

Дмитрий Петрович Святополк-Мирский (Д. П. Мирский)

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ с древнейших времен по 1925 год / Пер. с англ. Р. Зерновой. – 2-е изд. – Новосибирск: Изд-во «Свиньин и сыновья», 2006. – 872 с.

А. Бирюков, предисловие, 2005

© Р. Зернова, перевод, 2005

© Г. Прашкевич, послесловие, 2005

© Изд-во «Свиньин и сыновья», оформление, 2006

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

«История русской литературы», написанная Д. П. Святополк-Мирским, «красным князем», как называли его в России, давно получила мировое признание. Книга переведена на все основные европейские языки (и неоднократно переиздавалась), на все... кроме русского. Дело в том, что «История русской литературы» изначально была написана на английском и предназначалась для читателей зарубежья. И только в начале 90-х появился русский перевод. Парадокс, не правда ли? Книга, целиком посвященная русской литературе, написана русским писателем, переводит ее... на русский язык... русская переводчица и прозаик Руфь Александровна Зернова. Под этим псевдонимом долгие годы публиковалась Руфь Александровна Зевина. Она родилась в 1919 году в Одессе, училась на филфаке Ленинградского университета. Муж Р. А. Зерновой Илья Захарович Серман преподавал литературу, защитил докторскую по русской поэзии XVIII века. Сама Руфь Александровна всегда стремилась именно к литературе. К сожалению, лучшие годы ее жизни пришлись на самые роковые годы в истории России. В предисловии к единственной пока в России авторской книге Р. А. Зерновой «Свет и тени» поражает список профессий, или, скажем так, занятий автора: вначале студентка ЛГУ, затем переводчица в Испании во время гражданской войны и вдруг после всего этого – лесоруб, землекоп, учительница. Кстати, в рассказах указанной выше книжки смутно угадывались лагерные реалии. Да так оно и было: пройдя сталинские лагеря, Руфь Александровна все же выжила. После всех мук и раздоров вместе с мужем она уехала в Израиль. В Израиле и был выполнен перевод знаменитой книги Д. П. Святополк-Мирского. В 1992 году небольшие тиражи русского перевода были выпущены лондонским издательством Overseas Publications Interchange Ltd в Лондоне и Израиле. Позже историей книги и ее автора заинтересовался магаданский писатель и журналист Александр Михайлович Бирюков, не одно десятилетие своей жизни отдавший выяснению судеб своих соотечественников, погибших на далекой Колыме в годы репрессий. С разрешения Р. Зерновой он переиздал книгу в 2001 г. в Магадане за счет благотворительного фонда «Омолон» уже тиражом в 600 экземпляров. А в 2005 году издательство «Свиньин и сыновья» (Новосибирск) выпустило книгу Святополк-Мирского в переводе Руфи

Зерновой и с благословения А. М. Бирюкова для более широкого круга читателей. Весь тираж (1000 экземпляров) разошелся мгновенно. Мы очень надеялись, что Александр Михайлович Бирюков сам напишет предисловие к новому изданию знаменитой книги, но, к сожалению, осенью 2005 года его не стало. А еще раньше, в 2004 году, ушла из жизни Руфь Александровна Зернова. Их роль в появлении в России замечательной книги Святополк-Мирского просто неоценима. Книга написана простым и ясным языком, блестательно переведена, и недаром скромной на похвалы В. Набоков считал ее лучшей историей русской литературы на любом языке, включая русский.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Александр Бирюков. КНЯЗЬ И ПРОЛЕТАРСКИЙ ПИСАТЕЛЬ (Что влекло Горького к Святополк-Мирскому?)

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО СМЕРТИ ДОСТОЕВСКОГО (1881)

Предисловие автора

Глава I. ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (XI–XVII вв.)

1. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК
2. ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ
3. ОБЗОР ПЕРЕВОДНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
4. КИЕВСКИЙ ПЕРИОД
5. ЛЕТОПИСИ
6. ПОХОД ИГОРЯ И ЕГО БРАТЬЕВ
7. МЕЖДУ КИЕВОМ И МОСКОВЬЮ
8. МОСКОВСКИЙ ПЕРИОД
9. МОСКОВСКИЕ ПОВЕСТИ
10. НАЧАЛО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
11. КОНЕЦ СТАРОЙ МОСКОВИИ: АВВАКУМ

Глава II. КОНЕЦ ДРЕВНЕЙ РУСИ

1. ВОЗРОЖДЕНИЕ ЮГО-ЗАПАДА
2. ПЕРЕХОДНОЕ ВРЕМЯ В МОСКВЕ И ПЕТЕРБУРГЕ
3. ПЕРВЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТИХИ
4. ДРАМА
5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И КНИЖКИ ДЛЯ НАРОДА

Глава III. ЭПОХА КЛАССИЦИЗМА

1. КАНТЕМИР И ТРЕДИАКОВСКИЙ
2. ЛОМОНОСОВ

3. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ И ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ПОСЛЕ ЛОМОНОСОВА
4. ДЕРЖАВИН
5. ДРАМА
6. ПРОЗА XVIII ВЕКА
7. КАРАМЗИН
8. СОВРЕМЕННИКИ КАРАМЗИНА
9. КРЫЛОВ
10. РОМАН

Глава IV. ЗОЛОТОЙ ВЕК ПОЭЗИИ

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА
2. ЖУКОВСКИЙ
3. ДРУГИЕ ПОЭТЫ СТАРШЕГО ПОКОЛЕНИЯ
4. ПУШКИН
5. МАЛЫЕ ПОЭТЫ
6. БАРАТЫНСКИЙ
7. ЯЗЫКОВ
8. ПОЭТЫ-МЕТАФИЗИКИ
9. ТЕАТР
10. ГРИБОЕДОВ
11. ПРОЗА ПОЭТОВ
12. РАЗВИТИЕ РОМАНА
13. ПРОЗА ПУШКИНА
14. РАЗВИТИЕ ЖУРНАЛИСТИКИ

Глава V. ЭПОХА ГОГОЛЯ

1. УПАДОК ПОЭЗИИ
2. КОЛЬЦОВ
3. ТЮТЧЕВ
4. ЛЕРМОНТОВ
5. ПОЭЗИЯ РЕФЛЕКСИИ
6. ДРАМА
7. РОМАНИСТЫ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ XIX ВЕКА
8. ГОГОЛЬ
9. ПРОЗА ЛЕРМОНТОВА
10. ПЕРВЫЕ НАТУРАЛИСТЫ
11. ПЕТЕРБУРГСКИЕ ЖУРНАЛИСТЫ
12. МОСКОВСКИЕ КРУЖКИ
13. СЛАВЯНОФИЛЫ
14. БЕЛИНСКИЙ

Глава VI. ЭПОХА РЕАЛИЗМА: РОМАНИСТЫ (I)

1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА
2. РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
ДОСТОЕВСКОГО

3. АКСАКОВ
4. ГОНЧАРОВ
5. ТУРГЕНЕВ
6. СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ГУМАНИСТЫ
7. ПИСЕМСКИЙ
8. ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ РОМАН

Глава VII. ЭПОХА РЕАЛИЗМА: ЖУРНАЛИСТЫ, ПОЭТЫ, ДРАМАТУРГИ

1. КРИТИКА ПОСЛЕ БЕЛИНСКОГО
2. АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ
3. ГЕРЦЕН
4. ВОЖДИ РАДИКАЛОВ
5. СЛАВЯНОФИЛЫ И НАЦИОНАЛИСТЫ
6. ПОЭТЫ-ЭКЛЕКТИКИ
7. АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ
8. ФЕТ
9. ПОЭТЫ-РЕАЛИСТЫ
10. НЕКРАСОВ
11. ПОЛНЫЙ УПАДОК ПОЭЗИИ
12. ДРАМАТУРГИЯ, ОБЩИЙ ОБЗОР; ТУРГЕНЕВ
13. ОСТРОВСКИЙ
14. СУХОВО-КОБЫЛИН, ПИСЕМСКИЙ И МАЛЫЕ ДРАМАТУРГИ
15. КОСТЮМНАЯ ДРАМА

Глава VIII. ЭПОХА РЕАЛИЗМА: РОМАНИСТЫ (II)

1. ТОЛСТОЙ (ДО 1880 Г.)
2. ДОСТОЕВСКИЙ (ПОСЛЕ 1849 Г.)
3. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН
4. УПАДОК РОМАНА В 60-Е И 70-Е ГОДЫ
5. БЕЛЛЕТРИСТЫ-РАЗНОЧИНЦЫ

**СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
(1881–1925)**

Предисловие автора

Глава I

1. КОНЕЦ ВЕЛИКОЙ ЭПОХИ
2. ТОЛСТОЙ ПОСЛЕ 1880 Г.
3. ЛЕСКОВ
4. ПОЭЗИЯ: СЛУЧЕВСКИЙ
5. ЛИДЕРЫ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ: МИХАЙЛОВСКИЙ
6. КОНСЕРВАТОРЫ
7. КОНСТАНТИН ЛЕОНТЬЕВ

Глава II

1. ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ И НАЧАЛО ДЕВЯНОСТИХ
2. ГАРШИН
3. ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПРОЗАИКИ
4. ЭМИГРАНТЫ
5. КОРОЛЕНКО
6. АДВОКАТЫ-ЛИТЕРАТОРЫ
7. ПОЭТЫ
8. ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ
9. ЧЕХОВ

Промежуточная глава I

Первая революция (1905)

Глава III

1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА ПОСЛЕ ЧЕХОВА
2. МАКСИМ ГОРЬКИЙ
3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА «ЗНАНИЯ»
4. КУПРИН
5. БУНИН
6. ЛЕОНИД АНДРЕЕВ
7. АРЦЫБАШЕВ
8. СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ
9. ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПРОЗАИКИ
10. ВНЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГРУППИРОВОК
11. ФЕЛЬБЕТОНИСТЫ И ЮМОРИСТЫ

Глава IV

1. НОВЫЕ ДВИЖЕНИЯ ДЕВЯНОСТИХ ГОДОВ
2. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ: БЕНУА
3. МЕРЕЖКОВСКИЙ
4. РОЗАНОВ
5. ШЕСТОВ
6. ДРУГИЕ РЕЛИГИОЗНЫЕ ФИЛОСОФЫ
7. «ВЕХИ» И ПОСЛЕ «ВЕХ»

Глава V

1. СИМВОЛИСТЫ
2. БАЛЬМОНТ
3. БРЮСОВ
4. ПОЭТЫ-МЕТАФИЗИКИ: ЗИНАИДА ГИППИУС
5. СОЛОГУБ
6. АННЕНСКИЙ
7. ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ
8. ВОЛОШИН
9. БЛОК
10. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ
11. МАЛЫЕ СИМВОЛИСТЫ
12. «СТИЛИЗАТОРЫ»: КУЗМИН

13. ХОДАСЕВИЧ

Промежуточная глава II

Вторая революция

Глава VI

1. ГУМИЛЕВ И ЦЕХ ПОЭТОВ
2. АННА АХМАТОВА
3. МАНДЕЛЬШТАМ
4. ВУЛЬГАРИЗАТОРЫ: СЕВЕРЯНИН
5. МАРИНА ЦВЕТАЕВА
6. «КРЕСТЬЯНСКИЕ ПОЭТЫ» И ИМАЖИНИСТЫ: ЕСЕНИН
7. НАЧАЛО ФУТУРИЗМА
8. МАЯКОВСКИЙ
9. ДРУГИЕ ПОЭТЫ ЛЕФА
10. ПАСТЕРНАК
11. ПРОЛЕТАРСКИЕ ПОЭТЫ
12. МЛАДШИЕ ПОЭТЫ ПЕТЕРБУРГА И МОСКВЫ

Глава VII

1. РЕМИЗОВ
2. А. Н. ТОЛСТОЙ
3. ПРИШВИН
4. ЗАМЯТИН
5. МЕМУАРЫ И ИСТОРИЧЕСКИЕ РОМАНЫ
6. ШКЛОВСКИЙ И ЭРЕНБУРГ
7. ВОЗРОЖДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ ПОСЛЕ 1921 Г.

Paralipomena

1. ДРАМА
2. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Указатель имен и названий

Геннадий Прашкевич. ЕЩЕ РАЗ ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ

Александр Бирюков

КНЯЗЬ И ПРОЛЕТАРСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

(ЧТО ВЛЕКЛО ГОРЬКОГО
К СВЯТОПОЛК-МИРСКОМУ?)

Дмитрий Петрович Святополк-Мирский (1890–1939) – князь (по легенде – из Рюриковичей), сын министра внутренних дел царской России (это на его отца – без достаточных на то оснований – возложили в свое время ответственность за расстрел мирной демонстрации 9 января 1905 года), писатель, филолог, выпускник Санкт-Петербургского университета (1911), офицер в годы первой мировой войны (штабс-капитан), а затем и в годы гражданской. В 1920 г. уехал из Советской России, жил в Польше, в Греции, в Англии. Там он прославился не потерявшими и по сей день своей ценности книгами по истории русской литературы, а также вступлением в компартию Великобритании и своей апологетической брошюрой «Ленин» (1931).

В 1932 году Святополк-Мирский вернулся в Россию.

«*Заново родился! В новую страну! „Ну-ка, воротися На спину коню Сбросившему...“*», – писала мудрая Марина Цветаева, которой благоволил, хотя и не безгранично, Д. П. Святополк-Мирский. Теперь он активно участвовал в литературной жизни Советской России, сотрудничал с М. Горьким в его самых политеизированных мероприятиях (в том числе и как один из главных авторов книги «Канал имени Сталина»). Был арестован в Москве в июне 1937 года и осужден постановлением Особого совещания НКВД СССР по «литерной» статье *ПШ (потенциальный шпионаж или покушение на шпионаж – аббревиатура имеет два толкования)* на восемь лет заключения в исправтрудлагерь. Осенью того же года оказался на Колыме: уатовский (от УАТ – Управление автомобильного транспорта Дальстроя) лагерь на Атке (около 200 км от Магадана по основной трассе), несколько месяцев на лесоповале, затем перевод на легкий труд – сторож на автобазе в той же Атке, наконец «активирован» с группой других «доходяг» в феврале 1939 года. Сегодня указать место его могилы можно только приблизительно – каждый свободный участок земли жители поселка Снежный уже многие десятилетия используют для выращивания картофеля.

ЛЮБОВЬ К «БЕЛЫМ ВОРОНАМ»

По установившемуся мнению (в том числе и нескольких бывших колымских заключенных), в Советскую Россию Дмитрия Петровича пригласил или даже зазвал Горький. Если и так, искать подтверждений в материалах архивно-следственного дела Святополк-Мирского не стоит – в 1937 году чекисты не стали бы «засвечивать» это обстоятельство. А в «Справке по личному делу на Мирского (Святополк-Мирского Дмитрия Петровича)», составленной в 1962 году и хранящейся в том же архивно-следственном деле, указано: «*Рекомендации о принятии в советское*

гражданство были даны Кушнир – заведующим бюро печати Лондонского торгпредства, и Нейман – заведующим бюро печати полпредства в Лондоне. Здесь горьковский след еще не обнаруживается.

Знакомство писателя с Горьким состоялось в начале 1928 года. Вот как об этом вспоминал П. П. Сувчинский, музыкальный критик и издатель, активный общественный деятель, принадлежавший, как и С. Мирский (принятое в 20-е годы на Западе обозначение его фамилии), к левому крылу евразийского движения: «Я часто встречал Горького в России, а потом в Сорренто. Мирский однажды попросил меня поехать с ним, и мы провели Рождество у Горького». Об этой встрече месяц спустя сам Мирский писал из Лондона: «Дорогой Алексей Максимович, я с отъездом все собираюсь написать Вам и все не могу найти подходящих слов, чтобы сказать, каким огромным благодеянием была для меня встреча с Вами. Так, вероятно, и не найду, но у меня чувство, как будто бы я был не в Сорренто, а в России, и эта побывка в России меня страшно выпрямила. И нет, наверное, другого такого человека, который бы так носил в себе Россию, так, как Вы, и не только Россию, но и то, без чего Россия быть не может, – человечество. Мне даже стыдно, что мы такими упырями сидели на Вас и тили Вашу русскую и человеческую кровь, и только уверенность, что ее в Вас хватит и на нас, позволяет не слишком каяться. Уходя от Вас, Сувчинский сказал мне: „А вот Толстого мы никогда не видели“. Только о Толстом мы и могли вспомнить. Но Вы больше русский, больше „представляете собой“ Россию, чем Толстой. Главное же, я понял то чувство любви, которое так неизменно сохраняют видевшие Вас (по крайней мере, кого я встречал). Простите, что пишу с чрезмерной сентиментальностью. Но я не умею выразить то чувство любви и благодарностей, которыми Вы меня наполнили».

Сувчинский вспоминал, что «...Горький уговаривал нас ехать в Россию: „Я вас устрою“, и он убедил Мирского и меня».

Отметим все-таки, что инициатива встречи принадлежала Святополк-Мирскому. Спустя почти три года, когда приобретение советского гражданства стало для него делом уже неотложным, он снова обратился к Горькому (письмо датировано 30 декабря 1930 года): «Глубокоуважаемый и дорогой Алексей Максимович, я обращаюсь к Вам за советом и, может быть, за помощью. Когда три года тому назад я был у вас, я был в самом начале той дороги, которая привела меня к полному и безоговорочному принятию коммунизма. Теперь – и уже не со вчерашнего дня – мое единственное желание – какие у меня есть силы отдать делу Ленина и советских республик. Психологические и бытовые трудности до сих пор мешали мне открыто сделать это. Я ждал выхода в свет моей книги (английской) о Ленине, которая позволила бы мне явиться не с совсем пустыми руками. Но выход этот задерживается по крайней мере до марта месяца, а время идет такое, что ждать нельзя».

Процесс Промпартии и гнусный лай, поднятый вокруг Ваших статей буржуазной прессой, заставили меня с особой силой понять, что больше не

может быть нейтралитета и половинчатости и что кто не с рабочим классом – против рабочего класса.

Я пишу Вам прежде всего потому, что это самый естественный путь для интеллигента, даже если бы он и не был с Вами лично знаком, окончательно решившего стать на сторону коммунизма. Но также и потому, что более нормальный путь обращения в Советское консульство не кажется мне вполне удовлетворительным, т.к., во-первых, меня движет не советский патриотизм, а ненависть к буржуазии и вера в социальную революцию всеобщую, и, во-вторых, что я не хочу быть советским обывателем, а хочу быть работником ленинизма. Коммунизм мне дороже СССР. Еще и потому я обращаюсь именно к Вам, что неизбежно бы отнеслись ко мне официальные советские власти с законным недоверием как к бывшему помещику и белогвардейцу. Я прошу Вас очень убедительно помочь мне и сказать, что мне делать? Куда обратиться, чтобы с минимальной тратой трений я могдействительно и эффективно впрячься в дело, которое достойно человеческого достоинства.

И еще разрешите прибавить, что за эти последние недели у меня не раз был прилив гордости за человечество (да и за русское племя), что Вы есть на свете.

*Глубоко уважающий и любящий Вас
Д. С. Мирский».*

Полное и безоговорочное принятие коммунизма княжеским отпрыском (в письме к Ольге Форш Горький называл Дмитрия Петровича потомком Святополка Октянного, следовательно, прямым потомком великого князя Владимира) могло обрадовать пролетарского писателя, но вряд ли удивить. Еще в очерке «Савва Морозов» Горький писал: «...в России „белые вороны“, „изменники интересам своего класса“ – явление столь же частое, как и в других странах. У нас потомок Рюриковичей – (имелся в виду князь П. А. Кропоткин. – А. Б.) – анархист; граф (Л. Н. Толстой. – А. Б.) „из принципа“ пашет землю и тоже проповедует пассивный анархизм; наиболее ярыми атеистами становятся богословы, а литература „кающихся дворян“ усердно обнаруживает нищету сословной идеологии».

Особую пикантность отношениям Горького и Святополк-Мирского придавало участие отца Дмитрия Петровича – Петра Дмитриевича – в судьбе самого Горького. Товарищ министра внутренних дел, командовавший отдельным корпусом жандармов, и революционно настроенный писатель были в свое время политическими противниками. Первый арест Горького, случившийся в апреле 1901 года в Нижнем Новгороде, был произведен по донесению из Петербурга, и можно предположить, что не без ведома высшего жандармского руководства. Содержание в тюрьме оказалось не только не губительным, но и не слишком опасным, даже если учесть, что в то время Горький уже болел туберкулезом. На второй или третий день пребывания в этом учреждении он писал жене: «Дорогая Катя! Пожалуйста, пришли мне: круглый стол и стул (это в тюрьму-то! – А. Б.), тёплые сапоги, папиросы,

бумаги несколько дестей, ручку, перьев и чернил, гребенку (далее следует перечисление требуемых книг. – А. Б.). Я устроил себе добычу молока ежедневно, а ты похлопочи, чтобы мне откуда-нибудь носили обед». Привожу это письмо не без цели – будет с чем сравнить условия, в которых впоследствии Мирский окажется на Колыме. Еще через десять дней Горький писал жене: «*На обед ты мне присылаешь ужасно много, и много лишнего. Во всем нужен стиль, Катя, и варенье в тюрьме столь же неуместно, как был бы неуместен розовый ангелочек на картине Васнецова. Варенье, видишь ли, мешает полноте ощущений, нарушая их цельность...*»

Как определенное покушение на стиль тюремной жизни («ни о чем не просить»), красноречиво декларированный Горьким, может быть расценено и письмо Л. Н. Толстого товарищу министра внутренних дел П. Д. Святополк-Мирскому. Лев Николаевич ходатайствовал о том, чтобы Горького, писателя, ценимого и в России, и в Европе, а также умного, доброго и симпатичного человека «...не убивали без суда и следствия в ужасном, как мне говорят, по антигигиеническим условиям нижегородском остроге». – «*Пожалуйста, –* писал граф Толстой князю Святополк-Мирскому, – *не обманите моих ожиданий и примите уверения в совершенном уважении и преданности, с которыми имею честь быть Вашим покорным слугою».*

Товарищ министра ожиданий Толстого не обманул.

Срочно проведенное по указанию директора Департамента полиции освидетельствование пришло к заключению, что «...дальнейшее его – (Горького) – пребывание под стражей может губительно повлиять не только на его здоровье, но и на его жизнь». Выпущенный на этом основании из тюрьмы под домашний арест Горький писал Л. Н. Толстому: «*Просидел я всего месяц и, кажется, без ущерба для здоровья.* Помощника министра писатель за свое освобождение благодарить не стал. Более того, недовольный требованием полиции переехать в Арзамас, сообщал В. А. Поссе, что послал «...частное письмо князю Святополку, в котором указал на бесполезность излишних придирок ко мне. Письмо ему, говорят, не понравилось».

Конфликт куда больший, между Горьким и царским сановником, занявшим к тому времени смертельно опасный пост министра внутренних дел, разгорелся в январе 1905 года. Старший Святополк-Мирский, успевший провозгласить политику «доверия общественности» и уклонившийся в роковую ночь от встречи с депутатами, в составе которой был и М. Горький, был назван в воззвании, составленном пролетарским писателем, главным виновником трагического развития событий. (Тот же злополучный министр, по словам С. Ю. Витте, оказался в глазах правящей верхушки «...виновником во всех беспорядках... он есть начало революции... что, как только он произнес, что хочет управлять, доверяя России, – все пропало...») За неделю до ухода П. Д. Святополк-Мирского в отставку (18 января 1905 г.) Горький за сочинение упомянутого антиправительственного воззвания был арестован и препровожден в Петропавловскую крепость. Заключение не было опять-таки чрезмерно жестким – содержавшийся в отдельной камере арестованный,

получив разрешение работать по ночам, сумел всего за две недели написать новую пьесу. Это были «Дети солнца».

Через двадцать пять лет (1 сентября 1931 года) к помощи Горького (о предоставлении советского гражданства) обратился сын его бывшего политического противника. «Помощь (в выработке марксистского мировоззрения. – А. Б.) пришла ко мне по трем главным направлениям, – писал он в статье «Почему я стал марксистом» («Дейли уоркер», 30 июня 1931 г.). – Первым источником ее была опять-таки советская литература, в которой пролетарские произведения стали вытеснять писания полубуржуазных писателей первого периода нэпа. Особенno полезной оказалась для меня книга „Девятнадцатый“ (видимо, „Разгром“. – А. Б.) Фадеева (в английском переводе Мартина Лоуренса). Она явилась для меня откровением в смысле раскрытия умонастроения и этического уровня коммунистических бойцов. Личное знакомство с Максимом Горьким, которого я посетил ранней весной 1928 года в Италии, тоже произвело на меня мощное впечатление».

Прошение о предоставлении советского гражданства было удовлетворено.

О том, что получить последнее было не так уж просто, свидетельствует П. П. Сувчинский: «Я также подал прошение о визе. Странно, в один день с Мирским: он в Лондоне, я в Париже – о возвращении в Россию. Ему дали, а мне отказали. Это ведь настоящий белогвардеец, он был начальником штаба дивизии, которая шла на Харьков. (Примечательно, что в разных изданиях приводятся противоречащие одно другому сведения о пребывании Д. П. в деникинской армии, а в протоколах допросов Святополк-Мирского на Лубянке отмечается лишь маршрут его движения по России в те годы. – А. Б.) Социально мы были одинаковы. И вот ему дали, а мне отказали».

Конечно, странно.

Тем более что Сувчинского Горький знал еще по России.

Может, Мирский писал, напоминал, просил, а Сувчинский этого не делал?

Впрочем, Горький тоже не на всякую просьбу отзывался. М. А. Осоргину, например, с которым был знаком без малого сорок лет и который, будучи высланным из России в 1922 году, писал Горькому: «Эмиграция мне чужда, как и я ей. Вы это достаточно знаете», – он ничем не помог, сколько тот ни просил.

В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

А ведь даже борцам с Советской властью Алексей Максимович помогал с отъездом – в другую сторону, разумеется. Как тут не вспомнить теософку Юлию Данзас, тоже давнишнюю знакомую Горького, которую он встретил в 1929 году уже на Соловках. Возможно, он и досрочному ее освобождению всячески способствовал, и разрешению на выезд из страны. Уехав, Юлия Николаевна «отблагодарила» Горького разоблачительной книгой «Красная

каторга» (1935). Или Виктор Серж, фигура еще более знаменитая, каэр махровый, а Горький и его из лагеря вытащил (троцкиста!). Занятную все-таки контору по импорту-экспорту Алексей Максимович организовал: в СССР – белогвардейцев, из СССР – бывших зеков.

Обретение советского гражданства плюс громадная эрудиция и огромная работоспособность, а также поддержка со стороны Горького быстро сделали Д. Мирского (таков его тогдашний псевдоним) полноправным и активным участником литературного процесса. В то последнее пятилетие, которое было отпущено Д. Мирскому как свободному гражданину, в полной мере реализовался его интерес к молодой советской литературе. В мощном потоке творчества Д. Мирского, обращенного к чрезвычайно широкому кругу имен (от Пушкина до Джойса), превалирует интерес к советской поэзии. Было в этом интересе немало от злобы дня, утверждавшего свои приоритеты методами, которые позднее назовут вульгарно-социологическими, – ими впрямую будет пользоваться и критик Д. Мирский. Но при этом была и глубина прозрения, была доброжелательность, далекая от какого-либо захваливания. Свои пристрастия критик отдавал явлениям по-настоящему значительным, – теперь, в перспективе прошлых лет это видится отчетливо. А сверх того еще и организационно-публицистическая деятельность сотрудника (или энтузиаста) вовсе политизированного проекта «История фабрик и заводов», которая непосредственно направлялась Горьким, и связанные с ней поездки по стране. Две – на Урал и в Среднюю Азию – косвенно подтверждаются материалами следствия, а вот третья поездка – на Беломоро-Балтийский канал – на следствии не «засвеченена». Вообще трагическим парадоксом теперь кажется то, что громкий список фамилий главных авторов книги «Канал имени Сталина» начинается и кончается фамилиями будущих «врагов народа» – Леопольда Авербаха и Бруно Ясенского (которых, кстати, Р. Конквест позже в книге «Большой террор» назовет – без всяких к тому оснований – подельниками Святополк-Мирского). Еще один из авторов – прозаик Сергей Буданцев – разделит с Мирским смертельную колымскую судьбу.

Возможно, именно постоянные деловые пересечения с Горьким и имели для Мирского не лучшие последствия. В воспоминаниях И. М. Гронского (в те годы тоже входившего в круг Горького) это даже не предположение, а вполне удовлетворенная констатация: ведь это именно он распознал в «светлейшем князе» английского шпиона, просил заняться им Ягоду, а когда тот отмахнулся, рассказал о своих подозрениях товарищу Сталину.

«Потом Мирский был арестован, – рассказывал в 1963 году Гронский, сам проведший шестнадцать лет в лагерях (только не в колымских, а в воркутинских. – А. Б.). – Мне передавали, что он попался на шпионских мелочах. Обычно крупные разведчики проваливаются на чем-нибудь мелком. Я с делом не знакомился, но похоже на то, что Мирский был агентом Интеллиджанс Сервис».

Что и говорить, похоже.

И обвинялся Д. П. по статье *ПШ*.

Вот только нет в его деле никаких «шпионских мелочей», не говоря уже о каких-либо серьезных доказательствах, изобличающих его шпионскую деятельность. Абсолютной ложью выглядит констатация обвинительного заключения – «вину свою признал». Но именно с таким заключением дело легло в свое время на стол Особого совещания НКВД: что заказали – то и получили.

В интересной (хотя построенной, как мне кажется, на недоказуемых предположениях) статье Вяч. Иванова «Почему Сталин убил Горького» арест Мирского ставится в прямую связь со смертью пролетарского писателя: вот ушел Горький – и некому стало защищать критика, осмелившегося выступить против коммуниста Фадеева.

История эта хорошо известна.

В критике показавшегося неудачным Мирскому (как и Горькому) романа «Последний из удэгэ» – в пылу литературной полемики («Литературная газета» от 24.06.34) Мирский вообще как бы зачеркнул заслуги автора «Разгрома». – «Вырастая вместе с эпохой, советская литература достигла своего нынешнего высокого уровня без участия Фадеева. Чтобы подняться до этого уровня, Фадееву предстоит огромная работа...» (Вспомним, как высоко оценил тот же Мирский роман «Разгром» в статье «Почему я стал марксистом», опубликованной тремя годами ранее.) Уже через месяц в «Правде» появилась статья критика-философа П. Ф. Юдина «О писателях-коммунистах», в которой говорилось, что Фадеев по праву занимает одно из ведущих мест в советской литературе. И далее: «Статья некоего Д. Мирского в „Литературной газете“... является безответственной выходкой человека, которому равно ничего не стоит выбросить талантливого пролетарского писателя из литературы. Так легко может сводить счеты с писателем только тот, кто не болеет за советскую литературу».

Горький вступился за Мирского через полгода (статьей в той же «Правде»), но защита его была не свободна от некоторого передергивания. «Дм. Мирский разрешил себе появиться на земле от родителей-дворян, и этого было достаточно, чтобы на него закричали: как мог он, виноватый в неправильном рождении, критиковать книгу коммуниста?» – (Кричали-то совсем не за это! – А. Б.) – «Следует напомнить, – развивал Горький полюбившуюся ему мысль о «белых воронах», – что Белинский, Чернышевский, Добролюбов – дети священников – (и здесь не обошлось без неточностей. – А. Б.) – и можно назвать не один десяток искренних и крупных революционеров, детей буржуазии, которые вошли в историю русской революции как честнейшие бойцы, верные товарищи Ленина».

Но поставленный в этот ряд Д. Мирский едва ли мог пользоваться репутацией честнейшего бойца – с его-то противоречивостью, непредсказуемостью действий, с тем, что Б. Струве назовет впоследствии «духовным озорством», считаться верным товарищем Ленина! «Я пошел

далъше», — сказал Мирский Р. Роллану на встрече, устроенной в Москве Горьким, в ответ на комплименты в адрес его давней брошюры о Ленине. И сильно встревожился известием о возможном переиздании этой брошюры в марте 1937 года. По мнению самого автора, ее уже не стоило перепечатывать, даже в отредактированном виде.

А БЫЛ ЛИ ЗАГОВОР?

Если согласиться с конструкцией, предложенной Вяч. Ивановым, и поставить Горького в центр якобы существовавшего заговора против Сталина, Мирский мог быть ценим Горьким вовсе не за аристократическое происхождение и «предательство интересов своего класса», а за широчайшие связи в авторитетных европейских и американских кругах. Ими мог воспользоваться пролетарский писатель, он же борец против сталинского режима, вырвавшись за границу, чтобы рассказать наконец правду об ужасах Соловков, Беломорканала и Колымы.

Но то ли болезнь помешала, то ли убили.

Первым мысль о таком вот странном «перевертыше», о некоей гигантской фиге в кармане классика, высказал, если не ошибаюсь, Евгений Евтушенко, но и теперь, обоснованная Вяч. Ивановым исторически допустимыми, хотя и не доказуемыми ничем аргументами, она не кажется мне вероятной. Предполагать в стремительно стареющем больном пролетарском писателе одну из главных фигур грандиозного заговора, направленного против находящегося в расцвете сил вождя, означало бы полностью отказать ему не только в какой-либо практичности, но и в полном отсутствии чувства благодарности (за обрученные на него Сталиным благодеяния) и даже какой-либо порядочности (если это понятие хотя бы отчасти применимо к политическим играм).

Что же кинуло Святополк-Мирского в чудовищную машину репрессий?

Попытка ответить на этот вопрос вновь выводит нас на зыбкую почву предположений. Но что делать, если даже сегодняшнее наше знание о конкретной деятельности той самой машины репрессий только на таких предположениях и основано? Следует или заранее смириться лишь с той или иной степенью вероятности достижаемых на этом пути открытий, или вовсе отказаться от каких-либо попыток что-то установить и довольствоваться фальшивыми декорациями, построенными «художниками от НКВД».

Я думаю, что истоки постигшей Мирского трагедии следует искать в его эмигрантском прошлом, в его неспокойной общественной деятельности, которая даже в видимой ее части далеко не полностью описана историками. И дело тут не столько в событиях переломного для Мирского 1930 года, хранящего тайну одного из самых трагических событий в жизни русской эмиграции — исчезновения в Париже генерала Кутепова, сколько в предшествовавшем десятилетии, когда Мирский был тесно связан с «евразийцами».

Скандалную известность в сентябре 1937 года приобрело участие в убийстве резидента НКВД Игнатия Порецкого в Лозанне Сергея Эфрана – человека, некогда близкого Д. П. Святополк-Мирскому, его соредактора по журналу «Версты». Ко дню указанного убийства Мирский уже пять лет как был гражданином СССР, жил в Москве (точнее – уже пересекал Россию с запада на восток в арестантском вагоне, следя в Приморское отделение Севвостлага). Отдаленность Колымы не покажется НКВД неодолимой, когда два года спустя созреет решение связаться с «евразийцами» окончательно и уничтожить всех доступных участников и свидетелей этой связи. 10 октября 1939 года следователь следственной части ГУГБ НКВД младший лейтенант госбезопасности А. Иванов составит (а нарком Берия без проволочек утвердит) постановление об этапировании з/к Святополк-Мирского в Москву для нового следствия.

*«В настоящее время следствием Следчести ГУГБ НКВД СССР, –
сказано в постановлении, – получены материалы, вскрывающие новую линию
антисоветской деятельности Святополк-Мирского. Арестованный участник
антисоветской организации, шпион французской разведки Толстой Павел
Николаевич – (племянник писателя А. Н. Толстого, – А. Б.) – на допросе от 7
августа 1939 года и в собственноручных показаниях от 5.10.39 г. показал,
что, будучи во Франции, он вошел в белоэмигрантскую организацию
„Евразия“, которая финансировалась английским миллионером Спеллингом и
вела активную антисоветскую работу. В 1929 году из „евразийской“
организации выделилась группа лиц, которая якобы стала на советские
позиции. В действительности же эта группа „евразийцев“, сделав
видимость, что стала на советскую платформу, блокировалась с*

Святополк-Мирский являлся одним из руководителей „евразийской“ организации, входил в группу отковавшихся „левых евразийцев“ и лично вел переговоры с Сокольниковым о контактировании работы „левых евразийцев“ с троцкистами, находящимися в СССР. Все эти факты Святополк-Мирский на следствии скрыл.

Кроме того, следственная часть ГУГБ НКВД располагает данными о том, что в СССР в настоящее время проживает целая группа лиц, бывших эмигрантов, входивших в „евразийскую“ организацию, потом возвратившихся в Советский Союз, как люди, проявившие свою „лояльность“ к Советской власти, а в действительности же эта группа лиц ведет активную антисоветскую работу. В целях вскрытия всей антисоветской деятельности Святополк-Мирского, связанной с „евразийской“ организацией... Святополк-Мирского этапировать в Следственную часть ГУГБ НКВД из Севвостлага и привлечь в качестве обвиняемого по ст. 58 п. 1,а“ УК РСФСР».

Указанный пункт ст. 58 – измена Родине – практически гарантировал по тем временам высшую меру наказания. Можно лишь радоваться, что Дмитрию Петровичу не пришлось еще раз стать подследственным – к тому времени его уже не было в живых. Отмечу попутно и откровенное головотяпство младшего лейтенанта НКВД, составлявшего приведенное постановление: учетный стол ГУГБ еще в августе был извещен о смерти з/к Святополк-Мирского; чего ради было усердствовать два месяца спустя – не хватило ума навести справку?

Обращает на себя внимание и следующее обстоятельство.

Почему-то постановление рядового следователя через головы многих начальников утверждает сам нарком Берия. Может быть потому, что на судьбе писателя скрестились воли трех самых страшных сталинских наркомов? Ведь поручение Сталина было передано Ягоде (если верить воспоминаниям Гронского), срок он получил при Ежове, а поставил точку в деле князя Берия.

* * *

Существует легенда, что, находясь в колымском лагере, Д. Мирский написал большую книгу по истории русской литературы. Об этом, в частности, рассказывал бывший колымский заключенный В. С. Буняев в книге «...Иметь силу помнить»: «*В руках у меня оказался подлинно энциклопедический труд. Человек, прошедший тяжелейшие испытания, оклеветанный, подвергнутый ostrакизму, оставался в эстетике борцом за марксистско-ленинские взгляды.*»

Но писать на Колыме историю русской литературы Д. Мирскому не было нужды – эту историю он уже написал. Но не в России, а в Англии. В 1992 году на русском языке она была издана в Лондоне. В 2001 году крошечный тираж (600 экз.) появился в Магадане. Перевод осуществила – бывают же такие «стыковки!» – участница гражданской войны в Испании, бывшая колымская заключенная Руфь Александровна Зернова. Низкий ей поклон за этот гигантский (в книге почти 1000 страниц) и первоклассный по качеству труд.

Магадан, 2003

Том 1. ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО СМЕРТИ ДОСТОЕВСКОГО (1881)

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Эта книга рассчитана на то, чтобы стать первой частью и образовать единое целое с книгой *Современная русская литература* (1881–1925). Но поскольку она охватывает значительно больший отрезок времени, на который отведено ненамного больше страниц, то этот том будет менее подробным, чем предыдущий.

Этот том заканчивается датой, которую можно считать конечной для классической эпохи русского романа; она совпадает со смертью Достоевского и Тургенева и с обращением Толстого. В сложной ткани истории невозможно проводить резкие и твердые линии раздела, и линия раздела между двумя томами не является строго хронологической. Некоторые авторы, лучшие произведения которых появились до 1880 г., но были нетипичны для того времени, были включены в *Современную русскую литературу*. Так произошло с Лесковым, Леонтьевым, Случевским. Толстого пришлось разделить между обоими томами. Иногда случаются неизбежные повторения. Так как я писал о литературе страны, чья история за границей очень мало известна, то, конечно, испытывал большой соблазн расширить историческую и общекультурную часть. Но из страха, как бы не сделать книгу отвратительно длинной (а времени на то, чтобы сделать ее достаточно короткой, у меня просто не было), я всю эту общую информацию убрал. Я вынужден предполагать наличие хотя бы у части моих читателей самых общих сведений по истории русской цивилизации – предположение, оправдываемое тем, что издательство «Раутледж» только что выпустило в свет прекрасную историю России, написанную сэром Бернардом Перзом. Те же соображения – нехватка места (как и нехватка у меня достаточных знаний) – не позволили мне включить сюда несколько глав о русском фольклоре: на эту тему можно написать особую книгу, любого объема. Нет тут и украинской литературы, которая хотя во многом и разительно отличается, но тесно связана с литературой Великороссии.

Некоторые куски – об Аввакуме, о Грибоедове и о Лермонтове – уже появлялись в печати в предисловиях к английскому переводу их произведений. Они воспроизводятся здесь с любезного разрешения владельцев «Хогарт Пресс» (Аввакум) и издателей *Славоник Ревью* (Грибоедов и Лермонтов). Считаю долгом выразить признательность профессору Перзу за разрешение процитировать его неопубликованный перевод басни Крылова.

Д. С. Мирский

Глава I

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (XI–XVII вв.)

1. ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЯЗЫК

С начала XI и до конца XVII века русская литература жила, совершенно не соприкасаясь с происходившим одновременно развитием латинского христианского мира. Как и русское искусство, литература была ответвлением греческого ствола. Первая ее завязь попала в Россию в конце X века из Константинополя, вместе с православием. Как это было принято у Восточной Церкви, благоприятствовавшей переводу Святого Писания и литургии на языки новообращенных наций, местное духовенство не обязано было изучать греческий язык; отсутствие же греческой учености в России имело своим непременным последствием отсутствие всякого знакомства со светской греческой литературой и совершенное невежество в области дохристианской классической традиции.

Литературный язык древней Руси известен как церковно-славянский, или просто славянский. Основан он на болгарском диалекте, принятом в окрестностях Салоник, и был поднят до ранга литургического и литературного языка апостолами славянского мира Кириллом и Мефодием. Он употреблялся не только русскими, но и южными славянами, и румынами. Так как использовался он почти исключительно для перевода с греческого, он естественно пропитался греческим влиянием. Бесчисленные абстрактные понятия греческого языка получали верно и искусно приданную славянскую форму, и греческие методы синтаксического подчинения репродуцировались на новой почве. С самого начала церковнославянский был более или менее искусственным языком, в значительной степени созданным *ad hoc* (специально для этого случая) ради перевода с иностранного, гораздо более высокоразвитого языка, и очень отличался от тогдашнего разговорного языка, насколько мы можем его себе представить. С течением времени эта искусственность нарастала, и в то время как разговорный язык (и в России, и на Балканах) с XI по XIV вв. претерпел быстрые и коренные перемены, церковно-славянский оставался таким, каким был, и даже проявлял тенденцию к дальнейшему сближению со своим греческим прототипом. Эта тенденция особенно сказалась в XIV веке: сербские и болгарские переписчики произвели тщательную ревизию всех существовавших в то время вариантов Святого Писания и литургий с целью сделать славянский текст как можно более адекватным греческому. Эта-то форма церковнославянского языка и стала литературным языком Московской Руси.

Церковнославянский, хотя и был единственным литературным, но не был единственным письменным языком Руси. Управленческие аппараты русских князей и городов развивали иные формы языка, более близкие к местным. В разных частях России они менялись, приближаясь к разговорному языку данной местности. К концу XV века язык Московского

Приказа стал официальным языком империи. К этому времени он уже отличался от литературного, насколько это было возможно. Он уже совершенно свободен от церковно-славянского и греческого элемента. Синтаксис у него простейший, не приспособленный к подчинению, который держится только на «и» и «но». Словарный запас богатый, но практический и конкретный. Язык этот выразителен и часто живописен, но явно не способен заменить воспитанный на греческом славянский. Для литературных целей он не использовался. Что же касается литературного языка, то местные вкрапления проникали туда в результате малограмотности авторов или их неумения найти славянскую форму для выражения своих сильнейших чувств. Для литературных целей русский язык (в противовес славянскому) был применен впервые в третьей четверти XVII века самобытным русским гением – протопопом Аввакумом.

2. ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ

Писательство в древней Руси не признавалось как вид деятельности. Писателей вовсе не было, были только «книжники». Чтение книг («книжное почитание») считалось почтенным и поучительным занятием, но новые литературные произведения писались только тогда, когда в них возникала практическая нужда. Греческая гуманистическая традиция, столь живая в Константинополе, не была передана России, и следы какого бы то ни было знакомства русского духовенства хотя бы с именами древних авторов ничтожны.

Художественная литература составляла очень незначительную часть того, что читали в древней Руси. Когда русскому книжнику хотелось почитать, то он обращался к священным книгам и к поучительным сборникам. Если ему хотелось философии, то он брал книги мудрости Библии и Иоанна Златоуста; хотелось поэзии – брал псалмы; хотелось занимательных историй – брал жития святых. В новых литературных измышлениях не было нужды. Как и на Западе в средние века, переписывание книг считалось богоугодным делом и вершилось главным образом монахами, особенно в домосковские времена.

Книгопечатание было введено в России очень поздно. Первая напечатанная на территории России (в Москве) книга появилась в 1564 г. Даже после введения печатного станка цена печатания была так высока, а печатников было так мало, что только важнейшие книги (Библия, лiturгические книги, уставы и официальные инструкции) могли быть напечатаны. До самой середины XVIII века хождение имели в основном рукописи, а не печатные книги. Только в царствование Екатерины на русском книжном рынке перестали господствовать средневековые условия.

Если судить только с точки зрения литературы, то древнерусская цивилизация не может не показаться бедной. Но будет неверно видеть в литературе ее главное выражение. Сама природа этой цивилизации, традиционная и ритуальная, избегает литературной оригинальности.

Истинное свое выражение художественный и творческий гений древней Руси нашел в архитектуре и живописи, и тому, кто хочет определить подлинную ценность этой цивилизации, надо обратиться не к истории литературы, а к истории искусства. Читателю этой главы следует иметь это в виду.

3. ОБЗОР ПЕРЕВОДНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Литургии были тем источником, который в древней Руси оказывал самое большое и постоянное словесное воздействие на человека. Ум его получал свою православно-христианскую интеллектуальную пищу на церковных службах, а не через домашнее чтение. Литургии Восточной Церкви исполнены великолепнейшей и высочайшей поэзии – поэзии псалмов и греческих слагателей гимнов. Греческие гимны, метрические в оригинале, были переведены прекрасной прозой, хотя и лишенной метрической конструкции, но тщательно приспособленной к музыке, на которую они пелись. Хотя южные славяне, по-видимому, пытались (в IX и X веке) имитировать греческую просодию, славянская литургия ни в какой своей части никогда не укладывалась в стихи. Оригинальные гимны православных славян не заслуживают внимания.

Книги Библии были известны в основном в их литургической форме – т. е. в изданиях, аранжированных по порядку уроков. Самой популярной книгой у читателя древней Руси были *Псалмы*. По этой книге он учился читать и к ней чаще всего обращался в последующей жизни за наставлениями и ради удовольствия. Обычно он знал ее наизусть, от начала до конца. Из других книг Ветхого Завета предпочтались те, что представляли жизненную философию, которая была по вкусу древнерусскому книжнику – *Экклезиаст*, *Притчи*, *Книга премудрости Соломона* и *Книга Иисуса, сына Сирахова*. Как псалмы были его поэтической сокровищницей, так эти книги были для него кладезем мудрости. Книги пророков и *Апокалипсис* обычно сопровождались комментарием греческих отцов церкви. Исторические книги Ветхого Завета читались мало. Пересказ библейских исторических книг, известный под названием *Палея* (греческое слово), был обычным источником сведений по библейской истории. Книги славянской Библии переписывались и распространялись отдельно каждая, и в России не было полной Библии до тех пор, пока в 1492 г. Геннадий, архиепископ Новгородский, не приказал сделать первое полное издание русско-славянской Библии. Первое в России издание Библии было напечатано в Остроге (1581), а первое полное издание появилось в Москве в 1663 г. Последний «авторизованный вариант» русско-славянской Библии появился почти на целое столетие позже.

