервые оспорена «ретроградность» направления. Впервые утверждено равновесие романтических и карикатурных черт в описаниях революционного лагеря. Впервые признано, что в отношении романа была допущена несправедливость.

Однако баланс удерживается недолго. Следующая же энциклопедия («Большая», южакская, 1902 год) возвращает роману клеймо «грязного клеветнического извета». Тут же, однако, выходит первый том лесковского Полного собрания; автор вступительной статьи Ростислав Сементковский торжественно ставит «Некуда» в ряд лучших произведений Тургенева, Достоевского и Гончарова, составивших гордость нашей литературы и указывавших ей правильный

путь. Сементковскому немедленно отвечают Николай Михайловский в «Русском богатстве» и Ангел Богданович в «Мире божием» — оба оскорблены тем, что Лескова поставили в такой ряд, оба считают его не более чем рассказчиком грубых или пошлых анекдотов. Битва продолжается.

В 1908 году над антинигилистическими романами Лескова задумывается Горький. Готовя курс истории русской литературы, он начерно записывает для себя несколько мыслей.

Эти мысли знаменательны. Лесковский человек — лицо не столько социальное, сколько «локальное»; это не мужик, не нигилист, не помещик; это человек *данной земли*, русской земли. И думает Лесков не о судьбе того или иного человека (лица), а о судьбе земли. Только слишком ясно видит он *шаткость* российского «культурного слоя» и предпочитает не связывать с ним никаких надежд. Интересно, что тут Горький ставит рядом с Лесковым еще одно великое имя: Щедрин.

Все эти мысли в горьковском конспекте концентрируются вокруг слова «Некуда».

Конспект для печати не предназначен, однако тогда же, в 1908 году, Горький высказывает свое отношение к антинигилистическим романам великих русских писателей в статье «Разрушение личности», которой суждена шумная судьба. В статье сказано: у этих людей были свои взгляды на историю России, они имели свой план работы над развитием ее культуры, они искренне верили, что иным путем их страна идти не может. Они могли защищать идеи ошибочные, даже вредные для страны, но оплатили свои убеждения дорогой ценой.

Это был совершенно новый угол зрения и новый подход. Подход не с точки зрения тех или иных *внешних* требований, сбалансированных или односторонних, левых или правых, актуальных или вздорных, — но с точки зрения *внутренней* духовной темы писателя. Практически Горький поставил под вопрос все, что было до него написано о романе «Некуда».

Однако и он не переломил инерции. Ни в 1908 году, ни пятнадцать лет спустя, когда написал для берлинского издания произведений Лескова свое знаменитое предисловие. Отдавая себе отчет в том,

что роман «Некуда» — книга, «прежде всего, плохо написанная», Горький по-прежнему видел в ней выражение спорного, но глубоко выстраданного духовного опыта писателя. И хоть вошла статья Горького «Н. С. Лесков» во все «семинарии» и «хрестоматии», но не этим пунктом. Восприняли и подхватили иное: «Лесков — волшебник слова». До широкого читателя доходила преимущественно эта мысль, и ее охотно цитировали; сама статья, затиснутая в малодоступное берлинское издание и переизданная только раз — в начале 1941 года, под самую войну, отнюдь не была массовым чтением; впрочем, и роман Лескова им уже не был: широкая читательская масса 20-х, 30-х, 40-х годов уже не только не читала «Некуда», но и не очень представляла себе, что это такое. Профессиональные же критики в разнообразных авторитетных изданиях усердно перепечатывали из тома в том: «шуты и дураки», «пасквиль», «памфлетно-карикатурное изображение деятелей 60-х гг. ...»

Лишь в 1953 году статья Горького, вышедшая в его тридцатитомном собрании, становится объектом живого и широкого читательского внимания. Равно как и «Разрушение личности», переизданное в этом же собрании. И когда «Литературная газета», пять лет спустя, встречает единственное за полвека переиздание «Некуда» убийственной писаревской цитатой, — специалисты по Лескову заслоняются от нее живительными выдержками из Алексея Максимовича Горького.

Правда, делают они это в малодоступных и непопулярных академических изданиях, на тихих окраинах литературного процесса, куда отлетела теперь душа первого лесковского романа.

Надо ли извлекать его оттуда? Способен ли этот роман выдерживать живое давление сегодняшнего читательского интереса?

Не знаю...

Все-таки испорчен текст. То и дело сбои. Как говорили во времена моей юности: «показ и пересказ» чередуются не по внутренней необходимости, а словно от внешних толчков. Цензоры ли резали, своя ли спешка мешала — не определишь теперь.

Но, допустим, на «технические огрехи» можно закрыть глаза.

Однако и собственный текст Лескова — в первых главах, провинциальных, нетронутых — отдает каким-то хрестоматийным стандартом. Благостные пейзажи. Лиза. Печаль родных усадеб. Нет, все это лучше читать у Тургенева. А тут не ново. Да и нехорошо: медлительно, разобранно, «врастопыр».

Вдруг — стремительный выплеск в напряженную романтику, причем в книжную, чрезмерную, картинную: Райнер... «Как у Гюго».

Потом — сухая фельетонная желчь: «Углекислые феи Чистых Прудов». Белоярцев и петербургские «архаровцы». Дробно, колко; много мелкой злости. И не то, что не любит их, а главное, в нелюбви тороплив. Все мимоходом: эти люди ему неинтересны. Словно чувствует: *его люди* — в другом конце России.

Теперь — «пророчества». Мимоходом высказанные, они временами поразительны по меткости. «Залить кровью Россию, перерезать все, что к штанам карман пришило. Ну, пятьдесят тысяч, ну, миллион, ну, пять миллионов... Ну что ж такое. Пять миллионов вырезать, зато пятьдесят пять останется и будут счастливы...» Кто это говорит? Шигалев у Достоевского? Мао Цзэдун?! Нет, Бочков из «Некуда», на восемь лет и на целый век раньше. Действительно, попадание в точку. Но не более. За точкой нет линии. Ни философской, ни психологической. *Эти* вещи лучше читать у Достоевского.

В обеих сферах: и в «дворянско-романтической», и в «разночинско-карикатурной» — автор «Некуда» похож на других. Уступает другим.

Где же Лесков?

Что *соединяет* сферы в причудливое, гротескное целое?

Что-то такое: на вершине — Райнер, ослепительный и безукоризненный; но вот эта чистая, романтическая европейская революционность нисходит в родимое болото; и сразу сияние гаснет, захлебывается в гниющей вони. Огонь Фрейлиграта, погружаясь в нашу пьянь и дурь, смердит «углекислыми» газами и шипит, угасая. Что думает по этому поводу автор, что чувствует? Неясно. Что-то между горечью и злорадством. Что-то нелогичное, не поддающееся ни планиметрии ума, ни светлой глубине сердца. *Умом* — на крепкого купца надеется, на «Луку Никоновича» (наивность, конечно, как мы теперь знаем).

Сердцем — к Лизе Бахаревой прирос, к жертвенным романтикам (и этим недолго осталось, мы — знаем). Но еще — *чутье*. Сверхъестественное лесковское чутье. Гениальное ухо, которым он ловит и далекие тектонические гулы из «глубины земли», и близкие, «из-за стены», косноязычные крики.

Пока одни благородные господа жертвенно и красиво мечтают, а другие благородные господа шумят и ссорятся о том, сколько им миллионов угробить для светлого будущего, а сколько оставить в нем жить, — «из-за стены» у Лескова все время слышится какой-то шум, какой-то дурацкий говор: пьяный гробовщик что-то доказывает собутыльнику, громко ржет дворня, буйный офицер пускает по коридору носом вперед подвернувшегося под руку штафирку... «Трепещущая Лиза, ни жива ни мертва», слушает эти звуки, когда они на мгновение врываются в ее сознание. Но говорящие господа — не слышат. Ничего не слышат. Они возбужденно говорят между собою, не замечая, что вторым, третьим планом, глухим контрапунктом, тектоническим гулом, звуковым «сором» идет параллельно действию романа какая-то иная, не поддающаяся их разумению жизнь. Они клянутся «народом» и верят в его исконную нравственную чистоту, но доктор Розанов смутно догадывается, что грубые, сальные песенки, собранные Белоярцевым в странствиях по Руси и демонстрируемые возбужденным нигилистам петербургских кружков, — из того же самого «народа» взяты, от него, «младенца», от него, «богоносца», от него, верховного судии и будущего счастливец. Смертным одиночеством обдает доктора Розанова эта догадка, и в *его* одиночестве предсказывает Лесков *свою* литературную судьбу. Но Лесков чутье своего героя. Он чувствует великую правду, ради которой можно стерпеть и одиночество. Эта правда — *судьба земли*, которая породила тебя вместе с этой необозримой народной толщей.

Лесков не может определить ни внутренней структуры в открывающейся ему русской глубине, ни своего точного отношения к ней.

«Мы, Лизавета Егоровна, русской земли не знаем, и она нас не знает».

Тревожно вслушивается Лесков в этот шум, в этот рев, в этот глас народного чрева — в буйное веселье московских крепких домов,

где обитают «люди древнего письма», откуда-то из древней Москвы проросшие в эту жизнь сквозь петровский свежесозданный плац.

Поразительно: именно эту главу выбрал когда-то Скабичевский в качестве свидетельства бессмысленности лесковской прозы; для него, дожившего до XX века писаревского однокашника, это была самоочевидная тарабарщина, она выпадала из всякой логики. Надо отдать должное чутью критика: из тогдашней логики глава действительно выпадает начисто; на мой теперешний взгляд, она — самое интересное, что есть в романе «Некуда».

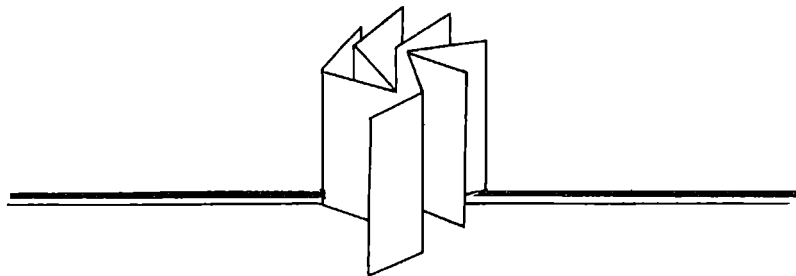
...Из темной хляби встают крутые мужики, готовые, знает Лесков, головы ближним проломить в случае своеволия тех или своих чувств. И эти же звери, при первых звуках старинного песнопения, которое уныло заводит какой-нибудь юродивый «Финогешка», ревут, — предвещая плач Левонтия в «Запечатленном ангеле», — льют слезы над страданиями бедного Иосифа, которого шесть тысяч лет назад повезли в египетское рабство. «И в каждом сидит семейный тиран, способный прогнать свое дитя за своеволие сердца, и в каждом рыдает Израиль «о своем с сыном разлучении»... «Экая порода задалась, — думает Розанов... — Пробей ее вот чем хочешь! Кремни, что называется, ни крестом, ни пестом их не проймешь...»

Это знание не суждено ни Тургеневу с его печалью усадеб, ни Толстому, который умел «пронять» тех, кого брал в расчет, ни самому Достоевскому, у которого герои, сидя в грязном трактире, воспаряют к небесам философии, к Данте и Шекспиру, ко Христу и Великому Инквизитору; у них ведь и дурь умна. А *эту* толщу суждено пахать Лескову. И никому более.

И он начинает пахать ее теперь же, зимой 1864 года, когда первый роман его еще допечатывается, и просвещенные критики возмущенно доказывают ему, что он не писатель, что его роман не проза и что дальше ехать некуда.

*Мировая знаменитость
из
„Мценского уезда“*

*Три поколения читателей
знают «Леди Макбет Мценского уезда»
чуть ли не с детства.
Когда сопоставляешь это
с мертвым штилем вокруг лесковского текста
в первые полстолетия,
поневоле задаешься вопросом:
возможен ли такой контраст?*



Представим себе современного читателя (зрителя) в момент, когда пишутся эти строки, то есть осенью 1980 года.

Допустим, этот читатель пошел в книжный магазин покупать стихи. Открыв только что вышедший в серии «Большой библиотеки поэта» синий том Николая Ушакова, читатель обнаружит там стихотворение «Леди Макбет» с эпиграфом из Лескова.

Открыв журнал «Театр», или газету «Неделя», или «Вечернюю Москву» (для начала возьмем москвича), — он может найти там статью о том, как инсценирован лесковский сюжет у Андрея Гончарова.

Москвич может посмотреть гончаровский спектакль на сцене театра имени Маяковского, а может послушать оперу Шостаковича «Катерина Измайлова» в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Или дожждаться, когда Борис Покровский поставит эту оперу в Большом театре — там репетируют. Если же не москвич — то может посмотреть инсценировку лесковской «Леди Макбет» в Курске, Орле или Белгороде, в Прокопьевске или еще где-нибудь — уж где-нибудь Лесков обязательно идет.

Любитель кино, следящий за ретроспективами Госфильмофонда, может вспомнить польский фильм «Сибирская леди Макбет», а человек, следящий за новой киноинформацией, может предвкушать, как сыграет Катерину Львовну знаменитая Джина Лоллобриджида, если Никите Михалкову действительно удастся поставить в Италии фильм по лесковскому очерку.

Посетитель вернисажей, попавший на очередную выставку (или купивший новый альбом), может найти там серию иллюстраций к «Леди Макбет...», а не попавший (и не купивший) — легко разыщет иллюстрации в каком-нибудь ходовом «шеститомнике» Лескова.

Книголюб же, не ограничивающийся ходовыми изданиями, а имеющий обыкновение рыться в книжных развалах, может неожиданно наткнуться на какое-нибудь новое издание (ну, скажем, вышедшее только что в Волгограде) и обнаружить там свежие иллюстрации В. В. Цынновой, дающей лесковскому сюжету не совсем традиционное истолкование.

При всем книжном голоде — найти то или иное издание знаменитого лесковского очерка не составляет сегодня проблемы, потому что на протяжении послевоенных тридцати пяти лет этот очерк выходит у нас беспрерывно, и тираж его давно исчисляется в миллионах.

Это значит, что уже три поколения читателей имеют лесковский текст в своем распоряжении как нечто само собой разумеющееся.

Когда сопоставляешь это мощное бытование с тем мертвым штилем, которым окружена была «Леди Макбет Мценского уезда» первые полстолетия своего существования, — поневоле задаешься вопросом: возможен ли такой контраст, и чем объяснить его? В самом деле: сто пятнадцать лет (с 1865 года) существует очерк Лескова; где-то посередине этой дистанции — точка перелома: от гробового молчания к признанию, которое нарастает лавиной.

Эта точка — около 1930 года.

Начиная «историю признания» лесковского сюжета с такой далековатой от него сферы, как поэзия, заметим, что именно в 1931 году Николай Ушаков опубликовал в книге «30 стихотворений» свою «Леди Макбет», где под лесковским эпиграфом описал кровавую историю лесничихи — «той, что в одних чулках когда-то кралась



Иллюстрация И. Глазунова

лесенкой крутой, что кармином губ кормила и на лесенке тайком говорила: — Будешь, милый, вместо мужа лесником...»

История убийства, начатая в тонах почти шекспировских, к финалу резко снижена до прямой иронии в «конструктивистском» духе:

...То не бор в воротах,
леди,
не хочу таиться я, —
то за нами,
леди,
едет
конная милиция.

В полном соответствии с идеями левых теоретиков 20-х годов, факт уголовной хроники переведен здесь в разряд поэзии так, что чувствуются и конструкция, и ирония мастера. Николай Ушаков, «самый классический из лефов»*, делает это с немалым изяществом; от районной «лесничихи» он отсылает ассоциативную память читателя разом и к бирнамскому лесу Шекспира, и к российской «купчихе» Лескова. Лесков нужен здесь как мостик между далеким британцем, высаявшимся в туманной дали, и — недавней уголовной историей, произошедшей где-то «между волисполкомом и школой». Ни как писатель, имеющий мироконцепцию, ни даже как рассказчик жизненного случая Лесков здесь не осмыслен и не пережит — он лишь факт «культурной реальности», парадоксально соединенный с фактом «грубой реальности»...

Однако как элемент «культурной реальности» он уже явно неслучаен в поэтическом воздухе начала 30-х годов; иначе Ушаков просто не рискнул бы к нему обратиться; у поэта были основания полагать, что такой ход будет понят и подхвачен.

Он и был подхвачен. Но не в поэтической сфере, а рядом — в музыкальной.

В 1930 году, прочитав лесковский очерк в только что вышедшем ленинградском издании (знаменитое издание с иллюстрациями Кусто-

* Определение Б. Слуцкого (см.: Адельгейм Е. Остаются стихи... Очерк творчества Н. Ушакова. М., 1979, с. 112).



Д. Д. Шостакович

диева), решил писать оперу Дмитрий Шостакович. В свои двадцать четыре года он был автором трех симфоний, двух балетов, оперы «Нос» (по Гоголю) и музыки к полудюжине кинофильмов и спектаклей. Шостакович имел острую репутацию новатора; многие уже тогда видели в нем надежду русской музыки; его новую работу ждали, считали, что она «сделает эпоху» в музыке; об опере начали писать еще до ее завершения — по первым актам. В декабре 1932 года Шостакович закончил партитуру. Тотчас два столичных театра приступили к репетициям: Малый ленинградский (дирижер — С. Самосуд), и Музыкальный московский (руководитель постановки — В. Немирович-Данченко)*. Обе премьеры состоялись год спустя, в январе 1934 года. Пресса была бурная, зрительский успех тоже; за 24 месяца, отмеренные опере (в январе 1936 года, после известной

* Анализ мизансцен можно найти в 4-м томе сочинений С. М. Эйзенштейна.

редакционной статьи в «Правде» — «Сумбур вместо музыки» — ее сняли с репертуара), опера успела пойти еще и в Большом театре (дирижер — А. Мелик-Пашаев). Тогда же ее показали в Кливленде, Нью-Йорке, Филадельфии, Праге, Братиславе, Любляне, Копенгагене, Стокгольме и Цюрихе; за рубежом триумфальное шествие «Катерины Измайловой» по театрам мира продолжалось и после 1936 года: Загреб, Милан, Дюссельдорф...

Музыкальный аспект этого события исследован в десятках специальных статей и книг. Опера Шостаковича признана этапом в развитии музыки XX века. Многие новации, в ней утвердившиеся, стали базисными для современной концепции оперного искусства. Вместо отдельных «номеров» и «кусочков», соединяемых по логике сквозной темы, лейтмотива и устойчивого амплуа, здесь утверждено непрерывное симфоническое развитие музыкального целого. Оно интонируется прихотливо, остро и «нелогично», с мгновенными переключениями и мгновенной эмоциональной реакцией на переключения. Реакция нервная, непосредственная, почти мускульная. Это не музыка возвышенного переживания, но музыка импульса, музыка жеста, музыка нервной одышки и дерзкого вызова.

За музыкальной концепцией легко прочитывается концепция этическая. На место женщины-страстотерпицы и терпеливицы, опозитированной вековым развитием русской оперы, выдвинута натура бунтующая и своевольная. На место традиционных «носителей зла», которые в опере прошлого бывали либо масштабно-величественными, либо характерными и немасштабными, выведено нечто грандиозное и вместе с тем отвратительно реальное, рельефное, бытовое, ощущаемое почти физиологически: толпа. «Хладнокровие хирурга» и «жестокость следователя», отмеченные у Шостаковича Б. Асафьевым, были как бы броней, которой композитор защитился от жизненного зла; хрупкое сверкание его музыки, гротескное совмещение несовместимого, «вязкий», опутывающий звуковой строй — все это в конце концов гениальным вкладом вошло в историю музыки...

Но для такого признания должно было прийти время.

Как всякое великое явление, музыка Шостаковича подействовала на современников противоречиво и как бы на разных уровнях. Для

одних слушателей, безусловно ему сочувствующих, «темная неуравновешенность» Шостаковича стала странным и необходимым противовесом стройности «солнечного» Прокофьева. Другие усмотрели в этой нервности глубокую бытийную тревогу (один простодушный человек, наделенный большой природной пронизательностью, сформулировал это ощущение так: «Шостаковича изнутри подтачивает какой-то червь»). Третьих шокировало западное происхождение музыкальных приемов (одним из главных аргументов статьи «Сумбур вместо музыки» было то, что свою «нервную, судорожную, припадочную музыку» Шостакович «заимствовал у джаза»).

Музыковедческий аспект, повторяю, лежит несколько в стороне от нашей задачи; зададимся более существенным для нас вопросом: каково, собственно, участие Лескова в этом ярком эпизоде из истории современной музыки? И зачем он понадобился Шостаковичу?

В глазах тогдашних журналистов это взаимодействие выглядело так (сохраняю колорит и стилистику 1934 года): Лесков в своем рассказе *протаскивает* старую мораль и рассуждает как *гуманист*; нужны глаза и уши советского композитора, чтобы сделать то, чего не смог сделать Лесков, — за внешними преступлениями героини увидеть и показать истинного убийцу — самодержавный строй.

Д. Шостакович в своих интервью изъяснялся не столь трафаретно, но и он прекрасно понимал, что лесковский сюжет трактован им прямо-таки *вразрез* с текстом. Шостакович говорил, что он поменял местами палачей и жертв. Катерину Измайлову сделал положительной героиней, а окружающих ее людей, в том числе и убитых ею, — извергами, доведшими ее до преступления. Иначе говоря, основную коллизию лесковского очерка Шостакович осмыслил по «Грозе» Островского, а еще точнее — по статье Добролюбова «Луч света в темном царстве»; бытовую же периферию действия — по Салтыкову-Щедрину. Отсюда и новое название: «Катерина Измайлова», предложенное Немировичем-Данченко и принятое Шостаковичем. Интересно, что на одном из первых спектаклей, когда опера еще называлась по-лесковски, кто-то из слушателей сказал Шостаковичу: «Вашу оперу следовало бы назвать не „Леди Макбет...“, а „Джувьетта...“ или „Дездемона Мценского уезда“». Шостакович обрадовался. «Цель

моей оперы достигнута, — откомментировал он этот разговор, — Катерина Львовна в какой-то мере оправдана». Когда ему сказали, что зрители все-таки будут осуждать его героиню, он не без раздражения парировал: «Анну Каренину тоже осуждали!»

В той открытости, с какой Шостакович объяснял всем свой замысел, было что-то обезоруживающее, хотя вряд ли стоит придавать этим объяснениям слишком точный смысл. Достаточно прослушать оперу Шостаковича, чтобы понять, что она не только не укладывается в добролюбовскую школьную схему, но вообще мало соприкасается с ней по внутренней исходной установке. Не «луч света в темном царстве» ассоциируется с этой музыкой, а перемалывающая все слепая буря, причем личность, втянутая в этот вихрь, утрачивает всякую власть над собой, погружается в трагическую слепоту и начинает действовать совершенно импульсивно. И вихрь этот не какой-нибудь надчеловеческий рок, нет; самое страшное — что вихрь этот создан мелкими чувствами обыкновенных людей, сбивающихся в толпу, где они ощущают себя в безопасности. Толпа — решающий и всеобъясняющий образ оперы Шостаковича; толпа подталкивает Сергея и Катерину к сближению; толпа же предает их и злорадствует, что они попались; толпа ведет полицейских; полицейские — та же толпа: они идут не исполнять закон, а мстить за то, что их не пригласили на свадьбу; и пугается Катерина, сдается: «Вяжите меня!» — не тогда, когда видит стражей порядка, а когда обнаруживает над забором головы любопытных, сбежавшихся на зрелище: *эти* — не выпустят... Гениальный музыкант, Шостакович с огромной силой передал это ощущение духовного плена; в его музыке хрупкое сверканье как бы разбито, расколото и утоплено в «вяжущей» звуковой массе. Это текучее и прыгающее движение, полное осколков гармонии, и впрямь кажется сумбурным, если отвлечься от внутренней темы оперы, но не думаю, чтобы критики Шостаковича были так уж наивны; скорее они были милосердны, что прикрыли его мироконцепцию псевдонимом музыкальной невразумительности: по существу, трагическая тема аморальной и преступной толпы плохо совмещалась с той концепцией коллективизма, которая набирала силу в советском искусстве тридцатых годов. Трудно сказать, верил ли сам

Шостакович в то, что сделал вариацию на тему Островского и Добролюбова, или он сам себя убеждал в этом, когда объяснял критикам и зрителям свой замысел, но странно было бы ожидать, будто листочком из школьной хрестоматии прикроется бушевавший в его музыке огонь.

Но при чем же тут Лесков? — спросим мы. Если для Шостаковича «Леди Макбет...» — не более, как предлог и импульс, то стоит ли придавать этому контакту столь важное значение в раздумьях о судьбе *лесковского* сюжета?

Стоит. И если в данном очерке Лескова действительно мало прямых раздумий о «толпе», соучаствующей в драме, — то их предостаточно в других лесковских произведениях. Вне ощущения «русской загадки» Лесков не представим. Народную русскую *толпу* он знал лучше других классиков. «Словесный узор», который мы привычно ищем у Лескова, есть порождение тектонических сдвигов, улавливаемых им в толще векового быта. Эти сдвиги — вне привычной логики, они — в ином измерении, «за гранью» видимого...

Так что Шостакович получил от Лескова не просто предлог и импульс. Он получил большее — то самое, что мы называем лесковской «загадкой», что всплывает «коварством речи», что выбивается за край логики. В этом смысле глубоко неслучайна переключка именно этих двух гениев: великого изографа, лукавца, посылающего нам свои «импульсы» из логичного девятнадцатого века, и «великого ребенка», рвущегося своей музыкой за грань данности из века двадцатого. Неслучайна ведь у Шостаковича эта постоянная тяга за пределы привычной звуковой выразительности, стремление вместить то огромное жизненное содержание, которое на него надвинулось.

Драматизм его музыкальной концепции был порожден ощущением огромной и пестрой реальности, заведомо не укладывающейся в гармонические каноны. И интерес Шостаковича к литературным текстам выдает в нем настоящего художника *двадцатого века*. И из Гоголя он выбрал не «Сорочинскую ярмарку» и не «Майскую ночь», по которым можно было бы сделать вариации классического или романтического толка, — он выбрал «Нос»: необъяснимое, фантастическое соединение бытовых элементов.

Что-то «фантастическое» Шостакович, конечно, искал и в Лескове. Что-то чрезмерное, несущее печать иной логики. Так что есть высшая логика в том, что одним из главных трамплинов, перебросивших лесковскую повесть из века XIX в век XX, оказалась музыка «великого композитора нашего времени». Другое дело, что для непосредственного *импульса* Шостаковичу оказалось достаточно фабульной схемы, и в лесковском гении он непосредственно оперся не на тот уровень, который, говоря словами Толстого, принадлежит будущему (и который побуждает нас с вами перечитывать Лескова сегодня), а на тот уровень, где Лесков все-таки остается писателем *девятнадцатого века*, сподвижником Островского... Это было, между прочим, точно уловлено и в статье «Сумбур вместо музыки». Там говорилось: «Бытовой повести Лескова навязан смысл, какого в ней нет». Что ж, в определенном аспекте «Леди Макбет Мценского уезда» — действительно бытовая повесть...

Статья «Сумбур вместо музыки» появилась в газете «Правда» 26 января 1936 года. С этого момента опера Шостаковича на четверть века выпала из советского репертуара*. Лишь в 1963 году она возвратилась на сцену в обновленной редакции, и с тех пор триумфально и без перерывов идет и у нас, и за рубежом.

В 1966 году оперу экранизировали. Подчеркиваю: это был не фильм-спектакль, то есть не оперная постановка, перенесенная на пленку, а именно *киноопера*—произведение, родственное «Вестсайдской истории» и «Оливеру Твисту», — жанр, в котором стереофония звука и киномонтаж, развернутый на широкий формат экрана, должны, по замыслу, обеспечить принципиально новый тип восприятия и даже как бы новый вид кинозрелища. Не будем здесь судить о том, почему этот новый вид не утвердился ни в 60-е, ни в 70-е годы. Нам важно другое: то, что лесковский сюжет в соединении с музыкой Шостаковича попал в центр внимания чисто кинематографической критики...

* Справедливости ради надо сказать, что сам композитор отнюдь не был изгнан из культурной жизни: ордена и лавры шли ему в те годы за другие произведения, и он оставался признанным лидером советской музыки.

Поэтому уместно нам теперь пройти по этой линии от будущего к прошлому и очертить историю того, как взаимодействовал с лесковской повестью «чистый кинематограф».

От первого контакта осталось немного. Строка в старом киносправочнике: 1916 год. «Катерина-душегубка», режиссер А. Аркатов. Сам фильм до нас не дошел. Вполне могло быть и так, что он не дошел бы и до справочника: в ту пору экранные однодневки рождались тучами и так же быстро исчезали; «погода» в мире менялась катастрофически, и в этих переменах было не до архивов.

Иначе говоря: не исключены и еще попытки экранизировать лесковский сюжет, но мы о них не знаем. Что стоило частному синематографу «накрутить» за неделю очередной ролик, за неделю проката окупить его, а потом забыть? Тут дело не в том или ином фильме, а в закономерности, действовавшей почти статистически. Закономерно, что именно кинематограф первым из всех искусств заметил лесковскую повесть и извлек ее из хранилищ — удивительно, если бы было не так. Больше того: если бы справочник не зафиксировал аркатовскую ленту, мы легко могли бы ее «вычислить», зная киноситуацию 1914—1916 годов.

Первая мировая война, отрезавшая Россию от импортного проката, дала отечественному кинематографу дополнительный лихорадочный импульс: из аудитории салонно-интеллигентной он вышел на «широкую публику». Тотчас он испытал давление нового спроса. *Рок*, влекущий героев помимо их воли, *фатум*, во власти которого находятся и добрые, и злые, *сатанизм*, который сильнее человека, — вот язык русского кино тех лет, когда А. Аркатов метнул в общий поток свою «*Катерину-душегубку*».

Он сделал ее в 1916 году — в самое время. Раньше бы не смог: в томный стиль «Нордиска» лесковская купчиха не вписывалась. Позже тоже вряд ли: с февраля 1917 года революционная тематика смелá старые сюжеты...

Лишь десять лет спустя кинематограф вновь обратился к истории «Леди Макбет Мценского уезда». На этот раз в фильме соединились

имена знаменитые. Две знаменитости будущие: Елена Егорова в роли Катерины Измайловой и Николай Симонов в роли Сергея. Одна знаменитость прошлая: Чеслав Сабинский, классный кинопрофессионал дореволюционных лет, один из изобретателей фундусной декорации. В 20-е годы Сабинский работал на киностудии «Ленфильм» уже почти как живая реликвия, а лучше сказать — как живая мишень, на которой тренировали свою полемическую меткость молодые леваки: Козинцев, Трауберг, Юткевич, Эрмлер... А за этой ленинградской когортой уже вставали великие имена: Эйзенштейн, Пудовкин... Советское кино разворачивалось к «Броненосцу „Потемкину“».

В отличие от 1916 года, в 1926 году у мценской купчихи не было для экранного успеха никаких шансов. Возможно, чуть позже, ну, лет пять спустя, когда линия Эйзенштейна уже окончательно утвердилась и поляризация сил утратила боевую остроту, когда усилиями Протазанова и других «традиционалистов» в советском кино возродился вкус к русской классике, когда и «Леди Макбет...» замелькала вокруг кино в разных сферах культуры (у Шостаковича, у Кустодиева, Ушакова, Дикого), — словом, в начале тридцатых годов за эту повесть, возможно, мог бы взяться кто-то из более современных режиссеров, и фильм возымел бы некоторое действие на кинематографический процесс.

