
СЕРГЕЙ ФЕДЯКИН

МУСОРГСКИЙ И ГОГОЛЬ

Отрывок из книги “М. П. Мусоргский”

“Женитьба”. Её захотелось написать сразу “по Гоголю”. Мусоргский решил писать на “прозу”. И какую прозу!

“Женитьба” начинается с разговора хозяина и слуги. Но как звучат голоса Подколёсина и Степана!

– Вот как начнешь эдак один на досуге подумывать, так видишь, что наконец точно нужно жениться. Что, в самом деле? Живешь, живешь, да такая наконец скверность становится. Вот опять пропустил мясоед. А ведь, кажется, все готово, и сваха вот уж три месяца ходит. Право, самому как-то становится совестно. Эй, Степан! Не приходила сваха?

– Никак нет.

– А у портного был?

– Был.

– Что ж он, шьет фрак?

– Шьет.

– И много уже нашил?

– Да, уж довольно. Начал уж петли метать.

– Что ты говоришь?

– Говорю: начал уж петли метать...

Речь сбивчивая, со множеством вставных “эдак”, “точно”, “такая наконец”. Речь не из слов, а “словечек”, речь разговорная и какая-то намеренно “бестолковая” в самой основе своей. Одно дело вслушиваться в речь Пушкина, с ее невероятной смысловой точностью. Иное дело – разляпистая болтовня Подколёсина, под которым промялся диван, хмурые ответы Степана, за которыми слышны даже его “ворчливые” шаги. Смысл гоголевских фраз часто кроется не в словах, не в речи персонажей, но в изнанке этой речи.

Но и сюжетец был с “заковыкой”. Комедию можно было прочитать как смешную историю в лицах. Но можно было различить и совсем иные “материи”.

Барин-лежебока. В русской литературе самый известный из них – Илья Ильич Обломов. Молодой, добрый, с чистой детской душой, но ленивый и уже какой-то “рыхлый”. Мир потихоньку рушится вокруг него, и нужно что-то предпринять, а он все вопросы откладывает на завтра. Сначала не хватает денег, чтоб платить за квартиру, потом он теряет любимую девушку, находит на время успокоение в браке с одной вдовой, но, будучи далеко еще не старым человеком – умирает... У Гоголя, еще раньше, нежели у Гончарова, наметится ленивый и прекраснодушный Тентетников. Но это будет второй том “Мертвых душ”, преданный огню. Осколки ранних редакций дойдут до читателя много позже, Тентетников потому не станет столь же узнаваемым героем, как

ФЕДЯКИН Сергей Романович родился в Москве в 1954 г. Закончил Московский авиационный институт (1977) и заочное отделение Литературного института им. А. М. Горького (1989). Автор книги «Скрябин» (ЖЗЛ, М., «Молодая гвардия», 2004) и многочисленных статей по литературе и музыке

Манилов, Ноздрёв, Коробочка, Собакевич и Плюшкин. Но ведь и Подколёсин в “Женитьбе” — тоже из лежебок. Его служба — за пределами драмы, его жизнь в пьесе — посещение дома невесты, неудобное состояние в кругу соперников, перепуганный разговор с Агафьей Тихоновной, подготовка к венцу — все идет под нажимом хлопотливого приятеля, Кочкарева. Изначально Подколёсин — лежебока и любитель помечтать, пусть это даже фантазия о решительной перемене в жизни: женитьбе. И бегство его перед самым венцом — это всё то же неодолимое влечение к спасительному дивану и мечтательному состоянию.

Слуга Подколёсина, Степан, — такой же ленивец. Барин все допытывается, хочет подробностей, — о фраке, о ваксе, о мозолях, — допекает: “А не спрашивал он, на что, мол, нужен барину фрак?.. Может быть, он говорил, не хочет ли барин жениться?” И Степан нехотя отвечает, раздражается понемногу от назойливых вопросов, уже еле сдерживается, чтоб осадить хозяина, когда появляется сваха.

Фекла — существо расторопное, даже суетливое. Ей бы дело сделать. И вот на всякое сомнение Подколёсина в невесте, в приданом она отвечает, опровергая домыслы барина, утопая в мелочах и плосковатом сладкоречии. Но для Подколёсина разговор о возможной женитьбе — это все мечты. Так не хочется что-то менять, да и просто двинуться с места. Его “подумаем” взрывает Феклу:

— Ведь в голове седой волос уж глядит, скоро совсем не будешь годиться для супружеска дела. Невидадь, что он придворный советник! Да мы таких женихов приберем, что и не посмотрим на тебя.

Подколёсин в панике ощупывает голову:

— Что за чепуху несешь ты? Из чего вдруг угораздило тебя сказать, что у меня седой волос? Где ж седой волос?

В первом действии Кочкарев явится последним. Это — сгусток энергии, бесцельной и бестолковой. Всё вертится, егозит, всё чего-то хочет, — и не может найти точку приложения сил. Случайная встреча у Подколёсина с Феклой — спасение для него: он находит цель. Сначала оттеснит сваху и займет ее место. Потом сумеет отвалить лишних претендентов на руку Агафьи Тихоновны, подтолкнет Подколёсина да и невесту к решительному объяснению. Кочкарев словно чувствует те неумолимые силы, которые притягивают Подколёсина к дивану, ощущает тайный ужас приятеля перед столь решительной переменной в жизни. Но его неугомонность толкает быть сразу везде, потому он и не удержится от оплошности: на миг оставит приятеля в одиночестве, и тот — трезвея от исчезающего ощущения счастья, в тихой панике от навязанной ему роли — спасается через окно.

На титульном листе будущего сочинения Мусоргский выведет: “Опыт драматической музыки в прозе”. И присовокупит: “Начал писать во вторник 11 июня 1868 г. в Петрограде”. Прежде чем закончит первую сцену, успеет кое-что показать Кюи и Даргомыжскому, выслушает советы и почувствует: оба “терзаемы” интересом к его замыслу. Закончив первую сцену, поставит по давней привычке дату: “20 июня 68. Петроград”. Впереди его ждала поездка в Тульскую губернию, село Шилово, к брату и невестке. Там и начнется основная работа над “Женитьбой”.

* * *

Лето 1868 года для новой русской школы выдалось хлопотным. Балакирев отправится на юг России. Дирекция Русского музыкального общества поручила ему разузнать, можно ли — и насколько можно — деятельность общества распространить на Кавказе. Бородины получили приглашение от Лодыженского и его брата осесть на лето у них в Маковницах. Кюи, прослышав, что Серов закончил 2 акта новой оперы, возревнует, увидев соперника своему “Ратклифу” на будущий сезон, и заторопится с завершением своего труда, кропя — как черкнет Мусоргскому — “гнусные” стихи для финала первого акта.

Даргомыжский будет воевать в суде с беззастенчивым издателем “Русалки”, доверив вести свое дело Дмитрию Васильевичу Стасову. Своего дорогого адвоката он забросает всякого рода замечаниями, озаглавив эти записочки с присущим юмором: “Темы для вариаций по делу Стелловского”. 10 июня в

окружном суде Дмитрию Васильевичу удастся нанести достойный удар бессовестному сутяге: права на издание “Русалки” не есть авторские права на оперу. И если уж Стелловский хочет получать перспективную плату, почему не желает также получать и подарки от публики, и лавровые венки, и аплодисменты? Такие притязания ничем бы не отличались от иска по денежным выплатам. Окружной суд и судебная палата решат дело в пользу композитора, хотя неугомонный издатель начнет готовить новое наступление.

Римский-Корсаков – после отъезда старшего брата по делам службы – останется жить в его пустой квартире при Морском училище и будет работать над “Антаром”. Балакирев с Мусоргским увлекли его восточной сказкой Осипа Сенковского, он чувствовал, что воплотить этот философский сюжет в музыке нелегко. Антар спас пери Гюль-Назар от гибели, и она – в награду – готова исполнить три его желания. И вот он проходит через “сладость мести”, “сладость власти” и “сладость любви”. И в каждой своей страсти приходит к усталому разочарованию. Корсинька припас множество арабских тем, но их разработка, связанная с сюжетом, требовала – при его малой опытности – не только многих сил, но также изобретательности. Летом он и будет старательно корпеть над своим сочинением. Дважды, впрочем, покинет свое холостяцкое убежище. Сначала с Даргомыжским и четой Кюи навестит семейство Пургольд на их даче в Лесном, и как память об этой поездке появятся два романса, один с посвящением Надежде Николаевне, другой – ее сестре, Александре Николаевне. После побывает в Маковницах у Лодыженских, где будет музицировать с Бородиным.

Тяжелее всех было В. Стасову. Он расстался со своей гражданской женой, Елизаветой Сербиной, страдал одиночеством (в письме к дочери: “словно руку отрезали”). Ходил на службу, во II отделение собственной Его Величества канцелярии, сидел в Публичной библиотеке, где заведовал художественным отделом. Пытался забыться в труде, который полагал главным делом своей жизни. Название подыскал говорящее – “Разгром”. Дочери начертал даже “программу”:

“Это будет нескончаемый ряд нападений на все, что признается хорошим и почетным. Это будет огромный штурм с бомбами, мортирами, штыками и саблями, с ненавистью ко всему, что миллионы дураков, дур и подлецов считают священным или высоким, разбивание тысяч всяких ложных пьедесталов”.

В замыслах шёл вслед за Белинским, Герценом, Чернышевским. Знал, что труд вряд ли будет напечатан. Уверен был, что в будущем его оценят молодые поколения. Но должного задора для столь грандиозного дела у него не было, чувствовал себя совсем тряпкой. Пытался перечитывать статьи Писарева, которого очень ценил. Но и знаменитый “нигилист”, живой, хлесткий ниспровергатель застарелых норм, не вселил бодрости. И вечером Стасов оставался один со своей тоской и воспоминаниями.

Мусоргский жил у брата в Шилове. Филарет Петрович готовился остаться здесь надолго. 3 июля, – уже закончив вторую сцену, – композитор засядет за письмо к Цезарю и в одном предложении запечатлеет свои деревенские будни: “Помещаюсь в избе, пью молоко и целый день состою на воздухе, только на ночь меня загоняют в стойло”.