После литургий и Библии самыми авторитетными книгами почитались отцы церкви. Их также переписывали очень тщательно, избегая интерполяций и сокращений. Больше всего читался св. Иоанн Златоуст. Он был величайшим учителем морали и образчиком красноречия. Высочайшим богословским авторитетом был св. Иоанн Дамаскин.

Жития святых читались очень широко. Некоторые принадлежали перу прославленных и очень авторитетных авторов, и в этих случаях они переписывались особенно тщательно и точно. Одно из житий – история Варлаама и Иосафата, приписывавшаяся св. Иоанну Дамаскину. Эта византийская версия жизнеописания Будды глубоко запечатлелась в русском религиозном сознании. Чаще всего жития святых читались в календарях или менологиях («минеи»), где жития нескольких святых излагались соответственно под датами их празднования. Авторитетные, официальные минеи были составлены митрополитом Московским Макарием, а при Петре Великом – св. Димитрием, митрополитом Ростовским.

Но наряду с этими официальными сборниками существовали другие, более популярно и свободно составленные, которые читались куда более широко. Это прежде всего *Пролог*, обширный сборник религиозного чтения на каждый день. Он имел множество редакций и включал жития святых, назидательные истории и писания отцов церкви. В разных редакциях состав сборника весьма существенно меняется, и рядом с переводами с греческого, которых больше всего, мы находим немало оригинальных материалов.

Пролог читали повсюду и он очень почитался, но официального церковного признания не получил. Некоторые его материалы носят апокрифический характер. После великого раскола XVII века церковь поглядывала на него косо, но у старообрядцев он оставался в чести и дошел до нас во множестве списков. В последнее время *Пролог* привлек внимание писателей, и такие современные авторы, как Толстой, Лесков и Ремизов пересказали множество содержащихся в нем историй и притч.

Пролог – нечто среднее между канонической и апокрифической литературой, и то же можно сказать о *Палее*, которая включает в свои библейские истории много такого, чего в Библии нет. Апокрифы, многие из которых принадлежат к эпохе раннего христианства, составляют огромную массу в древнерусской литературе. Те, что не противоречили православию, были санкционированы церковью; во времена низкой образованности между ними и каноническими книгами почти не делалось различия. Всего популярнее были книги, где говорилось о будущей жизни. Одна из них особенно подействовала на русское воображение. Это легенда о сошествии Богородицы в ад: растроганная вечными мучениями осужденных грешников, она молит Бога разрешить ей разделить их муки и в конце концов добивается от Него, что отныне раз в год, на пятьдесят дней, от Пасхи до Троицына дня, всем им будет даваться передышка. Другой необычайно интересный апокриф – *Слово Адама в аду к Лазарю*, но тут уже такая серьезная заявка на оригинальность, что мы лучше поговорим об этом в главе об оригинальной литературе.

Книги, из которых в древней Руси люди черпали познания в светских науках, были не те, которые культурные византийцы сохраняли как творческое наследие древних. Наиболее здравые представления о природе шли от отцов церкви, писавших о мироздании. Светские же книги об этом

были те, что читались менее культурной частью византийской Греции – например, *Космография Козмы Индикоплова* и *Физиолог*.

Из византийских историков, опять-таки, наиболее классические и «высоколобые», как, например, Прокопий, оставались в России неведомыми, и русские книжники получали историческую информацию из более «популярных» хроник, таких как хроника Иоанна Малалы и Георгия Амартола. Эти хроники излагали всемирную историю, начиная с Ветхого и Нового Заветов, далее рассказывали о падении Иерусалима и преследовании первых христиан; там перечислялись первые цезари и, наконец, более или менее подробно рассказывалась история византийских императоров.

Единственным известным в России автором, которого можно назвать классиком, был Иосиф Флавий. Помимо изложений его книг во многих компиляциях, существует очень ранняя русско-славянская версия *Иудейской войны*. По-видимому, она была сделана в России около 1100 года. По свободе и пониманию, с которыми она следует за текстом, это лучший из всех существующих славянских переводов. Похоже, что она была очень популярна среди интеллектуалов XII века, и следы ее влияния на описания батальных сцен чувствуются в *Слове о полку Игореве*. Но русский Иосиф Флавий интересен не только важной ролью в русской литературе. Он дает такую версию знаменитой истории, которая неизвестна ни на каком другом языке. В ней имеется шесть пассажей касательно Христа и Пилата, которых нет в существующих греческих рукописях и которые, видимо, являются очень ранними христианскими интерполяциями (I–II вв.). Другие пассажи, выражающие сильные антиримские чувства, получали даже такое объяснение, что они восходят к оригинальной версии самого Иосифа, которую он впоследствии изменил, чтобы она пришлась по вкусу его патронам.

В византийской, да и во всей средневековой литературе нелегко отличить историю от беллетристики. В наши дни принято, например, числить средневековые повествования о Трое и Александре по департаменту литературы, но для древнерусского переписчика это была история, и потому он включал и Трою, и Александра в свои исторические компиляции. Ни одна из них не получила романтического развития на русской почве, ибо тема романтической любви была русским людям того времени совершенно чужда. Это еще яснее в русской версии византийского эпоса *Digenis Akritas* (*Девгениево деяние*). Оригинал (который, надо добавить, был открыт позже, чем его русская адаптация) включает немалый «романтический элемент», но в русской версии он полностью убран. Надо ли добавлять, что политические стихи Девгения превращены в обычную славянскую прозу?

Еще один вид импортированной литературы – сборники мудрости. Сюда вошли диалоги, притчи, апологи и загадки с отгадками. Большинство из них индийского или арабского происхождения; но все попали в Россию через Грецию. Кажется, в России им подражали, ибо, если судить по

отрицательному примеру, одна из них – *Повесть о Басарге* – не имеет греческого оригинала. Но внутренняя ее оригинальность незначительна.

4. КИЕВСКИЙ ПЕРИОД

С X века и до татарского нашествия в середине XIII века политическим центром России был Киев. В цивилизации этого периода господство принадлежало двум классам: городскому духовенству и военной аристократии. Духовенство в значительной части тоже вербовалось из аристократии. Оно, в особенности высшее монашеское духовенство, и было основным хранителем культуры; искусство и литература того времени в основном религиозны. Класс военных, возглавляемый многочисленными и воинственными князьями, покорялся авторитету церкви и по своим моральным идеалам принадлежал к христианству. Но вместе с тем они сохраняли традиции языческих времен и любили войну, охоту и застолье превыше всего. Создали они за весь этот период только одно произведение, которое является литературным шедевром в истинном смысле слова – поэму в прозе *Слово о полку Игореве*.

Самый византийский раздел киевской литературы – это писания высшего духовенства. Уже между 1040 и 1050 гг. был создан образчик ораторского искусства, вполне сравнимый с высочайшими риторическими достижениями тогдашней Греции. Это *Слово о законе и благодати*, приписываемое (с серьезными основаниями) митрополиту Киевскому Илариону, первому русскому человеку, занявшему это место. Это тонкое богословское красноречие на тему противоположности между Ветхим и Новым Заветом, заключающееся сложно построенным панегириком Владимиру Святому. Такую же цветистую и тонкую риторику культивировал во второй половине XII века епископ Туровский Кирилл, от которого до нас дошли девять проповедей. Как Иларион, так и Кирилл проявляют великолепное владение языком и его выразительными средствами. Они вполне владеют искусством уравновешивать фразу, строить периоды, совершенно свободно обращаются с византийским арсеналом тропов, сравнений и аллюзий. Очевидно, что только немногие могли слушать их проповеди и что обычные киевские проповедники пользовались стилем попроще. Они давали моральные наставления в той форме, которая была доходчивей для среднего прихожанина. Таковы, например, сохранившиеся проповеди св. Феодосия, Печерского настоятеля, одного из основателей русского монашества.

Печерский (т. е. Катакомбный) Киевский монастырь, основанный в середине XI века, был в течение двух столетий питомником русских настоятелей и епископов, а также центром всей церковной науки. Тут родилась русская агиография. Нестор (около 1080), монах этого монастыря, был первым выдающимся русским агиографом. Он написал жития князей-великомучеников Бориса и Глеба и житие св. Феодосия. У этих житий есть немалые достоинства. Житие св. Феодосия, особенно в части,

рассказывающей о ранних годах святого настоятеля, дает более живое и домашнее представление о каждодневной жизни Киевской Руси, чем любой другой литературный памятник эпохи.

К концу этого периода Симон, епископ Суздальский (1214–1226) начал составлять сборник житий пещерских святых. Он стал ядром *Печерского патерика*, к которому в последующие века все время делались прибавления и который стал одним из самых читаемых житийных сборников на русском языке.

Другой русский монах, оставивший свое имя в истории литературы, – настоятель Даниил, который в 1106–1108 гг. посетил Святую землю и описал свое путешествие в знаменитом *Хождении*. Оно написано простой и деловитой, но никак не сухой и не скучной прозой. Особенno оно замечательно точностью и достоверностью описания Святой земли при первом франкском короле. Интересно оно также и патриотическим чувством, одушевляющим автора: в каждом святом месте, где он оказывался, Даниил неизменно молился за русских князей и за русскую землю.

Церковная ученость не была исключительной привилегией лиц духовного звания: существуют два замечательных произведения, написанных светскими людьми и отражающих глубокие познания в этой области. Первое – это *Поучение к детям Владимира Мономаха* (великого князя Киевского в 1113–1125 гг.). Владимир Мономах был самым популярным и уважаемым из князей той эпохи, превосходившим всех остальных высоким чувством гражданского долга, одушевлявшим дело всей его жизни. Слово его исполнено достоинства и сознания собственных свершений, но в то же время свободно от гордости и тщеславия. Это смирение в истинно христианском смысле. Французский историк Рамбо сказал о нем «славянский Марк Аврелий», но сравнение не слишком удачно. В русском князе нет стоической печали римского императора; основные его черты – простая набожность, истинное чувство долга и ясный здравый смысл.

Совершенно непохоже на это другое светское произведение, дошедшее до нас, – *Моление Даниила Заточника*. Написано оно было, вероятно, в начале XIII века в Суздале. Ему придана форма обращенной к князю просьбы от лишенного наследства сына из хорошей служилой семьи принять его к себе на службу. Прежде всего это демонстрация начитанности: там множество цитат из гномических книг Библии, восточной мудрости и проч., и разных других источников, включая пословицы; все это объединено сложно построенной риторикой. *Моление* переписывалось, дополнялось интерполяциями и в конце концов стало обычной книгой, так что форма обращенной к князю просьбы полностью стерлась. Оно интересно своей характерностью и тем, что проливает свет не только на литературные вкусы среднего грамотного человека древней Руси, но и на то, какого рода мудрость он оценил.

5. ЛЕТОПИСИ

Самым большим и, если не считать *Слова о полку Игореве*, самым ценным, оригинальным и интересным памятником киевской литературы являются анналы, или хроники – по-русски летописи.

Русское летописание началось примерно тогда же, когда и русская литература, и его традиция не прерывалась до семнадцатого века включительно, а в Сибири продолжалась еще и в восемнадцатом. Писались летописи частично монахами, частично светскими книжниками, а в московские времена – официальными писцами. Как и почти вся древнерусская литература, они анонимны и дошли до нас не в своем индивидуальном, оригинальном виде, а как часть больших сводов, которые от рукописи к рукописи дают разные варианты и где работа компилятора стерла все внешние признаки отдельных составляющих частей.

Летописи киевского периода содержатся главным образом в двух сборниках, которые в той или иной форме появляются в начале всех последующих сводов. Это так называемая *Начальная летопись*, охватывающая период от «начала России» до 1116 года, и так называемая *Киевская летопись*, охватывающая период от 1116 г. до 1200 г. *Начальная летопись* в более поздних списках приписывается св. Нестору, печерскому монаху, автору житий Бориса и Глеба и св. Феодосия. В XVIII веке и в начале XIX века он считался их единоличным автором, но с тех пор стало очевидно, что они не представляют настоящего единства и что окончательный вид им придан Сильвестром, наставителем Выдумецким. Русские ученые потратили много труда и проявили немало критической проницательности при анализе *Начальной летописи*, но, хотя составляющие ее части теперь можно ясно отличить друг от друга, время написания и особенно авторство каждой из них оставляют поле для предположений.

Начальная летопись открывается генеalogией славян «от поколения Иафета». За ней идет рассказ о ранней истории славян, их расселении и обычаях, на удивление близкий по своим панславистским чувствам и этнографическим интересам к духу девятнадцатого века. Засим следует хорошо известная история «приглашения варягов» в Новгород, подозрительно похожая на историю Хенгиста и Хорсы и сейчас считаемая чисто этиологическим изобретением какого-то ученого писца XI века.

Повествование о событиях конца девятого и десятого веков основывается на довольно крепкой хронологической канве, но чисто исторических записей чрезвычайно мало. Они оживляются многочисленными яркими и воодушевляющими традиционными преданиями, которые и составляют главную привлекательность этой части летописей. Первая запись датируется 882 годом, и они доводятся до ранних лет Ярослава (1019–1054). Они явно основываются на устной традиции, но нет оснований думать, что это была поэтическая традиция. Это просто анекдоты, такого же рода, как те, что составляют главное очарование Геродота. Один из анекдотов русского летописца даже вполне идентичен одному из рассказов «отца истории»

(рассказ об осаде Белгорода печенегами и рассказ об осаде Милета лидийцами). Для примера я процитирую здесь один из самых известных (Пушкин избрал его темой для своей баллады). Это история о смерти Олега, основателя Киевской монархии, и записана она под 915-м годом.

[Олег] въпрашал волхвов и кудесник: «От чего ми есть умрети?» и рече ему кудесник один: «Княже! Конь, егоже любиши и ездиши на нем, от того ти умрети». Олег же приим в уме, си рече: «Николи же всяду на нь, ни вижу его боле того». И повеле кормити и не водити его к нему, и пребы неколико лет не виде его, дондеже на грекы иде. И пришедшу ему Кыеву и пребывишу 4 лета, на пятое лето помяну конь, от негоже бяхутъ рекли вольсви умрети, и призыва старейшину конюхом, рече: «Къде есть кънь мой, егоже бех поставил кормити и блюсти его?» Он же рече: «Умерл есть». Олег же посмеяся и укори кудеснику, река: «То ти неправо глаголуть волсви, но все то лжса есть: конь умерл есть, а я живе». И повеле оседлати конь: «а то вижю кости его». И прииде на место, идеже беша лежаще кости его голы и лоб гол, и сcede с коня, и посмеяся рече: «От сего ли лба смърть было взяти мне?» И вступи ногою на лоб; и выникнувши змиа изо лба, и уклону в ногу, и с того разболеся и умре.

Рядом с историями такого рода в ранних летописях содержатся и более связные и обобщенные пассажи, такие, например, как рассказ о войнах великого авантюриста князя Святослава, часть которого близко пересказана Гиббоном в его *Упадке и разрушении Римской империи*. Рассказ о княжении Владимира включает замечательную историю о том, как этот князь рассматривал разные религии перед тем, как принять от греков христианство. Он отверг ислам, потому что «веселье Руси есть пити: мы без этого не можем жити». В конце концов он выбрал православие под впечатлением рассказа своих посланцев о красоте и великолепии службы в константинопольском храме св. Софии – мотив, который очень важен для понимания древнерусской концепции религии, в основе своей ритуальной и эстетической.

Часть летописи после 1040 г., по-видимому, является в основном работой пещерского монаха, возможно, Нестора. Эта последняя часть проникнута глубоко религиозным духом. Летописец рассматривает все события как прямое вмешательство Пророков. Он проявляет острый интерес к предзнаменованиям и знамениям и все беды российские объясняет как наказание, ниспосланное за дурное поведение князей: вторая половина одиннадцатого века прошла в непрерывных междуусобных войнах сыновей и внуков Ярослава. Летописец призывает князей забыть свои распри и обратить внимание на защиту степных границ от надвигающихся кочевников. Он особенно ценит Владимира Мономаха, который, единственный из всех русских князей, отвечал его идеалу князя-патриота. Другие были рабами жадности и военных амбиций. В этой части летописи под 1096 годом имеется повествование необыкновенных достоинств, принадлежащее, по-видимому, священнику по имени Василий. Это рассказ об ослеплении Василько, князя

Теребовльского (в Галиции) его двоюродным братом и соседом Давидом Волынским и о воспоследовавших событиях. История рассказана очень подробно, подробнее, чем все остальные в этой летописи, и является шедевром простого и прямого повествования. По прямоте и всепонимающей человечности ее можно было бы сравнить даже с рассказами из книги Бытия.

Киевская хроника XII столетия была менее тщательно препарирована, чем ее предшественница, но и она является составным документом. Самая ценная часть ее – рассказ о промежутке времени с 1146 до 1154 года, когда происходила борьба князя Изяслава II (внука Мономаха) за киевский престол.

Рассказ замечателен не только широчайшей и правдивейшей картиной жизни военной аристократии Южной России, но и необыкновенной живостью изложения. Очевидно, что автор – воин, один из «товарищей» князя Изяслава; рассказ полон духа воинской удачи. Честолюбие князей и жажды воинской чести, добытой на полях сражений, определяют их действия. Изложение ясное, неторопливое, подробное и простое, стиль свободный, не обремененный риторическими ухищрениями. Это настоящий шедевр киевской исторической литературы, ни в чем не уступающий лучшим образцам истории средних веков.

После заката Киева летописание продолжалось и на Севере, и на юго-западе, в Галицком княжестве, которое расцвело во второй половине тринадцатого века и заняло достойное место в истории литературы благодаря своему единственному дошедшему до нас памятнику – так называемой *Волынской летописи*.

Она отличается от других русских летописей тем, что по форме представляет не череду записей под каждым следующим годом, а связный рассказ о причинах и следствиях. Для чтения она довольно трудна и нередко непонятна. Персонажи выражаются почти исключительно пословицами и афоризмами; ясно чувствуется влияние Ветхого Завета (книги Царей и Исаии); описания полны живых и гиперболических образов. Дух ее, хотя и не лишенный большой церковной культуры, чисто светский, военный. Рассказ доводится до 1290 г. После этого юго-запад России замолкает на несколько столетий.

6. ПОХОД ИГОРЯ И ЕГО БРАТЬЕВ

Слово о полку Игореве было обнаружено в 1795 году просвещенным дворянином графом А. И. Мусиным-Пушкиным в рукописном сборнике, судя по почерку записей – XVI века, содержавшем только светские материалы, в том числе вариант *Digenis Akritas* (*Девгениево деяние*). Была сделана копия для Екатерины II, и в 1800 г. было напечатано первое издание. Оригинал рукописи погиб во время пожара Москвы 1812 г. и, таким образом, единственными авторитетами для текста *Слова* являются *editio princeps* (первопечатное издание) и снятая для Екатерины копия. Издание и копия делались тогда, когда русская палеография была очень молода, и потому там

много испорченных мест, о которых мы не знаем, имелись они в исчезнувшей рукописи или их допустил дешифровщик.

Слово было обнаружено тогда, когда у всех на уме был оссиановский вопрос. Поклонники и защитники *Слова* немедленно стали сравнивать его с Оссианом, тогда как противники утверждали, что это такая же подделка, как и сам «Оссиан». Однако скептики вскоре умолкли, особенно когда в рукописи, датированной 1307 годом, была открыта буквальная цитата из *Слова* и когда была обнаружена поэма в прозе начала XV века о Куликовской битве, которая есть не что иное, как не очень вразумительный пародия *Слова о полку*.

Поначалу это произведение казалось совершенно изолированным феноменом, стоящим особо и никак не связанным с чем бы то ни было, ему современным. Очевидно только то, что оно было сочинено очень скоро после описанных в нем событий, возможно, даже в том же году, и что рассказ о походе был в основном историческим, поскольку он очень точно совпадал с рассказом об этом в *Киевской летописи*, хотя буквальных совпадений между этими двумя документами не было и следа. Нельзя сказать, что теперь проблема *Слова* окончательно разрешена, по этому поводу существует множество различных мнений. Но, пожалуй, внешние и внутренние факты всего лучше интерпретируются следующим образом.

Во времена Киевской Руси существовала светская устная поэзия, хранителями которой были певцы, принадлежавшие к высшему военному классу княжеских дружиинников, похожие на северных скальдов, но менее профессиональные. Эта поэзия процветала в одиннадцатом веке; некоторые поэмы помнили еще и в двенадцатом. Они как-то были связаны с именем великого певца Бояна, чьи песни автор *Слова* цитирует. Но неясно, была ли еще жива устная поэзия во времена, когда сочинялось *Слово*. *Слово о полку Игореве* – чисто литературное произведение, написанное, а не распевавшееся. Само название *Слово* (хотя оно, может быть, и было добавлено позднейшим переписчиком) является переводом греческого «*логос*» и, как оное, означает еще и речь, проповедь, рассуждение; оно часто означало самые разные виды литературных произведений, не обязательно повествовательного характера. С другой стороны, *Слово* говорит о себе как о песне. Автор, хоть и анонимный, отличается могучей индивидуальностью. Он был светским человеком, вероятно, дружиинником какого-то князя. Он глубоко знал и книгу, и устную традицию. Величайшая оригинальность его произведения в том, что он применил к письменной литературе методы устной поэзии. Нет оснований предполагать, что у него были в этой манере предшественники. Но его корни уходят и в литературную традицию. Сходство некоторых его оборотов речи и выражений с русским Иосифом (см. выше) поистине поразительно, но есть и более далекие связи со стилем духовных ораторов и стилем летописей. Ритмическая

структура поэмы не стихотворна, русские ученые немало потрудились, стараясь придать ей метрическую форму, но прийти к удовлетворительному результату им так и не удалось. Они всегда руководствовались предвзятой идеей, что вещь такой поэтической красоты непременно должна быть в стихах, и игнорировали существование такой вещи, как ритмическая проза. Ритм прозы отличается по существу от стихотворного ритма, потому что не содержит главного стихового элемента – строки. Следует помнить, что части славянской литургии, которые поются, тем не менее уложены в прозу, и следовательно, даже если *Слово о полку* было песней (что очень маловероятно), оно необязательно должно было быть в стихах. Ритмический анализ *Слова* показывает (и таково самое первое впечатление), что оно обладает реальным и очень действенным ритмом, но этот ритм гораздо гибче, разнообразнее и сложнее, чем любой метрический. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что в этом отношении он *sui generis* (своеобразен): ни одна ритмическая проза на известных мне языках не может даже приблизиться к нему по бесконечно разнообразной гибкости.

Но *Слово о полку* является единственным в своем роде не только по качеству своей ритмической прозы. Его очень трудно отнести к определенному жанру. Это не лирика, не эпос, не политическая речь, но некая смесь всего этого. Каркас, костяк его – повествование. В нем рассказывается история неудачного похода князя Игоря против половцев, первые его успехи, последовавшее затем поражение и пленение князя. Это составляет то, что можно назвать первой частью поэмы (слово поэма, хотя неточно, все-таки дает самое близкое представление о том, что это такое). За этим идет длинное лирическое – или ораторское – отступление. Сначала рассказывается о великом князе киевском, которому снится плохой сон, символизирующий несчастье Игоря. Далее поэт обращается по очереди ко всем великим князьям России от Суздаля до Галиции, призывая каждого вмешаться и спасти Игоря. Далее вводится жена Игоря, которая плачет на стене своего города, Путивля – и это место принадлежит к самым прекрасным вершинам поэмы. После быстрого и резкого перехода начинается третья часть – рассказ о бегстве Игоря из плена. Как и рассказ о его первых успехах и последовавшем поражении, он соответствует фактам, изложенным в летописи, но резко отличается по стилю.

Текст поэмы поврежден, но непонятных мест (хотя они безнадежно непонятны) немного, и они не мешают среднему читателю наслаждаться чтением.

Дух *Слова* – это смесь аристократического воинского духа, отраженного в летописях 1146–1154 гг., с более широким патриотическим взглядом, который ближе к точке зрения Мономаха и патриотически настроенного духовенства, согласно которой

пожертвовать жизнью ради России – благороднейшая из добродетелей. Кроме того, это явно светская вещь. Христианство проявляется только изредка и скорее как элемент современной жизни, чем выражение внутреннего мира поэта. С другой стороны, воспоминания о более древнем поклонении природе входят в саму ткань поэмы.

Стиль поэмы прямо противоположен примитивному и варварскому. Он удивительно, озадачивающе современнен; он полон намеков, аллюзий, блистательных образов, тонких символов. Профессор Грушевский, один из новейших исследователей поэмы, справедливо замечает, что только теперь, пройдя длительное обучение в школе современной поэзии, мы в самом деле способны почувствовать и понять поэтический метод *Слова*. Слишком оно ново, чтобы кто-нибудь мог подделать его в 1795 году.

Большую роль в поэме играет символизм природы и параллели с нею. Движения человека имеют свои «подобия» в движениях «растительного универсума». На эту черту ссылались как на доказательство близости *Слова* к «народной поэзии». Может быть, некоторая близость и существует, но нет никакого сходства с более поздними великорусскими и украинскими народными песнями. Кроме того, очень похожие параллели с природой давным-давно существовали как форма выражения в византийской духовной риторике.

Слово о полку Игореве, единственное во всей древнерусской литературе, стало национальной классикой; оно известно каждому образованному русскому человеку, а любители поэзии нередко знают его наизусть. Качество этой поэзии совершенно не то, что качество поэзии в классический век Пушкина, но нельзя считать его низшим. Если Пушкин величайший классический поэт России, то автор *Слова* – величайший мастер орнаментальной, романтической и символической поэзии. Его произведение – постоянная череда пурпурных лоскутьев, самый малый из которых не имеет равного себе в современной русской поэзии. Девятнадцатый век, и особенно его вторая, выродившаяся половина, с характерным отсутствием вкуса производила модернизацию текста поэмы, которая, сохраняя костяк, разрушила ритм и аромат. Нужно ли говорить, что сегодня эта модернизация выглядит куда менее современно, чем оригинал. Современные поэты, насквозь пропитанные ее символическими реминисценциями, не отваживаются подражать ее методам.

Язык *Слова*, конечно же, устарел и для совершенно некультурного русского человека непонятен. Это обычный славяно-русский язык двенадцатого века с некоторыми особенностями. Но для того, чтобы его понимать, русскому читателю, особенно если он читал славянскую Библию и понимает славянские молитвы (что, к

сожалению, встречается все реже, а в следующем поколении и вовсе станет редкостью), – этому читателю понадобится совсем небольшая подготовка.

Для того чтобы дать хотя бы самое приблизительное представление о поэме, я решаюсь дать четыре отрывка из нее в английском переводе.

Первый – из начала. Автор, сперва отвергший мысль о подражании Бояну, в конце концов все-таки соблазняется примером старшего поэта и начинает слагать подходящее для своей поэмы начало в манере Бояна.

«Не буря соколы занесе чрез поля широкая, галици стады бежать к Дону великому». Чи ли въспети было, вещей Бояне, Велесов внуче: «Комони ржуть заСулою, звенить слава в Кыеве. Трубы трубять в Новеграде, стоять стязи в Путивле». Игорь ждет мила брата Всеволода. И рече ему буй тур Всеивод: «Один брат, один свет светлый ты, Игорю, оба есве Святыславичя! Седлай, брате, свои бръзыи комони, а мои ти готови, оседлани у Курска напереди. А мои ти куряни сведоми къмети: под трубами повити, под шеломы възлелеяни, конец копия въскрмлени; пути им ведоми, яругы им знаеми, луци у них напряжени, тули отворени, сабли изъострени; сами скачуть, акы серый вльци в поле, ищучи себе чти, а князю славе».

Тогда вступи Игорь князь в злат стремень, и поеха по чистому полю. Солнце ему тьмою путь заступаше; нощь, стонущи ему грозою, птичь убуди; свист зверин въста, збися Див, кличет върху древа: велит послушати земли незнаеме – Вльзе, и Поморию, и Посулию, и Сурожу, и Корсуню, и тебе Тымутораканьский бльван! А Половци неготовами дорогами побегоша к Дону великому; крычат телегы полунощы, рци, лебеди роспущени. Игорь к Дону вои ведет. Уже бо беды его пасет птиц по дубию; вльци грозу въсрожат по яругам; орли клектом на кости звери зовут; лисицы брешут на чръленые щиты. О, Русская земле! уже за шеломянем еси!

Длъго ночь мркнет. Заря свет запала, мъгла поля покрыла; щекоть славий успе, говор галич убуди. Русичи великая поля чрълеными щиты прегородиша, ищучи себе чти, а князю – славы.

Следующий отрывок рассказывает о поражении Игоря. Начинается он с воспоминания о междуусобных войнах одиннадцатого столетия.

Тогда по Русской земле ретко ратаеве кикахутъ, но часто врани граяхут, труниа себе деляче; а галици свою речь говоряхутъ, хотят полетети на уедие. То было в ты рати и в ты пълкы, а сицеи рати не слышано.

С зарана до вечера, с вечера до света летят стрелы каленые, громлют сабли о шеломы, трещат копия харалужныя в поле незнаеме, среди земли

Половецкыи. Чръна земля под копыты костыми была посеяна, а кровию польяна; тугою взыдоша по Русской земли.

Что ми шумит, что ми звенит далече рано пред зорями? Игорь плъкы заворочает: жаль бо ему мила брата Всеволода. Бишася день, бишася другий; третьяго дни к полудню падоша стязи Игоревы. Ту ся брата разлучиста на брезе быстрой Каялы. Ту кроваваго вина не доста; ту пир на брезе быстрой Каялы. Ту кроваваго вина не доста; ту пир докончаша храбрии русичи; сваты попоиша, а сами полегоша за землю Русскую. Ничить трава жалощами, а древо с тугою к земли преклонилось.

В следующем отрывке описывается жена Игоря Ярославна (т. е. дочь Ярослава), которая плачет о своем муже.

На Дунаи Ярославнын глас ся слышит; зегзицею незнаема рано кычеть. «Полечю, рече, зегзицею по Дунаеви, омочю бебрян рукав в Каял реце, утру князю кровавыя его раны на жестоцем его теле». Ярославна рано плачет в Путивле на забрале, аркучи. «О, ветре, ветрило! Чему, господине, насильно веши? Чему мычеши Хиновьския стрелки на своею нетрудною крилцу на моей лады вои? Мало ли ты бяшет горе под облакы веяти, лелеючи корабли на сине море? Чему, господине, мое веселье по ковылию развея?» Ярославно рано плачет Путивлю городу на забороле, аркучи: «О! Днепре Словутицу! Ты пробил еси каменные горы сквозе землю Половецкую. Ты лелеял еси на себе Святославли насады до плъку Кобякова. Възлелей, господине, мою ладу к мне, а бых не слала к нему слез на море рано». Ярославна раноплачет в Путивле на забрале, аркучи: «Светлое и тресветлое слънце! Всем тепло и красно еси. Чему, господине, простре горячую свою лучю на ладе вои? В поле безводне жаждею имь лучи съпряже, тугою им тули затче?»

За этим сразу же без перехода следует бегство Игоря из плена:

Прысну море полунощи; идут сморци мъглами. Игореви князю Бог путь кажет из земли Половецкой на землю Русскую, к отню злату столу. Погасоша вечеру зари. Игорь спит. Игорь бдит. Игорь мыслию поля мерит от великаго Дону до малаго Донца. Комонь в полуночи Овлур свисну за рекою; велить князю разумети: князю Игорю не быть пленну. Стукну земля, вшуме трава, вежи ся Половецкии подвизашася. А Игорь князь поскочи горнастаем к тростию и белым гоголем на воду. Въеръжеся на бърз комонь и скочи с него бурым вльком, и потече к лугу Донца, и полете соколом под мъглами, избивая гуси и лебеди завтроку и обеду и ужине. Коли Игорь соколом полете, тогда Влур вльком потече, труся собою студеную росу: претръгоста бо своя бръзая комоня.

Хотя *Слово о полку Игореве* единственное в своем роде, оно все-таки не настолько изолировано от всего остального, как показалось на первый взгляд. Я уже указывал на некоторых его предшественниц и на его прямое потомство. До нас дошли следы других фрагментов, если и не находящихся от него в прямой зависимости, то в широком смысле принадлежащих к той же школе. Один из них – маленький фрагмент в честь волынского князя Романа (ум. 1205), вставленный в *Волынскую хронику* (см. выше). Другой – фрагмент чуть больше ста слов, названный *Слово о погибели русской земли*. Это, видимо, начало длинной и сложной поэмы – плача о разрушении русской моси татарами.

Более значительно резко отличающееся от других по тематике *Слово Адама к Лазарю* в аду. Никакой греческий его источник не обнаружен; и хотя опасно *a priori* делать заключение о том, что тема вполне оригинальна, в оригинальности формы сомневаться не приходится. Когда оно написано – неизвестно. Украинские ученые (Франко и Грушевский) отнесли его, руководствуясь не очень четкими внутренними признаками, к XIII веку, и к юго-западу, но это только предположения. Самые ранние списки его относятся, по-видимому, к XV веку. В его стиле присутствует некоторая родственность с *Князем Игорем* и другими киевскими текстами того же семейства. *Слово Адама* тоже написано прозой. Но ритм его близок не столько к киевским ораторам, сколько к книгам пророков славянского Ветхого Завета. Тема поэмы – призыв Адама к Лазарю, уже воскрешенному и готовому покинуть ад, вспомнить обо всех праведниках Ветхого Завета. Тон и стиль этой поэмы лучше всего передается следующим отрывком:

Господи, если я согрешил больше всех людей, то по делам моим воздай мне эту муку, я не жалуюсь, Господи, но пожалей меня. Господи, я ведь по твоему образу сотворен, а не дьяволом рогатым, меня мучит злая моя вина; я в законе живу, а твою Божественную заповедь переступил. А это твой, Господи, первый патриарх Авраам, а твой друг, ради тебя хотел заколоть сына своего Исаака возлюбленного, и ты сказал ему, Господи – тобою, Авраам, благословятся все колена земные, и тут он в аду мучается и тяжко вздыхает. И Ной праведный избавлен был Тобою от лютого потопа, – от Ада не можешь ли его избавить, разве согрешили они как я? <...> А это великий в пророках Иоанн Предтеча, креститель Господень... в пустыне воспитался от юности, ел мед чудный и от Ирода поруган был, на чем? Господь? он согрешил и здесь с нами в аде мучится?

Моление заканчивается спуском в ад и освобождением всех праведных патриархов. Но в вопрошаниях Адама есть некий «дух

Иова», редкий в древнерусских текстах. Могучее красноречие поэмы глубоко повлияло на поэмы в прозе Ремизова, писателя, насквозь проникшегося формой и духом старых русских апокрифов.

7. МЕЖДУ КИЕВОМ И МОСКВОЙ

В 1238–1240 гг. татары, как всегда называются монголы в русских источниках, пронеслись через Россию, покорили всю ее восточную часть и разрушили Киев. Не считая короткого периода, когда киевская традиция продолжалась в Галицком княжестве, русская цивилизация выжила только на севере и на востоке. Центрами ее стал великий торговый город Новгород и княжества на Верхней Волге, одному из которых, Москве, в конце концов удалось объединить нацию.

Если мы будем рассматривать только литературу, то период от татарского нашествия до объединения Руси Иваном III Московским может быть назван Темным периодом. Литература этого времени – либо более или менее обедненные воспоминания о киевских традициях, либо лишенное всякой оригинальности подражание южнославянским образцам. Однако тут более чем когда-либо необходимо помнить, что литература не есть истинное мерило древнерусской культуры. XIV и XV столетия, для литературы бывшие «темным периодом», были в то же время «золотым веком» для русской религиозной живописи. Нигде так отчетливо не выразился конкретно-эстетический, а не интеллектуальный характер древнерусской цивилизации, как в Новгороде. Богатый город, в течение трех веков бывший источником снабжения всей Европы мехами и другими северными товарами, управлялся любившей искусство купеческой аристократией, которой удалось сделать из своего города нечто вроде русской Венеции. Но, как и Венеция, Новгород, хотя и породивший великое искусство, не имел литературы, о которой стоило бы говорить. *Новгородские летописи*, хотя и замечательные своей полной свободой от не имеющей отношения к делу болтовни и строгой деловитостью, не являются литературой. Цивилизация Новгорода есть, вероятно, самое характерное выражение Древней Руси, и то обстоятельство, что он не создал литературы, чрезвычайно знаменательно.

Страна, управляемая князьями из Сузdalского дома (теперьшние губернии Московская, Владимирская, Костромская, Ярославская, Тверская и область у Белого моря), хотя и уступавшая Новгороду в культурном и экономическом отношении, в течение «темного периода» создала больше интересной литературы, чем ее богатый сосед. Летописи и отдельные «воинские повести», связанные с татарским нашествием, довольно интересны. Житие св. Александра (ум. 1263) (*Повесть о житии Александра Невского*),

русского борца против латинского Запада, особенно замечательно среди «воинских повестей» и оставило глубокий след в национальной памяти.

Еще интереснее «воинские повести», рассказывающие про победу на Куликовом поле. Это *Сказание о Мамаевом побоище* (Мамай – визирь, командовавший татарами), написанное в начале XV в. священником Софронием, или Софонием (написание меняется) Рязанским, – и *Задонщина*, написанная тоже в XV веке, но позже. С художественной точки зрения *Сказание о Мамаевом побоище* выше. Стиль его расцвечен поэзией и риторикой, но по конструкции это чисто повествовательная вещь. Интересна она, не говоря уже о важности темы, умением автора создавать поэтическую атмосферу и его осторожным и умелым использованием реминисценций из *Слова о полку Игореве*. Хотя *Сказание* и не достигает художественного уровня *Слова*, оно обладает несомненными поэтическими достоинствами, некоторые места из него запечатлелись в русском воображении, – например, эпизод, когда князь Дмитрий и его боярин Боброк Волынский выезжают в открытую степь и прислушиваются к таинственным звукам ночи, в которых они прочитывают указания на грядущий день. В *Задонщине* еще больше реминисценций из *Игоря*, но они собраны и пересказаны так механично и неразумно, что все выглядит как пародия.

К концу этого периода в России возник новый стиль, занесенный множеством духовных лиц из Сербии и Болгарии, появившихся здесь после завоевания этих стран турками. Самым выдающимся из них был митрополит Московский Киприан (ум. 1406). Первым русским книжником, прибегшим к новому стилю, был Епифаний Премудрый, инок Троице-Сергиева монастыря, ученик св. Сергия. Новый стиль нашел свое выражение главным образом в агиографических сочинениях. Для него характерно полное пренебрежение к конкретным деталям и традиционная трактовка темы. Индивидуальное было сведено к типическому до такой степени, что все произведения этой школы как исторические свидетельства не имеют никакой ценности. Житие святого перестало сообщать сведения и сделалось декоративным объектом поклонения. В написанном Епифанием *Житии св. Сергия* эта ступень еще не вполне достигнута – Епифаний слишком хорошо знал своего учителя, чтобы живой святой полностью исчез под условным штампом. Но другой его труд, *Житие св. Стефана Пермского*, стал типичным агиографическим сочинением для последующих веков. Влияние нового, введенного Епифанием стиля не ограничилось агиографией. Его традиционная и безличная риторика была усвоена всеми писателями с хоть какими-то литературными притязаниями. Все московские книжники тяготели к этому стилю, и если кто не

преуспевал, то только в силу малой своей грамотности. Сам язык под влиянием южнославянского изменился, и более жесткий, стандартизованный церковно-славянский заменил полный местных речений церковный язык тринацатого и четырнадцатого столетий.

Вне основного направления оказалось, вероятно, и не замышлявшееся как литература *Хожение за три моря* тверского купца Афанасия Никитина. Это рассказ о его торговых поездках и жизни в Индии в 1469–1472 гг. Он интересен не только как рассказ об Индии за четверть века до открытия морского пути туда, но также как исключительно яркое отражение мышления среднего русского человека в непривычной обстановке.

8. МОСКОВСКИЙ ПЕРИОД

После взятия Константинополя турками на протяжении жизни одного поколения князь Московский сделался действительным монархом всей Великороссии и сбросил последние остатки татарского владычества (1480). Эти события произвели полный переворот в положении православного мира, который москвичи немедленно учили и сделали его основой своей политической философии. Москва стала Третьим Римом, единственным средоточием императорской власти и хранилищем чистого православия. Женитьба Ивана III на царевне Софии Палеолог и присвоение им себе титула автократа (греческий вариант слова император) превращала Московского князя, прежде бывшего не более чем *primus inter pares* (первым среди равных) между князей, в единственного наследника цезарей. Официальное коронование и присвоение титула царя (цезаря) было делом внука Ивана III, прозванного Грозным.

Первое столетие после восшествия на престол первого автократа (самодержца) (1462) ознаменовалось кровавыми политическими и религиозными столкновениями. Они породили интересную полемическую литературу, которая, однако, скорее есть предмет для изучения историка, чем историка литературы. Конфликт возник вначале между клерикальной партией епископов и настоятелей, требовавших для церкви светской власти и активного участия в гражданском управлении, и партии «заволжских старцев», штаб-квартирой которых был Кирилло-Белозерский монастырь; они склонялись к более мистической и аскетической концепции роли церкви. Клерикальную партию возглавлял Иосиф Волоцкий, игумен Волоколамского монастыря, сильный памфлетист, писавший на правильном славянском, полном бранных слов. Предводителем «старцев» был Блаженный Нил Сорский, учившийся на Афоне, – один из замечательнейших мистических и аскетических авторов Древней Руси. «Старцев» поддерживала часть аристократии,

смотревшая на епископов и игуменов как на узурпаторов их собственных прав и желавшая ограничить растущую власть русского царя.

К середине XVI века религиозные распри закончились, клерикальная партия победила по всем пунктам. Но политический конфликт между сторонниками самодержавия и олигархами продолжался еще и при Иване Грозном (род. 1530, коронован 1547, ум. 1584). Царь Иван был, без сомнения, жестоким и отвратительным тираном, но он был гениальным памфлетистом. Его послания – шедевры древнерусского (а может быть, и вообще русского) политического журнализма. Может быть, в них слишком много текстов из Писания и отцов церкви, славянский язык их не совсем правилен. Но они полны сильнейшей и жестокой иронии, выраженной в острых и веских беседах. Бесстыдный тиран и великий полемист видны в стреле, которую он мечет в бежавшего Курбского: «Раз ты так уверен в своей праведности, чего же ты убежал, а не предпочел стать великомуучеником от моей руки?» Такие удары были рассчитаны на то, чтобы приводить адресата в бешенство. Роль жестокого тирана, который затейливо ругает спасшуюся от него жертву, продолжая мучить тех, кто остался в его власти, может быть отвратительна, но Иван играет ее с поистине шекспировской широтой воображения. Кроме писем к Курбскому, он писал и другие послания – сатирические инвективы к подвластным ему людям. Лучше всего его письмо к игумену Кирилло-Белозерского монастыря, где он изливает весь яд своей угрюмой иронии на неаскетическую жизнь своих бояр, постриженных в монахи и сосланных по его приказу. Написанная им картина их роскошной жизни в цитадели аскетизма – шедевр колючего сарказма.

Главный противник Ивана, князь Андрей Михайлович Курбский (ок. 1528–1583), был одним из самых культурных и просвещенных людей Московии. Он играл важную роль в управлении страной, отличился в боях при взятии Казани и во время Ливонской войны. В 1563 г., во время войны с Литвой, когда Иван уже утвердил свое царство террора, Курбский, боясь ответственности за поражение своей армии, дезертировал к врагу. Из Литвы он отправил ряд яростных посланий царю и написал историю его царствования, которая прославила его имя. *История о великом князе Московском Курбском* прагматична, а не аналитична, и показывает его как человека острого и творческого интеллекта. Он сознательно преувеличивает преступления своего архиврага, и его свидетельства нельзя принимать как беспристрастные. Стиль его пропитан западнорусскими, польскими и латинскими влияниями. Он не свидетельствует об особенно оригинальном литературном таланте. То же можно сказать и о его посланиях: при всей своей искренней

ярости, справедливом возмущении и веских аргументах, в литературном отношении они стоят ниже ответов его противника.

Закрепление московской точки зрения произошло в середине XVI столетия. Примерно в это время была затеяна и составлена серия компиляций, образовавших нечто вроде энциклопедии московской культуры. Не все эти работы попадают в компетенцию истории литературы. Так, *Стоглав* (назван так по количеству глав в книге), содержащий постановления Стоглавого собора русских церквей (происходил в Москве в 1551 г.) по догматическим, ритуальным, административным и дисциплинарным вопросам, относится не к литературе, а к каноническому праву. Да и *Домострой*, изданный священником Сильвестром (ум. 1566 г.), не может рассматриваться как литературный памятник: это дидактический труд, передающий на литературном славянском языке, но без всяких литературных притязаний, принципы, руководствуясь которыми глава семьи должен управлять своими домашними.

Более литературное произведение – большой *Менологион*, или *Календарь Святых* (Четы-Минеи), составленный митрополитом Московским Макарием (1542–1563). Он оставался официальным и авторитетным календарем Русской церкви пока, в царствование Петра Великого, не был заменен такой же, но более научной, компиляцией св. Димитрия Ростовского.

Митрополит Макарий также придал окончательный вид другому большому своду – *Книге степенной царского родословия*, названной так потому, что в ней русские князья и цари были сгруппированы по степеням, т.е. по поколениям. Начало своду положил в XIV веке сербский митрополит Москвы Киприан, но закончен он был только около 1563 г. В сущности, *Степенная книга* была компиляцией из русских летописей, но переделанных так, чтобы они могли соответствовать литературному вкусу и философии истории московитов XVI века. Летописи, официально писавшиеся в это время московскими писцами, тоже отразили воцарившийся тут вкус к риторике, а также политическую философию времени.

9. МОСКОВСКИЕ ПОВЕСТИ

Помимо компиляций и официальных летописей, в Московии не было недостатка и в исторической литературе. *История князя Курбского* стоит особняком, поскольку она отразила западные влияния. Но существовала и местная традиция исторических повествований об отдельных, главным образом военных, событиях, с собственным развитым стилем, ведущим начало от *Мамаева побоища* и русского Иосифа Флавия и таким образом приходящимся дальней родней *Слову о полку Игореве*. Один из первых образчиков таких историй – *Сказание о Псковском взятии* (1510) московитами, одна из

самых прекрасных «коротких историй» Древней Руси. История того, как Москва настойчиво, постепенно и неторопливо добивалась своей цели, рассказана с восхитительной простотой и восхитительным искусством. Атмосфера неотвратимого рока пропитывает весь рассказ: что бы ни делали псковичи, все бесполезно, и московская кошка не торопясь съест мышку, когда ей заблагорассудится.

Самое большое количество историографических произведений вызвал к жизни великий политический кризис начала XVII века, известный в русской исторической традиции под названием «Смутное время». Тут выделяются три произведения: труд князя Ивана Катырева Ростовского, Авраамия Палицына, казначея Троице-Сергиевской лавры, и писца Ивана Тимофеева. Самое литературное из них принадлежит Катыреву: оно написано в традиционном стиле «военной повести» с весьма малым интересом к конкретным деталям, со множеством обычных шаблонных повторов, иногда возвышающихся до какого-то подобия поэзии. Совершеннее всех написано сочинение Палицына: оно риторично, но это мощная и искусная риторика. Он вдохновлен точно определенной целью и с большим искусством строит сюжет, располагая кульминации самым выгодным образом. Ужасы гражданской войны и иностранной интервенции написаны незабываемо.