Но за дело взялся Чеслав Сабинский. Профессионал старой школы действовал по «старой памяти». Лесковский сюжет был старым оружием в арсенале старого кино — Сабинский его и взял.

По мнению левой кинокритики, он не мог иметь на этот сюжет точки зрения — имел одно киноремесло. Но это не совсем так. Концепция у Сабинского была, хотя и допотопная: в середине 20-х годов он все еще продолжал преодолевать салонное кино времен своей молодости и делал это с помощью «натурных» съемок. Сам он называл свою манеру «неореалистической». Это означало отсутствие на экране «фрачных» героев-любовников, обилие подлинных вещей и «безудержность» всамделишных чувств.

Впрочем, по новым временам Сабинский и в этом не мог настоящему развернуться: «купецкая» фактура была отснята им под сурдинку; не получилось ни натурального разгула, ни натурального

ужаса, а вышло нечто средне-старомодное и «приличное» на тему «пагубы страстей». В ленинградском киновоздухе 1927 года (Эйзенштейн уже выпустил «Октябрь», а Пудовкин — «Потомка Чингисхана») лента Сабинского не могла привлечь интереса критики; она не вызвала даже настоящей злости; ее едва заметили.

Естественно, Сабинский более Лескова не ставил. Фильм его, однако, сработал, но как бы от противного: на ближайшие годы лесковский сюжет оказался закрыт для киномастеров как отработанный. А там и 1936 год наступил: после катастрофы с оперой Д. Шостаковича история Катерины Измайловой казалась слишком коварной для интерпретаций. Так и выпала лесковская повесть из дальнейшего нашего кино. Она была «похищена» музыкой: когда двадцать семь лет спустя вместе с оперой был реабилитирован и сюжет, в советское кино он вернулся уже в жанре кинооперы. И даже авторы экранизации лесковской повести в Югославии музыку для своего фильма взяли — опять-таки из Шостаковича.

Ну, вот мы и покинули родные кинопределы: один из отцов «польской школы» ставит «Леди Макбет Мценского уезда» в Югославии.

Этот фильм сделан в 1962 году, в кризисный период, когда «польская школа», порожденная темой антифашистского сопротивления и исчерпавшая эту тему в великих фильмах 50-х годов, как бы заново искала путей к реальности: к реальности современной Польши, к реальности польской истории. Но что было польского в шекспировском сюжете, пропущенном через текст русского писателя? На этот сюжет не нашлось спроса в Польше — потому и сняли ленту в Югославии. В сознании поляков лента эта стоит особняком и лишь задним числом оказалась связана с путями польского кино. Даже не кино. Скорее — с польской традицией более широкого масштаба. Тяжелоромантический стиль, в котором режиссер показал преступную страсть русской купчихи (точнее, сибирской — этот польско-югославский фильм назывался «Сибирская леди Макбет»): удары грома, потоки дождя, лунный свет, любовь в телеге, несомой скачущими лошадьми, убийство при свечах, труп, брошенный свиньям, совмещение низкого и высокого, безобразного и прекрасного — все



Кадр из фильма «Сибирская леди Макбет»

это согласовывалось скорее со старо-польской литературно-романтической традицией, чем со стилем «польской школы», с ее хирургическим анализмом, срыванием красивых масок и с романтики и с «героичизмы». Фильм по Лескову был для «польской школы» знаком распустья и поворота.

Лесков при этом был опять-таки не более чем точкой опоры. Польская критика не нашла в этом фильме ни тени того «снисхождения» к «варварской примитивной душе», какое она усмотрела у Лескова, — режиссер дал апофеоз темной романтической страсти, жестокой и покоряющей, inferнальной и почти необъяснимой. Шостакович тоже уходил от Лескова, но в другую сторону: он сдвигал лесковскую героиню к свободе и жизнелюбию. Поляки сдвинули ее к мрачному, леденящему величию — к Шекспиру, если можно так сказать: всю польскую кинокритику облетел знаменитый кадр, когда Катерина Львовна, убив мужа ударом подсвечника, спокойно слизывает с руки его кровь. Интересно, что в этой роли польский режиссер хотел снять нашу Татьяну Самойлову, — «Неотправленное письмо» и «Журавли» были свежи в памяти, в Самойловой впрямь чудилось нечто inferнальное... А любопытно, что сыграла бы в этом случае русская актриса: все известные мне русские сценические интерпретации лесковского сюжета (включая и оперу Шостаковича) неизменно реабилитируют героиню, оставляя ей лишь пассивное соучастие в убийствах, и взваливают непосредственную вину на Сергея: женщина у нас лишь страдает, а убивает мужчина. А в фильме убивает женщина, при почти «нулевом» соучастии мужчины, как сформулировали польские критики. Убивает спокойно и — слизывает кровь. Так вот, интересно, как бы все это получилось у Самойловой, доведись ей сыграть в том фильме (в роли Катерины Львовны снялась югославская актриса Оливера Маркович).

Режиссерская концепция фильма: ни одного прямого взгляда на героиню с начала картины — только через балки, бревна, углы и перила, загораживающие первый план. Затиснута в вещи, в стены, в теснины прочного купеческого дома; полюбив — вырывается: в простор и свободу, в преступление и гибель.

Кардинальная режиссерская идея — освобождение смертельно.

Гибель—возмездие и успокоение, расплата и финал. Своеобразный «кессонный» эффект, разрывающий свободную душу, определяет тип трагизма во всех лучших фильмах «польской школы»: вспомним, как выходят из катакомб прямо под немецкие дула герои «Канала»; как гибнет герой «Пепла и алмаза», выбежавший на пустырь из тесных подвалов; вспомним и более поздние ленты — «Панораму после битвы» — воздух свободы, разрывающий легкие вчерашнего лагерника; вспомним и харкающего кровью героя «Березняка», который освобождается из жизни — в смерть... В контексте лучших лент польской школы трагическая страсть, ведущая Катерину Измайлову из тюрьмы мужниного дома в свободу и в самоубийство, воспринимается как звено в цепи. По наблюдениям историков кино, польский зритель смотрит эту ленту куда более сочувственно сейчас, чем в 1962 году, когда она появилась.

В 1962 году картина успеха не имела. Зрители все еще ждали тогда творческих решений в духе «польской школы». Поворот от жестокой аналитичности к противоречивому и тяжелому романтизму казался странным. Сразу признанная неудачной, картина не имела ни в Польше, ни за ее пределами настоящего резонанса.

У нас она не шла вовсе. Трудно сказать, какое действие она произвела бы, если б шла; возможно, фильм этот «раззадорил» бы наших кинематографистов, как «раззадорил» Кинг Видор Сергея Бондарчука, — и они обратились бы к лесковскому сюжету в 60-е или 70-е годы, на новой волне интереса к русской классике. А может, ничего бы и не переменялось: лесковский сюжет уже настолько прочно связался в нашем сознании с возрожденной в 60-е годы оперой Шостаковича, что кинематограф должен был бы либо «конкурировать» с нею, либо вооружиться музыкой гениального композитора. Избран был второй путь, и мы получили кинооперу.

Однако была еще и театральная сцена.

На театральной сцене началось все в унисон сцене оперной: в 1931 году Алексей Дикий создал студию, ее основной работой стала показанная четыре года спустя инсценировка лесковской «Леди Макбет...»

Идея Дикого была сродни идее Шостаковича: оправдать героиню. Отнеся все ее преступления на счет проклятого окружения, показать

прекрасную женщину, вырывающуюся из домостроевских оков. Дикий решил убрать из характера Катерины Львовны всякий намек на мистическую злобу, всякую инфернальность и вообще все то, что он называл «макбетистостью». Даже черные волосы убрал — чтоб никакого демонизма: Дикому нужна была не шекспировская злодейка, а обыкновенная российская уездная «пичужка», барышня «на постном масле», эдакая трогательная «михрютка», безбровая, веснушчатая и русоволосая. Черные брови, белизна лица, чернота волос, вообще внешняя красота — усилиями гримера «проступали» в лице героини по ходу спектакля, и это было главным сценическим козырем Дикого: выразительность актера при крайнем лаконизме сценографии. Спектакль шел на черных бархатах; аскетизм его выразительного языка должен был читаться как скрытый вызов театральности МХАТа, из которого в свое время вышел (и из которого недавно ушел) Дикий.

Показанный в 1935 году спектакль имел сильный резонанс. Вокруг него заспорили. Худосочная «михрютка» шокировала некоторых критиков; мемуаристы донесли до нас спор Дикого с председателем Главреперткома Осафом Литовским: тот был уверен, что лесковская купчиха должна иметь необъятные «кустодиевские» габариты; Дикий, держа в руках книжку Лескова, вычитывал оттуда Литовскому, что героиня весит всего три пуда семь фунтов, и ядовито интересовался, не в опере ли Шостаковича видел Литовский дородную купчиху. Не будем забывать, что оперу поставил Немирович-Данченко, один из основателей МХАТа. Лаконичный сценический язык, который Дикий хотел утвердить в своей студии, был противоположен и оперной «вампук», и мхатовской натуральности, и, конечно же, тому мифу о рубенсовской тяжелой красоте, который прирос к образу Катерины Львовны по аналогии с живописью Кустодиева.

Миф этот, в конце концов, прирос и к постановке Дикого, но с неожиданной стороны: критика обнаружила тяжеловесный рубенсовский дух... у самого Дикого. Любопытно, что импульс критики был тот же, что и у Дикого: возвысить героиню. Только критикам показалось, что Дикий возвысил ее недостаточно. Д. Тальников счел, что на место трагической героини Дикий подставил «купчиху с

витрины», куклу, маску, марионетку. В его глазах это была подмена высоких чувств побуждениями «бытового, обывательского характера».

Интересно все-таки! Ни у кого не вызывает и тени сомнения ни полное переосмысление лесковского сюжета, ни направление «сдвига». Общий курс на «реабилитацию» героини (формула — из статьи Д. Тальникова) воспринимается как нечто само собой разумеющееся, критика хочет только, чтобы «реабилитация» была безоговорочной; недостаточная решительность Дикого в этом смысле истолкована даже как... «нечеткость» идеи. Формализм найден сам собой. Формализм в 1935 году находили уже в черных бархатах.

В 1936 году студия Дикого влилась в ленинградский Большой Драматический Театр, и спектакль «Леди Макбет...» на этом закончил свое существование. История роковой любви, ради которой было совершено четыре убийства, видимо, уже не очень соответствует настроению людей в атмосфере приближающейся мировой войны; ни в годы самой войны, ни в послевоенное десятилетие лесковский сюжет на сцене не появляется.

В 1956 году участник студии Дикого Лазарь Петрейков, в составе «литбригады» писавший когда-то инсценировку лесковского очерка, восстанавливает спектакль в радиоварианте, и он выходит в эфир.

Мая Туровская в «Литературной газете» откликается восторженной рецензией. Она вспоминает 1935 год, черные бархаты и белобрысенькую Катерину Львовну, чтобы задним числом снять с давно прошедшего спектакля обвинения в формализме. Основная идея спектакля — всецело подержана: Лесков прочитан «по Островскому», Катерина Львовна — не жестокая, нераскаянная преступница, а сильная женская душа, загубленная «идиотизмом» жизни. Как бы предвосхищая тональность, в которой предстоит нашему театру осмысливать лесковский сюжет четверть века спустя, М. Туровская признается, что спектакль Дикого рождает в ней «мысль о духовной силе русского человека».

Еще несколько лет, и «Леди Макбет Мценского уезда» становится одним из постоянных спектаклей русской сцены. С середины 60-х

годов кривая резко идет вверх: Пенза, Караганда, Калининград, Кривой Рог, Петрозаводск... 70-е годы: Орел, Сызрань, Прокопьевск...

В конце десятилетия дело увенчивает столица: на сцене Московского театра имени Маяковского Андрей Гончаров ставит по собственной инсценировке с Натальей Гундаревой в главной роли «хоровой сказ в десяти запевах» — «по мотивам» лесковского очерка.

Я пошел смотреть. Вот впечатления очевидца.

Занавес в жостовском стиле: красные тучные розы по черному фону. Огромные, «преувеличенные» кружева. Тяжелая дубовость купеческого дома — лестницы, галереи. Ощущение замкнутости, «спертости»; коричневато-сизый сумрак; только алая рубашка Сергея мелькает в сумраке, да алый атлас одеяла — цвет крови... Я подумал: а ведь есть что-то лесковское в этой атмосфере внутренней сдавленности... Не в жостовском узоре, не в лесковских словечках, обыгрываемых в «хоровых запевах», — это все реминисценции из «Левши», воспринятого «по Кустодиеву», нет, главное — давление воздуха. Огромное внутреннее давление — черта лесковской прозы: некуда податься... нехватает дыхания. И в портретах его, во внешности — что-то такое же: нигде с открытой улыбкой, нигде с распахнутым воротом — всегда замкнут, тяжек взглядом, короткая шея словно удушена воротником — тяжело... Вот это ощущение подспудной тяжелой сдавленности поразило меня в первом действии у Гончарова. Два убийства прошли на глазах — словно сама тьма давила и убивала людей — кто там ударил, кто задушил, не очень видать; мечутся тела и мелькает алое во тьме.

На третьем убийстве стало ясно: не Катерина убивает, а Сергей. Она — удержать хочет. Она кается.

Переломился спектакль к жалости — пошел «по Островскому». А в острожных сценах, как в серой дымке затянули кандаальную — уже не Катерина из «Грозы» подменила Катерину Львовну, а третья Катерина русской классики — Катюша Маслова; покатилося все уже по «Воскресению» Толстого. И упустив последнюю связь с Лесковым, потерял спектакль для меня большую часть интереса, хотя я не мог не отдать должное той искренности, с какой на сцене разрывала себе жизнь ради любви Наталья Гундарева... Увы, думал я, не может

выдержать русский человек мысли о преступной женской душе — этого уж мы никак не отдадим: жизнь положим, все вокруг вытопчем, только бы эту последнюю духовную твердыню нашу — светлую, любящую, «невиноватую» и неоцененную женскую душу — спасти. И приготовился я с пониманием принять эту традиционную, от Дикого, от Шостаковича, от Добролюбова идущую, милую нашему сердцу версию — как вдруг темные силы приобрели на сцене какой-то новый оттенок. Не скрою, я даже оживился, когда выпорхнула на свет божий Сонетка — но не лесковская, не та, что в русском остроге делит горькую чашу со всеми и, как может, защищается; — на сцене оказалась какая-то офрануженная Сонетка, желто-табачная, кафешантанная, «тулузлотрековская». И они с Сергеем, и со всеми каторжанами, начали отплясывать вокруг Катерины Львовны то ли канкан, то ли тустеп, не понял, а понял только, что налетели на русского человека растленные вестернизированные бесы-стиляги и сейчас доведут его до края. И точно: вихляясь и дразнясь, побежала по лестничке вверх кафешантанная Сонетка, бросилась за ней Катерина Львовна и столкнула вниз — в пропасть. Сейчас и сама бросится...

И вот, прежде чем броситься в пучину, Катерина Львовна, стоя под прожекторами на верхней точке грандиозной декорации, повернулась к залу и, как бы удостоверяя в глазах публики смысл происходящего, — неспешно, широко, размашисто перекрестилась...

О, как бушевал зрительный зал, вызывая и вызывая Наталью Гундареву! И все больше женщины — заплаканные, гордые... Какой славный подарок, думал я, получили они сегодня на жостовском подносе, какая это им душевная поддержка.

Не о Лескове думал — о том, как с помощью Лескова мы укрепляем свой дух.

Взгляд в сторону: зарубежные инсценировки.

Они не учтены в нашем театроведении, но волею судеб одна из них оказалась в поле моего зрения. Пражский молодежный театр «Рубин», сезон 1978 года. *Современный театр*: с полсотни зрителей; в середине зальчика — нечто вроде боксёрского «ринга», только вместо канатов — трапеции: можно качаться. Минимум предметов. Смысл спектакля — любовный треугольник; мужчина неважен, несу-

шествен; главное — две женщины: одна — мягкая, добрая, беззащитная, матерински щедрая; другая — острая, волевая, агрессивная: подбородок вперед. Автор спектакля Зденек Потужил отказывается решать, кто из них прав; он говорит: такова жизнь. Да, люди обижают друг друга, но это нельзя изменить и поправить: мир жесток и неисправим. А раз так, то в этом мире надо жить, находя в нем доброе, и в него, несмотря ни на что, верить. Афиши и диалоги свидетельствуют, что это — история любви Катерины, Сергея и Сонетки из очерка Лескова „Леди Макбет Мценского уезда“...

Нет сомнения, что пражский «Рубин» — не единственный зарубежный театр, инсценировавший очерк: популярность его, особенно в славянских странах и странах с немецким языком, дает к тому достаточные основания. Эта тема большею частью театроведческая, нам же нужно одно: ощущение *горизонтов* лесковского наследия.

Обратимся к художникам.

Начало — 1930 год. Впрочем, формально говоря, раньше. Сохранилась небольшая картинка М. Михешина: звездная ночь, тенистый сад, романтическая красавица в белом вытянулась в объятьях черноусого молодца — что-то знойное, экзотическое, скорее «кавказское», чем русское, и уж вовсе не лесковское; картинка (акварель, гуашь — смешанная техника) относится к 1890-м годам и хранится в московском Литературном музее; в лесковских изданиях она не воспроизводилась; ее мало кто знает. Так что начало осмысления лесковского очерка художниками все-таки откладывается на треть века.

Итак — 1930 год: Ленинградское «Издательство писателей» выпускает «Леди Макбет Мценского уезда» с иллюстрациями Бориса Кустодиева. Художника уже нет в живых — работы его взяты из архива. Сделаны они — для другого издательства, для «Аквилона», на семь лет раньше: в 1922—1923 годах*.

* Некоторые исследователи творчества Кустодиева считают, что это издание тогда же, в 1923 году, и вышло. Сомнительно: «Аквилон» в ту пору фактически прекратил существование; скорее всего, книга была подготовлена, но не выпущена. Во всяком случае, в картотеках Всесоюзной книжной палаты

Обе даты существенны. *Общественный резонанс* кустодиевских рисунков начинается с 1930 года, когда интерес к лесковскому очерку становится всеобщим; *сделаны* же они в пору, когда ни резонанса, ни каких-либо истолкований лесковского сюжета не намечалось, ни даже сам очерк не был переиздан, а покоился в дореволюционных собраниях сочинений Лескова. Кустодиев осмыслял сюжет как бы в вакууме, он начинал «с нуля»; шел от текста и только от текста.

Ему помогла не только общность тематических интересов с Лесковым: влюбленность в купеческий слой средней и южной России — легко уловить и общее в самой «интонации» их письма. Конечно, Кустодиев мягче и добрей Лескова, его ирония никогда не становится горькой, насмешка — жалищей; однако в самой «сдвоенности» взгляда, в обманчивой наивности штриха, в этой чуть уловимой *терпкости* линии — есть что-то от лесковского знаменитого «коварства». Критики давно подметили эту особенность кустодиевского письма: смотришь — простота, богатство, рубенсовская роскошь! Отходишь — и в роскошестве многотелесных красавиц ощущаешь иронию, тревогу, тоску художника, русского интеллигента на рубеже двух веков...

Иллюстрации Кустодиева к лесковской «Леди Макбет...» повествовательны, просты, четки и — по внешности — вполне совпадают с той концепцией провинциальной русской жизни, которая сделала Кустодиева в глазах критиков — «отечественным Рубенсом». Толстые руки, щеки, груди; тела среди подушек, похожие на подушки; лиц почти не видно: дородство и жар тел. Тела сливаются с интерьером: занавески, одеяла, кружева, ветки, переплеты окон — пестрядь, в которой все как-то уютно и мягко перемешано; даже с деревом тело перевито: Сергей спускается с галереи, обхватив столб; Катерина Львовна в окне, как в резной раме — никакой грандиозности, никакого «ужаса» — домашняя соизмеримость людей и вещей, тучный покой... Но он оборачивается тревогой. Туча толпы — каша

и крупнейших библиотек она не показана. Любопытно, что В. Е. Лебедева, обозначившая это издание в библиографии к своей книге о Кустодиеве, цитирует, однако, издание 1930-го года, которое называет «вторым», — «первое» она, видимо, так и не разыскала.



Художник Б. Кустодиев

голов — люди лезут через забор в дом Измайловых... Рыхлая мягкость фактуры, ноздреватый снег на купеческом дворе, где играет Федя Лямин, переходит в хлябь, заметь и топкую грязь Владимирки, в дождь, сливающийся с хлябью Волги, в мокрую кашу тел на пароме. Тесные стены деревянных кварталов перерастают в тесные каменные мешки казематов; возникает заключительный пейзаж города: толстые, «сонные» дома с маленькими, как свиньи глазки, окнами-бойницами. И все это — «мерцающим» штрихом, чарующим, обволакивающим, мягким, наивным... Кустодиев безошибочно откликается на гениальную обманчивость лесковской «сторонней» интонации, когда рассказчик вроде бы добродушен и младенчески прост, но рассказывает так и такое, что именно наивность эта таит в себе главное коварство.

Из кустодиевских работ с равным успехом извлекались и ясный реализм, и романтическая таинственность. Э. Голлербах противопоставлял повествовательную ясность этой графики тоновому вычуру соратников Кустодиева по «Миру искусства»; другие ценители откликались как раз на трепетность штриха и на «атмосферу». В дальнейшем легко проследить обе тенденции.

Иван Овешков, иллюстрировавший «академический» однотомник Лескова 1937 года, решал чисто повествовательные задачи. В его рациональных, «станковых» композициях — никакого контакта с лесковской стилистикой: зализанность фигур, мелочная проработка деталей — учебник этнографии или дурной театр с обозначением абстрактных страстей.

Николай Кузьмин, давший заставку и лист к «Леди Макбет...» издания 1954 года, сделал упор на иронию. Характерный «смеющийся» штрих по тонированному полю; типовая резкость: Сергей — купчик-приказчик с пробормом посередине; Катерина Львовна — гладкая дамочка, скорее похожая на нэпманшу 20-х годов XX века, чем на купчиху XIX. Кузьминский лист несколько потерялся на фоне триумфально принятых в 50-е годы кузьминских же иллюстраций к «Левше»... К тому же дальнейшее осмысление очерка пошло не по ироническому, а по патетическому пути.

В конце 50-х годов — серия Б. Пуршева. Романтически изыскан-

ный, дымчатый штрих, размывающий фигуры влюбленных в саду. Тот же штрих, но как бы пенящийся — по искаженным лицам и орущим ртам толпы в дверях дома Измайловых (в такой манере послевоенные художники изображали полицию, врывающуюся к разведчикам-радистам). Косой штрих дождя, силуэты в дымке, прекрасные страдающие лица гонимых узников (в такой манере рисовали в послевоенные годы угон жителей в германскую кабалу). У Пуршева — не Лесков, но романтическая красота и скорбь тех лет, приложенные к Лескову.

Илья Глазунов прилагает к нему несколько иные ценности, но в романтическом же духе. Семь его листов, навеянные «Леди Макбет...» и сделанные для лесковского шеститомника начала 70-х годов, напоены звенящей любовью к изображаемому. Пейзаж города Мценска: синий снег улицы, синий силуэт колокольни, желтое небо, желтые окна — тепло, покой, скрип саней — духовный рай. Любовь в саду: кипень розовых бликов и пятен на счастливых лицах влюбленных. Отравление старца: усопший похож на святого, над ним Катерина Львовна со склянкой, тонкое лицо встревожено — кажется, что тут печат больного. Предсмертный портрет Федя Лямина: большеглазый отрок на фоне икон, ручка на груди — парафразис страстей по Дмитрию убиенному. Наконец, два основных портрета. Сергей: красная рубаха, озорные цыганские глаза, черные спутанные волосы, красавец-молодец на фоне куполов, крестов и летящих птиц — излюбленный Глазуновым мужской портрет анфас (так же — Мечтатель к «Белым ночам», Рогожин к «Идиоту», царь Федор Иоаннович)... Женский портрет, напротив, излюблен профильный (такова



Иллюстрация И. Глазунова

Вера к гончаровскому «Обрыву», Дуня к Мельникову-Печерскому, некрасовская крестьянка). И вот — Катерина Львовна: прекрасный тонкий профиль женщины в русском платке на фоне врачующего русского простора. Кто тут убивал? Кого убивали? И намек нет. Величественный гимн вечной русской старине и духовной прочности, прекрасной даже в страдании.

Что еще есть — среди изданных иллюстраций?

Есть милая скуластая красавица с чистыми глазами, чутко смотрящая вниз из-за занавески, — на «воздушном» штриховом рисунке Бориса Семенова к ленинговскому изданию 1977 года — еще один вариант романтической героини.

Есть — странная попытка волгоградской художницы В. В. Цыновой эту трактовку опровергнуть: резкий, «грязный», саркастический штрих, грубая заливка: злобный старик, похожий на царя Додоны; конфетный любовник — губки бантиком; упрямая, жестокая героиня со змеиным изгибом шеи и остановившимся взглядом — горькая насмешка художницы.

И есть совсем свежие, еще не издававшиеся (но уже известные по выставкам) листы белгородского графика Станислава Косенкова. Косенков проиллюстрировал многие вещи Лескова, поэтому к иным его работам мы еще вернемся, а пока — «Леди Макбет.....» В его трактовке — это не героиня и не жертва, а скорее старинная «душа», бестрепетно проходящая семь кругов ада; то лик убитого старика проступает из черноты, то бесовская усмешка каторжанина, то хаотический разор сброшенных со своих мест вещей, — это страшно, но не сентиментально, и страшно именно «бесстрастием» письма: крепостью векового, словно из тьмы времени проступающего резца... Спор художников вокруг лесковской «Леди Макбет...» продолжается.

Переводы. Самый ранний (из учтенных Государственной библиотекой иностранной литературы) — немецкий: мюнхенское издание 1921 года, повторенное в 1924. К середине 40-х годов «Леди Макбет Мценского уезда» издана в США и Бразилии; к середине 50-х — в Швеции, Швейцарии, Голландии, Югославии (и опять по-немецки — ФРГ); к середине 60-х — в Венгрии, Чехословакии, Индии, Израиле (и опять — в Швеции, Швейцарии, ГДР, Венгрии)... Конечно, для



Иллюстрация И. Глазунова



Художник Ст. Косенков

полного учета зарубежных переводов и изданий нужны исследования по странам. Но если допустить, что число карточек в каталоге «Россики» Иностранной библиотеки дает хотя бы грубое представление о степени популярности у зарубежных читателей того или иного произведения, — то «Леди Макбет...» в лесковском наследии идет вровень со знаменитым «Левшой», уступая только «Очарованному страннику».

О наших изданиях. Их 23 — начиная с 1928 года: текст переиздается «через сезон». Плотность нарастает: после 1945 года «Леди Макбет...» издается в среднем каждые 22 месяца. Практически это одно из самых популярных произведений русской классики.

Начался этот поток с тоненькой брошюрки, которую в 1928 году тридцатитысячным тиражом выпустила типография «Красный пролетарий» в серии «Дешевая библиотека классиков». Очерк снабжен предисловием, где об истории Катерины Львовны Измайловой сказано как об «отчаянном протесте сильной женской личности против душевной тюрьмы русского купеческого дома». Здесь же осторожно предполагается, что эта история *еще способна* «вызвать в нас сочувствие».

Подписана статья инициалами: «Л. Э.» Ни по Масанову, ни по другим источникам мне не удалось установить автора. А ведь шаблонным языком — на полвека вперед предсказал безвестный

автор тот романтический, «островско-добролюбовский» подход к тексту, который взяли вскоре на вооружение и критики, и литературоведы, и художники, и режиссеры. Все это впервые уловлено в «воздухе времени» автором торопливой заметки, который не имел предшественников и написал о лесковском очерке после полного молчания о нем всей русской критики.

Вот мы и подошли к главной загадке: к критике, молчавшей шесть десятилетий, то есть абсолютно, напрочь, наглухо *проглядевшей* лесковский шедевр.

Это-то и надо объяснить.

Ведь не безвестный же дебютант «тиснул» в январе 1865 года свой опус, а самый расскандальный автор, роман которого — «Некуда» — был в ту пору притчей во языцех! И не в заштатном каком-нибудь органе напечатал, а у самого Достоевского, в «Эпохе» — в журнале, каждый номер которого шел в критике на полемический расхват! И — ни звука в отклик. Ни в 1865-м, когда вышел журнал; ни в 1867-м, когда очерк появился в томе повестей и рассказов М. Стебницкого (Щедриным разгромленном); ни в 1873-м, когда это издание было повторено; ни в 90-е годы, когда дважды «Леди Макбет...» выходила в собраниях Лескова, ни в 900-е, когда очерк в последний раз был издан А. Ф. Марксом в приложении к «Ниве» перед наступавшим четвертьвековым перерывом (за которым, как мы уже видели, хлынул поток).

Щедрин, ревниво следивший за публикациями М. Стебницкого, не считал только что изданный очерк достойным даже разноса — в этом смысле куда более интересным казался ему роман «Некуда». За пределами романа М. Стебницкий был в глазах Щедрина... пропагандистом «клубнички» и «цветов удовольствия». При всей странности этой характеристики — ее следует отнести все-таки, пожалуй, скорее к «Воительнице», а если и к «Леди Макбет...» тоже, то это как раз говорит о полнейшем «разрыве» с текстом.

Единственное прямое замечание Щедрина об очерке Лескова (в той самой, уже знакомой нам рецензии на «Повести...» Стебницкого) звучит так:

«...Автор рассказывает об одной бабе — Фионе и говорит, что она никогда не отказывала ни одному мужчине, и затем прибавляет: «Такие женщины очень высоко ценятся в разбойничьих шайках, в арестантских партиях и *социально-демократических коммунах*». Все эти дополнения о революционерах, отрывающих всем носы, о бабе Фионе и о нигилистах-чиновниках (виновниках? — Л. А.) — без всякой связи рассеяны там и сям в книге г. Стебницкого и служат только доказательством того, что у автора время от времени бывают какого-то особого рода припадки, причем у него является не столько зlostное, сколько забавное желание — вдруг размахнуться по воздуху».

Замечание понятное*. Но — попутное. И — единственное в русской критике за первые шестьдесят три года существования лесковского очерка.

Может, и прямо нужны были шестьдесят три года драматичной российской истории, чтобы попала лесковская повесть в резонанс общественному настроению: и три революции, в ходе которых освободились копившиеся в народе яростные силы, и слом всех старых отношений, и торжество отношений новых, окончательно добившее в человеке связи с прошлым.

Может, это и закономерно, что сначала действует на современников ближний пласт текста, злободневный его уровень, «глубина» же открывается потомкам? Но тогда где уверенность, что потомки не извлекут из глубины лишь новую злободневность? А что, если вечная жизнь классического текста — лишь бесконечное извлечение из него все новой злобы дня? Но даже если так — я не обольщаюсь, — как же это: вовсе не заметить?

А может, просто во-время не нашлось умелого критика, который дал бы лесковскому сюжету нужное истолкование, как дал таковое,

* Надо отдать должное чуткости наших издателей, которые на свой лад ушли замечание Салтыкова-Щедрина и стали, начиная с 1928 года, выбрасывать выделенную им фразу из всех изданий лесковского очерка, и выбрасывали вплоть до 1956 года, далеко не всегда отмечая «дырку» хотя бы отточием.

скажем, Добролюбов «Грозе» Островского? Это ведь тоже была непростая операция, она требовала и воли, и виртуозности; вспомним свидетельства современников: до статьи Добролюбова многим из них и в голову не приходило, что Островский обличил «темное царство», — они думали, что он опозитизировал жизнь купечества...

Однако критика XIX века сумела открыть в пьесе Островского актуальный для своего времени план. И текст Островского — поддался.