Письмо не было отправлено сразу. А там зарядили дожди. Под звонкий стук дождевых капель думалось только о “Женитьбе”, работа летела. Писал без инструмента, вчерне, оставив правку до возвращения в Питер. Поначалу первое действие надеялся кончить к зиме. Но уже через неделю отчитывался Цезарю за весь первый акт. И о первой оркестровой фразе, “подколёсинской”, которая должна открыть это действие, а позже – в сцене сватовства – показать себя в полном виде. И о разговоре Подколёсина со Степаном, когда, озлобленный нескончаемыми вопросами барина, слуга – при появлении свахи – перебивает: “старуха пришла”. И о сцене с “седым волосом”, где удалось хорошо изобразить “медвежью ажитацию” Подколёсина (“вышла оч. курьезно”). Темка, найденная для эпизода с волосом, особенно радовала Мусоргского. Все движение оперы, ускорение действия – удались как нельзя лучше.

После он перекинется письмами с Людмилой Ивановной Шестаковой, с Корсинькой, с драгоценным “дянькой” – Владимиром Васильевичем Никольским. И каждый “письменный” собеседник – от Кюи до Никольского – диктует свой особый тон общения. С Цезарем и Корсинькой говорит не без

добродушного подтрунивания над самим собой. Но – собранно и, по возможности, о творчестве. С Шестаковой – полный особой благодарности (“горячо целую Вашу ручку”): прослышала дорогая Людмила Ивановна, что осенью в Питере Модест Петрович будет жить один, без брата, и забеспокоилась насчет квартиры. Самое теплое и самое затейливое письмо – своему “дяиньке”, профессору Никольскому:

“Слышано было мною, что сокровище мое неоцененное в милом образе дяиньки, со свойственным оному лукавством, забралось ко мне в моем отсутствии. Оно прочло в святцах против 15 июня – св. Модеста и потому забралось, а еще потому, что тащить меня с собой желало к некоему благоприятному мужу яства получать и теплую беседу водить. А спасибо ему за то, вот что! И крупное спасибо, потому что когда человечку приятно, то он доволен, а когда он это удовольствие от другого получает, то довольный сим и говорит спасибо!”

В добродушном “царапанье” Мусоргского сквозит давняя их с “дяинькой” любовь к сочному словцу, живому народному языку, русскому шутейству. Словно и не письмо пишет, – художественное произведение набрасывает. Гоголь, любимейший из прозаиков, с которым теперь возился, – тоже любил словеса на словеса накручивать. Но там временами слышен был малороссийский диалект. Мусоргский – почти “псковский”. Он и в “плетении словес” близок северной Руси, той, что сумела сохранить былины в первозданной чистоте, что даже в XX веке сумеет дать России великих сказителей, чудодейников слова, от Кривополеновой до Шергина, у которых каждая фраза сияет и редкой смысловой точностью, и световой игрой диалектной речи, и веселой затейливостью, и – в иные минуты – протяжной печалью.

В своем “царапанье” к “дяиньке” Мусоргский пересмешничает, приперчивает народную речь церковнославянскими словами. И – радуется живому слову.

Но за всем разноголосьем его писем сквозит дума о своей “предерзкой работе”. Вслушивается в не написанное еще второе действие, обдумывает всю оперу. И уже проступают мысли о музыкальной драме как таковой, вообще о искусстве.

– ...первое действие, по моим соображениям, может служить опытом *opera dialogue*.

– В моей *opera dialogue* я стараюсь по возможности ярче очерчивать те перемены интонации, которые являются в действующих лицах во время диалога, по-видимому, от самых пустых причин, от самых незначительных слов, в чем и таится, мне кажется, сила гоголевского юмора. Так, например: в сцене со Степаном последний вдруг меняет ленивый тон на озлобленный, после того как барин доехал его ваксой (мозоли я выпустил). В сцене с Феклой такие моменты не редки; от хвастливой болтовни до грубости или сварливой выходки для нее один шаг.

– Это жизненная проза в музыке, это не пренебрежение музыкантов-поэтов к простой человеческой речи, не одетой в геройскую робу, – это уважение к языку человеческому, воспроизведение простого человеческого говора.

– ...если отрешиться от оперных традиций вообще и представить себе музыкально разговор на сцене, разговор без зазрения совести, так “Женитьба” есть опера. Я хочу сказать, что если звуковое выражение человеческой мысли и чувства простым говором верно воспроизведено у меня в музыке и это воспроизведение музыкально-художественно, то дело в шляпе.

Оценить сочиненное он все-таки до конца не решает. Его творческое состояние – энергия и решительность, остановленные скрытым, к самому себе повернутым вопросом:

“...После “Женитьбы” Рубикон перейден, а “Женитьба” – это клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю. Все это желательно, но этого еще нет, а должно быть. Страшно! И страшно потому, что то, что может быть, может и не быть, ибо еще не состоит налицо. Хотелось бы мне вот чего. Чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но при том так, чтобы характер и сила интонации действующих лиц, поддерживаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели, т. е. моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т. е. звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилования, сделаться м у з ы к о й правдивой, точной,

но художественной, высоко художественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь (“Савишна”, “Сиротка”, “Еремущка”, “Ребенок”).

Задача, которую он себе начертал, была намного серьезнее, чем поначалу можно было предположить. Он не слова “клат на музыку”, – музыка его начала рождаться из вслушивания в живую речь и – жить по своим особенным законам. “Дикие созвучия”, которые со всей отчетливостью обнаружатся в “Женитьбе”, – вышли вовсе не из музыкального “невежества” композитора. Они пришли с неотвратимостью из жгучего устремления изобразить обычный разговор звуками.

Шестаковой он бросит в письме: “Ведь успех гоголевской речи зависит от актера, от его верной интонации. Ну, я хочу припечатать Гоголя к месту и актера припечатать, т. е. сказать музыкально так, что иначе не скажешь, и сказать так, как хотят говорить гоголевские действующие лица”. Отсюда скрупулезное – до тонкостей – вслушивание в голоса персонажей. Отсюда и “мусоргские” ремарки, которыми он “истолковывал” каждый эпизод: что делает герой, как произносит фразу. Этих ремарок у Гоголя не было. Мусоргский, вслушиваясь в речь, вглядывался и в эпизоды, и его воображение способно было прояснить сцену до живой галлюцинации.

Подколёсин начинает свой монолог “лениво”. Разговаривая со Степаном, “зевает”. Степан, вслушивая назойливые вопросы барина, “переминается с ноги на ногу, собираясь уйти” и, совсем уж потеряв терпение, “злобно смотрит на Подколёсина”. Барин, осердясь на лакея, который не спешит появиться на очередной его зов, “в нетерпении стучит кулаком”. Степан, услышав очередное: “Я хотел, братец, тебя порасспросить...”, – и увидев появившуюся сваху, – говорит “перебивая”: “Старуха пришла”.

Композитор видит все, что должно происходить на сцене. И подробнейшим образом запечатлеывает это видение. Фекла, “подходя к Подколёсину, кланяется несколько раз сряду”. Потом – “берет стул, продолжая кланяться, и садится”.

Нотами Мусоргский схватывает интонацию фраз, ремарками – запечатлеывает жесты героев и всю сцену “в деталях”. По сути дела – “режиссерская” работа.

Но в ремарках ощутим и гротеск, “реализм на грани карикатуры”. С Кочкаревым появится целый букет ремарок. В сцене четвертой Подколёсин опять ляжет на диван, приятель – уговаривает, убеждает: надо жениться, ругается. При этом первый “лениво ворочается”, второй – “вертится по комнате”.

То, как “вызвучивал” Мусоргский героев “Женитьбы”, вряд ли могло сразу схватить и оценить даже музыкально “опытное” ухо. Лишь спустя многие-многие годы музыковеды прикоснутся к незаконченному труду композитора. Увидят во “вневокальном” слое оперы “мини-портреты” персонажей, различат, что не только голос каждого из персонажей строится на своих особых, неповторимых интонациях. В подколёсинской речи проступает пародия на “фаустианское сомнение” (раздумье), диапазон вокальной партии Степана – сужен, умещается в малую нону (и здесь запечатлена умственная “неповоротливость” слуги Подколёсина), суетливо-болтливая партия Фёклы ведется в “размерно-напевной манере”. В её речи проглядывают интонации народных припевов, вклиниваются отголоски церковного песнопения. Все это естественно для свахи (вращение в различных социальных слоях, часто – среди простонародья, постоянные приговорочки, побасенки, присловья, подпевание в церкви во время венчания). В партии Кочкарева, неостановимого, шумного, склонного пороть горячку, за безудержной сменой мыслей и настроений – музыкальные “взвихрения”, перепады темпа и ритма.

Но это – лишь внешняя сторона музыки “Женитьбы”. Персонажи, оказываются, способны перенимать интонации друг у друга. Фекла, подтрунивая над нерешительностью Подколёсина, “передразнивает” мелодическую основу его речи, Кочкарев “схватывает” интонацию Фёклы, когда сам примеряет на себя роль свахи, Подколёсин – поддаваясь уговорам Кочкарева – перенимает его мотивы, только – в силу своего меланхолического темперамента – выводит мелодическую линию вдвое медленнее. В сущности, этим интонационным “пересмешничеством” Мусоргский проявляет диалогическую природу живой человеческой речи.

Но и этим не исчерпывалось своеобразие “Женитьбы”. Различили изыскатели этого сочинения и самую основу музыкального языка. Речь каждого ге-

роя опирается на свои интервалы – “тритоновость” хмурого Подколёсина, септимы взбалмошного Кочкарева, “уравновешенные” терции и сексты расторопной и “напевной” Феклы.

В интонировании “прозаической” речи Мусоргский достиг сверхвиртуозной точности. Потому и мог, когда взялся написать “дяиньке” Никольскому, свои размышления о написанном действии, о новом музыкальном искусстве, брошенные в том или другом письме, возвысить до маленького трактата:

“Греки боготворили природу, значит и человека. И великая поэзия и крупнейшие искусства от того произошли. Продолжаю: человек в лестнице творчества природы составляет высший организм (по крайней мере на Земле), и этот высший организм обладает даром слова и голоса, не имеющим себе равных в земных организмах вообще. Если допустить воспроизведение художественным путем человеческого говора со всеми его тончайшими и капризнейшими оттенками, изобразить естественно, как жизнь и склад человека велит, – будет ли это подходить к обоготворению человеческого дара слова? И если возможно самым простым способом, только строго подчиняясь художественному инстинкту в ловле человеческих голосовых интонаций, хватать за сердце, то не следует ли заняться этим? А если при этом можно схватить и мыслительную способность в тиски, то не подобает ли отдаться такому занятию?”