Сказание Палицына самое популярное из всех, и его истолкование фактов до сих пор доминирует в русской литературе и исторической традиции. Сочинение Тимофеева – самое любопытное, и вообще одно из самых любопытных произведений московской литературы. Его удивительно странный и замысловатый стиль доводит московскую риторику до абсурда. Это один постоянный парафраз. Тимофеев ни за что не назовет кошку кошкой. Богачи в его руках становятся «теми, у кого большие житницы», река – «стихии водной натуры». Грамматика у него сложная и искривленная, смысл темен до изумления. Но вместе с тем он самый проницательный и умный из всех современных ему историков. Его *Временник* – это настоящая повесть, с началом и концом. Тимофеев как хроникер и заслуживающий доверия свидетель получил высокую оценку величайшего из наших современных историков, профессора Платонова, который выделил его как особо им предпочтаемого автора.

Последним плодом древнерусской «военной повести» была *Повесть об обороне Азова* донскими казаками от турок. В сущности, это официальный доклад казаков царю, но написанный как повесть, с явно литературной устремленностью, и тем снискавший широкую популярность. Это как бы конспект всех традиций древнерусской военной повести, где отразился и русский Иосиф со всеми его потомками, и *Мамаево побоище*, и рассказ о Трое, – а с другой

стороны, и более современные формы фольклора, представляемые так называемыми былинами и разбойничими песнями. Повесть полна военной поэзии и является одним из самых бодрящих произведений Древней Руси.

Большая часть житий святых, созданных в Московии этого периода, написаны в стиле, введенном сербами и Епифанием, и потому особого интереса не представляют. Но на своем, отдельном месте стоит житие св. Иулиании Лазаревской, написанное ее сыном Дружиной Осорыным. Сама святая Иулиания была исключением: это единственная русская святая, которая не была ни инокиней, ни княгиней, а просто добродетельной и милосердной женщиной. И тот факт, что житие матери написано сыном, тоже факт единственный в истории. Житие это полно конкретных деталей и одушевлено глубоким чувством христианского милосердия. Это одно из наиболее привлекательных изображений древнерусской жизни во всей литературе.

10. НАЧАЛО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Очень трудно разграничить агиографию и биографию, с одной стороны, и художественный вымысел с другой. Существует целая промежуточная область, которую современные историки склонны числить среди художественных вымыслов, но которую тогдашний читатель никак от агиографических писаний не отделял. Это многочисленные легенды, которые относятся к историческим жизнеописаниям святых как апокрифы к Библии. Некоторые из них попали в большой *Макарьевский сборник*, а в неофициальных *Прологах* их еще больше. Конечно, вначале на них смотрели как на назидательное чтение, но романтический и чудесный элемент, а также сюжетный интерес в них гораздо сильнее, чем в одобренных житиях. Некоторые вообще похожи на волшебные сказки, как, например, прелестная легенда о князе Петре Муромском и деве Февронии, где есть сражение с драконом и где мудрая дева разгадывает княжеские загадки. Дева становится женой князя, но народ и бояре требуют ее изгнания, потому что не хотят служить простой крестьянке. Она уходит в монастырь. Так же поступает и князь. Они живут в двух разных монастырях, но продолжают любить друг друга. Когда Петр почувствовал, что конец его близок, он передал об этом Февронии, которая молится о том, чтобы умереть одновременно с князем. Молитва ее услышана. Поскольку они оба приняли монашеский постриг, то их должны похоронить раздельно, но мертвые тела их находят общую могилу, которую они приготовили для себя перед тем, как их разлучили. Власть имущие разделяют их, но они снова оказываются вместе и, наконец, их оставляют в общей могиле. Следующий шаг к вымыслу сделан в

замечательном произведении XVII века, которое называется *Повесть о Савве Грудцыне*. Она написана на литературном церковнославянском и выглядит как чисто фактическое повествование, с обилием дат и названий, но скорее всего, это художественный вымысел, предназначенный для назидательного чтения. Савва Грудцын – нечто вроде русского Фауста, который продает душу дьяволу не за познание, а за власть и удовольствия. Дьявол хорошо ему служит, но под конец Савва раскаивается и спасает душу в монастыре.

Пока этот первый опыт религиозно-назидательного художественного вымысла вырастал как ветка традиционного агиографического древа, со всех сторон стали пробиваться другие его виды.

Весьма вероятно, что русская народная повествовательная поэзия в той форме, в которой мы ее теперь знаем, родилась в середине или во второй половине XVI века. Несомненно то, что первые ее письменные следы появляются в начале XVII столетия. Далее же она стала оказывать на письменную литературу значительное влияние. Мы видели это влияние в *Повести об обороне Азова*. Еще заметнее оно в замечательной *Повести о Горе-Злосчастии*, примере того, как в литературном произведении используется метр народной повествовательной песни.

Как и *Савва Грудцын*, поэма эта назидательная и написана не в стиле московской религиозной литературы, а в стиле народной благочестивой устной поэзии. Горе-злосчастие – это как бы персонифицированное невезение человека, принявшее облик бесахранителя, и сопровождающее человека от колыбели до могилы. Оно уводит хорошего юношу из почтенной и богатой семьи, из отчего дома в большой мир; оно приводит его в кабак и на большую дорогу, а оттуда почти на виселицу – но юноше тоже позволено бежать и спасти свою душу, как Савва Грудцын, в монастыре – этом вечном прибежище русского грешника. Образ Горя – глубоко поэтический символ, и на всей вещи лежит отпечаток сильного и оригинального таланта ее автора. Но автор неизвестен, как и всегда в древнерусской литературе, да и точной датировке эта поэма не поддается. По-видимому, она создана во второй половине XVII века.

Влияние нарративной народной песни ясно проявилось и в двух романах, проникших в Россию из-за границы примерно в первой половине XVII века – *Бова Королевич* и *Еруслан Лазаревич*. Бова – французского происхождения, будучи потомком романа каролингских времен *Бюэв д'Ансон*. В Россию он попал через североитальянского *Буово д'Антона*, который шел туда через Богемию и Белоруссию.

В России он полностью ассимилировался и русифицировался. Забавно наблюдать, как французский рыцарский роман превратился в волшебную приключенческую сказку, потеряв весь свой куртуазный элемент. *Бова и Еруслан* (Еруслан – восточного происхождения, он дальний потомок персидского Рустама) были неимоверно популярными народными книжками. Именно по ним поэты XVIII и начала XIX века составили представление о русском фольклоре, главными образцами которого были эти книжки вплоть до открытия *Былин*.

Очень интересно небольшое произведение, связанное, как и *Горе-Злосчастие и Бова*, с народной поэзией, хотя и по-иному, – *Повесть о молодце и девице*. Это диалог между ухажером и презревшей его девицей. Он восхваляет ее языком, своими образами, прямо приводящими на ум народную поэзию. Она же на каждую его тираду отвечает грубой и такой же образной бранью, также связанной с народными приворотами и проклятиями. Но в конце концов она сдается. Это образчик тщательно разработанного словесного искусства, не имеющий параллелей в древнерусской литературе. По-видимому, это было написано на севере (где народная поэзия была и есть всего живее), в конце XVII века.

Последние названные нами работы уже вполне светские и свободны от всякой назидательности. Еще более светские и совсем не назидательные произведения появляются в этом же веке в форме рассказов, напоминающих, или происходящих, от старых французских «фаблио» и историй *Декамерона*. Примером таких русифицированных фаблио является только недавно опубликованная *Повесть о Карпе Сутулове и о его жене*, которая успешно защищала свою добродетель от всех посягательств другого купца (приятеля Карпа), от своего духовного отца и от архиепископа. Главный недостаток этих рассказов – их язык, являющийся довольно бесцветной и неграмотной формой литературного славянского. Но есть шедевр среди московских фаблио, которому этот недостаток не присущ: это *Повесть о Фроле Скобееве*. Эта интересная история написана без всяких литературных претензий, чисто разговорным языком с очень простым синтаксисом. Это образчик живого и цинического реализма, свободный и от назидательности, и от сатиры, спокойно и с очевидным, хотя и неназойливым удовольствием повествующий о всевозможных затеях, с помощью которых простой приказный умудрился соблазнить дочь стольника и тайно на ней жениться, о том, как он сумел примириться с ее родителями и в конце концов стал их любимцем и человеком с положением. Голая и деловитая простота рассказа великолепно обрамляет его плутовской цинизм.

Единственным соперником *Фрола Скобеева* в (бессознательном) литературном использовании повседневного языка стала *Повесть об Ерше Щетинникове* и о суде, который против него затягивали рыбьи-соседи по Ростовскому озеру. Это тоже плутовская история – потому что в ней рассказывается, как Ерш законными и незаконными способами уклоняется от справедливых требований, предъявленных ему другими рыбами. Изложена история в форме «судного дела» – и это прелестная пародия на московское судопроизводство и судебный язык. Точно датировать эти повести невозможно. Некоторые могли быть написаны в самом начале XVIII века, но по сути дела все они относятся ко II половине XVII века, когда Московия была еще Московией, но основы традиционной церковной цивилизации уже постепенно подрывались нарастающей и разлагающей волной секуляризации (обмирщения).

11. КОНЕЦ СТАРОЙ МОСКОВИИ: АВВАКУМ

Перед самым концом древнерусская цивилизация нашла так сказать, свое полное и окончательное выражение в двух совершенно непохожих, но взаимно друг друга дополняющих фигурах – царя Алексея Михайловича и протопопа Аввакума. Царь Алексей (род. 1629, царствовал с 1645 по 1676 г.) не был образованным человеком. Писал он мало. Немногие его письма (частные письма, а не политические памфлеты в эпистолярной форме) и наставление сокольничим – вот и все, что от него дошло. Но этого достаточно, чтобы он предстал перед нами как самый привлекательный из русских монархов. Прозвище его было Тишайший. Некоторые аспекты русского православия – не чисто духовные, а эстетические и мирские – нашли в нем свое наиболее полное выражение. Суть личности Алексея – некий духовный эпикуреизм. Он выражался в твердо оптимистической христианской вере, в глубокой, но нефанатической привязанности к священным традициям и величавому церковному ритуалу, в желании видеть всех окружающих довольными и спокойными и в чрезвычайно развитой способности извлекать спокойную и мягкую радость из всего на свете. По иронии судьбы царствование этого монарха, который любил мир, красоту и веселье, было самым неспокойным в русской истории. Не говоря уже о войнах и социальных волнениях, оно было отмечено великим расколом русской церкви, трагическим событием, расколвшим пополам консервативное ядро нации, последствия которого ощущаются по сей день. Началось все с ревизии переводов литургических книг. Развитие книгопечатания, начавшееся в предыдущее царствование, сделало закрепление священных текстов делом первостатейной важности. В сороковые годы XVII в. пересмотр всех священных книг согласно лучшим имеющимся

славянским текстам, происходил под эгидой патриарха Иосифа. В основном осуществляли это молодые представители белого духовенства, полные рвения, стремившиеся очистить русскую церковь от духа лености и распущенности и требовавшие более строгого соблюдения традиций и от священства и от мирян.

Реформы, которым они подвергли дисциплину и обрядность, были консервативными, целью их было возродить добрые обычаи старомосковских времен. Среди прочего, они восстановили чтение проповедей, которое было временно отменено около ста лет назад. Одним из самых выдающихся и пылких консервативных реформаторов был священник (потом протопоп) Аввакум сын Петров (в XVII веке очень немногие русские люди, исключая дворян, имели фамилии). Он был сыном деревенского священника «в нижегородских пределах»; там он и родился около 1620 г. Из-за своего горячего нрава он не раз терпел дурное обращение и от светских, и от духовных (белого духовенства), которым не нравилась проповедуемая им строгость нравов и его вмешательство в издавна установившиеся обычай ленивого попустительства.

В 1652 г. умер патриарх Иосиф; на смену ему пришел Никон, архиепископ Новгородский. Он был другом реформаторов и сторонников обновления. Став патриархом, он решил еще основательнее пересмотреть книги и обряды, но вместо того, чтобы ограничиться древнерусскими образцами, обратился назад, к греческим. Новый пересмотр повлек за собой публикацию новых текстов, соответствующих греческим, а в тех случаях, когда русские обычай отличались от греческих, – и некоторое изменение обрядов. Это, в частности, коснулось обычного для русских двуперстного крестного знамения и двукратного возглашения «Аллелуйи» («Аллелуйя, Аллелуйя, слава тебе, Господи»), в отличие от греческого трехперстного креста и троекратного возглашения. Вот такие с виду незначительные вещи и привели к расколу. Аввакум и его друзья отказались принять их и объявили Никона еретиком и орудием сатаны. Главная причина их бунта была в том, что они рассматривали обычай русской православной церкви, ее догмы и обряды, как единое целое, в котором не может быть изменена ни единая буква. Греки в этом смысле не были для них авторитетом – Россия была единственной твердыней веры, и нечего ей было учиться у нации, чье православие давно уже подпорчено возней с еретиками, к тому же эта нация покорилась неверным. Никон, который был тогда фактическим самодержцем, твердо стоял на своем, и Аввакум и его товарищи были отправлены в ссылку. Аввакума отправили в Сибирь, где он получил приказ присоединиться к экспедиционному отряду Пашкова, которому поручено было завоевать Даурию (теперьшнее Забайкалье). Пашков

был храбрый «строитель империи», но терпеть не мог всякой религиозной чепухи. Он обращался с Аввакумом грубо и жестоко.

Девять лет Аввакум пробыл в Сибири, где его перегоняли с места на место и всячески преследовали. В 1664 г. его привезли обратно в Москву, где за время его отсутствия произошли немалые изменения. Никон пал, и синод собирался судить обоих, Никона и Аввакума. Царь был склонен к уступкам. Но Аввакум был против каких бы то ни было компромиссов, и Алексей был вынужден подчиниться руководству греческой партии. Синод 1666–1667 г. осудил аввакумовы ритуальные догматы, и таким образом раскол стал окончательным: отныне консерваторы стали раскольниками. Сам Аввакум был пострижен в монахи и сослан в Пустозерск, напротив Новой Земли.

В ссылке он стал еще более выдающимся, активным и опасным вождем раскольников, чем прежде. Тут он написал свое знаменитое *Житие* и сильнейшие послания к друзьям, в которых призывал не изменять старой вере, не покоряться преследователям и искать мученичества. По-видимому, и сам он, написав неистовое письмо молодому царю Федору, добивался для себя того же. И час мученичества наступил: Аввакум был сожжен на костре в апреле 1681 г. вместе со своими вернейшими и преданнейшими друзьями, монахом Епифанием и священником Лазарем.

Произведения Аввакума немногочисленны. Состоят они из *Жития, им самим написанного* (1672–1673) и двух десятков посланий, увещевательных и утешительных к друзьям, бранных и оскорбительных к врагам; все написаны в последние годы в Пустозерске. Замечателен Аввакум прежде всего своим языком, который является первой попыткой использования разговорного русского языка в литературных целях. Хотя мы ничего не знаем о его устных проповедях, весьма вероятно, что именно из этих устных проповедей и выросли его писанные труды. Его литературная деятельность отмечена оригинальностью и отвагой, и никакая ее оценка не может быть слишком высокой, а то, что он сделал с русским языком, ставит его в первый ряд русских писателей; ни одинеще не превзошел его в силе и аромате, в искусстве призвать все выразительные средства каждого дня разговорного языка для создания максимального литературного эффекта. Сила и свежесть его повседневной речи еще усиливаются тем, что параллельно он пользуется церковно-славянским; пользуется он им только для цитат и ссылок на священные книги, и священные тексты сверкают как твердые и прочные драгоценные камни в живой и гибкой ткани его непринужденного разговорного языка. Аввакум – великий художник слова, и каждому русскому писателю есть чему у него поучиться.

Но Аввакум замечателен не только как мастер выразительного слова. Он пламенный и твердый боец, настоящий враг и настоящий друг. В его писаниях презрение и негодование идут вперемешку с горячей мужественной нежностью, в которой нет и тени сентиментальности: он не желает для лучших своих учеников лучшей судьбы, нежели мученическая смерть. Стиль его то и дело сдабривается восхитительным юмором, происходящим от того христианского юмора по собственному адресу, который так близок к смирению; острый, жестокий сарказм по адресу врагов всегда недалек от улыбающегося сострадания к мучителям, которые не ведают, что творят.

Шедевр Аввакума – его *Житие*, в котором он рассказывает о своей борьбе за правду и о своих мучениях от рук Пашкова и церковных иерархов. На английский язык *Житие* было великолепно переведено мисс Джейн Э. Харрисон и мисс Хоуп Мирлиз, и эти переводы следует прочесть каждому, кто интересуется Россией и литературой. Попробую привести здесь несколько мест из его посланий. Я в своем переводе пытаюсь, хоть и несовершенно, передать эффект от смеси библейского языка с простым в оригинале. Первый отрывок – из знаменитого послания, где он призывает своих последователей не уклоняться от мученичества.

А хотя и быть станут или жесть, ино и слава Господу Богу о сем. Достоин бо есть делатель мзды своея, на се бо изыдохом из чрева матери своея. На что лутче сего? С мученики в чин, со апостолы в полк, со святители в лик, победный венец сообщник Христу, святей Троице престол предстоя со ангелы и архангелы и со всеми бесплотными, с предивными роды вчинен! А в огне том здесь не большее время потерпеть, аки оком мигнуть, так душа и выступит! Разве тебе не разумено? Боишися пещи той? Дерзай, плюнь на нея, небось! До пещи той страх-от, а егда в нея вошел, тогда и забыл вся. Егда же загорится, а ты и увидишь Христа и ангельския силы с ним: емлют души те от телес, да и приносят ко Христу, а он, надежда, благословляет и силу ей подает божественную, не уже к тому бывает тяшка, но яко воспренна, туды же со ангелы летает, равно яко птичка попорхивает. Рада, из темницы той вылетела!

Сладка веть смерть та за Христа-света. Я бы умер, да и опять бы ожил, да и паки бы умер по Христе, Бозе нашем. Сладок веть Иисус-от. В каноне пишет «Исусе сладкий, Исусе пресладкий, Исусе многомилостиве», да и много тово. «Исусе пресладкий», «Исусе сладкий», а нет тово, чтоб горький. Ну, государыня, пойди же ты со сладким Иисусом в огонь, подле нево и тебе сладко будет. Да помнишь ли три отроки в пещи огненней в Вавилоне? Навходоносор глядит – ано сын Божий четвертой с ними! В пещи гуляют отроки, сам-четверг с Богом. Небось, не покинет и вас сын Божий.

Дерзайте, всенадежным упнованием таки размахав, да и в пламя! Навось, диявол, еже мое тело, до души моей дела тебе нет.

Далее приводится мнение Аввакума о новом западном стиле живописи, который только что введен был в Москве.

...По попущению Божию умножися в нашей русской земли иконного письма неподобнаго изуграфы. Пишут от чина меньшаго, а велиции власти соблаговоляют им, и вси грядут в пропасть погибели, друг за друга уцепившиеся, по писанному: слепый слепца водяй, оба в яму впадутся, понеже в нощи неведения шатаются; а ходяй во дне не наткнется, понеже свет мира сего видит еже есть: просвещенный светом разума опасно зрит коби и кознования еретическая и потомку разумевает вся нововводная, не увязает в советех, яже умышают грешни. Есть же дело настоящее: пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мыщцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедры толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишио сабли той при бедре не писано. ...будто живыя писать, устрояет все по-фряжскому, сиречь по-немецкому. ...Не покланяйся и ты, рабе Божий, неподобным образом, писанным по немецкому преданию, яко же и трие отроки в Вавилоне телу златому, поставленному на поле Дейре. Толсто же телищо-то тогда было и велико, что нынешние образы, писанные по-немецкому! ...Воззри на святые иконы и виждь угодившия Богу, како добрыя изуграфы подобие их описуют: лице, и руце, и нозе, и вся чувства тончава и измождала от поста, и труда, и всякия им находящия скорби. А вы ныне подобие их переменили, пишите таковых же, яко же вы сами.

В последнем отрывке выражен его взгляд на астрологов и альманашников.

Яко же древле рече диавол: «Поставлю престол мой на небеси и буду подобен Вышинему», тако и тии глаголют: «Мы разумеем небесная и земная, и кто нам подобен!» Вси христиане от апостол и отец святых... достизают не мудрости внешния, – поразумевати и луннаго течения, – но на самое небо восходят смиренiem ко престолу Царя Славы... а телеса их на земли нетленни быша и есть. Виждь грдоусец и альманашник, твой Платон и Пифагор; тако их же яко свиней, вши съели, и память их с шумом погибе. Многи же святии смирения ради и долготерпения от Бога прославиша и посмерти обоговорени быша... Свиньи и коровы боле знают, неже вы: перед непогодою они хрюкают, мычат и спешат в свое стойло, и тогда дождь приходит. А вы, премудрые свиньи, мерите лицо земли и неба, да не можете предсказать тот час, когда ваша смерть

придет. Нужно б есть царство небесное и нужницы восхищают е, а не толстобрюхие.

Писания Аввакума имели огромное влияние на его последователей, старообрядцев или раскольников. Но его манера письма не нашла среди них продолжателей, а за пределами их общины никто, до самой середины XIX столетия, его не читал, кроме как для того, чтобы опровергнуть.

Глава II

КОНЕЦ ДРЕВНЕЙ РУСИ

1. ВОЗРОЖДЕНИЕ ЮГО-ЗАПАДА

После Люблинской унии (1596) весь запад России (Белоруссия, Галиция и Украина) попали под власть Польши. Поляки, организованные иезуитами, начали яростную кампанию против православной веры и русской нации. Они без труда переманили на свою сторону западнорусское дворянство, но средние и низшие классы оказали им упорное сопротивление. В самой действенной форме это сопротивление проявилось в казацких восстаниях. В другом аспекте оно сказалось в религиозном и интеллектуальном движении церковников и мирян. Основаны были школы, и тут возникла активная полемическая литература, направленная против римской пропаганды.

Ранняя стадия движения породила оригинального и талантливого писателя, Ивана Вишенского (или Вишню – в Галиции; работал в 1588–1614). Вишенский – нечто вроде смягченного украинского Аввакума. Он противился тенденции, которую проявляли его православные собратья: борясь с латинянами их же латинскими методами. Это само по себе уже казалось ему капитуляцией перед чуждой культурой. Но ему не удалось воспрепятствовать наплыву латинского влияния. Преимущества, которые давало усвоение иезуитской науки, были слишком очевидны – и в конце первой четверти XVII века метод борьбы с противником его же оружием одержал победу среди западных россиян. Киевская академия, основанная в 1631 году Петром Могилой (1596–1647), игуменом Печерского монастыря, а потом митрополитом Киевским, стала центром интеллектуальной жизни Западной Руси. Латинская культура, усвоенная Западной Русью, была чисто церковной и схоластической, и такова же была созданная там литература. Основной ее интерес – в попытке усвоить польские и польско-латинские формы поэзии и драматургии, о чем мы поговорим в другом разделе этой главы. Помимо этого киевская литература состояла из полемических сочинений, проповедей и учебников. Церковное красноречие того времени – это сознательная работа над усвоением форм классической риторики. Его главные представители, Иоанникий Голятовский, ректор Киевской академии, и Лазарь Баранович, архиепископ Черниговский, славились в третьей четверти XVII века. Более важны писатели следующего периода, чье творчество пришлось на царствование Петра Великого.

2. ПЕРЕХОДНОЕ ВРЕМЯ В МОСКВЕ И ПЕТЕРБУРГЕ

В Москве западные влияния стали играть заметную роль около 1669 г., когда главой правительства стал западник Артамон Матвеев.

Они шли из двух источников – одно с юго-запада, другое из Немецкой слободы в Москве. Немецкая слобода была иностранным поселком, где жили люди, служившие правительству по военной или финансовой части, а также иностранные коммерсанты, почти все принадлежавшие к протестантским нациям – немцы, голландцы и шотландцы. Поскольку литература и искусство в основном были занятием духовенства, то главное западное влияние в литературе было юго-западного происхождения.

К тому времени, когда Петр Великий начал свои реформы, западничество в Москве уже значительно продвинулось. Но шло оно по обычным путям, «подновляя» здание русской церкви снаружи, но оставляя ее центром русской цивилизации. Реформы Петра были куда более революционными. Они имели целью лишить церковь ее почетного места и секуляризовать все государственное устройство.

Литература не сразу почувствовала новое положение вещей; литература петровского времени есть в значительной степени продолжение предыдущего периода. Наиболее значительными литераторами были три архиерея украинского происхождения, выращенные в латинских методах Киевской академии: св. Димитрий Туптало (1651–1709), митрополит Ростовский, Стефан Яворский (1658–1722), *locum tenens* (местоблюститель) патриаршего престола, и Феофан Прокопович (1681–1736), архиепископ Новгородский. Димитрий Ростовский – чрезвычайно симпатичная личность. Большой ученый, любитель книг и учения, он был миролюбивым, кротким и милосердным архиереем, пользовавшимся безграничной любовью и благодарностью своей паствы. Когда он умер, его стали почитать как святого, и в 1757 г. он был официально канонизирован. Он самое прекрасное порождение ожившей в XVII веке киевской культуры. Самый большой его труд – святцы, более научно составленные и более европеизированные, чем святцы Макария, заменившие их; они и поныне остаются стандартным компендиумом русской агиологии. Особенно интересен Димитрий Ростовский как драматург (см. ниже). Стефан Яворский известен главным образом как проповедник. Проповеди его написаны простым и мужественным стилем, без излишних риторических украшений. Часто они откровенно касаются проблем сегодняшнего дня. Яворский глубоко возмущался многими петровскими нововведениями и проявлял сочувствие к старомосковской оппозиции. Он отважился открыто упрекать Петра за его развод, сокрушался по поводу судьбы церкви в секуляризованной России и осмелился поднять голос против

невыносимого для низших классов груза рекрутских наборов и налогов.

Феофан Прокопович был моложе и иначе настроен. В обмирщении собственного мышления он пошел дальше всех других архиереев. Широко образованный, он первый из русских писателей обратился к настоящему источнику европейской культуры – к Италии, не удовлетворившись польской и польско-латинской ученостью. Он был сильный оратор, и его надгробное слово Петру Великому целое столетие оставалось самым знаменитым примером русского торжественного красноречия. Тон его проповедей и речей скорее светский. Они вдохновлены культом просвещенного деспотизма и преклонением перед героем-деспотом, которое звучит уже не протестантизмом, а язычеством.

Светская литература петровской поры отвергла церковно-славянский и сделала своим языком русский. Но это был странный русский язык, полный славянских реминисценций и пропитанный непереваренными словами какого угодно иностранного происхождения – греческого, латинского, польского, немецкого, голландского, итальянского и французского. Формальный разрыв со старым языком был символизирован введением нового алфавита, в котором формы славянских букв были изменены ради приближения их к латинским. С тех пор у России есть два алфавита: Церковь продолжает пользоваться старым алфавитом и старым языком; мирское же общество употребляет только новый. Книги, отпечатанные «цивильными» буквами при Петре и несколько позже, были или законы и официальные постановления, или переводы. И поскольку петровские реформы были прежде всего практического характера, то и все переводные книги были сводами практических познаний.

Из оригинальных писаний того времени самые лучшие явно те, автором которых был сам Петр. Его русский язык до смешного полон варваризмов, но пользуется он им с силой, резкостью и оригинальностью.

Литературная его оригинальность видна во всем – в дневниках, в письмах, даже (и может быть, более всего) в официальных указах. Живая и реалистическая образность стиля делают его указы самой интересной литературой того времени. Он гений энергичных и запоминающихся фраз, и многие из его изречений до сих пор живут в памяти каждого.

Из других светских писателей того времени наиболее интересны Иван Посошков (1652–1726), подмосковный купец-самоучка, написавший *Книгу о скудости и богатстве*, и Василий Никитич Татищев (1686–1750), чья *Русская история*, хотя и бесформенная с литературной точки зрения, является первой научной попыткой охватить огромный материал, содержащийся в русских летописях, и

соединить его со свидетельствами писателей-иностранных. Она вполне на уровне тогдашней европейской эрудиции. Татищев был одним из самых культурных людей своего класса и своего времени. Он сыграл свою роль в истории как политик (в 1730 г., когда был одним из лидеров антиолигархической партии) и как администратор. Его *Завещание*, адресованное сыну, – интересный документ, отражающий высокое чувство долга и практического патриотизма, присущее людям петровской эпохи.

3. ПЕРВЫЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СТИХИ

Писание стихов пришло в Россию из Польши в конце XVI века. Первые образчики, самые старинные, можно найти в предисловии к Острогской Библии 1581 г. В XVII веке много рифмованных стихов было написано западнорусскими учеными. Просодию они употребляли польскую, которая, как и французская итальянская, основана на подсчете слогов, без точного расположения ударений. Содержание этой западнорусской поэзии панегирическое или дидактическое. Стихи писались людьми, так или иначе связанными с духовными школами. Около 1670 г. белорусский священник Симеон Полоцкий занес эту поэзию в Москву, где процвел при дворе Алексея Михайловича и его сына Федора, достигнув значительного изящества в силлабическом стихосложении. Но до эпохи Петра ничего, что можно было бы (разве что из вежливости) назвать поэзией, нет и следа. Не считая драматической поэзии, единственный версификатор этой школы, в котором было хоть что-то поэтическое, это Феофан Прокопович. Его пасторальная элегия на трудные времена, постигшие петровских сподвижников после смерти великого монарха – одно из первых истинно поэтических лирических стихотворений на русском языке.

Когда молодые москвики-миряне стали знакомиться с техникой рифмовки, они начали пробовать свои силы в любовных стишках. Дурные рифмы на любовные темы существуют с конца XVII века. (Интересно, что первые образчики можно найти в уголовных судебных делах.) При Петре Великом новое искусство быстро стало распространяться. Ко времени его смерти рифмованные любовные песенки стали уже законным явлением быта. Рукописные сборники любовных силлабических стихов первой половины XVIII века дошли до нас. Это отражение любовных песен, распространенных в то время в Германии. Вообще немцы играли выдающуюся роль в начальном развитии русской поэзии. Вильгельм Монс, московский немец, который был любовником жены царя Петра, Екатерины, и был казнен в 1724 г., писал любовные стихи по-русски, но немецкими буквами. Есть в них какая-то странная сила, заставляющая нас поверить, что он был чем-то вроде поэта. Первые попытки ввести

правильную стопу в русское стихосложение были сделаны двумя немцами, пастором Эрнстом Глюком (в доме которого была служанкой Екатерина I), и магистром Иоганном Вернером Пауссом. Они перевели на русский язык лютеранские гимны, и русский этот, хотя очень неправильный, заботливо очищен от иностранных слов. К 1730 году русское общество было готово воспринять более правильную и изысканную поэзию европейского образца.

4. ДРАМА

Ритуал Восточной Церкви, как и Западной, уже содержит зародыши драматического действия. Но в отличие от происходящего на Западе, эти зародыши оставались чисто ритуальными и символическими, и не переросли в драматические представления. Русская драма полностью заимствована с Запада. И, как все западное, она шла двумя путями. Один начался со школьной латинской драмы в Киевской, а оттуда и в Московской Академии; другой прямо от немецких бродячих светских актеров в Немецкой слободе в Москве. Школьная драма на религиозные сюжеты была введена в западнорусских школах очень рано, еще в конце XVI века. К середине XVII они уже были постоянным и очень популярным явлением. Даже если они шли не на латинском или польском языке, это всегда были переводы с латыни или польского. Это были пьесы в средневековом стиле – последние потомки мираклей и мистерий. Неоклассическая теория поэтики драмы преподавалась в классе риторики Киевской Академии, но до самого XVIII века эта теория никак не влияла на практику. Киевские студенты продолжали играть, а их учителя переводить или адаптировать пьесы средневекового типа. В серьезных своих частях эти пьесы были лишены всякой оригинальности, зато комические интерлюдии получали свободную трактовку. Родные украинские персонажи – казак, чиновник, еврей, поляк-хвастун, неверная жена и комический муж – стали традиционными типами, пережившими и интермедии, и наследовавший им кукольный театр (вертеп), и обрели вечную жизнь в ранних рассказах Гоголя. Прошло немного времени, и школьная драма вышла из стен учебных заведений в большой мир. Бродячие компании студентов, ставящих пьесы-миракли, были характерной чертой украинской жизни семнадцатого и восемнадцатого столетия. Школьная драма развилаась в вертепный театр, который наконец обрел полностью народный характер и стал одной из отправных точек современной украинской литературы.

Когда киевские архиереи и священники приехали в Москву, чтобы взять в свои руки управление московской церковью, школьная драма распространилась в Великороссии. Где бы ни был украинский епископ или украинец-ректор семинарии, там непременно ставились

киевские пьесы или подражания им. Но все-таки школьная драма не процвела в Великороссии так, как на Украине, и так и не стала частью народной жизни. Одной из причин было то, что у нее оказалась серьезная соперница – светская драма немецкого происхождения, которая пришла раньше и имела большее влияние на историю русской драматургии.

В 1672 году царь Алексей, по совету своего министра-западника Артамона Матвеева, повелел д-ру Грегори, лютеранскому пастору Немецкой слободы, сформировать труппу актеров-любителей, чтобы играть перед Его Величеством. Писцы посольского приказа перевели пьесу из репертуара немецких бродячих актеров высокопарной и неестественной церковно-славянской прозой (звучавшей особенно странно в комических местах), и в царском дворце был учрежден театр. Одна из первых разыгранных там пьес была поздним вариантом *Тамерлана Великого*. Только после первой постановки Грегори Симеон Полоцкий решился ввести здесь киевскую школьную драму и написал силлабическими рифмованными стихами свою *Комедию-притчу о блудном сыне*. В последние годы столетия по мере усиления киевского влияния в Москве рифмованная школьная драма обрела главное положение, но при Петре Великом переведенные с немецкого светские прозаические пьесы снова одержали верх. Открылись театры для публики, и школьная драма была сослана в семинарии и академии.

С литературной точки зрения подавляющее большинство этих ранних драм неинтересно и неоригинально. Светская прозаическая драма вообще вне литературы. Этого нельзя сказать о драме стихотворной. Не говоря уже об интересной серии комических интермедий, которые, пожалуй, являются самым живым явлением украинской литературы гетманских времен, пьесы Димитрия Ростовского и Феофана Прокоповича – настоящие литературные ценности. Особенно привлекательны пьесы св. Димитрия. Они причудливо барочны в своем странно-конкретном изображении сверхъестественного и смело привлечении юмора, когда речь идет о высоких предметах. Диалог пастухов в рождественском представлении перед появлением ангелов и обсуждение пастухами внешнего вида ангелов, которые к ним приближаются, исключительно хороши. Феофан Прокопович, учившийся в Италии и более современный, чем св. Димитрий, решительно порвал с традицией пьес-мистерий и его трагикомедия *Владимир* (1705) является первым в России плодом применения классической теории. Образцом для него послужила итальянская ренессансная драма. Это *piece a these* (программная пьеса), где речь идет о том, как Владимир Святой ввел христианство на Руси вопреки сопротивлению жрецов-язычников. Эти язычники задуманы как сатира на

«идолопоклонническое» римское католичество и на консервативных ортодоксальных ревнителей ритуала, над которыми одерживает триумфальную победу рациональное христианство просвещенного деспота Владимира – Петра. Вместе с его собственной лирической поэзией и пьесами св. Димитрия, драматические произведения Феофана знаменуют поэтическую вершину, достигнутую киевской школой.

5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И КНИЖКИ ДЛЯ НАРОДА

Развитие русской художественной прозы не было делом ни юго-запада, ни духовенства. Оно отвечало потребностям образованных и полуобразованных мирян.

Молодые люди из крупного и мелкопоместного дворянства, государственные писцы (особенно из Посольского приказа) и свободомыслящие молодые московские и северные купцы были первыми читателями, переводчиками, переписчиками и авторами первых русских романов. Наша основная веха в ранней истории русской прозы – группа прозаических произведений, переведенных в Москве около 1677 г. Они не русифицированы до неузнаваемости, как это было с *Бовой*; в своем тяжеловесном и книжном славянском они сохраняют следы языков, с которых были переведены. Среди них серия романов, переведенных с польского, которые по содержанию восходят к рыцарским романам Средневековья и раннего Возрождения. Молодых бояр и писцов привлекал именно их иностранный, немосковский дух.

Особенно им нравилось изображение романтической, рыцарской, чувствительной любви – чувства, так очевидно отсутствующего в русской литературе. Романы приобрели широкую популярность и циркулировали в списках чуть ли не до конца XVIII века, но ни одна из этих книг не увидела печати до 1750 г.

Писание оригинальных романов по этим образцам началось во времена Петра. Существует несколько рукописных повестей, относящихся к первой половине XVIII века. Они строятся примерно по одному шаблону. Сюжетом всегда является жизнь молодогорусского дворянина в чужих краях, где у него случаются приключения более или менее романтического и сентиментального свойства. Стиль порой склоняется к ритмическому параллелизму и персонажи нередко изъясняются плохонькими стишками. Так, вместе с тогдашними любовными стихами, в русскую цивилизацию вторглась западная концепция галантной сентиментальной любви.

Особняком от главной линии стоит сохранившийся фрагмент того, что современные издатели назвали «романом в стихах» – т. е. в рифмованных, но лишенных метра плохоньких виршах. Датировать его невозможно (исключая рифмовки, нет ничего, что указывало бы

на более поздние годы, чем 1670–1680), и в своем роде он остается единственным. Написан этот отрывок на разговорном языке с постоянными повторами и до некоторой степени приближается к народной поэзии. Рассказчик – женщина, и рассказ ведется от первого лица. Это рассказ о ее отношениях с любовником и нелюбимым мужем в унылой и заурядной обстановке каждодневной жизни. Некоторые места написаны с откровенным и грубым, но совершенно не циничным реализмом. Здесь ощущается не подслащенная прямота и трагизм, которые заставляют вспомнить реалистов XIX века, вроде Писемского или Мопассана.

Вскоре после смерти Петра великорусская литература стала, наконец, современной и западной. Но эта новая, воспитанная на французских образцах литература сделалась достоянием высших классов и народ остался от нее в стороне. Конец XVIII века породил народную литературу, которая отличалась и от литературы высших классов, и от устной народной поэзии. Она создавалась для среднего и низшего слоя городского населения и являлась прямой продолжательницей литературы эпохи Петра.

Когда в середине XVIII века книгопечатание стало доступным и всеобщим средством выражения, начали печатать многочисленные книги и гравюры с надписями для народа. Печатание литературы для народа продолжалось и в девятнадцатом, и в двадцатом веке, но по-настоящему интересен период второй половины восемнадцатого. Множество, пожалуй, большинство печатавшихся для народа книг были назидательного содержания – в основном, жития святых. Но они мало интересны, будучи более или менее модернизированным и вульгаризированным повторением старых историй из *Пролога* или *Четыи-миней*. Интересны светские повести. *Еруслан, Бова, Аполлоний Тирский* и несколько переводных романов конца XVII в. были впервые напечатаны вскоре после 1750 г. и все время перепечатывались. Из оригинальных произведений, которые можно отнести ко второй половине XVIII в., всего интереснее история знаменитого разбойника, а потом сыщика Ваньки Каина. Рассказ ведется от первого лица. Это оригинальный образчик русского плутовского романа. Стиль его – смесь рифмованных стишков, жестоких шуток, грубых каламбуров, циничных пародий и намеков. *Ванька Каин* пользовался невероятной популярностью: в последнюю треть XVIII в. его издали пятнадцать раз.

Кроме народных повестей, интересным жанром этой плебейской литературы являются дешевые «лубочные картинки» или «лубки», печатавшиеся для народа в XVIII и в начале XIX века. По стилю они явно близки к крикам зазывал на уличных представлениях, составлявших важную часть русской городской жизни тех времен, тесно связанных с русским народным театром. Как и гравюры,

которые они поясняют, надписи пользуются грубой и примитивной техникой рифмованных стишков без всякого размера. Они написаны на всевозможные темы. Источником является обычно какая-нибудь книга конца XVII или начала XVIII в. Особенно часто встречаются сказочные и романтические сюжеты. Со временем цензура стала наблюдать за этой отраслью печатной продукции, но до нас дошли интересные сатирические и политические лубки более раннего периода. Наиболее из них интересен знаменитый лубок *Как мыши кота хоронили*. Хотя сатирический его смысл выветрился со временем, и он оставался популярным просто как смешная картинка, в основе своей это свирепая сатира на смерть Петра Великого. Он отражает чувства старообрядцев и других врагов великого тирана – ликование угнетенных мучениц-мышей по поводу кончины их преследователя.

Глава III

ЭПОХА КЛАССИЦИЗМА

1. КАНТЕМИР И ТРЕДИАКОВСКИЙ

Новая русская литература начинается с создания постоянной традиции светской художественной литературы во второй половине XVIII века. Отправной точкой всего дальнейшего литературного развития является усвоение правил французского классицизма четырьмя людьми, родившимися при Петре, и их более или менее успешные старания перенести эти правила и нормы на русскую литературную почву, создавая соответствующие им оригинальные произведения. Эти четыре человека – Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков.

Князь Антиох Кантемир (1709–1744) был сыном Дмитрия Кантемира, молдавского господаря, низложенного турками за то, что в войну 1711 года он был на стороне русских. Он уехал в Россию, где ему были дарованы большие имения, и стал одним из богатейших русских дворян. Это был человек большой культуры, автор многих книг, написанных по-латыни, в том числе истории турок, которая более ста лет оставалась лучшей из имеющихся по этому вопросу. Антиох Кантемир получил блестящее образование и в возрасте 22 лет был, вероятно, одним из культурнейших людей России. Во время политического кризиса 1730 года он был одним из предводителей антиолигархической партии и вместе с Феофаном Прокоповичем и историком Татищевым убедил Анну Иоанновну отменить «кондиции» (условия) верховников, которые она перед тем приняла. В том же году Кантемир был назначен послом в Лондон. В 1736 г. он был переведен в Париж, где и оставался русским послом до самой своей смерти в 1744 г. Живя в Париже, он поддерживал близкие отношения со многими выдающимися французскими литераторами, в том числе с Фонтенелем и Монтескье.

Его литературное творчество – это сатиры, написанные между 1729 и 1739 годами. Они оставались в рукописи еще долгое время после его смерти, и когда наконец были напечатаны (1762), то было уже слишком поздно: они уже не могли оказать никакого влияния на развитие русской литературы, потому что силлабический стих, которым они были написаны, да и самий их язык безнадежно устарели из-за новых норм, установленных Ломоносовым. Стиль Кантемира скорее латинский, чем французский. Несмотря на наличие рифмы, его стих очень напоминает гекзаметры Горация. Язык его – колоритный и разговорный, гораздо менее книжный и славянизированный, чем тот, который благодаря Ломоносову восторжествовал. В изображении жизни он по-настоящему силен, и

хотя примыкает к главному направлению классической традиции, его персонажи – живые люди, выхваченные из глубины тогдашнего русского быта. Кантемир с полным правом может рассматриваться как первый сознательный и художественно чувствующий реалист в русской литературе. Острие его сатиры направлено против врагов просвещения, против наследников Петра, ему изменивших, против старых московских предрассудков и против фатоватой пустоты полуобразованных европеизированных молодых дворян.

Совсем иной была карьера и творчество Василия Кирилловича Тредиаковского (1703–1768). Он был сыном бедного астраханского священника. Рассказывают, что Петр Великий, проезжая через Астрахань, увидел маленького Тредиаковского и, погладив по голове, назвал его «вечным тружеником» – пророчество, которое определило всю его жизнь.

Тредиаковский был первым не-дворянином, получившим образование за границей, притом у самого источника европейской культуры – в Париже. Он в совершенстве изучил французский язык и даже научился писать на нем *poesies fugitives* (легкие стихи), которые были не ниже принятого тогда уровня. По возвращении в Россию в 1730 г. он был назначен секретарем в Академию. Одной из его обязанностей на этом посту было сочинение похвальных од и панегириков на разные случаи и торжественных речей на русском и латинском языках.

Существуют бесчисленные анекдоты о том, как он не умел сохранить своего достоинства в отношениях с надменными дворянами того времени, которые видели в профессиональном поэте и ораторе нечто вроде домашнего слуги самого низшего класса. Его прозаические переводы необыкновенно неуклюжи. Стихи лишены поэтических достоинств и стали совершенно нечитабельными задолго до его смерти. Главный труд его – перевод в гекзаметрах фенелонова «Телемаха» (1766) – стал, едва появившись, олицетворением всего педантичного и уродливого. В историю Тредиаковский вошел, как презираемая и смешная фигура.

Неутомимое трудолюбие «вечного труженика» внушает некоторое почтение. Но право Тредиаковского на признание его выдающейся фигурой в истории русской литературы заключается в его трудах по теории поэзии и стихосложения. Его *Мнение о начале поэзии и стихов вообще* (1752) есть первое в России изложение классической теории подражания. Еще важнее его труды по русскому стихосложению. Несмотря на то, что легенда – якобы он первый ввел в русский стих правильную стопу – оказалась основанной на неточной информации, его теоретические взгляды нетолько замечательны для своего времени, но интересны и сегодня.

2. ЛОМОНОСОВ

Кантемир и Тредиаковский были предшественниками. Истинным основателем новой русской литературы и новой русской культуры был великий человек, более крупный, чем каждый из них, – Михаило Васильевич Ломоносов. Родился он между 1708 и 1715 гг. (о точной дате его рождения существуют противоречивые версии) и был сыном холмогорского «крестьянина» (Холмогоры находятся к югу от Архангельска), который был не хлебопашцем, а рыбаком. Большую часть своего детства Михайло провел с отцом на его лодке, в Белом море и Ледовитом океане, где они рыбачили и порой доходили до Мурманска и Новой Земли.

Мальчик рано научился славянской грамоте, отец не поощрял неудержимую тягу сына к новым и новым знаниям, но зимой 1730–1731 гг. сын покинул отчий дом и добрался до Москвы, где поступил учиться в греко-латино-славянскую Академию. Материальной поддержки от отца он не получал, но стоял на своем, побуждаемый беспредельной страстью к учению. В 1736 г. он в числе двенадцати студентов был послан в Германию для завершения образования. Он отправился в Марбург, где изучал философию, физику и химию у знаменитого Христиана Вольфа, а затем в Фрайбург, в Саксонии, где изучал горное дело. Из Германии он и послал в Санкт-Петербургскую Академию *Оду на взятие Хотина* (1739), первое русское стихотворение, написанное по законам того, что стало нашим классическим стихосложением. В 1741 г. Ломоносов возвратился в Россию, в Петербург, где был назначен адъюнктом Академии наук по физическим наукам. Связь его с Академией, фактическим главой которой он стал в 1758 г., продолжалась до его смерти. С самого начала Ломоносов проявил необычайную работоспособность, огромный интерес к делу и невероятные познания. Он работал одновременно в самых разных и не связанных друг с другом областях. Химия, физика, математика, горное дело, мозаики, грамматика, риторика, поэзия и история были в числе главных его занятий, и в каждой из этих областей, исключая историю и мозаику, он создал труды непреходящей ценности. В то же время он работал над реорганизацией Академии и активно боролся с «немецкой партией», которая преследовала цель превратить русскую Академию в уютное пристанище для безработных немецких грамотеев. Истощененный своими бесчисленными обязанностями, бесконечной борьбой с немцами и не сочувствующими ему министрами, Ломоносов стал пить и в последние годы жизни казался тенью самого себя. Он умер в 1765 г.

У Ломоносова было две страсти: патриотизм и любовь к науке. Единственной его мечтой было создать русскую науку и русскую литературу, которые могли бы достойно соперничать с западными.