К Лескову ключей не нашлось.

Читать — душно.

«По семейным памятям» — писалась «Леди Макбет...» в квартире при киевском университете, где осенью 1864 года Лесков гостил у брата. Писал по ночам, запираясь в комнате студенческого карцера.

Замкнутое, запертое пространство. «Закрытая партия», как говорят шахматисты. После «Некуда» — странно. «Некуда» — партия «открытая». Там все распахнуто, вывернуто; там выяснить хотят, ясности жаждут и в ясность верят.

Тут — закрылось. Мудрено, темно, страшно. Ни словечка прямо — все обиняком, все присказкой, смешком, намеком. Коварство речи...

Бликует текст. Словно узорной сеткой все покрыто: то ли яблонев цвет, то ли солнечные зайчики, то ли тень веток — рябит, посверкивает слово, контуры сдвоены, строены — узор слоится, линии и объемы расщеплены. Совершенно новый пластический рисунок русской прозы, соблазнительный для подражателей*. Обманчивая

* Из многочисленных наследников Лескова в русской прозе с наибольшей точностью воспроизвел это спящее мелькание Владимир Набоков в «Лолите»: сетка тканей и зайчиков, смазывающая реальность, там явно от «Леди Макбет...», и это куда существеннее, чем напрашивающаяся сама собой аналогия Сонетка — Нимфетка.

рябь текста — внешняя ткань, под ней у Лескова сокрыта душная бездна.

Страшная непредсказуемость обнаруживается в душах героев. Какая там «Гроза» Островского — тут не луч света, а фонтан крови бьет со дна души; тут «Анна Каренина» предвещена — отмщение бесовской страсти; тут Достоевскому под стать проблематика — недаром же Достоевский и напечатал «Леди Макбет...» в своем журнале. Ни в какую «типологию характеров» не уложишь лесковскую четырехкратную убийцу ради любви.

Не потому ли так мудрена, так пестра и коварна речевая вязь Лескова, что он вовсе не логикой характеров занят, — зверство и жестокость в характерах героев возникают «вдруг» и иной раз с полной для них же самих неожиданностью, — Лесков старается передать как бы исходную ткань таких характеров, самую их «пестрядь» — смесь зверства и сентиментальности, из которой вылепливаются у него характеры, словно обернутые наизнанку.

Что за купец? Не жрет в три горла, не пьянствует, не обманывает. Встает в шесть утра и, чайку попив, едет по делам. Грамотный купец, «Лука Никонович», несбывшаяся надежда Лескова.

А помните, что хрипит он, купец, когда Катерина Львовна и Сергей душат его?

— Что ж вы это, *варвары*?

А кто душит? Выходец «из народа», «огородник» некрасовский, приказчик-прибаутчик. Да русская женщина, «из бедных», цельная натура, за любовь на все готовая, — признанная совесть наша, последнее наше оправдание. То есть два традиционно положительных характера русской литературы того времени. Душат человека ради своей страсти. Душат ребенка. Есть от чего прийти в отчаяние.

Перед самым финалом — единожды — выходит Лесков-рассказчик из сетки теней и бликов своей узорной речи и пытается *объяснить* себе и нам причины происходящего. Помните это место? Когда после трех убийств должно совершиться и четвертое, а за ним — и самоубийство Катерины Львовны; когда в серой хляби дороги, под серым дождливым небом, под стон и вой ветра идут каторжане на восток, к Волге — как комментирует этот финал Лесков? Фразой из «Книги

Иова»: «Прокляни день твоего рождения и умри». «Кто не хочет вслушиваться в эти слова, — пишет он, — кого мысль о смерти и в этом печальном положении не льстит, а пугает, тому надо стараться заглушить эти воюющие голоса чем-нибудь еще более их безобразным. Это прекрасно понимает простой человек: он спускает тогда на волю всю свою звериную простоту, начинает глупить, издеваться над собою, над людьми, над чувством. Не особенно нежный и без того, он становится зол сугубо».

Объяснение, после которого и впрямь «завыть» хочется...

Нетрудно спроецировать лесковский комментарий в плоскость социальных и этических воззрений его времени. Получается достаточно ясная либеральная скорбь о темноте русского мужика и о бессилии грамотного купца. Только куда сильнее в лесковском объяснении звучат «стон и вой» человека, отдающего себе отчет в бессилии как либеральных, так и прочих объяснений. Ибо в отличие от писателей и критиков, вооруженных ясными теориями, Лесков погружается на глубину, где под страшным давлением меняются привычные законы. Это уже не внешнее давление и даже не обычная сила тяжести — это тектоника магмы, сжатой и сжигающей самое себя. В отличие от либералов народнического толка, Лесков чувствует, какая «бездна» сокрыта в людях «древнего письма», какой зверь там дремлет. И будит зверя этого не корысть и не подлость, не стечение обстоятельств и не ошибка поправимая, а самая что ни есть естественная, всю душу забирающая любовь.

Как это объяснить и как выдержать? «Прокляни... и умри». Ни «по Островскому», ни «по Добролюбову» с этим не справиться. Ни опровергнуть, ни на пользу не обернуть. Не укладывается очерк Лескова ни в типологию, ни в эстетику своего времени. Критика тогдашняя единственно верный для себя выход почувствовала: она очерк не заметила.

И лишь век спустя, когда Лесков отодвинулся в «даль времен», а социальный пласт, им описанный, сполз в историческое небытие, — достало у нас сил на запоздалую операцию: принять Катерину Измайлову по образу и подобию Катерины Кабановой. Век спустя это легче... и Островский, конечно, сильно помогает нам, когда мы

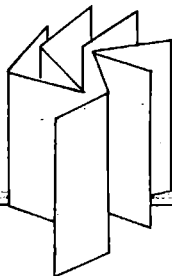
всматриваемся в бликующее зеркало лесковской прозы, стараясь удержать взгляд на ближних, объяснимых, успокоительно привычных контурах. Сокрытая за ними бездна на столетней дистанции кажется не столь фатальной, хотя, я уверен, что именно она, эта бездна, эта тайна, в сущности, и притягивает наш взгляд.

Чем и объясняется для меня катящееся по дальним концам современной культуры дальнейшее эхо.

Лесковское ожерелье

Распечатление „Ангела“

*Ощущение такое, что
«Запечатленный ангел» номинально признан,
но не до конца раскрыт сознанию.
Что текст не отторгнут,
но и не усвоен вполне.
Что рассказ всем «хорошо известен»,
но... плохо читан.*



Странная судьба у этой вещи. Любимейший рассказ Лескова, «игрушка», выточенная им с величайшей тщательностью, текст, сразу же безоговорочно принятый огромным большинством читателей как шедевр — «Запечатленный ангел», этот Василий Блаженный в письменности*, сходу, прочно и, надо думать, навсегда вошел в историю русской литературы и в живой читательский обиход.

Но, неизменно присутствуя в посвященных Лескову литературоведческих трудах в качестве высшего достижения его писательского гения, «Запечатленный ангел» поминается там как-то странно; он отключен и от «общественной борьбы» (в которой Лесков бурно участвует своими романами), и от картины «российской действительности» (тут в ход идут очерки), и от «истории» в соотношении с современностью (любой исторический анекдот в исполнении Лескова дает куда большие возможности для такого анализа). «Запечатленный ангел» является обычно в особом разделе, где речь идет о «стиле», о «сказе» или просто о «мастерстве». Как будто бывает отдельное «мастерство» вне концепции человека, вне картины действительности или вне злободневностей своего времени (то есть *бывает*, конечно, но это малоинтересно). Поневоле кажется, что «Запечатленный ангел», отключенный от фундаментальной духовной

* Выражение Александра Измайлова, которое, возможно, идет от Л. Я. Гуревича, знавшей Лескова. Цитирую по книге: А. Лесков. Жизнь Николая Лескова. М., 1954, с. 287. Воспоминания Л. Я. Гуревич печатались в «Северном вестнике», 1895, № 4. Книга А. А. Измайлова уже несколько десятков лет лежит в ЦГАЛИ и ждет издания; лесковеды ее охотно цитируют, ссылаясь друг на друга и, вроде меня, беря цитаты из вторых рук. Почему именно Измайлова постигла такая судьба, неясно, — кажется, это единственная книга о Лескове, написанная крупным критиком и не дошедшая до читателя.

проблематики Лескова, остается для нас и впрямь красиво выточенной игрушкой, что суть его — за семью печатями.

Или, лучше сказать, за одной печатью — если подключиться к стилистике лесковского рассказа.

То же самое ощущение — и от издательской судьбы его.

Когда беглым взглядом окидываешь общую картину, кажется, что «Запечатленный ангел» издавался «всегда». Он вошел во все собрания Лескова: и в три до-революционных, и в оба советских — в «красный» одиннадцатитомник 50-х годов и в «зеленый» шеститомник 70-х, тот самый, что особо помнится благодаря иллюстрациям И. Глазунова. Словом, без «Запечатленного ангела» Лесков совершенно непредставим; никому никогда в голову не пришло бы убрать эту счастливую удачу из первой строки его шедевров и достижений русской прозы вообще.

И все-таки... За пределами лесковских собраний издательская судьба «Запечатленного ангела» вовсе не так безоблачна, как может показаться. Опубликован — в «Русском вестнике», одном из самых «дорогостоящих» журналов того времени. Но эта публикация воистину дорого стоила Лескову; прежде чем отдать рассказ Каткову, Лесков стучался в жалкую и эфемерную «Беседу», но Юрьев рукопись *вернул*, и к Каткову Лесков понес ее, в общем, от безвыходности. И в «Беседу» юрьевскую, в эту газету-однодневку, начавшуюся в 1871 году, а в 1872 уже бесславно прекратившую существование, Лесков пошел не от хорошей жизни. Писаревский бойкот все еще имел некоторое действие; в прогрессивные журналы



Иллюстрация И. Глазунова

Лесков стучаться не хотел; свой вынужденный союз с Катковым он демонстративно объяснял соображениями денежными. Катков действительно платил и двойную, и тройную цену; однако, зная Лескова, мы не можем не уловить в этой мотивировке некоторой доли «вызова»: в принципиальных вопросах Лесков, не колеблясь, жертвовал материальными выгодами. А тут положение было иное: переходное, неопределенное. Рассказ не содержал внешней идеи, которая могла бы явно задеть левых или правых (как выражались критики, в нем не было *стебнищизмов*). С другой стороны, реальное положение Лескова было весьма неустойчиво; он искал независимости, ставя одновременно на «разные номера»: пытался закрепиться на государственной службе, чтобы не зависеть от катковских тройных гонораров, но вынужден был брать эти гонорары, чтобы не зависеть целиком от ненавистной службы. (На службе, как мы увидим, не удержался. У Каткова тоже: «Запечатленный ангел» еще прошел — чудом проскочил «за их недосугом», «в тених», а уже на следующей публикации — на «Захудалом роде» — полный разрыв, и Катков без сожаления расстается с Лесковым: «Не наш».)

Итак, «Запечатленный ангел» появляется в журнале «Русский вестник» в январе 1873 года.

В октябре того же года А. Базунов издает «Ангела» в серии «Библиотека современных писателей», сброшюровав его с путевыми заметками Лескова о «Монашеских островах на Ладожском озере». Трудно сказать, что свело в одной книжке эти произведения (история этого издания книговедами не описана), — но известно, что Лесков отрывал и выбрасывал из него нелюбимые «Монашеские острова...», оставляя одного «Ангела». Может быть, в издании этой вещи без ненужных сопровождений он уже тогда встретил препятствия? Во всяком случае, ясно одно: когда автор рвет книгу на части, это не свидетельствует о легкости издания.

Следующее отдельное издание «Запечатленного ангела», напротив, описано подробно — самим Лесковым.

Издание (крошечная двадцатикопеечная книжечка) было принято А. С. Сувориным в 1887 году. Текст пошел в цензуру и вернулся... тут надо употребить выражение Лескова... *исципаный*.

Лесков протестовал, ссылаясь на то, что «Запечатленного ангела» печатал сам Катков, что его читал сам царь Александр II и что царица присылала генерал-адъютанта выразить ее благосклонность. «Это знают, — перечислял Лесков свидетелей, — Тизенгаузен, Кушелев, Пиллер, Кантакузен и министр Толстой, а также Мещерский и Победоносцев». Однако ни Победоносцев, ни министр Толстой, ни сам царь Александр не помогли Лескову, и цензура «исщипала» свое. Вовсе же отказаться от издания, колоссального по тиражу (10 тысяч экземпляров для того времени огромная цифра) и потому прибыльного, — духу не хватило. Оно было весьма соблазнительно и по читательской доступности; кроме того, Лесков чувствовал себя несколько обязанным Суворину: из трех задуманных лесковских брошюр «Дешевой библиотеки» две уже успели выйти (в первой — «Скоморох Памфалон» и «Спасение погибавшего» — будущий «Человек на часах», во второй — «Очарованный странник»); что же до того, чтобы «упереться» и отстоять вымарываемое, то таких иллюзий строить не приходилось: только что из первой брошюры выбросили «Кадетский монастырь»; зная все это, Лесков смирился. Исщипанное издание вышло на радость будущим историкам царской цензуры. Пятнадцать вымарок в тексте — в среднем по пять строк каждая. Никаких отточий сделать не потрудились — просто выгрызли все, что не нравилось.

Что же не нравилось? Для примера процитирую три оскопленных фрагмента из одной сцены, — когда чиновники отбирают у староворов иконы, а главный барин (которому отказали во взятке) прижигает ангела сургучом. Вымаранные места подчеркнуты; все три вымарки по-своему характерны.

Вот вымарывается словосочетание, опасное тем, что оно разрушает привычный для читателя стереотип:

«...А чиновники тем временем зажгли свечи и ну иконы печатать: один печати накладывает, другие в описи пишут, а третьи буравами дыры сверлят, да на железный прут иконы как котёлки нанизывают. Марой на все это *святотатственное бесчиние* смотрит и плечами не тряхнет, потому что, рассуждает, что так, вероятно, это богу изволися попустить такую дикость...»

Вот вымарка, выводящая из-под чрезмерной критики чиновную власть:

«...А сам к чиновникам и, указывая на эти пронзенные прутом иконы, молвит: — Для чего же это вы, господа начальство, так святыню повреждаете? *Если вы право имеете ее у нас отобрать, то мы власти не сопротивники — отбирайте; но для чего же редкое отеческое художество повреждать?*

А этой Пименовой знакомой барыньки муж, он тут главное всех был, как крикнет на дядю Луку:

— Цыть, мерзавец! еще рассуждать смеешь!..»

И вот вымарка, которая должна, по мысли цензуры, ослабить чисто эмоциональный накал святотатственной сцены и оберечь, таким образом, возлюбленных читателей от излишнего и опасного возбуждения:

«...Батюшки мои, как барин расходился, и звал нас ворами-то и мошенниками, и говорит:

— Ага! вы, мошенники, хотели ее скрасть, чтоб она на болт не попала; ну так она же на него не попадет, а я ее вот как! — да, накоптивши сургучную палку; прямо как ткнет кипящую смолой с огнем в самый ангельский лик!

Милостивые государи, вы на меня не посетуйте, что я и пробовать не могу описать вам, что тут произошло, когда барин излил кипящую смоляную струю на лик ангела и еще, жестокий человек, поднял икону, чтобы похвастать, как нашел досадить нам. Помню, только, что пресветлый этот лик божественный был красен и запечатлен, а из-под печати олифа, которая под огневою смолой самую малость сверху растаяла, струила вниз двумя потеками, как кровь в слезе растворенная...»

«Ищипанное» издание появилось в 1887 году. Интересно все-таки: через два года тот же Суворин выпустил «Ангела» в двенадцатитомном собрании Лескова — без этих купюр. И до того рассказ дважды выходил без вымарок. Что за смысл выпускать покореженное издание? Для чего, как сказал бы герой Лескова, «богу изволися попустить такую дикость»? Для того только, чтобы воздвигнуть памятник цензуре?

В качестве такового эта книжечка и стоит теперь на полках библиофилов.

Рассказ Лескова, надо сказать, более никогда не подвергался подобным вивисекциям, и дальнейшая издательская судьба его довольно благополучна — как в оставшиеся полтора десятилетия старого века («Запечатленный ангел» трижды вышел в лесковских собраниях), так и в новом веке, накопившем за семь десятилетий около десятка изданий (я имею в виду издания отечественные).

Впрочем, сначала — взгляд «по сторонам».

В числе других шедевров Лескова «Запечатленный ангел» переведен на все основные европейские языки; издан и в США, и в Японии, и в иных концах мира. Пионером, кажется, была Франция: самый ранний из учтенных Библиотекой иностранной литературы перевод — французский, 1906 года. По степени предпочтительности этот рассказ держится в первой пятёрке лесковских текстов, уступая «Очарованному страннику», «Левше», «Леди Макбет...» и «Соборянам». Стоит подумать и над такой цифрой. С 1924 года (когда рассказ появился отдельным изданием в Мюнхене) по 1972 год (берлинское издание) накопилось *десять* немецких *отдельных* изданий. Подчеркиваю: *отдельных*, то есть продиктованных интересом именно к этому рассказу (потому что рассказ выходил еще и в одномотниках, и в собраниях). Десять — это больше, чем у нас *любых* изданий за весь XX век.

Теперь о наших отечественных изданиях.

Итак, вослед «исципанному» выпуску 1887 года — одно за другим, с интервалами в пять—семь лет — три обширных собрания, и в каждом «Ангел». Последний раз — в 1902 году, в приложении к «Ниве». Затем — «окно». Изряднейшее «окно», которое, пожалуй, следует осмыслить, разложив на три «створа».

Во-первых, это первые полтора десятилетия нового века. В эти годы Лесков вообще не издается. С одной стороны, на книжном рынке еще полно томов из его собраний; с другой стороны, новый интерес к лесковским текстам, вызванный революционной ситуацией и потребовавший изданий совсем иного типа, еще не определился.

Первой ласточкой этого нового интереса станет в 1916 году «Левша», выпущенный в массовой дешевой народной серии. Но до «Ангела» дойдет нескоро.

Второй «створ» — 20-е и 30-е годы. Лескова уже переиздают. Но — без «Запечатленного ангела». Можно предположить какую-то психологическую несовместимость... ну, допустим, что читатели и издатели того времени опасаются... клерикального отсвета в самой теме рассказа. Но как раз посередине периода, в 1931 году, то есть в момент, когда подобные опасения должны были бы действовать в максимальной степени, — «Запечатленный ангел» выходит в прекрасно изданном академическом томе Лескова, сопровождаемый прекрасными иллюстрациями Д. Митрохина и прекрасными рекомендациями комментатора и автора вступительной статьи Б. Эйхенбаума. Значит, хоть и мало, но издается...

Опустим военные годы: Лесков в эту пору «работает» другими текстами, и прежде всего «Левшой» и «Железной волей». Но двадцать пять послевоенных лет — третий «створ окна» — демонстрируют почти вопиющее отсутствие «Запечатленного ангела» в лесковских изданиях: с 1945 по 1972 год вышло около 25 его книг (все-возможные лесковские однотомники), в которых этого рассказа нет. Опять-таки могла бы возникнуть мысль о каком-то сознательном отказе, если бы посередине и этого периода «Запечатленный ангел» не вышел, причем дважды: один раз в 11-томном лесковском собрании (что, допустим, академическая необходимость), а другой раз в массовом издании «Рассказов» 1954 года (что уже добрая воля).

Все это производит впечатление какого-то полусознанного непонимания. «Запечатленный ангел» никогда не был (и не мог быть) объектом идейного неприятия; он никогда не оставался вовсе за пределами внимания, как иные малоудачные опыты Лескова (вроде, например, «Леона дворецкого сына»). Ощущение такое, что вещь номинально признана, но не до конца раскрыта сознанию. Что текст не отторгнут, но и не усвоен вполне. Что рассказ всем «хорошо известен», но... плохо читан.

Это ощущение лишь подкрепляется по контрасту с резким поворотом к шедевр Лескова с начала 70-х годов. После выхода

«Запечатленного ангела» в 1973 году в шеститомнике «Правды» рассказ переиздается чуть не через каждые два года. К началу восьмидесятых годов статистика такая: из *восьми* изданий «Запечатленного ангела», накопившихся у нас за весь XX век (точнее, с 1902 года), *пять* (то есть больше половины) приходится на 1973—1979 годы.

Поневоле скажешь: сто лет живет рассказ, а настоящая жизнь его, и издательская, и читательская, похоже, только начинается...

Театральная и кинематографическая — и не начиналась. Никаких следов. Ноль.

Простейшее объяснение напрашивается само: ни одна инсценировка, ни одна экранизация не удержит, да и не станет пытаться удерживать ту чисто словесную выделку, которой этот рассказ всецело обязан своим художественным обаянием. Классический пример несценичности и неэкранируемости?

Так-то оно так. Да вот «Левше» не помешала же словесная выделка шагнуть на сцену и не сходить с нее уже более полувека! «Ангелу» что-то мешает...

Теперь — об иллюстрациях.

Две автолитографии Д. И. Митрохина в одготомнике 1931 года. На одной: жандарм с иконой в руке — красная клякса печати на лике в контраст с мягким, «рябящим» штрихом рисунка. На другой: Лука с иконой над ревушим Днепром идет по цепи моста — красный штрих с синим перемигивается, все иронично, «детским» штрихом, в духе «улыбающейся» графики 20-х годов. (В этом же духе у Митрохина — и «Левша», и «Заячий ремиз», и «Очарованный странник» — «Ангел» не выделен.)

Сорок лет спустя — восемь листов И. Глазунова в издании 1973 года. В отличие от митрохинского «единостилия», тут — все варианты глазуновского письма. Вот сине-зеленый таинственный узор чащи с трогательной фигурой старца Памвы. Вот русский пейзаж: золотое и зеленое поле с птичьего полета, река вдали, храм на горизонте, над ним светлое небо, через поле гуськом люди: красное, желтое... Вот тонкий силуэт иконописца... А вот и икона:



Иллюстрация И. Глазунова

голубой фон, красный плащ, коричневая кольчуга ангела, огромные глаза — не «лесковская» икона, а «глазуновская»... Глазунов воплощает в этих листах все грани своей любви: любовь и к русской иконописи, и к русской природе, и к русской мифологии — вообще к русской культуре. Здесь нет графической концепции данного произведения, «Запечатленного ангела» Н. Лескова, — текст прочитан как бы с восьми точек зрения, — но есть жгучее желание подключить это произведение к нашему сегодняшнему раздумью о славном прошлом.

Две серии — за сто лет. Ну, еще кузьминская заставка к «Повестям и рассказам» Лескова 1954 года, да одна «черная доска» С. Косен-

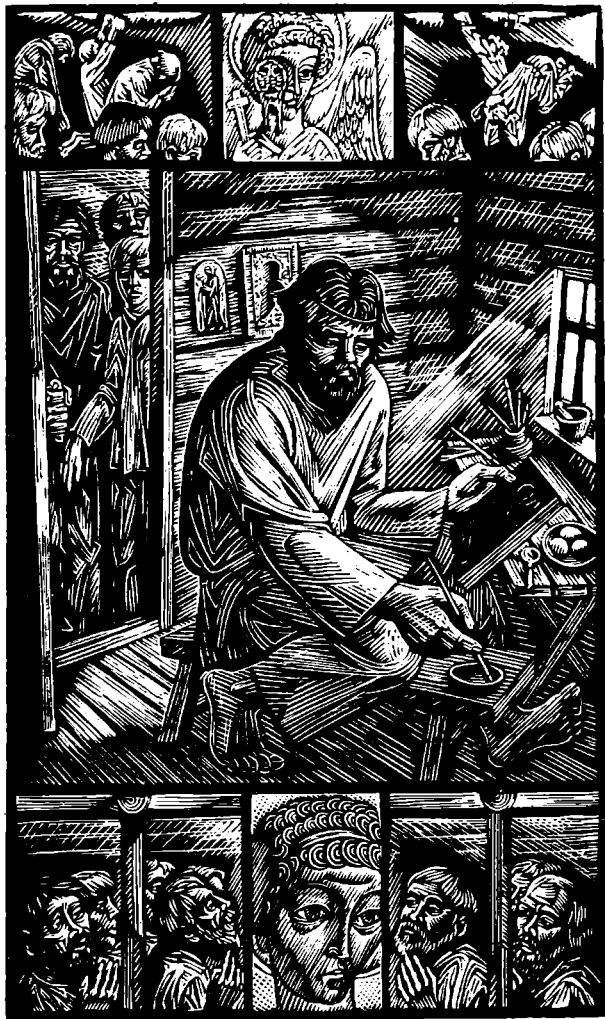
кова — мало. Удивительно, прискорбно мало для *такой* вещи. И — бедно: лесковский сюжет как бы «извне» привлечен, воспринят художником для «своей нужды». Выходит, и тут пока что бедновато.

Теперь такой вопрос: воздействовал ли шедевр Лескова на развитие русской прозы? Если не на общелитературную ситуацию, то хотя бы на развитие жанра, на словесный инструментарий, на тон речи, что ли...

Формально — да, воздействовал.

Фактически — вряд ли.

Форма — «рождественский рассказ». Лесков вспоминал не без гордости, что «Запечатленный ангел» создал в русской прозе *моду* на рождественские рассказы. Точнее так: жанр этот, «возведенный в перл» Диккенсом в Англии, — у нас после Гоголя захирел, а после



Художник Ст. Косенков

«Запечатленного ангела» ожил. Ожил ненадолго и опять «испошился».

Гордость, с какой Лесков сообщает все это Суворину в декабре 1888 года, тронута, однако, и некоторой самоиронией.

Уж кто-кто, а Лесков, сам охотно пользующийся формой «рождественского рассказа», прекрасно понимает, сколь разное содержание может быть вложено в эту форму и сколь мало связывает эта форма настоящего художника, а «мода»... «Мода» на «рождественские рассказы» в русской прозе 1870—80-х годов — это ведь, в сущности, такая малозначащая, такая бесследно прошедшая подробность ее беллетристического «быта», такой жалкий тип воздействия, что в сопоставлении с «Запечатленным ангелом» о нем и говорить странно. Это все равно, что подмечать у певца цвет галстука. Если и воздействовал «Запечатленный ангел» на глубокие искания русской прозы, то уж, конечно, не как «рождественский рассказ». И наступило воздействие в эпоху, далекую от истершейся моды, — это уже XX век, принцип «сказа», Бабель и Вс. Иванов, Ремизов и Замятин, «серапионы» и орнаментальная, «метельная» проза 20-х годов. И воздействовал уже не «Ангел» собственно, а весь строй лесковского художества, и не на «жанр», а скорее на общий склад прозы... Вряд ли Лесков провидел *такой* план своего воздействия на русскую прозу, сам он был слишком втянут в споры и иллюзии своего времени и все надеялся доказать свое «нигилистам» и «консерваторам». Однако каким-то сверхчутьем Лесков в «Запечатленного ангела» верил и любил его как одно из лучших своих созданий. Можно предположить, что он смутно предчувствовал долгое и дальнейшее воздействие этого рассказа помимо и «резной речи» его, и непосредственной проблематики.

Виртуозность речевой отделки, кстати, Лесков прекрасно признавал, но отмечал большею частью в полушутку: вот, мол, вытачиваешь вещь полгода, а продаешь всего за 500 рублей...

О проблематике он писал всерьез, и писал так: «Веры <...> во всей ее церковной пошлости я не хочу ни утверждать, ни разрушать. О разрушении ее хорошо заботятся архиереи и попы с дьяками. Они ее и ухлопают. Я просто люблю знать, как люди представляют себе

божество и его участие в судьбах человеческих, и кое-что в этом знаю».

Такое, чисто духовное воздействие «Запечатленного ангела», то есть и не чисто формальное, и не проблемно-прикладное (клерикальное либо антиклерикальное, в пользу староверов, либо против них и т. д.) — Лесков дальним воображением предчувствовал, но ни увидеть, ни предвидеть не мог. Потому что *такое* воздействие лесковского шедевра на русскую прозу и теперь еще, пожалуй, дело будущего.

Как же примирить с этим ощущением тот широкий и неоспоримый читательский успех, который выпал на долю «Запечатленного ангела», едва он появился?

«Он нравился, — свидетельствовал Лесков, — и царю и пономарю».

Царю — буквально. Царю и царице «Ангела» прочел вслух камергер Маркевич (он же — многоруганный беллетрист «Русского вестника»). Из Зимнего дворца прислали к Лескову генерал-адъютанта Кушелева с выражением удовольствия и с намеком на благорасположение императрицы прослушать рассказ также и в исполнении автора. Намеку автор не внял, но благорасположением решил воспользоваться. На некоторое время Лесков сделался модной фигурой в тех великосветских салонах, где, по выражению его сына, Андрея Лескова, еще не разучились читать по-русски*. Для самого Лескова, смолоду намотавшегося по российским углам, а затем ведшего жизнь литературного поленщика и изгоя (еще десять лет назад, как мы помним, при появлении в «ресторации» автора «Некуда» иные завсегдатаи в знак протеста брали шапки и уходили), наступала головокружительная перемена. Не слишком уютно чувствуя себя среди высоких аристократов, он тем не менее попытался обратить успех себе на пользу и сумел определиться на службу по Министерству народного просвещения. Однако высокое мнение

* См. об этом подробнее в книге: Лесков А. Жизнь Николая Лескова. М., 1954, с. 294—300.

Лескова о собственной практичности было ей в реальности обратно пропорционально: на службе у него не заладилось (не любил вицмундира; являлся к министру во фраке; это не поощрялось). От цензурных «выщипов» высочайший успех, как мы знаем, «Запечатленного ангела» тоже не оберег. Но успех у рассказа был, и во всех сферах. Успех беспрецедентный.

Что касается «пономаря», то есть низовой читательской аудитории,—есть свидетельства, что «Запечатленный ангел» хорошо читался грамотной частью так называемого «простого» люда, и уж наверняка — «книгочеями», что примыкали к «изографам» и вообще к «древнему письму» — к тому слою народа, какой и был Лесковым обрисован.

«Простосердечные читатели всегда восхищались рассказом, — свидетельствует Андрей Лесков. Но прибавляет: — Более искушенные и требовательные частью умилялись, частью оставались холодны, но всех без изъятия поражало писательское мастерство».

Тут все уловлено. И мастерство, на счет которого было отнесено впечатление от вещи, безотказное в разных слоях читательской аудитории. И холодок, с которым рассказ был воспринят *просвещенной* публикой того времени. «Полуосознанное непонимание» наметилось сразу. Впрочем, наиболее проникательные из «искушенных» читателей прекрасно все сознавали, тем более что были причастны к ходу литературного развития. Н. А. Некрасов, прочитав «Запечатленного ангела», пожалел о том, что «автора этого рассказа по разным либеральным соображениям радикальная журналистика оттолкнула, не дает ему хода в литературе, старается дискредитировать его талант в мнении читателей». Свидетельство об этом появилось в печати через шестнадцать лет после описываемых событий и через двенадцать лет после смерти Некрасова; появилось оно без подписи в газете «Новое время» 2 июня 1889 года; есть, однако, основания считать, что автором этого свидетельства является А. С. Суворин — один из застрельщиков того самого бойкота, с помощью которого «радикальная журналистика» «не давала хода» Лескову. С 1865 года кое-что переменилось, и позиции приходится менять. Не все делают это охотно, и не все согласны открыто признать перемену. Отсюда —

характерное для начала 1870-х годов ощущение «полуосознанного непонимания». Попробуем разобраться в его первопроявлениях. Что именно восхищало в рассказе Лескова «царя и пономаря», гадать не будем, — данных нет. А вот ощущения просвещенной публики зафиксированы довольно точно — в отзывах литературной критики.