В суждениях опирается вроде бы на естественные науки своего времени (место человека в биологическом ряду). Но – с особыми оговорками: “высший организм” – и вдогонку, в скобках – “по крайней мере на Земле”, подразумевая, что могут быть еще и более точные *воплощения* звуков голоса. Нужно “ловить” живую речь и для того, чтобы *понять* человека, этот “высший земной организм”, и чтобы “пронять” человека, достучаться до живых сердец. И чтобы через точно схваченную интонацию, проявившую самую мысль человека, “подходить к обоготворению человеческого дара слова”. Доходить до прозрения какой-то высшей, “внеземной” правды, явленной нам в звуке.

“Без подготовки супа не сварить. Значит: подготовься к сему занятию, хотя бы “Женитьбой” Гоголя, капризнейшей штукой для музыки, не сделаешь ли хорошего дела, т. е. придвинешься ближе к заветной жизненной цели? Можно сказать на это: да что ж все только готовится – пора и сделать что-нибудь! Мелкими вещицами готовился, “Женитьбой” готовится, когда же, наконец, изготовится? На это один ответ: сила необходимости; может быть, когда-нибудь и изготовится”.

О будущем начатого произведения он опасался говорить что-либо определенное. То, что первый акт удался, в этом сомнений не было. Здесь он приготовил – что тайно его радовало и о чем черкнет “дяиньке” – “полное отречение общества” от оперных традиций. Но перед вторым актом нужна была пауза:

“Чувствую, что выждать надо, чтобы купеческий характер (начало акта) и Жевакин с Яичницей вышли настолько же путно окрашенными, как удалось окрасить Феклу и Кочкарева. А многое складывается. Вот уж поистине, “чем дальше в лес, тем больше дров!” И что за капризный, тонкий Гоголь”...

Жевакин, гаданье невесты на картах – уже проступали в его воображении. Но сама “речитатичность” заставляла осторожничать: боялся впасть в однообразие интонаций.

Впрочем, пауза могла возникнуть и по иной причине: до совершенства доведенное изображение на нотном листе речевой интонации имела обратную сторону. Вслушиваясь в Гоголя, он настолько наострил ухо, что, кажется, доходил почти до галлюцинаций: “Какую ли речь ни услышу, кто бы ни говорил (главное, что бы ни говорил), уж у меня в мозгах работает музыкальное изложение такой речи”.

Чужие голоса звучали в нем уже помимо его воли. При его впечатлительности такое “помешательство” могло окончиться нервным срывом. А он еще привык с особым удовольствием вглядываться и вслушиваться в жизнь шиловских крестьян. Простота будней и – при этом – редкая колоритность характеров его восхищали. С Шестаковой поделится:

“Подмечаю баб характерных и мужиков типичных – могут пригодиться и те и другие. Сколько свежих, нетронутых искусством сторон кишит в русской натуре, ох сколько! И каких сочных, славных...”.

Кюи напишет о том же:

“Наблюдал за бабами и мужиками – извлек аппетитные экземпляры. Один мужик – сколок Антония в шекспировском “Цезаре” – когда Антоний говорит речь на форуме над трупом Цезаря. Очень умный и оригинально-ехидный мужик. Все сие мне пригодится, а бабы экземпляры – просто клад. У меня всегда так: я вот запримечу кой-каких народов, а потом, при случае, и тисну. А нам потеха! Вот что я делаю в настоящее время, мой милый Cesare”.

Не пройдет и полугода – и все живые эти приглядки отзовутся в другой, главной его опере. Пока ж он и думать не мог ни о чем другом. Только понять, что вышло из-под его пера. И – дать себе передышку в сочинительстве.

Отдохнуть можно было, окунувшись в простую жизнь. Потому он “греб сено, варил варенья и делал маринады”*. В таком размеренном бытии до него легче доходили слухи о невероятном урожае по округе, о страшной засухе под Серпуховом, о жутком граде, чуть ли не с куриное яйцо, в пяти верстах от Шилова (“убит оным градом порядочный поросенок и, разумеется, избиты поля”), о пожаре в Питере, на Пустом рынке (в письме к Шестаковой по этому поводу – словесный фейерверк: “Пустой рынок, как все пустые, накуролесил; вот уж поистине пустельга!”).

Другая успокоительная отрада – общаться письмами, пошучивая с “дянькой”, поеживаясь от замечания Людмилы Ивановны (бросила о нем жутковатое словцо “гениальный”), радуясь за Цезаря, что так стремится закончить “Ратклифа”, ладно беседуя с Корсинькой. Последний и тешил (завершает “Антара” и уже “тормошит” его “Псковитянка”), и вызывал на спор. Ту часть “Антара”, которая называлась “Сладость мщения”, Корсинька переделал основательно, в нем заговорил неудовлетворенный своим сочинением художник, и это было замечательно. А вот последней части – “Сладость любви” – он вдруг задумал предпослать вступление, которого не было в прежнем варианте. Модеста этот очень уж “классический”, привычный для европейской музыки зачин несколько озадачил:

“Вам как будто страшно, что Вы по-корсаковски пишете, а не по-шумански”.

Пришлось немножко шутнуть: “окрошка для немца беда, а мы ее с удовольствием вкушаем”, чтобы следом сказать самим давно прочувствованное:

“...симфоническое развитие, технически п о н и м а е м о е, выработано немцем как его философия – в настоящее время уничтоженная английскими психологами и нашим Троицким. Немец, когда мыслит, прежде разведет, а потом докажет, наш брат прежде докажет, а потом уж тешит себя разведением (у Бородина Вы не подходили к любви, а теперь подходите). Больше я Вам ничего не скажу насчет симфонического развития”.

Здесь явно проступает воспоминание о юных годах, когда закапывался в немецкую философию. Кант начал подробнейшим образом “жевать” свою мысль, уточняя каждый нюанс, Фихте принялся “двигать” понятия, старательно выводя одно из другого, у Шеллинга с Гегелем это мастерство вывода доведено до совершенства. Последний изошрился в логических построениях, тщательно формулируя каждое умозаключение и старательно двигаясь от тезиса к антитезису и – через последний – к их высшему синтезу, а далее – от этого вывода – тем же “круговым путем” к новым и новым вершинам чистой (и, в сущности, вне живой жизни существующей) мысли. Вряд ли Мусоргский так уж доверял английским “психологам”, Бэкону, Локку и прочим, или профессору Троицкому, сочинившему о них книгу. Скорее, после давнего и чрезмерного увлечения немцами, увидел, что можно думать (и мысль свою строить) иначе. Хотя бы так, по-русски, – узреть сразу, в единый миг (как недавно угадывались звуковые воплощение речи), а потом уж “разводить”, радоваться найденному, уточнять, дополнять, додумывать. Музыкальная форма, столь замечательно разработанная немцами и австрийцами, с этим дотошным проведением тем в полифонии или столь же “предписанным” их развитием в гомофонии, – не есть ли это в сути своей подобное “жевание”? И нужно ли слепо, “согласно традиции” (какой, немецкой?), следовать заданным формам? Или много лучше – вслушаться в еще неродившееся произведение и понять, что оно само хочет?

Не так давно еще Пушкин в стихотворении “Поэту” внушал: “Ты сам свой высший суд...”. И в письме к Бестужеву 1925 года черкнул нечто подробнее:

* Письмо к Шестаковой.

“Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным”.

Мусоргский говорит по-своему, изнутри личного опыта, но, в сущности, о том же:

“Теперь, мой милый Корсинька, выслушайте одно: творчество само в себе носит законы изящного. Проверка их – внутренняя критика; применение – инстинкт художника. Если нет того и другого – нет творца-художника; если есть творец-художник – должно быть и то и другое, и художник сам себе закон. Когда художник переделывает, он неудовлетворен (мщение – я рад!). Когда он, удовлетворенный, переделывает или, что хуже, доделывает, он не мчит – пережевывает сказанное”.

После столь твердых слов конец своего послания можно было и смягчить: пошутействовать, начать с колобродистой фразы Подколёсина, а закончить простыми добрыми словами:

“...“Вот как начнешь этак, один, на досуге подумывать, так видишь, что точно надо”... надо сделаться самим собой. Это всего труднее, т. е. реже всего удается, но можно. А так как можно, то нечего р а з в о д и т ь, а поцеловать крепко Корсиньку могу и даже очень и пожелать ему приятного сна, ибо 2-й час ночи”.

* * *

Летняя жизнь в деревне – и его дерзостный творческий взрыв, и сомнения, и блаженные дни, когда можно было отложить начатую оперу до первых отзывов друзей и просто – жить, присматриваться к мужичкам, бабам, детворе, вслушиваться в речь деревенских жителей, восхищаясь всей пестротой ее интонаций... Всё это ушло в прошлое в конце августа, когда он появился в Петербурге.

Из Шилова Мусоргский приехал освеженный деревенскими впечатлениями. Брат оставался в этом благодатном, далеком от столичной службы и суеты мире, оставался надолго. Не тогда ли, по возвращении из деревни в Петербург, Модесту придет в голову такая простая идея, – подарить брату отцовское имение, – которую позже услышит из его уст Саша Пургольд?

– Брат женат, у него дети, а я никогда не женюсь и могу сам себе пробить дорогу...

Филарет Петрович был человек трезвого ума. Вряд ли он мог с одобрением отнестись к самопожертвованию Модиньки. Но и не признать его неумелости в хозяйственных делах тоже не мог. Тою же осенью придет и решение: Модест остается владельцем Кареева, но право управлять им передает брату.

Теперь, в столице, Мусоргского приютили на своей квартире в Инженерном замке Опочинины. Он чувствовал, как в душе опять зрело что-то. Но поначалу хотелось показать сделанное друзьям.

Приводить первое действие “Женитьбы” в порядок он начал без инструмента, еще в деревне. Продолжил в Петербурге. Осень и начинается с исполнений “Женитьбы” – то у Пургольдов, то у Кюи. Первое было “в лицах”. Сам Мусоргский скинулся Подколёсиным, Александра Николаевна “примерила” на себя партию Феклы, генерал Вельяминов взялся петь Степана, а Даргомыжский стал Кочкаревым. Репетировали с хохотом: гоголевские персонажи оживали со всеми “особенными” их гримасами, ужимками и даже “стилем мышления”. Даргомыжский от смеха не мог свою партию довести до конца.