Прямой, бескомпромиссный характер и непоколебимое чувство собственного достоинства снискали ему всеобщее уважение в эпоху, когда уважались только высокое происхождение и власть. Даже самые надменные из елизаветинских придворных инстинктивно чувствовали его превосходство и понимали, что задирать его не следует. Враждебность к академическим немцам и патриотизм никогда не мешали ему признавать достижения немецких ученых. Когда физик Рихман погиб, проводя опыты с электричеством, Ломоносов использовал все свое влияние, чтобы спасти от бедности вдову и детей этого мученика науки. Письмо, которое он написал по этому поводу министру Шувалову, – одно из благороднейших выражений его веры в благородство науки. Ломоносов был ученый по призванию. Его открытия в физике и химии очень важны, и сегодня он считается предшественником современных методов физической химии. Но огромное разнообразие занятий помешало ему совершить все, на что он был способен. В то время только самые передовые умы, такие, как великий математик Эйлер, были в состоянии понять его научный гений во всем объеме. Для большинства современников он был прежде всего поэт и оратор. С тех пор положение переменилось, и в конце XIX века стало принято восхвалять ученого в ущерб поэту. Никто сейчас не усомнится, что это был великий ученый, но в истории литературы нас занимает литератор и поэт более, чем физик. И мы в состоянии оценить его справедливее, чем это сделал XIX век.

В литературе Ломоносов был прежде всего законодателем. Он установил нормы литературного языка и ввел новую систему стихосложения, которая, несмотря на многочисленные революционные попытки ее ниспровергнуть, по-прежнему управляет большей частью русской поэзии. Церковно-славянский перестал быть языком светской литературы еще до Ломоносова, но русский литературный язык по-прежнему находился в состоянии неупорядоченного хаоса. Он свободно черпал из запасов старшего языка, ибо, чтобы стать литературным, не мог обойтись без его богатого абстрактного и интеллектуального словаря и сложного синтаксиса, который церковно-славянский взял у греческого. Но слияние русского и славянского элемента было неполным и неустановившимся. Задачей Ломоносова стало найти *modus vivendi* (условия существования) для обоих и придать новому литературному языку окончательную форму.

Лингвистическая реформа Ломоносова заключается в его практике поэта и прозаика и в его законодательных сочинениях, включающих *Риторику*, *Российскую грамматику* и замечательную статью *Предисловие о пользе книг церковных в российском языке*. Невозможно дать точное представление об этой реформе, не входя в

подробности, которые будут неуместны в истории литературы, предназначеннной для нерусского читателя. Достаточно будет сказать, что Ломоносов взял все лучшее из огромного лексического и грамматического богатства церковно-славянского, в известной мере повторив то, что сделали с западными языками ученые-гуманисты, обогатившие французский, итальянский и английский языки, вливая в них латинскую кровь. Ломоносовское решение этой задачи впоследствии подверглось изменениям, но основное осталось, и русский язык Ломоносова значительно ближе к нашему, чем к языку его ближайших предшественников. Важной чертой его языкового законодательства является его учение – характерное для классицизма – о трех стилях поэтического языка: высоком, среднем и низком. Отличались они между собой главным образом по количеству славянизмов. Когда для одного и того же понятия существуют два слова – славянское и русское, – то для высокого стиля следует предпочесть славянское, в то время как для низкого следует употреблять только разговорные выражения.

Язык Ломоносова, без сомнения, устарел. Прежде всего это произошло в результате развития языка разговорного: нередко именно самые смелые ломоносовские народные речения и кажутся нам наиболее устаревшими. Славянские дубликаты русских слов тоже постепенно были отброшены, хотя в поэзии они надолго пережили падение классицизма. Но более всего устарел ломоносовский синтаксис. К тому же из-за того, что Ломоносов, как и Кантемир, иногда применяет свободу в расположении слов, которая впоследствии была отменена, его синтаксис носит следы чрезмерного влияния латинских и немецких конструкций. Отсюда его приверженность к чрезмерно длинным периодам, и характерная манера – кончать предложение глаголом. Тем не менее значение его как законодателя и фактического основателя нового русского литературного языка не может быть переоценено.

Метрическая реформа Ломоносова заключается во введении вместо старого силлабического стихосложения системы, основанной на равносложной акцентированной стопе.

Эта система в значительной мере есть усвоение просодии, введенной в немецкий язык Опицом и усовершенствованной Флемингом, Грифиусом и непосредственным образцом Ломоносова – Гюнтером. Как просодист Ломоносов ниже Тредиаковского и Сумарокова, он не создал хорошей теории, чтобы оправдать свои реформы. Но сила его собственного примера, его собственная поэтическая практика увлекла всех. Его «мощная строка» установила такой уровень стиха, который был лучше любой теории, и его догматические правила стали законом для русской поэзии.

Во второй половине XIX века стало модно принижать ломоносовскую поэзию и даже отказывать ему в титуле поэта. Но XVIII век считал его великим поэтом, не только «русским Малербом», но и «русским Пиндаром», – и мы теперь недалеки от возвращения к такому взгляду. Как и положено классицисту, он четко разделял роды поэзии, и стиль его дидактических посланий отличается от стиля од. В *Посланиях* он пользуется чистейшим русским языком, и хотя подчиняется тогдашней моде на парафразу, передает свою мысль с почти научной точностью. Знаменитое послание *О пользе стекла*, над которым в XIX веке смеялись из-за прозаической темы, могло бы стать главой из учебника, настолько точен его язык. Но главные поэтические произведения Ломоносова – его оды, духовные и торжественные. Они не являются выражением индивидуального опыта; тут звучит идеальное выражение чувств и стремлений нации или, во всяком случае, ее интеллектуальной элиты. Торжественные оды восхваляют Петра Великого, русского «культурного героя», и его дочь Елизавету – за то, что она продолжает дело отца, которым пренебрегли его первые наследники. Они славят русские войска и величие империи, но превыше всего славят науку – и как познание, и как практическое применение. Они призывают землю Российской рождать «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов», дабы она могла затмить своих западных учителей. Но своего апогея как поэт Ломоносов достигает в духовных одах. Они воодушевлены рационалистической концепцией Бога-законодателя, проявляющего себя в великих и неизменных законах природы. Оба *Размышления о Божием величестве* – прекраснейшие образцы ломоносовской философской поэзии и той мощи, с которой он широкими мазками набрасывает торжественные и величественные картины природы. Но самый лучший образчик его красноречия, его «мощной строки» и его «странны счастливого» поэтического языка – замечательная *Ода, выбранная из Иова*. И особенно те главы, где ревнивый Бог Ветхого Завета со всей силой убедительности превращается в лейбницианского Законодателя вселенной.

3. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ И ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ПОСЛЕ ЛОМОНОСОВА

Если Ломоносов был отцом новой русской цивилизации, то отцом профессионализма в русской литературе был Александр Петрович Сумароков (1717–1777). Он родился в Москве, в хорошей дворянской московской семье, воспитывался в Петербургском кадетском корпусе, где приобрел совершенное знание французского языка и близкое знакомство с французским классическим образованием. Сумароков не был ни аристократическим дилетантом,

как Кантемир, ни ученым профессором, как Тредиаковский и Ломоносов; он был первый в России джентльмен, дворянин, избравший своей профессией литературу. Он писал много, писал регулярно, особенно в тех жанрах, которыми пренебрег Ломоносов. Самыми важными его произведениями являются пьесы, но и в недраматическом роде он сделал много интересного. Его басни – первый опыт в том жанре, которому было суждено особенно процвести в России. Его сатиры, в которых он иногда имитирует приемы народной поэзии – хлесткие и остроумные нападки на архиврагов своего класса – государственных чиновников и судейских. Но из всего, им написанного, внимание читателя поэзии могут еще и теперь привлечь его песни. Они замечательны поистине поразительными метрическими изобретениями (которым даже и подражать никто из его последователей не сумел) и настоящим мелодическим даром. По темам же они полностью находятся в пределах традиционной классической любовной поэзии.

Сумароков был также первоходцем в журнализме (он издавал журнал *Трудолюбивая пчела*, 1759) и в литературной критике. Критика его, как правило, придирчива и поверхностна, но она много сделала для того, чтобы привить русской публике каноны классицистического вкуса. Он был преданным последователем Вольтера и гордился, что обменялся с ним несколькими письмами. На авторитет Вольтера опирался он и тогда, когда стал сражаться против безобразного вкуса к сентиментальному, который к концу его жизни стал проникать в Россию в форме английской сентиментальной драмы. Тщеславный и застенчивый Сумароков был о себе чрезвычайно высокого мнения и считал себя русским Расином и Вольтером в одном лице. В отношениях с людьми он был раздражителен, обидчив и нередко мелочен. Но его раздражительность и обидчивость имела для писательской профессии почти такое же значение, как спокойное достоинство Ломоносова: на нее перестали смотреть свысока, и она окончательно заняла свое место в обществе.

Ломоносов и Сумароков установили царство классицизма с непрекаемым авторитетом «единственного Буало» и его наследника на критическом престоле – Вольтера. Разумеется, поэзия стала главным полем сражения литературных амбиций. Это поле было строго разделено на неизменяемые участки (жанры), каждый из которых имел свои предуказанные формы, свой стиль и свой метр. Поэты могли писать в нескольких жанрах или даже в каждом из них, но не могли их смешивать. Жанры были неравнозначны по важности и достоинству и делились на высокие, средние и низкие. Высокими были трагедия, эпос и торжественная ода. Ниже находилась горацианская ода, песня, сатира, сказка в стихах (канонизированная

Лафонтеном), басня и фарс, бурлеск. Эпос считался самой высокой формой поэзии, и литература не могла претендовать на самостоятельное значение, пока не произвела на свет национального эпоса. Ломоносов попробовал создать эпическую поэму о Петре Великом, но оставил ее, едва начавши. Михаил Херасков, дворянин молдавского происхождения (1733–1807), пиетист и франкмасон, в течение многих лет куратор Московского университета и один из самых просвещенных и уважаемых людей XVIII столетия, возобновил попытки создания национального эпоса. Он написал две огромных повествовательных поэмы – *Россиада* (1779) и *Владимир Возрожденный* (1785). Первая рассказывала о взятии Казани Иваном Грозным; вторая – о введении христианства Владимиром Святым. Образцом для их стиля послужила вольтеровская *Генриада*. *Россиада* вдохновлена патриотическим культом героя. Во *Владимире* мистические тенденции и пиетизм автора выходят на первый план. Обе поэмы, особенно *Россиада*, были очень популярны, и в течение некоторого времени Хераскова считали «русским Гомером». Он был одним из первых поэтов XVIII века, которого отверг девятнадцатый, но читатели Аксакова не забудут, с каким энтузиазмом он, еще мальчик, в конце 90-х годов декламировал пассажи из Хераскова.

В елизаветинской и екатерининской России ода была важным институтом. Двор постоянно требовал од, и писание од приносило больше реальных и ощущимых результатов в форме пенсий и почестей, чем любой другой род писательской деятельности. Естественно, средний уровень одописания был низок. За исключением одного Державина, все одописцы времен Екатерины были более или менее неоригинальными подражателями Ломоносова. Самым знаменитым из них был Василий Петров (1733–1801), вознесшийся из очень скромного положения до высоких административных постов единственно благодаря успеху своих од при дворе. Петров много лет прожил в Англии и был поклонником и переводчиком Попа. Приятный и более совершенный поэт – шурин Державина, Василий Капнист (1757–1823), украинский дворянин и автор знаменитой сатирической комедии, о которой мы еще будем говорить. Он был самым изысканным и элегантным поэтом своего времени, и особенно ему удавалась горацианская ода, «средний» род поэзии, стоящий на полдороге между настоящей одой и откровенно фривольной песней.

Из повествовательных жанров, кроме эпического, два самых популярных – басня и сказка в стихах – имели своим родоначальником милый гений Лафонтена. Басня после Сумарокова была блестательно представлена Иваном Ивановичем Хемницером (1744–1784), близким другом Державина, первым русским баснописцем, в баснях которого прозвучала оригинальная нота.

В этих баснях есть нечто большее, чем предвкушение Крылова. Они написаны великолепным, крепким, народным языком. Некоторые относятся к тем немногим стихам XVIII века, которые так и остались навсегда популярными. Самая известная, *Метафизик*, забавная сатира на молодого ученого, только что выпущенного из Академии; он упал в яму и, когда отец хочет его вытащить с помощью веревки, он отказывается воспользоваться веревкой, пока не выяснит ее метафизических свойств. После чего благоразумный отец теряет терпение и оставляет сына философствовать в яме.

Другой лафонтеновский жанр представлен Ипполитом Богдановичем (1743–1803), как и Капнист, украинским дворянином. В 1782 году он поразил всю читающую публику своей поэмой *Душенька*. Это стихотворное переложение лафонтеновского романа *Любовь Психеи и Купидона*. Полвека *Душенька* считалась изысканным шедевром легкой поэзии.

Самый низкий разряд поэзии – ироикомические поэмы и фарсы. Ироикомическая поэма процветала в руках Василия Майкова (1728–1778), чей *Елисей, или Раздраженный Вакх* (1769) был любимым комическим чтением двух поколений российских читателей. Он полон грубого, но мужественного реализма и, после басен Хемницера, является лучшим образчиком не подслащенного разговорного языка того времени. «Бурлеск» породил несколько перелицовок *Энеиды*, одна из которых имеет особый интерес и историческую важность. Это малороссийская *Энеида* Котляревского (1798) – начало новой украинской литературы.

4. ДЕРЖАВИН

Над всеми этими почтенными и посредственными писателями и поэтами возвышается величайший поэт столетия и один из величайших и оригинальнейших русских поэтов – Гаврила Романович Державин. Он родился в 1743 г. в семье мелкопоместных казанских дворян и получил образование в городской гимназии. Там он выучил немецкий язык, но не французский и не латынь. После школы Державин отправился в Петербург, где стал проходить военную службу; он был гвардии солдатом. Покровителей у него не было, поэтому ему пришлось долго дослуживаться до офицерского чина. В 1773 г., когда началось Пугачевское восстание, Державин был в отпуске, в Казани; там он привлек внимание власть имущих, написав для казанского дворянства речь с выражением преданности императрице. Онстал адъютантом ген. Бибикова и после подавления восстания получил повышение и имение в только что присоединенной Белоруссии.

В 1777 г. он вернулся в Петербург и поступил на гражданскую службу в одном из государственных учреждений. Только тогда он

начал всерьез заниматься поэтической деятельностью. К 1780 г. у Державина уже сложилась твердая поэтическая репутация. К 1782 г. репутация превратилась в громкую славу, когда одна за другой появились *Фелица*, полуумористическая ода Екатерине, и знаменитая ода *Бог*. В *Фелице* Державин превознес добродетели императрицы и сатирически изобразил пороки ее главных придворных. Ода принесла ему особенное благоволение Екатерины. Когда, вскоре после ее публикации, Державин поссорился со своим начальником и был вынужден оставить службу, он немедленно получил более высокий пост и был назначен олонецким губернатором. Но и там он поссорился с помощником губернатора, а когда был переведен губернатором в Тамбов, поссорился снова. В 1792 г. он был назначен секретарем императрицы для приема челобитных, но и с ней не ужился, и когда после ее смерти Павел захотел использовать поэта в качестве секретаря, то тоже выяснил, что поладить с ним трудно. Последнюю попытку использовать великого поэта в своем аппарате сделал Александр I в 1802 г. – он назначил его министром юстиции. Но либеральный дух, царивший среди сподвижников молодого императора, был старому поэту не по нутру, ибо был он откровенным реакционером, и через год этот эксперимент закончился. В 1803 г. Державин оставил службу и, чтобы спокойно наслаждаться жизнью, поселился в своем недавно приобретенном имении Званка в Новгородской губернии. Его широкое, эпикурейское, философически-спокойное житье в Званке с большим воодушевлением описано в одной из самых прелестных поэм его старости – *Евгению, жизнь званская* (1807). Лирический гений Державина почти не выыхался с годами, и умер он в 1816 году с пером в руке: последние его строки, блистательные начальные стихи *Оды на тленность* только что были записаны на грифельной доске.

Творчество Державина – почти исключительно лирика. Трагедии, которые он писал в последние годы, не имеют значения. Проза важнее. Его *Рассуждение о лирической поэзии* – замечательный пример не слишком информированной, но вдохновенной критики. Комментарий, написанный им к собственным стихам, полон прелестных, странных и много проясняющих подробностей. *Мемуары* очень убедительно рисуют его нелегкий и упрямый нрав. Проза его, стремительная и нервная, совершенно свободна от педантических завитушек германо-латинской риторики и, вместе с суворовской, представляет самую индивидуальную и мужественную прозу столетия.

В лирической поэзии Державин велик. Даже просто по силе воображения он один из немногих величайших русских поэтов. Дух его поэзии классический, но это классицизм варвара. Его

философия – веселое и жадное эпикурейство, не отрицающее Бога, но относящееся к нему с бескорыстным восхищением. Он принимает смерть и уничтожение с мужественной благодарностью за радости быстротечной жизни. Он забавно соединяет высокоморальное чувство справедливости и долга с твердым и сознательным решением наслаждаться всей полнотой жизни. Он любил высокое во всех его формах: метафизическое величие дейстического Бога, физическое величие водопада, политическое величие империи, ее строителей и воинов. Гоголь был прав, когда назвал Державина «поэтом величия». Но хотя все эти черты присущи классицизму, Державин был варвар, не только в своей любви к материальным наслаждениям, но и в своем использовании языка. «Гений его, – сказал Пушкин, – мыслил по-татарски и по недостатку времени не знал русской грамматики». Егостиль – это постоянное насилие над русским языком, непрестанная, сильнейшая, индивидуалистическая, мужественная, но часто и жестокая его деформация. Как и его великий современник Суворов, Державин не боялся потерь, когда дело шло о победе. Величайшие его оды (и *Водопад* в том числе) часто состоят из отдельных головокружительных пиков поэзии, вздымающихся над хаотической пустыней корявых общих мест. Поэтическая сфера Державина очень широка. Он писал похвальные и духовные оды, анакреонтические и горацианские стихотворения, дифирамбы и канцаты, а в позднейшие годы даже баллады. Он был смелым новатором, но новации его не противоречили духу классицизма. В своем пародии горациевского *Exegi Monimentum* он обосновывает свое право на бессмертие тем, что создал новый жанр: шутливую похвальную оду. Дерзкая смесь высокого с реальным и комическим – характерная черта самых популярных державинских од, и именно эта новизна ударила по сердцам его современников с такой неведомою силой. Но помимо своих новаций Державин – величайший русский поэт самого ортодоксально-классического стиля, он красноречивейший певец великих и незапамятно древних общих мест поэзии и всечеловеческого опыта. Величайшие из его моралистических од: *На смерть князя Мещерского* – никогда горацианская философия *carpe diem* (пользуйся сегодняшним днем) не была высказана с таким библейским величием; короткий и сильный пародия 81-го псалма – против плохих царей, после французской революции навлекший на поэта большое неудовольствие (он мог ответить на обвинения только словами «Царь Давид не был якобинцем, и потому мои стихи никому не могут быть неприятны»); и *Вельможа*, сильнейшая обвинительная речь против самых выдающихся фаворитов XVIII века, где язвительный сарказм идет рука об руку со строжайшей нравственной серьезностью.

Но в чем Державин неподражаем – это в умении передать впечатления от света и цвета. Он видел мир как гору драгоценных камней, металлов и пламени. Величайшие его достижения, в этом смысле, начало *Водопада*, где он одновременно достиг и вершины своей ритмической мозы; поразительный *Павлин* (так своеобразно испорченный под конец плоской моральной сентенцией) и стансы *На возвращение графа Зубова из Персии* (которые, кстати сказать, служат ярким примером державинской независимости и духа противоречия: стихи были написаны в 1797 году, сразу после восшествия на престол Павла I, который Зубова особенно ненавидел, и были обращены к брату последнего фаворита покойной императрицы). Именно в таких стихах и пассажах гений Державина достигает высот. Очень трудно это передать на другом языке, поскольку именно на необычайном характере слов, синтаксиса и прежде всего метрического разделения зиждится производимый ими эффект. Его сверкающие зрительные вспышки и риторические извержения и делают Державина поэтом «пурпурных пятен» *par excellence*.

Очень своеобразный раздел державинского поэтического творчества представляют анакреонтические стихи последних лет (впервые собранные в 1804 году). В них он дает волю своему варварскому эпикурейству и страстному жизнелюбию. Из всех русских поэтов только у одного Державина в его цветущей старости звучала эта нота радостной, здоровой и крепкой чувственности. Стихи выражают не только сексуальную чувственность, но и огромную любовь к жизни во всех ее формах. Такова уже упомянутая *Жизнь званская*; гастрономически-моралистическое *Приглашение на обед* и строки Дмитриеву о цыганах (Державин, первый из длинной череды русских писателей – Пушкин, Григорьев, Толстой, Лесков, Блок – отдал должное увлечению цыганской музыкой и пляской). Но среди поздних анакреонтических стихов есть стихи необычайной мелодичности и нежности, в которых (как сам Державин говорит в своих комментариях) он избегал «буквы „р“, чтобы доказать медоточивость русского языка».

Поэзия Державина – целый мир поразительных богатств; единственный ее недостаток в том, что великий поэт не был ни примером, ни учителем мастерства. Он не сделал ничего для поднятия уровня литературного вкуса или для улучшения литературного языка; что же касается его поэтических взлетов, то было совершенно ясно, что сопровождать его в эти головокружительные высоты невозможно.

5. ДРАМА

Настоящая история русской драматургии и русского театра начинается в царствование Елизаветы.

Первой настоящей пьесой, написанной по французским образцам, была трагедия Сумарокова *Хорев*, разыгранная перед императрицей в 1747 г. молодежью из Пажеского корпуса.

Первая постоянная актерская труппа была основана через несколько лет в Ярославле (в верховьях Волги) местным купцом Федором Волковым (1729–1763). Елизавета, страстная любительница театра, просыпала про ярославских актеров и вызвала их в Петербург. В 1752 г. они выступили перед ней к полному ее удовольствию. Сумароков тоже был в восхищении от Волкова; от их союза родился первый постоянный театр в России (1756). Сумароков стал его первым директором, а Волков – ведущим актером. Как нередко случалось в России и в последующие годы, актеры восемнадцатого века были выше его драматургов. Величайшее имя в истории русского классического театра – Дмитриевский, актер-трагик (1734–1821), изначально принадлежавший к волковской труппе. Он усвоил французскую высокую манеру трагической игры и возглавил список великих русских актеров.

Классический театр очень быстро стал популярен. Образованные, полуобразованные и даже вовсе необразованные классы были околдованы игрой классических актеров в классических трагедиях и комедиях. Нет сомнения, что репутацию Сумарокову создала хорошая игра артистов, поскольку литературная ценность его пьес невелика. Его трагедии делают классический метод просто смешным; их alexandrinский стих груб и неотесан, персонажи – марионетки. Его комедии – адаптация французских пьес с редкими проблесками русских черт. Диалоги – напыщенная проза, которой никогда в жизни никто не говорил и от которой за версту разит переводом.

После Сумарокова трагедия развивалась медленно, некоторый прогресс сказался лишь в большей легкости и изяществе alexandrinских стихов. Главным драматургом екатерининской эпохи стал зять Сумарокова Яков Княжнин (1742–1791), подражатель Вольтера. Некоторые из наиболее интересных его трагедий (например, *Вадим Новгородский*, 1789) дышат почти революционным свободомыслием.

Комедия была гораздо живее и после Сумарокова крупными шагами пошла к овладению русским материалом.

Самым замечательным комедиографом того времени был Денис Иванович Фонвизин.

Он родился в 1744 г. в Москве, в дворянской семье, получил хорошее образование в Московском университете и очень рано начал

писать и переводить. Закончив курс, он поступил на государственную службу, стал секретарем графа Панина, одного из крупнейших вельмож екатерининского царствования, и в 1766 г. написал первую из двух своих знаменитых комедий – *Бригадир*. Будучи человеком со средствами, вращаясь в лучшем обществе столицы, он всегда был более дилетантом, чем профессиональным писателем, хотя в литературных кругах вскоре стал выдающейся фигурой.

В 1777–1778 годах Фонвизин путешествовал за границей; целью путешествия был медицинский факультет в Монпелье. Свою поездку он описал в *Письмах из Франции*; это самая изящная проза той эпохи и одновременно – поразительный документ антифранцузского национализма, уживавшегося у русской элиты екатерининского времени с полнейшей зависимостью от французского литературного вкуса. В 1782 г. появилась вторая и лучшая комедия Фонвизина *Недоросль*, которая определила его место как самого выдающегося русского драматурга. Последние годы Фонвизина прошли в постоянных болезнях и заграничных путешествиях в поисках исцеления. Он умер в 1792 году.

Репутация Фонвизина почти полностью основывается на двух его пьесах, которые, несомненно, лучшие русские пьесы до Грибоедова. Обе они написаны прозой и отвечают канонам классической комедии. Но основным образцом для Фонвизина был не Мольер, а великий датский драматург Хольберг, которого он прочел по-немецки и с перевода пьес которого начал свою литературную деятельность. Обе пьесы – социальная сатира на вполне определенных людей. *Бригадир* – сатира на модную французскую полуобразованность «петиметров». Она полна неподдельной веселости, и хотя менее серьезна, чем *Недоросль*, построена лучше. Но *Недоросль*, хотя и несовершенен по построению, замечателен и справедливо считается фонвизинским шедевром. Как всегда в русских классических комедиях, тут есть пара добродетельных влюбленных, Милон и Софья, которые неинтересны и условны. Весь интерес сосредоточен на отрицательных персонажах: это семья Простаковых и их окружение. Острие сатиры направлено против тупого, эгоистичного и грубого варварства необразованных помещиков. Эти персонажи великолепно обрисованы. Госпожа Простакова – деспотка и драчунья, у которой всего и есть одно человеческое чувство – любовь к шестнадцатилетнему сыну Митрофану, которого она зовет только «дитятком».

Материнские чувства ее – чисто животного и материального свойства: она хочет только, чтобы ее Митрофанушка ел сколько влезет, не простужался, не думал о долге и обязанностях и женился на богатой наследнице. За ней следует ее брат Скотинин, который

признается, что больше любит свиней, нежели людей; ее глуповатый муж Простаков; мамка, обожающая своего питомца, который только и делает, что поносит ее, — и, наконец, сам герой, знаменитый Митрофан. Это олицетворение вульгарного и грубого эгоизма, без единой человеческой черты — даже его безумно любящая мать не получает от него никакого ответа на свое чувство.

Все эти характеры написаны мастерски и великолепно вводят в замечательную портретную галерею русской литературы. Диалоги отрицательных персонажей изумительны по жизненности и характерности. Но положительные герои, Милон и Софья, со своими положительными дядюшками — просто марионетки из назидательных сказок; все четверо — воплощенная добродетель и честь; все четверо выражаются напыщенным книжным языком, который не способствует нашему сочувствию к добродетели, когда мы слышим его рядом с блистательно реальными речами Простаковых. В искусстве создания характеров и комического диалога Фонвизин превосходит всех своих современников. Но и окружен он созвездием талантливых комедиографов. Количество хороших комедий, появившихся в последней трети XVIII века, довольно велико. Они свежо и реалистически создают портретную галерею эпохи. Самым плодовитым комедиографом был Княжнин — его комедии лучше его же трагедий. Они написаны большей частью стихами и хотя в создании характеров и диалога не могут соперничать с фонвизинскими, в смысле знания сцены бывают даже выше. Одна из лучших — *Несчастие от кареты* — сатира на крепостничество, может, и менее серьезная, но более смелая, чем у Фонвизина. Другой заметный автор — Михаил Матинский, происходивший из крепостных, чья комедия *Гостиный двор* (1787) — очень злая сатира на правительственные чиновников и их воровские маневры. Написана она прозой и частично на диалекте. Но самая знаменитая театральная сатира, после фонвизинской — *Ябеда Капниста* (1798). В этой комедии нежный автор горацианских од проявил себя лютым сатириком. Жертвы его — судьи и судейские, которых он изображает как бессовестную шайку воров и мздоимцев-вымогателей. Там распевают песенку, ставшую впоследствии знаменитой. После буйного пира эту песенку затягивает прокурор, и к нему присоединяются судьи и приказные:

*Бери, большой тут нет науки;
Бери, что только можно взять.
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать?
Брать, брать, брать.*

Пьеса написана довольно корявыми александринскими стихами, и в ней часто грубо нарушаются правила и самый дух русского

языка, но, безусловно, ее страстный сарказм производит сильное впечатление. Обе великие комедии XIX века – *Горе от ума* Грибоедова и гоголевский *Ревизор* – многим обязаны грубой и примитивной комедии Капниста.

Менее серьезная и ни на что не претендующая комическая опера, имевшая огромный успех в конце XVIII века, все-таки тесно связана с комедией. Самый большой театральный успех за все столетие достался на долю комической оперы Александра Онисимовича Аблесимова (1742–1783) – *Мельник – колдун, обманщик и сват* (1799). Это очень живая и веселая пьеса с отличным, живым, народным диалогом и прелестными, настоящими народными песнями. Совершенно свободная от социальных и моральных забот, полная непринужденного и чисто русского веселья, пьеса Аблесимова принадлежит к серии литературных шедевров XVIII века.

6. ПРОЗА XVIII ВЕКА

Нормы новой литературной прозы были установлены Ломоносовым и действовали до появления Карамзина. Собственная проза Ломоносова сводилась к высоким родам – торжественному красноречию и риторической истории. Сумароков был первым, кто начал в своих периодических изданиях пользоваться более обычной прозой. Екатерининская эпоха стала свидетельницей большого распространения прозы, вместе с распространением европейских современных идей.

Сама Екатерина была писательницей. В ранние годы своего царствования она гордилась тем, что принадлежит к самым передовым умам Европы. Она постоянно переписывалась с Вольтером, Дидро и Гриммом и всячески старалась казаться просвещенной в глазах вождей европейской мысли. Ее наказ депутатам, собранным в 1767 г., основывался на идеях Монтескье и Беккарии. Он был такой либеральный, что во Франции его запретила цензура, и французский его перевод смог появиться только в Нефшателе (Швейцария). Но довольно скоро, под влиянием Пугачевского восстания, Екатеринин либерализм стал выдыхаться. В конце своего царствования под влиянием французской революции она напрочь отказалась от всяких либеральных претензий и стала открытой реакционеркой. Как писательница она не лишена достоинств, но лучше всего она писала по-французски. Французские критики хвалят ее язык, менее правильный, чем у Фридриха II, но энергичный и личностный. В письмах к Гримму она демонстрирует свой интеллект с самой лучшей стороны и старается блеснуть умом и остроумием. Русские ее сочинения, учитывая ее немецкое происхождение, вполне пристойны. Но ни ее сатирические журналы,

ни комедии, ни сказки, ни исторические хроники (неуклюже скопированные у Шекспира) не поднимаются над уровнем посредственности. Благодаря своей переписке с Гриммом и замечательным мемуарам, она занимает во французской литературе более высокое место, чем в русской.

Именно Екатерина начала издавать в 1769 г. сатирические журналы типа знаменитых английских *Спектейтора* и др. Журнализм такого рода вскоре расцвел в России и процветал лет пять (1769–1774), пока не сделался слишком независимым; тут сама же Екатерина положила ему конец. Но в движении тех лет принимало участие большинство тогдашних литераторов. Самым блестящим их представителем был Николай Иванович Новиков (1744–1816), один из замечательнейших людей своего поколения. Он издавал журналы *Трутень* (1769–1770) и *Живописец* (1772–1773) – оба, как и большинство других журналов, были в основном творениями их издателя. Но вместо того чтобы, как делали другие журналисты и как того хотела Екатерина, заполнять свои журналы безобидными подшучиваниями над старомодными предрассудками, он превратил их в орудие серьезной социальной сатиры. И удары свои он наносил по самой сердцевине тогдашнего общества – по системе крепостного права. Ведя полемику с собственным журналом Екатерины, он осмеливался не соглашаться с ее мнением, что сатира должна подсмеиваться над слабостями, а не бичевать пороки.

Именно новиковские остроумные и серьезные нападки на крепостничество заставили Екатерину запретить все сатирические журналы. Тогда Новиков перенес свою деятельность в другую сферу. Он основал издательское дело, которое вел с высоким гражданским одушевлением, стремясь не к прибылям, а к распространению просвещения. С 1775 по 1789 гг. типография Новикова издала больше книг, чем было издано в России с начала книгопечатания. О нем можно сказать, что он сформировал русскую читающую публику. Примерно в это же время Новиков стал франкмасоном – и притом одним из самых выдающихся и уважаемых. Иногда в своих печатных выступлениях он выражал свои религиозные и моральные взгляды, и это его погубило. Он стал одной из первых жертв реакции Екатерины на французскую революцию. В 1791 г. его типография была закрыта, сам он арестован и посажен в Шлиссельбургскую крепость. Там он оставался до самого воцарения Павла I, который его освободил, не столько из либерализма, сколько из стремления разрушить все, что сделала его мать. Новиков уже не вернулся к активной деятельности и последние годы жизни провел уединенно в своем имении, предаваясь мистической медитации. Как писатель он остался в памяти потомства своими сатирическими журналами и несколькими рассказами. Наиболее интересен из них *Новгородских*

девушек святочный вечер – улучшенная версия старой плутовской истории Фрола Скобеева.

В 1790 г. произошло недолгое возрождение сатирической журналистики, но, как и за двадцать лет перед тем, журналы стали проявлять самостоятельность тона, что и вызвало правительственное решение закрыть их совсем. Главную роль в их возрождении сыграл молодой Крылов, позднее ставший великим баснописцем. Даже в самых дерзких своих выступлениях журналы никогда не касались вопросов чистой политики. Но созыв по собственной инициативе Екатерины комиссии выборных депутатов в начале ее царствования (1767) и реакция на французскую революцию в конце дали толчок появлению чисто политической литературы.

Из писателей, связанных с первым периодом, самым замечательным был князь Михаил Щербатов (1733–1790). Это был аристократ и консерватор, один из первых просвещенных русских людей, осудивших Петра Великого за то, что он внес разложившуюся западную мораль в крепкие семейные устои старой Руси. Самый интересный его памфлет – *О повреждении нравов в России*, мрачный рассказ о дурном поведении императриц XVIII века и их фаворитов. Щербатов написал также историю России, которая в литературном отношении ниже других его сочинений: это просто плохо переваренные летописи.

Гораздо более интересным историком был Иван Болтин (1735–1792), который по праву может считаться отцом русской истории. Его *Примечания к истории древней и новой России Леклерка* (1788) – первое свидетельство появления в России исторической критики и большое достижение критики ученой.

Второй важнейший политический толчок, пережитый в это царствование – французская революция – нашел свое отражение в знаменитой политической инвективе Александра Николаевича Радищева (1749–1802) *Путешествие из Петербурга в Москву*. Молодым человеком Радищев был послан для завершения образования в Лейпциг, где подпал под влияние самых крайних французских философов – Гельвеция, Рейналя и Руссо. По возвращении он спокойно служил на государственной службе и ничто не предсказывало его дальнейшую судьбу. В 1790 г. он завел частную типографию и напечатал там, не предъявляя в цензуру, свое знаменитое *Путешествие*. Стиль этой книги – настойчивая и однообразная риторика; ее русский язык необыкновенно неуклюж и тяжел. Содержание – яростные нападки на все существующие социальные и политические установления. Главный удар был направлен против крепостного права, но в книге выражались и антиимонархические чувства, и материалистические взгляды. Книга была немедленно реквизирована, а ее автор арестован и сослан в

Восточную Сибирь. Выпустил его только Павел в 1796 г., а в 1801 г. Александр I полностью его реабилитировал, и он был принят обратно на службу. Но в ссылке он стал подвержен припадкам меланхолии и в 1802 году покончил с собой. Радикальная интеллигенция считает его своим предтечей и мучеником. Искренность его книги подвергалась сомнению как первыми его защитниками, так и более поздними обвинителями. Судя по всему, он написал ее просто из литературного тщеславия и она не более чем риторическое упражнение на тему, подсказанную и разработанную Рейналем. Как бы то ни было, книга лишена литературных достоинств. Но Радищев был и поэтом – и немалого таланта. Взгляды его были парадоксальны, он Тредиаковского предпочитал Ломоносову и пытался ввести в русское стихосложение греческие метры. Его короткое любовное стихотворение, написанное сапфическим размером, принадлежит к числу прелестнейших лирических стихов столетия, а его элегия (в двустишиях) *Восьмнадцатое столетие* сильна и поэтически, и выраженными в ней мыслями.

Восемнадцатый век оставил нам много интересных мемуаров. Первые по времени и, вероятно, по интересности судьбы – воспоминания княгини Натальи Долгорукой, урожденной графини Шерemetевой (1714–1771). Она была невестой одного из олигархов семейства Долгоруких, когда переворот Анны Иоанновны (1730) восстановил самодержавие и отправил Долгоруких в ссылку. Несмотря на это, она вышла замуж за ссыльного и следовала за ним во всех его испытаниях. После его казни она стала монахиней и в старости написала историю своей жизни для детей и внуков. Главная ее прелесть, помимо нравственной высоты автора, в совершенной простоте и непритязательной искренности рассказа и в великолепном чистейшем русском языке, каким могла писать только дворянка, жившая до эпохи школьных учителей.

Из более поздних мемуаристов я уже говорил о Державине; воспоминания Болотова (1738–1833) и Данилова (1722–1790) – бесценные документы социальной истории нравов и притом интересное и приятное чтение.

Немалый литературный интерес порой представляют личные и даже официальные письма. Нелитературные люди, как правило, более независимы от грамматики и риторики, чем литераторы, и поэтому их русский язык энергичнее и характернее, чем язык профессионалов. Распространяться по этому поводу у нас нет возможности, но совершенно невозможно обойтись без упоминания фельдмаршала Суворова, одного из культурнейших и информированнейших людей эпохи. Он был очень внимателен к форме своей личной и официальной корреспонденции, в особенности

к языку своих приказов. Эти последние бесспорно относятся к самым интересным явлениям того времени. Они явно рассчитаны на ошеломляющий эффект неожиданности. Стиль их – череда нервных, отрывистых фраз, которые производят впечатление ударов и вспышек. Официальные доклады Суворова нередко написаны в неожиданной и запоминающейся форме. Его писания так же отличаются от общепринятой классицистической прозы, как его тактика – от тактики Фридриха или Мальборо. В некотором смысле это был первый русский романтик, и в старости его настольной книгой был Оссиан в прекрасном русском переводе Кострова, с посвящением великому солдату.

7. КАРАМЗИН

Последние годы царствования Екатерины увидели начало литературного движения, связанного с именем Карамзина. Это не было революцией. Дух восемнадцатого столетия оставался живым еще долго, и новое движение в значительной мере утверждало этот дух. Реформа литературного языка, его самая поразительная и заметная черта, была прямым продолжением реформ Петра и Ломоносова с их европеизацией и секуляризацией. Но поскольку и сама Европа изменилась за истекшее время, то новая волна европеизации принесла с собой новые идеи и новые вкусы – чувствительность Ричардсона и Руссо и первые признаки мятежа против классицизма.

Главным вопросом, однако, был вопрос о языке. Целью Карамзина было сделать литературный русский язык менее похожим на старые церковные языки – славянский и латынь, и более похожим на французский, новый язык образованного общества и светской науки. Он заменил тяжелый германо-латинский синтаксис, введенный Ломоносовым, более изящным французским стилем. Выбрасывая славянские слова сотнями, Карамзин во множестве вводил галлицизмы – точные переводы с французского слов и понятий, связанных с новой чувствительностью или с достижениями науки. Реформа имела успех и была немедленно принята большинством писателей. Но ни в коем случае не следует думать, что она принесла языку одну только пользу. Она не приблизила литературный русский к разговорному, она просто один иностранный образец заменила другим. Она даже увеличила разрыв между письменным и разговорным языком, ибо фактически покончила с ломоносовским разделением на три стиля, слив их в один средний и на практике отбросив низкий.

Сомнительно, столь ли много язык выиграл, как предполагают, от исключения такого множества славянских синонимов: они добавляли колорит и разнообразие. Своей реформой Карамзин

способствовал увеличению разрыва между образованными классами и народом, а также между новой и старой Россией. Реформа была антидемократической (и в этом она была истинным порождением XVIII века) и антнациональной (также и в этом, и даже более). Но что бы мы ни говорили, она победила и ускорила наступление эры классической поэзии. Высшее оправдание карамзинского языка в том, что он стал языком Пушкина.

Другим аспектом карамзинского движения было появление новой чувствительности. Оно было подготовлено медленным просачиванием сентиментальных романов и эмоциональным пietизмом франкмасонов. Но культ чувства, покорность эмоциональным импульсам, концепция добродетели как проявления природной доброты человека – все это впервые стало открыто проповедовать Карамзин.

Николай Михайлович Карамзин родился в 1766 г. в Симбирске (на средней Волге), в семье провинциальных дворян. Он получил хорошее среднее образование в частной школе немца – профессора Московского университета. После школы он чуть было не стал беспутным, ищущим одних развлечений дворянчиком, но тут он встретил И. П. Тургенева, видного масона, который увел его со стези порока и познакомил с Новиковым. Эти масонские влияния сыграли главную роль в оформлении мировоззрения Карамзина. Их смутно-религиозные, сентиментальные, космополитические идеи вымостили путь к пониманию Руссо и Гердера. Карамзин начал писать для новиковских журналов. Первой его работой был перевод шекспировского *Юлия Цезаря* (1787). Перевел он также и *Времена года* Томсона. В 1789 г. Карамзин уехал за границу и провел там, странствуя по Германии, Швейцарии, Франции и Англии, около полутора лет. Вернувшись в Москву, он стал издавать ежемесячник *Московский журнал* (1791–1792), с которого и начинается новое движение. Большая часть помещенных в нем материалов принадлежала перу самого издателя.

Главным его произведением, там напечатанным, были *Письма русского путешественника*, принятые публикой чуть ли не как откровение: ее взору явилась новая, просвещенная, космополитическая чувствительность и восхитительно новый стиль. Карамзин стал вождем и самой выдающейся литературной фигурой своего поколения.

В царствование Павла (1796–1801) усиливающиеся строгости цензуры заставили Карамзина замолчать. Но либеральное начало царствования Александра I побудило его вернуться к литературной деятельности. В 1802 г. он затеял новый ежемесячник *Вестник Европы*, в котором много места уделялось политике. Он судил о современных событиях с точки зрения сентиментализированной

плутарховой «добротели», осуждал Наполеона и прославлял Вашингтона и Туссен-Лувертюра. В 1804 году Карамзин перестал издавать свой журнал, оставил литературные труды и целиком посвятил себя историческим разысканиям.

Все литературные произведения Карамзина написаны между 1791 и 1804 гг. Сегодня их литературная ценность не кажется значительной. Он не был творцом, он был переводчиком, школьным учителем, импортером иностранных богатств. Помимо того, что он был самым культурным, он был и самым изящным писателем своего времени. Нежность стиля – вот что поражало его читателей больше всего. Никогда русская проза так не старалась очаровать, заворожить своего читателя. Державин, впоследствии примкнувший к антикарамзинистам, был первым, с энтузиазмом приветствовавшим *Письма русского путешественника*. Его приветственные стихи кончались словами:

*Пой, Карамзин! И в прозе
Глас слышен соловьин.*

Все ранние сочинения Карамзина носят на себе печать «новой чувствительности». Это произведения человека, впервые открывшего в собственных чувствах неиссякаемый источник интереса и удовольствия. Он несет благую весть чувствительности: оказывается, счастье состоит в том, чтобы слушаться своих первых побуждений; чтобы быть счастливыми, мы должны доверять своим чувствам, ибо они *натуральны*, а Натура добра. Но руссоизм Карамзина умеряется врожденной посредственностью (в необыдном, аристотелевском смысле этого слова). Его сочинения всегда отличаются изящной умеренностью и изысканной культурой. И чтобы напомнить, что мы все еще находимся по уши в восемнадцатом веке, заметим, что его чувствительность никогда не расстается с разумом, который судит по меньшей мере так же остро, как чувствует.

Сюжет первой и самой известной повести Карамзина *Бедная Лиза* – история соблазненной девушки, которую покинул любовник, и она кончает с собой – любимый сюжет эпохи сентиментализма. Успех повести был ни с чем не сравним. Пруд в окрестностях Москвы, где Карамзин устроил Лизино самоубийство, несколько лет оставался местом паломничества московских чувствительных юношей и дам. Карамзин был первым русским автором, придавшим прозаическому сочинению ту художественную отделку и ту степень внимания, которые подняли прозу в ранг литературы. Но вообще достоинства его повестей и романов невелики. Последние его повести, написанные после 1800 г. – *Рыцарь нашего времени* и *Чувствительный и Холодный* – лучше прочих, потому что проявляют настоящую оригинальность психологического наблюдения и сентименталистского анализа.

Поэзия Карамзина подражательна, но важна, как и остальное его творчество, как показатель наступившего нового периода. Он был первым в России, для кого поэзия стала средством передачи его «внутреннего мира». Он оставил отчетливый след в технике русского стиха, как обработкой традиционных французских стиховых форм, так и введением новых форм – германского происхождения. Во всем этом, однако, он был не более чем предшественником Жуковского, недостойным развязать ремень его сандалии, ибо Жуковский был истинным отцом новой русской поэзии.

После 1804 г. Карамзин отошел от литературы и журнализа и жил в тиши архивов, работая над *Историей государства российского*. Занятия историей произвели глубокую перемену в его мировоззрении. Сохраняя культ добродетели и чувства, он проникся патриотизмом и культом государства. Он пришел к выводу, что дабы быть успешно действующим, государство должно быть сильным, монархическим и самодержавным. Новые его взгляды выразились в записке *О древней и новой России*, поданной в 1811 г. сестре Александра I, герцогине Ольденбургской. Записка была направлена против конституционных реформ Сперанского, которые в то время обсуждались, и против всей либеральной франкофильской политики этого государственного деятеля. Эта записка (опубликованная только после смерти Карамзина) замечательна своей откровенной критикой русских монархов XVIII века, от Петра до Павла. С литературной точки зрения это Карамзинский шедевр – по силе и ясности аргументации, не замутненной риторикой и сентиментальностью. Она произвела большое впечатление на Александра I и дала ее автору политическое влияние, с которым приходилось считаться. В 1817 г. Карамзин приехал в Петербург, чтобы наблюдать за печатанием своей *Истории*, первые восемь томов которой вышли в 1818 г. Девятый, десятый и одиннадцатый появились в последующие годы, но двенадцатый (в котором повествование было доведено до 1612 г.) остался незаконченным и был опубликован посмертно.

Жизнь в Петербурге сблизила Карамзина с Александром. Император и историк были связаны теплой дружбой. Смерть Александра I (ноябрь 1825 г.) была для Карамзина большим ударом. Он недолго пережил своего царственного друга и умер в 1826 г. Репутация его как величайшего русского прозаика и великого историка стала главным догматом официальной науки, как и всего консервативного крыла литературного мира. Вот так, начав как реформистская, чуть ли не революционная сила, Карамзин стал у потомства символом и совершенным воплощением официальных идеалов императорской России.

История государства российского с самого своего появления имела немедленный и всеобujący успех. По распродаже она была

рекорды. Громадное большинство читателей восприняло ее как каноническую картину российского прошлого. Даже либеральное меньшинство, которому не по душе был ее главный тезис о единственности самодержавия, было увлечено литературной прелестью изложения и новизной фактов. С тех пор критические взгляды изменились, и сегодня никто уже не переживает восторгов публики, читавшей это в 1818 году. Исторический взгляд Карамзина узок и исковеркан специфическим для XVIII века характером его мировоззрения. Он занимался изучением исключительно (или почти исключительно) политической деятельности русских государей. Русский народ практически оставлен без внимания, что и подчеркивается самим названием – *История государства российского*. Суждения, которые он выносит по поводу царствующих особ (поскольку лица ниже рангом не слишком привлекают его внимание) часто составлены в морализаторском, сентиментальном духе. Его основополагающая идея о все искупающих добродетелях самодержавия искажает прочтение отдельных фактов.

Но у этих недостатков имеется и хорошая сторона. Заставляя читателя воспринимать русскую историю как единое целое, Карамзин помог ему понять ее единство. Рассуждая о поведении государей с точки зрения моралиста, он получал возможность осуждать их за эгоистическую или деспотическую политику. Сосредоточивая внимание на действиях князей, он придавал своему труду драматизм: больше всего воображение читателя поражали именно истории отдельных монархов, без сомнения, основанные на солидных фактах, но поданные и объединенные с искусством настоящего драматурга. Самая знаменитая из них – история Бориса Годунова, которая стала великим трагическим мифом русской поэзии и источником трагедии Пушкина и народной драмы Мусоргского.