В них и вчитаемся.

Журналы молчат. Откликаются — газеты, в текущих обзорах, идущих под рубрикой «Журналистика» и подписываемых псевдонимами. «Запечатленный ангел» оценивается в связи с другими произведениями по признаку издательского соседства. «Новое время», например, объединяет Лескова с А. К. Толстым, напечатавшим «Садко» в том же январском номере «Русского вестника». Впрочем, такое объединение имеет свой «подтекст»; чтобы уловить его, надо почувствовать окраску употребляемого рецензентом слова «московский». Это слово в ту пору обозначает не столько место жительства (Лесков живет не в Москве, а в Петербурге, да и Толстой не москвич), сколько направление. Все «питерское» — динамичное, либеральное, чиновное, прогрессивное... Все «московское» — косное, консервативное, бытовое, старообразное...

Итак, «Новое время», 28 февраля 1873 года:

«...От первого московского поэта (А. К. Толстого. — Л. А.) переходим к первому московскому беллетристу Н. Лескову, сиречь пресловутому Стебницкому, написавшему рассказ из раскольниковьего быта <...> Если не ошибаемся, это... первое произведение пера этого литературного сыщика и присяжного сикофанта, в котором он забыл о существовании злокозненных нигилистов и не ополчается на них походом».

Заметим два обстоятельства. Первое: Лескова нет, есть Стебницкий. Нет ни «Соборян», ни «Воительницы», ни «Леди Макбет...» Есть только «Некуда». Критик «Нового времени» желает продолжать баталию десятилетней давности. Во-вторых, он видит в «Запечатленном ангеле» рассказ из раскольниковьего быта. Это интересно. Пытаясь вписать рассказ в литературный контекст — а он, как видим, в глазах критика «Нового времени» за десять лет мало пере-

менился, — критик ищет лесковскому тексту место на старой шкале, заложенной во времена, когда авторы всевозможных «очерков» и «записок» рисовали «углы» и «трущобы». На этой шкале Лесков может занять место рядом с... Николаем Успенским. Определив таким образом свою задачу, критик начинает излагать содержание рассказа:

«Содержание рассказа... весьма несложно (еще бы! при такой-то установке... — Л. А.) и заключается в описании раскольниковых обычаев... Один из этих обычаев повелел вышеозначенным раскольникам (рабочим каменщикам) носить с собою повсюду свой образ, среди которых был наиболее чтимый ими образ ангела-хранителя...»

Далее критик рассказывает, как староверы не дали чиновнику взятки, как чиновник навел полицию и запечатал ангела, как икону забрал архиерей и поставил в алтаре, как раскольники пошли к хозяину-англичанину... Рецензент видит в событиях только один аспект: взаимоотношения староверов с начальством, и судит с одной точки зрения: насколько эти взаимоотношения правдоподобны.

«...Сцена с англичанином и в особенности с его женой, — считает критик, — крайне неправдоподобна и до смешного сентиментальна, — тут англичанка плачет, дает раскольникам свои ручки целовать и<...>даже отдает им свои сто рублей, говоря, что<...>жертвует. И на что же жертвует, читатель? — спрашивает автор рецензии. И удивляется: — На то, чтобы найти опытного изографа (то есть иконописца), который бы мог подделать икону *запечатленного ангела*, и тогда раскольники подменяют ее на настоящую...»

Замечательное место! Все, что выпадает из коллизии «начальство — общество», кажется рецензенту бессмысленным. Вот если бы староверы сознательно подчинились, или бы пошли жаловаться губернатору, да хоть бы и взбунтовались, — это можно было бы понять, а тут что такое? Подделывать икону? чушь какая-то... вне логики... разве что отнести это странное решение по нравоописательной части. Критик так и делает:

«Описание странствий двух раскольников, — пишет он, — представляет некоторый интерес по подробностям раскольниковего житья, но окончание рассказа портит все впечатление, так как очевидно

подогнано к тому, чтобы драматическая развязка разрешилась переходом раскольников в православие. Кроме невероятия такого факта (с казенной точки зрения факт действительно невероятен; казенная точка зрения различает два варианта: либо искреннее рвение, либо бунт. — Л. А.) он представляет положительное противоречие с тоном, которым насквозь (так! — Л. А.) пропитан рассказ раскольника. Тон этот... слащаво сентиментальный и глубоко убежденный в истинах раскольниковского учения (так! — Л. А.)... И выходит, что...православный рассказчик повествует с глубоким... благоговением о раскольниковских обрядах и обычаях (а должен что? распекать? — Л. А.). Нелепость очевидная, — итожит критик, — и мы решительно не понимаем, каким образом сам автор не заметил ее и пустил свое детище в свет в таком двойственном виде».

Подписано: «А. С.»

Суворин?.. Соблазнительное предположение. И стиль похож, и «направление» сходится, и орган вроде бы подходящий: как раз с 1873 года Суворин начинает публиковать свои статьи в «Новом времени», подписывая их инициалами. Одно сомнение: *за день* до выхода газеты с этой статьей Лесков пишет Суворину любезнейшее письмо в ответ на предложение того дать автобиографию для «Словаря русских современников». Еще через неделю вдогон первому — еще письмо, где говорится о забвении старых распрей и о желании совершенно и окончательно с Сувориным примириться... Возможно ли такое — при «свежих царапинах»? Вряд ли... В таком случае за инициалами «А. С.» придется предположить сотрудницу «Нового времени» А. Г. Степанову...

Но кто бы ни был автором — «нововременская» статья прекрасно смоделировала ту «среднестатистическую» позицию, которую заняла по отношению к лесковскому рассказу либеральная критическая мысль.

Несколько дней спустя это продемонстрировали и «Санкт-Петербургские ведомости» в аналогичном обзоре «Журналистики» и тоже под псевдонимом. На сей раз псевдоним раскрывается легко: отзыв пишет Виктор Буренин, тот самый, что когда-то под видом «Хузо-зада Церебринова» издевался над романом «Некуда».

• Теперь он пишет так:

«Кроме повести г. Маркевича (камергер. — Л. А.), в первой книжке «Русского вестника» есть еще повесть г. Стебницкого (опять! — Л. А.). В этой повести яростный каратель всякого рода неблагонамеренности, конечно, влагает (так! — Л. А.) благонамеренную идею. Об идее повести, — продолжает Буренин, — я не скажу ничего: кому могут быть любопытны идеи г. Лескова-Стебницкого? Но относительно формы повести я позволю себе высказать слово похвалы. Говорю «позволю себе», потому что г. Лесков имеет такую литературную репутацию, что хвалить его есть своего рода смелость. Но рискнем похвалой на этот раз; быть может, она повлияет на г. Стебницкого<...> и в следующих своих произведениях он воздержится от <...> „стебницизмов“». Похвала Буренина относится к языку: «Автор ведет рассказ от лица раскольника, и надо отдать справедливость авторскому дарованию: язык этого раскольника выходит у него очень типичным и оригинальным. Видно, — заключает Буренин, — что г. Стебницкий добросовестно вчитывался в произведения раскольниковей литературы и прислушивался к живому говору раскольников».

К слову, об этом последнем предположении: Буренин все же промахивается. Не *живой говор* раскольников и не раскольниковья *литература* питает фантазию автора рассказа, хотя литературу эту Лесков знал прекрасно, уже в связи с тем, что в свое время собирался инспектировать раскольниковьи школы от имени министерства народного просвещения, и живой говор, конечно, слушал внимательно в филипповской моленной (в доме Дмитриева на Болотной улице, где часто бывал, работая над «Ангелом»). Но: бывать-то бывал, да не в моленной прежде всего, а у жившего в том же доме иконописца Никиты Рачейскова («„Запечатленный ангел“ был весь сочинен в жаркой и душной мастерской у Никиты», — вспоминал потом Лесков). И читал в ту пору много, да только не «раскольниковью литературу», а в основном неизданную монографию профессора С. К. Зарянка об иконописи.

Ошибка В. П. Буренина, однако, показательна. Если видеть в «Запечатленном ангеле» очерк раскольниковьего быта, то есть прочи-

тывать Лёскова по Мельникову-Печерскому, то следует искать у него именно то, что ищет Буренин: «живой говор» и знание «книг». Но куда тут приспособишь тонкости изографии? Это ж совсем «с другого конца» надо Лескова читать! Таких и читателей-то, наверное, еще нет в редакциях газет. Там знают одно: Лесков — это Стебницкий, который взялся писать святочные рассказы. Можно ли этому всерьез поверить? Всерьез — нельзя, конечно...

По мере удаления от столиц степень либерального негодования возрастает.

В Одессе склонны думать, что «Санкт-Петербургские ведомости» обошлись с Лесковым слишком мягко; Буренину здесь готовится отповедь; пишет ее видный фельетонист юга Семен Герцо-Виноградский.

Излагая лесковский рассказ, обозреватель «Одесского вестника» делает упор все на те же взаимоотношения артели и начальства. Полтораста раскольников перешли в православие — статочное ли это дело, тем более, что чудо, их поразившее, оказалось простой случайностью: ангел-то не «сам» распечатался — просто отлетела приклепнутая англичанкой бумажка с печатью. Критику это смешно, а мы заметим изложенный им казус: скоро он нам понадобится в связи с Достоевским. Пока же закончим с Герцо-Виноградским; он находит, что благодаря истории с отлетевшей бумажкой повествование принимает в финале «водевильно-комический характер».

К слову, о финале. Существует мнение, будто Лесков сам признавался, что приделал к своему рассказу финал чуть ли не под давлением Каткова. Мнение это восходит к свидетельству И. А. Шляпкина в «Русской старине» (1895, № 12, с. 214), но вряд ли оно основательно. Не исключено, конечно, что в разговорах Лесков не оспаривал подобных предположений (так ведь надо же знать интонацию разговора!), но когда доходило до дела, то есть до текста, до изданий, — то ни в одном из них Лесков ни намеком не показал, что имеет в виду какой-либо другой финал, кроме того, какой мы знаем. Так что если и «приделано», то прочно. «Запечатленный ангел» — вещь любимейшая, здесь каждое слово многократно взвешено. Более подробную аргументацию на этот счет читатель может найти в книге

Б. С. Дыхановой*. Вернемся к С. Герцо-Виноградскому, который недоволен отнюдь не только финалом.

«Какой же смысл басни сей? — спрашивает одесский критик. — Да никакого, хотя автор и уверяет, что рассказанное им событие истинное происшествие (вольнó верить. — Л. А.) <...> Не говоря уже об измышленной фабуле и водевильно-комической развязке рассказа, я в нем тщательно, но тщетно, искал страниц, посвященных описанию раскольниковьего жития-бытия (вольнó искать. — Л. А.). Лучшее место в рассказе — это поиски двумя раскольниками искусного иконописца и рассказ простолюдина-раскольника о высоковдохновенных писцах старинных икон. Но эти две капли меду разбавлены целым ушатом далеко не художественной жидкости. И вот с этим, — заключает «Одесский вестник», — углеродным произведением некие критики (Буренин. — Л. А.) делали опыт превращения его в беллетристический алмаз».

Надо отдать Лескову должное: вышеизложенная критика не произвела на него никакого впечатления; он на нее просто не отреагировал.

Отреагировал он на другое, куда более существенное высказывание. Явилось оно на страницах известной реакционной газеты «Гражданин», издававшейся известным ретроградом князем В. П. Мещерским. Но дело не в этом, а в том, что редактором газеты в ту пору был, как известно, не кто иной, как Ф. М. Достоевский, который вел там свой «Дневник писателя». Он-то и откликнулся на «Запечатленного ангела».

Чтобы уловить некоторые оттенки разворачивающейся полемики, представим себе психологический фон ее — взаимоотношения двух знаменитых писателей. То, что Достоевский в свое время опубликовал «Леди Макбет Мценского уезда», отнюдь не говорит ни о принципиальной солидарности, ни о личной приязни. Напротив, та публикация стала для Лескова источником неприятных переживаний,

* Дыханова Б. С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н. С. Лескова. М., 1980, с. 53—55.

и, в частности, хлопот о гонораре, выплату которого Достоевский, по стесненности обстоятельств, бесконечно откладывал (в конце концов, вместо денег он выдал Лескову вексель, который тот так никогда и не решился предъявить).

Статья Достоевского о «Запечатленном ангеле», появившаяся через месяц после выхода рассказа, называется — по фразе Лескова, вложенной в уста архиерея, — «Смятенный вид».

«Я, — начинает Достоевский, — кое-что прочел из текущей литературы и чувствую, что «Гражданин» обязан упомянуть о ней на своих страницах. Но — какой я критик?.. Я могу сказать кое-что лишь по поводу...»

Прервемся на секунду. Оценим интонацию. Достоевский не менее Лескова умеет быть в интонации коварным, и уж Лесков-то должен уловить пренебрежительную снисходительность и в этом: «кое-что... из текущей литературы», и в том, *как* строкою ниже Достоевский признает его, Лескова, читательский успех:

«Известно, что сочинение это многим понравилось здесь в Петербурге и что очень многие его прочли. Действительно, оно того стоит: и характерно, и занимательно. Это повесть... о том, как... раскольники, человек сто пятьдесят, целую артелью перешли в православие, вследствие чуда.<...>Очень занимательно рассказано...»

Далее Достоевский начинает излагать содержание, попутно — и все в той же «коварной» манере — отмечая разнообразные удачи автора. В «запутанной и занимательной истории» о том, как «Ангел» был «выкраден обратно», он находит особенно выдающимися беседы раскольников об иконной живописи. «Это место серьезно хорошо, — хвалит Достоевский. — Лучшее во всем рассказе». Что же касается чудесного финала, то тут, замечает Достоевский, «автор не удержался и кончил повесть довольно неловко». Замечание вскользь: «К этим неловкостям г. Лесков способен; вспомним только конец диакона Ахиллы в его «Соборях»...» И далее — рассуждение, чрезвычайно важное для позиции Достоевского: «Он (Лесков. — Л. А.), кажется, испугался, что его обвинят в наклонности к предрассудкам, и поспешил разъяснить чудо...» — Следует пересказ эпизода с отклеившейся от лика ангела бумажкой; в отличие от С. Т. Герцо-Виноград-

ского, Достоевский не ограничивается в этом вопросе беглым замечанием; Достоевскому эта тема дорога; он в нее углубляется; он ставит Лескову иронический вопрос: чему ж тут радоваться? Чуду распечатления или соскользнувшей бумажке? «Отчасти и непонятно», в чем тогда смысл рассказа, и вообще возникает «некоторое недоверие к правде описанного...»

Тут, конечно, не только интонация должна была привести Лескова в негодование. Мы увидим далее, что именно замечание о чуде стало пунктом наибольшего полемического ожесточения обоих писателей. И не случайно. Здесь есть глубокая и существенная причина, хотя на поверхностный взгляд расхождение кажется пустячным и даже странным. В самом деле: Лесков, знаток «провинциальной тьмы», объясняет чудо элементарным физическим законом (бумажка отклеилась) — Достоевский же, возросший во всеоружии «светлых знаний», оскорблен таким «научно-популярным» объяснением и внутренне склонен к чуду, хотя, как мы сейчас убедимся, не хочет в этом признаваться.

Нет ли в этом закономерности? Достоевский, всецело втянутый в осмысление «культуры», ищет выхода в «безднах» и «пророчествах», в осознании чуда, тайны и авторитета. Лесков же, всецело погруженный в плоть, в реальную ткань и в конкретную «дурь» родного, допетровского, «докультурного», так сказать, народного слоя, описывает этот слой как трезвый реалист и в чудесах вовсе не нуждается. Не это ли расхождение так резко развело двух наших классиков? Ведь вокруг этого пункта и грянет буря.

Легко заметить, что, излагая содержание лесковского рассказа, Достоевский, как и другие критики, делает единственный срез: столкновение «начальства» и «общества». Однако, в отличие от других критиков, отпускаящих по адресу начальства вполне символические и ни к чему не обязывающие либеральные вздохи, Достоевский мыслит очень цепко и очень точно. Его интересует во всей этой истории только один человек: православный архиерей. Тот самый, что отобрал у «жандармов» запечатленного ангела и поставил у себя в алтаре со словами: «Смятенный вид! Как ужасно его изнеявствили!» Что же это такое! — возмущается Достоевский.

«...Архиерей после того неслыханного, всенародно-бесстыдного и самоуправного святотатства, которое позволил себе взяточничин- чиновник... не в силах остановить (его. — Л. А.)... от таких зверских и ругательных для религии действий. <...> Неужели все это у нас могло произойти?.. Неужели при сем местный архиерей не мог и не имел бы права поднять хоть палец в защиту святыни?» Можно ли «с почтением отнестись к той церкви, в которой высшая духовная власть... так мало имеет власти?..»

В сокрушении от избалованной Лесковым слабости православного иерарха Достоевский сравнивает последнего с лютеранским пастором: пастырь «встает пораньше, с первыми птицами» и идет к народу... «А наши священники? — горестно вопрошает Достоевский. — Что об них-то слышно?»

Далее — ударное место:

«А наши священники тоже, говорят, просыпаются. <...> Поспеют ли только вовремя?.. О, конечно... добрых пастырей у нас много, — может быть, более даже, чем мы можем надеяться или сами того заслуживаем. Но все-таки, что же он стал бы тут проповедовать? (приходит мне иногда в голову, как светскому человеку, с делом незнакомому)*... Ведь мужики люди темные: ничего не поймут. <...> Доброе поведение и добрые нравы?.. Но какие же тут «добрые нравы», когда народ пьян с утра до вечера. Воздержание от вина в таком случае, чтобы истребить зло в самом корне? Без сомнения так, хотя... не слишком пускаясь в подробности, ибо... ибо все-таки надо принять в соображение величие России как великой державы, которое так дорого стоит... Ну, а ведь уж это в некотором роде почти то же, что и «смятенный вид-с». Остается, стало быть, проповедовать, чтобы народ пил *немножко только поменьше* <...> Ну, а пастору, — возвращается к своей мысли Достоевский, — какое дело до величия России как великой европейской державы? И не боится он никакого «смятенного вида», и служба у него совсем другая. А потому дело и осталось за ним».

* Заметим тут кокетливую оговорку Достоевского: именно ее Лесков «защепит» для атаки.

Этим сопоставлением Достоевский кончает статью. Чтобы почувствовать, насколько важной и острой была в ту пору для русского сознания мысль о *цене*, которую надо платить за *величие России*, — советую читателю снять с полки роман Л. Толстого «Анна Каренина» (тогда же писавшийся), раскрыть главу 29-ю третьей части и вдуматься в рассуждение Левина о том, почему плохо работающие русские мужики хотят работать именно таким, странным, «им одним свойственным образом» и в какой связи этот странный образ действий находится с «призванием заселять и обрабатывать огромные пространства». Откликнется и Лесков на мысль Достоевского, именно — на самый задевающий поворот ее: на вопль о *водке*, — но откликнется нескоро. Через десять лет. В «Печерских антиках».

Пока же Лесков делает следующее: вскоре после выхода номера «Гражданина» со статьей «Смятенный вид» он через В. П. Мещерского предлагает газете «Очарованного странника».

Предложение отвергнуто.

Через две недели в газете «Русский мир» появляется *письмо псаломщика*.

Удар нанесен с должной хитростью: на статью «Смятенный вид» Лесков прямо вроде бы не отвечает. Он «придирается» к опубликованным уже после нее в том же «Гражданине» заметкам Достоевского о картинах, отправляемых на венскую выставку живописи, и с ядовитой заботливостью поправляет Достоевского по поводу полотна художника Маковского «Псаломщики»: певчие-де искони в «официальных костюмах» не певали, а только в черных азиях. *Псаломщик*, подписавший письмо, опасается, как бы через «неведующее слово г. Достоевского» не укрепилось неосновательное мнение насчет певческих ливрей. «Несведующее слово» есть, конечно, ответ на неосторожную саморекомендацию Достоевского, как «человека, с делом незнакомого», но ответ, в общем, не бог весть какой вызывающий. Крошечное письмецо «Псаломщика», тиснутое на бледной и слепой странице газеты «Русский мир» между петербургской хроникой («Выбросился из окна воспитанник учительского института Дмитровский и убится до смерти») и иностранной почтой («В Панаме свершилась революция, в силу которой президент Корреозо снова

водворен на этот пост, движение совершилось без кровопролития»), вряд ли все это произвело на Достоевского впечатление, и он не стал бы, наверное, отвечать на столь малозаметную реплику, если бы Лесков ею ограничился. Но через неделю Лесков обнаружил в «Гражданине» новую соблазнительную мишень: повесть под названием «Дьячок». Написал эту повесть третьестепенный автор, Лескову вовсе не нужный. Нужен ему был редактор, повесть напечатавший, — Достоевский. На сей раз письмо писано от имени «Свящ. П. Касторского» — псевдоним звучит трудноуличаемой, но несомненной издевкой.

«Священнослужители и церковники, — начинает «свящ. П. Касторский», — весьма нередко в наше время бывают избираемы нашими повествователями и романистами в герои своих повествований <...> Недавний успех «Записок причетчика» в «Отечественных записках» и потом еще больший успех «Соборян» в «Русском вестнике» показывает, как много интереса могут возбуждать в обществе художественные изображения бытовой среды нашего клира... А почему?...

Первый тактический просчет Лескова как полемиста: реклама «Соборян», выглядя вполне невинно в устах «свящ. П. Касторского», делается чудовищной бестактностью, если псевдоним раскрыть, а Достоевский, конечно, с этим не замедлит, он такого шанса не упустит.

«...А почему? — продолжает меж тем «свящ. П. Касторский» нахваливать «Соборян», — потому что они написаны хорошо, художественно и со знанием дела. Но совсем не то выходит, когда... за дело берутся люди, которые не имеют о нем никакого понятия. Они только конфузят себя и вредят делу <...> и я, вслед за *псаломщиком*, недавно заметившим в «Русском мире» невежество писателя Достоевского насчет певчих, не могу промолчать о еще более грубом, смешном и непростительном невежестве...»

Вторая тактическая ошибка: с чего это «свящ. П. Касторский» ссылается на «Псаломщика»? Тут общее авторство обоих писем психологически выдано почти с поличным — верх неосмотрительности в споре с таким проникательным полемистом, как Достоевский,

особенно если учесть, что разговор-то затеян вроде бы «не о том». Разговор, казалось бы, — о деталях монастырского быта (связанных в повести «Дьячок» скорее с точностью выражения, нежели со знанием фактов). Но суть — в тоне, в интонации, с какой «святиш. П. Касторский» вопрошает:

«...Как же не знать этого редактору г. Достоевскому, который недавно так пространно заявлял, что он большой христианин и притом православный и православно верующий в самые мудреные чудеса...»

Вот он, главный подвох.

Взбешенный Достоевский отвечает немедленно.

Статья называется: «Ряженный».

«Во-первых, батюшка, вы... сочинили (экая ведь страсть у вас к сочинительству!). Никогда и нигде не объявлял я о себе *лично* ничего о вере моей в чудеса. Все это вы выдумали, и я вас вызываю указать: где вы это нашли? Позвольте еще: если б я, Ф. Достоевский, где-нибудь и объявил это о себе... то уж, поверьте, не отказался бы от слов моих ни из-за какого либерального страху, или страху ради касторского<...>Но если бы и было — что вам-то до моей веры в чудеса?... Желаю, чтобы в этом отношении вы оставили меня в покое — уже хоть по тому одному, что приставать ко мне с этим вовсе к вам не идет, несмотря на все современное просвещение ваше. Духовное лицо, а так раздражительны! Стыдно, г. Касторский!»

С ледяным пренебрежением Достоевский опровергает или отмечает фактические замечания своего оппонента; суть не в них, уверен он, — суть в борьбе за существование, и придирка г. Касторского — это, так сказать, дарвинизм в литературе: не смей, дескать, соваться на нашу ниву; это наш угол, наша эксплуатация, наша доходная статья. «Не правда ли, ведь это вас взволновало, священник Касторский? Помилуйте, — иронически успокаивает его Достоевский, — можно написать пером слово «дьячок» совсем без намерения отбивать что-нибудь у г. Лескова...»

Вот чувство дистанции! Опытнейший полемист, Достоевский нигде *прямо* не говорит, что «П. Касторский» есть Лесков; он не дает

противнику ни малейшей юридической зацепки, хотя издевательски намекает на это буквально в каждой фразе:

«...Знаете, батюшка: вы вот человек не литературный, что и доказали, а между тем я вам прямо скажу, что ужасно много современных повестей и романов выиграли бы, если б их сократить. Ну, что толку, что автор тянет вас в продолжении тридцати листов и вдруг на тридцатом листе ни с того ни с сего бросает свой рассказ в Петербурге или в Москве, а сам тащит вас куда-нибудь в Молдо-Валахию, единственно с тою целью, чтоб рассказать вам о том, как стая ворон и сов слетела с какой-то молдо-валахской крыши. <...> Из-за денег пишут, чтобы только больше страниц написать!»

Ядовитейшее место. И бьет в два адреса... «Молдо-Валахия» — это роман Лескова «На ножах». Но не только. Замените в этом пассаже «Молдо-Валахию» Беловежью, и вы получите точную модель романа «Некуда» с польским эпизодом *на тридцатом листе* (еще одно косвенное свидетельство, что Достоевский отнюдь не склонен был ограничиваться каламбурами по поводу заглавия лесковского романа, а читал его внимательно и даже десять лет спустя держит в ближнем арсенале).

Ну, и вот главное для нас место: «А знаете, ведь вы вовсе... не священник Касторский, и все это подделка и вздор. Вы *ряженный*... Объясню вам подробно, почему вас узнал... но имя вслух не объявлю (! — Л. А.)... и это вам, естественно, будет очень досадно < ... > Я узнал вас, г. ряженный, по слогу...»

Далее следует общеизвестный пассаж, который обычно фигурирует в ученых комментариях к «Запечатленному ангелу» в качестве подаренного Достоевским науке «очень интересного определения стилистического своеобразия Лескова». Интересно-то интересно, да только учтем, что Достоевский предпринимает свой анализ вовсе не с целью сделать подарок науке и даже не из интереса к предмету. Он оппонента *уличает*. Тон — соответствующий:

«Во-первых, г. ряженный, у вас пересолено. Знаете ли вы, что значит говорить эссенциями? Нет? Я вам сейчас объясню. Современный «писатель-художник», дающий типы и отмежевывающий себе какую-нибудь в литературе специальность (ну, выставить

купцов, мужиков и пр.) обыкновенно ходит всю жизнь с карандашом и с тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки; кончает тем, что наберет несколько сот номеров характерных словечек. Начинает потом роман и чуть заговорит у него купец или духовное лицо, он и начинает подбирать ему речь из тетрадки по записанному. Читатели хохочут и хвалят и, уж кажется бы, верно: дословно с натуры записано, но оказывается, что хуже лжи, именно потому, что купец али солдат в романе говорят *эссенциями*, т. е. как никогда ни один купец и ни один солдат не говорит в натуре. Он, например, в натуре скажет такую-то, записанную вами от него же фразу, из десяти фраз в одиннадцатую. Одиннадцатое словечко характерно и безобразно, а десять словечек перед тем ничего, как и у всех людей. А у типиста-художника он говорит характеристиками сплошь, по записанному, — и выходит неправда. Выведенный тип говорит *как по книге*. Публика хвалит, ну а опытного старого литератора не надуете...»

Прервем цитату. В принципе Достоевский, конечно, прав, но его определение легко распространяется на художественную речь вообще; в конце концов, и его собственные герои говорят *эссенциями*, только не «бытовыми», а философскими: в реальности два провинциальных дворянина, сидя в трактире где-нибудь в Скотопригоньевске, ни за что не смогут вести диалог Ивана и Алеши Карамазовых. Чем сильнее писатель, тем сильнее эссенция; даже если она создает полную иллюзию реальности, это все-таки иллюзия, потому что механически точно воспроизведенная эмпирика есть просто мертвый протокол. Эссенция — закон художества и закон духовности, вопрос только в предмете и смысле сгущения. А вот этого-то и нет в рассуждении Достоевского: нет определения того, что именно вызывает к жизни лесковскую сгущенность. Попробуем хотя бы почувствовать, *за что* Достоевский ее отвергает:

«...И большею частию работа вывескная, малярная.<...> Правда, есть оттенки и между «художниками-записывателями»; один все-таки другого талантливее, а потому употребляет словечки с оглядкой, *сообразно с эпохой, с местом* (выделено мной. — Л. А.), с развитием лица и соблюдая пропорцию. Но эссенциозности все-таки избежать не может... Чувство меры уже совсем исчезает...»

Опять-таки чутье — поразительное: как подмечена несообразность, *безмерность* лесковской образности! Четверть века спустя Н. Михайловский разовьет это вскользь брошенное замечание Достоевского в целую концепцию лесковского творчества... Оно действительно причудливо, странно и несообразно — с точки зрения той культурной эпохи, внутри которой ощущает себя Достоевский. Условно можно назвать эту эпоху «послепетровской». Лесков действительно «из другой эпохи». Достоевский все почувствовал. Но он не стал вдумываться в духовную реальность, которая вызвала к жизни лесковские эссенции, потому что эта реальность была от него далека, — Достоевский просто отверг ее с порога.

Размышляя сегодня о тех человеческих ценностях, которые отстаивают оба классика, мы чувствуем скорее их глубинное единство, чем разность, скорее общий в наших глазах духовный и нравственный пафос, чем частные расхождения: на расстоянии в сто лет эти расхождения и впрямь могут показаться нам несущественными. Достоевского, конечно же, должен раздражать тот трезвый практицизм, за которым Лесков хитро прятал «праведность» своих героев, — Достоевский не мог не отвергать такое лукавство в сфере *духовного строительства*, в которой сам-то Достоевский был как раз предельно серьезен. Однако серьезность, с какой Достоевский уповал на преображение всей глобально понятой российской реальности, на спасение, которое чудесным образом придет со стороны «Власов», кающихся и некающихся, со стороны народа, пребывающего в грехе («Не Петербург же разрешит окончательную судьбу русскую», — написано в том же «Гражданине» за месяц до «Смятенного вида»), — Лескову, с его конкретной трезвостью в «глобальных вопросах», эта вера должна была казаться непрактичной и утопичной, а если брать поправки на полемический пыл и злобу дня — то хуже того: обскурантской и дилетантской разом. Лесков не верил ни в церковь, ни в чудеса — Достоевский не верил, что такое неверие может сочетаться с праведностью: лесковские праведники вырастали из почвы, ему неизвестной. Общего языка не было, хотя оба писателя решали одну задачу: оба пытались применить нравственный идеал к человеческим ценностям и человеческие ценности к реальной жизни.

Фигурально говоря, оба строили один замок, но один — с воздуха, а другой — с земли. Из небесной бездны земная глубь не различалась; связи почти не было; скорее не связь, а аннигиляция...

Последним абзацем своей статьи Достоевский разделался с газетой, давшей его оппоненту слово:

«А при чем же тут сам «Русский мир?» Решительно не знаю. Ничего и никогда не имел с «Русским миром» и не предполагал иметь. Бог знает, с чего вскочат люди».

Лесков не ответил.

Чтобы закончить эту историю: год спустя, весной 1874-го, Лесков поймал, наконец, своего противника на неточности: на неудачном выражении «светская беспоповщина» и в «Дневнике Меркула Праотцева» (шедшем опять-таки без подписи) заметил: «Это с ним хроническое: всякий раз, когда он (Достоевский. — Л. А.) заговорит о чем-нибудь касающемся религии, он непременно всегда выскажется так, что за него только остается молиться: „Отче, отпусти ему!“»

На сей раз не ответил Достоевский. О чувствах его по отношению к Лескову в ту пору говорит эпиграмма (каламбур в ней связан с тем, что Лесков отошел от изображения духовенства и начал печатать «Захудалый род» — семейную хронику князей Протозановых). Достоевский набрасывает на полях рукописи «Подростка»: «Описывать все сплошь одних попов, по-моему, и скучно и не в моде; теперь ты пишешь в захудалом роде; не провались, Л-в».