– Ну для чего ты живешь? – приставал Кочкарев-Даргомыжский – по слезке измененному Мусоргским тексту – к своему “залежавшемуся” приятелю. – Ну взгляни в зеркало... что ты там видишь? Глупое лицо! А тут? Вообрази: около тебя ребяташки, да не двое-трое, а целых шестеро. И все на тебя, как две капли воды... Ты теперь один, надворный советник. Экспедитор, начальник какой-то. А тогда... Около тебя экспедиторчонки, этакие канальчонки...

Тут Кочкарев уже превращался в Даргомыжского. Надежда Николаевна “накручивала” на фортепиано смешные звуковые “завитушки”, придуманные Мусоргским. Петь под такие “рулады” автор “Каменного гостя” уже не мог. Композитор, стоявший одной ногой в могиле, давился от хохота и слез:

– Вы там играете какую-то симфонию, мешаете петь...

У Кюи аккомпанировать сели Балакирев и сам хозяин дома. Большая комната. Три окна глядят на Фонтанку. На “сцену” можно было выйти из спальни или из столовой – приоткрыв раздвижной занавес.

Вокальные партии – все до единой – Мусоргский взял на себя. Его мягкий баритон преобразался, то и дело меняя свою окраску. Потом Мусоргский, переодеваясь и жестикулируя, переходил на фальцет. В памяти так и застряла картина: Модинька, в капоте Мальвины Рафаиловны, закутанный в шаль, в платке с торчащими углами, выводит тоненьким голоском партию свахи. (“Если б не борода, – смеялась через многие годы одна свидетельница, – не поверишь, что мужчина”.)

Товарищи по “Могучей кучке” смеялись, восхищались талантом Мусоргского, его умением с поразительной точностью передать через музыку интонацию человеческой речи. И все же опыт посчитали скорее смелым экспериментом, нежели открытием. “Уравновешенный” Бородин в письме к жене бросит характеристику, запечатлев не только свое восприятие “растрепанного” детища Мусоргского: “Вещь необычайная по курьезности и парадоксальности, полная новизны и местами большого юмору, но в целом – *une chose rianquee** – невозможная в исполнении. Кроме того, на ней лежит печать слишком спешного труда”**. Сам Бородин замыслы свои вынашивал иногда годами, и, конечно, работа над “Женитьбой” и должна была показаться чересчур “спешной”. Но если отбросить это замечание, то отчетливей можно услышать главный укор: вещь “невозможная в исполнении”, то есть – опера Мусоргского не сценична.

Сам Мусоргский согласится с этим мнением и – оставит оперу. Первое действие “Женитьбы” будет лежать в виде рукописи, потом Мусоргский подарит ее В. В. Стасову. Через многие годы Стасов передаст ее на хранение в Публичную библиотеку. Примечание его на титульном листе – справа, по вертикали, простым карандашом, – и по сей день звучит довольно загадочно: “Передавая эту рукопись Импер. Публ. б-ке в полную собственность, покороно прошу не давать и не показывать ее никому при моей жизни”. Похоже, Стасов не верил, что современники смогут верно услышать и оценить труд Мусоргского. Но в 1906 году он все-таки вверит драгоценную рукопись Корсакову. Николай Андреевич “подчистит” её, выправляя всё, что у Модеста казалось ему “нелепым”.

Написанный в 1868 году осколочек незаконченной оперы был издан только в 1908-м, впервые прозвучал в концерте – под фортепиано – в 1908-м и 1909-м, ошеломив слушателей. Явление “Женитьбы” совпало с началом скандального триумфа Скрябина, который потрясал и возмущал аудиторию “Божественной поэмой”, “Поэмой экстаза”, Пятой сонатой. По дерзкой новизне “незаконченный” Мусоргский не уступал законченному и совершенному Скрябину. Более того, его музыка не казалась музыкой прошлого столетия. И правда, опыт Мусоргского пригодился композиторам XX века. Прокофьев даже бросит слова о застарелом предрассудке классической оперы – писать музыку на рифмованный текст. Речитативная опера в XX веке становится явлением частым и даже обыкновенным. И Равель, создавая “Испанский час”, будет чувствовать за собой взгляд русского создателя “музыкальной прозы”.

Товарищи по “Могучей кучке”, услышав детище Мусоргского, уловили лишь одну сторону дарования композитора. Они восхищались поразительной точности мелодекламации. На Мусоргского и смотрели, как на природного виртуоза в передаче живой речи. Потому не увидели иной, быть может, самой важной стороны “Женитьбы”. “Не услышанную” оперу начнут по-настоящему воспринимать лишь через сорок лет после ее рождения.

“Музыкальная проза” – лишь одна сторона “Женитьбы” Мусоргского. Главное заключалось не только в “речитативности” и не только в психологической точности, с какою Мусоргский умел обрисовать “тип”. Чутким своим ухом он уловил иные веяния, исходившие из самой сердцевины страшного гоголевского космоса. За слоем психологическим композитор высветил иной, совершенно невероятный, “инфернальный” слой. И лишь один историк музыки и разносторонне образованный музыкант, Борис Асафьев, сумел – в нескольких словах – передать это особое впечатление от оперы:

* Неудачная вещь (фр.).

** Письмо А. П. Бородина Е. С. Бородиной от 26 сентября 1868 г., ПБ 1, стр. 109.

“...В “Женитьбе” Мусоргского слышится жуткий гротеск “Шинели” и “Мертвых душ”. При упорном стремлении сохранить возможно точнее в музыкальном речитативе изгибы обыденной человеческой речи композитор в этом первом опыте передать Гоголя подошел к нему ближе и проникновеннее, чем впоследствии в эскизах “Ярмарки”. Гоголь мещанских будней (“Женитьба”) сильнее в музыке Мусоргского, чем Гоголь солнечного малороссийского полдня, весенних и зимних вечеров и ночей”.

* * *

“Мертвые души”, “Ревизор”, “Шинель”, другие петербургские повести... Они породили целую библиотеку разнообразных толкований. “Женитьба” привлекала внимание куда меньше. Но ведь и в ней есть та словесная “магма”, из которой встает неповторимый гоголевский мир.

“Право, такое затруднение – выбор! Если бы еще один, два человека, а то четыре. Как хочешь, так и выбирай. Никанор Иванович недурен, хотя, конечно, худощав; Иван Кузьмич тоже недурен. Да если сказать правду, Иван Павлович тоже хоть и толст, а ведь очень видный мужчина. Прошу покорно, как тут быть? Балтазар Балтазарыч опять мужчина с достоинствами. Уж как трудно решиться, так просто рассказать нельзя, как трудно! Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича – я бы тогда тотчас же решилась. А теперь поди подумай! просто голова даже стала болеть”.

Как часто смеялись над этими, с первого взгляда, такими безобидными мечтами Агафьи Тихоновны! Но идеал, составленный из жениховых “частей”, который рождается в воображении вечной невесты Агафьи Тихоновны, – в сущности есть чудовище.

К этому времени один европеец уже провел опыт по “сращиванию” частей различных тел воедино. Это был герой повести Мери Шелли “Франкенштейн”. Последствия его опытов породили живой ужас: существо, которое, узнав о своем уродстве, начинает мстить человечеству – убивать людей. Существо не рожденное, но “составленное” – изначально враждебно всему, что появляется на свет естественным путем. Гоголю не нужен столь отчетливый – до прямолинейности – сюжет. Кусочный мир, увиденный им за привычной реальностью, – это его способ видеть мир.

В тот самый 1868-й, когда Мусоргский возьмется за Гоголя, на свет появится мальчик Алеша Пешков, которому предстоит стать знаменитым писателем Горьким. В юности, – скитаясь, – он будет “ухватывать” свое беспорядочное образование везде, где можно. И знания его расходились вширь, сливаясь часто в мыслительных “Франкенштейнов”. Не потому ли ему довелось уловить и пережить тот же кошмарный мир в той части человеческой истории, которую именуют “отвлеченной мыслью”?

Что лежит в основе всего? – спрашивали древние греки. Когда знакомый студент-бессребреник взялся учить Пешкова истории эллинской философии, юный самоучка узнал разные “образы мира” – и Фалеса (“всё произошло из Воды”), и Анаксимена (“всё из Воздуха”), и Анаксимандра (“всё из Беспредельного”), и Гераклита (всё из Огня, и Огонь есть “Логос”, то есть – “Слово”)... Когда рассказ дошел до Эмпедокла, Алексей Пешков почувствовал в душе неясную тревогу. Знаменитый эллин не просто соединил в начале все стихии – огонь, воздух, воду и землю. Он заставил эти стихии – в разных смешениях – порождать все известные вещества и тела, все многообразие зримого мира. “Любовь-вражда” правит стихиями. Она заставляет одни части мира притягиваться друг к другу, другие – взаимоотталкиваться. Но этот космический Эрос породил и Эмпедоклову эволюцию. Сначала отдельно существовали туловища, ноги, руки, головы. Любовь “склеивала” их в самые причудливые тела: туловище со множеством рук и без головы, головы, склеенные без туловища, ноги, соединенные в “гроздь”. Со временем все “нежизнеспособное” – вымирает, остаются “тела” нормальные: голова, туловище, две ноги, две руки... Но в воображении юного Пешкова мир фантазмагорических чудовищ Эмпедокла стоял уже за каждым существом.

“Я видел, – с ужасом вспоминал Горький свои галлюцинации, – головы без лиц, ноги, шагающие отдельно от туловища...”

Сила воображения довела-таки любознательного самоучку до психиатра, который настоятельно посоветовал будущему писателю не слишком терзаться отвлеченными вопросами: “У вас слишком конкретное воображение...”