Стиль *Истории* риторичен и красноречив. Это компромисс с литературными консерваторами, которые за то, что он написал *Историю*, простили Карамзину все прежние грехи. Но в главном она все-таки представляет развитие французского, в духе XVIII века, стиля молодого Карамзина. Он абстрактен и сентиментален. Он избегает, или, точнее, упускает всякую локальную и историческую окраску. Выбор слов рассчитан на универсализацию и гуманизацию, а не на индивидуализацию древней Руси, и монотонно закругленные ритмические каденции создают ощущение непрерывности, но не сложности истории. Современники любили этот стиль. Кое-кому из немногих критиков не нравились его высокопарность и сентиментальность, но в целом вся эпоха была им очарована и признала его величайшим достижением русской прозы.

8. СОВРЕМЕННИКИ КАРАМЗИНА

Ранние произведения Карамзина были встречены резким сопротивлением консерваторов. Их вождем был адмирал Александр Семенович Шишков (1754–1841), типичнейший консерватор во всем и националист. Это был горячий патриот: именно он написал волнующий манифест 1812 года по поводу вторжения Наполеона в Россию, и именно его влияние определило решение Александра сражаться до конца. Но прежде всего он был поборником греческой и славянской церковной традиции в литературном языке. В борьбе против карамзинистов Шишков насчитывал среди своих сторонников таких людей, как Державин и Крылов, а среди молодого поколения – Грибоедова, Катенина и Кюхельбекера, но дух времени был против него, и он потерпел поражение. Его лингвистические сочинения, несмотря на их зачастую дикий дилетантизм, интересны проницательностью, с которой он различает оттенки значений слова, благоговейным, хотя и малообразованным интересом к древней русской литературе и фольклору и великолепным русским языкам, которым они написаны.

Поэты, собравшиеся под знамена Шишкова, представляли собой довольно пестрый сброд, и их нельзя причислить к одной школе. Но поэтических последователей Шишкова от карамзинских отличало то, что только они продолжали традицию высокой поэзии. Вот эти-то приверженцы высокого и стали любимой пищей для шуток карамзинистов. Следующее поколение их никогда не читало и помнило только по остроумным эпиграммам их противников. Но по крайней мере два поэта из шишковской партии представляют большую самодовлеющую ценность, чем любой из карамзинистов до Жуковского. Это Семен Бобров (ок. 1765–1810) и князь Сергей Ширинский-Шихматов (1783–1837). Поэзия Боброва замечательна богатством языка и блестательной образностью, полетом воображения и истинной высотой замысла. Главным произведением Шихматова была патриотическая «лироэпическая» поэма в восьми песнях *Петр Великий* (1810). Она длинна и лишена повествовательного (как и метафизического) интереса. Но стиль ее замечателен. Такого насыщенного и орнаментированного стиля в русской поэзии не встретишь до самого Вячеслава Иванова.

Последователей Карамзина было больше, и они заняли столбовую дорогу русской литературной традиции. Но эта группа, пока не появляются Жуковский и Батюшков, не поражает талантами. Поэты-карамзинисты отбросили большие темы и «высокий штиль» XVIII века и посвятили себя легким формам поэзии, подобным *poesie legere* во Франции. Самый видный из этих поэтов – Иван Иванович Дмитриев (1760–1837), друг Карамзина и, как и он, уроженец Симбирска. Главным его стремлением было писать стихи таким же

отточенным и изящным стилем, каким написана карамзинская проза. Он писал песни, оды – более короткие и менее возвышенные, чем оды Державина и Ломоносова, элегии, эпиграммы, басни, сказки в стихах, наподобие Лафонтена, и написал знаменитую сатиру на плохих одописцев того времени (1795). Все эти стихи очень изящны, но изящество Дмитриева устарело задолго до его смерти, как и вся его поэзия, странная игрушка рококо во вкусе безнадежно канувшей в прошлое эпохи. Другие поэты карамзинского круга – Василий Львович Пушкин (1770–1830), дядя великого племянника, писавший гладкие сентиментальные пустячки и автор *Опасного соседа* (1811); это поэма, живая и забавная, но очень грубая, в жанре бурлеска; и А. Ф. Мерзляков (1778–1830), эклектический последователь стареющего классицизма, писавший стихи во всех жанрах, но наиболее преуспевший в жанре песни. Успех сборников песен – «песенников» – характерная черта карамзинского времени. Песенники содержали народные и литературные песни. Последние большей частью были анонимными, но несколько поэтов благодаря своим песням стали известными. Самыми прославленными из поэтов-песенников были Юрий Александрович Нелединский-Мелецкий (1752–1829), Дмитриев и Мерзляков. Некоторые их песни поются до сих пор и стали народными. Но в песнях Дмитриева и Нелединского народный элемент – вещь чисто внешняя. Это и не субъективная, эмоциональная поэзия; они так же условны, как старые песни Сумарокова, с той разницей, что классическая условность чувственной любви заменена новой, сентиментальной условностью, а ритмическое разнообразие старого поэта – изящной убаюкивающей монотонностью. Только мерзляковские песни действительно близки к фольклору. Одна-две из них даже стали в России самыми популярными. Более новую субъективную поэзию представлял Гаврила Петрович Каменев (1772–1803), которого называли первым русским романтиком. Он был первым русским последователем Карамзина в том смысле, что сделал свою поэзию выразительницей собственного эмоционального опыта. Он пользовался новой стихотворной формой – «германской», лишенной рифм, и находился под сильным влиянием Оссиана и Юнга.

Новая субъективная поэзия стала приобретать по-настоящему искренний тон и действенные формы выражения только в руках поколения, родившегося после 1780 года и открывшего Золотой век поэзии. Элегии Андрея Тургенева (1781–1803), ранняя смерть которого стала серьезной потерей для русской поэзии, ранние сочинения Жуковского, чей перевод Элегии Грея (*Сельское кладбище*) появился в 1802 г., были первыми ласточками Золотого века. Но по-настоящему отличие этого нового, наступившего

времени начинает ощущаться в зрелых сочинениях Жуковского, начиная с 1808 г. и далее.

Но не только карамзинисты развивали легкую поэзию. Оригинальным писателем, не принадлежавшим к шишковистам, но враждебным Карамзину, был князь Иван Михайлович Долгорукий (1764–1823), внук княгини Натальи Долгорукой; о ее восхитительных воспоминаниях я уже говорил. Порой ворчливый и ребячливый, в добрые минуты он производил приятное впечатление своей непринужденностью, простотой и хорошо воспитанной наивностью. Долгорукий старался сделать темой своей поэзии смысл и простые радости домашней жизни. Он тщательно избегал всякой сентиментальности и чувствительности. Его проза, особенно же необычный алфавитный словарь друзей – *Храм моего сердца* – имеет те же качества, что и его стихи, и является хорошим образцом чистого разговорного русского языка, не зараженного иностранным влиянием и литературной модой.

Драматургия эпохи Карамзина нимало не была затронута его восхищением перед Шекспиром. Нормы французского классицизма начинали колебаться, уступая дорогу новому вкусу, но этот новый вкус отдавал предпочтение не Шекспиру, а сентиментальной драме, или *comedie larmoyante* (слезной комедии), которая стала просачиваться в Россию лет за двадцать перед тем. Новый стиль не произвел на свет ничего ценного, и русская сцена опиралась, главным образом, на пьесы знаменитого немецкого автора мелодрам Коцебу. Единственным выдающимся драматургом этого периода, «Карамзинским сцены», был поэт Владислав Александрович Озеров (1769–1816). Его трагедии ставились между 1805 и 1811 годами. Успех они имели оглушительный, в значительной степени благодаря изумительной игре величайшей трагической актрисы русской сцены Екатерины Семеновой. Озеров сохранил классические формы (в том числе и александринский стих), но пытался влить в эти формы новую чувствительность. Эта атмосфера чувствительности и отделанности в соединении с карамзинской нежностью стиха и было то, что нравилось публике в озеровских трагедиях. Успех их начался с *Фингала* (1805), сентиментальной трагедии с хорами в оссияновском оформлении. Апогеем успеха стал *Димитрий Донской* (1807), написанный на сюжет великой победы при Куликовом поле и полный патриотического красноречия; он был впервые поставлен во время второй войны с Наполеоном, через несколько дней после сражения при Прейсиш-Эйлау (1807), почему патриотические тирады и принимались со всеобщим энтузиазмом. Последняя пьеса Озерова, *Поликсена* (1811), не имела такого успеха, но по существу это лучшее его произведение и, без сомнения, лучшая русская трагедия по французскому классическому образцу. Сюжет развернут в

широкой, мужественной манере, и трагедия в самом деле вызывает к жизни атмосферу *Илиады*.

9. КРЫЛОВ

Эпоха Карамзина была Золотым веком русской басни. Стиль Лафонтена в России был введен Сумароковым, а затем русифицирован Хемницером. Но в конце XVIII и в первые годы XIX века все буквально помешались на сочинении басен. Каждый, кто умел срифмовать две строки, пускался писать басни. Даже Жуковский, совершенно чуждый духу Лафонтена, в 1805–1807 гг. написал немало басен.

В русском литературном развитии басня играет важную роль: она была школой, где получил свои первые уроки тот реализм, который стал главной чертой русской литературы более позднего времени. Здоровый, трезвый реализм отличает уже басни Хемницера. В созданных для гостиной баснях Дмитриева он был смягчен, облагорожен, приноровлен к условиям. Свою силу он вновь обрел в грубоватых, но сочных плутовских баснях Александра Измайлова (1779–1831) и в творчестве величайшего русского баснописца – Крылова.

Иван Андреевич Крылов родился в 1768 г. Он был сыном бедного армейского офицера, выслужившегося из рядовых. Крылов не получил систематического образования и еще мальчиком поступил на гражданскую службу чиновником (в очень маленьком чине). Шестнадцати лет он нашел место в Петербурге и тогда же начал свою литературную деятельность: написал комическую оперу. Потом Крылов занялся сатирической журналистикой, издавал журнал *Зритель* (1792) и *Санкт-Петербургский Меркурий* (1793). Среди множества сентиментальных материалов невысокого качества в этих журналах было напечатано несколько острых сатирических статей, написанных в манере, весьма отличной от скептического здравомыслия басен. Сатира тут свифтовская – остшая, злая, холодно-страстная. Лучшая из них – *Похвальная речь в память моему дедушке* (1792) – потрясающая карикатура на грубого, эгоистичного, дикого помещика-охотника, который, подобно фонвизинскому Скотинину, больше любит своих собак и лошадей, чем крепостных. *Меркурий* просуществовал недолго и был закрыт из-за опасно резкого тона крыловской сатиры. На двенадцать лет Крылов фактически исчез из литературы. Часть этого времени он прожил в домах разных вельмож то как секретарь, то как домашний учитель, то просто как приживал, но на долгое время он вообще исчезает из поля зрения биографов. В новой школе жизни Крылов, по-видимому, утратил свое юношеское неистовство и обрел пассивную и снисходительно-ироническую проницательность,

характерную для его басен. В 1805 г. Крылов вернулся в литературу. Он сделал свой первый перевод из Лафонтена и совершил новую попытку завоевать сцену: во время первой войны с Наполеоном он написал две комедии, высмеивающие французские обычаи русских дам. Комедии имели успех, но Крылов не стал продолжать, потому что нашел свое настоящее призвание – басни. В 1809 г. вышла книга, в которой были напечатаны двадцать три его басни; книга имела небывалый в истории литературы успех. После этого Крылов писал только басни. В 1810 г. он получил спокойное и удобное место (фактически – синекуру) в Петербургской публичной библиотеке, на котором оставался более тридцати лет. Умер Крылов в 1844 г. Он славился своей ленью, неряшливостью, хорошим аппетитом, проницательностью и лукавым умом. Его грузная фигура была непременной принадлежностью петербургских гостиных, где он просиживал целые вечера, не открывая рта, полуприкрыв свои маленькие глазки или уставясь в пустоту. Но чаще всего он дремал в кресле, выражая всем своим видом скуку и полнейшее равнодушие ко всему, что его окружало.

Басни Крылова состоят из девяти книг. Большая часть их написана между 1810 и 1820 гг.: после этого продуктивность баснописца стала иссякать и он писал только изредка. Басни его с самого начала получили всеобщее единодушное признание; после первых нескольких лет их уже не критиковали. Ими одинаково восхищались и самые культурные критики, и самые безграмотные невежды. На всем протяжении XIX века *Басни* Крылова были самой ходкой книгой; количество проданных экземпляров уже не подсчитать, но оно, безусловно, превышало миллион.

Огромная популярность Крылова объяснялась и его материалом, и его художественной манерой. Взгляды Крылова-баснописца представляли взгляды, вероятно, наиболее типичные для великого россиянина низшего или среднего класса. Основываются эти взгляды на здравом смысле. Добротель, которую он почитает превыше всего, есть умелость и ловкость. Пороки, которые он всего охотнее осмеивает, – самодовольная бездарность и заносчивая глупость. Как типичный философ среднего класса, каким он и был, Крылов не верит ни в большие слова, ни в высокие идеалы. Интеллектуальному честолюбию он не сочувствовал, и в его жизненной философии немало обывательской инертности и лени. Она чрезвычайно консервативна; самые ядовитые стрелы Крылова были нацелены на новомодно прогрессивные идеи. Но его здравый смысл не мог мириться с нелепостями и бездарностью высших классов и власть имущих. Его сатира улыбчива. Его оружие – осмение, не негодование, но это оружие острое и сильное, которое может больно задеть свою жертву.

Крылов – великий мастер слова, и поэтому его место в литературе непоколебимо. Но не всегда он был так оригинален и не с самого начала овладел мастерством, которое теперь всегда связывается с его именем. Книга 1809 г. включает несколько басен, о которых можно сказать, что они не более чем хороший перевод из Лафонтена. Одна из них – *Два голубя*, очень редкая у Крылова сентиментальная басня, не претендующая ни на остроумие, ни на юмор. При этом *Два голубя* – прелестное стихотворение, полное восхитительного, хотя и несколько старомодного, чувства; Морис Бэринг процитировал две строчки оттуда как самые поэтические стихи на русском языке. Но большая часть этой книги уже демонстрирует крыловский стиль в его лучших достижениях. Крылов не был другом карамзинистов-реформаторов. Он был сознательный классицист, националист и не избегал архаизмов. Описательные и лирические пассажи его басен по тону – совершенно XVIII век. Даже сочность его разговорных пассажей отличается от реализма таких писателей XVIII века, как В. Майков или Хемницер, не столько по роду, сколько по качеству. Качество – самое высокое. Крылов, что называется, «владел языком». У него каждое слово – живое. Каждая строчка до отказа наполнена такими словами. И это реальные, живые слова, слова улицы и трактира, используемые в истинно народном, а не в школьно-учительском духе. Крылов всего лучше в лаконичных эпиграмматических предложениях. Заостренные концовки и морали его басен – законные наследники народных пословиц (нет языка более богатого прекрасными пословицами, чем русский), а многие из них и сами стали пословицами. Теперь они – часть языка и передаются из уст в уста, причем никто не задумывается, откуда они взялись.

Невозможно дать перечень или характеристику всем крыловским басням. Некоторые – из лучших – обращены против неумения и притязаний необученного человека делать квалифицированную работу. Другие являются политическими памфлетами, откликами на текущие события, особенно во время войны 1812–1814 годов. Некоторые высмеивают тщеславных и надоедливых стихоплетов и зоилов, как, например, знаменитая *Демьянова уха*. Другие опять-таки являются социальной сатирой, как знаменитые *Гуси*, протестующие против того, чтобы их продавали на базаре, поскольку они потомки тех гусей, которые спасли Капитолий от галлов.

Вместо того чтобы их перечислять, я приведу одну, в отличном переводе сэра Бернарда Перза. Поначалу кажется, что Крылов – непереводимый автор, ибо столь многое зависит от неподражаемого качества его русского языка. Но профессору Перзу удалось найти изумительно удачный английский эквивалент для самых сочных крыловских идиом. Басня, которую мы приводим, – один из

характернейших для Крылова выпадов против неумелости и неспособности:

КВАРТЕТ

*Проказница-Мартишка,
Осел,
Козел,
Да косолапый Мишка
Затеяли сыграть Квартет.
Достали нот, баса, альта, две скрипки
И сели на лужок под липки, –
Пленять своим искусством свет.
Удалили в смычки, дерут, а толку нет.
«Стой, братцы, стой!» – кричит Мартишка:
«Погодите!
Как музыке идти? Ведь вы не так сидите.
Ты с басом, Мишенька, садись против альта,
Я, прима, сяду против вторы;
Тогда пойдет уж музыка не та:
У нас запляшут лес и горы!»
Расселись, начали Квартет;
Он все-таки на лад нейдет.
«Постойте ж, я сыскал секрет»,
Кричит Осел: «Мы, верно, уж поладим
Коль рядом сядем!»
Послушались Осла: уселись чинно в ряд;
А все-таки Квартет нейдет на лад.
Вот, пуще прежнего, пошли у них разборы
И споры,
Кому и как сидеть.
Случилось Соловью на шум их прилететь.
Тут с просьбой все к нему,
чтоб их решить сомненье:
«Пожалуй», говорят: «возьми на час терпенье,
Чтобы Квартет в порядок наш привесть:
И ноты есть у нас, и инструменты есть:
Скажи лишь, как нам сесть!» –
«Чтоб музыкантам быть, так надобно уменье
И уши, ваших понежней»,
Им отвечает Соловей:
«А вы, друзья, как ни садитесь,
Все в музыканты не годитесь».*

10. РОМАН

Теория классицизма не ставила роман на ту же доску, что и драму, и другие поэтические жанры. Должно было пройти некоторое время, прежде чем роман стал считаться литературой. До 1750 г. романы в России не печатались вообще. После 1750 года, все увеличиваясь в числе, стали появляться переводы романов, но первый оригинальный русский роман появился только в 1763 году. В течение долгих лет оригинальные романы были, во-первых, редки, во-вторых, по уровню были значительно ниже остальной литературы. Потребность русского читателя в литературе «для чтения» удовлетворялась многочисленными переводами французских, немецких и английских произведений. Первым русским романистом – и долгое время самым плодовитым – был Федор Эмин (1735–1770), писавший дидактические и философские романы приключений цветистой и многословной литературной прозой.

Более реалистический стиль, популяризованный переводами сочинений Мариво и Филдинга, был усвоен Михаилом Чулковым (1743–1792) в его романе *Пригожая повариха, или похождения развратной женщины* (1770) (некое подобие российской *Моль Флендерс*). Этим список литературных романов эпохи Карамзина фактически исчерпывается.

Пример и успех Карамзина как романиста способствовал увеличению количества романтической продукции. Прямые подражатели Карамзина самостоятельного значения не имели. Сочинения князя Шаликова (1767–1852), например, более всего другого способствовали дискредитации «чувствительности».

Более интересные произведения принадлежали людям, не имевшим связи с карамзинским движением. Александр Беницкий (1781–1809), настоящий «француз», слишком восприимчивый к Вольтеру, чтобы подражать сентименталистам, писал философские восточные сказки в лучших вольтеровских традициях. По изяществу и ясности его стиль превосходит все, написанное в России в прозе до Пушкина. Роман воспитания представлен ранним произведением баснописца Александра Измайлова *Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества* – назидательное моралистическое сочинение, где автор описывает порок с таким реалистическим вкусом, что критики склонны были сомневаться в искренности его моралистических устремлений.

Самым значительным и плодовитым прозаиком этого периода был Василий Трофимович Нарежный (1780–1825), родом с Украины. Это был крепкий, сознательный реалист, в духе Смоллетта, Филдинга и Лесажа. В своих рассказах из украинской жизни он впервые показал русскому читателю яркую, юмористическую и реалистически написанную картину казацкой и после-казацкой

Украины, столь незабываемо возрожденную в следующем поколении Гоголем. Главное произведение Нарежного – *Российский Жилбаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова*, роман в шести частях, три из которых появились в 1814 году, а оставшиеся три были запрещены цензурой и до сих пор не опубликованы. Это широкая, не подслащенная картина русской жизни в провинции и в столицах, разворачивающаяся как фон приключений бедного дворянина, почти крестьянина, по иронии судьбы носящего княжеский титул. Нарежный по-настоящему владел реальным жизненным материалом, что ставит его выше всех «доисторических» русских романистов. Но он не был художником, и его книги читаются с трудом из-за тяжелого стиля, многословия и расплывчатости. Поэтому его мало читали, и его влияние на развитие русского романа в общем несущественно.

Глава IV

ЗОЛОТОЙ ВЕК ПОЭЗИИ

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Золотой век русской поэзии в основном совпадает с эпохой расцвета романтической поэзии в Западной Европе. Но его поэзия – не романтизм. Она более *формальна*, *действенна*, *избирательна* – короче говоря, *классична*, чем всякая иная поэзия (или во всяком случае поэтическая школа) девятнадцатого столетия. В каком-то смысле она, позднее дитя XVIII века, отставала от времени. По тону и атмосфере Пушкина сравнивали с Моцартом. Поэты Западной Европы, всего ближе стоящие по тону и чувству к нашим поэтам Золотого века, – это Бернс, Шенье, Парни. Что особенно важно – техника поэтов Золотого века никогда не отстает от вдохновения. Их поэзия совершенна, даже когда это малые поэты; когда же речь идет о великих, то это безоговорочно великая поэзия. Техническое совершенство отличает поэзию двадцатых годов и от примитивной грубости державинской эры, и от выродившейся расхлябанности позднего XIX века.

Поэзия Золотого века была оригинальна, тогда как предшествующие эпохи только заимствовали, но при этом она была прямым продолжением карамзинского направления, его главным оправданием и лучшим плодом. Как продолжение его она была «французской», причем «французской» XVIII века, ибо была враждебна французскому романтизму. С 1820 г. и далее движение называет себя романтическим и открыто восстает против правил французского классицизма. Оно хочет большей свободы и новизны форм; оно любит оригинальность и живописность. Оно восхищается Шекспиром за широту его замысла и глубокое понимание человеческого сердца и Байроном – за могучее красноречие и действенные повествовательные приемы.

По сравнению с эпохой классицизма здесь произошло возрождение чувств и ощущений, но сама чувствительность поэтов Золотого века была чисто классической; только немногие были заражены «новой чувствительностью», да и то лишь в ее самых ранних формах. Точно так же не было никакого «возврата к природе». Даже символизм природы, присущий оссиановской школе, отсутствует у Пушкина и его современников. Романтический пантеизм и романтический анимизм появляются в русской литературе лишь после 1830 года.

Еще более подчеркивает связь Золотого века с восемнадцатым его четкая социальная окраска. Это было движение внутри дворянское, движение *джентльменов*. Отсюда преобладание в его начальный период легких, светских стихотворений на

анакреонтические сюжеты и темы; культ дружбы, веселого застолья и вина. Социально пушкинская пора – апогей литературной гегемонии дворянства. Высокая литература была полностью монополизирована представителями этого класса. В то же время печать почти полностью находилась в руках не-дворян – педантов, литературных поденщиков и торгашей. Классовые противоречия между ними совершенно ясны. Дворяне, к какой бы партии они ни принадлежали, в своем презрении к плебеям выступали единым фронтом. В тридцатые годы плебеи взяли реванш.

Можно сказать, что Золотой век начался тогда, когда поэзия стала подниматься выше добродушных пустячков дмитриевской школы и обрела самостоятельную и оригинальную интонацию в первых зрелых произведениях Жуковского, около 1808 г. Несколько лет спустя, по окончании войны, молодые сторонники Карамзина, возглавляемые Жуковским, Батюшковым и Вяземским, основали полушуточное литературное общество «Арзамас». Его заседания были пародией на торжественные заседания консервативного литературного общества шишковистов. Арзамасцы исповедовали культ поэтической дружбы, литературной беседы и легкого стиха.

К 1820 г. движение стало серьезнее. После 1821 года на пять лет воцарилось влияние Байрона. Главной поэтической формой выражения становится стихотворная повесть. Назло консерваторам арзамасцы вызывающе принимают модный лозунг: романтизм. Одно за другим появляются произведения Пушкина; они имеют шумный успех; с ними соперничают произведения Жуковского, Баратынского, Козлова. Поэзия почти монополизирует книжный рынок. Дворянская партия становится единственным арбитром литературного вкуса. Но эта эпоха оказалась непродолжительной, и вскоре над ней стали собираться первые тучи. Подавление декабристского мятежа Николаем I (1825–1826) было роковым ударом для интеллектуальной дворянской элиты. В то же время чистая атмосфера XVIII века была отправлена: молодые люди следующего поколения занесли в Россию первые ростки германского идеализма. Журналисты, принадлежавшие к низшим классам, но с большими литературными претензиями и более прогрессивных взглядов, чем прежние, берут в свои руки печать и завоевывают популярность у читателя. Французский романтизм с его ничем не обузданым дурным вкусом отравляет воздух. Романы после толчка, который дал Вальтер Скотт, начиная с 1829 г. продаются лучше, чем поэзия. Дельвиг, центр дружеского поэтического кружка, умирает в 1831 г. В том же году Пушкин женится и становится лидером консервативной литературной аристократии. Молодые уже немолоды, лето Золотого века миновало. После 1831 г. литературную сцену занимают в Петербурге толпа вульгаризаторов и шарлатанов, а

в Москве – Адамы новой интеллигенции, которые уважают в Пушкине почтенный реликт прошлого, но отвергают его традиции, презирают его друзей и отказываются читать его новые произведения. В 1834 г. появляется первая статья Белинского – манифест новой эры русской цивилизации. В 1837 г., когда умирает Пушкин, Россия уже далеко ушла по новому пути. Пережившие Пушкина Жуковский, Баратынский, Языков, Вяземский – маленькая изолированная группа, забытая в чуждом, неприязненном мире.

2. ЖУКОВСКИЙ

Пионером и признанным патриархом Золотого века поэзии был Василий Андреевич Жуковский. Он родился в 1783 г. в Тульской губернии и был незаконным сыном помещика Бунина и турецкой полонянки. Образование он получил в Москве и там испытал сильные пietистские влияния. Закончив образование, он жил в имении своего отца, давал уроки своим кузинам и поддерживал с ними сентиментальные отношения, воспитывая их в духе сентиментализма. Одна из них (Мария Протасова, в замужестве Воейкова) стала предметом его платонической привязанности, продолжавшейся и после ее смерти (1823). В 1802 г. Жуковский послал в карамзинский *Вестник Европы* свой перевод Элегии Грея – *Сельское кладбище*. День ее публикации не раз объявлялся днем рождения русской поэзии. В 1808 г. появилась первая баллада Жуковского – переделка бюргеровской *Леноры*, с которой началось всеобщее помешательство на балладах. В 1812 г., когда Наполеон вторгся в Россию, Жуковский вступил в ополчение. Он не воевал, но стихотворение, которое он написал вскоре после Бородина, когда Наполеон еще был в Москве (*Певец во стане русских воинов*), сделало его имя известным и за пределами литературных кругов. В 1815–1817 гг. Жуковский был самым именитым, хотя и не самым активным членом Арзамасского общества. Примерно в это время он был приглашен давать уроки русского языка прусской принцессе, невесте будущего императора Николая I. Молодая пара полюбила Жуковского и, когда в 1818 г. родился будущий Александр II, поэт был назначен его воспитателем. В этом звании он оставался до тех пор, пока Александр не достиг совершеннолетия. Влияние Жуковского на его воспитанника все считали очень благотворным и смягчающим. Его положение при дворе и репутация старейшего и величайшего после Пушкина поэта делали его выдающейся фигурой литературного мира. Он был связан с Пушкиным с первых же его литературных шагов и всегда ему помогал, когда у того возникали неприятности с властями. С 1831 г., когда Пушкин женился, оба поэта осуществляли нечто вроде двоевластия над тем, что стало позднее называться «литературная аристократия». Жуковский

помогал и Гоголю, а в 1838 г. сыграл главную роль в освобождении из крепостного сословия украинского поэта Шевченко. В 1839 г., когда его долг воспитателя царевича был выполнен, Жуковский вышел в отставку. Он женился на молоденькой немке и поселился с ней на Рейне, только изредка приезжая в Россию и работая над большими поэтическими произведениями. Он умер в 1852 г. в Баден-Бадене.

До 1820 г. Жуковский возглавлял передовое литературное движение. Значение его ранних сочинений невозможно переоценить. Он на основе карамзинской реформы создал новый поэтический язык. И его метрические находки, и поэтический словарь оставались образцом для всего XIX столетия. Влияние его можно сравнить с тем, которое имели Спенсер или Ронсар. Но Жуковский не только обновил формы, он реформировал самое понятие поэзии. У него, впервые в России, она стала прямым выражением чувства. Она перестала быть творением из безличного материала, каким была прежде, и стала образным преображением личного опыта. В его поэзии нет и следа сырых, необработанных, просто зарегистрированных переживаний: эмоциональный опыт всегда полностью преображен. Но это все-таки был шаг в сторону экспрессивной, эмоциональной поэзии. Следующий шаг сделал Лермонтов. Пушкин его не сделал: субъективный элемент в поэзии Пушкина менее заметен и более подчинен творческому замыслу, чем у Жуковского.

Один из курьезов истории литературы: этот первый и в течение долгого времени самый личностный, самый субъективный русский поэт был почти исключительно переводчиком. Оригинальных вещей у него очень мало: несколько шуточных посланий, несколько элегий да несколько лирических стихотворений. Но этих последних достаточно, чтобы поставить Жуковского в первый ряд русских поэтов. Эфирная легкость и мелодичность его стиха, восхитительная чистота его поэтического языка достигают в них высшего совершенства. Романтическая меланхолия и покорная надежда на лучший мир никогда не выражалась более благородно и утонченно. Но характерно для Жуковского то, что даже эта лирика имеет источником иностранную поэзию. Так, изумительное стихотворение на смерть Марии Протасовой-Воейковой (19 марта 1823 г.) и по размеру, и по построению близко напоминает стихотворение немецкого романтика Брентано. Слова, каденции, интонация, сама материя стиха делают это стихотворение тем, что оно есть, – но еще и легчайшие штрихи, свойственные лишь перу великого поэта. Поэзия Жуковского 1808–1821 гг. чаровала читателей своей атмосферой романтической чувствительности, мечтаний, оптимистической религиозности и кроткой покорности судьбе в

соединении с мягко-фантастическими атрибутами балладных ужасов. Но знатоков больше всего восхищало высокое мастерство поэта, разнообразие и изобретательность его размеров, а главное – абсолютно новая, неведомая прежде чистота, нежность и мелодичность его стиха, его поэтического языка, так контрастировавшие с блестательно-варварской самородной грубоностью Державина.

В этот период Жуковский переводил романтиков, предромантиков и даже классиков немецкой и английской поэзии. Его любимцами в Германии были Уланд и Шиллер, чьи греческие баллады (*Торжество победителей* и др.) стали благодаря Жуковскому такой же, если не большей, классикой в России, как и в Германии. Из англичан он переводил Драйдена (*Торжество Александра*), Томсона, Грея (*Элегия*), Саути, В. Скотта, Мура, Кембелла и Байрона (*Шильонский узник*). После всего, что я говорил о величайшем и безупречном мастерстве Жуковского в русском стихе, вряд ли кого удивит, если я добавлю, что некоторые его переводы английских современников (из которых никто не принадлежал к великим мастерам) часто превосходят оригиналы. *Королева Уррака* Саути, *Уллин и его дочь* Кембелла, *Пери и ангел* Мура, *Иванов вечер* В. Скотта и *Шильонский узник* Байрона и абсолютно, и относительно занимают в русской поэзии более высокое место, нежели в английской.

После 1830 г. Жуковский постепенно отходит от слишком плавной нежности, которая принесла ему такую популярность. Как и Пушкин в те годы, он стал стремиться к большей объективности, к дорическим очертаниям и эпической манере. Почти все его поздние произведения написаны или белым стихом, или гекзаметром. Обеими формами он владеет с совершенной свободой и разнообразием; располагает слова в самом «непоэтическом» порядке; прибегает к самым разрушительным разливам стиха, достигает стиля, о котором говорят *«beau comme de la prose»* (прекрасен как проза) и в белых стихах напоминает позднего Шекспира. К главным произведениям этого периода относятся обработки (с немецкого) эпизодов из *Рустема и Зораба* и *Наля и Дамаянти*. В том и другом он сумел избежать всякой сентиментальности. Первый оставляет впечатление прямого, первобытного, грубого величия; второй – истинно индийской роскоши красок. Еще более замечательна его обработка в очень свободных гекзаметрах с анжамбманами *Ундины* – прозаического сочинения немецкого романтика Фуке. Атмосфера поэмы – оптимистическая религиозность и романтическая фантастика, близкая к его ранней лирике, но рассказ ведется с величественной неторопливостью, в истинно эпическом тоне.

Однако главным трудом его старости стал перевод *Одиссеи*, законченный в 1847 г. Хоть он и не знал греческого и переводил Гомера с немецкого подстрочника, это шедевр точности и достоверности. *Одиссея* Жуковского имела целью дополнить имеющегося русского Гомера и стала как бы продолжением *Илиады* Николая Ивановича Гнедича (1784–1833), появившейся в 1830 г.

Гнедич был хороший поэт, написавший несколько восхитительных лирических стихотворений и русскую идилию в стиле Феокрита, которая в то время высоко ценилась. Его *Илиада* – это *Илиада* высокого звучания и великолепия, полная блестательных славянизмов, с виргилиевским трубным аккомпанементом, с удивительно изобретательными сложными эпитетами. Это великолепнейший образец русской поэзии высокого классического стиля.

Одиссея Жуковского совсем иная. Он старательно избегает славянизмов. Это делает его *Одиссею* простой, неторопливой, библейской историей о повседневной жизни патриархальных царей. Но Жуковский не сентиментализирует Гомера, и хотя, возможно, песни о Телемахе и Навзикае ему удались лучше всего, даже в самых жестоких описаниях резни он дает верное отражение Гомера. Оба русских Гомера счастливо дополняют друг друга, и если *Илиада* Гнедича – наше крупнейшее достижение в высокой манере, то *Одиссея* Жуковского остается непревзойденной как героическая идилия.

3. ДРУГИЕ ПОЭТЫ СТАРШЕГО ПОКОЛЕНИЯ

Не один Жуковский трудился между 1810 и 1820 гг. над оттачиванием и усовершенствованием инструментовки русского стиха.

Рядом с ним в том же направлении работали и другие поэты. Главный из них, и в течение некоторого времени даже соперник Жуковского, – Константин Николаевич Батюшков. Он родился в 1787 г. в Вологде, служил в армии, в 1806 г. был ранен под Гейльсбергом и принимал участие в кампании 1812–1814 гг. По окончании войны он стал выдающимся и активным членом «Арзамаса». Сборник его сочинений появился в 1817 г. Вскоре после этого он стал страдать черной меланхолией. Долгое пребывание в Италии его не излечило, и с 1821 г. он окончательно стал душевнобольным. Он прожил в своем родном городе еще тридцать четыре года, с очень редкими и недолгими светлыми промежутками. Умер он в 1855 г.

Как и Жуковский, Батюшков был модернистом в стихе и в языке, продолжателем дела Карамзина и решительным врагом церковно-славянского языка и архаической грубости. Но в отличие от

Жуковского, который был более романтиком, чем большинство его современников, и был насквозь пропитан немецкими и английскими влияниями, Батюшков являл собой чистый восемнадцатый век и был «латинистом». Он не чужд был «новой чувствительности», но по природе своей был чувственным язычником. Его учителями были латиняне и классицисты: римлянин-элегик Тибулл, француз Парни, Тассо, Петрарка, греческие антологические поэты. Батюшков стремился сделать русский язык соперником итальянского по нежности и мелодичности – чего, по мнению современников, он почти добился. Его русский язык невероятно далек от варварской мужественности Державина. Он мягок, нежен до изнеженности. Батюшков написал немного. Несколько элегий и лирических стихотворений, где язык сентиментализма поставлен на службу чувственной страсти; несколько элегий более риторического характера, как знаменитый когда-то Умирающий *Tass*; и восхитительная элегия *Тень друга* (начинающаяся словами «Я берег покидал туманный Альбиона»). В 1818 г. появились прелестные свободные переводы двенадцати любовных эпиграмм из греческой антологии, которые по красоте ритма и языка являются его шедеврами. В годы, непосредственно предшествовавшие его окончательному помешательству (1819–1821), Батюшков написал несколько лирических эпиграмм в манере, совершенно отличной от прежней. По странной красоте и завораживающей эмоциональной силе они не имеют себе подобных в русской поэзии. Это редкий случай творческого влияния душевной болезни на поэзию.

Другим пионером новых форм был Павел Александрович Катенин (1792–1853), одна из самых любопытных фигур того времени. Он был умным и блестящим критиком, и его очень уважал Пушкин, – пожалуй, только он один и ценил его поэзию по достоинству. Катенин начинал как поборник романтизма еще до того, как романтизм вошел в моду; когда же он стал девизом большинства, Катенин превратился в классициста, встал под знамя Шишкова и написал *Андромаху*, последнюю «правильную» трагедию, написанную на русском языке. Однако его симпатия к шишковистам была не только проявлением духа противоречия. Главное его убеждение было, что поэзия должна быть *национальна*; это и увело его от карамзинистов и жуковистов. В своих ранних балладах, написанных под влиянием Бюргера, он старался достичь национального звучания путем использования агрессивного (и в те времена неприемлемого) реализма в языке и в деталях. Эти его баллады имели немалое влияние на русские баллады Пушкина. В последних произведениях Катенин стал агрессивно архаичным и в конце концов совсем порвал со вкусами современности. Во всем, что он делал, он оставался настоящим мастером техники, но ему не

хватало того огня, который привлекает и захватывает читателя. После 1832 г. он забросил литературу и заперся в своем имении, где жил уединенно, озлобленный и глубоко разочарованный.

Моложе этих поэтов, но принадлежавшим к той же ранней поре движения, был Антон Антонович Дельвиг (1798–1831). Он был соучеником Пушкина по лицею и его лучшим другом. Многочисленные упоминания о Дельвиге в пушкинских стихах и до, и после его смерти – одно из прекраснейших выражений дружбы в мировой поэзии. Окончив лицей, Дельвиг жил в Петербурге и стал там центром поэтического мира. Его личное влияние на поэтов-современников было огромно. Он славился «пиитической ленью», добротой и здравым смыслом. С 1825 г. и до самой смерти он издавал ежегодный альманах партии поэтов-аристократов *Северные цветы*. В 1830 г. ему удалось получить разрешение на издание *Литературной газеты*. Его ранняя смерть в 1831 г. была жестоким ударом для Пушкина и всех поэтов их круга.

Как поэт Дельвиг развился рано. Все характерные черты его стиля уже присутствуют в лицейских стихах, написанных до 1817 г. Но печатал он немногое и не сразу, главным образом из-за своей пресловутой лени. Он так и не стал популярным, хотя Пушкин и Баратынский ценили его очень высоко. Он не субъективный поэт. Как и поэты XVIII века, он не делает предметом поэзии свою внутреннюю жизнь, а берет темы из внешнего мира. При жизни всего популярнее были его русские песни, но лучшие его стихи те, что написаны классическими размерами. Никто, ни прежде, ни после, не писал таких совершенных эпиграмм (в греческом смысле этого слова) как Дельвиг. Еще лучше его идиллии, высоко ценившиеся Пушкиным: *Купальницы*, без сомнения, высочайшее достижение русской поэзии в чисто чувственном восприятии классической древности. Безличная, неэмоциональная, формальная, чрезвычайно искусная и до странности непоказная поэзия Дельвига была словно специально создана для того, чтобы поздний XIX век ее презирал. В наше время много было сделано, чтобы ее возродить, и Дельвигу возвращено его законное место в истории – возможно, даже более того. Ибо Дельвиг, как и Катенин, хотя и является большим мастером, но не имеет того общечеловеческого значения, которое в конце концов только одно и делает поэзию великой.

Молодые карамзинисты и члены «Арзамаса» с особенным удовольствием культивировали тот род поэзии, который во Франции XVIII века назывался *«proesie fugitive»* (легкая поэзия). Все поэты молодой школы писали стихи в этом роде. Даже серьезный Жуковский не устоял. Батюшков прославился не tanto svoimi элегиями и лирическими эпиграммами, сколько посланием *Мои пенаты* (1811), которое определило его репутацию и считалось

шедевром легкого жанра. Творчество Пушкина до ссылки на юг почти полностью состоит из «легких» стихов. Два лучших мастера этого жанра в первом десятилетии века – Давыдов и Вяземский. Они были меньшими по масштабу художниками, чем Жуковский и Батюшков, но они были более характерны для своего поколения и более типичны для своей школы. Оба они веселы, здоровы, мужественны, неромантичны и, в сущности, неглубоки. Оба – великие остроумцы и весельчаки и в жизни, и в литературе.

Денис Васильевич Давыдов* (1784–1839) был одним из знаменитейших и самых популярных героев Отечественной войны (он к тому же умело использовал свою военную славу для рекламы своих литературных произведений и *vice versa*). Он принимал участие во всех войнах, случившихся за время его жизни. В 1812 г. – он первый посоветовал использовать партизанские методы войны на линиях коммуникаций французской армии. Это и сделало его одной из популярнейших фигур великой войны. Его поэзия, небольшая по объему, сознательно по-солдатски грубовата. Ранние и самые популярные стихи его написаны в им самим изобретенном «гусарском» стиле. В них он воспевает бесшабашную доблесть – как на поле брани, так и за чаркой. Язык некоторых, мягко говоря, нетрадиционен, слова иной раз приходится заменять точками. Но в них всегда ощущается «игра» (во всех смыслах) и мощный ритмический заряд. Поздние его стихи вдохновлены любовью к очень юной девушке. Они страстно сентиментальны, и по языку и гибкому ритму так же полны жизни, как и его гусарские песни. Пушкин был высокого мнения о давыдовской поэзии и говорил, что Давыдов указал ему путь к оригинальности.

Князь Петр Андреевич Вяземский родился в 1792 году. Он был одним из активнейших членов «Арзамаса» и ближайшим другом Пушкина. Их переписка – сокровищница остроумия, тонкой критики и хорошего русского языка. В двадцатые годы Вяземский – самый воинственный и блестящий поборник того, что потом получило название романтизма. В тридцатые годы он, как и вся «литературная аристократия», оказался не в

*Существует традиция, согласно которой толстовский Денисов в *Войне и мире* есть Денис Давыдов. Хотя Давыдов, вероятно, послужил толчком к созданию образа Денисова, характер толстовского персонажа в окончательном виде совершенно не похож на реального Давыдова.

чести и не ко двору у молодого поколения. Он имел несчастье пережить всех своих современников. И хотя его поэтический талант принес свои лучшие плоды именно в последние годы, Вяземский был

забыт и покинут критикой и читателями задолго до своей смерти. Он превратился в ворчливого реакционера, от всего сердца ненавидевшего всех и каждого, родившегося после 1810 года. Умер он в 1878 году, в возрасте восьмидесяти шести лет.

Несмотря на то, что он в журнальных статьях был одним из лидеров русского романтизма, нет ничего менее романтического, чем его ранние стихи: это или изящные, отделанные и холодные упражнения в поэтических общих местах, или блестящие опыты во всякого рода литературных играх со словом, где каламбур рождает каламбур, шутка – шутку, нагромождая целые горы словесного юмора. Иногда эти стихи удачны и милы, но чаще это нагромождение утомляет. Поздняя его поэзия серьезнее и значительнее. Она так и не стала личностной, как поэзия Жуковского или Пушкина. Она оставалась универсальной и типичной, т.е. по сути классической. Но старый, озлобленный человек нашел новые, прекрасные интонации для вечных общих мест и по мере того, как он приближался к смерти, эта тема исторгала у него все более трогательные звуки. Такие стихотворения как стансы памяти Давыдова и *На похороны в Венеции* принадлежат к чистейшим жемчужинам русской поэзии.

4. ПУШКИН

Александр Сергеевич Пушкин родился в Москве 26 мая (по старому стилю) 1799 г. Семья его отца была одной из древнейших русских дворянских семей. Мать его, урожденная Ганнибал, была внучкой «арата Петра Великого» – точнее, абиссинца – генерал-аншефа Абрама Ганнибала. Поэт всегда гордился и своим «шестисотлетним дворянством», и своей африканской кровью. Детство его прошло дома, в атмосфере фривольной и поверхностной культуры французского XVIII века. Между сыном и родителями не было взаимной привязанности. В 1811 г. Пушкин поступил учиться в лицей в Царском Селе (основанный в том же году). Лицей стал для него роднее, чем собственная семья, и он навсегда сохранил к своим соученикам самые теплые чувства. Еще в лицее Пушкин начал писать стихи. В 1814 г. первые его стихотворения появились в *Вестнике Европы*, и еще до выхода из лицея он стал членом «Арзамаса», причем Жуковский и Батюшков видели в нем соперника и почти равного. В 1817 г. он закончил лицей и получил место чиновника в министерстве иностранных дел, но назначение было номинальным, и он никогда там не появлялся. Он жил в Петербурге, общаясь с самыми передовыми, блестящими и разгульными своими современниками и неумеренно наслаждаясь радостями плотской любви. В то же время он работал над «романтическим эпосом» в шести песнях – поэмой *Руслан и Людмила*, которая появилась весной

1820 г., потрясла молодое поколение и вызвала яростное осуждение старшего. Жуковский, прочитав рукопись, подарил Пушкину свой портрет с надписью «Победителю ученику – от побежденного учителя». Но еще до публикации поэмы Александру I стали известны некоторые из пушкинских революционных эпиграмм, и Пушкину было приказано уехать из Петербурга. Его перевели по службе в Екатеринослав. Едва прибыв туда, он заболел и был увезен на Кавказ генералом Раевским, прославленным военачальником 1812 года; с его сыновьями у Пушкина завязалась долгая дружба, а его дочерьми он пылко восхищался. Два месяца с Раевскими на Кавказе и в Крыму были счастливейшим временем в жизни Пушкина. От Раевских же он впервые услышал о Байроне. С конца 1820 по 1823 год Пушкин служил в Кишиневе, не слишком утруждая себя государственной службой; он терпеть не мог молдаванскую грязь и грубость, велтакую же рассеянную жизнь, как в Петербурге, и проводил много времени в Каменке (имение в Киевской губернии), которая была одним из главных центров революционного движения. Но работал он тут серьезнее, чем в Петербурге. Он написал *Кавказского пленника* (который появился в 1822 г. и имел еще больший успех, чем *Руслан и Людмила*), *Бахчисарайский фонтан*, множество мелких стихотворений и начал *Евгения Онегина*. В 1823 г. его перевели в Одессу. Он был счастлив, что дышит более свободным и европейским воздухом большого морского порта, но жизнь его стала еще беспорядочней и напряженней. Жизнь в Одессе отмечена любовью (почти одновременной) к двум женщинам – далматинке Амалии Ризнич и жене наместника, графине Елизавете Воронцовой. Ризнич была, по-видимому, самой сильной чувственной страстью его жизни и адресатом нескольких величайших любовных стихотворений. Другая любовь вовлекла его в некую светскую путаницу, где, по-видимому, сыграло роль коварство его байронического друга Александра Раевского, который сам был любовником графини. В августе 1824 г. Пушкин был внезапно уволен со службы и получил приказ отправляться навсегда в имение своей матери Михайловское Псковской губернии. Предлогом для этой немилости стало перехваченное полицией частное письмо, в котором поэт пишет, что «чистый афеизм» хоть и не утешителен как философия, но наиболее вероятен. Приехав в Михайловское, Пушкин нашел там своих родителей, но в результате целого ряда сцен между ним и отцом последний решил предоставить своего беспутного и опасного сына самому себе. Пушкин остался в Михайловском один, если не считать старой няни и очаровательного женского общества по соседству, в Тригорском: госпожи Осиповой и двух ее дочерей. Тут Пушкин встретил госпожу Керн, с которой у него была вполне тривиальная любовная связь и которая стала адресатом одного из

самых вдохновенных и прославленных его стихотворений. Годы в Михайловском были особенно продуктивны для Пушкина.