В печати — ни слова.

Через три года Лесков, прочитав статью Достоевского о толстовской «Анне Карениной», тотчас же, ночью, в страшном волнении пишет ему несколько восторженных строк.

Достоевский не отвечает.

Еще четыре года спустя Лесков идет за гробом Достоевского, а по Петербургу литераторы передают сплетню, будто именно он, Лесков, — автор «злонастроенного» некролога в «Новом времени». Лесков пишет Суворину возмущенное опровержение...

Еще через два года Лесков обнаруживает в только что изданном посмертном томе писем Достоевского его замечание двенадцатилет-

ней давности: фигура Вансков в романе «На ножжах» — гениальна: «ничего и никогда у Гоголя не было типичнее и вернее».

Лесков горько жалуется одному из корреспондентов: «Достоевский... говорит... о какой-то моей «гениальности», а печатно и он лукавил и старался затенять меня».

Это написано в 1884 году. Года за полтора до этого письма Лесков в финале «Печерских антиков» отреагировал на главную мысль своего противника: на рассуждение Достоевского о величии России, о цене этого величия и о простом народе, который «пьян с утра до вѣчера».

Этот иронический автокомментарий к «Запечатленному ангелу» широко известен и часто цитируется. Прочитируем его и мы, только учтем сразу, как надо его читать. Включенный в «Печерские антики», в это собрание киевских курьезов и преданий, фрагмент стилистически инструментован как «анекдот» — вне лукавой и коварной интонации не понять мысли, что в нем заложена.

«Когда в «Русском вестнике» М. Н. Каткова был напечатан мой рассказ «Запечатленный ангел», — начинает Лесков, — то в некоторых периодических изданиях, при снисходительных похвалах моему маленькому литературному произведению, было сказано, что — «в нем передано событие, случившееся при постройке киевского моста» (разумеется, *старого*). В рассказе идет дело об иконе, которую чиновники «запечатлели» и отобрали в монастырь, а староверы, которым та икона принадлежала, подменили ее копиею во время служения пасхальной заутрени. Для этого один из староверов *прошел с одного берега реки на другой при бурном ледоходе по цепям* (выделено Лесковым. — Л. А.).

Всем показалось, что мною в этом рассказе описана киевская местность и «событие, случившееся также в Киеве». Так это и остается до сей поры.

Позволю себе ныне заметить, что первое совершенно справедливо, а второе — нет. Местность в «Запечатленном ангеле», как и во многих иных моих рассказах, действительно похожа на Киев, — что объясняется моими привычками к киевским картинам, но *такого происшествия*, какое передано в рассказе, *в Киеве никогда не*

происходило, то есть никакой иконы старовер не крал и по цепям через Днепр не переносил. А было...»

Остановимся. Оценим тонкий налет иронии в этом рассуждении: в кого она нацелена? Начиная с демонстративного упоминания одиозных имен Каткова и «Русского вестника», Лесков поддразнивает воображаемого «просвещенного» критика, отпуская снисходительные похвалы произведению, в котором мало что понял. Ибо вопрос о том, в Киеве или не в Киеве было дело, есть вопрос совершенно несущественный, и Лесков это отлично знает. Кстати, ни один из учтенных в лескововедении рецензентов ничего не говорит о Киеве, но даже если лесковский пассаж не чистая мистификация, и какие-нибудь упущенные библиографами киевские газетчики на сей счет высказывались, — звучит этот мотив в автокомментарии Лескова совершенной мистификацией.

Равно как и обсуждение финала повести в связи с похвалами и попреками критики. Среди литературоведов существует мнение, будто Лесков, под влиянием критики, упрекавшей его в излишней благостности финала, в таковом грехе сознался и досказал в «Печерских антиках» настоящий, «суровый» жизненный финал. Это мнение неосновательно. Лесков в «Печерских антиках» над критиками посмеивается. Вспомним, что именно считали критики благостным финалом. Массовое обращение раскольников! *О переходе по цепям* ни один критик и словом не обмолвился, этой сцены просто никто не заметил, между тем как именно в ней — эмоциональное, психологическое и идейное разрешение рассказа, и Лесков это теперь *курсивом* дотолковывает и критике, и читателям.

Лукаво мудрствуя над вопросом о месте действия и демонстративно игнорируя вопрос о конфессиональной оценке произошедшего, Лесков дает понять, что ни (словами Достоевского) *место*, ни *эпоха*, ни «направленческие» *пропорции* («идейный смысл») событий не отражают сути рассказа, и это, конечно, прямой ответ всем его оппонентам, начинал с Достоевского.

А вот главный эпатирующий удар:

«...А было действительно только следующее: однажды, когда цепи были уже натянуты, один калужский каменщик, по уполномо-

чию от товарищей, сходил во время пасхальной заутрени с киевского берега на черниговский *по цепям*, но не за иконою, а за водкою, которая на той стороне Днепра продавалась тогда много дешевле. Налив бочонок водки, отважный ходок повесил его себе на шею, и, имея в руках шест, который служил ему балансом, благополучно возвратился на киевский берег с своею корчемною ношею, которая и была здесь распита во славу св. пасхи.

Грянул гром, рухнули устои, просвещенные критики всех толков и оттенков закрыли лица от стыда. Андрей Лесков, сын писателя, полстолетия спустя, сформулировал с мучительным сокрушением: духовный подвиг смыт с литературной иконописи ... водкой!..

Не смыт.

Однако что за «духовный подвиг» сокрыт в этой хитроумной истории? И зачем ей такое хитроумие, такая замысловатость, такая концентрация словесной искусности? Нет ли тут глубинного секрета? Ведь если бы артистичный, полный лукавства, играющий намеками и тайными знаками «сказ» был лишь внешней отделкой заурядно-реального сюжета, легко себе представить, какой паточной приторностью обернулся бы такой «святочный рассказ». Нет, здесь связь прочная, круговая, здесь сам принцип видения связан с предметом.

Достоевский был прав, говоря об «эссенциях», о необычайном сгущении словесной характерности. Но он не захотел вдуматься в художественную цель ее и не стал вникать в структуру. Речь сгущена не оттого, что все слова «характерны», а оттого, что под номинальным смыслом слов гуляет символика и таится магия, имеющие отношение к сокровенным или даже скрываемым убеждениям. Речь как бы двоится, троятся смыслами, играет знаками. Старовер растолковывает англичанину различия иконописных школ, а имеет в виду ту славную особенность российского «образования», когда связь с преданиями предков рассыпана и прервана, «дабы все казалось обновленное, как будто и весь род русский только вчера насадка под крапивой вывела»; благодушие этого сообщения также мнимое. Англичанин, слушая эту коварную речь, комментирует ее время от времени с яснейших, как стеклышко, здравомыслящих позиций нор-

мального рассудка: «хорошо, хорошо, все это интересные ощущения...»

Эта ясная черточка тоже входит в спектр лесковского пестротечения, она тоже Лескову нужна, Лескову свойственна. Действительно «интересное ощущение»: рассказывая свою историю, Лесков каким-то уголком позитивного, интеллигентного, «либерального» сознания наблюдает ту фантасмагорию, которую сам воздвигает, и едва слышно охает.

И впрямь — фантасмагория. И впрямь — Василий Блаженный в литературе. Под резной поверхностью — неожиданный, прихотливый, своеобразный план постройки; словесная резьба лишь *отвечает* этому лабиринту ходов и столпотворению линий. И пролог на постоялом дворе, когда «очутились в одной куче дворяне, купцы и крестьяне, русские, и мордва, и чуваша», так что «соблюдать чины и ранги было невозможно», — есть не просто рама для рассказа, но как бы образный камертон, точка отсчета, конец нити, чтобы идти в лабиринт хитроумного смещения воли и лиц, — без этой нити там просто заплутаешься.

Фантастическое суеверие, детский наив, дьявольская изобретательность, ловкость на пустом месте. Артель староверов, переходя с работ на работы, несет впереди икону в полной уверенности, что это решит все проблемы. На теле грешника проступает «пегота». Дура-барыня просит помолиться за сына-оболтуса, который держит экзамен: такая магия в ее глазах действует куда вернее, чем регулярные занятия. Барыня хочет одурачить экзаменаторов, а хитрец Пимен хочет одурачить барыню, беря деньги и делая вид, что артель молится. Все всех дурачат и все всех морочат. Барынин муж едет с ревизией, чтобы обобрать торговцев, и, облапошенный ими, является в отместку обобрать староверов. Грабеж происходит в форме законной полицейской конфискации, а естественная попытка вернуть отнятое заранее обречена быть преступлением. Все перемешано и перепутано; свои ограбили, а англичанин хочет помочь; архиерей, желая спасти художество, присваивает икону, а ее истинные хозяева, вместо того, чтобы действовать законным образом, планируют воровство — честное воровство, праведное воровство, святое

воровство, — куда более высокий в их глазах образ действий, чем юридическая тяжба, которая иссушит душу и превратит святыню в доску.

С точностью слепого гения Лесков плетет эту сеть. Никакой видимой логики — одни скачки: было от чего растеряться критикам! Чтобы украсть икону, придумывают головокружительную многоходовую комбинацию с подменой и подделкой, с элементами виртуозности, о которых с недоумением думаешь: к чему такое плутовство, когда в руках такое мастерство? И все петлями: ищут в городе изографа, попадают в пустынь к старцу, хотят вернуть ангела, чтобы оберегал, и совершенно при этом не бегутся и даже уверены, что погибнут. Фантастический способ ориентации в фантастической действительности! Михайлица кидается на жандармов вовсе не с целью отнять похищаемого ангела, а чтобы *постраждать*. Безмерная гордость соединена с безмерной кротостью. На грубость, оскорбление и беззаконие отвечают самоуничтожением, но писать по просьбе доброго англичанина светский портрет с негодованием отказываются, чтобы не осквернить руку и не уронить лица. Начальству лгут беззастенчиво, а к встрече с нарисованным ангелом моются в бане и надевают чистые рубашки. Апофеоз этой изумительной, изворотливой и упрямой духовности — кузнец Марой, готовящийся на такое воровство: *изображать* из себя вора, дабы отвлечь подозрения от англичанина; кузнец вооружается топором, ломом и веревкой, чтобы принять разбойничий вид, но именно в этот светлейший час своей жизни он чувствует себя агнцем и готов умереть от пережитого блаженства.

Лесков не очень хорошо знает, что делать со столь загадочным подвигом духа, но он очень хорошо знает, насколько реальна эта загадка в характере русского человека. Он не пророк и не гадает, что она принесет русской истории, но он великий знаток своего народа, чующий на дне его души этот коренной пласт. Лукав, неуловим, дьявольски изобретателен у него человек — и он же доверчив, прост и детски упрям в своей вере. «Что твое камение...» Есть трагическая надколотость в голосе рассказчика и в этой нотке отдается горечь Лескова — «просвещенного литератора». «Хоть их колотушкою по

башкам бей», — пишет он, а мы вспоминаем: «Ни крестом, ни пестом их не проймешь» — из романа «Некуда», и в рыдании Левонтия, исполняющего «плач Иосифа», отдается, конечно, тот плач «людей древнего письма», что странным диссонансом проходил в первом лесковском романе. Там это был странный штрих в реальной картине — здесь это странная картина, выявившая великую наивность великого народа, способного к великой вере и к великой доверчивости... «Отчаянная удаль», демонстрируемая раскольниками при выкрадывании иконы, — сам этот процесс, сама виртуозность исполнения — в сущности, важнее для них, чем цель операции. Положение пародийно в основе — еще бы Лескову и не спародировать финала, когда цирковой номер Луки Кирилова, идущего за ангелом по цепям, действительно мало чем психологически отличается от путешествия за водкой, которая, знаете, тоже «спиритуальна».

Так и обратное ж возможно! В обоих направлениях подвижно это святое лукавство, и в удалы, идущем через киевский мост за водкою, нетрудно угадать героя. У англичанина, который беседует с Мароем, просто нет слов, чтобы обозначить иррациональную связь этих вариантов, и он учтиво говорит о своих «интересных ощущениях» при виде такого дикаря. Однако у другого «немца», попавшего в Россию в ту самую эпоху, слова нашлись. То был Бисмарк, германский посол при дворе Александра Второго. Гуляя как-то по Летнему саду, он обнаружил на лужайке часового, стоявшего без всякого очевидного смысла, только потому, что «так приказано»: часового здесь ставят всегда — зимой и летом, а по чьему первоначальному распоряжению, никто уже не помнит: приказ был отдан во времена позапрошлого царствования. Дотошный германец, однако, сумел докопаться до истины и узнал историю, фантастическую по своей нелепости: во время оно матушка Екатерина, гуляя по саду, увидела ранний подснежник и приказала следить, чтобы его не сорвали. У подснежника поставили часового, а поскольку отменить свой приказ императрица запаматовала — часового и ставят в этом месте полста лет из года в год. Нормальное житейское здравомыслие расхохоталось бы над этим случаем, но железный канцлер, вспоминая о нем в старо-

сти, сознает, что тут не до смеха. «Подобные факты, — замечает он, — вызывают у нас (немцев. — Л. А.) порицание и насмешку, но в них находят свое выражение примитивная мощь, устойчивость и постоянство, на которых зиждется сила того, что составляет сущность России в противовес остальной Европе. Невольно вспоминаешь в этой связи часовых, которые <...> на Шипке в 1877 году не были сняты и <...> замерзли на своем посту»*.

Это к вопросу о величии России и о том, какую цену люди за него платят. Добавлю только, что от публикации «Запечатленного ангела» до Шипки — менее пяти лет.

Лесков, правда, не пытается соотнести рассказанную им историю ни с политическими перспективами, ни с общественными проблемами. «Церковную пошлость», как было сказано, он не опровергает и не утверждает, так что финал о присоединении раскольников к ортодоксальной церкви действительно выглядит у него святочной «прищепкой», не чуждой мистификации. Лесков видит в этом сюжете другое — то, что он фигурально назвал представлениями людей о божестве и участии божества в делах человеческих. Эта формула становится точнее, если иметь в виду, что «божеством» может стать что угодно. Лескова завораживает та смесь святости и плутовства, твердости и изворотливости, доброты и жестокости, языческого суеверия и современного хитроумия, которую он чувствует в кочующем по Руси простом народе. Он не ведает, какие формы может принять эта непредсказуемая сила. Но он видит, что она глубже и мощней любых объяснений, которые имеются в его распоряжении.

« — А ты не убежишь? — говорит англичанин.

А Марой отвечает:

— Зачем?

— А чтобы тебя плетью не били да в Сибирь не сослали.

А Марой говорит:

— Экося! — да больше и разговаривать не стал.

* Бисмарк О. Мысли и воспоминания. М., 1940, т. 1, с. 194.

Англичанин так и радуется: весь ожил.

— Прелесть, — говорит, — как интересно».

В 1873 году Лесков оптимист. Пройдет несколько лет, и он по-иному взглянет на такого «англичанина». И на кузнеца, что делает профессиональные чудеса, о физике понятия не имея и работая «просто как его господь умудрил».

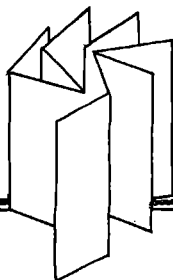
Звать этого кузнеца будут — Левша.

Лесковское ожерелье

Происхождение „Левши“

*Современный читатель живет с ощущением,
что легенда о стальной блохе,
подкованной русским умельцем,
«была всегда».*

*К тому ведет сегодня масса ассоциаций.
Эта история возникает у нас
при слове «блоха», при слове «левша», при слове «Тула»;
она первой вспоминается
при имени ее автора:
не пленительные «Соборяне»,
не гениально выточенный «Запечатленный ангел»,
не хрестоматийный «Тупейный художник» —
нет, именно «Блоха»
выскакивает на поверхность памяти
при одном имени Лескова.*



Современный читатель живет с ощущением, что легенда о стальной блохе, подкованной русским умельцем, «была всегда». К тому ведет сегодня масса ассоциаций. Эта история возникает у нас при слове «блоха», при слове «левша», при слове «Тула»; она первой вспоминается и при имени ее автора: не пленительные «Соборяне», не гениально выточенный «Запечатленный ангел», не хрестоматийный «Тупейный художник» — нет, именно «Блоха» выскакивает на поверхность памяти при одном имени Лескова. На суперобложке репрезентативного лесковского тома, вышедшего в величественной «Библиотеке всемирной литературы» — шеренга развеселых кузминских ряженных, все из той же «Блохи». Никто не удивляется: на то и «Блоха», чтобы быть везде, всегда и при каждом случае.

Заглянем во времена, когда ее не было.

Январь 1881 года. Иван Аксаков, «самый знаменитый славянофил», «единственный славянофил-деятель», только что открывший в Москве газету «Русь», просит у Лескова что-нибудь беллетристическое. Понимает риск (у Лескова — опасная репутация). Но просит. Две реплики из их переписки в сущности начинают наш сюжет.

Аксаков — Лескову, 4 января 1881 года, из Москвы в Петербург: «...Я не очень жалую глумления. Выругать серьезно, разгромить подлость и мерзость — это не имеет того растлевающего душу действия, как хихиканье... Надо бить дубьем, а не угощать щелчком... Поняли?»

Лесков — Аксакову, 7 января 1881 года, из Петербурга в Москву: «„Понял“... Но я не совсем с Вами согласен насчет «хихиканья»... Хихикал Гоголь... и тоже совершал несчастный Чернышевский... Почему так гадка и вредна в Ваших глазах тихая, но язвительная шутка, в которой «хихиканье» не является бесшабашным, а бережет идеал...

Этого я не понимаю... Вы говорите: «их надо дубьем»... А они дубья-то Вашего и не боятся, а от моих шпилек морщатся».

Десятилетия спустя, когда критики будут решать, кем же был Лесков: серьезным сатириком или шутейным анекдотистом, — вспомнится это «хихиканье».

К «Левше» оно имеет самое прямое отношение. Именно «Левшу» вынашивает в эту пору Лесков и именно к «Левшке» психологически готовит Аксакова. А ситуация взрывная: в марте народovolьцами убит царь; наследник разворачивает страну вспять от либерализма и тоже клянется народом — народ, «вечная» тема русских раздумий, — встает перед литературой как бы заново. В эту весну Лесков отказывается писать публицистические статьи: «хаос»! Он пишет «Левшу». «Это не дерзко, а ласково, хотя не без некоторой правды в глаза», — еще раз предупреждает он Аксакова 12 мая.

Через неделю Лесков везет в Москву рукопись. Читает вслух. Оставляет. Осенью, тремя порциями, Аксаков публикует лесковскую сказку в своей газете.

Впрочем, лучше сказать: легенду. Басню. Или уж вовсе по-лесковски: «баснословие». Именно это словцо употребил Лесков в авторском предисловии. Предисловие важное, на него надо обратить внимание. Лесков пишет:

«Я не могу сказать, где именно родилась первая заводка баснословия о стальной блохе, то есть завелась ли она в Туле, на Ижме или в Сестрорецке... Я записал эту легенду в Сестрорецке... от старого



Художники Кукрыниксы

оружейника... Рассказчик два года тому назад был еще в добрых силах и в свежей памяти; он охотно вспоминал старину... читал божественные книги... разводил канареек. Люди к нему относились с почтением».

Опять-таки современный читатель, привыкший к «коварной» манере лесковского сказывания, не обманется этим «старым оружейником» и легко разгадает предисловие как стилистический прием, не чуждый веселой мистификации. Тогдашний читатель не был столь искушен, так что лесковскому вступлению выпала в судьбе «Левши» достаточно каверзная роль.

Но для этого «Левша» должен еще войти в литературный процесс. Пока этого не случилось. В московской газете критики рассказ не заметили. Впрочем, заметили и даже «хвалили» — во время домашних чтений и обсуждений, но в печати — ни слова. Предстоит издать «Левшу» в столице. Это дело не сложное: давно и прочно изгнанный из петербургских «порядочных» либеральных изданий, Лесков в эту пору уже имеет некоторый выход в издания менее «порядочные».

Весной 1882 года «Левшу» печатает отдельной книжкой Алексей Суворин, уже далеко отошедший от своей радикальной молодости: к тому времени это уже крупнейший издатель и литературный деятель официальной России, а со времен русско-турецкой войны — еще и последовательный «охранитель».

Едва «Левша» выходит из суворинской типографии, как откликаются две крупнейшие петербургские газеты: «Новое время» и «Голос».

Насчет «Нового времени». Не будем обольщаться его бескорыстием: газету издает все тот же Суворин; в сущности, он рекламирует собственную продукцию. Однако круг идей и интонации редакционного отклика интересны. Именно ради идей и интонаций я процитирую суворинскую статейку шире, чем это принято в нашем лесковедении.

«Новое время», 30 мая 1882 года. *«Маленький фельетон. Г-н Лесков о народе. Есть легенда о стальной блохе...»*

Это уверенное «есть легенда» явилось первым оглушительным

откровением для Лескова: он начинал расплачиваться за свое неосторожное предисловие.

Итак, «есть легенда»... и «г. Лескову пришла счастливая мысль» ею воспользоваться. Смысл самой легенды изложен у Суворина так: «артистическая удаля наших взяла верх над мастерством англичан.<...> Русский человек все понимать может, на все способен и не нуждается в руководстве иностранцев...» Прекрасная легенда, замечает газета, но «дело не в этом... Любопытно другое»: зачем автор поспешил ею воспользоваться?

«Автор бесспорно один из выдающихся наших писателей, — оговаривается рецензент, — и, конечно, небезынтересно узнать, как он смотрит на русский народ, а удобный случай к тому дает нам именно рассматриваемый рассказ... (далее со вкусом излагаются подробности посрамления англичан. — Л. А.)... Как видите, г. Лесков довольно высокого мнения о русском гении. Иные, быть может, поспешат усмотреть тут некоторого рода самохвальство. Но это будет ошибочно...»

Позолотив таким образом пиллюлю и оградив нужного газете автора от чрезмерно ответственных обвинений, нововременский фельетонист излагает суть своей тревоги. Дело в том, что г. Лесков смотрит на народ отнюдь не так оптимистично, как кажется поначалу. «Русский человек у себя дома» превращается по ходу дела «в существо низшего порядка. Гениальный Левша (читай: русский народ), — уточняет рецензент, — преображается в забитого, безличного, чувствующего свое ничтожество рабочего... совсем как подобает людям низшей, недоразвившейся породы <...> Левша покоряется, точно он уверен, что заступиться за него некому...»

На страницах «охранительной» газеты последняя формула звучит особенно язвочно. Во всяком случае, газета выдерживает дипломатичный тон. Отношения сохранены: именно в эту газету Лесков вскоре принесет свой ответ, и Суворин этот ответ немедленно напечатает. Но это будет через две недели, а пока «Новое время» итожит:

«Выходит... что за границей, на чужой стороне, Левше было бы лучше, нежели дома — там и «образованность», и все заманчивые

льготы... а здесь одна беспросветная гибель... Не слишком ли уж отзывается пессимизмом такой вывод?»

На этой сокрушенной ноте завершает свою рецензию газета «Новое время». Десять дней спустя на «Левшу» откликается и другая главная столичная газета — «Голос». В отличие от «Нового времени», здесь не имеют вкуса к идеологическим туманам, а держатся холодновато-реалистического тона и проверенных фактов: «Голос» считается органом трезво мыслящей, независимой деловой буржуазии. 8 июня 1882 года в разделе «Внутренняя хроника» среди сообщений о таможенных пошлинах на табак, о том, что бобруйский протоиерей возбудил дело против ночного сторожа, мешающего ему спать своею колотушкой, и о том, кого и как вчера сбило конкой, — газета помещает следующую информацию:

«Г-н Лесков издал курьезный «Сказ о тульском левше и о стальной блохе». Это — старая легенда тульских и сестрорецких оружейников (опять!.. Не здесь ли лопнуло терпение Лескова? — Л. А.), пересказанная языком... каким говорят наши рабочие. Что речь эта подделанная—в этом нас убеждает... (далее, начиная с «Нимфозории», приведен список неологизмов, каковые газета проницательно относит на счет авторской фантазии. — Л. А.). Но, помимо изысканного и вычурного языка, — продолжает газета, — самый рассказ интересен, хотя и принадлежит к числу таких, где русский человек затыкает за пояс иностранца...» Не без брезгливости изложив этот сюжет и не забыв подчеркнуть, что английская блоха в результате усилий нашего умельца перестала прыгать, — газета честно предупреждает своих читателей, что принадлежность всех этих анекдотов народу «также весьма сомнительна».

Ниже следует реклама «Путеводителя Старорусских минеральных вод» — сведения несомненные.

Прочтя все это, Лесков — это вообще в его духе: принимать бой немедленно и под любым предлогом — садится и пишет объяснение. Знаменитое «Литературное объяснение», которое впоследствии со страниц «Нового времени» шагнет в Собрание сочинений и пойдет гулять по работам литературоведов. Лесков объявляет публике, что никакой «старой легенды» о стальной блохе нет в

природе, а легенду эту, он, Николай Лесков, *сочинил* «в мае месяце прошлого года». Что же до отзывов «Нового времени», которое нашло, будто народ в рассказе несколько принижен, и «Голоса», которому показалось, что народ в рассказе, напротив, очень польщен, то он, Н. Лесков, не имел подобных намерений и не ставил своею целью ни «принизить русский народ», ни «польстить ему».

Объяснение выдержано в живом тоне, полном чисто лесковского лукавства, или, как сказал бы И. Аксаков, «хихиканья». Атака отбита.

Однако на этом критический бой вокруг «Левши» не закончился; более того, самые тяжкие удары еще впереди. Ибо еще не высказались толстые литературные журналы. Тяжелая артиллерия не заставила себя ждать: летом того же 1882 года по поводу «Левши» выступили три влиятельных столичных журнала: «Дело», «Вестник Европы» и «Отечественные записки».

«Дело», «Вестник Европы», «Отечественные записки». Достаточно поставить эти три названия рядом, чтобы уловить кое-какую закономерность: все три издания существуют с середины 60-х годов, во всяком случае, в том качестве, какое определяет их лицо теперь, на рубеже '80-х. Все три порождены в свое время «эпохой реформ»: и учено-радикальное «Дело», и культурно-либеральный «Вестник Европы», не говоря уже об «Отечественных записках», на страницах которых все чудится звон крестьянского топора...

Затем интересно, что все три журнала дают о «Левше» *анонимные* отзывы. Если для газет того времени эта форма обыкновенна, то в журнале она говорит о том, что явлению не придается значения. Отзывы краткие и идут «третьим разрядом» в общих библиографических подборках, чуть не на задней обложке.

Наконец, все три отзыва — отрицательны. Радикальная русская критика, слишком хорошо помнящая антиинигилистические романы Лескова-Стебницкого, дает ему бой и двадцать лет спустя...

Журнал «Дело», детище Благосветлова и Шелгунова, прямой наследник того самого «Русского слова», в котором Писарев вынес когда-то Стебницкому приговор о бойкоте, — в своей шестой книжке 1882 года пишет об авторе «Левши» следующее:

«Г-н Лесков — жанрист по призванию, хороший бытописатель и отличный рассказчик. На свою беду, он вообразил себя мыслителем, и результаты получились самые плачевные («Дело» имеет в виду все те же самые антинигилистические романы прошлых десятилетий. — Л. А.)... По видимому, г. Лесков сам все это теперь понял. По крайней мере, Н. С. Лесков мало напоминает собою печально известного Стебницкого, и мы очень рады этому <...> Все, таким образом, устроилось к общему благополучию. В барышах даже мы, рецензенты, потому что хвалить гораздо приятнее, нежели порицать, и, кроме того, мы избавляемся от скучнейшей необходимости вести теоретические разговоры с людьми, у которых, по грубоватой пословице, на рубль амбиции и на грош амуниции. «Сказ» г. Лескова принадлежит к числу его мирных, так сказать, произведений, и мы с легким сердцем можем рекомендовать его вниманию читателя...»

Чей почерк? Кто из апостолов «Дела» вдохнул убийственную иронию в эти анонимные строки? Петр Ткачев? Лев Тихомиров? А может, Василий Берви, под псевдонимом Флеровский выпускавший катехизисы революционной молодежи, а под псевдонимом Навалихин — филиппики против «Войны и мира»? Хватка похожая... И опять: опрокидывается «Левша» — с помощью того самого «Предисловия», от которого Лесков уже отказался. Положим, рецензент «Дела» не мог успеть прочесть в «Новом времени» лесковское «Литературное объяснение», но если бы и успел, это ничего не изменило бы: в редакции «Дела» вряд ли обманулись насчет «старого оружейника», уж там-то поняли, что это не более, чем литературный прием. Поняли — и использовали, умело и безжалостно:

«Мы не думаем, чтобы объяснение («Предисловие». — Л. А.) было простым *façon de parler* (краснобайством). «Таким образом, авторское участие г. Лескова... в «Сказе» ограничивается простым стенографированием <...> Надо отдать справедливость г. Лескову: стенограф он прекрасный...»

После такого комплимента рецензент «Дела» с хорошо рассчитанным простодушием излагает «застенографированную» г. Лесковым легенду: «Наши мастеровые... не посрамили земли русской. Они... как думает читатель, что сделали они? Разумеется, мы этого ему не

скажем: пусть раскошеливается на 40 копеек за брошюру. Надо же, в самом деле, чтобы и г. Лесков заработал себе что-нибудь, и мы его коммерции подрывать не желаем, да и сам читатель, приобретя брошюру, будет нам благодарен. В наше время, когда крепостное право отошло в область предания и чесать пятки на сон грядущий уже некому, подобные «сказы» могут оказать значительную услугу».

Так разделились с «Левшой» наследники Писарева. Их удар был несколько смягчен, когда в июле 1882 года на лесковский рассказ откликнулся умеренный и респектабельный «Вестник Европы». Он аннотировал «Левшу» на последней обложке, совсем кратко, но с тою уравновешенной точностью, в которой угадывалась рука уважаемого редактора, профессора М. Стасюлевича:

«К числу легенд самой последней формации принадлежит и легенда о «стальной блохе», зародившаяся, как видно... в среде фабричного люда. (Похоже, что и Стасюлевич воспринял лесковское предисловие буквально, но, в отличие от «Дела», в «Вестнике Европы» по этому поводу решили не иронизировать. — Л. А.)... Эту легенду можно назвать народной: в ней отразилась известная наша черта — склонность к иронии над своею собственной судьбой, и рядом с этим бахвальство своею удалью, помрачающее в сказке кропотливую науку иностранцев, но в конце концов, эта сметка и удаль, не знающая себе препон в области фантазии, в действительности не может одолеть самых ничтожных препятствий. Эта двойственность морали народной сказки удачно отразилась и в пересказе г. Лескова. (Следует пересказ. — Л. А.)... Вся сказка как будто предназначена на поддержку теории г. Аксакова о сверхъестественных способностях нашего народа, не нуждающегося в западной цивилизации, — и вместе с тем заключает в себе злую и меткую сатиру на эту же самую теорию».

Перечитывая этот отзыв сейчас, мы можем оценить точность, с какой журнал М. Стасюлевича проник в замысел Лескова. Из всех непосредственных отзывов на «Левшу» это единственный, в котором угадана художественная истина. Но в *тот* момент академичная проницательность мало кого трогала — в цене были горячие страсти. И самый жаркий бой должен был дать Лескову журнал, в котором

собрались последние могоикане революционной демократии, — «Отечественные записки», оплот «красного» народолюбия, «первенствующий орган» левой интеллигенции, уже стоящий на пороге закрытия и разгона... Отсюда не приходилось ждать ни уравновешенной объективности «Вестника Европы», ни даже ядовитой корректности «Дела»: тут длань была потяжелее.