Но мир Эмпедокла – это не просто “игра воображения”. Мир чудовищ, составленных из “кусков”, мерещился не только Горькому. В сущности, тот же кошмарный мир примерещился и гоголевскому Хоме Бруту в повести “Вий”:

“Он увидел вдруг такое множество отвратительных рыл, ног и членов, каких не в силах был бы разобрать обхваченный ужасом наблюдатель. Выше всех возвышалось странное существо в виде правильной пирамиды, покрытое слизью. Вместо ног у него были внизу с одной стороны половина челюсти, с другой другая; вверху, на самой верхушке этой пирамиды высовывался беспрестанно длинный язык и беспрерывно ломался на все стороны. На противоположном крылосе уселось белое, широкое, с какими-то отвисшими до полу белыми мешками вместо ног; вместо рук, ушей, глаз висели такие же белые мешки. Немного далее возвышалось какое-то черное, все покрытое чешуею, со множеством тонких рук, сложенных на груди, и вместо головы вверху у него была синяя человеческая рука. Огромный, величиной почти со слона, таракан остановился у дверей и просунул свои усы. С вершины самого купола со стуком грянулось на середину церкви какое-то черное, все состоявшее из одних ног; эти ноги бились по полу и выгибались, как будто чудовище желало подняться...”*.

Воображение Агафьи Тихоновны остановилось на “идеальном” и вроде бы нормальном мужчине: лицо, губы, нос, два глаза... Но это чудовище лишь по внешности кажется “образом и подобием Божиим”. В глубине своей – это тот же “монстр” из Эмпедоклова царства, который лишь удачно “сросся”, но составлен из разнородных, генетически не сопряженных частей. Или – всё тот же “демон”, которого сотворил Франкенштейн из кусков тел.

Существо не рожденное, но “составленное из частей”, существо, которое прикидывается “организмом”, а в сущности своей есть биологический механизм – вот что рождается в воображении разборчивой невесты Гоголя, *напуганной* к тому же близким браком:

“Точно правда, что от судьбы никак нельзя уйти. Давича совершенно хотела было думать о другом, но чем ни займусь – пробовала сматывать нитки, шила ридикуль, – а Иван Кузьмич все так вот и лезет в руку. (*Помолчав.*) И так вот, наконец, ожидает меня перемена состояния! Возьмут меня, поведут в церковь... потом оставят одну с мужчиною – уф! Дрожь так меня и пробирает. Прощай, прежняя моя девичья жизнь! (*Плачет.*) Столько лет провела в спокойствии. Вот жила, жила – а теперь приходится выходить замуж! Одних забот сколько: дети, мальчишки, народ драчливый; а там и девочки пойдут; подрастут – выдавай их замуж. Хорошо еще, если выйдут за хороших, а если за пьяниц или за таких, что готов сегодня же поставить на карточку все, что ни есть на нем! (*Начинает мало-помалу опять рыдать.*) Не удалось и повеселиться мне девическим состоянием, и двадцати семи лет не пробыла в девках...”

Не случайно с такой обреченностью Агафья Тихоновна воображает именно процесс деторождения, *противоположный* ее составному идеалу: “...Там и девочки пойдут...”. Ведь тот же “процесс” завлекает поначалу и Подколёсина, которому Кочкарев вдалбливает как нечто несбыточное то, что для нормального, земного человека кажется столь естественным: “... Вот в том-то и дело, что каждый на тебя похож...”

Естественность эта “соблазняет” Подколёсина. Но как соблазняет? Нет ли здесь чего-то *обратного* соблазну земных жителей? Жених, бежавший через окно, – это Подколёсин, вернувшийся к своей сущности. Герои Гоголя, зрелого “Гоголя-реалиста”, – это те же демонические монстры, только не составленные из “кусков”, но как бы сами эти “куски”, тела, где одна часть настолько преобладает над другими, что сводит все прочие к хилому “придатку”. Потому нос в одной повести может обрести самостоятельную жизнь, а герой, его лишившийся, испытывать такую *тоску*, будто лишился своей сути, своей души. И потому же особой жизнью могут жить глаза на дьявольском портре-

* Отрывок из первой редакции “Вия”.

те, подчиняя все окружающее своему воздействию, как бы “облучая” взглядом все окружающее, превращая живое – в нечто механическое. Потому так и похожи герои Гоголя на нелепые, уродливые карикатуры. И вот из Собакевича выглядывает медведь, из Плюшкина – паук, из Коробочки – тупая чушка, из Ноздрева – украденный им щенок*.

Свой жуткий мир Гоголь – силою своего искусства – оживил. Куски за- двигались, задергались, цепляясь друг за дружку. В одном эпизоде “Мертвых душ” возникает диковинный персонаж:

“Петрушка остановился с минуту перед низенькою своею кроватью, придумывая, как бы лечь приличнее, и лег совершенно поперек, так что ноги его упирались в пол. Селифан лег и сам на той же кровати, поместив голову у Петрушки на брюхе и позабыв о том, что ему следовало спать вовсе не здесь, а, может быть, в людской, если не в конюшне близ лошадей. Оба заснули в ту же минуту, поднявши храп неслыханной густоты, на который барин из другой комнаты отвечал тонким носовым свистом. Скоро вслед за ними все угомонились, и гостиница объялась непробудным сном; только в одном окошечке виден еще был свет, где жил какой-то приехавший из Рязани поручик, большой, по-видимому, охотник до сапогов, потому что заказал уже четыре пары и беспрестанно примеривал пятую. Несколько раз подходил он к постели, с тем чтобы их скинуть и лечь, но никак не мог: сапоги, точно, были хорошо сшиты, и долго еще поднимал он ногу и обсматривал бойко и на диво стачанный каблук”.

Зачем этот эпизод “проявился” в гоголевской поэме? Он никак не влияет ни на сюжет, ни на общую идею. Но без этого диковинного “любителя сапогов”, вся страсть которого – какая-то случайная, странная “частность” человеческого мира, – гоголевский мир будет неполон.

Часть замещает целое. Потому столь карикатурны и Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, а головы их прямо называются: у одного редькой кверху, у другого – редькой книзу. Ведь и эти герои – не люди, но именно редьки, “корнеплоды”, которые отличаются одна от другой лишь своим расположением. Потому, наконец, столь нелеп и Поприщин, ставший этикеткой “испанского короля Фердинанда VIII-го”, и Хлестаков, что городит подобный же мирок, только лишь “причесанный” под настоящий, причем врет вдохновенно, творчески: “Один раз я даже управлял департаментом. И странно: директор уехал, – куда уехал, неизвестно. Ну, натурально, пошли толки: как, что, кому занять место? Многие из генералов находились охотники и брались, но подойдут, бывало, – нет, мудрено. Кажется, и легко на вид, а рассмотришь – просто черт возьми! После видят, нечего делать, – ко мне. И в ту же минуту по улицам курьеры, курьеры, курьеры... можете представить себе, тридцать пять тысяч одних курьеров!”

И даже ничтожный в мире людском, но подлинный чародей в мире букв и прописей – “затюканный” Акакий Акакиевич Башмачкин, переписывая бумаги и проговаривая запечатлеваемые фразы, помогая губами, языком, самой улыбкой – тклет вторую действительность из отдельных букв (“некоторые буквы были у него фавориты...”). Не то – вдохновенное подобие человеческого творчества, не то – пародия на Божье Творение. Самая ничтожная “козявка” и “букашка” из мира Гоголя, – будь то Хлестаков, Башмачкин или Агафья Тихоновна, – способны творить. Но только по чьему “образу и подобию”?

Жуткий мир Гоголя – не чистая выдумка. Что-то “видится” человечеству в иные минуты его истории. Может примерещиться и простому человеку, порождая мучительное, тягостное чувство незащитности перед этим мороком. Быть может, “зримый мир” – обманчивая иллюзия, тень? Быть может, в глупине его – те же гоголевские чудовища?

* * *

Гоголь в русском сознании... Прочитав “Вечера на хуторе близ Диканьки”, Пушкин скажет об их “истинной веселости”. Услышав чтение “Ревизора” в исполнении Гоголя, будет хохотать до колик в животе. Но когда из тех же

* Сравнить Ноздрева с украденным им щенком – идея, выросшая из снов Алексея Ремизова (книга “Огонь вещей”).

“авторских” уст прозвучат первые главы “Мертвых душ” – вздохнет: “Боже, как грустна наша Россия!”

В русском мире Гоголь “Миргорода”, “Арабесок”, даже “Ревизора” – “второй” после Пушкина. Но к 1840-м годам появятся “Мертвые души”, 2-я редакция “Портрета” и “Тараса Бульбы”, “Шинель”. Пушкина уже нет среди живых, Лермонтов, одухотворивший русскую литературу в 1837–1841-й годы, на невероятном “мистическом” взлёте – гибнет. Гоголь – единственный. Он уже столь же изначален для русской литературы, как и Пушкин. На него постоянно оглядываются начинающие писатели (Тургенев, Достоевский, Гончаров, Панаев, Григорович), невзирая на то, сходен ли их талант с гоголевским или (что не редкость) противоположен ему.

К началу 1840-х, когда Мусоргский только-только начинал жить, этот странный гений – высший литературный авторитет. Незыблемый. И это место он занял не случайно. В эти годы Гоголь – настоящий словесный шаман. В искусстве прозы он не знает равных. Еще недавно в повести “Портрет” 1835 года испуганный художник Чартков переживал мучительную ночь: страшное изображение ростовщика с только что купленного портрета “отслаивалось” от холста и скользило по воздуху. “Он видел, как поверхность старика отделялась и сходила с портрета, так же как снимается с кипящей жидкости верхняя пена, подымалась на воздух и неслась к нему ближе и ближе...”. Разве можно это сравнить с тем жутким описанием “кошмара в кошмаре”, который появится в редакции 1842-го! Страшный старик вылезает из рамы, шаги его приближаются... Когда Чартков в ужасе просыпается, подходит к покрытому занавесью портрету, он вдруг видит, как его кошмар превращается в явь: занавес начинает шевелиться, словно ужасное изображение начинает выкарабкиваться из холста...

“Холодный пот облил его всего; сердце его билось так сильно, как только можно было биться; грудь была так стеснена, как будто хотело улететь из нее последнее дыханье. “Неужели это был сон?” – сказал он, взявши себя обеими руками за голову; но страшная живость явления не была похожа на сон. Он видел, уже пробудившись, как старик ушел в рамки, мелькнула даже пола его широкой одежды, и рука его чувствовала ясно, что держала за минуту пред сим какую-то тяжесть. Свет месяца озарял комнату, заставляя выступать из темных углов ее где холст, где гипсовую руку, где оставленную на стуле драпировку, где панталоны и нечищенные сапоги. Тут только заметил он, что не лежит в постели, а стоит на ногах прямо перед портретом. Как он добрался сюда – уж этого никак не мог он понять. Еще более изумило его, что портрет был открыт весь и простыни на нем действительно не было. С неподвижным страхом глядел он на него и видел, как прямо вперились в него живые человеческие глаза. Холодный пот выступил на лице его; он хотел отойти, но чувствовал, что ноги его как будто приросли к земле. И видит он: это уже не сон: черты старика двинулись, и губы его стали вытягиваться к нему, как будто бы хотели его высосать... С воплем отчаянья отскочил он – и проснулся.