Принудительное уединение в Михайловском помешало Пушкину принять участие в декабрьском мятеже 1825 г. Связи его с мятежниками были очевидны для всех, но новый император не стал обращать на них внимания и как умный политик сделал мастерский ход: вызвал поэта в Москву (сентябрь 1826 года), объявил ему полное прощение и обещал свое особое покровительство. Хотя казалось, что ему стало свободнее, в действительности с этих пор Пушкин находился под еще более назойливым наблюдением, чем в предыдущее царствование. Хуже того, он потерял внутреннюю свободу, ибо ему дали понять, что его прощение было таким поразительным знаком милосердия, что он за всю жизнь не сумеет его отслужить. После нескольких неудавшихся попыток осесть, в 1829 г. Пушкин влюбился в Наталью Гончарову, шестнадцатилетнюю девушку поразительной красоты, но легкомысленную и пустую. Он сделал предложение и получил отказ. Под влиянием этой неудачи он внезапно уехал на Кавказ, где шла война с Турцией, но получил суровый нагоняй за то, что сделал это без разрешения. Зимой 1829–1830 г. он сделал несколько попыток уехать за границу, но не получил разрешения своих «покровителей». Весной 1830 г. он снова сделал предложение Наталье Гончаровой, и на этот раз оно было принято. Состояние его финансовых дел было далеко не блестящим; он получал много за свои книги, но это был неверный и нерегулярный доход, тем более что цензорство Николая задерживало их выход. *Борис Годунов* с 1826 г. был запрещен, однако теперь, в знак монаршей милости, для того чтобы он мог устроить свою будущую семейную жизнь, было разрешено его напечатать. Он появился в январе 1831 г. и был встречен сомнительными похвалами и шумным неодобрением. Осень перед свадьбой Пушкин провел в своей деревне Болдино, и эти два месяца оказались поразительно продуктивными для его творчества. Свадьба состоялась в феврале 1831 г. Поначалу брак этот казался счастливым. Но между супругами не было ничего общего. Натали была легкомысленна и холодна, заурядна до вульгарности и совершенно свободна от каких бы то ни было умственных и поэтических интересов. Благодаря своей красоте она имела в Петербурге огромный успех – и в городе, и при дворе. Для того чтобы можно было приглашать ее на придворные балы, Николай в 1834 г. сделал Пушкина камер-юнкером, и эта честь сильно задела поэта. Он уже не был вождем передовой школы, он был главой «литературной аристократии». Молодежь уважала его более как реликт прошлого, чем как действенную силу. Все, что он писал после 1830 г., не имело успеха. Он частично оставил поэзию и посвятил себя истории Петра Великого, которую так и не написал.

В 1836 г. он, после многих отказов, получил разрешение издавать литературный ежеквартальный журнал *Современник*, который, однако, как и все, что он делал после 1831 г., успеха не имел. Тем временем ужесточились условия его придворного рабства – он становился все более и более зависимым от царской милости, в особенности после того, как получил значительную сумму в долг из казны. Он чувствовал, что задыхается в обществе, где на поэта, несмотря на его «шестисотлетнее дворянство», смотрели сверху вниз вельможи, происходившие от фаворитов императриц XVIII века, и где он был просто мужем своей жены. Он пытался вырваться из этой пагубной и разлагающей атмосферы, но ему дано было понять, что если он уедет из Петербурга, то впадет в немилость. В конце концов произошла трагедия. Французский роялист на русской службе, барон Жорж Дантес стал проявлять к Натали усиленное внимание, чем возбудил яростную ревность Пушкина. Пушкин вызвал Дантеса на дуэль. Сначала Дантесу удалось избежать дуэли – он женился на сестре Натали, таким образом сделав вид, что Пушкин ошибался в своих подозрениях. Но вскоре после его женитьбы Пушкин узнал, что Натали с Дантесом снова встретились тайно. Он послал Дантесу новый вызов, составленный в таких выражениях, что отказаться было невозможно. 27 января 1837 года произошла дуэль. Пушкин был смертельно ранен и 29 января умер. Из страха перед возможными проявлениями народного сочувствия, гроб с телом Пушкина был вывезен из Петербурга ночью и отвезен в монастырь близ Михайловского, который Пушкин когда-то выбрал местом своего последнего успокоения.

Пушкин начал писать рано. Есть предание, основанное на воспоминаниях его старшей сестры, что он стал писать французские стихи еще до поступления в лицей. Первое его сочинение на русском языке, которое можно датировать, написано в 1814 г. Одно или два незрелых и грубых стихотворения можно предположительно отнести к более раннему времени. За этим исключением пушкинские стихи с самого начала отличались необычайной легкостью и плавностью и были почти на самом высоком уровне времени, когда главной целью поэтов была легкость и плавность. Если до 1820 г. он еще уступал Жуковскому и Батюшкову, то не в мастерстве, а скорее в оригинальности вдохновения. Лицейские стихи Пушкина подражательны, и для юного мальчика поразительно не эмоциональны и не сентиментальны. Он достиг технического совершенства раньше, чем стал подлинным поэтом, – необычный для XIX века ход развития. Некоторые из его лицейских стихотворений представляют упражнения в жанрах, в которых писали Жуковский и Державин, но большая часть принадлежит к любимому арзамасцами жанру «легкой поэзии» и состоит из дружеских посланий и

анакреонтики. Стиль его образовался в школе Жуковского и Батюшкова, но на него оказали значительное влияние и французские классические поэты, из которых Вольтер долгое время оставался самым любимым. Затем пришло влияние Парни, чьи замечательные, долго не привлекавшие внимания элегии, вдохновленные не сентиментальной, а классической, но по-настоящему страстной любовью, стали образцом для тех первых пушкинских стихов, где мы слышим интонацию серьезной страсти. К 1818 г. Пушкин наконец обретает только ему одному свойственную интонацию. В посланиях и элегиях этих лет уже кроется великая поэзия. Под безличным блеском арзамасского остроумия мы отчетливо слышим биение сердца и трепет нервов незаурядной жизненной силы. Атмосфера этих стихов холодна и ясна, и под ними нет никакого чувства. Эта же атмосфера царит в *Руслане и Людмиле* (писалась в 1818–1820 гг). Это фривольное и полуироническое повествование, где несколько имен и голый костяк взяты из народных книжек типа *Бовы и Еруслана*, но весь тон неоспоримо принадлежит XVIII веку. Ничто тут не оскорбило бы вкус Вольтера. В *Руслане и Людмиле* все несерьезно, кроме скрупулезнейшего мастерства. Это чистая игра, как классический балет, которым так увлекался Пушкин во время писания своей поэмы. Это произведение полного сил и уверенного в себе молодого человека, уже мастера своего дела, но еще не поэта в высшем смысле.

К 1818–1820 гг. основа пушкинского поэтического стиля была заложена и уже не менялась до конца. Это французская классическая основа. Самая характерная ее черта – особенно озадачивающая воспитанного на романтизме читателя – полное отсутствие метафор и образов.

Вся система пушкинской образности построена на счастливом использовании *mot juste* (точного слова), поэтическое воздействие на метонимиях и тому подобных чисто словесных риторических фигурах.

В целом ранние стихи Пушкина и те поздние, что написаны в том же стиле, всего более из всей нефранцузской поэзии приближаются к «тому тону, где смесь достоинства, веселости и грации», как говорит м-р Литтон Стрэйчи, «являет единственный в своем роде плод зрелого поэтического гения Франции».

Последний французский учитель Пушкина – Андре Шенье, чьи произведения были опубликованы в 1819 году посмертно. Это было последнее влияние извне, оставившее след на ткани пушкинского стиха. Более поздние влияния сказывались лишь на выборе темы и на методах построения.

Главное из этих влияний – байроновское, которое доминировало во втором периоде пушкинского развития (1820–1823). Но следует

разобраться, какого рода было это влияние. В сущности, близости между этими поэтами не было. Пушкинский стиль, логический и точный, совершенно полярен байроновской растрепанной риторике. Влияние английского поэта сказалось лишь на повествовательных поэмах этого периода – в выборе тем и расположении материала; стиль же оставался, как всегда, классическим. Байронические поэмы Пушкина – *Кавказский пленник* (написан в 1820–1821, опубликован в 1822) и *Бахчисарайский фонтан* (написан в 1822, опубликован в 1824). Успех обеих поэм был больше, чем всех прочих пушкинских вещей. Именно они сделали Пушкина самым популярным поэтом 20-х годов. Они далеко не дают полного представления об его гении. Как и в предшествовавших им пушкинских сочинениях, тут форма выше содержания, и форма эта (язык и стих) совершенна. В некоторых отношениях даже сам Пушкин никогда не создавал ничего лучшего, а из других поэтов никто к этому даже не приблизился. Читатели наслаждались чистой красотой слов и звуков, и эту красоту поэт-триумфатор с начала и до конца выдержал на том же безупречном уровне. Эффект тем более поразителен, что пушкинский стих не был «певучим». Красота и гармония тут чисто словесная, вербальная, основанная на полном взаимном соответствии ритма и синтаксиса и на необычайно тонкой и сложной системе аллитераций, если это слово можно применить для определения столь разнообразной и постоянной, но ненавязчивой системы. В *Бахчисарайском фонтане* эта словесная гармония достигает совершенства. В дальнейшем Пушкин сознательно избегал чрезмерно плавного и ласкающего эффекта, который производят эта манера.

Как я уже говорил, байроновский элемент в обеих байронических поэмах сводится к теме и построению повествования. Восточная красавица, с ее яростной или преданной любовью, разочарованный герой, у которого в прошлом большие страсти, угрюмый и молчаливый восточный властелин, атмосфера «знойного Востока» – все это взято Пушкиным из Байрона. Фрагментарная, драматическая манера повествования, которое начинается *in medias res* (с самого главного), резкие переходы и лирические эпилоги – следы байроновского рассказоведения. Но байроновский дух был усвоен Пушкиным только поверхностно, и обе поэмы следует рассматривать как еще два безличных упражнения на заемную тему. Самые прекрасные и самые оригинальные места в каждой из них – это чистые описания: в *Пленнике* – рассказ о воинских обычаях черкесов, точный и фактически достоверный, как рассказы умнейшего путешественника XVIII века, а в *Фонтане* более лиричное и с «атмосферой», но такое же точное и пластичное описание гарема и воспоминания о Крыме. К тому же периоду относится более короткая романтическая и байроническая поэма

Братья-разбойники (1821), менее прекрасная в гармоническом отношении, но интересная тем, что она приобрела необычайную популярность в народе и даже стала частью народной пьесы.

В лирических стихах Пушкина этого времени бросается в глаза полное отсутствие формальных и почти полное отсутствие эмоциональных следов байронизма. Они являются прямым продолжением стихов 1816–1819 гг. Но в них постепенно начинает звучать болееестрастная и мужественная интонация, они становятся субъективнее и совершеннее по форме. Прямое влияние Шенье проявляется в ряде описательных и элегических эпиграмм, полных прекрасной сдержанности и пластической выразительности. То же влияние, в более преобразованной и освоенной форме, видно в лучшем лирическом стихотворении этого периода (и одном из величайших пушкинских стихотворений вообще) – в изумительном *Наполеоне* (1821).

Чисто французский, вольтеровский, XVIII-вековый элемент оставался в поэзии Пушкина еще некоторое время после его знакомства с Байроном. Именно тогда он написал самую вольтеровскую из своих поэм – богохульную и сладострастную *Гаврилиаду* (1821), которая доставила ему много неприятностей в следующее царствование и была впервые напечатана только через много лет после его смерти (Лондон, 1861). Написанная совершенно в стиле антирелигиозных стихов Вольтера или Парни, она отличается от них тем, что она несерьезна, – это не антирелигиозная пропаганда, на которую она и не рассчитана, а просто pena непочтительной, чувственной и необузданной юности.

Средний период творчества Пушкина совпадает с писанием *Евгения Онегина*, его самого длинного, самого популярного и влиятельного и, пожалуй, самого характерного произведения. Это «роман в стихах», в восьми песнях, которые называются главами. Он был начат весной 1823 г. и закончен осенью 1830-го; несколько завершающих штихов были добавлены в 1831 г. Начальный импульс шел от *Дон Жуана*, но кроме общей идеи – написать длинную повествовательную поэму стансами, с сюжетом из современной жизни, в полусерьезной, полушутиловой тональности – *Евгений Онегин* имеет мало общего с байроновским эпосом. Он не имеет достоинств *Дон Жуана* – ни широкого, как море, размаха, ни сатирической силы. Достоинства его совершенно иного порядка. Он менее разбросан, и хотя, когда Пушкин его начинал, он еще не знал, как его кончит, это история с началом, серединой и концом. Его единство – не заранее заданное и обдуманное единство, но нечто подобное органическому единству жизни отдельного человека. Он отражает периоды жизни поэта между его двадцать четвертым и тридцать вторым годом. Переход от буйного юношеского

воодушевления первой главы к смирению и приглушенному трагизму восьмой происходит постепенно, как рост дерева.

Первая глава, написанная в 1823 г., венчает пушкинскую юность. Это самое блестящее из всех его произведений. Оно искрится и пузырится, как шампанское – заезженное, но неизбежное сравнение. Это описание жизни молодого петербургского дэнди (Пушкин пользуется этим английским словом), которую вел сам Пушкин перед ссылкой. Это единственная глава из всех восьми, где веселость преобладает над серьезностью. Следующие главы написаны в том же стиле, но он становится сдержаннее и мягче по мере того, как проходят годы. Смесь юмора (не сатиры) и поэтического чувства, беспредельное богатство и разнообразие эмоциональных оттенков и переходов напоминают *Тристрама Шенди* (автора которого Пушкин высоко ценил), но свобода, непосредственность и мощная энергия поэмы Пушкина были для Стерна недостижимы.

Евгений Онегин – венец первых зрелых лет Пушкина и самое полное выражение его так называемой «субъективной» манеры, в отличие от объективной и безличной, характерной для более поздних лет. Из всех его произведений тут меньше всего видна сдержанность: поэт разрешает себе отступления – лирические, юмористические, полемические. Он не выставляет напоказ экономию художественных средств. Больше, чем где-либо, он полагается на впечатление, производимое атмосферой. Но его чувство меры и безошибочное мастерство присутствует в *Онегине* так же, как и во всех его произведениях. Многие русские поэты подражали манере *Онегина*, и все с сомнительным успехом. Она требует двух качеств, очень редко встречающихся в соединении, – безграничной, неисчерпаемой жизненной силы и безошибочного чувства художественной меры. Говоря о глубоком влиянии *Онегина* на последующее развитие литературы, я не имею в виду прямое метрическое потомство этого «романа в стихах». Речь идет о типе реализма, впервые им введенного, о стиле обрисовки характеров, о типах людей и о построении рассказа, которые можно считать источником позднейшего русского романа. Реализм *Онегина* – тот особый русский реализм, который поэтичен, не идеализируя реальности, ни в чем не поступаясь реальностью. Этот же реализм оживет в романах Лермонтова, Тургенева и Гончарова, в *Войне и мире* и в лучших вещах Чехова – хотя его законность вне совершенной поэтической формы, приданной Пушкиным, внушает сомнения. Обрисовка характеров в *Онегине* – не аналитична, не психологична, а поэтична, зависима от лирической и эмоциональной атмосферы, сопровождающей персонажей, а не от препарирования их мыслей и чувств. Стиль портретирования унаследован от Пушкина Тургеневым и другими русскими романистами, но не Толстым и Достоевским.

Что касается характеров, то Онегин и Татьяна – прародители большого потомства в русской литературе; герои Лермонтова, Гончарова и Тургенева все носят черты фамильного сходства. Наконец, конструкция рассказа, столь отличная от пушкинской прозы, стала нормой для русского романа. Простой сюжет, логически развивающийся из характеров героев, и несчастливый, наталкивающий на размышления приглушенный конец стали образцом для русских романистов, особенно опять-таки для Тургенева. Многие приемы *Онегина* можно считать романтическими, но дух этой поэмы иной. Как во всех зрелых произведениях Пушкина, в нем господствует суровый моральный закон Рока. Безответственное потакание собственным прихотям и эгоизм исподволь, неотвратимо, без театральных эффектов губят Онегина, в то время как спокойное самообладание и смижение Татьяны венчают ее тем неоспоримым моральным величием, которое всегда ассоциируется с ее именем. Создав Татьяну, Пушкин избежал почти неизбежного – не сделал добродетельную женщину, холодно отвергающую любимого человека, ни ханжой, ни пуританкой – и в этом его величие. Добротель Татьяны искупается печалью, которой ей не превозмочь, спокойным и безропотным решением отвергнуть единственно возможный для нее рай и жить без всякой надежды на счастье. Отношения Татьяна – Онегин часто возрождались в русской литературе, и противопоставление мелкого и слабого мужчины сильной женщине стало почти заезженным у Тургенева и других. Но классическое отношение Пушкина – сочувствие без жалости к мужчине и уважение без «награды» к женщине – никогда не возродилось.

Во время работы над *Онегиным* Пушкин написал много других поэтических произведений, разного значения, но на том же уровне совершенства. Ближе всего к *Онегину* стоят повести в стихах из современной русской жизни – *Граф Нулин* (1825), блестящий и остроумный анекдот в стихах, по манере более реалистичный и иронический; и *Домик в Коломне* (1830) – поэма в октавах, нечто вроде русского *Беппо*, последний опыт в «свободном» онегинском стиле.

Байроническая повествовательная форма была использована в поэмах *Цыганы* (1824, опубликована в 1827) и *Полтава* (1828, опубликована в 1829). Эти поэмы несравненно выше двух первых байронических. От влияния Байрона в них не осталось ничего, кроме идеи написать повесть в стихах с лирической окраской и с резкими переходами от эпизода к эпизоду. *Цыганы* – одно из величайших произведений Пушкина. Здесь, как и в *Онегине*, его гений впервые выразился в полной мере, и впервые обозначилась постепенная эволюция от свободного, сладкозвучного и ласкающего стиля его

юности к суровой красоте последних вещей. Рамка поэмы условная, и бессарабские цыгане показаны не реалистично, а как идеальные представители естественного состояния общества. Сюжет – трагическая неспособность сложного, цивилизованного человека отбросить привычные чувства и страсти, в особенности чувство собственника по отношению к своей избраннице. На первый взгляд, поэма является решительным утверждением свободы – свободы женщины по отношению к мужчине – и решительным осуждением неестественного зла – мщения и наказания. Это явное и очевидное оправдание анархизма, и в этом смысле о поэме говорили Достоевский (в знаменитой *Пушкинской речи*) и Вячеслав Иванов. Как ни странно весь этот анархизм выглядит по сравнению со всеми позднейшими сочинениями Пушкина, нельзя сделать вид, будто его нет, и его приходится принимать как существенный ингредиент его философии. Но классическая вера в Трагический Рок, в Немезиду, действующую с непреложностью законов природы, нигде не выражена яснее, чем в *Цыганах*. Это был первый пушкинский опыт в трагедии и один из величайших. Слишком легко философствовать по поводу *Цыган* – самой соблазнительно-универсальной поэмы на русском языке. Труднее оценить по достоинству ее поэтическую красоту; говоря о ней, слишком легко забывается главный урок Пушкина – сдержанность. Стих, менее сладострастный и плавный, чем в *Пленнике* и в *Фонтане*, тут крепче, полнее, более пронизан сложной выразительностью. Такие места, как рассказ старого цыгана об Овидии, конец поэмы (с речью старика об убийстве, совершенном Алеко) и в особенности эпилог, – есть недостижимые вершины поэзии. Можно только быть глубоко благодарным судьбе за то, что нам дано так много.

Полтава – следующий шаг к объективной безличной манере. Тут Пушкин сознательно и тщательно избегает плавной прелести своих южных поэм. Для нас ее суровый и жесткий стиль звучит героически великолепно, но первые ее читатели были неприятно поражены этим новшеством и не захотели ею восхищаться. Не все в ней совершенно; романтическая история любви старого гетмана Мазепы к своей крестнице не вполне сливается с национальным эпосом о борьбе Петра Великого со Швецией. Самый эпос, фон двух первых песен и основной сюжет третьей (со знаменитым описанием Полтавского боя, столь точным при всей своей концентрированной орнаментовке), есть первый вклад Пушкина в безличную, национальную, общенародную поэзию, вдохновлявшую Ломоносова и Державина и умершую после триумфа карамзинистов. После Пушкина она умерла второй раз. Величайшая сила *Полтавы* – это не только то, что она выразила национальные, сверхличные чувства, но и ее язык, великолепный в самой своей наготе и сжатости, – так он

точен и могуч в выборе слов, которые никогда не архаичны, но всегда полны богатейших и возвышенных ассоциаций.

Стиль, подобный стилю *Полтавы*, сжатый и насыщенный, мы находим в нескольких незаконченных повествовательных фрагментах этого и последующего периода. Наиболее важное – *Клеопатра, или Египетские ночи* (начато в 1825, продолжено в 1835) и *Гасуб* (ок.1830). Последний – кавказская история, поразительно отличающаяся от *Пленника; Ночи* – один из интереснейших замыслов Пушкина, великолепная поэма о смерти и сладострастии.

Период работы над *Евгением Онегиным* – это и время создания лучших и величайших пушкинских стихотворений. За малым исключением (самое важное – замечательная ода к Наполеону) ни одно из лирических стихотворений, написанных до 1824 г., не находится на высоте его гения. После этой даты он часто писал в легком, непринужденном стиле своих ранних лет, и эти стихи нежнее, тоньше, грациознее, хотя и утратили юношескую силу и ясность ранних. Но серьезная лирика 1824–1830 гг. – это уровень, к которому никто и не приближался в России, и никто ни в какой поэзии не превосходил. Доказать это или создать соответствующее истине представление об этой поэзии невозможно, не цитируя оригинал. Многое там субъективно, случайно, вызвано эмоциями – зачастую известны биографические обстоятельства, повлиявшие на то или иное произведение. Но эти обстоятельства идеализированы, субlimированы, универсализированы, и стихи не сохраняют изорванных остатков внепоэтических чувств или неочищенных эмоций. Даже будучи субъективными, даже открыто основанные на личном опыте, эти стихи звучат обобщенно, подобно классической поэзии. В них редкость – острое психологическое наблюдение или очень уж личное признание. Они, как поэзия Сапфо, обращаются к общечеловеческому. Стиль их, развивающий стиль Жуковского, обладает тем классическим качеством, формулировку которого дал Монтескье, говоря о Рафаэле: «*frappe moins d'abord pour frapper plus ensuite*» (вначале поражает меньше, чтобы тем больше поразить потом). Красота стиля, как всегда у Пушкина, не обременена острословием, образами и метафорами, – греческая красота, столь же зависящая от несказанного, сколько от сказанного. Она зависит от отбора слов, от соответствия между ритмом и интонацией и от сложной ткани звучания – той изумительной «пушкинской аллитерации», такой неуловимой и такой всеопределяющей. Невозможно здесь процитировать или проанализировать какое-либо из этих стихотворений. Могу только перечислить некоторые из самых прекрасных: строки о ревности, начинающиеся словами «ненастный день потух»; стихи на лицейскую годовщину 1825 г. – величайший гимн дружбе в мировой поэзии; стансы г-же Керн (Я

помню чудное мгновенье, 1825); элегия (16 строк) на смерть Амалии Ризнич (1826); *Предчувствие* (1828); и стихи, обращенные к умершей любовнице, вероятно, к Амалии Ризнич, написанные за несколько месяцев перед свадьбой (1830), особенно самое совершенное *Для берегов отчизны дальней*. Особую группу представляют стихи о природе – самые классические из всех – с их изображением природы равнодушной и безответной. Из них среди лучших – *Буря* (1827), где проводится знаменитое сравнение между красотой бури и красотой «девы на скале», к выгоде девы; *Зимнее утро* (1829) и *Обвал* (1829). Еще выше по своему поэтическому значению два стихотворения, содержащие самые великие высказывания Пушкина в высоком стиле: это часто цитируемый и слишком часто комментируемый *Пророк* (1826) и напряженный и страшный *Анчар* (1828). К этому же периоду относятся лучшие баллады Пушкина – *Жених* (1825) и *Утопленник* (1828). Баллады написаны в реалистическом, введенном Катениным стиле, улучшенном и утонченном со всем пушкинским мастерством.

После 1830 г. пушкинская лирика тяготеет к безличной всеобщности и полному отсутствию украшений. С этих пор ее характерные черты –держанность, умолчания, аскетическое воздержание от всего, что читающая публика относит к поэтическим красотам, – сладковзвучной легкости, мелодичности, приятных чувств. Характернейшие для 30-х гг. стихи – элегические размышления, идущие от «сердечных помыслов», сосредоточенных на великих общих местах универсального опыта. Самое величественное из них – *Полководец* (1836), элегия к портрету непонятого и несправедливо обиженного героя 1812 г. фельдмаршала Барклая де Толли, но рядом с этими чувствами *odi profanum vulgus* («презираю невежественную толпу») Пушкин старался выразить и «групповые чувства», как в знаменитом ответе французским друзьям Польши *Клеветникам России* (1831). Одно из совершеннейших, не изукрашенных, прозаических и простейших стихотворений – то, где прославляется человечность героя, – *Пир Петра Великого* (1835). Но кроме этих высоких и надличностных речей, мучения, которые он переживал по милости Николая, Натали и общества, истогали у него и другие звуки. Благороднаядержанность *Полководца* разительно контрастирует с мрачной и странной иронией *Безумия* («Не дай мне Бог сойти с ума», 1833) – самые душераздирающие «безумные» стихи, когда-либо написанные. Еще несколько стихотворений этого типа были напечатаны только после смерти поэта.

Большинство повествовательных пушкинских поэм, написанных после 1830 г., «стилизованы». Поэт прячется, словно под маской, за выдуманным персонажем или сюжетом, или тем и другим вместе, и тщательно и успешно скрывает свое человеческое лицо. Таков *Анджело* – переложение *Меры за меру*, где Пушкин стремится

сохранить шекспировское «вольное и широкое изображение характеров», одновременно очищая его от не относящихся к делу елизаветинских излишеств. Из всех пушкинских сочинений *Анджело* был наименее хвалим, но эта поэма проливает свет на его творческий метод. Еще более безличны *Песни западных славян* (1832) – обработка сделанной Мериме подделки под сербский фольклор в духе русского народного эпоса; и, наконец, всего более – *Сказки* (1831–1832) – цинично остроумная *Сказка о попе и работнике его Балде*, замечательно восстановленный народный стих восемнадцатого века; лукаво-ироническая *Сказка о Золотом петушке* и лучшая из всех *Сказка о царе Салтане*. Чем дольше живешь на свете, тем больше склоняешься к тому, чтобы считать *Царя Салтана* шедевром русской поэзии. Это чистейшее искусство, свободное от не относящихся к делу эмоций и символов – «чистая красота», «вечная радость». Это и самое универсальное искусство, потому что одинаково нравится шестилетнему ребенку и культурнейшему читателю стихов шестидесяти лет. Понимания не требуется, воспринимается оно прямо, бесспорно, непосредственно. Сказка не фривольна, не остроумна, не юмористична; она легка, она веселит, она подбодряет. И есть в ней высокая серьезность, ибо что может быть серьезнее, чем создание мира совершенной красоты и свободы, открытого для всех?

Я прекрасно понимаю, что вряд ли большинство проголосует за то, чтобы считать *Царя Салтана* пушкинским шедевром. Большинство сойдется на последней поэме Пушкина – *Медный всадник* (написан в 1833, напечатан посмертно в 1841 г.). Конечно, эта поэма может по праву претендовать на превосходство. Нет такой концепции поэтического величия, с точки зрения которой это превосходство могло бы быть оспорено, если не считать такого (гипотетического) взгляда, который потребовал бы от поэзии, чтобы она была так же свободна от «человеческого», как *Царь Салтан*. Классицисты, романтики, реалисты, символисты и экспрессионисты – все должны согласиться в оценке *Медного всадника*. Тема его – петербургское наводнение 1824 г. и последствия, которые оно имело для Евгения, бедного незначительного чиновника, смыт в море, вместе со всеми его обитателями, домик, где жила его возлюбленная. Философская же (или как бы ее ни называть) тема – непримиримый конфликт между правом общества, воплощенным в *genius loci* города, – бронзовой статуе Петра Великого на Сенатской площади – и правом личности, представленной несчастным Евгением, которого погубило просто географическое положение Петербурга. Величие поэмы в том, что Пушкин не делает попыток примирить их в какой-нибудь высшей гармонии. И хотя поэма начинается с великолепного гимна Петру и

Петербургу, и фигура великого императора господствует над всем, приобретая размеры полубога, эта фигура разительно отличается от человечного Петра *Полтавы* и *Пира* – это бесчеловечный и могущественный демон, не знающий милосердия. Сочувствие поэта к погубленному Евгению ни в коей мере не уменьшается величием его врага. И моральный конфликт так и остается неразрешенным. По стилю *Медный всадник* – еще один шаг в направлении *Полтавы*. Концентрированная наполненность и упругость восьмисложника; строго-реалистический, но необычайно выразительный словарь; стихийное величие движения, бесчисленные перспективы, открываемые каждым словом и всей поэмой в целом, придают поэме поэтический вес, полностью оправдывающий признание ее величайшим образцом величайшей поэзии на русском языке.

Первая и самая большая драма Пушкина *Борис Годунов* (1825, напечатан в 1831), как и его первые повести в прозе, поначалу была задумана как формальный эксперимент. Начиная работу, Пушкин был заинтересован не столько действиями и судьбами своих персонажей, сколько судьбами русской трагедии и русского драматического стиха. *Борис Годунов* – первый опыт русской романтической – шекспировской – трагедии в противовес преобладавшим до тех пор французским правилам. Когда в 1826 г. Пушкин привез свою трагедию в Москву, молодые идеалисты, молившиеся на Шекспира (немецкого Шекспира) и Гете, приветствовали ее как шедевр. Сегодня с ними трудно согласиться. *Борис Годунов* – это, скорее, одна из незрелых, подготовительных работ Пушкина, менее зрелых и менее совершенных, чем многие предшествовавшие – чем *Цыганы*, например, или первые главы *Онегина*. Сюжет пьесы взят из Карамзина. Это одна из вставных драматических новелл, которые придают главный литературный интерес карамзинской *Истории*. В интерпретации фактов Пушкин следовал Карамзину, и это оказалось серьезной помехой. *Борис Годунов* – трагедия искупления, но нигде Пушкин не трактует свою тему с меньшим мастерством. Иногда эта трактовка просто сентиментальна. Размер – особенно монотонная форма белого стиха – не вполне удачен. Язык несколько высокопарен и условен. И даже конструкция драмы скорее повествовательна, чем драматична. Однако, если принимать ее как хронику в диалогах, для чтения, а не для театральной постановки, она мастерски написана и является первым триумфом пушкинской экономии средств. Характеры, особенно Самозванец, написаны замечательно. Прозаические сцены, с их тонкой иронией – лучшие в трагедии, и в предшествующей русской литературе их просто не с чем сравнить. В двух-трех местах трагедия достигает истинной драматической красоты – в сцене смерти Бориса, да и в заключительной сцене,

поразительно сжатой, где происходит убийство Годуновых (за сценой – французская черта!) и провозглашение Самозванца царем. *Борис Годунов* остался пьесой для чтения. Мечта Пушкина увидеть, как она произведет революцию на русской сцене, так никогда и не осуществилась. Ее влияние – и немедленное, и посмертное – было широким, но не было значимым внутренне – России так и не удалось создать оригинальную «шекспировскую» трагедию.

Более поздние пушкинские пьесы стоят гораздо выше и по степени совершенства, и по оригинальности – это четыре так называемые *Маленькие трагедии* и *Русалка*. *Маленькие трагедии* были написаны в изумительную Болдинскую осень 1830 г. Две из них, *Моцарт и Сальери* и *Пир во время чумы*, были вскоре напечатаны; третья, *Скупой рыцарь* (английское название – *The Covetous Knight* – принадлежит самому Пушкину), была напечатана в 1836 г., анонимно. *Каменный гость*, окончательно отделанный тоже в 1836 г., был напечатан только после смерти поэта (1840). В отличие от *Бориса Годунова* маленькие трагедии не замышлялись как формальный эксперимент. Это скорее были опыты постижения характеров и драматических ситуаций. Одним из общих названий для всей этой группы, которое Пушкин отбросил, было *Драматические изыскания*. Форма – маленькая трагедия – была подсказана Барри Корнуоллом, (которого Пушкин, как и многие из его современников, даже в Англии, ценил выше, чем мы); *Скупой рыцарь* имел подзаголовок *Сцены из Ченстоновой трагикомедии* (писатель Ченстон неведом Национальному биографическому словарю). *Пир во время чумы* – довольно верный перевод сцены из драмы Джона Вильсона *The City of the Plague* (Чумной город). Таким образом, *Маленькие трагедии* можно считать в значительной мере навеянными Англией.

Они относятся к числу самых оригинальных, характерных и совершенных произведений поэта. В них Пушкин достиг величайшей сжатости. За исключением *Каменного гостя* их даже трудно назвать пьесами. Скорее это отдельные ситуации, драматические «пики», но «пики» до такой степени полные значения, что они не нуждаются в дальнейшем развитии. Это лирический метод, приложенный к драме. Длина пьес колеблется: от одной сцены, немногим более двухсот строк (*Пир*), до четырех действий и пятисот строк (*Каменный гость*). *Пир* наименее сложен. Творчество Пушкина тут ограничилось выбором – откуда начать и где кончить, переводом посредственных английских стихов Вильсона на собственные великолепные русские и добавлением двух песен, принадлежащих к его лучшим; одна из них – *Гимн Чуме*, самая страшная и самая странная из всех, какие он написал, – редкое у него раскрытие теневой стороны жизни. *Моцарт и Сальери* – исследование зависти как страсти и Божественной

несправедливости, которая наделяет гением кого хочет и не награждает пожизненный труд человека, преданного делу. *Скупой рыцарь* – одно из замечательнейших и величайших исследований характера скупца; вторая сцена, где скупец-барон произносит монолог в своем подвале с сокровищами – самый великий драматический монолог на русском языке и, возможно, высший образец выдержанного от начала до конца поэтического великолепия. Что касается *Каменного гостя*, то он делит с *Медным всадником* право называться пушкинским шедевром. Он менее орнаментален и менее явно насыщен, чем *Всадник*. С начала до конца он ни разу не отходит от разговорного языка, но в безграничной психологической и поэтической многозначности своего строго неорнаментального стиха он даже превосходит *Всадника*. Это рассказ о последней любовной связи Дон Жуана – с вдовой убитого им человека – и о его трагическом конце. Это высшее достижение Пушкина на тему Немезиды – главную его тему. По гибкости белого стиха (столь отличного от стиха *Бориса Годунова*), по необычайно тонкому соединению разговорного языка с метром, по огромной смысловой нагрузке диалога, по несравненной атмосфере юга эта драма не имеет себе равных. Несмотря на испанский сюжет, это самая характерно-русская из пушкинских вещей – не в метафизическом смысле этого истрапанного слова, но потому, что она достигает того, чего достичь можно только на русском языке – она одновременно классична, разговорна и поэтична и воплощает в совершенной форме лучшие устремления русской поэзии с ее тягой к отборному, не приукрашенному, реалистическому и лирическому совершенству. Из всех пушкинских вещей эта всего труднее для перевода – ибо в ней поэтическая и эмоциональная ценность каждого слова доведена до предела и полностью исчерпана, и естественные возможности русского ритма (одновременно разговорного и метрического) использованы до конца. Изложение сюжета дало бы представление о пушкинской сжатости и сдержанности, но не о неисчерпаемых сокровищах, таящихся за ними.

Последняя драматургическая проба Пушкина – *Русалка* – осталась незаконченной. Если бы не это, она была бы третьим произведением (вместе с *Медным всадником* и *Каменным гостем*), которое могло бы претендовать на первое место в русской поэзии. То, что говорилось о стихе и поэтическом языке *Каменного гостя*, приходится повторить и о *Русалке*. Разница лишь в том, что тут и сюжет, и атмосфера – русские. Это тоже должна была быть трагедия искупления – мщение соблазненной девушки, бросившейся в реку и ставшей «холодной и могучею русалкой», своему неверному обольстителю, князю.

При жизни Пушкина величайшим успехом у публики пользовались *Кавказский пленник* и *Бахчисарайский фонтан*; у современных ему критиков из литературной элиты – *Борис Годунов*; это были творения незрелой юности. Поздние же его произведения, начиная с *Полтавы*, встречали все более и более холодный прием, и незадолго до смерти он слыл у молодого поколения почтенным, но устаревшим классиком, пережившим свое время и закостеневшим. Смерть поставила его на первое место в русском национальном пантеоне. Но люди сороковых годов далеки были от того, чтобы отдавать ему должное, – они считали, что он замечательный художник, сформировавший язык и оригинальность русской литературы, который вскоре будет превзойден, да и уже превзойден более национальными и современными писателями. Для славянофилов он был недостаточно русским; для радикальных западников – недостаточно современным. Те и другие предпочитали Гоголя. Только немногие, как Тургенев, с одной стороны, и Григорьев и Достоевский, с другой, заложили фундамент того стойкого культа Пушкина, который стал общим наследием каждого образованного русского человека. Но если Тургенев был в каком-то смысле истинным наследником менее витальной и мужественной, более «женственной» ипостаси Пушкина, то Григорьев и Достоевский были людьми совершенно иного склада, и их культ Пушкина был культом тех высочайших ценностей, которые они знали у него и которые для них самих были недостижимы. Их культ Пушкина – это культ потерянного рая. Основная часть интеллигенции второй половины XIX в. относилась к Пушкину равнодушно или враждебно. Многолетнее царствование утилитаризма мешало им увидеть его величие. Но среди избранных культ этот укреплялся. Нет сомнения, что *Пушкинская речь* Достоевского 1880 г., при всей своей фантастической «непушкинскости» дала этому могучий толчок. Новой датой стал 1887 г., когда истекли авторские права и началась эра дешевых переизданий. Понимание высоты и центрального места Пушкина в русской литературе и цивилизации росло шаг за шагом, незаметно, но неудержимо. Двадцатый век получил его сполна. Когда произошла революция, оно уже было настолько повсеместным и непобедимым, что даже большевики, по духу столь же чуждые Пушкину, сколь и Достоевскому, исключили его имя – чуть ли не единственное – из огульного забвения и осуждения всей дореволюционной России.

5. МАЛЫЕ ПОЭТЫ

Двадцатые годы были временем, когда поэзия была более популярна в России, чем когда-либо прежде или после. Основной

формой тогда стала байроническая повесть в стихах: увлечение Байроном началось в 1822 г. после пушкинского *Кавказского пленника* и *Шильонского узника*, переведенного Жуковским, и продолжалось до конца десятилетия. До внезапно возникшей в 1829 г. моды на писание романов стихотворные повести были даже «бестселлерами». Самый большой успех имели две «южные поэмы» Пушкина (*Пленник* и *Фонтан*). Почти таким же успехом, как Пушкин, пользовался Козлов.

Иван Иванович Козлов (1779–1840) принадлежал к старшему поколению. Стихи он начал писать только после 1820 г., когда ослеп. Среди поэтов Золотого века он выделяется сравнительно мало развитой техникой. Его поэзия нравилась потому, что легко пробуждала эмоции сентиментального порядка, а не высшей поэтической восприимчивости. И все-таки ему присущи изящество и достоинство, свойственные поэтам того времени, когда писать плохо было невозможно. Популярность его у современников основывалась главным образом на огромном успехе поэмы *Чернец* (1824) – стихотворной повести, где мрачность байронического героя сентиментализирована и искуплена раскаянием в finale. *Чернец* породил не меньше подражаний, чем байронические поэмы Пушкина. Другие две стихотворные повести Козлова – *Княгиня Наталья Долгорукая* (1828), сентиментальная вариация на тему о злоключениях этой благородной женщины, и *Безумная* (1830) – такого большого успеха уже не имели. Ослепший Козлов изучил английский язык и сделал множество переводов. Сегодня единственные стихи, им переведенные, которые еще помнят – это *Вечерний звон Мура* и *На погребение сэра Джона Мура* Чарлза Вульфа. Второе не только исключительно точно переведено, но и принадлежит к числу прекрасных русских стихотворений.

Третий после Пушкина и Козлова поэт, завоевавший общее признание своими байроническими поэмами, был Кондратий Федорович Рылеев (1795–1826). Он был одним из лидеров движения декабристов и душой Северного общества, организовавшего мятеж 14 декабря. Его имя возглавляло список приговоренных к смерти, и он был повешен во дворе Петропавловской крепости 13 июня 1826 г. вместе с Пестелем и тремя другими. Его жизнь принадлежит более политической истории, чем литературной. Достаточно будет сказать, что он был одним из самых искренних, благородных и чистых революционеров.

Литературная деятельность Рылеева началась в 1820 г. В 1823 г. вместе с другим заговорщиком, романистом и поэтом Александром Бестужевым, он стал выпускать ежегодный альманах *Полярная звезда*, который был первым журналом, находившимся полностью в руках «дворян». В том же году появились его *Думы* – патриотические

и исторические стихи, внушенные такогоже рода стихами польского поэта Немцевича и порожденные плутарховским пониманием русской истории как собрания примеров гражданской доблести. За малым исключением эти стихи высокопарны и условны. Гораздо выше стоит рылеевская повествовательная поэма *Войнаровский* (1825). Это история племянника Мазепы, поборника свободы Украины, который чахнет в сибирской ссылке. Нельзя сказать, что *Войнаровский* – совершенное произведение искусства, и ритмически он несколько монотонен, но это благородная и мужественная поэма, вдохновленная любовью к свободе. Ее высоко ценил Пушкин, который даже воспроизвел в *Полтаве* несколько пассажей оттуда. Но лучшее, что написал Рылеев, – это *Исповедь Наливайки* (тоже, только по названию, на украинскую тему) – воодушевленная революционным пылом и написанная в год мятежа, и особенно *Гражданин*, написанный за несколько дней до 14 декабря. Это один из лучших образцов революционного красноречия на русском языке.

Во второй половине 20-х гг. байроническая поэма стала достоянием второразрядных поэтов, которые за очень короткое время износили ее до дыр.

Другой, очень популярный в 20-е гг. род стихов – элегия и короткое, полусветское лирическое стихотворение. Величайшими (и популярнейшими) мастерами этого жанра были Жуковский, Пушкин и Баратынский. Но и другие поэты, куда менее гениальные, писали короткие элегии и стансы элегического настроения, почти не уступающие по качеству средней продукции мастеров. Дух высокого мастерства был растворен в самой атмосфере двадцатых годов, изящество и достоинство искупало внутреннюю посредственность тогдашних малых поэтов. Мы не будем на них останавливаться, и я только назову самого приятного их представителя, Петра Александровича Плетнева (1792–1865), друга Пушкина и его литературного агента, а после его смерти издателя журнала *Современник*.

6. БАРАТЫНСКИЙ

Самым достойным соперником Пушкина среди современников и единственным поэтом 20-х гг., кто мог бы претендовать на элитет «великий», был Евгений Абрамович Баратынский (или Боратынский, как иногда он сам писал свое имя и как сегодня пишут его потомки). Он родился в 1800 г. в родительском имении Мара Тамбовской губернии (на юге Центральной России). Двенадцати лет он был отдан в Пажеский корпус, аристократическое военное учебное заведение. Вскоре он связался с дурной компанией и в результате был исключен за воровство. По условиям исключения ему запрещалось поступление в другое учебное заведение, и он не мог быть принят на

государственную службу. Ему пришлось пойти на военную службу рядовым. Сначала он служил в лейб-егерском полку в Петербурге. Тогда же он познакомился с Дельвигом, который его ободрил, помог окончательно не пасть духом и ввел в литературные журналы. В 1820 г. Баратынский был переведен в полк, стоявший в Финляндии: там он провел шесть лет. Стихи, которые он там писал, упростили его литературную репутацию. Наконец в 1825 г. он получил офицерский чин и в следующем году оставил службу и уехал в Москву. Он женился, был счастлив в семейной жизни, но глубокая меланхолия навсегда осталась основой его характера и его поэзии. За это время он опубликовал несколько стихотворных сборников, высоко оцененных лучшими критиками «партии поэтов», в том числе Пушкиным и Киреевским; но публика встретила их холодно, а молодые «плебеи»-журналисты (Надеждин) злобно высмеяли. В 1843 г. Баратынский уехал из Москвы за границу. Зиму он провел в Париже, где познакомился с французским литературным миром, а весной отплыл на корабле из Марселя в Неаполь. Через несколько недель он внезапно заболел и умер 29 июня 1844 года.

Поэтическое наследие Баратынского делится на две примерно равные по объему, но неравные по достоинству части: стихотворные повести и стихи. Первые никогда не были бы написаны, не подай Пушкин примера, но они не подражание более крупному поэту, а сознательная попытка написать по-другому. Первая – *Эда* – простая история о том, как дочку финского крестьянина соблазнил гусарский офицер, стоявший на квартире у ее отца, – сюжет, который уже в двадцатые годы вышел из моды и напоминал о минувшем веке. Трактуется он без риторики, которой поэт тщательно и сознательно избегает, в реалистическом обыденном ключе, с легким привкусом сентиментального пафоса, но без малейшего следа романтизма. Как и все, что писал Баратынский, эта вещь написана таким изумительно точным стилем, что рядом Пушкин кажется туманным. Описательные места принадлежат к самым лучшим – суровая финская природа всегда была особенно мила Баратынскому. И необыкновенно привлекателен тонкий психологический портрет героини – чисто психологически без сомнения стоящий выше всего, что до него было создано в русской литературе.

Вторая повесть в стихах *Бал* (1828) – романтичнее. Это история самоубийства роковой и романтичной светской львицы, брошенной любовником – ради кого? «Жеманная девчонка, со сладкой глупостью в глазах, в кудрях мохнатых, как болонка, с улыбкой сонной на устах» – излюбленный романтиками контраст темной и белокурой красоты. Обстановка поэмы реалистична, но пополнования на юмор неудачны. Баратынскому явно недоставало той естественной непринужденности, без которой юмор так трудно

выносить. Третья и самая длинная повесть в стихах – *Цыганка* (1831). И стиль, и сюжет напоминают *Бал*: только смуглая леди здесь цыганка, и вместо того чтобы покончить с собой, она нечаянно убивает неверного любовника, думая, что подает ему любовный напиток.

Лирическая поэзия Баратынского тоже распадается на две части, почти равные по объему, но неравные по достоинству. В ранних своих стихах он самый блестательный и характерный поэт двадцатых годов. Они принадлежат к арзамасской поэтической школе. Главные влияния, которые можно там разглядеть, – это молодой Пушкин, французские поэты конца XVIII века (Парни, Мильвуа) и Батюшков. С поздним периодом эти стихи сближают их предельно ясная и сухая атмосфера – более сухая и ясная, чем где бы то ни было в русской поэзии – и холодный металлический блеск и звучание стиха. В английской поэзии подобный эффект можно встретить только у Попа. Это легкие летучие пьесы в анакреонтической и горацианской манере, некоторые из них – безусловные шедевры этого жанра; любовные элегии, где нежное, но не индивидуализированное чувство скрыто в оболочке блестящего остроумия; послания к друзьям, где остроумия еще больше; элегии-размышления в стиле, напоминающем (отдаленно) Грея. Из всех этих ранних стихотворений самое длинное и, вероятно, самое лучшее – *Пиры*, где эпикурейское восхваление радостей застолья мягко перемешивается с задумчивой меланхолией. Эта меланхолическая основа постепенно нашла для себя более оригинальные формы выражения и под конец преобразилась в философский пессимизм зрелого Баратынского.