Отзыв, опубликованный в июньской книжке «Отечественных записок» 1882 года, начинается так: «В настоящее время, когда... когда так невесело живется...»

Кто это? Скабичевский? Михайловский? В их позднейшие авторские сборники этот этюд не вошел... Впрочем, это ни о чем не говорит: могли не включить за неважностью. А рука чувствуется, и более всего, знаете, чья? Редактора журнала, Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина. Его дыханье!

«В настоящее время, когда... когда так невесело живется, г. Лесков придумал развлечение — рассказывать сказки, или сказы, как он их (вероятно, для большей важности) называет. Такова рассказанная им давно всем известная (опять! Все бьют в одну точку; Лесков уже, наверное, проклял придуманного им «старого оружейника» — Л. А.) сказка о стальной блохе, которую... наши тульские мастера подковали... на посрамление, конечно, всей английской промышленности <...> О, г. Лесков, это — приизобретательный человек. Сказ выходит как раз ко времени: и развлекает, и мысли дурные разгоняет, и в то же время подъем русского духа может производить <...> «Мы люди бедные... а у нас глаз пристрелявши». Вот и у г. Лескова глаз тоже так пристрелявши, что он сразу видит, что по времени требуется... В Сестрорецке или в Туле... (автор журнала иронизирует над предисловием Лескова, тот «не может сказать, где именно родилась» рассказанная им легенда. — Л. А.) мы думаем, что это решительно все равно, так как баснословие это не особенно важно, и Тула и Сестрорецк, вероятно, охотно уступят его г. Лескову, сделавшему из него такую длинную эпопею и сочинившему, вероятно, добрую его половину...»

Далее рецензент «Отечественных записок» высказывается по поводу мечтательного «парения» автора «высоко-высоко над Евро-

пой». Журнал находит это «парение» несерьезным, но это еще не главный удар. Главный же нанесен там, где мы не «парим», а «падаем». «Отечественные записки» не обманулись теми сатирическими нотами лесковского «Сказа», которые, как мы помним, напугали газету «Новое время». В «Отечественных записках» не испугались, но и не растрогались. Пересказав сцены, где бедного лесковского героя насмерть мордуют жандармы, рецензент замечает: «Это для г. Лескова даже либерально. Впрочем, он любит иногда вытанцовывать либеральные танцы, вспоминая, вероятно, то время, когда он не был еще изгнан из либерального эдема. Либерализм этот в особенности неприятен, и как, право, жаль, что нет теперь такого Левши, который заковал бы его хоть на одну ногу, чтоб он, по крайней мере, не танцевал либеральных танцев. А сказки и при одной ноге рассказывать можно».

Лесков не ответил на эту критику. Единственное, что он сделал, — убрал свое предисловие из следующего издания «Левши». Из так называемого полного собрания сочинений Н. С. Лескова, которое А. С. Суворин издавал с конца восьмидесятых годов. Разумеется, это мало что меняло, и в 1894 году, в очередном отдельном издании рассказа Лесков предисловие восстановил*. Дело было, конечно же, не в предисловии и не в том, легла или не легла в основу рассказа действительная народная легенда. Дело было в капитальном

* Что не помешало издателю второго и третьего Собраний сочинений Лескова Адольфу Марксу печатать «Левшу» в усеченном виде. В 1958 году эту традицию подкрепил Б. Я. Бухштаб, убравший предисловие из текста «Левши» в примечания к седьмому тому известного «красного» одиннадцатитомника, который и стал эталонным для всех последующих советских изданий. Вряд ли такое решение удачно — не только по формальной стороне, ибо в последнем прижизненном издании 1894 года авторская воля выражена недвусмысленно, но и по существу, ибо без предисловия финальная двадцатая глава, написанная в тональности предисловия и окольцовывающая «Сказ», повисает необъяснимо. Во всех смыслах лучше, чтобы читатель воспринимал «Предисловие» в контексте самой вещи, а не лазил бы за ним в комментарии; комментарии же как раз затем и существуют, чтобы оговорить условный характер образа «старого оружейника», а заодно и объяснить, как, когда и почему это предисловие снимали.

расхождении лесковского взгляда на вещи с общей атмосферой того времени — атмосферой исповедуемого народниками «скорбного служения». Лукавый стиль Лескова не подходил не просто тому или иному направлению, но как бы всему тону эпохи; его еретический стиль звучал вызовом тому истовому, страшно серьезному, почти молитвенному народолюбию, которым было тогда охвачено общество, — той самой «торжественной литургии мужику», в которой, по точному слову А. М. Горького, звучало что-то «идольское».

Народническая критика уже истощивала себя, медленно отступая перед напором новых, и прежде всего марксистских идей. Уходя с исторической сцены, эта критика дала по Лескову последний залп. «Левша» не был для нее достаточно серьезным объектом: малозначащий рассказ второстепенного писателя, так что Александр Скабичевский в своей обширной работе «Мужик в русской беллетристике» (1899) Лескова с его «Сказом» игнорировал. Высказался Николай Михайловский; в статье о Лескове (1897) он назвал «Левшу» анекдотом и вздором. Авторитет последнего великого народника был так высок, что ему невольно поддались и новые люди, шедшие тогда в критику. Один из первых «символистов» Аким Волынский, издавший в 1897 году серьезную и интересную книгу о Лескове, вывел «Левшу» за пределы разговора и отнес ее к «погремушкам диковинного краснобайства». Один из первых критиков-марксистов Евгений Соловьев-Андреевич, явно имея в виду и «Левшу», назвал «вычурный стиль» лесковских сказов «позором нашей литературы и нашего языка». Этого всего Лесков уже не мог прочесть.

Раунд был кончен: завершилась в истории «Левши» глава, написанная критиками-современниками, профессиональными литераторами.

На следующем этапе в дело вступили полковники.

В начале 1900-х годов артиллерийский полковник Зыбин, работавший над историей Тульского оружейного завода, обнаружил в его архивах *дело*, из которого выяснил, что во времена матушки Екатерины из Тулы в Англию были посланы совершенствоваться в ремесле два молодых человека. Послать послали, а потом о посланцах забыли

и деньги переводить им перестали. Тогда англичане принялись соблазнять русских мастеров остаться. Один соблазнился — впоследствии он спился в Англии, а другой с негодованием отверг английские предложения и вернулся в Россию. Полковник Зыбин опубликовал свои изыскания в журнале «Оружейный сборник» (№ 1 за 1905 год) и объявил, что найденные материалы есть не что иное, как фактические источники той самой народной легенды, которую Лесков, как известно, изложил в «Левше».

От полковника Зыбина берет начало совершенно новый угол зрения, под которым осмыслиется лесковский рассказ, — отныне ему ищут источники. В поле зрения исследователей попадает еще один полковник — Болонин, тоже оружейник, на сей раз сестрорецкий, — с ним Лесков встречался летом 1878 года. Беседы их слышал двенадцатилетний сын Лескова Андрей. Он-то, Андрей Лесков, впоследствии — авторитетнейший биограф своего отца, — удостоверяет, что писатель доискивался у полковника Болонина «и вообще у кого только можно» — подтвердить «ходившее присловье» о подкованной туляками английской стальной блохе, а «все улыбались», говорили, что «что-то слышали, но что все это, мол, пустое».

За сто лет существования «Левши» литературоведы и историки просеяли горы материала в поисках корней этой легенды. Суммируя изыскания таких знатоков, как В. Ашурков, Э. Литвин, И. Серман, Б. Бухштаб и А. Кудюров, можно сгруппировать их выводы в три пункта.

Первый источник — поговорки. «Немец обезьяну выдумал», а «туляки блоху подковали». Да, это в «Левшу» заложено. Но сплетено и переосмыслено заново. Не в том даже дело, что немца с обезьяной сменил англичанин с блохой, а в том, что смысл главной побасенки повернут; поговорка о туляке — насмешливая: кому подкованная блоха нужна? Лесков вел свою борозду наискосок общепринятому.

Затем — исторические анекдоты, до которых Лесков был большой охотник. Он прямо-таки выискивал их в старых и новых книгах. В частности, Лесков изучал сборник анекдотов, «касающихся покойного императора Александра Павловича», да анекдоты эти он мог еще в детстве слышать от отца. Мог слышать на Орловщине и

народные сказы об атамане Платове, — впрочем, легендарный атаман в этих народных сказах опять-таки был не таким, каким стал в «Сказе» Лескова...

Наконец — журнальные материалы о всякого рода диковинных умельцах, вроде фельетона В. Бурнашева об Илье Юницыне, делавшем железные замки «не больше почти блохи». Исследователи спорят о том, разыскал или не разыскал Лесков этот фельетон в подшивке «Северной пчелы» за 1834 год — Лесков работал в этой же газете тридцать лет спустя. Так или иначе, с изысканиями Бурнашева (где *наши*, действительно, беспрестанно затыкают за пояс иностранцев) Лесков был знаком; по поводу одного из них — «О целебных свойствах лоснящейся сажи» — Лесков писал с издевкой: «На западе такого добра уже нет, и Запад придет к нам... за нашею сажею, и от нас будет зависеть, дать им нашей копоты или не давать; а цену, понятно, можем спросить какую захотим. Конкурентов нам не будет». К «Левше» это рассуждение прямого отношения, может быть, и не имеет, но оно проясняет вопрос о том, склонен или не склонен был автор «Левши» закидывать Запад шапками, или, как писали «Отечественные записки», — «парить высоко-высоко над Европой... припевая: ай, люли — се тре жули». Нет, не склонен.

В ходе начатых с 1905 года поисков обрисовалось интересное положение. Искали источники, рассуждали о прототипах, оценивали фактическую основу деталей. А исходили при этом из молчаливой уверенности, что рассказ, само собой, давно всем известен, что он прочно вошел в неоспоримый культурный фонд. Вот это было действительно открытие. Приговор радикальной критики, предрекшей «Левше» судьбу третьеразрядного анекдота, был не столько опровергнут, сколько забыт. Россия проголосовала за «Левшу». Рассказ «сам собой» начал прорастать в читательское сознание, он как бы незаметно вошел в воздух русской культуры. И это было главное, хоть и произвольное открытие полковника С. А. Зыбина.

Не будем преувеличивать широту этого первого признания. Пять изданий «Левши», вышедшие за первые двадцать лет его существо-

вания*, отнюдь не вывели рассказ за узкие пределы «читающей публики». В народ он еще не пошел. Характерно, что Лев Толстой, хорошо знавший Лескова, восторгавшийся «Скоморохом Памфалоном», вставивший «Под рождество обидели» в «Круг чтения» и отобравший для «Посредника» «Фигуру» и «Христа в гостях у мужика», — «Левшу» никуда не взял. Толстого смущали «мудреные словечки» вроде «безабелье»: в народе так не говорят... Толстой был прав: в ту пору это было еще не народное чтение. «Левше» еще предстояло выйти на широкий читательский простор. В новом веке.

Первые шаги были робкие.

В 1916 году товарищество «Родная речь» издало «Левшу» тоненькой книжечкой в серии, предназначенной для «низов»; на обложке, прямо под заглавием, чуть ли не крупнее его, стояло: «Цена: 6 копеек». Сейчас эта книжечка — библиографическая редкость; в Библиотеке имени Ленина — один экземпляр, из рубакинского фонда; выдается по специальному разрешению... Но это было начало.

Следующий шаг — через два года, а лучше сказать: через две революции — в 1918 году. «Левшу» выпускает петроградский «Колос». Гриф: «Для города и деревни». Тираж не указан. Это первое советское издание «Левши». Второе выходит восемь лет спустя в ленинградском издательстве «Земля и фабрика». Объявлен тираж: 15 тысяч. Неслыханный для старых времен! Еще год спустя «Левшу» выпускает Москва. Точнее — выходящая в Москве «Крестьянская газета». Текст адаптирован и сопровождается мягким обращением к читателю: все ли тебе понятно? не ошиблись ли мы, предлагая тебе это? ты ведь еще не читал Лескова...

Щемящее и трогательное впечатление производят сегодня эти оговорки. Широкое народное признание «Левши» уже исторически подготовлено, но еще фактически не состоялось. Ручеек пробился

* Не считая газеты «Русь», это книжки 1882 и 1894 годов плюс три Собрания сочинений Лескова. Тиражи тогда не объявлялись, но «рекордная» подписка, собранная первым лесковским томом суворинского издания в 1889 году, — 2 тысячи — позволяет предположить, что все пять первых изданий «Левши» вряд ли скопили намного больше десяти тысяч экземпляров этой вещи.

и стремительно бежит к морю... но словно бы русла не хватает. Выплескивается нарастающий интерес — на сцену.

1924 год. Инициатор — Алексей Дикий, уже знакомый нам актер и режиссер, в ту пору — светило Второго («молодого») МХАТа. Задача — противопоставить бескрылому жизнеподобию и скучному сценическому натурализму зрелищность, живописность, темпераментную яркость действия. «Блоха» избрана как «бродячий сюжет» (опять!), уже однажды «обработанный» Лесковым, теперь сюжет надо обработать заново. Алексей Толстой от этой работы отказывается, а Евгений Замятин берется и создает на «бродячей» основе балаганное, лубочное, раёшное действо со счастливым финалом под новым жанровым определением: «игра»*. Унылые реалистические декорации Николая Крымова Дикий бракует и обращается к Борису Кустодиеву. Тот делает, что надо: все у него яркое, пестрое, ситцевое, «тульское», красный кумач, белый горох по синему полю, платки с алыми цветами... На сцене — разбойный Платов, сморкающийся Левша с гармошкой-ливенкой, царь в галошах... В 1925 году спектакль поставлен; Дикий сам играет Платова; актеры импровизируют и озорничают; диалоги — на «границах пристойности», с солью и перцем; театральные критики яростно спорят, публику охватывает ощущение ярчайшего сценического события.

Год спустя Николай Монахов ставит «Блоху» в Ленинграде. В сборнике статей, посвященных этому спектаклю, участвует знаменитый теоретик литературы Борис Эйхенбаум. Серьезная литературная критика, прошедшая опыт осмысления «метельной», «взвихренной», «орнаментальной» ранней советской прозы, — возвращает лесковскому «Левше» свое высокое внимание, она читает его как бы заново. «Мы теперь все видим иначе. Имя Лескова, очищенное от злободневной шелухи, стало для нас новым и близким», — пишет Б. Эйхенбаум в статье, посвященной спектаклю Замятина—Кустодиева.

* «Игра» оказалась бесприигрышная: в 1962 году в Гамбурге вышла книга под названием «Блоха у двух писателей» — Лесков и Замятин под одной обложкой.

Отсюда начинается новое прочтение «Сказа» советской критикой, но это уже особая тема*.

Отсюда же, от спектаклей МХАТа-2 и БДТ — идет традиция ярких, условных, праздничных театральных воплощений «Левши». С шестидесятых годов, когда интерес к Лескову резко возрастает вообще, — замятинскую «игру» ставят десятки коллективов и студий по городам и весям страны. Ставят (для «атмосферы действия» цитирую, где разыскал, «самохарактеристики» из театральных программ) в Иванове, Перми («увеселительное военно-драматическое представление... с апофеозом»), в Иркутске, Харькове («сюжет не мудрен, но взят из царских времен, чтобы вы могли увидеть, как изволили предки поживать»), в Пскове, в Московском Областном театре («вполне осмысленный и поучительный сюжет про наших русских умельцев-туляков»). Ставят в Щукинском училище и на заводе имени Орджоникидзе в Москве, в Люблинском дворце пионеров и в молодежной студии «Резонанс», в Московском театре мимики и жеста (занавес стилизован под лоскутное одеяло) и у Спесивцева на Красной Пресне (в фойе — лесковские персонажи, сделанные театральными умельцами из кухонной утвари)...

Я видел «Левцу» у Спесивцева в 1980 году. В духе этого театра

* Отмечу, впрочем, еще одно любопытное суждение, прозвучавшее на тогдашних диспутах вокруг замятинской «игры»; оно принадлежит литературоведу и лингвисту В. В. Виноградову, будущему академику: сдвиг от Лескова к Замятину есть сдвиг от «профессиональной легенды» — к «народной драме», понятию вполне стилизаторски, от «эпического сказителя» — к «актеру и импровизатору», от «рабочего эпоса» — к «скоморошьюму» действу. Здесь не место вникать в ту интерпретацию, какую будущий академик дает таким фундаментальным понятиям, как эпос и драма (в данном случае — «рабочий эпос» и «народная драма»), но эмоционально он точно уловил дух перемены. Внутренний драматизм лесковского сказа вылетел у Замятина на поверхность — расщепился внешними ролями, «масками»; сложное и замкнутое внутри себя лесковское мирочувствование разрешилось открытыми эмоциями: бурным праздником, нервным смехом, скоморошьям выворачиванием. Можно сказать и так: то, что у Лескова просмечивало из глубины целого, — у Замятина сверкает осколками. Театры прекрасно почувствовали и передали это; впрочем, скорее наоборот: Замятин почувствовал и сделал то, что просили театры. Наверное, таков был психологический «заказ времени».

жанр определен нестандартно: «спектакль-гуляние». Балаганный раек в прологе: герои «выскакивают» из «волшебного ящика», похожие на собственные чучела, выставленные здесь же, в фойе. Зрители переходят в зал — там ощущение простора и праздника: качаются излюбленные Спесивцевым качели, смеются люди, ловят блоху, сбегают в зрительный зал, тербя хохочущих зрителей. Русское лукавство и взаимный розыгрыш. Левша — веселый, быстрый мужичонка, оттененный по контрасту горластыми «бой-бабами» (в этом театре два типа героинь: либо окаменевшая страдальца, либо веселая воительница с базара: здесь — второе). Действие идет на шутках, на живой импровизации, на остротах момента, на виртуозных гимнастических номерах: царь в исподнем взбегает на «трон» (трон — качели) по спинам сцепившихся мостиком подданных; в этом «обезьяньем» пробеге голыми пятками по шеем много молодого озорства и душевного здоровья... Нет ни злости, ни злорадства, ни высокомерной иронии, ни «расейского» шапкозакидательства. Лукавая игра... «осколочный» смех... и вдруг — из-под раешника — режиссерским наитием — затопляющая зал патетика: «По Дону гуляет казак молодой...» И — «Вечерний звон», покрывающий эту расшибленную, расколотую, расщепленную на кусочки, смешную реальность. Как живой водой — и срослось мгновенно! Встает ощущение неубитой, подспудно живущей за всем этим осколочным весельем великой культуры... Я видел почти все спектакли Спесивцева; этот — лучший. Через Лескова — ощущение толщи России: боль и вера, беспечный праздник и светлое страдание, живучесть и незащитность наша...

Появляются музыкальные адаптации: для музкомедий, для оперетты, для балетной постановки... но это уже настолько «далековато» от Лескова, что вряд ли интересно для нашего обозрения. За исключением, пожалуй, единственной *телевизионной* версии 1973 года, когда Левша протанцевал свою партию на ленинградском голубом экране и немедленно исчез после газетной рецензии «Осторожнее с классикой!» Нерешительность телевидения, насколько мне известно, более «Левшу» не трогавшего, заслуживает раздумья. Все-таки театральные постановки этого сюжета держатся на свободной импровизации, на живом общении актеров и зрителей через линию

рампы. «Застылость» отснятого на пленку представления в сочетании с загадочным молчанием гигантской телеаудитории, лишенной немедленной обратной связи, — все это, видимо, удерживает авторов «багажных», «скоморошских», «раешных» и «шотовских» спектаклей от попыток завоевать для «Левши» комнатный экран. Видимо, не случайно и то, что большой кинематограф за сто лет существования этого сюжета (из которых 85 лет существует и кино) только один раз подступился к «Левше», и только в мультипликации, хотя кинематографисты, по обыкновению, клялись, что этот сюжет буквально создан для кино, и удивлялись, что экранизаций нет.

В 1964 году мультфильм «Левша» с большим успехом прошел по экранам. Четкой и тонкой «гравюрностью» определился общий тон картины. Сдержанная филигрань фильма явно противостояла той безудержной, чрезмерной, фонтанирующей образности, которая, с легкой руки Кустодиева, стала каноном театральных интерпретаций «Левши». К тому же и техника, в которой мультфильм сделали (движение силуэтов, вырезанных из ватмана и заштрихованных, как в старинной книге), была перспективной для того времени: в шестидесятые годы советская мультипликация впервые обратилась к взрослому зрителю; диснеевский наив, безотказно действовавший на детскую аудиторию, здесь уже не работал; адресуясь к искушенному ценителю, И. Иванов-Вано мыслил его как книголюба и стилизовал ленту под «иллюстрации».

Оттолкнувшись от театра, кинематограф немедленно прислонился к книге.

Любопытно, что один из художников фильма, студент ВГИКа А. Тюрин, впоследствии сделал серию книжных иллюстраций к «Левше».

Рассмотрим книжные иллюстрации к «Левше». В отличие от сцены и экрана, здесь и большое богатство, и большое разнообразие.

Начинается с виньеток. В первом издании (1882) — анонимная заставка с ангелочками, не имеющая к содержанию рассказа ни малейшего отношения; в конце — гравюра в стиле учебника ботаники: кузнечик в траве; видимо, имеется в виду блоха. Оформление



Художник Н. Кузьмин

странное, если учесть, что Лесков, большой знаток и ценитель изобразительного искусства, по свидетельствам современников, любил сам подбирать виньетки к своим изданиям.

Был он знаком и с Николаем Каразиным, который дал серию рисунков к изданию 1894 года. Штриховые миниатюры, аккуратные, «подобранные», в меру экспрессивные, в меру смешные, слегка напоминающие Боклевского, но мягче, послабее. Стандарт того времени, без малейшей попытки передать стилистическую уникальность текста.

Затем — известное уже нам «окно» в два десятка лет: «Лев-

ша» не издается и не иллюстрируется.

Затем — двадцатые годы.

Константин Лебедев: плакатные рисунки в стиле окон РОСТА.

Николай Купреянов: разгонистый штрих, мощная заливка, рисунок броский, словно бы нетерпеливый к выписыванию деталей; главное — контраст мощи, силы — и жалкой обреченности мужичонки...

Дмитрий Митрохин: «академический» лесковский том 1931 года. Мерцающий «пастельный» перелив цветной литографии; только приглядевшись, видишь тройку, казаков и Левшу, скрюченного у их ног... Принцип тот же: рассказ Лескова — точка приложения вне его существующего графического стиля.

Этот же подход сохраняется и в тридцатые годы — в холодных «станковых» композициях Ивана Овешкова, иллюстрировавшего репрезентативный однотомник 1937 года. И в сороковые — в бесконечной череде зализанных «детгизовских» заставок и картинок, скромно и дотошно дублирующих «повествование»: Ю. Ворогушин,



Художник Н. Кузьмин

С. Суслов, Ю. Петров... Один Юрий Кискачи в тощеньком «военморгизовском» издании 1944 года пытается дать графическую концепцию: под народный лубок времен войны с Наполеоном, но «бисерные» рисунки его слишком робки, чтобы сломать школьное иллюстраторство.

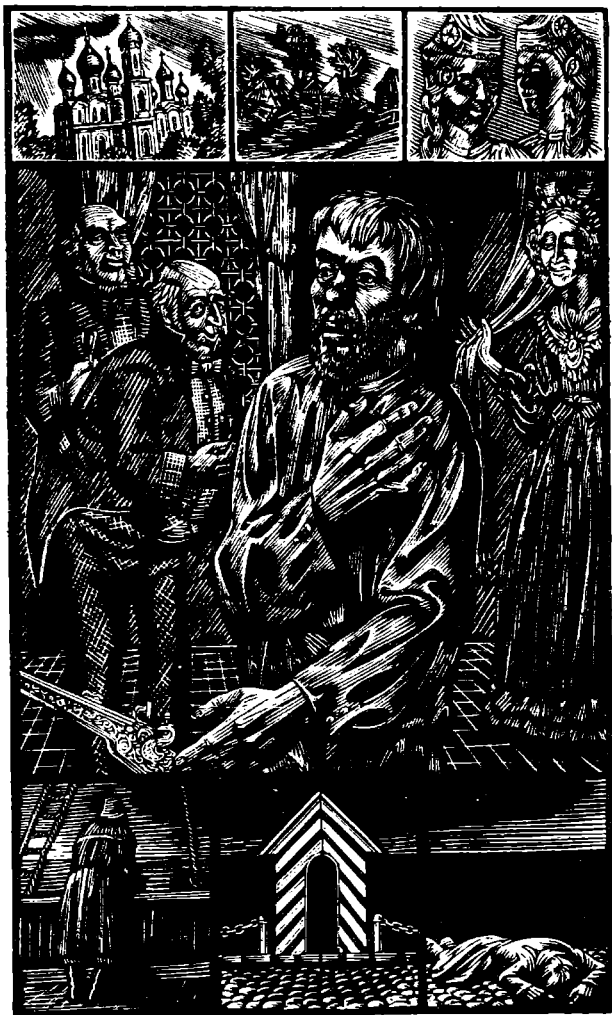
Сломал и отменил его Николай Кузьмин в пятидесятые годы. Знаменитый, в 1955 году вышедший том «Левши» с его рисунками, повторенными потом во многих переизданиях, определил принципиально новый подход к задаче.



Художники Кукрыниксы

Легкий, летящий, «смеющийся» штрих, чуть тронутый цветом. Кое-где чувствуется народная картинка, кое-где — иллюстрации Гюстава Доре к «Гаргантюа» или «Мюнхгаузену», но более всего — сам Кузьмин, в свое время блистательно оформивший «Евгения Онегина» в стиле рисунков Пушкина. «Лесковский» штрих у Кузьмина другой: озорной, неожиданный, резкий, но по сути добрый. Ощущение какого-то струящегося теплого воздуха вокруг фигур туляков. Придворные шаржированы: сияют, как елочные игрушки... Общий тон: переливчатое, пересмеивающееся, озорное лесковское «узорочье». Впервые графический стиль не приложен к рассказу извне, а как бы рожден самим текстом, в который вошел художник, чтобы пережить «изнутри» его события.

Этот активный принцип отныне ощущается в лучших иллюстрациях к «Левше». В шестидесятые годы выпускает свои работы Татьяна Шишмарева: броские, выразительные, лаконичные рисунки,



Художник Ст. Косенков



Иллюстрация И. Глазунова

проникнутые острым и эмоциональным, но отнюдь не «школьным» отношением к «добрым» и «злым» героям. В следующем десятилетии активное и страстное прочтение «Левши» предлагают в своей известной серии Кукрыниксы. Эта серия широко известна, увенчана медалями и премиями. Стиль авторов узнаешь в ней моментально: рисунки «наэлектризованы» саркастической экспрессией, острой горечью; лесковский сюжет пережит, как и у Кузьмина, «изнутри», но резко, зло... Как удачно заметил один критик, здесь художники уязвлены за Левшу, так что чувствуется почти личная их обида; при гневном, «щедринском» поставе пера Кукрыниксы легко нашли своим чувствам иное, чем у

Кузьмина, но такое же неповторимое стилистическое решение.

В семидесятые годы в иллюстрациях к «Левше» начинается и новый подход.

В самом начале десятилетия демонстрирует свою серию кинохудожник Аркадий Тюрин, известный нам по мультфильму. В 1973 году «Гознак» выпускает его работы в роскошном библиофильском издании. Изобразительная фантазмагория: русский лубок соединен с европейской гравюрой, геральдическая эмблематика — с кубистским расчленением объемов, гобелен — с напористым плакатом эпохи военного коммунизма, прихотливый штрих портретного шаржа — с бисерной прорисовкой фонов (пашня, листва «дерев»). Все смешано, сцеплено, все иронично и... празднично. Главный смысл не в том, что изображено, а в возбужденном заполнении листа рисунком; художник взаимодействует не с тем или иным героем, а с текстом, мыслимым целостно.

Вот серия старого уральского мастера Льва Эппле, оформившего подарочное свердловское издание «Левши» 1974 года. Нежные, «промытые» цвета; «детская» штриховка; наивные, под лубок, портретные характеристики: синеглазые отроки и brave генералы; стилизация кулис и откровенно театральная «разводка» фигур в дворцовых сценах. Все с улыбкой. И герои, и ситуации взяты не всерьез, но художник всерьез и благоговейно созерцает рассказ как произведение искусства.

Две работы Ильи Глазунова в лесковском шеститомнике 1976 года. Пейзаж Дворцовой площади, по которой везут Левшу. Главное — не извозчик с Левшой, а именно сам пейзаж. Столп, купол синего неба, простор, солнечные блики — патетика мироздания. Вот портрет Левши. Тонкие губы аскета, острый подбородок, углубленный взгляд в себя; в облике есть лукавинка, но прежде всего — доверчивая простота, достоинство и незащищенность; портрет дышит лиризмом и опять-таки — скрытой патетикой. Взаимодействие — не столько с сюжетом и характером, сколько с величием литературного памятника.

Воздействие этого принципа ощущается и в программных графических сериях, и в иллюстрациях массовых изданий. Характерный пример — лист Бориса Семенова для «Юношеской библиотеки» Лениздата (1977): Николай I с блохой в руках — рассматривает ее на свет; рядом Левша, он сияет, сунул палец в рот, ждет эффекта. Рисунок шуточный, тонкий, артистичный, уравновешенный и полный уважения к артистичному тексту...

Наконец, работы Станислава Косенкова. Лист организован как старопечатная иллюстрация; главная «картинка» окаймлена на иконописный манер малыми клеймами. Кое-где художник взаимодействует с предшественниками: Платов дан так, что вспоминаешь веселую манеру Кузьмина, Николай I заставляет вспомнить злой штрих Кукрыниксов. Тем ярче в гравюрах Косенкова его собственное отношение к тексту: он не «взаимодействует» с Лесковым, но всматривается в него, как в старинную бесценную реликвию. Поражает лицо Левши, открытое и доверчивое, чуждое лукавства. И сам этот темноватый, лишенный всякого щегольства и заискивания

перед современным зрителем, «старый» гравюрный стиль. Словно из-под трех столетий, из какой-то допетровской глубины встает истовая, загадочная и двужильная Русь прашуров...

Так ведь и Лесков оттуда.

Мы подошли к последнему пункту нашего рассказа: к книгоиздательской судьбе великого лесковского текста.

Начнем с изданий зарубежных.

Что Лесков вообще переведен на все основные языки мира, неудивительно: в зарубежной славистике он давно стоит рядом с Толстым и Достоевским, и его никогда не приходилось извлекать из небрежения. Замечательно другое: интерес именно к «Левше».

Когда Карл Грeve в 1888 году задумал переводить Лескова для ревельского немецкого журнала, Лесков предупредил: «„Блоха“ чересчур русская и едва ли переводимая». В одном из следующих писем: «Здесьние литературные немцы говорят, что если Вы переведете „Левшу“, то Вы, стало быть, „первый фокусник“». И еще: «С „Левшой и блохой“ трудно Вам будет справиться. Тут знания немецкого просторечия недостаточно. Что Вы сделаете с созвучиями и игрой слов?.. Конечно, что-нибудь выйдет, но общего тона такой вещи передать на ином языке нельзя».

«Левша» — классический пример непереводаемого текста. И тем не менее, если составить своеобразную таблицу предпочтительности лесковских произведений для зарубежных издателей — делаю это на основе каталогов «Россики» во Всесоюзной государственной библиотеке иностранной литературы, — то «Левша» оказывается... на *втором* месте! Он отстает только от «Очарованного странника», что понятно, и идет вровень с «Леди Макбет Мценского уезда», опережая «Соборян» и «Запечатленного ангела», что уже весьма любопытно!