“Неужели и это был сон?” С бьющимся на разрыв сердцем оцупал он руками вокруг себя. Да, он лежит на постеле в таком точно положении, как заснул. Пред ним ширмы; свет месяца наполнял комнату. Сквозь щель в ширмах виден был портрет, закрытый как следует простынею, – так, как он сам закрыл его. Итак, это был тоже сон! Но сжатая рука чувствует донныне, как будто бы в ней что-то было. Биение сердца было сильно, почти страшно; тягость в груди невыносимая. Он вперил глаза в щель и пристально глядел на простыню. И вот видит ясно, что простыня начинает раскрываться, как будто бы под нею барахтались руки и силиться ее сбросить. “Господи, боже мой, что это!” – вскрикнул он, крестясь отчаянно, и проснулся”.

Кошмар в кошмаре, который, в свою очередь, находится внутри кошмара... И все это как пытка, когда не остается сил противостоять наваждению, дьявольскому “наплыву” на твою собственную жизнь...

“...Если основываться не на общем значении или ценности творчества, а только на любой, хотя бы случайно подвернувшейся странице, на том, какой гений сказывается в сцеплении слов и образов, на неукротимости ритма, пронизывающего каждую фразу, – величайший русский писатель Гоголь”. – Это заметит Георгий Адамович, в истории русской литературы – один из самых чутких ко всякого рода “оттенкам” искусства слова критиков. И он тут же оговорится: “Едва ли Гоголя можно без колебаний счесть “вершиной России”,

вершиной русской культуры: для этого он, прежде всего, слишком странен, внутренне парадоксален, и, так сказать, не общеобязателен, в противоположность Пушкину или Толстому”. И – все-таки: “Но таких невероятных в своей изобразительности страниц, как хотя бы первые главы “Мертвых душ” или даже повесть об Иване Ивановиче и Иване Никифоровиче, нет ни у кого. Не знаю, что можно сравнить с этим и во всей мировой литературе”.

И вот – после “Мертвых душ” и “Шинели” начинается непонятный, какую-то таинственной мутью подернутый период проповедничества и сжигания рукописей... “Выбранные места из переписки с друзьями” восхитили их издателя, Плетнева, и жестоко рассердили Белинского. Смутили же многих, даже друзей славянофилов. Когда Лев Толстой возьмется однажды перечитывать Гоголя, он бросит по этому же поводу очень “толстовскую” фразу, которая выдает и его смущение: “Гоголь – огромный талант, прекрасное сердце и небольшой, несмелый, робкий ум”.

...Царство Гоголя. Причудливое. Диковинное. Необъяснимое. Виссарион Белинский вычитывает из этой невероятной прозы “реализм”. (Это видение унаследуют и шестидесятники.) Слабое противодействие столь прямолинейному толкованию Константина Аксакова (он попытался “сдвинуть” восприятие поэмы Гоголя, сравнив “Мертвые души” с “Илиадой”) – утонуло в издевках “неистового Виссариона”. Для последнего сравнение Аксакова кажется нелепым уже потому, что Гоголь – как он полагал – гений “местного” значения, не всемирный, но только русский гений. Для России – необходимый. (До “гоголевской” реплики Адамовича, – “не знаю, что можно сравнить с этим и во всей мировой литературе...”, – еще более полувека.) Проза Гоголя виделась Белинскому началом нового этапа в движении русской литературы. С “Очерков гоголевского периода” Чернышевского этот взгляд утвердился и “консервировался”. В Гоголе-художнике видели жестокого реалиста, в его проповеди – нелепый идеологический “вывих”. Настоящий Гоголь мало походил на столь одномерное свое изображение.

Автор “Мертвых душ”, “Портрета”, “Шинели”. Да чего он странен! В поведении, в творчестве. Чего стоит впечатление хотя бы Сергея Тимофеевича Аксакова, одного из ближайших друзей; когда он увидел Гоголя в гробу – был поражен, что в душе своей не ощутил не только потрясения, но даже маломальского волнения.

Гоголь словно и не был человеком. И за прозой Гоголя стояла совершенно нечеловеческая сила. Им восхищались. Но от него можно было и содрогнуться.

* * *

Первый, кто испытает мучительную тоску здорового человека, увидевшего inferнальную “изнанку” гоголевского мира, будет Василий Васильевич Розанов. “Как произошел тип Акакия Акакиевича?” – задаст он себе вопрос. И ответит: “...не ясно ли, что уже не сужение, но *искалечение* человека против того, что и каков он в действительности есть, мы здесь находим”. А сам Гоголь... “С этими странными образами одними он жил, ими тяготился, их выразил; и делая это, – и сам верил, и заставил силою своего мастерства несколько поколений людей думать, что не причудливый и одинокий мир своей души он изображал, а яркую, перед ним игравшую, но им не увиденную, не услышанную, не ощенную жизнь”.

Товарищ Розанова и во многом с ним “однодум”, Иван Федорович Романов, писавший под псевдонимом “Рцы” (название буквы “Р” в алфавите, который начинался с “аз, буки, веди” и, одновременно, призыв на старославянском: “реки”, то есть “говори”), пытался переубедить мнительного Василия Васильевича:

“Гоголь *не любил* (как всякий добрый хохол) москаля и *eo ipso* *внутри* москаля не мог и войти, видел только одну внешность, но внешность всегда мертвая, отсюда действительно мертвые души, это огромная Ваша заслуга (что Вы указали), идиоты Вас не поняли, но будьте же умны и справедливы до конца: Гоголь есть творец или живописец мертвых душ в *гостях*, у москаля, а *дома* у себя он живописец *живых душ*: все эти Грыцки и Ганки суть живые души, а Пульхерия Ивановна есть чудный-чудный и может быть один из самых возвы-

шеннейших по-ло-жи-тельных типов”. И – после нескольких словесных пируэтов, приятель Розанова завершил: “Гоголь не понял, что живую душу можно найти не только в Миргороде, или на хуторе близ Диканьки, но *всюду, где есть православная душа*, а понять он этого не мог, потому что не уприиде час”.

Почти то же самое – “сойдемся на православии” – внушал и другой ценный Розановым человек, Говоруха-Отрок...

Переубедить Розанова не удастся. С каждым годом тот ужас, который он испытывал, соприкасаясь с гением Гоголя, усиливался все более и более. И – в конце концов – Гоголь стал для него не просто пугалом, но загадочным погубителем России: великий писатель словно чародей внушил своим читателям, которых в России год от году становилось все больше – что изображенный им чудовищный мир и есть Россия:

“Вышел колдун, достал из лапсердака черную палочку и сказал: вот я вас коснусь, и станете вы все мушкарю”.

Реальную Россию соотечественники вдруг увидели сумасшедшими глазами автора “Мертвых душ” и “Шинели”. Мудрено ли, – печалился и страдал Розанов, – что, увидев на месте нормальной страны (со своими недостатками, но и со своими достоинствами) гоголевские хари, иной читатель готов был идти в революционеры, а “прочий”, тот, что посмирнее, на сами идеи “потрясения основ” стал глядеть почти с сочувствием? Раз Россия – страна-уродина, населенная Собакевичами, Ноздревыми, Коробочками, раз она такова, каков Акакий Акакиевич с бессмысленным “жеванием слов” – то не лучше ли, чтобы этой страшной “дыры” вовсе не было? Не нужно ли это чудовищное царство смести с лица земли?

“Изнанку” Гоголя увидит и пронизательнейший, тонкий поэт и критик Иннокентий Анненский: “...Ведь “Мертвые души” и точно тяжелая книга и страшная. Страшная и не для одного автора”. Гоголь изумительно видел внешнего человека, не различая за его личиной человека внутреннего. “Типическая телесность Гоголя” потому “загромоздила” и “сдавила” его художественный мир. И Собакевич превращается во что-то вроде вещи, “самую типичность свою являя в последнем выводе лишь кошмарной карикатурой”, и Ноздрев есть “какое-то *неудержимое, какое-то сумасшедшее обилье*” и “веселое безразличие природы”, и Манилов весь – “в губах, в смачно-присосавшемся поцелуе”. И здесь же, рядом – “люди-брови” и даже “люди-запахи”. О действительности автора “Мертвых душ” на современность Анненский скажет: “гоголевский черт никогда так всюю не работал, как именно теперь”.

О том же “инфернальном” Гоголе заговорит и Д. С. Мережковский. И само свое сочинение назовет “со смыслом” – “Гоголь и черт”. Вглядываясь в Хлестакова и Чичикова, он увидит главную черту беса, изображенного Гоголем: он *обыкновенен, усреднен, “не слишком толст, не слишком тонок*”.

Эту “серединность” беса, еще до Мережковского, ощутил Ф. М. Достоевский. В “Братьях Карамазовых” больному белой горячкой Ивану (сквозь кошмар) явится именно такой черт, “человеческий, слишком человеческий”. И обыденный этот черт будет после долго разгуливать по русской литературе.

То, что художник чутким ухом и цепким глазом схватывал у предшественника между слов, мыслители и толкователи улавливали медленней, но зато и объясняли отчетливей.

В 1920-е годы и позже, когда реальный мир опрокинется, “встанет на голову”, русская эмиграция – особенно мучительно пережившая (через кровь гражданской войны и потерю отечества) вселенский “излом” истории – легко согласится с “фантастичностью” и даже фантазмагоричностью Гоголя.

“Реализм”?. – “...Того помещичьего быта, который описан в “Мертвых душах”, – пишет чрезвычайно чуткий к “странностям” мира прозаик Газданов, – Гоголь не знал. Девятнадцатилетним юношей он уехал в Петербург, где началась его литературная жизнь. Потом были – Москва, Рим, Париж, Флоренция, Неаполь, Германия, общество писателей, сановных людей, – все что угодно, но никак не помещичья Россия” (Гайто Газданов).