Творчество зрелого Баратынского (включающее все его стихи, написанные после 1829 г.) показывает, что Баратынский – поэт мысли, быть может, из всех поэтов «глупого девятнадцатого века» единственный, сумевший сделать из мыслей материал для поэзии. Это отчуждало его от молодых современников, да и от их потомков во второй половине столетия, для которых поэзия и чувство были едины. Поэзия Баратынского была как бы мостом между остроумием поэтов XVIII века и метафизическими устремлениями поэтов XX (в терминах английской поэзии «от Попа к Т. С. Элиоту»). Подобному, как он блестал умом в легких стихах начала своей поэтической деятельности, так и поздняя его поэзия дышит умом, но в другом, высшем смысле, умом, который, может быть, Поп и Донн назвали бы другим словом, но который непременно был бы включен в любое определение поэтического ума, достаточно широкое, чтобы включить и Попа, и Донна. Поэзия Баратынского интеллектуальна по содержанию, но это интеллектуальное содержание поэтически переработано и действительно превращено в поэзию. Стиль его классичен. Он всегда оставался в основе своей

восемнадцативековым, значительно более, чем Пушкин. Но стараясь придать своей мысли наиболее сжатое и концентрированное выражение, он иной раз становится темен – просто от силы сжатия. Особенно это сказалось в его поздних творениях: он любил доводить очищение от неглавного до предела, и перескакивал звеня своего хода мысли, как и звеня своей поэтической фразы. У него не было той божественной моцартианской легкости, которая производит впечатление (ложное), что Пушкин писал без всякого труда, – труд Баратынского всегда ясно виден читателю; от этого стих Баратынского кажется хрупким – прямая противоположность эластичности пушкинского стиха. Но для настоящего любителя поэзии в этом и заключается особое очарование Баратынского, потому что он, читатель, постоянно присутствует при трудной, но всегда полной победе мастера над сопротивляющимся материалом. Помимо всего прочего, Баратынский принадлежит к немногим русским поэтам – мастерам стихотворных сложных предложений, с подчиненными придаточными и скобками.

Баратынский был классиком по манере, но по мировоззрению он был если не романтик, то, во всяком случае, полуромантик. Это был мыслитель, ставший жертвой ума, жертвой аналитического знания. Он мечтал о слиянии с природой, о первобытной непосредственности духовной жизни. Он видел постоянный, неумолимый уход человечества от природы. Устремленность в более органичное и естественное прошлое – один из главных мотивов его поэзии. Символом этого был у него растущий разлад между сыном природы – поэтом – и человеческим стадом, которое с каждым поколением все более погружается в промышленные интересы. И потому растет изоляция поэта в современном мире, где он лишен народного отзыва, которым встречали его высокие вдохновения «на стогах греческих недавних городов». Единственный ответ современного мира современному поэту – его собственные рифмы (*Рифма*, 1841). И поэт оставляет поэзию и ищет отклика у природы, сажая деревья (*На посев леса*, 1843). Будущее индустриализированного и механизированного человечества станет блестящим и славным в близком будущем, но общее довольство и покой будут куплены ценою утраты всех высших ценностей поэзии (*Последний поэт*). И после эпохи интеллектуальной утонченности человечество неизбежно утратит свои жизненные соки и умрет от полового бессилия. После этого земля будет восстановлена в своем первобытном величии (*Последняя смерть*, 1827). Эта философия, соединяясь с его меланхолическим темпераментом, создала стихи необычайной величественности, с которыми ничто в пессимистической поэзии не может выдержать сравнения, кроме Леопарди. Такова величественная ода к унынию (*Осень*, 1838). Здесь,

как и в других стихах (например, в знаменитом стих. *Смерть*, 1833), Баратынский блестательно, в высокой классической манере риторичен, хотя и с отчетливой личной интонацией. Но он всегда мыслитель, и сила ума и воображения в этих высоких одах не позволяют им стать банальными общими местами. В других стихах он демонстрирует почти спинозовскую силу рассуждения, как, например, в стихотворении *На смерть Гете* (1832), построенном как силлогизм, но с таким богатством поэзии, что даже девятнадцатый векне мог пройти мимо него и включил его во все антологии. Поскольку поэзия Баратынского в Англии совершенно неизвестна и поскольку, будучи мыслителем, он не так безнадежно не поддается переводу, я рискну дать в прозаическом переводе три его стихотворения последних лет. Все они взяты из его последнего сборника *Сумерки*.

* * *

*На что вы, дни! Юдольный мир явленья
Свои не изменит!
Все ведомы, и только повторенья
Грядущее сулит.
Недаром ты металась и кипела
Развитием спеша,
Свой подвиг ты свершила раньше тела,
Безумная душа!*

*И тесный круг подлунных впечатлений
Сомкнувшая давно,
Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлеши; а оно*

*Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня!*

* * *

*Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! тебе забвенья нет;
Все тут, да тут и человек и свет,
И смерть, и жизнь, и правда без покрова.
Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!
Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.*

* * *

*Благословен святое возвестивший!
Но в глубине разврата не погиб
Какой-нибудь неправедный изгиб
Сердце людских пред нами обнаживший.
Две области: сияния и тьмы
Исследовать равно стремимся мы.
Плод яблони со дерева упадает:
Закон небес постигнул человек!
Так в дикий смысл порока посвящает
Нас иногда один его намек.*

7. ЯЗЫКОВ

Третьим крупнейшим поэтом двадцатых годов был Николай Михайлович Языков. Он родился в 1803 г. в Симбирске, городе Карамзина и Гончарова. Как и Баратынскому, ему в литературе покровительствовал Дельвиг. Первые его стихи были напечатаны в 1822 г. В том же году Языков поступил в Дерптский (тогда немецкий) университет в Лифляндии, где пробыл пять лет, так и не получив диплома и проводя время в традиционных для немецких студентов пирушках и амурах. Бурные анаkreонтические стихи, написанные им в Дерпте во славу веселой студенческой жизни, сделали его знаменитым. На летние каникулы он приезжал из Дерпта в Тригорское, где встретился с Пушкиным. После Дерпта он жил в Москве и в своем симбирском имение. Он сблизился со славянофильскими и националистическими кругами Москвы и, поскольку был меньше всего мыслителем, их национализм отразился в нем как грубейший джингоизм (агрессивный шовинизм). Его поэзия высоко ценилась славянофилами и «партией поэтов» – но молодые идеалисты отвергли ее как презренно-бездейственную. Это ожесточило Языкова, и в более поздние годы он написал несколько довольно безвкусных сочинений, в которых нападал на своих врагов. Здоровье, подорванное дерптскими излишествами, стало изменять ему очень рано; с 1835 г. он беспрерывно мучился подагрой и диспепсией и скитался с курорта на курорт. Генуя, Ривьера, Ницца, Гастейн и другие немецкие курорты часто являются фоном его поздних стихов. Умер он в 1846 г.

Гоголь, чьим любимым поэтом был Языков, сказал о нем, играя словом «язык» и его фамилией: «Имя Языков пришлось ему недаром. Владеет он языком, как араб диким конем своим, да еще как бы хвастается своею властью». Пушкин говорил, что Кастальский ключ, из которого пил Языков, течет не водой, а шампанским. Почти физическое опьянение, производимое стихами Языкова, хорошо знакомо его читателям. Поэзия его холодна и пенится, как

шампанское или как минеральный источник. К человеческим чувствам она отношения не имеет. Сила этой поэзии не в том, что она означает, а в том, что она есть. Потрясающая – физическая или нервная – энергия его стихов не имеет себе равных. Но не следует думать, что он был источником словесных водопадов, как Гюго или Суинберн. Во всем этом словесном напоре ощущается рука мастера и самообуздание, доказывающие, что не зря Языков был современником Пушкина и Баратынского. Он никогда не бывает ни болтливым, ни пресным; его стих так же насыщен, как стихи старших собратьев по ремеслу. Ранняя его поэзия, славившая вино и веселье, особенно ценилась современниками. Но опьянение ритмами, пожалуй, еще могущественнее там, где сюжет не такой откровенно вакхический. Нетрудно вообразить, что он сделал из такого сюжета, как *Водопад* (1828), но и более мирные стихи о природе (*Тригорское* или стихи о Чудском озере) совершенно так же бьют искрящейся жизнью в своем холодном хрустальном великолепии. Разумеется, Языков не испытывал чувства слияния с природой. Просто ослепительное виденье, отразившееся на сетчатке его глаза, преображалось воследствием потока слов. В его власти было увидеть природу как оргию света и красок, и в этом он приближался к Державину, но у него не было ни варварской шероховатости, ни непосредственной и наивной человечности старшего барда. Поздние его стихи в целом выше ранних. Его славянофильские реакционные излияния малоинтересны (он был не слишком умен и не слишком серьезен), но некоторые элегии, написанные в глубоком унынии во время болезни, передают истинное человеческое чувство, не теряя прежнего словесного великолепия. Однако лучшие и самые прекрасные его стихи надо принимать именно как чисто словесное великолепие: таковы стансы к *Т. Д.* с их блистательным чувственным зачином и не менее блистательным окончанием на ноте бескорыстного восторга; причудливые строфы, сравнивающие вино стариков – малагу – с шампанским; знаменитое *Землетрясение* (1844), где языковская избыточность, строго направляемая и очищенная, достигает совершенно особого великолепия; и, может быть, самые лучшие строки из всех (*К Рейну*, 1840), где он приветствует немецкую реку от имени Волги и всех ее притоков; перечисление этих притоков, непрерывный каталог в пятьдесят строчек – один из величайших триумфов русского словесного искусства и непревзойденный рекорд длинного дыхания: чтение этих стихов – самое трудное и, в случае удачи, самое славное достижение декламатора.

8. ПОЭТЫ-МЕТАФИЗИКИ

Поэты двадцатых годов образовывали реальное и при всем его разнообразии единое движение, которое можно назвать школой. Обычно их называют «пушкинской плеядой». Но были и поэты, находившиеся вне движения, почему современники их, можно сказать, почти не признавали. Такими «непризнанными» были Федор Глинка и Вильгельм Кюхельбекер, из которых первый был просто крупным, а второй – если и не совершенным, то очень своеобразным поэтом.

Федор Николаевич Глинка (1786–1880) был двоюродным братом великого композитора. Он принадлежал к тем, очень немногим, русским поэтам, которые почти исключительно посвятили себя религиозной поэзии. Поразительна его оригинальность и независимость от общепринятых образцов. Как и другие поэты того времени, Глинка был сознательным и скрупулезным мастером. Но поэзия его – мистическая, и хотя он и был строго православным, его мистицизм по сути своей протестантского толка. Стиль его явно родственен стилю великих англиканских мистиков Герберта и Богана. Он реалистичен и одновременно возвышен. Метафоры обычно реалистические, иной раз озадачивающие воинственностью. В его стихах много движения и размаха, когда он говорит о Страшном суде или перефразирует пророков. Его никогда не ценили по заслугам, и в последние свои годы он стал любимой мишенью для глумления молодых критиков. Его до сих пор не открыли по-настоящему, но такое открытие стало бы показателем зрелости русского литературного вкуса.

Другой поэт, не нашедший связи с временем, был лицейский товарищ Пушкина Вильгельм Кюхельбекер (1797–1846). Несмотря на немецкую кровь, он был самым горячим русским патриотом, и хотя в действительности был совершенным романтиком, сам себя настойчиво называл крайним литературным консерватором и сторонником адмирала Шишкова. Он был идеалист-энтузиаст, примкнувший к заговору 14 декабря, и последние двадцать лет жизни провел в тюрьме и сибирской ссылке. Он напоминал дон Кихота смешной внешностью и поведением, но все, его знавшие, его любили, а Пушкин, больше всех его дразнивший, посвятил ему лучшие и искреннейшие строки в своем стихотворении на лицейскую годовщину 1825 года.

Несмотря на смешную внешность и комический энтузиазм, Кюхельбекер был человеком немалого ума, и его недолгая деятельность как литературного критика (1824–1825) ставит его, вместе с Киреевским, на первое место среди критиков Золотого века. Писать в 1825 году длинные и восторженные статьи о Шихматове было бесспорной смелостью, а доказательством большого и трезвого

ума – то, что он одинаково ценил Шекспира и Расина, отказывая Байрону в праве числиться на равных с ними. Как поэт Кюхельбекер обладал тонким пантеистическим видением мира, но ему не удавалось найти этому должное выражение – его поэзия, как и большая часть поэзии второй половины века, была миром в зачаточном состоянии, ожидавшим строителя. Только изредка удавалось ему напасть на соответствующую форму, и тогда он создавал стихи поистине прекрасные. Одно из таких стихотворений – благородная элегия на смерть Пушкина, начинающаяся единственным его стихом, знакомым большинству читателей:

*Блажен, кто пал, как юноша Ахилл,
Прекрасный, мощный, смелый, величавый,
В средине поприща побед и славы,
Исполненный несокрушимых сил!*

Это *Жалоба поэта*, заключающая Золотой век русской поэзии, до странного близкая по времени, если не по тону, к вордсвортовой «*Extempore Effusion*» (*Излияние экспромтом*).

Альманах Кюхельбекера *Мнемозина* (1824–1825) был первой площадкой для молодых идеалистов, которые стали вводить в России культ Гете и метафизику Шеллинга. Они называли себя «любомудры» (русский перевод греческого слова «философы»). В их группу входил князь Владимир Одоевский, Погодин, Шевырев, Хомяков, Иван Киреевский – все эти имена мы еще встретим в будущих главах, но лидером их был человек, чья короткая карьера бесспорно относится к двадцатым годам. Это Дмитрий Владимирович Веневитинов, дальний родственник Пушкина. Он родился в 1805 г., умер в 1827, на двадцать втором году жизни, и с ним ушла одна из величайших надежд русской литературы. Смерть его была случайна – он простудился, едучи зимой с бала. Невозможно представить себе, чем он мог бы стать. Он обладал бесчисленными блестящими дарованиями, сильным умом и был прирожденным метафизиком и зрелым, высоким поэтом в двадцать один год. У него была поистине фаустовская жажда знаний, а способность впитывать их напоминала Пико. В то же время он был мужественный, привлекательный молодой человек, любивший радости жизни. К тому же ему было присуще внутреннее здоровье и равновесие всех душевых и телесных достоинств, чем он походил на Гете. От него в литературе осталось немного. Его философские и критические статьи впервые вводят нас в русский взгляд на мир, видоизмененный от прививки германского идеализма. Но в этих пропилеях нового учения есть здравое хладнокровие и широта охвата, которых мы напрасно будем искать у его наследников, идеалистов тридцатых годов. Поэзия его близка к совершенству. Стиль его стихов основан на Пушкине и Жуковском, но в них есть

только ему присущее мастерство. Поэтический язык его чист, ритмы чисты и величественны. Характернее всего для него философские стихи.

9. ТЕАТР

Классическая трагедия с тремя единствами и александрийским стихом после Озерова умерла, но классическая комедия выжила и даже пережила возрождение. Однако за единственным, хотя и великим, исключением (комедия Грибоедова), она не создала ничего, сравнимого с лучшими комедиями XVIII века. Авторы писали для театра и для сегодняшнего дня – а не для литературы и для вечности. Некоторые из их комедий забавны, особенно те, где авторы (все без исключения классицисты и консерваторы) осмеивали карамзинистов и романтиков (напр., *Липецкие воды* Шаховского и *Студент Грибоедова*), но все они откровенно и без претензий незначительны. Пустота и отсутствие серьезных литературных интересов во всем этом комедийном мире замечательно изображена в *Литературных и театральных воспоминаниях* Аксакова. Главные лица театра в то время – разносторонний и плодовитый князь Александр Шаховской (1777–1846); Михаил Николаевич Загоскин (1789–1852), ставший впоследствии более известен как «русский Вальтер Скотт»; Николай Иванович Хмельницкий (1789–1845); Александр Иванович Писарев (1803–1828), лучший из них знаток сцены и близкий друг Аксакова. Хмельницкий и Писарев писали в основном водевили – жанр, увлечение которым в России началось в 1820 г. и достигло апогея в 1840-м. Грибоедов в своих ранних комедиях был всего лишь поставщиком умело скроенных пьес, у которых на удивление мало общего с великой комедией, сделавшей его классиком, почти сравнимым с Пушкиным.

10. ГРИБОЕДОВ

Александр Сергеевич Грибоедов родился в Москве 4 января 1795 г. Он получил блестящее образование. Семнадцати лет он закончил Московский университет с двумя дипломами – по естественным наукам и праву – и готовился к получению научной степени, когда его обучение было прервано вторжением Наполеона. Он записался в кавалерию, но в сражениях не участвовал. В 1815 г. ему разрешено было оставить военную службу, и он приехал в Петербург, где стал чиновником министерства иностранных дел. Грибоедов с головой окунулся в бурную и увлекательную жизнь послевоенной столицы. Центром его интересов, как и у многих его современников, стал театр. Он писал и ставил ничем не выдающиеся комедии и ухаживал за актрисами. Вращался он и в революционных кругах и был принят в масонскую ложу. В литературных спорах он

был на стороне шишковистов. Без труда он заработал репутацию одного из самых умных и остроумных людей России. В то же время он серьезно работал в министерстве иностранных дел, так что, когда потребовалось послать секретарем посольства в Персию особо надежного человека, пост был предложен Грибоедову. Грибоедов принял назначение тем охотнее, что находился под глубоким впечатлением от дуэли, в которой принял участие. Это была знаменитая *partie carree* (дуэль четырех) между Завадовским и Грибоедовым, с одной стороны, и Шерemetевым и Якубовичем, с другой. Шерemetев был убит Завадовским, который сам был тяжело ранен. Через год дуэль продолжили секунданты, Грибоедов и Якубович, которые встретились в Тифлисе. Грибоедов был ранен в руку, и один палец у него навсегда остался согнутым.

Годы 1818–1825 Грибоедов провел частью в Тифлисе, частью в Персии. Он подружился со знаменитым кавказским «наместником» генералом Ермоловым, в те дни самым популярным и самым незаурядным из должностных лиц, который почувствовал, что Грибоедов близок ему по духу и сделал его своим секретарем. Здесь, в Тифлисе, в 1822–1823 гг. Грибоедов написал свою великую комедию *Горе от ума*. Только несколько штрихов были им добавлены во время двухлетнего отпуска, проведенного в Москве и Петербурге (1823–1825). Цензура не пропустила *Горе от ума* для сцены, и только отрывки из комедии появились в альманахе в 1825 году. Но автор читал свою комедию «всей Москве» и «всему Петербургу», и она ходила в бесчисленных списках.

В конце 1825 г. Грибоедов вернулся к Ермолову на Кавказ. Но там он оставался недолго. Сразу после мятежа 14 декабря на Кавказ был послан курьер, чтобы его арестовать. Рассказывали, что Ермолов (популярный среди декабристов) предупредил Грибоедова о предстоящем аресте и дал ему время уничтожить компрометирующие бумаги. Грибоедов был привезен в Петербург и посажен на гауптвахту Главного штаба. В страшном негодовании на свой арест он написал Николаю резкое письмо в таких выражениях, что дежурный генерал не осмелился передать его императору. На допросах Грибоедов держался твердо. Несмотря на тесные связи со многими мятежниками, ему удалось оправдаться. Он был освобожден и, в качестве компенсации за пережитые неприятности, получил повышение по службе и годовое жалование. Однако все это дело до сих пор остается несколько загадочным, потому что нет сомнения, что Грибоедов все-таки был в нем замешан.

Он возвратился на Кавказ, где в это время началась война с Персией. Ермолов, которого Николай не любил и которому не доверял, вынужден был уйти в отставку, но новый наместник, любимец и личный друг царя Паскевич, был родственником

Грибоедова, и у них были самые лучшие отношения. Грибоедов поехал в штаб Паскевича на фронт и сопровождал его всю войну. Он вел мирные переговоры, добился заключения Туркменчайского мира (10 февраля 1828 года) и повез мирный договор в Петербург для ратификации. Его приезд в столицу был встречен пушечным салютом с Петропавловской крепости, ему были оказаны высшие почести, и он был назначен русским послом в Персию. По дороге туда, в Тифлисе, он влюбился в шестнадцатилетнюю грузинку, княжну Нину Чавчавадзе, и женился на ней. Совершенно счастливый, он уехал с молодой женой в Тавриз, откуда должен был наблюдать за тем, как персы выполняют условия мирного договора.

Это было нелегким и малоприятным делом. По договору Персия обязывалась выплатить большую контрибуцию и возвратить всех христианских пленных – т. е. в основном армянских женщин из персидских гаремов. Первый пункт был неосуществим, потому что Персия была несостоятельна, а второй персы воспринимали как страшное оскорбление святости гарема, основы, на которой зиждилось их религиозное государственное устройство. В декабре 1828 г. Грибоедов приехал в Тегеран для прямых переговоров с шахом, оставив жену в Тавризе на попечении жены британского посла. В Тегеране Грибоедов увидел, что все возмущены пунктом о выдаче христианских женщин. Он сразу понял (и писал это в депешах), что русские требования чрезмерны, но продолжал энергично настаивать на их выполнении, не считаясь с чувствами персов. Вскоре против него поднялось народное движение, раздутое Алаяр-ханом (родственником шаха), из гарема которого бежали и укрылись в русском посольстве, согласно договору, две христианские женщины. 30 января толпа, разжигаемая Алаяр-ханом, ворвалась в посольство и перерезала всех его обитателей, кроме одного. Грибоедов погиб, сражаясь. Его обнаженное изрубленное тело сумели узнать только по скрюченному пальцу, искалеченному после дуэли с Якубовичем. Вдова Грибоедова, узнав о его гибели, родила недоношенного ребенка, умершего через несколько часов. После смерти мужа она прожила еще тридцать лет, отвергая все ухаживания и снискав всеобщее восхищение своей верностью его памяти.

Грибоедов – *homo unius libri* (человек одной книги). Книга эта – великая комедия *Горе от ума* (или, как перевел это название профессор Перз, *Несчастье быть умным*). Другие его комедии, одна из которых была написана после *Горя*, не заслуживают внимания и до странного на нее непохожи. Фрагменты социально-исторической трагедии *Грузинская ночь*, над которой он в последние годы работал, тоже разочаровывают. Некоторые из его стихотворений хороши, но это только намеки на нереализованные возможности.

Более важны его письма, ибо они – среди лучших, написанных на русском языке. Они открывают нам Грибоедова-человека, но великий писатель раскрывается перед нами только в *Горе от ума*.

Горе от ума – произведение классической школы комедии, идущее от Мольера. Как до него Фонвизин, а после него основатели русской реалистической традиции, Грибоедов делает главный упор не на интригу пьесы, а на характеры и диалоги. Комедия построена рыхло. Многие сцены недвигают действия и введены только для обрисовки характеров. Но в диалоге и в обрисовке характеров Грибоедов остается единственным и неподражаемым. Диалог выдержан в рифмованных стихах, это ямбы разной длины – размер, который в Россию ввели баснописцы как эквивалент вольному стилю (*vers libre*) Лафонтена и который достиг совершенства в руках Крылова. Диалог Грибоедова есть непрекращающийся *tour de force* (верх ловкости). Он все время старается совершить – и совершает – невозможное: втискивание обычных разговоров в сопротивляющуюся метрическую форму. Кажется, что Грибоедов специально умножает трудности. Он, например, был в те времена единственным поэтом, пользовавшимся необычными, звучными, каламбурными рифмами. В его стихах содержится как бы необходимое количество жесткостей и углов, чтобы постоянно напоминать читателю, каких мук, какого труда стоило поэту триумфальное преодоление всех препятствий. Это благородная жесткость: зарубка мастера на трудноподдающемся материале. Несмотря на оковы метрической формы, диалог Грибоедова сохраняет естественный разговорный ритм и более разговорен, чем любая проза. Он полон ума, разнообразия, характерности: это настоящая сокровищница лучшего русского разговорного языка той эпохи, когда речь высших классов еще не была испорчена и выхолощена школьным обучением и грамматикой. Чуть ли не каждая строка комедии стала частью русского языка, а пословиц из Грибоедова взято не меньше, чем из Крылова. По эпиграммам, репликам, по сжатому и лаконическому остроумию у Грибоедова в России нет соперников – он перешеголял даже Крылова.

В искусстве изображения характеров Грибоедов тоже ни с кем не сравним. У него было качество, унаследованное от классицистов, которым не обладал никто из русской реалистической школы. Оно было у великих мастеров XVII и XVIII вв. – у Мольера, у Филдинга, а в XIX, думаю, только у Теккерея. Это некая всечеловечность, которая делает Тартюфа, Сквайра Вестерна и мисс Кроули чем-то большим, нежели просто характерами. Они личности, но они еще и типы – архетипы, или квинтэссенции человеческого, наделенные всем, что есть у нас жизненного и индивидуального, но наделенные еще и сверхличностным существованием, подобно платоновским

идеям или универсалиям схоластов. Это редкое искусство – может быть, самое редкое из всех; и из русских писателей Грибоедов обладал им в высшей мере. Это не значит, что его персонажи не живут; они живут, да еще как! – но жизнь их более продолжительна и всечеловечна, чем наша. Они вылеплены из подлинно общечеловеческого материала. Фамусов, отец, начальник важного департамента, прирожденный консерватор, циничный и добродушный философ хорошего пищеварения, столп общества; Молчалин, секретарь, мелкий негодяй, который играет с пожилыми дамами в вист, гладит их собачек и притворяется влюбленным в дочку начальника; Репетилов, оратор кофеен и клубов, «горящий свободою» и пахнущий вином, безмозглый поклонник ума и ближайший друг всех своих знакомых. Все, вплоть до самого эпизодического лица, написаны с одинаковым совершенством, законченностью и четкостью. Есть только два исключения – Софья и Чацкий. В отличие от прочих, они не замышлялись как сатирические изображения, а как характеры остались «невыпеченными». И все-таки своим очарованием комедия во многом обязана им. Софья не тип, но это личность. Для классической комедии героиня, которая и не идеализирована, и не карикатурна, – редкость. Есть в ней что-то странное, сухо-романтическое: ясность цели, быстрое остроумие, глубокая, но сдерживаемая страсть. В пьесе она главная действующая сила – вся интрига движется благодаря ее действиям.

Чацкого часто критиковали за неуместное красноречие. В его речах, обращенных к Фамусову и его кругу, нет чувства сообразности и, возможно, есть погрешности в том, каким его задумал Грибоедов. Но несмотря на это Чацкий в пьесе – самое главное. Он ее образный и эмоциональный фокус, ее закваска и изюминка.

Дело не только в том, что самые умные речи вложены в его уста – дело в том, что он задает тон всему представлению. Его благородный, хоть и смутный, мятеж против растительного эгоистического мира Фамусовых и Молчалиных и есть истинный дух пьесы. Его радостный, юношеский идеализм, его стремительность, его порыв захватывает и бодрит. Он из семейства Ромео; и характерно, что несмотря на как будто недостаточно ясную обрисовку характера эта роль является традиционным пробным камнем для русского актера. Великий Чацкий такая же редкость и так же высоко ценится в России, как великий Гамлет.

11. ПРОЗА ПОЭТОВ

Влияние французского языка в России достигло апогея в царствование Александра I. Все образованные дворяне, выросшие в это царствование, знали французский не хуже, а то и лучше, чем

русский. То же самое происходило у среднего и провинциального дворянства: Пушкин не забывает напомнить, что Татьяна написала свое знаменитое письмо Онегину по-французски, ибо, как он говорит «доныне гордый наш язык к почтовой прозе не привык». Привить ему эту привычку было главной задачей поэтов, остроумцев «Арзамаса» и всех прочих из партии поэтов и дворян. Они сделали из почтовой прозы искусство; между 1815 и 1830 гг. писание писем стало для них важной частью литературной деятельности. И Золотой век поэзии является также Золотым веком эпистолярной прозы.

Пушкин как автор писем не менее велик, чем как поэт. Его «почтовая проза» – неиссякаемый источник наслаждения для всех, кто любит хороший русский язык. Это естественный, каждодневный разговорный, только отточенный в лаборатории великого художественного мышления. По гибкости, грации и свежести эпистолярный язык Пушкина не имеет себе равных. Не говоря уже об этом, письма его – сокровищница остроумия, здравого смысла и умной критики. Но Пушкин *никогда* не говорит о своих чувствах – ни с ближайшими друзьями, ни с женой. Единственные эмоции, которым он дает выход – нетерпение и негодование. Это сообщает его письмам особенно здоровую и бодрящую атмосферу.

Как автор писем Грибоедов стоит рядом с Пушкиным. Его язык резче и нервнее, чем пушкинский. Он полон сухого, едкого остроумия *Горя от ума* и введенной в берега дисциплинированной страсти. Грибоедов всегда знает, что хочет сказать, и говорит то, что думает, прямо и открыто. Если пушкинские письма не имеют себе равных по гибкости и свежести, то Грибоедов – первый из русских писателей по остроте и силе фразы.

Замечателен эпистолярный русский язык переписки Вяземского с Александром Ивановичем Тургеневым (1784–1845) – другом всех арзамасцев и одним из умнейших людей той эпохи. Эта переписка как бы дает постоянный комментарий к русской литературе и жизни.

В опубликованной прозе поэты Золотого века продолжали труд Карамзина, который, хотя его реформа и была принята, не смог создать универсально приемлемого стиля литературной прозы. Создание такого стиля было одной из труднейших, стоявших перед поэтами задач, а тут еще мешал французский язык. Пушкин признавался, что ему легче говорить по-французски, чем по-русски, если он хочет выразить прозой что-нибудь, кроме описания фактов. Поэты взялись за дело со всей возможной добросовестностью. Но им не удалось установить каноны русской прозы для последующих эпох, и все, что они сделали, было разрушено журналистами тридцатых годов, которые и есть истинные основатели современной русской прозы.

Старшее поколение поэтов шло прямо за Карамзиным. Проза Жуковского – и в ранних рассказах, и в поздних нравственных очерках – гладкая, приятная, но несколько худосочная и слишком безмятежная. Батюшков в своих статьях старался итальянанизировать русскую прозу, как итальянанизировал стихи. Вяземский и Давыдов ввели в литературу манеру, свойственную их переписке. Прозаическое наследие Давыдова – *Опыт теории партизанского действия* (1821), автобиография, предпосланная изданию его стихов 1832 г. и серия воспоминаний о военной жизни. Они показывают Давыдова-прозаика, по-настоящему оригинального. Его автобиография – это водопад каламбуров и шуток, не всегда самого лучшего вкуса. В своих военных писаниях он резок, силен, колоритен, и его мемуары содержат куски самого интересного военного чтения на русском языке.

Вяземский тоже иногда бывает излишне остроумен: он никогда не мог заставить себя отказаться от каламбура, если каламбур навертывался ему на язык. Но в его прозе всегда, как и у Давыдова, есть сила и колоритность. Как критик (в основном в 20-е годы) он был блестящ, но поверхностен, умен, но ему недоставало воображения. Лучшее из того, что он в этом роде написал, содержится в замечательных анекдотах *Старой записной книжки* – неиссякаемого источника искрящихся, часто интереснейших сведений о крупных и мелких людях начала девятнадцатого столетия.

Во времена Пушкина анекдот был излюбленной формой, и сам великий поэт любил искусство анекдота. Анекдоты, изданные (конечно, посмертно) в его *Table Talk* (в оригиналe это тоже по-английски) – шедевры этого жанра, и по языку ближе к его письмам, чем к его литературной прозе. Баратынский прозы написал очень мало, но в этой малости содержится непропорциональное количество лучшего, что когда-либо было сказано по-русски о поэзии. Следует особенно запомнить два его высказывания: его определение лирической поэзии как самого полного осознания данной минуты и замечание, что хорошая поэзия редка, ибо она требует от поэта двух качеств, как правило, исключающих друг друга: огня творческого воображения и холодности проверяющего разума.

12. РАЗВИТИЕ РОМАНА

Русский роман так и прозябал до самого 1829 г., когда вдруг на писание романов вспыхнула мода. В этом году небезызвестный Фаддей Булгарин (о нем см. дальше) выпустил свой назидательный плутовский роман *Иван Выжигин*, побивший рекорды распродаж; в этом же году Михаил Николаевич Загоскин (1792–1853), известный как комедиограф, выпустил первый русский роман в

вальтерскоттовском стиле – *Юрий Милославский, или Русские в 1612 году*. Это история из Смутного времени, когда поляки взяли Москву, и национальные силы одержали над ними победу. Несмотря на традиционность, на недостаток истинного исторического колорита, на грубый национализм и на картонную психологию, это в своем роде очень хорошее чтение. Он имел немедленный и громкий успех и около ста лет оставался заслуженно популярным у не очень привередливых читателей. *Юрий Милославский* установил моду на исторические романы в духе Вальтера Скотта, и в течение десяти-пятнадцати лет в России их появилось очень много.

Романы Загоскина, написанные позднее в том же официально-патриотическом духе, никогда не достигали популярности первого. Все другие романисты были слабее Загоскина, за исключением Ивана Ивановича Лажечникова (1792–1869), который считается лучшим из русских вальтерскоттистов. Три его романа – *Последний новик* (1831), *Ледяной дом* (1835) и *Басурман* (1838) – можно читать и сегодня с большим удовольствием, чем того же *Юрия Милославского*. Лажечников лучше знает прошлое. Его герои сложнее и живее, его моральное чувство, такое же четкое, как у Загоскина, менее условно и более великодушно. Все романы Лажечникова, как и Загоскина, дышат патриотизмом, но, в отличие от Загоскина, его патриотизм менее ограничен, совместим с чувством справедливости, ненавистью к тирании и с высоким чувством человеческого достоинства.

Романтизм другого рода проглядывает в сочинениях Алексея Перовского (1787–1836), писавшего под псевдонимом Антоний Погорельский, единственного человека из партии поэтов и дворян, ставшего известным только благодаря своей художественной прозе. Главное его произведение – *Монастырка* (1828). Это прелестная юмористическая (хотя и довольно неловко написанная) картина нравов провинциального украинского дворянства, с идеальной, наивной, но отважной героиней (слегка напоминающей Софию Вестерн) и с довольно сложной и неправдоподобной интригой. Роман написан под явным влиянием Филдинга, но есть в нем примесь мягкого домашнего романтизма. В своих рассказах Погорельский романтичнее и фантастичнее. Лучший из них, *Черная курица*, просто восхитителен. Зависимость его от гофманского *Щелкунчика* так же очевидна, как зависимость *Монастырки* от *Тома Джонса*. Толстой отмечает этот рассказ, как произведший на него в детстве сильнейшее впечатление.

Самым блестящим из романистов этой поры был Александр Александрович Бестужев (1797–1837). Он был драгунским офицером и вместе с Рылеевым издавал альманах *Полярная звезда*. Был декабристом и в 1826 г. был приговорен к ссылке в самую

отдаленную часть Сибири. В 1829 г. был переведен на Кавказ солдатом. Там ему удалось вернуться к литературной деятельности; его лучшие и самые известные романы были опубликованы в начале тридцатых годов под псевдонимом А. Марлинский. На войне он вскоре был замечен, ибо проявлял исключительную храбрость. Он был представлен к повышению в чине и к Георгиевскому кресту, но в том же году был обвинен в убийстве своей любовницы, и, хотя вина его не была доказана, представление было задержано. Происшествие это оставило тяжелый след в его душе. Он перестал писать и потерял всякий интерес к жизни. В 1837 г. он был убит: при штурме Адлера (на Черном море) он был буквально изрублен черкесами.

Бестужев был поэт немалого таланта. Но читателей тридцатых годов пленили его романы и рассказы. Его манера письма, при всей ее театральности и поверхностности, была несомненно блестящей. Его искрящееся словесное воображение очень выделяет его на несколько сером фоне Загоскина и Погорельского. Особенно блестящи его диалоги – постоянная «игра в волан» едкими эпиграммами и острыми репликами. Его поверхностно страстные герои с их байронической позой немногого стоят. Но повествование увлекательно, и стиль все время держит читателя в напряжении. Лучший его роман, *Аммалат Бек* (1831), происходит на фоне войны на Кавказе. В романе есть поразительные песни горцев о смерти, которым нет равных на русском языке.

13. ПРОЗА ПУШКИНА

Пушкин первым в России стал писать художественную прозу, которая осталась в веках, и был первым действительно оригинальным русским романистом. Но его место в истории русского романа несравнимо с тем, которое принадлежит ему в истории русской литературы в целом, и проза его, при всем совершенстве некоторых повестей и при всем величии всегоим сделанного, не на том уровне высоты, что его поэзия. Основное различие между его поэзией и прозой в том, что он был прежде всего поэтом и в стихах говорил на своем родном языке, которому сам был и высшим мерилом и верховым судьей; проза же была для него языком иностранным, которым он овладел путем более или менее старательного изучения. Ему удалось овладеть слогом и интонациями этого иностранного языка, и его парнасский акцент различим только для натренированного уха. Но в прозе его всегда есть ощущение некоей скованности, недостаточной свободы, подчинения своду каких-то правил, чего никогда не бывает в его поэзии. Конечно, над стихотворной строкой он работал гораздо больше, чем над прозаической. Но эта работа была как бы сама собой

разумеющейся, и окончательный ее результат свидетельствовал о природной, нескованной свободе.

Только после 1830 г. Пушкин вплотную занялся прозой. Но с самого начала он твердо решил, какой эта проза должна быть. В 1822 г. он писал в записной книжке: «Вольтер может почтеться лучшим образцом благоразумного слога... Точность и краткость – вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей – без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое...».

Литературная проза Пушкина основывается на примере французской литературы. Это рациональная, аналитическая, сознательно оголенная проза, лишенная всяких ненужных украшений, почти аффектированная в своей простоте. Эту прозу хочется сравнить с прозой Цезаря. Самого Пушкина влекло к Вольтеру, но хотя по изяществу и чистоте пушкинская проза сравнима с вольтеровской, ей недостает свободной импульсивной живости и раскованной стремительности великого француза. В общем надо сказать, что атмосфера XVIII века, присущая всему творчеству Пушкина, нигде не проявляется так заметно, как в его повестях, даже в тех, где он, как и другие писатели его поколения, находился под влиянием Вальтера Скотта и Гофмана.

Первым его опытом обращения к художественной прозе был незаконченный исторический роман *Арап Петра Великого* (1828), история его прадеда Ганибала. Роман остался незаконченным, и при жизни Пушкина были опубликованы только два фрагмента.

Осенью 1830 г. в болдинском уединении Пушкин написал пять коротких повестей, которые на следующий год появились без его имени под названием *Повести Белкина*. Если они и не лучшие его повести, то, во всяком случае, самые для него характерные. Нигде больше он так неуклонно не соблюдает принципы отстраненности, сдержанности и самоограничения. Повести рассказывает скромный провинциальный помещик – таким образом оправдывается безличность рассказчика. Повести не занимательны ни в бытовом, ни в психологическом, ни в описательном отношении. Это рассказы в чистом виде, анекдоты, поднятые в ранг серьезного искусства серьезностью художественного метода. По чистоте рассказа во всей русской литературе их превзошел только сам Пушкин в *Пиковой даме*. Современники приняли *Повести* с изумленным разочарованием, и только с течением времени их стали признавать пушкинскими шедеврами. Фигура мнимого автора, самого Белкина, едва намеченная в предисловии к *Повестям*, раскрывается полнее в опубликованной только после смерти Пушкина *Истории села Горюхина*. Это одно из самых замечательных произведений Пушкина в прозе, и одно из самых сложных: это одновременно пародия на

мнимоученую претенциозную *Историю русского народа* Полевого, свифтовская сатира на весь социальный порядок, основанный на крепостничестве, и, кроме того, портрет одного из самых прелестных персонажей во всей русской литературе – простодушного, наивного и застенчиво-честолюбивого Ивана Петровича Белкина.

После 1831 г. Пушкин писал больше прозы, чем стихов. Только три произведения (в том числе *Капитанская дочка* и *Пиковая дама*) были закончены и опубликованы. Но сохранилось много фрагментов разной степени завершенности, и они были опубликованы посмертно. Среди них несколько зacinов того, что должно было стать введением в поэму *Клеопатра* (в одном из них находится очень интересный набросок характера Чарского, поэта, который из светского тщеславия и сдержанности не хочет, чтобы на него смотрели как на поэта), – и *Дубровский*, почти законченный «роман о разбойнике» с социальной основой. Если бы он был закончен, это был бы лучший русский роман действия. Он освежающе (и очень сознательно) мелодраматичен, со своим благородным дворянином Робин Гудом и идеальной героиней. Там, как и в *Горюхине*, много сатиры. Фигуры двух вельмож, Троекурова и Верейского – наглого старосветского самодура и о francaуженного утонченного эгоиста, – украшение портретной галереи русской литературы.

Единственный полновесный и законченный роман Пушкина, опубликованный при жизни, это *Капитанская дочка* (1836), история из времен Пугачевского бунта (восстания низших классов на востоке России в 1773 г.). Это школа Вальтера Скотта по изображению прошлого, но роман странно непохож на другие «веверлеевские» романы. По размеру он не более чем одна пятая среднего романа Вальтера Скотта. Манера рассказа скжатая, точная, экономная, хотя и более просторная и неторопливая, чем в пушкинских повестях. В ней, как и в *Дубровском*, есть изюминка настоящей мелодрамы – и в образе предводителя бунтовщиков, и в откровенно условном характере негодяя (единственный у Пушкина негодяй) Швабрина. Роман полон восхитительного юмора; чего стоит сцена дуэли героя с Швабриным и отказ старого гарнизонного офицера, выслужившегося из солдат, понять, зачем нужны дуэли. Но всего лучше в романе характеры: капитан Миронов и его жена, в мирное время милые персонажи идиллической комедии, которые, когда приходят бунтовщики, неожиданно проявляют естественное, скромное и будничное мужество и умирают героями. И Савельич, старый слуга героя, искренний в холопстве, непоколебимый в деспотизме. Не считая *Евгения Онегина*, *Капитанская дочка* была единственным произведением Пушкина, имевшим огромное влияние на последующую эпоху, – в ней содержится квинтэссенция того, чем стал русский реализм, хотя эта история рассказана в самой обычной

манере, как и должна быть рассказана история. Ее реализм, экономный в средствах, сдержанно юмористичный, лишенный всякого нажима, поражает своим контрастом с другим замечательным историческим романом, появившимся два года спустя, — с риторичным, выходящим из берегов, великолепным *Тарасом Бульбой* Гоголя. *Капитанская дочка* из всех вещей Пушкина имела самое большое влияние на литературу, но не она является лучшим и характернейшим для него произведением в прозе — эта часть принадлежит *Пиковой даме* (1834). Изложить ее вкратце невозможно: это шедевр сжатости. Как и *Повести Белкина*, это произведение чистого искусства, занимательное только как целое. По силе воображения она превосходит все, что написал Пушкин в прозе: по напряженности она похожа на сжатую пружину. По неистовому своему романтизму она близка к *Гимну Чуме* и к стихотворению *Не дай мне Бог сойти с ума*. Но фантастический романтический сюжет влит в безукоризненную классическую форму, такую экономную и сжатую в своей благородной наготе, что даже Проспер Мериме, самый изощренно-экономный из французских писателей, не решился перевести ее точно и приделал к своему французскому переводу всякие украшения и пояснения, думая, вероятно, что наращивает мясо на сухом скелете.

Пушкин был первоклассным критиком; его серьезные критические статьи и рецензии замечательны здравой взвешенностью суждений и точной ясностью выражения. Его полемика (в *Литературной газете*) тоже в своем роде непревзойдена. Его тонкая, острые и меткая ирония жалила так, что враги не могли ее забыть. Его нападки на Булгарина, продажного журналиста на жалованье у тайной полиции, восхитительны спокойной жестокостью. Они способствовали скорому закрытию *Литературной газеты*, доведя до белого каления подлого, но влиятельного соперника.

Начиная с 1832 г. основным занятием Пушкина, во всяком случае официально, стала история. Его план истории Петра Великого так и не созрел, но в 1834 г. он напечатал *Историю Пугачевского бунта* 1773 года. Это шедевр повествовательной литературы, сравнимый с *Галльской войной* Юлия Цезаря. Ее недостаток — недостаток сведений: Пушкин не мог знать многоного, что было чрезвычайно важно для его темы. Он был слишком классицистом XVIII века, чтобы рассматривать историю с позиции «движения масс» и «классовой борьбы», но он очень хорошо видел и отлично показал социальные истоки великого восстания. В 1836 г. он напечатал *Путешествие в Арзrum* — отчет о поездке на Кавказский фронт в 1829 г., в котором он достиг последних пределов благородной обнаженной сжатости.

14. РАЗВИТИЕ ЖУРНАЛИСТИКИ

Десятилетие 1825–1835 гг. кроме всего прочего, чем оно выделяется в истории литературы, замечательно и тем, что в это время начинается непрерывающаяся история русской журналистики. Несмотря на то что это была эпоха суворого цензурного давления, журналисты этого и двух последующих десятилетий совершили смелый прорыв к независимости, если не политической, то по крайней мере в общекультурных вопросах. Благодаря их усилиям стало складываться общественное мнение. Партия поэтов и дворян не слишком преуспевала в своих журналистских начинаниях. *Литературная газета* Дельвига (1830–1831) была блестательным предприятием, но цензура ее закрыла. Та же судьба постигла *Европейца* Ивана Киреевского (1832). Когда в 1836 г. Пушкин затеял *Современник*, он был уже не современным и не мог собрать нужное количество платных подписчиков.

Профессиональных журналистов «дворяне», не слишком разбирающиеся в различиях между этими плебеями, недолюбливали и презирали. Между тем эти различия существовали: московские журналы, иногда неряшливые, но независимые и воодушевленные энтузиазмом, были непохожи на сервильную и жалкую петербургскую прессу. В Петербурге монополия на политическую информацию принадлежала газете *Северная пчела*, основанной в 1825 г. Фаддеем Булгариным (1789–1859). Булгарин был поляк, побывавший в Москве с наполеоновской армией; потом он дезертировал и вел какое-то неясное авантюрное существование, пока в начале двадцатых годов не стал заметным в литературном мире. Он был дружен со многими декабристами, но помощь, которую он оказал правительству, доставляя улики против вчерашних друзей, снискала ему особое покровительство тайной полиции. В царствование Николая I Булгарин приобрел репутацию подлого подхалима, которого терпеть не могли порядочные люди. Он был ловкий, хотя и вульгарнейший журналист. Его газета продавалась лучше всех. Свое влияние он использовал для борьбы с теми, кто был молод, талантлив и независим. Пушкин, Гоголь, Белинский, Лермонтов, а в сороковые годы натуральная школа, поочереди были его врагами, против которых он применял все средства, явные и тайные.

Совершенно иным был московский журналист Николай Полевой (1796–1846). Это был «сам себя сделавший» человек. Он был сыном купца, так и не «стал джентльменом», и джентльмены всегда его презирали. Но его энтузиазм (нередко вводивший его в заблуждение) много способствовал распространению новой литературы и оживлению русской литературной жизни. Журнал его, *Московский Телеграф* (1825–1834), был страстным, хотя и неразборчивым,

ратоборцем романтизма. В 1834 г. *Телеграф* был запрещен за отрицательную рецензию на патриотическую пьесу Кукольника. Полевой был разорен. В несчастье он не проявил героизма – пошел на компромисс с булгаринской партией и таким образом потерял свое положение в литературе. Но память его после смерти была чтима по заслугам новой интеллигенцией – как память первопроходца и в некотором смысле мученика.