Любопытно и другое: немецкий «приоритет» в интересе к этой вещи подкрепился на протяжении десятилетий статистически; начиная с берлинского семитомника Лескова 1905 года и по сей день каждое четвертое зарубежное издание «Левши» — немецкое. Следом идут югославы...

Качество переводов — тема щекотливая. В поле зрения нашей критики как-то попало нью-йоркское издание 1943 года («Харпер энд

Роу)). Обнаружилось, что переводчики-адапторы в соответствии с ожиданиями американского потребителя приставили к рассказу «хэппи энд»... Но это случай курьезный. Куда существеннее те «созвучия и игра слов», о которых предупреждал Лесков. Это надо анализировать специально, и тут нужны узкие специалисты. Отметим одно обстоятельство: трудности не отпугнули, а мобилизовали мастеров. Достаточно сказать, что «Левшу» переводили: на польский язык — Юлиан Тувим, на немецкий — Иоханн фон Гюнтер, на сербский — Йован Максимович, на английский Уильям Эджертон...

Теперь вернемся на родину и завершим картину векового бытования «Левши» в умах и душах — сведениями об отечественных его изданиях в советское время.

С 1918 года он издан около восьмидесяти раз. Общий тираж, накопленный за шестьдесят лет, — порядка восьми миллионов. Расчленим эту цифру по одному формальному, но небезынтересному признаку. Существуют издания, когда «Левша» входит в то или иное собрание Лескова. Назовем такие издания «включенными». И есть издания собственно «Левши» или «Левши» с добавлением других рассказов, но так, что именно «Левша» вынесен на титул. Назовем их «титульными». Соотношение включенных и титульных изданий и есть показатель предпочтительности данной вещи в общем наследии классика. Так вот, для «Левши» это соотношение беспрецедентно: один к одному. То есть каждое второе издание «Левши» продиктовано интересом не просто к Лескову, а именно и специально к данной вещи. В этом смысле у «Левши» в лесковском наследии конкурентов нет.

Теперь — по десятилетиям.

Двадцатые годы (включая книжечку 1918 года): пять изданий; около 50 тысяч экземпляров.

Тридцатые: восемь изданий, около 80 тысяч.

Сороковые: семнадцать изданий; более миллиона экземпляров (война! русские оружейники... любопытно, что с войны интерес к «Левше» резко возрастает и на Западе).

Пятидесятые: шестнадцать изданий, более двух миллионов экземпляров.

Шестидесятые: пятнадцать изданий, около 800 тысяч (малые

тиражи — в республиках: «Левшу» активно переводят на языки народов СССР).

Семидесятые: пятнадцать изданий; около трех миллионов экземпляров.

Восьмидесятые, судя по всему, будут не беднее: один из признаков — то, что вы держите в руках эту книгу.

Сейчас, когда я пишу эти строки, в Киеве, в Печерской лавре работает выставка прикладного искусства. Один из стендов оснащен увеличительными стеклами: это изделия знаменитого украинского умельца — типичного «Левши», ставшего мастером медицинской техники — Миколы Сядристого. Здесь есть, например, электромотор величиной с рисовое зерно. Есть и другие вещи, совершенно необходимые в современной медицине. Почетное место на стенде занимает блоха. Натуральная блоха, разве что проспиртованная для сохранности. Она лежит на мраморной подставке под большим увеличительным стеклом. Блоха — подкована.

Этим эпизодом я закончу рассказ о бытовании лесковского «баснословия» в современной действительности.

Ну, а если «не знать» всего этого? Если отвлечься от инерции, которую приобрел рассказ Лескова за сто лет бытования, от той «молвы», которая летит впереди него, как бы предопределяя и усиливая резонанс, от той легенды, которая работает сама собой уже чуть ли не «помимо текста»? Если просто раскрыть текст и читать его «ничего не знаящими глазами» — как если бы он только что появился в журнале?

Разумеется, я раскрываю первоначальный и необрубленный вариант рассказа, то есть начинаю с «Предисловия».

Конечно, я не верю в «оружейничью легенду», не верю ни в блоху, ни в шкипера, ни в подковки, ни в сам сюжет. Мне даже, пожалуй, все равно, подкуют или не подкуют, «посрамят» или не «посрамят». Я понимаю, что игра не в этом. Всем своим читательским сознанием, обкатанным литературой XX века, я настраиваюсь не на сюжет, а на тон. На обертона. И с первой строчки меня охватывает противоречивое, загадочное и веселое ощущение мистификации и исповеди вместе,

лукавства и сокровенной правды одновременно. «Я не могу сказать, где именно родилась легенда», — пишет Лесков, и это «не могу» в устах всемогущего рассказчика сразу заражает меня двумя разнонаправленными ожиданиями — и оба оправдываются! Не надо быть сверхпроницательным читателем, чтобы уловить иронию в том, как Лесков интонирует рассказ о посрамлении англичан, однако в откровенно ироническом и даже несколько глумливом обещании выяснить «некоторую секретную причину военных неудач в Крыму» — нельзя не уловить и странную для этого веселого тона боль и серьезность. Читатель девятнадцатого века, не привыкший к такого рода полифонии, вполне мог воспринять ее как двусмысленность (испугавшись этого, Лесков и снял зачин), — однако читатель двадцатого века, протасканный историей через такие «амбивалентные» ситуации, какие и не снились девятнадцатому, готов созерцать «обе бездны», открывающиеся в «Левше»: и бездну безудержной, напропалую рвущейся веселости, и бездну последней серьезности, что на грани смерти. И все это вместе. Разом. Нераздельно и неслиянно.

Эта вибрация текста между фантастическим гротеском и реалистичнейшей точностью составляет суть художественного ритма. Когда «валдахины», «мерблюзьи мантоны» и «смолевые непромокабли» уже ввергли вас в атмосферу карнавальная фантасмагории, и автор только что с удовольствием шараянул вас по голове «Аболоном полведерским», и вы видите, что по кунсткамере меж «бюстров» и монстров шествуют не люди, а заводные куклы: Александр и Платов, — первый вдруг поворачивается ко второму и, дернув того за рукав, произносит фразу, выверенную по всем принципам натурально-го письма:

— Пожалуйста, не порть мне политики.

...Как если бы это было в одной из глав «Войны и мира».

Легенда о тульских мастерах городит перед нами геркулесовы столпы выдумки: бревном опрокидывают крышу, кричат: «Пожар!!», падают без чувств от вони в избе, летят от города к городу с дикой, «космической» скоростью, но... *проскакивают* по инерции станцию на сто «скачков» лишних, — так, как это было бы уместно в повествовании с реальной атмосферой (и, стало быть, с инерцией), ну, скажем,

как если бы Илья Ильич Обломов, замечтавшись, проскочил бы шлагбаум...

Трезвейшая реальность спрятана в самой сердцевине безудержного словесного лесковского карнавала. И выявляется она — в неожиданных, уже по «Запечатленному ангелу» знакомых нам сбоях сюжетной логики. Надо бы мастерам идти в Москву, ан нет, пошли к Киеву... А если вы поверили, что в Киев, так тоже нет, потому что не в Киев, а в Мценск, к святителю Мир-Ликийских. Но если вы настроились узнать, что за таинство свершилось с мастерами у Николы, то опять-таки зря, потому что это «ужасный секрет». Логика рывками обходит сокровенное, обозначая, очерчивая его. Это одновременно и мистификация, и истина: реальность выявляется, но не прямо, а окольно, кольцами, обиняками, «навыворот».

Реальность народного дарования, растрачиваемого впустую и на пустое.

Реальность того ощущения, что при всей пустоте и бессмысленности подвига Левши, в результате которого английская блоха *плюсать перестала*, и таким образом, минимальный смысл всего дела вывернулся наизнанку и вышел абсурдом, — все-таки уместность, талант, доброта и терпение, в этот конфуз вложенные, — реальные. Они — почва и непреложность.

И вот интонация Лескова-рассказчика тонко и остро колеблется между отталкивающимися полюсами. С одной стороны — отчаянная удаль, отсутствие всякой меры, какой-то праздник абсурда: таскают за чубы? — хорошо! разбили голову? — давай еще! Чем хуже, тем лучше: где наша не пропадала!.. И вдруг, среди этого лихого посвиста — какая-нибудь тихая, трезвая фраза, совсем из другого ряда, *со стороны*:

— Это *их* эпос, и притом с очень «человечкиной душою»...

«Человечкиной». Странное слово: тихое, хрупкое, робкое какое-то. Совсем не с того карнавала: не с «парата» питерского и не с той вонючей избы, где все без чувств пали. И вообще, пожалуй, не с карнавала, а... из мягкой гостиной в провинциальном дворянском доме. Или из редакции какого-нибудь умеренно-гуманного журнала, воспрянувшего с неуверенным человеколюбием в «либеральные годы».

Так и работает текст: отсчитываешь от веселой фантазмагии — натыкаешься на нормальный человеческий «сантимент», отсчитываешь от нормальной чувствительности — и вдруг проваливаешься в бездну, где смех и отчаяние соединяются в причудливом единстве.

В шестидесятые годы Лесков был, как мы помним, — «пылкий либерал». И хотя отлучили его тогда «от прогресса» — никуда этот пласт из его души не делся. Только в сложнейшем соединении с горьким опытом последующих десятилетий дал странную, парадоксальную фактуру души, полную «необъяснимых» поворотов.

Так ведь и Толстого объяснить не могли! — как же это гениальная мощь романа о 1812 годе соединяется в одной судьбе с отречением от «мира сего»?

И Достоевского не вдруг переварили — хорошо, М. М. Бахтин подсказал объясняющий термин: «диалогизм», *назвав* по имени загадку «амбивалентной» художественной действительности.

Неистовый Лесков был взыскан талантом для сходных задач. В планиметрическом времени своего века он вязывался в бесконечные драки и терпел злободневные поражения — но чутьем великого художника чуял подступающую драматичную смену логики. Он не пытался осмыслить ее ни в плане всеобщей практической нравственности, как Толстой, ни с позиций теоретического мирового духа, как Достоевский. Лесков был писателем жизненной пластики, и новое мироощущение гнуло, крутило и корежило у него эту пластику.

Дважды два получалось пять, подкованная блоха не плясала, заковавший ее мастер выходил героем, благодарные соотечественники разбивали ему голову — на абсурде всходила загадка народной гениальности и, оставаясь абсурдной, обнаруживала непреложный, реальный, бытийный смысл.

Косой, убитый Левша был реален: его бытие было непреложной частных оценок.

Лескова спрашивали: так он у вас хорош или плох? Так вы над ним смеетесь или восхищаетесь? Так это правда или вымысел? Так англичане дураки или умные? Так вы — *за* народ или *против* народа?

Он не находил, что ответить.

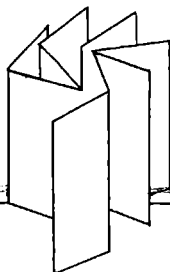
Стрелки зашкаливали.

«Рудное тело», сокровенно заложенное в его маленький рассказ, кидало стрелки в разные стороны.

И это же «рудное тело» сквозь столетие вывело «Левшу» из ряда побасенок и баснословий и поставило на стрежень русской духовной проблематики.

*Воскрешение
„Тупейного художника“*

*Между 1911 и 1925 годами
происходит то,
что никем не замеченный рассказ
становится одним из самых признанных произведений
хрестоматийного, всенародного чтения.*



Все знают этот рассказ, но никто ничего не знает об этом рассказе.

История крепостного парикмахера, «тупейного художника», бежавшего со своей возлюбленной от злого помещика, живет в нашем читательском сознании с детства. Она, эта история, несменяемо лежит в фундаменте начитанности вот уже пяти поколений — и вместе с тем мы не знаем, как писался этот рассказ, откуда брал и как преображал автор свой материал, что при этом чувствовал. В переписке Лескова и в его публицистике, где можно найти множество разнообразных авторских признаний касательно его любимых произведений, где есть целые защитительные речи по поводу «Некуда», пронзительные признания насчет «Леди Макбет...», любовные подробности из истории «Левши» и «Запечатленного ангела», — «Тупейный художник» обойден молчанием. Разумеется, для окончательного об этом суждения нужно как минимум полное собрание сочинений, но ведь и по трем сотням опубликованных писем можно кое о чем судить: сравнительно с другими шедеврами «Тупейный художник»... то ли забыт, то ли пренебрежен, то ли прикрыт тайной: только то о нем и известно, что *в нем самом* написано. Рассказ старой няни о крепостном театре времен ее молодости. Некоторые подробности об этом самом театре — знаменитом театре графов Каменских. Ну, еще дата написания, точная, выставленная под заглавием: «Светлой памяти благословенного дня 19-го февраля 1861 года» — стало быть, ровно двадцать два года спустя написано: в феврале 1883-го. Вот все.

В этом кругу и крутятся комментаторы. Единственное, что могут добавить к рассказанному Лесковым, — это что театр Каменских за 37 лет до Лескова был описан у Герцена в «Сороке-воровке». В остальном, говоря о фактической основе произведения, литературоведы вот уже полвека пересказывают само лесковское произведение,

да с такой доверчивостью, что сын писателя, Андрей Лесков, вынужден был как-то их несколько и охладить, засвидетельствовав (в примечаниях к однотомнику 1945 года), что старая Любовь Онисимовна могла и не нянчить детей в доме Лесковых: реальность и предание в рассказе перемешаны; что там «взаправду», а что «миром сложено», — уже и не различишь.

А ведь именно это и сам Лесков внушает читателю в своей характерной лукавой манере. Он пишет: «При котором именно из графов Каменских» произошли события: то ли при генерал-фельдмаршале Михаиле Федотовиче, убитом крепостными за жестокость, то ли при его сыновьях, — «я с точностью указать не смею» (!). «В каких именно было годах — точно не знаю»... Какой именно государь проезжал через Орел в ту пору: Александр Павлович или Николай Павлович, — «не могу сказать». Читатели, знающие эту манеру Лескова, вряд ли ошибутся в том, что именно означают подобные оговорки; они означают: *не хочу сказать*. По верному наблюдению Бориса Бухштаба, комментировавшего лесковский рассказ для шеститомника 70-х годов, — Лесков *намеренно путает* лица и даты, сбивая точность, и это нежелание точности весьма необычно у писателя, всегда бесстрашно точного в документальной основе своих картин (за что нашивал он, как мы помним, характеристики от «фотографа» и «стенографа» до «пасквилянта» и «шпиона»). Так что некоторый мифологический туман в «Тупейном художнике» как бы соединяется с некоторым туманом вокруг него: с тем молчанием, каким этот рассказ окружен в лесковских автокомментариях. Словно сам автор не



Обложка работы
М. Добужинского

придает ему значения. Словно не рассчитывает на интерес. Словно не очень-то надеется на внимание.

Косвенно это подтверждает история публикации: «Тупейный художник» отдан в малосущественный для литературы орган, полное название которого звучит так: «Художественный журнал с приложением художественного альбома» — издание скорее для любителей живописи и графики, чем для любителей чтения. Впрочем, у этого издания было одно важное достоинство: оно не подвергалось предварительной цензуре.

Вообще говоря, Лесков за долгие годы отверженности привык помещать свои вещи в третьеразрядных органах, с которыми его в душе ничто не связывало. Его сотрудничество в «Художественном журнале» было кратковременно: за пару месяцев до «Тупейного художника» он поместил там рассуждение о расколе (повод — одно из полотен В. Перова), а месяц спустя после «Тупейного художника» — заметку из сферы иконоведения.

На этом закончилось эфемерное участие Лескова в эфемерном журнале, недолго просуществовавшем и руководимом довольно бесцветным художественным и литературным критиком Николаем Александровым (а начинал Александров, между прочим, в славном «Современнике» и в ядовитой «Осе», и как раз в ту пору, когда и сам Лесков начинал под именем Стебницкого).

Удивительно не то, что «Тупейный художник» попал в столь маловажный орган печати*. Удивительно то, что рассказ, похоже, для этого органа и был предназначен.

Помните начало?

«У нас многие думают, что «художники» — это только живописцы да скульпторы, и то такие, которые удостоены этого звания академиею... У других людей не так: Гейне вспоминал про портного, который «был художник»... Не было ли чего-нибудь в таком же

* Этот журнал, впрочем, вошел в историю русской журналистики — тем, что здесь впервые в России были напечатаны фотографические снимки; но уж тут Лесков решительно ни при чем.

необычайном художественном роде и на Руси? Мне кажется, что было, но не знаю, как об этом подумают другие...»

Типично лесковский «коварный» заход, по касательной выводящий к теме, ибо рассуждение о том, можно ли назвать художником парикмахера, — не самый прямой путь к рассказу о любви двух крепостных и о зверстве их помещика. Ложный посыл нужен Лескову для создания художественного объема и тональности лукавого сказывания; а вот *содержание* зачина явно адресовано «Художественному журналу» и должно привязать текст к «профилю» издания. Не странно ли? Принципиальные свои вещи Лесков писал без такой примерки, а печатал — где брали. С узким адресом делались вещи «ближнего прицела»: журнальные и газетные заметки на злобу дня. Похоже, что перед нами второй вариант. Что Лесков шел от органа печати и лишь с этой целью поднял из «семейных памятей» рассказанный няней случай.

Возможно, конечно, что у него при этом возникли и более далекие планы: «Тупейный художник» был объявлен как начало цикла «Рассказов из жизни вольных художников», но цикл не состоялся, и мы не можем судить, насколько эта реклама имела под собой почву. Рассказ остался «одиочным». И ни разу не попытался Лесков после «Художественного журнала» издать его отдельно или в сборнике: ни в один из трех суворинских выпусков «Повестей и рассказов» 1887 года не вставил (это еще до первого Собрания сочинений), ни в «Очерки и рассказы» 1892 года (уже после Собрания) — никуда, где «Тупейный художник» *мог бы* появиться. Да и в Собрание он вошел при обстоятельствах драматичных... но об этом ниже.

Так это издательское небрежение — не от одного ли корня с тем молчанием, которым обойден этот рассказ в автокомментариях Лескова? Ведь и критика 1883 года ни словом не обмолвилась о «Тупейном художнике»...

Чтоб вовсе не заметили, не прочли, не знали, — в это я никогда не поверю. Не тот автор! Тем более, что на протяжении всего 1883 года журналы отнюдь не упускают Лескова из виду. И роман «Некуда» уже отнюдь не заслоняет в глазах критиков всех прочих писаний Лескова (как в тени этого романа прошла когда-то незамеченной «Леди

Макбет...»). На сей раз отношение к Лескову и достаточно внимательно, и достаточно объективно. И все же...

Вот сюжеты, в которых предстает Лесков в журнальной критике с февраля по декабрь 1883 года, то есть в те самые месяцы, когда она *должна была бы* откликнуться на появление «Тупейного художника».

Сюжетов — три.

Во-первых, это выход сочинений Павла Якушкина, куда издатели включили воспоминания о нем десятка литераторов. Журнал «Дело», рецензируя этот том в конце 1883 года, из всех воспоминаний выделил одного Лескова и оснастил рецензию обильными выдержками из его очерка о Якушкине. При этом выражения вроде «обычная г. Лескову талантливость» идут в журнале «Дело» как сами собой разумеющиеся. Правда, Николай Шелгунов (статья подписана «Н. Ш.») и в прошлом обходился с Лесковым сравнительно мягко, а все же знаменательно: прогрессивная критика, в свое время отказывавшая Стебницкому не только в звании *порядочного* писателя, но просто в звании *писателя*, двадцать лет спустя окончательно вернула ему «талантливость». Расстановка сил явно обновилась: заметим, что Павел Якушкин, столь тепло обрисованный Лесковым,—видный народник.

На якушкинский том откликнулись и «Отечественные записки», и тоже сослались на Лескова. А именно на то место, где он говорит о *постепеновцах* и *нетерпеливцах* эпохи 60-х годов. Этот пассаж журнал Салтыкова-Щедрина комментирует со сдержанным недовольством: «так г. Лескову угодно называть наших тогдашних консерваторов и прогрессистов».

Но главное высказывание «Отечественных записок» о Лескове в этот момент связано с другим сюжетом: с только что появившимся письмом Лескова в «Газету Гатцука». В письме Лесков отказывается продолжать роман «Соколий перелет», тринадцать глав которого Гатцук успел напечатать. «В романе, — объясняет Лесков, — должны были выступить на свет... многие и многие из лиц, известных публике по роману «Некуда», который...» — обратите внимание на нижеследующий оборот — «...который в одной из критических замечаний г-на П. Щ. был назван «пророческим». Во многом действительно намеченное в том романе совершилось как по-писанному...» Диплома-

тично прикрывшись мнением П. Щербальского (что в глазах «прогрессистов» могло лишь усугубить издевку), Лесков не удерживается от соблазна напомнить последним о старых счетах. И даже в том, как он *отказывается* сводить счета, предостаточно яду: говоря о невозможности продолжить линию «Некуда», Лесков намекает отнюдь не только на цензуру, но еще более на «партийные давления» в литературе; взамен *серьезного* чтения он обещает ублажить читателей чем-нибудь «интересным» на тему: «влюбился и женился» или «влюбился и застрелился».

От имени «прогрессистов» перчатку поднимает Н. Михайловский.

«Есть у нас писатель, Н. С. Лесков, — с иронической торжественностью напоминает он читателям. — Когда-то, под псевдонимом Стебницкого, он занимался беллетристическим изобличением разных «измов», но потом оставил эту тему и перешел к изображению, иногда очень талантливому (! — Л. А.), быта нашего духовенства...»

Изложив далее мотивы, по которым Лесков отказался продолжить свою «изобличительную» линию в «Соколем перелете», Михайловский вскользь уточняет: «Я не знаю «Соколье перелета», но знаю «Некуда». Этот роман представляет отчасти фотографию, отчасти пасквиль и насквозь проникнут тою обличительною тенденциею, которою ныне блещут романы «Русского вестника» и которая в ту пору была еще новинкой».

Пассаж, достойный преемника Писарева. Однако времена переменились, и Михайловский в старые споры не углубляется. Он сразу переводит разговор на новые задачи. И что знаменательно: на новом этапе он склонен использовать Лескова в роли... пусть пассивного, но союзника. До чего мы дошли, иронизирует апостол легального народничества, даже роман вроде «Некуда» теперь создать невозможно! Не будем, милостивые государи, ждать, пока возопиют камни, если уж г. Лесков возопил. А уж он-то, г. Лесков, будучи «несравненно талантливее (! — Л. А.) своих братьев» (по «Русскому вестнику»? — Л. А.), мог бы десятками плодить романы на тему «влюбился — застрелился», — однако, видите, с такой неохотой он это делает...

Николай Михайловский с помощью Лескова решает здесь, разу-

меется, *свою* публицистическую задачу, но интересно другое. Интересна позиция народнической критики относительно Лескова. Критики уверены, что из-под его пера может выйти либо пасквиль в духе «Некуда», либо какая-нибудь «пустяковина». Третьего не дано. Заметить «Тупейного художника» при такой установке мудрено. А ведь статья Постороннего (так подписывал Михайловский в «Отечественных записках» свои обзоры) появилась в апреле 1883 года — как раз тогда, когда «Тупейный художник» мог бы быть отрецензирован.

Власти оказались прозорливее критиков, и с этим связан третий сюжет, в котором Лесков обсуждается тою весною в журналах. Уж власти-то давно уловили, что изображение «быта нашего духовенства» (признанное Н. Михайловским как «иногда очень талантливое») решительно несовместимо с государственной службой. Десять лет назад, как мы помним, Лесков, измученный нуждой и литературной загнанностью, использовал успех «Запечатленного ангела» и прибил к Министерству народного просвещения. Карьеры он не сделал, конечно. Более того, его писания все время раздражали начальство. «Мелочи архиерейской жизни» переполнили чашу: беспокойному чиновнику был предоставлен выбор: либо служба, либо литература. Он выбрал литературу. Развязка наступила как раз в феврале 1883 года: Лескову предложили «подать прошение» (в переводе на современный язык: уйти по собственному желанию). Лесков отказался (в переводе на современный язык: вам надо, вы и увольняйте). Министр Делянов, не привыкший к подобным демаршам, спросил: Зачем вам нужно *такое* увольнение, Николай Семенович? Лесков ответил: Для некрологов: моего и... вашего! — и оборвал разговор.

Конечно, он побеспокоился, чтобы *такая* отставка не прошла незамеченной: дело попало в газеты и довольно оживленно обсуждалось.

«Отечественные записки» откликнулись вскользь, найдя эту историю не очень интересной.

«Вестник Европы» высказался подробнее: он все это счел со стороны Лескова ловкой саморекламой и изобразил удивление: зачем такое надо автору, и без того весьма известному? — на что разъярен-

ный Лесков немедленно ответил, что «Вестник Европы» делает вид, будто не понимает, что произошло.

А может, и правда, не понимали? Ни Стасюлевич, ни Михайловский, ни Шелгунов? Это ведь *потом* стало ясно, что именно от «Тупейного художника», который был написан *в дни отставки*, а опубликован *в разгар скандала*, — что именно от этого маленького рассказа идет дело к «Зверю» и «Чертовым куклам», к «Полунощникам» и «Загону», к повестям и рассказам 90-х годов, в которых открыто и явно развернулся Лесков против «начальства», — идет дело к цензурному гону, к катастрофе с шестым томом Сочинений, к последним вещам, так и оставшимся в столе...

Но ведь и потом, когда все это стало ясней ясного — внимание критики оказалось притянuto к самым последним бунтам неистового еретика. Рядом с ними история тупейного художника, замордованного при крепостном праве, как-то затерялась. В обширном предисловии к первому Собранию сочинений Лескова (где в 1890 году «Тупейный художник» единственный раз автором был прижизненно переиздан) Ростислав Сементковский не обронил о рассказе ни слова. Отвечавший ему обширной статьей Михайловский — тоже ни слова. Михаил Протопопов в знаменитой статье «Больной талант» — ни слова. И никто: ни Александр Скабичевский в гневной статье «Чем отличается направление в искусстве от „партийности“», ни Семен Венгеров в сочувственной статье для Брокгаузовской энциклопедии 90-х годов, ни он же — двадцать лет спустя — для второго издания Брокгауза и Ефрона, ни Львов-Рогачевский в словаре «Гранат» в 1913 году — нигде, никто, ни единого слова об этом рассказе!

Для характеристики того незнания, каким уже в начале нового века был окружен трижды изданный к тому времени в Собраниях лесковский рассказ, — последний пример.

В 1925 году Николай Евреинов *переиздает* в Ленинграде свою книжку «Крепостные актеры». Глава о театре Каменского в Орле пестрит цитатами из «Тупейного художника». Это, кстати, не очень корректно: историку театра опираться на художественное произведение как на источник, — но дело не в том; главное — такая опора в 1925 году воспринимается как нечто, само собой разумеющееся:

театр Каменского без картин из «Тупейного художника» невообразим!

Хорошо. Открываем *первое издание* книги Евреинова: Санкт-Петербург, 1911 год... Рассказ Лескова — не упомянут! В 1911 году Евреинов его не знает. Может быть, даже и не слышал о нем.

Между 1911 и 1925 годами происходит то, что никем не замеченный рассказ становится одним из самых признанных произведений хрестоматийного, всенародного чтения.

Точка поворота — 1922 год. «Тупейный художник» выходит в петроградском издательстве «Аквилон».

Вот она у меня в руках, эта тоненькая книжечка, с которой все началось.

«Настоящее издание отпечатано в 15-й государственной типографии (бывшей Голике и Вильборг) в марте 1922 года под наблюдением В. И. Анисимова в количестве 1500 экземпляров».

Бумага хорошая, гладкая, с кремовым оттенком — излюбленная художниками «Мира искусства», — наверное, со старых складов. И в типографии, недавно национализированной, еще помнят прежних владельцев. Однако разруха успела уже, видно, поприжать старых мастеров: печатать приходится *под наблюдением*... Печать бледновата; или краска некачественная — времен военного коммунизма? Впрочем, хорошо, четко смотрятся эмблемы и буквы; тут чувствуется и школа, и рука мастера: книгу оформил Мстислав Добужинский.

В заставках и буквицах Добужинский «привычен»; критики, всецело поддерживая его в традиционной четкости рисунка, будут добродушно шутить: на обложке могильный крест, опрокинутая лира, две театральные маски, окровавленный нож и кнут — рассказ можно не читать: и так все ясно... Полосные иллюстрации, напротив, вызовут у критиков сомнения: неверный, прерывистый, короткий штришок «скобочками» — тревожный, растрепанный, колеблющийся — покажется смутным и «сумятым»... Но именно листы Добужинского войдут в историю русского искусства. Эти тяжелые затылки сиятельных зрителей на первом плане, а из-за них — там, вдали —



Художник М. Добужинский

легкий, эфирный, трепещущий мир сцены — мир искусства. Этот хрупкий декор — рамка-рампа — распахнутые часы в доме предателя-попа, в часах — по оси листа — спрятавшаяся дрожащая Люба, а справа и слева — оружие преследователи... А вот страшная физиономия в зеркале: графов брат, приказавший Аркадию побрить его; на столе — пистолеты: порежешь — убью!.. И, наконец, знаменитый прыжок в окно: Аркадий с Любой на руках — два тела, вытянувшиеся по диагонали листа, два летящие ангела, овеянные романтическим шлейфом волос, и опять этот штрих, этот нежно дышащий, робко струящийся штрих, эти волосяные «скобочки», чуть тронутые тушевкой, — мотив обреченной тонкости...

Нескольким поколениям иллюстраторов «Тупейного художника» дал Мстислав Добужинский решения: сюжетно-композиционные, чтобы разрабатывать, и содержательно-эмоциональные, чтобы опровергать.

Текст лесковский в издании 1922 года напечатан не без вольностей; убрали посвящение: «Светлой памяти благословенного дня...»; убрали эпиграф — погребальную песнь: «Души их во благих водворятся»... Последующим издателям эти маленькие вольности послужат прецедентом, те начнут вырубать главами и «адаптировать» напропалую... но об этом ниже.

Нам еще не раз придется возвращаться к первому аквилоновскому изданию: оно-то и подожгло интерес к затерянному в Собрании сочинений лесковскому рассказу в разных концах культуры.

Возможно, что и в разных концах света.

Я не решился бы утверждать, что именно аквилоновская книжечка открыла «Тупейного художника» европейским издателям и переводчикам: во Франции, например, этот рассказ еще в 1906 году вышел в лесковском однотомнике. Однако любопытно: в 1922 и 1923 годах в Мюнхене появилось подряд два перевода. Один — «Der Naarkünstler» З. фон Вегезака, другой — «Der Toupetkünstler» И. фон Гюнтера. Можно предположить, что первый более волен, второй более буквален, дело не в этом... Два перевода одновременно! Очевидно, «Аквилон» все-таки *открыл* немцам «Тупейного художника».

При тогдашних интенсивных русско-немецких культурных связях это вполне правдоподобно; вспомним, что Горький в 1923 году предпринял издание лесковского трехтомника именно в Германии.

За следующие полвека лесковский рассказ, естественно, появляется в составе лесковских собраний и сборников на всех основных языках мира. И все же он отстает от других шедевров: от «Левши», «Леди Макбет...», «Запечатленного ангела» и «Соборян», не говоря уже об излюбленном на западе «Очарованном страннике». И еще: издания сплошь включенные; титульных почти нет; отдельных еще меньше: по каталогам Библиотеки иностранной литературы — всего два (в 1950 году вдруг обнаружился особый интерес к «Тупейному художнику» в Белграде и в Варшаве).