Владимир Набоков, писатель этого же поколения, поражен силой гоголевского сравнения, которая не *уточняет* изображаемую реальность, но порождает иную. Хотя бы – голова Собакевича, которая одним своим видом в глазах Чичикова (или Гоголя?) порождает причудливый мирок:

“Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское, в венце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круг-

лое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего и посвистывающего на белорудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихострунного треньканья”.

Набоков, прочитавший этот отрывок, будет поражен той “изнанкой”, которая просвечивает сквозь мерцающую поверхность гоголевской прозы. Здесь – своя “цепная реакция” сравнений, расщепляющая внешнюю форму и рождающая маленький сюжетный взрыв: “Сложный маневр, который выполняет эта фраза для того, чтобы из крепкой головы Собакевича вышел деревенский музыкант, имеет три стадии: сравнение головы с особой разновидностью тыквы, превращение этой тыквы в особый вид балалайки и, наконец, вручение этой балалайки деревенскому молодцу, который, сидя на бревне и скрестив ноги (в новеньких сапогах), принимается тихонько на ней наигрывать, облепленный предвечерней мошкаррой и деревенскими девушками”.

И ведь правда – даже не названные Гоголем начищенные сапоги блестят на ногах “ухватистого” балалаечника! Картина, всплывающая в читательском воображении, – уже не сводится к сумме слов и эпитетов.

Метафора, вытеснившая (пусть на мгновение) “реальный” мир, давшая возможность разглядеть за его “материей” совсем иную подкладку (как за пестрой занавеской может находиться причудливое существо)... Любовь к мелочам, которая высвечивает разнообразные “кусочки” мира, но не мир как таковой. За мелочами перестаешь ощущать реальные пропорции. Если мир Гоголя – этот “кусочный” мир, то он – не отражение живой жизни, он – сложная склейка из разнородных кусочков, и склейка ожившая.

Но согласившись, что Россия Гоголя – вовсе не реальная Россия, эмигранты, тем не менее, готовы были признать и реальность этого “инфернального” Гоголя. Мир Гоголя – это все-таки *человеческий мир*.

“Провалы и зияния в ткани гоголевского стиля, – внушает читателям Владимир Набоков, – соответствуют разрывам в ткани самой жизни. Что-то очень дурно устроено в мире, а люди – просто тихо помешанные, они стремятся к цели, которая кажется им очень важной, в то время как абсурдно-логическая сила удерживает их за никому не нужными занятиями – вот истинная “идея” повести. В мире тщеты, тщетного смирения и тщетного господства высшая степень того, чего могут достичь страсть, желание, творческий импульс – это новая шинель, перед которой преклонят колени и портные и заказчики. Я не говорю о нравственной позиции или нравственном поучении. В таком мире не может быть нравственного поучения, потому что там нет ни учеников, ни учителей; мир этот *есть*, и он исключает все, что может его разрушить, поэтому всякое усовершенствование, всякая борьба, всякая нравственная цель или усилие ее достичь так же немислимы, как изменение звездной орбиты. Это мир Гоголя, и как таковой он совершенно отличен от мира Толстого, Пушкина, Чехова или моего собственного. Но по прочтении Гоголя глаза могут гоголизироваться, и человеку порой удастся видеть обрывки его мира в самых неожиданных местах. Я объехал множество стран, и нечто вроде шинели Акакия Акакиевича было страстной мечтой того или иного случайного знакомого, который никогда и не слышал о Гоголе”.

Эта реплика известного прозаика-виртуоза становится еще более значимой, если вспомнить слова о его собственном творчестве, брошенные некогда критиком, невероятно восприимчивым ко всякого рода “нюансам”*: “Если русская литература вышла из “Шинели”, то В. Сирин вышел из “Носа”...”

* * *

Гоголь был увиден эмигрантами именно *такими глазами* не без оснований. Они слишком остро почувствовали изнанку мироздания, когда за краткий срок лишились отечества, родных и близких, вообще твердой почвы под ногами. Удивительно ли, что Константин Мочульский, не просто “критик”, но и филолог не без “академической” жилки, о Гоголе говорит, живописуя его мир в таких образах:

* Георгием Адамовичем.

“Под знаком “непонимания” проходит все творчество Гоголя. Его прием: взять самую что ни на есть осмысленную, упорядоченную “картину” действительности, во всем мелочном правдоподобии быта, незаметно нажать на нее и рассказать, какая “чепуха” вдруг получилась. Нарушены взаимоотношения частей, скривились линии, пошатнулись дома, деталь выросла горой, горы сплющились; перепутались планы, перспективы, люди и вещи. И над всей этой неразберихой дьявол зажигает свой фонарь, чтоб все настоящее казалось сном, а сон – действительностью.

Мир Гоголя – маленький кружок, пятно света от дьявольского фонаря. Кругом мрак, из которого в кружок врываются призраки, шарахаются, как летучие мыши, и неуклюже исчезают. Микроскопический мирок Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, где слово “гусак” глядит каким-то страшным роком, мирок старосветских помещиков, где ту же роль бессмысленной судьбы играет кошка, мир Акакия Акакиевича – с шинелью, город в “Мертвых душах”, где Чичиков вырастает до Наполеона. Незначительное – важно, важное – ничтожно. Плотная и гладкая поверхность жизни становится прозрачной и неведомой: под мнимой разумностью царит бессмыслица, под порядком – хаос”.

И, разумеется, Гоголь не случайно вошел в глубину зрительного нерва русских писателей, которые ощутили силу собственного творчества именно за рубежом. “...В. Сирин вышел из “Носа”...” – Позже Адамович прибавит к этой характеристике, что главная тема Набокова-Сирина – тема смерти. Именно ее обличье различимо за кукольным миром Набокова, за его героями-манекенами.

Но тот же самый “инфернальный” мир нет-нет да и мелькнет за кружением фраз другого молодого прозаика русского зарубежья – уже упомянутого Гайто Газданова. В романе “Ночные дороги” его герой, живший в верхнем этаже, выходит ночью на крышу, потом пытается вернуться, не заметив, что начал спускаться с совсем другой стороны. Он не может нащупать ногой спасительного выступа у стены, изумлен, опускается ниже, еще ниже...

“Когда край крыши был на уровне моих глаз, я вытянул носки ног; но пола под ними не было. Это меня удивило, я опустился ниже, потом, наконец, повис на вытянутых руках, держась пальцами за черепицу, но пола опять не достал. Тогда я повернул с усилием голову вбок и посмотрел вниз: очень далеко, в страшной, как мне показалось, глубине тускло горел фонарь над мостовой; а я висел над задней, глухой и совершенно ровной стеной дома, над шестизэтажной пропастью”.

Здесь за образом ночного Парижа становится различима всепоглощающая мировая бездна, словно задрапированная этим тихим и все же навязчиво тусклым светом фонаря. Не гоголевским ли в своей сути?

Фонарь у Гоголя – не “предмет”. Это особое существо, тихое и – фантастическое. В отрывке “Учитель” из незаконченной “малороссийской” повести “Страшный кабан” его странный свет только-только начинает отливать колдовскими “полутонами”:

“Трескотня и разноголосица, прерываемые взвизгиваньем и бранью, раздавались по мирным закоулкам села Мандрык. А как почтеннейшие обитательницы его имели похвальную привычку помогать своему языку руками, то по улицам то и дело, что находили кумушек, уцепившихся так плотно друг за друга, как подлипало цепляется за счастливец, как скряга за свой боковой карман, когда улица уходит в глушь и одинокий фонарь отливает потухающий свет свой на палевые стены уснувшего города”.

В “Невском проспекте” этот свет явно исходит из “подземных глубин”: “...он отдалился на дальнейшее расстояние, беспечно глядел по сторонам и рассматривал вывески, а между тем не упускал из виду ни одного шага незнакомки. Проходящие реже начали мелькать, улица становилась тише; красавица оглянулась, и ему показалось, как будто легкая улыбка сверкнула на губах ее. Он весь задрожал и не верил своим глазам. Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице ее подобие улыбки, нет, это собственные мечты смеются над ним. Но дыхание занялось в его груди, всё в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели и всё перед ним скинулось каким-то туманом. Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, каза-

лось, на самой реснице его глаз. И всё это произвел один взгляд, один поворот хорошенькой головки”.

Поворот головки или завлекающий, “обманчивый” свет фонаря? В черновых отрывках к ненаписанным произведениям трепетный и мутный свет окрашивается совсем в зловещие тона:

“Было далеко за полночь. Один фонарь только озарял капризно улицу и бросал какой-то страшный блеск на каменные дома и оставлял во мраке деревянные, которые из серых превращались совершенно в черные”.

Фонарь у Гоголя, то оживающий, то умирающий. От него падает на гоголевскую прозу самый чудовищный блик:

“Фонарь умирал в одной из дальних линий Васильевского острова...”

В этом дрожании фонарного пламени преображается мир. За внешностью, “реальностью” – в колебаниях мутноватого света – начинаешь различать мрачно-фантастическую изнанку. Да, фонари зажигались вручную, прогорали, гасли. Но два слова: “Фонарь умирал...” – заставляют увидеть воочию это длинноногое и все еще живое существо. Пока оно дает свое трепетное пламя, – оно живо. Но тусклый свет, исходящий из этого создания, порождает из себя мучительный мирок – человека, застывшего у окна, женское платье, там, за стеклом, – и...

“Всё для студента в чудесно очаровательном, в ослепительно божественном платье – в самом прекраснейшем белом. Как дышит это платье!.. Сколько поэзии для студента в женском платье!.. Но белый цвет – с ним нет сравнения. Женщина выше женщины в белом. Она – царица, видение, всё, что похоже на самую гармоническую мечту. Женщина чувствует это и потому в отдельные минуты преображается в белую. Какие искры пролетают по жилам, когда блеснет среди мрака белое платье! Я говорю – среди мрака, потому что всё тогда кажется мраком. Все чувства переселяются тогда в запах, несущийся от него, и в едва слышимый, но музыкальный шум, производимый им. Это самое высшее и самое сладострастнейшее сладострастие. И потому студент наш, которого всякая горничная девушка на улице кидала в озноб, который не знал приборать имени женщине, – пожирал глазами чудесное видение, которое, стоя с наклоненною на сторону головою, охваченное досадною тенью, наконец поворотило прямо против него ослепительную белизну лица и шеи с китайскою прическою. Глаза, неизъяснимые глаза, с бездною души под капризно и обворожительно поднятым бархатом бровей были невыносимы для студента. Он задрожал и тогда только увидел другую фигуру, в черном фраке, с самым странным профилем. Лицо, в котором нельзя было заметить ни одного угла, но вместе с сим оно не означалось легкими, округленными чертами. Лоб не опускался прямо к носу, но был совершенно покат, как ледяная гора для катанья. Нос был продолжение его – велик и туп. Губы, только верхняя выдвинулась далее. Подбородка совсем не было. От носа шла диагональная линия до самой шеи. Это был треугольник, вершина которого находилась в носе: лица, которые более всего выражают глупость”.

Гоголевский фонарь, с его потусторонним светом, породил еще одного гомункулуса, чудовищную личину которого успел схватить этот отрывок до той минуты, когда писатель бросил перо: “лица, более всего выражающие глупость” и “...треугольник, вершина которого находилась в носе...”.

Сбежав от майора Ковалева, нос его становится “статским советником”. Сам Гоголь в воображении мог и себя обрисовать в виде огромного носа, где ноздри “с ведра”. И все же... “Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...” Если Агафья Тихоновна именно нос захотела “взять” от Ивана Кузьмича, значит у Подколёсина – самый красивый (в ее представлении) нос. Но он – часть, отделенная от целого. Он тоже сбегает (как *идеальный нос*), только уже от Агафьи Тихоновны. И тоже стремится жить своей собственной, “личной” (в кавычках, поскольку часть не может быть *личностью!*) жизнью, становится *особенной* частью.

“...Треугольник, вершина которого находилась в носе...”. Не прообраз ли будущего Подколёсина запечатлелся в этой личине? Вечно лежащий, и не добрый душою, – как позже появится добряк Тентетников у Гоголя или Обломов

у Гончарова, – но мрачный, “закомплексованный” и самодовольный. Подколёсин, не живущий, но пребывающий в мире.

...Мечты его столь же узки и причудливы в сравнении с привычными человеческими мечтами, как островок ночного мира, “плавающий” в дрожащем освещении фонаря. Или как может быть странна полоска, вырезанная из репродукции: какое-то узкое и длинное изображение, где можно различить, что это должны быть “фигуры” или “пейзаж”, но понять, что за фигуры или что за пейзаж – невозможно. Обычный человек может мечтать о женитьбе. Подколёсин грезит не столько о ней, сколько о том впечатлении, которое его женитьба могла бы произвести на других. Его реплики из разговора со слугой говорят именно об этом:

– Не пришла сваха?.. А у портного был?.. А не спрашивал он, на что, мол, нужен барину фрак?.. Может быть, он говорил, не хочет ли барин жениться?.. Ну, а не спрашивал: для чего, мол, барин из такого тонкого сукна шьет себе фрак?.. Не говорил ничего о том, что не хочет ли, дескать, жениться?.. А ваксу купил?.. Где купил? В той лавочке, про которую я тебе говорил, что на Вознесенском проспекте?.. А когда он отпускал тебе ваксу, не спрашивал, для чего, мол, барину нужна такая вакса?.. Может быть, не говорил ли: не затевает ли, дескать, барин жениться?..

Это не “самодовольная тупость”, которую иногда видят в Подколёсине толкователи. Это лишь “отрезок” самодовольства, “отрезок” тупости, поскольку даже полноценных человеческих качеств здесь нет, есть лишь их “кусочки”, “узкие полоски”.

“Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича...”

...В 1939 г. “Женитьбу” поставят в русском Париже. Оперу закончит композитор Александр Черепнин. Рецензент, конечно, промахнется, когда попытается определить суть персонажа: “Искусным изменением темпов и ритмов живописуется хитрая сваха, наивная невеста, нерешительный жених, развязный приятель, тупой слуга...” (“Последние новости”. 4.07.1939).

У Мусоргского еще нет невесты (написаны лишь четыре сцены на квартире Подколёсина). Поэтому наивную невесту живописал своей музыкой Черепнин. Остальным персонажам можно было бы дать более точные и более обобщающие характеристики: самодовольный, неподвижный (в этом чувстве), “самодовлеющий” Подколёсин, ленивый, но обреченный ухаживать за Подколёсиным слуга (нерасторопность, которая “вращается” вокруг неподвижности хозяина, то есть принудительное движение), изворотливая (начало самостоятельного движения) сваха, вечно непоседливый, как вечное беспорядочное движение – Кочкарев.

Петр Бицилли, литературный критик и универсальный мылитель русского зарубежья, соединивший в своих статьях и рецензиях знание истории, лингвистики, мировой литературы и музыки, однажды уловил неожиданную близость Кочкарева образу друга-любовника или “верного слуги” из классической комедии. Но в отличие от привычного европейцам “Сганареля”, Кочкарев у Гоголя не имеет своей выгоды. Он и сам не знает, зачем ввязался в историю. Действует “непонятно почему”. Здесь – совершенное обновление мирового образа, обновление самого комизма. И – если отойти от толкования русского ученого и просто вчитаться в произведение – тут, как и везде у Гоголя, – за смехом сквозит что-то иное. Сквозь образ приятеля-непоседы начинает сквозить жуткое обличье “мировой воли”. Артур Шопенгауэр, увидевший за суетой всемирной истории слепое действие этой Воли, пришел в состояние мрачной печали. Гоголь дает почувствовать в ней нечто зловещее, отчего у читателя, только что испытывавшего чувство подлинного веселья, вдруг стынет сердце и холодеет кровь.

Почему-то никто не хотел обратить внимания, что излюбленный Подколёсиным “тритон” в давние времена считался созвучием “дьявольским”. Мусоргский мог и сам не знать об этом древнем музыкальном символе, но не почувствовать “зловещую” природу созвучия, которая дала ему столь темное наименование, не мог. Да и само начало оперы – сумрачное, “минорное”, тягостное – как-то не очень вязалось с образом комической оперы.

И все-таки рецензент верно схватит “кусочность” героев Гоголя (“хитрая сваха, нерешительный жених, тупой слуга”). И то, что именно эту “кусочность”, то есть что-то “за-человеческое”, подобное “сшитым” из разрознен-

ных частей тела существам (или – сами эти “ожившие” части), и схватил в смешной, но жутковатой комедии Мусоргский. Даже в миниатюрных “оркестровых портретах”, которые предшествуют явлению каждого персонажа и сопровождают его далее, схвачены те же самодостаточные “частности” гоголевского мира. В коротеньких – в несколько лишь тактов – запечатленных характерах оживают почти зримые картины. Сумрачная тема Подколёсина, открывающая оперу, – словно запечатлела это движение: грузное тело, “позёвывающая” (и это слышно в музыке), медленно переворачивается “на другой бок”. Степан воплощается в теме неровных “шагов”, за которой так ощутимо его неровное, недовольное тем, что потревожили, шарканье. В своих “плясовых” мотивах Фекла, еще не открыв рта, уже “тараторит” и “лясы точит”. И торопливый, припрыгивающий и неостановимый “бег” Кочкарева буквально “вкатывается” в оперу. От персонажа к персонажу мир Гоголя-Мусоргского “разгоняется”, от неподвижного пребывания в “точке” (Подколёсин) переходит в медленному вращательному движению (Степан), затем к движению производному (Фекла) и, наконец, к хаотическому (Кочкарев). Мир почти “математический” и – механический. То есть опять-таки – будто живой.

Чуть ли не через сто лет после появления гоголевской “Шинели” Владимир Набоков посвятит ей вдохновеннейшие страницы. Именно в ней он увидит “квинтэссенцию” Гоголя и одну из недостижимых вершин мировой литературы. Повесть о “маленьком человеке”? Это только око Белинского или Чернышевского, испорченное “социальными проблемами”, могло увидеть в гениальном творении подобную нелепость. Повесть похожа на записки сумасшедшего “в квадрате”, то есть это не мир, увиденный глазами Поприщина, но мир Поприщина с гениальным пером и подлинным вдохновением:

“На крышке табакерки у портного был портрет какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки”. Вот так и с абсурдностью Акакия Акакиевича Башмачкина. Мы и не ожидали, что среди круговорота масок одна из них окажется подлинным лицом или хотя бы тем местом, где должно находиться лицо. Суть человечества иррационально выводится из хаоса мнимостей, которые составляют мир Гоголя. Акакий Акакиевич абсурден потому, что он трагичен, потому, что он человек, и потому, что он был порожден теми самыми силами, которые находятся в таком контрасте с его человечностью”.

Этот Гоголь – создатель величайшего художественного бреда, такого бреда, который есть часть человеческой жизни. И этого Гоголя и увидел – точнее услышал, когда вчитывался в любимого автора, – Мусоргский. Задолго до Розанова, Анненского, Мережковского, Адамовича, Набокова и многих-многих других чутких читателей XX века. И воплотился этот мерцающий “шинельный бред” – прав был Асафьев! – в его “Женитьбе”.

В сущности, прозаик Гоголь начался с повести “Ночь накануне Ивана Купала”, написанной в 1829-м. Композитор тоже, подобно писателю, начинал с фантастического “бесовства”, изобразив его в музыке “Иванова ночь на Лысой горе”. Здесь – бесы, ведьмы и сам сатана, в их привычно-народном обличье. В “Женитьбе” Мусоргского появились бесы, выпрыгнувшие из кошмаров Гоголя, бесы, в которых запечатлелось “человеческое, слишком человеческое”...

Нет смысла гадать, почему Мусоргский оставил “Женитьбу”. При своем упрямстве он мог и не послушаться советов друзей. “Женитьбу” он ценил, о любви к своему детищу будет говорить и позже. И вряд ли считал свою речитативную оперу только “экспериментом”. Думал, что столь же “прозаическое” продолжение сделает оперу монотонной? Этого и вправду опасался. Но мог ведь – при творческом усилии – одолеть и это препятствие.

Это добрый друг “дяинька”, Владимир Васильевич Никольский, вдруг бросил эту идею: “Борис Годунов”. И новый замысел поглотил его целиком. Прежняя работа над “Женитьбой” лишь подзадорила. Острое желание писать по-новому жило в нем неотвязно. И вот рука вывела: “Борис Годунов”. И еще не сочиненная опера сразу стала родной. От Гоголя Мусоргский шагнул к Пушкину.