Не берусь судить о том, почему для западной души страдания бедных русских влюбленных оказались несколько менее интересны, чем странствия русского богатыря Ивана Флягина или фокусы русского левши-оружейника, — может быть, от того, что историй первого рода на западе и своих хватало? Пусть на этот вопрос ответят специалисты-зарубежники, а мы вернемся в родные пределы. Ибо у нас-то, в родных пределах, действительно начинается процесс знаменательный: из безвестности «Тупейный художник» сразу переходит в хрестоматийность.

Спусковой эффект налицо: «Аквилон» привел в действие мощную издательскую машину. Год спустя «Тупейного художника» выпускает «Красная новь»; еще два года спустя — московский Госиздат; в 1928 году рассказ выпущен Госиздатом ленинградским, год спустя — повторен там дважды. Пять отдельных изданий за семь лет! — плюс еще одно, 1926 года, где «Тупейный художник» включен в «Избранные рассказы», — не просто неслыханная интенсивность, не просто фантастическая степень предпочитаемости (пять к одному) — нет, больше: ощущение такое, что читательская аудитория, внезапно открывшая для себя лесковский рассказ, не может насытиться.

При этом с текстом не церемонятся. С легкой руки редакторов «Аквилона», выкинувших посвящение и эпиграф, теперь вырубают

всю первую главу, слишком, видать, мудреную (про «художников»), а начинают прямо со второй: «Моего младшего брата нянчила высокая, сухая, но очень стройная старушка, которую звали Любовь Онисимовна. Она была из прежних актрис бывшего орловского театра графа Каменского...» Рассуждение о сыновьях графа тоже выброшено, вместе с некоторыми другими подробностями. Зато все слова, которые могут показаться непонятными, объяснены, причем не в сносках, а прямо в тексте, в скобках. Текст набирается аршинным шрифтом. В конце книжечки — вопросы. «Как жилось крепостной дворне у графа Каменского?» (хочется ответить хором: плохо жилось!). «Как поступил поп, к которому убежали Аркадий и Любовь Онисимовна, чтобы тайно обвенчаться?» (плохо поступил!). «Почему Лесков так странно кончил свой рассказ?» Тут посложнее: имеется в виду, что Аркадий, вместо того, чтобы запалить графское имение, пошел на царскую службу и был впоследствии похоронен с почестями. Не надеясь, что читатели сообразят ответ сами, на третий вопрос отвечают издатели: Лесков-де был дворянин, отсюда и фальшь, а рабоче-крестьянских писателей, чтоб всю правду написать, в ту пору еще не было...

Надо отдать издателям должное: имя Лескова с обложки в этих книжечках снимается. Оно остается только в титуле, мелко, «косвенно»: «по Н. Лескову». Зато крупно написано: «С РИСУНКАМИ». С чьими — неизвестно: народу это, надо думать, неважно, а художники, занятые в таких изданиях, не страдают от авторского самолюбия. Лишь в третьем издании 1929 года один объявлен: Дмитрий Пичугин. Простекие «картинки», пересказывающие то, что в тексте, зализанные и вместе аляпистые: «чтоб дураку понятно». А между прочим, большею частью — по тем сюжетным схемам, которые нашел и разработал Добужинский.

Но тиражи, тиражи! 12 тысяч. 35 тысяч. Наконец, 150 тысяч.

В тридцатые годы стотысячные тиражи — уже норма. Правда, тип издания меняется: шрифт уменьшен до нормального, рисунки убраны. Нередок гриф: «Для начинающего читателя». Начинающий читатель, стало быть, растет. Такие отдельные издания регулярно выходят до самого начала войны. После войны «Тупейный худож-

ник» отдельно уже не выходит. Зато неизменно — «включается». Это уже новый издательский подход. Лишь в одном отношении он напоминает двадцатые годы: издания сплошь — «с рисунками».

Добужинский «поджег» художников. Вослед ему три крупных мастера дали свои версии лесковского рассказа: Кустодиев, Митрохин, Купреянов.

Борис Кустодиев вослед Добужинскому вынес «на обложку» брадобритие под пистолетами. Добавил иронии в острый штрих. По бокам повесил красные занавески — намек на занавес. Рисунок окрасился тем, чего не было у Добужинского, — здоровой улыбкой.

Дмитрий Митрохин взял у Добужинского другой сюжет — похищение возлюбленной. Быстрым карандашом проштриховал снег, тронул синим, тронул красным — и бросил в этот снег прямо из саней парочку — тонкие ножки из-под пышных мехов, губки бантиком... «провокационная сентиментальность»! — уже не улыбка, острый смех, едва сдерживаемый.

Николай Купреянов (предваряя излюбленный сюжет позднейших иллюстраторов: Аркадий, Любу завывая, шепчет ей на ушко: «Увезу!») уже не сдержал хохота: ернически грубый штрих, кляксовая заливка — две куклы с выпученными глазами отыгрывают интригу и страсть...

От мечтательности Добужинского, перед грубой реальностью трепетавшего, ничего не осталось: все три художника сняли мечтательность смехом.

Кустодиев не успел опубликовать свою обложку (меченая 1926 годом, она сохранилась в материалах Литературного музея). А Митрохин и Купреянов опубликовали: оба в 1931 году. Однако мало повлияли на следующих иллюстраторов: те пошли от Дм. Пичугина. Начиная с замороженных композиций И. Овешкова, на три десятилетия воцарился в массовых изданиях «Тупейного художника» скрупулезно-реалистический, иллюстративный тип картинки с детским противопоставлением хороших (то есть красивых) Аркадия и Любы — плохим (то есть уродливым) графам Каменским.

Растопила этот лед Татьяна Шишмарева (ее рисунки, появившие-



Иллюстрация И. Глазунова

ся в 1965 году, впоследствии переиздавались и дорабатывались). В мягком женственном штрихе сопоставление рыл и лиц несколько ослабло: возникло ощущение общего эстетического «воздуха», овевающего тех и этих. Появился прекрасный, полный горечи и сочувствия портрет *старенькой* артистки — впервые этот столь важный у Лескова человеческий образ вышел в иллюстрациях на первый план, потеснив возлюбленную куколку-красавицу.

В сущности, от прежнего стереотипа уходят в 60-е годы все художники. И Михаил Таранов, грубоватым, «небрежным» рисунком снявший школьную зализанность и возвративший иллюстрациям *улыбку*. И Борис Семенов, изобразивший

брадобритие под пистолетами в лукавой манере бытового рисунка, не чуждого крестьянскому юмору (оба издания вышли в Ленинграде, в 1965 и 1966 годах). Взаимодействуют уже не с сюжетом, а с текстом, с «литературным памятником». Отсюда — путь к цирюльно-театральному *натюрморту* Елифанова-младшего на обложке детгизовского издания 1978 года. И к гравюрной четкости другого ленинградца, Павла Алексева (в саранском издании 1980 года): монстр и праведник перед тем, как начать брадобритие, спокойно и величаво позируют перед вечностью.

Наконец, Илья Глазунов: четыре листа в четвертом томе известного «правдинского» шеститомника (1973 год). Автономное художество по поводу лесковского текста. Портрет Любы: вскинутые брови страдальцы на круглом, обведенном золотыми волосами славянском лице, срифмованном с краем циферблата (что Любу сейчас из часов извлекут и потащат на расправу, это мы *знаем* от Лескова, но не от Глазунова).

Прогулка со старой няней. Тоненький мальчик в малиновом сюртучке; зелень кладбища; стройная няня; за мерцанием деревьев — мерцание золотого купола. Светлая печаль и умиротворение.

А вот и брадобритие. Черно-белая техника. Графов брат похож на утомленного умного купца. Художник за его спиной благообразен и спокоен; кажется, здесь есть намек на автопортрет.

А вот тройка посреди снегов. С птичьего полета, под просторным русским небом — и утло ей под этим небом, и тихо, и прекрасно... Черно-белый рисунок: перо с мягкой глубокой подтушевкой и с ясными, сияющими штрихами, словно *процарапанными* во мгле.

Это Добужинский для «Белых ночей» нашел когда-то такую технику. Он называл ее — «гаттография».

Вернемся к началу двадцатых годов.

Экран «поджигается» раньше, чем сцена: в 1923 году Александр Ивановский (сорокалетний неопит кино, оперный режиссер, еще недавно презиравший экранные зрелища, а затем «совращенный» Протазановым, прошедший у него школу и воспринявший от него твердую веру в спасительную роль экранизаций из русской классики, так что будущие биографы Ивановского назовут его: «главный экранизатор» нашего кино) — получает назначение в «Севзапкино» и прибывает из Москвы в Петроград. Идея Ивановского — вернуть в кино театральных актеров — вызывает бурное сопротивление коллег. Что касается предложенного Ивановским конкретного сюжета, то здесь сомнений нет: ставить он будет «тупейного художника». Обсуждают сценарий. Помещик-крепостник, являясь на репетиции с арапником (!), хлещет оплошавших актеров; на стене зала развешаны «ряды» арапников, кнутов и батогов. В финале, страшись бунта, изверг бежит из имения; звучат «негодующие крики дворовых». Что до криков, а также до коллекции кнутов и батогов, тут же пускаемых в дело, то это проходит на ура, а вот финал коллеги отвергают. Так просто отпустить негодяя нельзя, это не пройдет, он должен понести наказание! Подумав, Ивановский пишет новый финал: крестьяне поджигают имение, и помещик гибнет в огне. Вот это пройдет!

Остается уговорить актеров. Кондрат Яковлев, старый александринец, прочтя сценарий, простодушно спрашивает: «Очень уж граф у вас злодей — неужто в нем человека нет?» Яковлев в себе не уверен, «рожу богомерзкую» изобразить берется, но опасается, что «добрые глаза» выдадут.

Уговорили. Сыграл.

Актеры публике понравились — дипломатично подытожил Ивановский. Лесков его мало заботил; бывшего оперного режиссера волновало другое: переварит ли кинематограф театральные актеров?..

Через несколько лет лесковский сюжет еще раз попал в руки оперного режиссера, на сей раз не бывшего, а настоящего: Андрей Петровский поставил в Большом театре оперу Ивана Шишова. Опера называлась «Тупейный художник». По словам рецензентов, спектакль остроумно соединял николаевский ампир и русское барокко с мещанским лубком, выявляя, таким образом, «единение» дворянства и купечества с царской властью. В финале слышался набат, и небо озарялось: горела подожженная восставшими крестьянами усадьба. Спектакль, поставленный весной 1929 года, выдержал 21 представление. В историю советского искусства он вошел как не очень успешная, но в принципе здоровая попытка продолжить линию «русской бытовой оперы» (позднее сказали бы: реалистической) и преодолеть фантастику и вагнеризм (позднее сказали бы: формализм). Дмитрий Шостакович, заметим, как раз тогда выпустил свой фантастический «Нос» по Гоголю и уже вчитывался в «Леди Макбет Мценского уезда»... Драматический театр запоздал еще на несколько лет. Лишь в 1934 году репертком предложил режиссерам «Тупейного художника» в инсценировке Евгении Карповой. «Тупейный художник» в ее исполнении начинается репликой «Ой, не могу!» (стон больной артистки, которую должна заменить Любовь Онисимовна) и кончается тем, что графские дворовые, настигнув дерзких беглецов у попа, отнюдь не волокут их на расправу, а, сагитированные Аркадием, ударяются вместе с ним и Любой в «вольный Хрущук». Ставить все это охотников не нашлось.

«Народная драма» Александра Ульянинского, написанная в ту же пору, оказалась счастливее: ее успели несколько раз поставить перед

войной, а в середине 50-х годов возобновили, и под названием «Крепостные актеры» и «На волю!» она довольно широко прошла по провинциальным театрам. Поставил ее, между прочим, и Орловский театр, ведущий свою родословную «от графов Каменских». Графы в пьесе несли заслуженное наказание. Аркадий на сцене действовал несколько удачливее, чем в лесковском рассказе: он бежал из-под стражи. Что же до Любы, то заботу о ней брал на себя балетмейстер-француз: видя в Любе великую артистку, он добивался для нее вольной. Дело срывалось опять-таки из-за господ: Люба сходила с ума, узнав, что Аркадий убит на постоялом дворе... кем же? бывшим графским *дворецким*! В дворецкого был переделан лесковский *дворник* (не исключено, что и по созвучию слов).

На театре инсценировок больше не было, а кинематограф к «Тупейному художнику» вернулся. Сначала — украдкой (экранизируя «Сороку-воровку»), Коварский и Трахтенберг в 1958 году кое-что добавили Герцену от Лескова, не указав, впрочем, источника). Затем в 1971 году Илья Авербах, тогда молодой режиссер, поставил «Тупейного художника» с молоденькой Еленой Соловей в главной роли. Фильм назывался «Драма из старинной жизни». Авербаха заботили две вещи. Во-первых, театральная фактура и вообще «старинная жизнь», которая у Лескова прошла фоном или осталась «за кадром». И во-вторых, потаенные мечты о воле («сны»), которые лесковскую героиню, как известно, мучают, — в кино они должны реализоваться пластически. Первое Авербаху удалось вполне: критики отметили тональность Рокотова и Боровиковского в портретных планах Елены Соловей. Второе удалось не вполне: Авербаху не хватило ни размаха, ни широты, ни наивности, с какими проталкивали лесковских героев к бунту отчаянные интерпретаторы 20-х и 30-х годов. У Авербаха вольнолюбие вышло какое-то сдавленное, под сурдинку. Для кинематографа начала 70-х годов, прощавшегося с молодыми правдоисказателями предыдущего периода, элегическая печаль была вполне характерна, даже трогательна; но с лесковской неистовостью и горечью она мало соприкасалась. Уж скорее — с той хрестоматийной традицией, которая за полвека прочно пристала к «Тупейному художнику». Ибо как ни воздушно, как ни печально, как ни сказочно

уходила в туман Любовь Онисимовна в финале фильма, — она все-таки уходила в «вольный Хрущук». На волю! — как это и предписано было ей по всем хрестоматиям.

Вот я и думаю: хрестоматийное освоение лесковского рассказа прошло успешно. Духовное его освоение, похоже, еще и не начиналось. Но начнется неизбежно. Рассказ у всех на памяти. Он издан раз пятьдесят... впрочем, разделим «эпохи». Одно дело — послереволюционное и предвоенное десятилетия, когда «Тупейный художник» выходил преимущественно отдельными дешевыми изданиями «для начинающего читателя». И другое дело — положение, установившееся с середины 40-х годов. Теперь отдельные издания редкость; их все (плюс те, где «Тупейный художник» соединен с другими произведениями Лескова, но на титул все же вынесен) можно пересчитать на пальцах одной руки. Зато в общие сборники Лескова «Тупейный художник» вводится непременно. Исключения крайне редки. Я могу назвать за полвека только *одно* издание Лескова, куда «Тупейный художник» не вошел по понятным мотивам: в 1979 г. издательство «Современник» соединило в Избранном «Соборян» и «Запечатленного ангела», прицел был на жизнь духовенства, «Тупейный художник» сюда не шел ни с какого боку... разве ради разоблачения попа, что спрятал Любу и Аркадия, а потом выдал? И еще — за все годы — *два* издания, куда лесковский рассказ не вошел по причинам непонятным: «Рассказы» в «Библиотеке „Огонька“» 1940 года и «Рассказы», изданные в Москве в 1954 году. Зато *включенных* изданий после 1945 года — за сорок! Отношение включенных к титульным — десять к одному (для сравнения: «Левша» — один к одному). То есть рассказ входит в некий обязательный минимум, в некий само собой разумеющийся круг чтения, который мы усваиваем с детства, а потом к нему не возвращаемся.

С детства же мы усваиваем пропись (цитирую критика 1938 года): «...Чудесный рассказ Лескова... знакомит нас с отвратительными проявлениями помещичьего произвола».

Есть это у Лескова?

Есть.

Более того, Лесков *усиливает* разоблачительное, антикрепостническое, или, как он сам бы сказал, «потрясательное» звучание своего рассказа, когда в конце 1880-х годов дорабатывает его для первого Собрания своих сочинений. Он вписывает отдельные слова и детали, вроде бы не очень существенные. Однако дополнения бьют в одну точку. Вот пример — здесь и дальше я всюду выделю то новое, чего не было в первопубликации «Художественного журнала» и что появилось в шестом томе Собрания:

«Под всем домом (графа Каменского — Л. А.) были подведены потайные погреба, где люди живые на цепях как медведи сидели. Бывало, если случится когда идти мимо, то порою слышно, как там цепи гремят и люди *в оковах* стонут. *Верно хотели, чтобы об них весть дошла или начальство услышало, но начальство и думать не смело вступаться.* И долго тут томили людей, а иных на всю жизнь».

Под «завитками и локонами» романтической истории о противозаконной любви парикмахера и актрисы четко прописывается сюжет кристально-прозрачный, стеклянно-хрупкий; этот сюжет словно отполирован поколениями рассказчиков; характеры, в нем действующие, по-своему абсолютны и в добре, и в зле: добрые влюбленные бегут от злодея, злодей их настигает, а потом возмездие настигает и злодея.

Отсюда и четкая, всем памятная формула: «Старого графа наши люди зарезали».

«Наши люди» — определение несколько условное: семидесятилетний фельдмаршал был убит своим личным лакеем, казачком, которого подбила на это дело старикова любовница, приходившаяся мальчику сестрой; сделать это ей помог чиновник, желавший устранить соперника и вступить с этой женщиной в «интересные отношения». Барская «князя» и чиновник подкупили мальчишку, и тот зарубил старика топором в роще, во время объезда. Желаящие могут прочесть об этом в старом биографическом словаре, но особой классовой ненависти они из этой истории не выудят, хотя, конечно, граф был жесток, и актеры страдали. В реалистическом и философском романе такой сюжет мог бы открыть совершенно иные пути —

удар топором высек у Достоевского «Преступление и наказание», выстрел в гроте вызвал к жизни «Бесов»... Для «стеклянно-ясного» сюжета нужно было другое, и Лесков твердой рукой извлек нужное ему: «фельдмаршала Михайлу Федотовича крепостные убили за жестокость».

Критики, сопоставлявшие антикрепостническую тенденцию этого рассказа и вообще оппозиционную линию Лескова в конце его жизни — с тем антинигилизмом, который был всем так памятен по первым его романам, иногда говорили, что Лесков по ходу жизни «полевел» и что его позиция изменилась. Говорили, что он проделал путь, обратный общепринятому: обычно-де люди в молодости бывают радикальны, в старости — консервативны. Лесков же — наоборот. В чем-де и состоит его уникальность.

Это неправильная точка зрения. Уникальность Лескова не в том, будто он сменил позицию, а в том, что в эпоху повальной смены позиций он *сохранил* позицию с поистине фантастическим упрямством. Эпоха обошла его «справа». Если в 1865 году он отбивался от тех, кто был радикальнее его, то к 1889 году, когда основная масса либеральной интеллигенции действительно перевалила к благонамеренности или охранительству, Лесков оказался на левом фланге. Но, в сущности, он был просто верен себе. Он никогда не присоединялся к большинству: вот в этом умении держать свою линию и не бежать за толпой он был действительно «антик» и уникам. Отсюда — человеческая (а значит, и художественная) окраска его позиции. Эта окраска важнее прагматики его воззрений: по прагматике он был все-таки типичный сын своего времени — если понимать под воззрениями не смену мод и направлений, а нечто более прочное: русское гуманистическое сознание XIX века. Лесков и был гуманистом XIX века: безусловным сторонником социального прогресса и конституционного развития, противником чиновной тупости и церковного обскурантизма, защитником законности и терпимости. Он был, что называется, настоящим «русским интеллигентом», правда, с «неинтеллигентской» крутостью в отстаивании однажды взятого принципа. И, конечно, одно это никогда не сделало бы его знатоком России и великим ее писателем, а сделало его таковым то высшее знание, то

чутье, которым он прозревал истину *сквозь* свои умеренно-либеральные воззрения.

В «Тупейном художнике», этом кристально-ясном шедевре позднего Лескова, гениальное знание просвечивает сквозь четкую и типичную для русского демократа антикрепостническую тенденцию. Рассказ глубже тенденции.

Вспомним решающий излом сюжета: Аркадий Ильич, получивший на царской службе офицерский чин и вернувшийся выкупать Любовь Онисимовну, шлет ей записочку. Она, сжигая записочку, молится о нем, потому что «хотя он и писал, что он теперь офицер, и со крестами и ранами, однако я никак вообразить не могла, чтобы граф с ним обходился иначе, чем прежде.

Просто сказать, боялась, что его еще бить будут».

Выделенная фраза дописана для Собрания сочинений и делает свое дело, но глубинная суть не в ней. Суть в том, *от чего* погиб Аркадий Ильич.

Так кто же окончательно подрубил Любину счастье и сделал ее «вечной вдовой»? Граф? Да, он изверг и истязатель, но он по-своему логичен. С ним возможен диалог, и он, граф, по-своему держит марку благородства, когда заключает с Аркадием Ильичем своеобразный договор: дает ему шанс, отпуская на царскую службу. И Аркадий Ильич этот шанс использует и возвращается победителем. Да, это жестокое испытание — вполне в духе крепостнических времен, — но его все-таки можно выдержать.

Так ведь не граф окончательно разбил Любину жизнь. Разбил ее — безлкий, безымянный *дворник*, который убил Аркадия Ильича, случайно увидев у него деньги. Тот самый, которого хитроумные инсценировщики переделывали в *дворецкого*. Еще бы: с дворецким куда легче, дворецкий — графский агент! А с дворником что делать? Спящего зарезал и деньги забрал. Тут никакого «благородства», никакого «договора» и никакой, даже «жестоккой» логики — просто тупая иррациональность. Страшной тенью проходит этот дворник в рассказе Лескова и страшны две-три скупые подробности о нем. *Выдержал* сорок кнутов и, клейменный, пошел в каторгу... Какая-то

двужильная сила, жуткая, неменяемая, встает здесь — сила природная, неодолимая, морали не ведающая. Не *нарушающая* ее (как граф-крепостник), а именно младенчески не ведающая. На графа можно негодовать, графа можно ненавидеть, графа можно, наконец, наказать — убить. К дворнику — вот что знаменательно! — к дворнику ни у Любы, ни у рассказчика никаких ясно очерченных чувств нет. Это как погода, стихия. Увидел деньги — зарезал. Это — только терпеть. Как ахнул когда-то доктор Розанов — ни крестом, ни пестом их не проймешь! Как взвыл когда-то, глядя в серое небо, рассказчик истории о Катерине Измайловой...

Пытался ли Лесков объяснить себе и читателю то, что рассказал в «Тупейном художнике»? Пытался. С помощью той самой обличительной тенденции, которую он резко прописывал для Собрании сочинений. Однако драмы это не исчерпало. Может быть, Лесков смутно чувствовал ее необъясненность? Может быть, вообще это смутное сознание и было причиной неуверенности Лескова в своем детище? И авторского молчания об этой вещи? Не здесь ли — разгадка «Тупейного художника»?

Странен финал его. Увы, не «вольный Хрущук» его венчает — не слишком реальный по «историческим временам», но вполне логичный по тенденции. Венчает — тихий, домашний «плакончик» с водочкой. Самое пронзительное, самое необъяснимое и самое гениальное в этом рассказе — этот странный финал:

«Я сразу весь плакон выпила. Противно было, но спать без того не могла, и на другую ночь тоже... выпила... и теперь без этого уснуть не могу, и сама себе плакончик завела и винца покупаю... А ты, хороший мальчик, мамаше этого никогда не говори, *никогда не выдавай простых людей: потому что простых людей ведь надо беречь; простые люди все ведь страдатели...* Я был растроган и обещался, что *никогда и ни за что не скажу о ее «плакончике»...*

— Спасибо, голубчик...»

Кто помнит этот финал? Он как-то забыт за свистом арапников... Впрочем, Аким Волынский, блестящий критик, когда-то «свистом» не обманулся, он безошибочно указал на эпизод с «пла-

кончиком» как на сильнейший в рассказе, — но кто теперь вспоминает и этот пассаж, и самого Акима Волынского...

Неспроста ведь начисто вылетел этот финал из инсценировок и экранизаций — есть что-то скребуше-жуткое в нем. Один простой человек зарезал другого простого человека из-за денег; третий простой человек запил... Герцену такое не снилось.

В самом деле, вот «Сорока-воровка» — о том же театре Каменского, классический объект сопоставлений с «Тупейным художником», литературоведами заезженный: как же, и Герцен «разоблачил», и Лесков «разоблачил»... Так-то так, да художественный воздух не тот.

У Герцена все на котурнах: и герои, и автор-рассказчик. У него все — воспаленно горделивые. У него от одного только *словесного оскорбления* великая актриса зачахла. Ее даже на скотный двор не сослали, ей и играть не запретили. И отомстила она графу за наглость как бы во французском духе: завела ему назло тайный роман. Вообще есть что-то «французское» в тональности герценовского письма: много пылких слез, а внутри — сухое пламя гордости, и самолюбие, и смерть от уязвленности духа, рассказано же — для разрешения *умственного вопроса*.

А у Лескова? Ох, до чего здесь все по-русски... И тебя высекли. И наложницей сделали. И к свиньям отправили. И жениха твоего зарезали, да не граф-кровопийца, а свой брат, простой... Какая уж там уязвленность духа! — на это и сил нет, — утерлась, пососала водочки и живет дальше...

О, господи! — то и дело, говорят, вырывалось у Лескова в последние годы жизни, и тяжело, хрипло старик вздыхал.

В последних строках рассказа — колдовство необъяснимой интонации; со стеклянной струночки вдруг словно проваливаешься в теплую бездну:

«И как сейчас я ее вижу и слышу: бывало, каждую ночь, когда все в доме уснут, она тихо *приподымается с постельки, чтобы и косточка не хрустнула; прислушивается*, встает, крадется на своих длинных простуженных ногах к окошечку... Стоит минутку, озирается, слушает: не идет ли из спальни мама; потом тихонько стукнет

шейкой «плакончика» о зубы, приладится и «пососет»... Глоток, два, три... Уголек залила и Аркашу помянула, и опять назад в постельку, — юрк под одеяльце и вскоре начинает тихо-претихо пошвыстывать — фю-фю, фю-фю, фю-фю. Заснула!

Более ужасных и раздражающих душу поминок я во всю мою жизнь не видывал».

Хруст косточек Лесков опять-таки для Собрания сочинений добавил, для шестого тома.

Для первого книжного издания «Тупейного художника». Оно же и последнее прижизненное: каноническое.

Несколько подробностей. «Тупейный художник» в шестой том, вообще говоря, не планировался — он там оказался по несчастью. А несчастье было связано с *первоначальным* составом шестого тома: «Мелочи архиерейской жизни», «Епархиальный суд», «Синодальный философ» — все антиклерикальное, с чего и была у Лескова поздняя «пря» с начальством. Том был набран и отпечатан. И лег на стол к Начальнику Главного управления по делам печати. К Евгению Феоктистову.

Замкнулся обруч жизни: из далекого 1861 года встала фигура молодого московского либерала, служившего когда-то вместе с Лесковым у «Сальясихи» в газете «Русская речь». Того самого, что под именем Сахарова удостоился в романе «Некуда» нескольких строк: он «смахивал на большого выращенного и откормленного кантониста, отпущенного для пропитания родителей».

Теперь, четверть века спустя, «откормленный кантонист» решал судьбу шестого тома. Надежд не было: в делах цензурных Феоктистов был страшней самого Победоносцева. Лесков воззвал к Суворину: «Вы знаете, за что это?... За две строки в «Некуда», назад тому 25 лет...»

Чуда не произошло: зарезал.

Лесков узнал об этом 16 августа 1889 года. На лестнице суворинской типографии, где ему сообщили новость, у Лескова случился приступ стенокардии. Первый приступ болезни, которая через пять лет свела его в могилу.

Воскрешение „Тупейного художника“

В «посмертной просьбе» он запретил надгробные речи о себе. Его мучила мысль о совершенных ошибках и о*проигранных литературных битвах; он не хотел верить в хорошее отношение к себе ни современников, ни потомков. Он умер непримиренным.

Чудо произошло позже.

Чудо воскрешения великого художника в духовной жизни его народа.

ЛЕВ АЛЕКСАНДРОВИЧ АННИНСКИЙ

ЛЕСКОВСКОЕ ОЖЕРЕЛЬЕ

ИБ 935

Зав. редакцией Т. В. Громова

Редактор Э. Б. Кузьмина

Художник В. Е. Валериус

Художественный редактор Н. Г. Пескова

Технический редактор С. Ф. Сизова

Корректор Т. Ф. Ртищева

Слано в набор 17.09.81. Подписано в печать 07.04.82. А 06503. Формат 70 × 108¹/₃₂.
Бум. офсетная № 1. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,4.
Усл. кр.-отг. 17,06. Уч.-изд. л. 10,42. Тираж 80 000 экз. Заказ № 570. Изд. № 3218.
Цена 45 к.

Издательство «Книга». 103009, Москва, ул. Неждановой, 8/10.

Ярославский полиграфкомбинат Союзполиграфпрома при Государственном
комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
150014, Ярославль, ул. Свободы, 97.

Аннинский Л. А.

**А 68 Лесковское ожерелье. — М.: Книга, 1982. — 189 с., ил. —
(Судьбы книг).**

«Левша» и «Леди Макбет Мценского уезда», «Запечатленный ангел» и «Тупей-ный художник». Самые прославленные произведения Н. С. Лескова и его ранний роман, вызвавший бурю в критике. Сложную судьбу этих самобытных произведений, от непонимания и равнодушия столетие назад до лавины всенародного признания в наши дни, раскрывает автор. Глубина и неожиданность прочтения лесковских текстов, их интерпретации в живописи, театре, кино, острый, динамичный стиль привлекут к этой книге и специалистов, и широкие круги читателей.

А 4503000000-044 3-82
002(01)-82

76.1

В 1974–1981 гг.
в серии «СУДЬБЫ КНИГ» вышли книги:

1974

Аникст А. А. Первые издания Шекспира
Мотылева Т. Л. Первый антифашистский роман:
«Верноподданный» Генриха Манна

1975

Брауде Л. Ю. Полет Нильса
Глухов А. Г. Книги, пронизывающие века:
Очерки. — 2-е изд., доп.

1977

Смолицкий В. Г. Из равелина: О судьбе романа
Н. Г. Чернышевского «Что делать?» — 2-е изд., доп.

1978

Блюм А. В. Каратель лжи, или
Книжные приключения барона Мюнхгаузена
Большаков Л. Н., Бородин В. С. Путь «Кобзаря»:
Судьба книги Т. Шевченко
Доступова Т. Г. Вторая жизнь Павла Корчагина

1979

Горная В. З. Мир читает «Анну Каренину»
Троицкий В. Ю. Книга поколений:
О романе И. С. Тургенева «Отцы и дети»

1980

Осват А. Л. «Как слово наше отзовется...»:
О первом сборнике Ф. И. Тютчева

1981

Краснов Г. В. «Последние песни»
Порудоминский В. И. Повесть о Толковом словаре
Меламед Е. И. Джордж Кеннан против царизма

Серия «Судьбы книг» рассказывает
о выдающихся произведениях
отечественной и зарубежной литературы;
прослеживает, как зарождался
замысел будущей книги,
как отразился в ней облик эпохи,
как восприняли книгу современники
и читатели новых поколений.

В 1980—1981 годах вышли в свет:

А. Л. Осповат
«Как слово наше отзовется...»
О первом сборнике Ф. И. Тютчева

В. И. Порудоминский
Повесть о Толковом словаре

Е. И. Меламед
Джордж Кеннан против царизма
«Сибирь и ссылка» Дж. Кеннана

В. Г. Краснов
Последние песни
О поэзии Н. А. Некрасова 70-х годов