Другим пионером интеллигенции был Николай Надеждин (1804–1856). Тоже плебей по рождению, он начал свой литературный путь, публикуя в 1828–1830 гг. в реакционных журналах серию грубых, хотя порой и остроумных, статей против поэтов, где валил в одну кучу Пушкина, Баратынского и их второстепенных подражателей, осуждая их всех скопом. Он нападал на русский романтизм с позиции немецкого, шеллинговского романтического идеализма, отказывая русскому псевдоромантизму (в определении он не ошибался) в каком бы то ни было идеологическом значении. В 1830 г. он представил в Московский университет диссертацию о романтической поэзии. В ней он защищал синтез классицизма и романтизма. В 1831 г. он затеял ежемесячный журнал *Телескоп*, в котором продолжал принижать достижения русской литературы в свете философских норм. В 1836 г. журнал был запрещен за публикацию *Философического письма* Чаадаева. Сам Надеждин был сослан на север и только через некоторое время получил разрешение вернуться в Москву. После этого он отказался от литературы и посвятил себя исключительно археологии и географии.

Наследником Полевого и Надеждина стал Белинский, диктатор литературных мнений с 1834 по 1848 г. и отец русской интеллигенции.

Глава V

ЭПОХА ГОГОЛЯ

1. УПАДОК ПОЭЗИИ

Высочайший уровень, установленный Золотым веком для поэзии, рано начал снижаться. Гармония, благородство, сдержанность, непогрешимое мастерство великих поэтов – от Жуковского до Веневитинова – вскоре были утрачены. Поэтическое искусство выродилось либо в ничем не выдающуюся пустую аккуратность, либо в столь же пустое остроумие, не подкрепленное вдохновением, либо в бесформенный шум неочищенных эмоций. Лак отполированной версификации, покрывающий отсутствие воображения и заменяющий тонкое мастерство старшего поколения, – характерная черта всех молодых поэтов, заявлявших о своей принадлежности к «партии поэтов». Петербургские журналисты поддерживали поэзию более эффектную и мишурную. Их фаворитом был Владимир Григорьевич Бенедиктов (1807–1873), чиновник министерства финансов, на десять лет ставший идолом всех склонных к романтизму чиновников всех рангов по всей России. Первая его книга появилась в 1835 г. и стала чуть ли не величайшим поэтическим успехом столетия. Он не был поэтом, но не лишен был поэтического остроумия – в том смысле, какой вкладывал в это слово XVIII век. Метод его заключался в выжимании из поражающей метафоры – или сравнения – всего, что она могла дать. Типично для него стихотворение о сабле, под названием *Бранная красавица*, в которой он доводит до предела сравнение выхваченной из ножен сабли с обнаженной женщиной. Позднее Бенедиктов отказался от своих тщеславных замашек и превратился в гладкого версификатора обычного типа.

Другая группа поэтов была близка к Бенедиктову любовью к наружному блеску рифм, образов и словаря, но отличалась от него своей высокой серьезностью. Наиболее из них заметными были Хомяков (о поэзии которого я еще буду говорить в связи с другими его произведениями) и Каролина Павлова, урожденная Яниш (1807–1893), самая интересная из русских «ученых женщин». В юности она была предметом любви великого польского поэта Мицкевича, к которому на всю жизнь сохранила романтическую привязанность. Замужем она была за романистом Николаем Павловым, брак был несчастливым. Ее литературный салон был одним из самых посещаемых в Москве; но друзья никогда не ценили ее поэтического таланта, и в конце концов она всем наскучила и сделалась общим посмешищем. Ее поэзия необычайно притягательна и своей несколько жесткой, но бесспорно выдающейся техникой и глубоко скрытым чувством. Она бесспорно наиболее выдающийся поэт среди

русских поэтесс XIX века. Несправедливое слово, но оно сразу приходит на ум, когда говоришь о поэзии Павловой, — мужская! В ней нет и следа бесформенных излияний, характерных для английских поэтесс начала XIX века. Она меньший поэт, чем миссис Браунинг, но больший мастер. Главная тема ее стихов — мужество скрытого страдания. «Улыбайся и терпи» — вот суть ее лучших стихов.

Самая передовая и новая группа поэтов тридцатых годов отвергла дисциплину формы школы Жуковского и Пушкина и стала развивать эмоционально-экспрессионистский элемент поэзии в ущерб формальному и художественному. К ним следует причислить и ранние произведения Лермонтова. Из малых поэтов, бывших как бы предтечами Лермонтова, самыми заметными были князь Александр Одоевский (1802–1839) и Александр Иванович Полежаев (1804–1838). Александр Одоевский был двоюродным братом Грибоедова и романиста Владимира Одоевского. Он служил в конной гвардии и принял участие в декабрьском восстании. Был сослан в Сибирь, а потом переведен на Кавказ, солдатом. Помнят его сегодня главным образом из-за элегии, прекраснейшей погребальной песни на русском языке, которую написал на его смерть Лермонтов. Собственные стихи Одоевского были опубликованы впервые через много лет после его смерти. В основном они посвящены горестям ссылки, но одно из них, известный ответ на знаменитое пушкинское *Послание в Сибирь* (1827), в котором великий поэт призывал ссыльных сохранять бодрость духа, есть воодушевленное свидетельство того, что мятежный дух в них жив по-прежнему.

Полежаев был незаконным сыном помещика Струйского, что сделало его деклассированным. Студентом Московского университета он вел разгульную жизнь и описал ее в бурлескной поэме *Сашка* (1825–1826). В некоторых пассажах поэмы сквозил либеральный дух, и скорее всего это, а не непристойность стихов, привлекло внимание полиции. Дело дошло до Николая I, который в это время, сразу после суда над декабристами и их казни, был в Москве. Николай, с обычным своим актерским мастерством, разыграл роль отца, который казнит и милует, — Полежаев был отдан в солдаты, но получил право писать прямо императору, если у него будут жалобы. Очень скоро Полежаев воспользовался этим правом, потому что жалоб у него было много, но письма его никаких последствий не имели. Он попытался дезертировать, был арестован, находился под арестом более года, еле избежал телесного наказания и был отправлен на Кавказ. Началось постепенное падение Полежаева — он стал много пить и проявлял бесстыдный цинизм в отношениях с людьми, пытавшимися облегчить безнадежные условия его существования. На фронте, однако, он проявил храбрость и был

наконец представлен к офицерскому чину, но приказ о производстве в офицеры пришел уже после его смерти. Полежаев находился под сильным влиянием Гюго и Байрона; пышная романтическая высокопарность чрезвычайно его привлекала. Он всегда грешил распущенностью и напыщенностью слога и излишней говорливостью. Имя его сохраняется в сокровищнице русской поэзии благодаря дюжине коротких стихотворений. В них есть страстная сила, ритмический напор и романтический огонь, свойственные только ему одному. В особенности ему удавались быстрые метры – «стаккато». Лучшие его стихи – или трагические романсы о восточной войне, или вопли отчаяния по поводу своей погубленной жизни. Самые знаменитые его стихотворения – *Песнь погибающего пловца*, написанное энергичным двухстопным хореем, и *Песнь пленного ирокезца*, привязанного к столбу и спокойно ожидающего мучительной смерти, которую его палачи ему готовят.

2. КОЛЬЦОВ

Одним из интереснейших явлений в развитии литературы 30-х годов был подъем школы олитературенной народной песни в творчестве Кольцова. Традиция эта идет от XVIII века. В двадцатые годы девятнадцатого она была усовершенствована разносторонним Дельвигом, чьи прелестные искусственно-народные «русские песни» (как тогда назывался этот жанр) стали самыми популярными из всего им написанного. Менее искусственны, более непосредственны прекрасные песни Николая Григорьевича Цыганова (1798–1831), странствующего актера, сына крепостного крестьянина. У него не было связей с литературной средой и, хотя по форме его «русские песни» идут от литературы, а не от устной традиции, дух их по-настоящему народен и «фольклорен». Они субъективны, большая часть их поется от лица женщины. Их символы, образы, лишенные сентиментальности чувства – все это народное, русское. Они были опубликованы в 1834 г., после смерти их автора, всего за год до выхода первой книги Кольцова.

Алексей Васильевич Кольцов родился в 1808 г. в Воронеже (юг Центральной России). Он был сыном прасола, зажиточного, но необразованного человека из народа. Детство и юность Кольцова прошли в донских степях – перегонял отцовские стада на дальние рынки. Систематического образования он не получил. Стихи начал писать рано, и это привлекло внимание Станкевича, главы кружка идеалистов и богатого землевладельца Воронежской губернии. Он познакомил Кольцова со своими московскими друзьями, в результате чего возникла прочная дружба между Кользовым и Белинским. В 1835 г. была опубликована первая книга песен Кольцова, которая была очень тепло принята. Но и после этого Кольцов оставался в

Воронеже, ведя дела своего отца и приезжая в Москву и Петербург только в связи с отцовскими судебными исками. Кольцову присущи были такт и чувство собственного достоинства, и его благородные и образованные друзья им восхищались. Эти качества всегда видны в его очень приятных письмах, которые, кроме того, свидетельствуют о подлинном здравомыслии их автора. Он разделял прекрасные устремления своих друзей-идеалистов, не теряя, в то же время, практицизма и деловитости русского купца. Но в Воронеже он чувствовал себя одиноким и несчастным. Отношения с отцом, эгоистичным и не склонным к мечтаниям деспотом, все время ухудшались; постепенно жизнь в семье стала для Кольцова адом. Его спасла из ада внезапная смерть в 1842 г. С 1840 г. он почти ничего не написал.

Поэзия Кольцова четко делится на три части: попытки – как правило, до 1835 г. – писать принятым в литературе стилем пушкинской и допушкинской школы; «русские песни»; философские размышления (думы) последних лет. Из всех трех только второй раздел обеспечил Кольцову прочное место среди классиков. Его благовоспитанные, «образованные» стихи написаны на уровне школьника – ему так никогда и не удалось овладеть формой и интонацией «образованной» поэзии, в основном потому, что он так вполне и не овладел литературным языком. Его думы, хотя некоторые глубокомысленные критики и обнаружили там глубину, жалостно бесплодны и беспомощны. Философия там детская; нерифмованные размеры до того истрепаны, что их можно найти в любой русской антологии. «Русские песни» – другое дело.

Кольцова называли русским Бернсом. Если это сравнение внушиает мысль о равенстве талантов – его и гениального шотландца, – то это ерунда. По размерам таланта Кольцов ближе к Хоггу, чем к Бернсу. Но по роду поэзии между ними есть явная и не только поверхностная близость. Как и Бернс, Кольцов шел от литературной традиции мнимо-народной песни. Как и Бернс, он на деле сталкивался с реальной крестьянской жизнью, хотя, в отличие от Бернса, и не был крестьянином. Как и Бернс, он обладал той свежестью и свободой взгляда, которой не было у его более образованных и высокородных современников. Наконец, как и Бернс, он был реалистом, и его страсть, как и у Бернса, была подлинной. Но он женственнее и сентиментальнее Бернса. Характерно, что некоторые лучшие песни Кольцова вложены в уста женщины. Лучшие из его песен – лирические; и они стали самыми популярными в народе; в них есть истинно русская тоска о свободе, просторе и приключениях. Несмотря на то, что обычно они рифмованы и поэтому более литературны по форме, в них больше подлинно народного чувства, чем в песнях о природе и о

крестьянской жизни. Одна из лучших и, без сомнения, самая популярная – восхитительная песня, переведенная профессором Элтоном, которая начинается так: «Сила молодая...»

В этих песнях, как в настоящих народных, природа является сочувствующей певцу силой. В более сложных песнях о природе она уже персонифицируется и философизируется. Но нет более прекрасного изображения привольной степи, чем в *Косаре*, где косарь собирается туда, на низовья Дона, к богатым казакам, в степь – продавать свою силу. «Простор» и «приволье», непереводимые русские слова, которые означают нечто вроде «space» и «elbow-room», но с невыразимыми поэтическими обертонами, – эти слова и есть мелодический ключ к лучшим песням Кольцова. Так же прекрасны его любовные песни, где страсть, хотя и сентиментализирована и романтизирована, все-таки истинна и сильна. Прекрасная песня *de mal mariee* (насильно выданной замуж), начинающаяся словами: «Ах, зачем меня / силой выдали / за немилого / мужа старого/» – из самых чистых жемчужин русской эмоциональной лирической поэзии. Наименее популярны те кольцовские песни, где он идеализирует крестьянскую жизнь и сельский труд, – темы, совершенно чуждые настоящей народной песне. Но от этого они не становятся хуже. Некоторые – как, например, *Крестьянская пирушка* – напоминают Гомера по простоте, лишенной сентиментов величавости, которой он облекает простую жизнь.

3. ТЮТЧЕВ

Литературная история Тютчева довольно любопытна. Первые его стихи были опубликованы всего через три года после появления в печати Пушкина; большая часть стихов, составивших его славу, была напечатана в пушкинском *Современнике* в 1836–1838 гг., но первого критического отзыва об его поэзии пришлось ждать до 1850 г., когда его «открыл» Некрасов, и вдруг стало ясно, что Тютчев выдающийся поэт. Признание пришло незадолго перед тем, как вообще стал пропадать всякий интерес к поэзии, и только немногие чтили Тютчева в конце века, когда его опять подняли на щит Соловьев и символисты. Сегодня он безоговорочно признается одним из трех величайших русских поэтов, и, вероятно, большинство читателей поэзии ставят его, а не Лермонтова, на второе место после Пушкина. Но за пределами России он, хотя и более внятен современному романтическому вкусу, чем Пушкин, остается непонятым в настоящем своем значении. Я по собственному опыту знаю, что, когда его открывают английские читатели, они почти неизменно предпочитают его всем русским поэтам. И это естественно, потому что из всех русских поэтов только Тютчев обладает теми качествами,

которые английский читатель научился ценить в поэзии девятнадцатого века.

Федор Иванович Тютчев родился в 1803 г. в родовитой дворянской семье в имении своего отца Овстуг, близ Брянска. Он получил хорошее образование и дома, и в Московском университете. Его воспитателем был поэт Раич, который остался его другом и старался покровительствовать его литературной деятельности. В 1822 г., после окончания университета, Тютчев был зачислен в коллегию иностранных дел и прожил за границей двадцать два года, только изредка наезжая в Россию. Большую часть времени он провел в Мюнхене, где познакомился с Гейне и Шеллингом, с которыми потом переписывался. Он женился на баварской аристократке и стал считать Мюнхен своим домом. Много писал; то, что он редко появлялся в печати, объясняли равнодушием к своему поэтическому труду, но в действительности, думается, причиной была его необычайная уязвимость, чувствительность к редакторской и всякой иной критике. Но в 1836 г. один из друзей, допущенный к знакомству с его музой, уговорил его послать подборку своих стихов Пушкину для помещения в *Современнике*. С 1836 по 1838 гг. сорок стихотворений, которые сегодня все, любящие русскую поэзию, знают наизусть (буквально) появились в журнале за подписью Ф. Т. Они не привлекли внимания критиков, и Тютчев перестал публиковаться. Тем временем он овдовел и женился второй раз, снова на баварской немке. Его перевели по службе в Турин. Ему там не нравилось, он скучал по Мюнхену. Будучи поверенным в делах, он без разрешения покинул Турин и Сардинское королевство, за каковое нарушение дисциплины был уволен из дипломатической службы. Он поселился в Мюнхене, но в 1844 г. возвратился в Россию, где позднее получил место в цензуре. Его политические статьи и записки, написанные в революционный 1848 г., обратили на себя внимание властей. Он стал играть политическую роль как убежденный реакционер и панславист. В то же время он стал очень заметной фигурой в петербургских гостиных и приобрел репутацию самого умного и блестящего собеседника во всей России. В 1854 г. появилась, наконец, книга его стихов, и он стал знаменитым поэтом. Тогда же началась его связь с Денисьевой, гувернанткой его дочери. Их любовь была взаимной, глубокой и страстной – и источником мучений для обоих. Репутация молодой девушки была погублена, репутация Тютчева серьезно запятнана, семейное благополучие омрачено. Когда в 1865 г. Денисьева умерла, Тютчевым овладело уныние и отчаяние. Удивительный т tact и терпение его жены только усиливали его страдания, вызывая глубокое чувство вины. Но он продолжал жить общественной и политической жизнью. Его худощавая, высохшая фигура продолжала появляться в бальных залах, его остроумие по-прежнему пленяло общество, а в политике он стал необыкновенно задиристым и превратился в один из столпов несгибаемого политического национализма. Большая часть его

политических стихов написана в последнее десятилетие его жизни. Умер он в 1873 г.; его разбил удар, он был парализован, и только мозг его оказался незатронутым.

В лингвистическом отношении Тютчев представляет собой любопытный феномен. В частной и официальной жизни он говорил и писал только по-французски. Все его письма, все политические статьи написаны на этом языке, и на нем же были сказаны все его знаменитые остроты. Ни первая, ни вторая его жена по-русски не говорили. По-видимому, русским языком он пользовался только в поэзии. С другой стороны, немногие его французские стихи, хоть и интересны, в большинстве своем безделушки и совершенно не дают представления о том, каким великим поэтом он был на русском языке.

Стиль Тютчева архаичнее, чем стиль Пушкина и Жуковского, и, за исключением его воспитателя Раича, единственные русские поэты, повлиявшие на него, – это классики XVIII века Державин и Ломоносов, чей ораторский напор легко узнается во многих тютчевских стихотворениях. Зрелости его стиль достиг сравнительно рано, и уже немногие стихи, опубликованные в 1829 г., являются его главные черты. Примерно с этого времени поэзия Тютчева представляет собой единое целое (не считая его политических стихов, а также стихов, относящихся к «последней любви») и может рассматриваться вне всяких хронологических рамок. Самое большое число лучших стихов его написаны в десятилетие 1830–1840 гг.

Поэзия Тютчева метафизична и строится на пантеистическом понимании вселенной. Как это и бывает с каждым поэтом-метафизиком, философию Тютчева нельзя оторвать от ее поэтической формы, не лишив ее всякого значения. Но о главных ее чертах можно кое-что сказать. Основное ее отличие от философии великих английских поэтов состоит в том, что она глубоко пессимистична и дуалистична – по сути, это манихейство. Есть два мира – Хаос и Космос. Космос – живой организм Природы, пульсирующее индивидуальное существо, но реальность его вторична и менее значительна в сравнении с Хаосом – реальной реальностью, в которой Космос только легкая, случайная искра упорядоченной красоты. Эта дуалистическая философия сформулирована ясно, как для учебника, в следующих стихах:

ДЕНЬ И НОЧЬ

(1839)

*На мир таинственный духов,
Над этой бездной безымянной,
Покров наброшен златотканый
Высокой волею богов.
День – сей блестательный покров –*

*День, земнородных оживление,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов!*

*Но меркнет день – настала ночь,
Пришла, и с мира роковою
Ткань благодатную покрова
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами –
Вот отчего нам ночь страшна!*

Противопоставление Космоса и Хаоса, символизированных в *Дне и Ночи*, – основная тема тютчевской поэзии. Но Космос, растительная вселенная, хотя жизнь его во чреве Хаоса и непрочна, противопоставляется как высшее и величайшее существо малости и слабости индивидуального сознания. Эта тема находит свое риторическое выражение (сильно напоминающее знаменитый державинский парафраз 82-го псалма) в замечательном стихотворении, начинающемся словами: «Не то, что мните вы, природа..». (1836); это одна из самых красноречивых и кратких проповедей в стихах, когда-либо написанных. Иначе она выражена во многих «фрагментах о природе». Большая часть их очень коротка, не более восьми-двенадцати стихов. Один из самых длинных – *Итальянская villa* (1838), прекрасная в своей покинутости людьми, отвоеванная у человека Природой – и потревоженная опять вторжением человека:

*И мы вошли... все было так спокойно!
Так все от века мирно и темно!..
Фонтан журчал... Недвижимо и стройно
Соседский кипарис глядел в окно.
Вдруг все смутилось: судорожный трепет
По ветвям кипарисным пробежал;

Фонтан замолк – и некий чудный лепет,
Как бы сквозь сон, невнятно прошелтал.
Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,
Та жизнь – увы! – что в нас тогда текла,
Та злая жизнь, с ее мятежным жаром,
Через порог заветный перешла?*

Два элемента тютчевского стиля, риторический и классический, с одной стороны, и романтически-образный, с другой, перемешаны в его стихах в разнообразных пропорциях. Иногда романтический, насыщенный смелыми провидческими образами, получает почти

полную волю. Так происходит в изумительном стихотворении *Сон на море* (1836), по дикой красоте ни с чем на русском языке не сравнимом, по богатству и чистоте романтического видения сходном с лучшими стихами Колриджа. Но даже здесь точность причудливых и лихорадочных образов напоминает о пройденной Тютчевым классической школе.

В других стихотворениях преобладает классический, ораторский, мыслительный элемент, как в уже упоминавшемся *Не то, что мните вы, природа* и в самом знаменитом, вероятно, из всех *Silentium* (1833), которое начинается словами:

*Молчи, скрывайся и тай
И мысли и мечты свои;*

и включает знаменитую строку:

Мысль изреченная есть ложь.

В таких стихах романтическое видение узнаваемо только по богатству и блеску некоторых выражений и по артистической звукописи. Любовная лирика Тютчева эпохи связи с Денисьевой также прекрасна, как его философские стихи и стихи о природе, но в ней больше пронзительности и страсти. Это самая глубокая, тонкая и трогательная трагическая любовная поэзия на русском языке. Главный ее мотив – мучительное сострадание к женщине, которую погубила всеподавляющая любовь к нему. Стихи, написанные после ее смерти, проще и прямее, чем все написанное им прежде. Это крики тоски и отчаяния во всей их поэтической простоте.

Политические стихи Тютчева и его стихи «на случай», составляющие около половины собрания его сочинений, по качеству много ниже другой половины. В них не проявились высочайшие черты его гения, но некоторые являются блестящими образцами поэтического красноречия, а другие – столь же блестящими образчиками поэтического остроумия. Раннее стихотворение о взятии Варшавы по благородству и сложности политических чувств сравнимо с пушкинским *Наполеоном*, а стихотворение *На новый 1855 год* читается как жуткое и величественное пророчество. Большая часть поздних политических стихотворений (после 1848 г.) грубо националистичны и реакционны по духу, и многие (особенно после 1863 г., когда он стал писать больше, чем прежде) представляют собой не более чем рифмованную журналистику. Но даже эта грубая идеология не помешала ему создать такой шедевр как *На приезд эрцгерцога Австрийского на похороны Николая I* – блестательную лирическую инвективу, мощные стихи, вдохновленные негодованием.

Тютчев славился остроумием, но его прозаические эпиграммы были на французском языке, и ему редко удавалось заставить свое

остроумие сотрудничать с искусством русского стихосложения. Но он оставил несколько шедевров, написанных в более серьезном умонастроении, как, например, это стихотворение о лютеранской церковной службе (1834):

*Я лютеран люблю богослуженье,
Обряд их строгий, важный и простой –
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.*

*Не видите ль? Собравшия в дорогу
В последний раз вам вера предстоит:
Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит.*

*Еще она не перешла порогу,
Еще за ней не затворилась дверь...
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,
В последний раз вы молитесь теперь.*

4. ЛЕРМОНТОВ

Поэзия Тютчева в 1836 г. прошла совершенно незамеченной. Это было лишь одним из симптомов того, что дни поэзии миновали, и это ощущали все. Ей предстоял еще только один взлет – молниеносное явление Лермонтова, его мгновенный и всеобщий успех. Его ранняя смерть была воспринята как окончательное закрытие эпохи стихотворства, но поэтическая школа закрылась еще раньше. Существует очень важное различие между теми условиями, в которых работали Пушкин и его современники, и теми, в которые попали Тютчев и Лермонтов. Этим последним недоставало бодрящей обстановки литературного движения, сочувственной близости собратьев-мастеров, занятых тем же делом. Вокруг них была пустыня. То, что Лермонтов обрел огромную аудиторию, а Тютчев не нашел практически никого, не должно скрыть от наших глаз схожесть их положения в главном. Ни тот, ни другой не получали никакой творческой поддержки от «культурного окружения».

Михаил Юрьевич Лермонтов родился 3 октября 1814 г. в Москве. Его отец, армейский офицер и небогатый помещик, был потомком капитана Джорджа Лермента, шотландского авантюриста, в начале XVII века поступившего на русскую службу. Лермонт, как мы помним, была фамилия Томаса Рифмача, и по традиции все Лермонты считаются его потомками. Однако Лермонтов, по-видимому, ничего не знал о своем поэтическом предке. Его мать была Арсеньева, а ее мать (урожденная Столыпина) была богатая помещица и видная в московском обществе фигура. Между родителями поэта существовало большое социальное неравенство.

Когда ему было три года, его мать умерла, и это привело к разрыву между его отцом и бабушкой, которая присвоила внука и вырастила его избалованным ребенком. В девять лет его повезли на Кавказские воды; горы и вся новая обстановка произвели на него неизгладимое впечатление. Ему было тридцать лет, когда он стал читать и писать стихи и сделался поклонником Байрона. Общество многочисленных кузин, кузенов и знакомых (в основном барышень), способствовало тому, что в нем развились тяжелая застенчивость и болезненное тщеславие. Он стал воспринимать себя байронически, научился преувеличивать свои чувства (и свои юношеские влюблённости в том числе) и обстоятельства своей биографии (например, разлуку с отцом), возводя их на романтическую высоту. В 1830 г. он поступил в университет, но мало занимался науками и держался особняком от идеалистов, которые учились с ним одновременно. В наказание за разгульное поведение ему не разрешили сдавать переходный экзамен, и в 1832 г. он ушел из Московского университета и уехал в Петербург, собираясь поступить в университет там. Но вместо университета он поступил в юнкерское училище. Ни училище, ни Петербург Лермонтову не понравились. Но вскоре он освоился с новым окружением и стал, во всяком случае с виду, типичным юнкером. Свою застенчивость он подавил, и она стала менее заметна. Байроническая поза сменилась маской ловкого и циничного повесы. Романтическая любовь, главное чувство его московских дней, была загнана внутрь, а внешне он был занят плотскими амурями и по окончании школы – бессердечным и рассчитанным донжуанством. Юнкерская школа столкнула Лермонтова с реальной жизнью, и именно там его поэзия обратилась от велеречивого самовыражения к откровенно грубым, непечатным юнкерским поэмам – в которых, однако, уже таился росток его будущего реализма. В 1834 г. Лермонтов был выпущен в лейб-гвардии гусарский полк офицером. Он был принят в высшее петербургское общество, но его московских связей было недостаточно, чтобы занять в этом обществе заметное положение. Его тщеславие страдало от бесчисленных булавочных уколов и только частично утешалось победами над женскими сердцами. Но под этой внешней жизнью Лермонтов продолжал жить жизнью поэта и постепенно достиг зрелости. Природный романтизм его поэтической натуры вырвался на поверхность при известии о гибели Пушкина. Во всем запомнившемся стихотворении (сейчас оно может показаться скорее риторикой, чем поэзией, но, во всяком случае, риторикой высшего качества) он выразил чувства лучшей части общества – отчаяние по поводу гибели человека, который был величайшей национальной славой, негодование на убийцу-инострانца, который «не мог понять... на что он руку поднимал», и презрение и ненависть к низким и недостойным царедворцам, позволившим иностранцу убить поэта. Стихи попали в цель – и Николай отреагировал соответственно. Лермонтов был

арестован, судим военным судом, исключен из гвардии и сослан в полк на Кавказ.

Первая ссылка продлилась недолго. Не прошло и года, как Лермонтов был прощен и возвращен в гвардию. Но короткое время, проведенное на Кавказе, оживило его романтическую привязанность к этому русскому, домашнему Востоку, что щедро отразилось в его творчестве. В 1838 г. он вернулся в Петербург, на этот раз знаменитым поэтом и светским львом.

Хотя первая стихотворная повесть Лермонтова *Хаджи Абрек* появилась в журнале уже в 1835 г., началом его литературной известности следует считать стихи на смерть Пушкина, которые (хотя они, разумеется, не могли быть напечатаны) широко ходили в списках. В 1837 и 1838 гг. несколько его стихотворений появилось в разных журналах, каждый раз привлекая к себе внимание. В 1839 г. его друг Краевский основал толстый журнал *Отечественные Записки*, и только с этих пор произведения Лермонтова стали появляться в печати регулярно и часто. В 1840 г. подборка его стихотворений и поэм и роман *Герой нашего времени* вышли отдельной книгой. Но, как и Пушкин, только с более реальными основаниями и более действенно, Лермонтов противился тому, чтобы в обществе на него смотрели как на литератора. Он мало бывал в литературных кругах, и единственным литератором, с которым он за всю жизнь близко сошелся, был Краевский. С другой стороны, он остро интересовался политическими вопросами и в 1838–1840 гг. принадлежал к тайному обществу, где эти вопросы обсуждались – к «Кружку шестнадцати».

Светская жизнь, несмотря на удовольствия, тешившие его тщеславие, раздражала и злила Лермонтова. У него было несколько настоящих искренних друзей в свете, но в целом он вызывал у него лишь возмущенно-презрительную скуку. Однако вскоре жизнь в Петербурге кончилась. Под пустейшим предлогом он дрался на дуэли с де Барантом, сыном французского посла. Обошлось без кровопролития, но тем не менее поэт был арестован и снова сослан в линейный полк на Кавказ (1840). На этот раз он принял участие в нескольких военных экспедициях против чеченцев и проявил себя как блестяще храбрый офицер. Он был упомянут в донесениях и дважды представлялся к награде, но Петербург наград не утвердил. Летом 1841 г. он поехал в Пятигорск, на Кавказские минеральные воды, и встретил там многих петербургских и московских знакомых, в том числе своего однокашника майора Мартынова. Лермонтов и Мартынов ухаживали за одной и той же барышней, *m-lle* Верзилиной, и Лермонтов отправлял Мартынову жизнь своими насмешками над ним в присутствии этой барышни. Некоторое время Мартынов терпел, но в конце концов вызвал Лермонтова на дуэль.

Лермонтов всегда был готов драться. 15 июля (по старому стилю) 1841 г. они стрелялись в долине близ Пятигорска. Мартынов выстрелил первым, и Лермонтов был убит на месте.

При жизни Лермонтов печатался мало – он отдавал в печать только те свои произведения, которые считал зрелыми. Но почти сразу после его смерти начали публиковать его ранние стихи, по качеству резко отличавшиеся от тех, которые он сам находил достойными опубликования. Пропорция этих более слабых произведений росла с каждым новым изданием и в конце концов поглотила небольшое количество совершенной поэзии в океане детских излияний. Читая Лермонтова, необходимо отличать зрелое от незрелого и не поддаваться ошибочному впечатлению от *первых* томов собрания его сочинений (к сожалению, всегда первых).

Ранняя его поэзия обильна и бесформенна. Она ценна для биографа, который в состоянии делать скидку на юность поэта, но для читателя подавляющая ее часть интереса не представляет. Изредка там и сям вспыхивают проблески гениальности, отрывки песни, поражающей такой силой непосредственного лирического возгласа, таким пронзительным самовыражением, каких и предугадать было нельзя. В этих произведениях нет ни мастерства, ни манеры, ни техники – ничего, кроме изобилия лирического сырья. Особняком от других стихов стоит *Ангел*, написанный в 1831 г., – один из высочайших лермонтовских взлетов, может быть, самое изумительное *романтическое* стихотворение на русском языке. Оно совершенно – хотя это не есть совершенство зрелости. Никогда непобедимая тоска прикованной к земле души о небесной родине не была выражена с такой музыкальной правдой, как в шестнадцати строках семнадцатилетнего мальчика.

Следующий период (1832–1836) был менее продуктивен, чем первый. Это особенно относится к лирике. В юнкерской школе Лермонтов, кроме непристойных поэм, почти ничего не писал. Это антитеза его ранней поэзии, и только в синтезе этих двух элементов, реалистического и романтического, личность Лермонтова нашла свое истинное выражение. Юнкерские поэмы привели к *Сашке*, где этот синтез уже наполовину осуществлен. *Сашка* – родной, законный сын байроновского *Дон Жуана*, может быть, даже единственный во всем потомстве, который в самом деле похож на отца, хотя, явно, более романтичен и менее изыскан. Многое в этой поэме непечатно и идет не от Байрона, а от домашней традиции непристойных стихов. И все-таки общее впечатление от поэмы – явно романтическое. *Сашка* остался незаконченным и был опубликован лишь много времени спустя после смерти Лермонтова. В том же реалистическом духе, но уже без романтизма и непристойности *Сашки*, написана *Тамбовская казначейша* (опубликованная в 1838 г.), написанная онегинской

строфой комическая история из провинциальной жизни, происходящая по прямой от пушкинского *Графа Нулина*. Первая из опубликованных поэм Лермонтова *Хаджи Абрек* (1835), кавказская повесть о мести, свободная от байронической мрачности и тягучести, написана в быстром темпе, грубоватым, но крепким мужественным ритмом.

За единственным исключением *Ангела*, все представляющее абсолютную ценность лермонтовской поэзии, написано в последние четыре-пять лет его жизни. Лермонтовскому методу работы присуща одна черта, какой, насколько мне известно, больше ни у кого нет: многие темы и пассажи разной величины, которые мы впервые встречаем в его ранних стихах, мы находим снова и снова в разных обрамлениях и с разными композиционными функциями, пока наконец они не найдут своего настоящего места в стихах 1838–1840 гг. Эта миграция характерна для общего, абстрактного типа лермонтовской поэзии. Она не привязана к событиям дня. Реальность ее случайна. Его постоянно обступают видения, угнетают какие-то эмоциональные узлы; он не может успокоиться, пока от них не освободится. Даже в самом глубоко прочувствованном из стихотворений, написанных на определенное событие, – *Памяти А. И. Одоевского* (1839) – центральное место занимает пассаж, прямо перенесенный сюда из *Сашки*. Обе самые крупные поэмы зрелого периода – *Демон* и *Мцыри* – только окончательное воплощение замыслов, зародившихся еще в 1829 и 1830 гг.

Демон, над которым он работал с 1829 до 1833 г., был продолжен в 1837 г., когда он жил в Грузии, и закончен в 1839 г. В первых набросках место действия не определено, но в окончательном варианте это Грузия, и знаменитые описательные места первой части написаны в последний период работы над поэмой. В царствование Николая поэма появиться в печати не могла, поскольку цензура нашла ее сюжет антирелигиозным, но она разошлась в бесчисленных списках. Во второй половине XIX века это была, вероятно, самая популярная поэма в России. Она привлекала читателей тем же, что и южные поэмы Пушкина, – своей беспредельной сладкозвучностью. Сладкозвучность Лермонтова более чисто-музыкальна, чем пушкинская. Она не темперирована точностью классической школы, как у старшего поэта. Наше время значительно снизило оценку *Демона*. Содержание его на том же уровне, что «ангел-и-периевские» поэмы Мура. Что касается самого демона, то он самый неубедительный дьявол из всех, когда-либо задуманных поэтами. Он чисто оперный, и то, что сюжет *Демона* превратился в либретто для самой «оперной» из русских опер (автор – Антон Рубинштейн), многозначительно само по себе. Для большинства русских читателей *Демон* – серьезная помеха в их общей оценке Лермонтова. И все-таки

в нем есть поразительная словесная музыка и колдовство, оказавшееся достаточно мощным, чтобы захватить такого человека как великий художник-визионер Врубель и вдохновить его незабываемые образы. Он остался источником вдохновения для великих поэтов, как Блок и Пастернак, сумевших найти в нем больше, чем обычный нетворческий читатель. Ибо за наружной наивностью и мишурностью есть нечто, что нельзя назвать иначе как присутствие демонов.

Мцыри (что по-грузински означает «послушник») имеет подобную историю. Тема его – предсмертная исповедь мятежного юноши своему духовному отцу; это вызов существующему порядку и декларация несломленного духа. По метру (по-английски называемому восьмисложником, т. е. с одинаковой рифмой) и по языку он связан с *Шильонским узником* Жуковского. Первый его набросок, *Исповедь* (1830) – как и первый набросок *Демона* – почти не локализован. Второй – *Боярин Ориа* (1835) помещен в оперную, «древнерусскую» обстановку и включен в сложный, хотя и бессвязный сюжет. В окончательном варианте, как и в *Демоне*, действие происходит в Грузии. Поэма написана с большой силой, и ее можно считать самой выдержанной в духе поэтической риторики (в лучшем и высшем смысле слова) поэмой в России. Но это и нечто большее. Вся та часть ее, где говорится о природе, принадлежит маленькой, но бесценной сердцевине лермонтовского визионерства, ибо он единственный русский поэт, которому был ведом «дальний край» английских и немецких романтиков.

Видение «дальнего края» вечности, мерцающего сквозь образы этого мира, уже нашло ранее свое окончательное выражение в *Ангеле*. Это положительная черта лермонтовского романтизма. Отрицательная черта – страстное презрение к человеческому стаду. Негодование против «пустого света» – главная нота многих стихов последних лет. Такие стихотворения, как *Смерть поэта*, *Поэт*, горькая *Дума о современниках* («Печально я гляжу на наше поколенье»), или обличительная речь против французской нации по поводу похорон Наполеона в Доме инвалидов (*Последнее новоселье*) – блистательное, сильно действующее красноречие, и поэзия постольку, поскольку это красноречие в стихах. Но есть стихотворение, в котором *оба* романтических аспекта Лермонтова, и визионерский, и риторический, соединены в высшем и несравненном единстве. Это *Новогоднее*: окруженный веселой аристократической толпой на балу, поэт вспоминает чистые прекрасные видения своих ранних лет – «*мечты моей созданье, с глазами, полными лазурного огня, с улыбкой розовой, как голубого дня за рощей первое сиянье*» – и, возвращенный к реальности, кончает криком негодующего презрения к окружающей его толпе.

Но Лермонтов был не только романтик. Чем старше он становился, тем больше понимал, что реальность не просто уродливое покрывало, наброшенное на вечность, не просто рабство его рожденного небом духа, но мир, в котором надо жить и действовать. Элемент реализма впервые появляется в его юнкерских поэмах и в *Сашке*. Реализм продолжает утверждаться в его зрелых произведениях по мере того как, освобождаясь от романтических наваждений, Лермонтов постепенно вырабатывает новую манеру, в которой он проявил себя как более великий мастер, нежели в романтической поэзии. Ибо его романтические стихи – это блестящая демонстрация скорее действенной, нежели утонченной риторики, которую от ходульности и прозаичности спасает только сила наполняющего ее поэтического дыхания, или потоки небесной музыки, скорее подслушанные у сфер, чем сознательно созданные. В реалистической своей поэзии Лермонтов истинный мастер, ученик Пушкина. Благодаря чистой интуиции он оказался способным отгадать многие секреты поэта, от которого был отделен не столько годами, сколько перерывом традиции. Ибо Лермонтов вырос в мире уже непривычном к французской и классической культуре, и так никогда и не повезло ему встретить людей, которые могли бы его научить. Стиль его поначалу был поразительно отличен от пушкинского. Он был настолько же смутным, насколько пушкинский был точным, настолько же разбухшим, насколько пушкинский был сжатым; казалось, он состоит не из отдельных слов с четкими значениями, а из словесных масс, слитых в неразличимый бетон. Именно его смутность, столь совместимая с музыкой и «небесной песней», помогла ему достичь высших романтических эффектов; но кроме этих «пурпурных заплат», его поэзия в романтических стихах – просто поток словесных ливней. В реалистических своих стихах он вырабатывал стиль, в котором не было бы следов ни небесного происхождения, ни романтической неряшливости. Начиная с русских стихов 1837 г. – простой и трогательной баллады *Бородино*, написанной языком и выражавшей мысли старого ветерана, и изумительной *Песни про купца Калашникова*, повести из времен Древней Руси, размер и стиль которой с чудесной интуицией взяты из эпических народных песен (хотя и сюжет, и дух тут явно романтические), – он овладел стилем и мерой и создал эти шедевры, не прибегая к неуловимой помощи небесных мелодий и пурпурных заплат. После этого он уже был способен разрабатывать романтическую тему (как, например, *Беглец*, 1841) с пушкинской сжатостью и ясностью и с только ему свойственной воинственной энергией. В некоторых стихотворениях, написанных в последние два года, он попробовал и чисто реалистический стиль, применяя язык и словарный запас прозы, в соединении с большими темами и высокой

серьезностью великой поэзии. Как и *Ангел*, и подобные ему, эти стихи являются его высшим достижением в поэзии. Они поддерживают его право стоять в национальной оценке рядом с Пушкиным. Самые из них замечательные – *Завещание умирающего офицера Кавказской армии* (великолепно переведенное Морисом Бэригом в *Очерке русской литературы*) и *Валерик*, «письмо в стихах», рассказывающее в простом, но полном значенья реалистическом стиле о битве с горцами. Это стихотворение – звено между *Медным всадником* и батальными сценами *Войны и мира*.

Во что бы вырос Лермонтов как поэт – предмет ничем не ограниченных раздумий. Но и без этого он один из очень немногих великих поэтов, и хотя сегодня звезда его несколько затмилась, вполне вероятно, что потомство снова утвердит приговор девятнадцатого века и поставит его рядом с Пушкиным. Как романтический поэт, он не имеет соперников в России (за исключением, может быть, Блока), и, конечно, он мог стать и великим реалистом (в русском смысле). Но вполне вероятно и то, что основным направлением его развития могла стать проза, которая сегодня считается самым бесспорным основанием для его положения в первом ряду.

5. ПОЭЗИЯ РЕФЛЕКСИИ

Поэзия Золотого века была прежде всего и превыше всего «поэтической», в этимологическом смысле этого греческого слова (*poieo* – делаю, творю). Поэты этого времени были «делателями», творцами. Их поэзия была не записью их личного опыта, а творчеством из материала этого опыта. Поэзия Лермонтова была (как и всякая настоящая поэзия) тоже творчеством и преображением, но элемент сырого опыта и желание его выразить играют в ней гораздо большую роль, чем у его старших современников. В последних произведениях он обратился к более «поэтическому» методу. Но для читателя поэзия перестала быть созданием «прекрасных вещей», чья красота заключалась в том, что они новы и преодолевают обычный опыт, и сделалась прямым ответом на его, читателя, собственные психологические эмоции, «прекрасным языком эмоций» – словом, прекрасным подтверждением чувств, которые читатель сам пережил. Когда поэзия достигает этой ступени, она утрачивает самостоятельное существование.

Чувства – внутренний опыт – составляли главный интерес в жизни лучших русских людей в тридцатые и сороковые годы. Их героем был Гамлет, их главным занятием – самоанализ. Культ чувства, убеждения, что великие чувства являются единственным оправданием притязаний человека на превосходство, разделялся всеми. Но почти никогда самоанализ не помогал человеку разглядеть

в своей душе достаточно великих чувств. Недовольство собой из-за того, что человек не может найти в себе великих, облагораживающих чувств, предписанных романтической традицией, стало темой литературы того времени. Оно ярко проявляется у Лермонтова. У него чувства и писания такого рода были только одной стороной его слабой – человеческой, а не «поэтической» – натуры. Но у меньших поэтов его поколения, так называемых поэтов «рефлексии» (что по-русски означает критическое самонаблюдение), это чувство стало единственной нотой, а стиль – версифицированной его записью. Наиболее видные из их числа поэты Иван Павлович Ключников (1811–1895) и особенно Николай Платонович Огарев (1813–1877), друг детства и в течение многих лет политический союзник Герцена. Человек большого, но неоформленного душевного благородства, Огарев был несчастлив в семейной жизни. В 1856 г. он эмигрировал и стал вместе с Герценом издавать *Колокол*.

Огарев оказался в значительной степени злым гением Герцена, не потому, что у него были какие-нибудь дурные намерения, но потому, что у него совершенно отсутствовал политический такт, отличавший его великого сотрудника. Его стихи (которые он начал публиковать с 1840 г. и которые вышли книгой в 1856 г.) типичны для идеалистических сороковых годов. Меланхолия, разочарование, бессильные стремления, печальные воспоминания об упущенном счастье – вот его главные темы. Такие стихи, как Огарев, мог бы писать герой тургеневских романов.

Сам Тургенев начал свою литературную деятельность со стихов. Поэтическая его деятельность продолжалась с 1838 по 1845 г. Он гораздо более художник, чем Ключников и Огарев, ибо через Плетнева имел прямую связь с Золотым веком. Но темы его поэзии те же, что и у них, – меланхолия, разочарование, идеалистическая ирония над осыпающимися и увядающими «великими чувствами». Самая его запоминающаяся (и самая длинная) поэма – *Параша* – была восторженно принята Белинским в 1843 г. Это произведение романтической иронии; ее тема – перерождение идеальной юношеской любви в скучные реалии совместной жизни людей среднего возраста. Стиль идет от *Дон Жуана* или от *Евгения Онегина* и от Лермонтова (просодию которого автор отлично сымитировал). Не будучи великой поэмой, сравнимой с лучшими тургеневскими рассказами, это произведение никак не заслуживает пренебрежения.

6. ДРАМА

Русский театр тридцатых и сороковых годов по-прежнему блестал великими актерами и высоким уровнем актерской игры, но не драматургами. Исключение, подтверждающее правило, – комедии Гоголя, но они так же одиноки и изолированы в тридцатые годы, как

комедия Грибоедова была в двадцатые. Общий уровень драматургии был ничуть не выше, чем в минувший период. В трагедии восторжествовал романтизм, но это не пошло на пользу русской сцене. Пьесы Нестора Кукольника (1809–1868), написанные белым стихом на романтические темы, отлитые по шиллеровской форме, имели огромный успех, особенно в Петербурге; наполнявшие зал государственные чиновники находили в этих дешевых, мишурых, бьющих на эффект пьесах именно то, чего они требовали от романтизма. Менее мишурыми, но в остальном не лучше кукольниковских, были романтические и патриотические пьесы несчастного Полевого. Не лучше был и барон Егор Розен (1800–1860), автор либретто великой оперы Глинки *Жизнь за царя* (1836), хотя по какой-то непонятной для нас причине ему одно время покровительствовал Пушкин.

Настоящим драматургом в тридцатые годы был не Кукольник и не Полевой, а Шекспир. Это особенно справедливо для Москвы, где зрители были просвещеннее и демократичнее, чем петербургские. Это были студенты университета, молодые купцы и городские чиновники, тянувшиеся к культуре и красоте. Особенно популярен был *Гамлет*. Идеалисты находили в Гамлете родную душу, а прочая аудитория была захвачена романтической красотой диалога и еще более – вдохновенной игрой Павла Мочалова (1800–1848), великого русского романтического трагика.

Но в то время как на одной русской сцене господствовал воплощенный Мочаловым романтизм, другая постепенно двигалась к новой, русской, концепции реализма. Усиление реализма на русской сцене происходило ровнее и логичнее, чем в литературе, благодаря выдающейся личности Михаила Щепкина (1788–1863), который во второй четверти столетия совершил революционный переворот в манере комической игры и заложил основы чисто русского реалистического стиля.

В комическом репертуаре, особенно в петербургском, почти безраздельно господствовал водевиль. Правда, позднейшие авторы брали для своих водевилей сюжеты и сочиняли интриги из русской жизни, сам жанр оставался не оригинальным, французским. Он был проникнут веселым беспечным «скрибизмом», и литературное его значение невелико. Но с театральной точки зрения это жанр чрезвычайно благодарный, потому что в нем масса действия, и актеры имеют возможность проявить свою индивидуальность. Не раз говорилось, что в смысле сценичности водевилисты тридцатых и сороковых годов остались в России непревзойденными. Но литературное их значение почти ничтожно.

7. РОМАНИСТЫ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ XIX ВЕКА

Художественная проза тридцатых и начала сороковых годов представляла собой хаос, но хаос плодородный. Романтизм и реализм, фантазия и каждодневная жизнь, идеализм и сатира, конструкция и стиль – все находилось в состоянии плодотворного брожения и все было смешано и перемешано. Хаосу предстояло оформиться только во второй половине сороковых годов, когда родилась русская реалистическая школа.

Проза в этот период делилась на три основных направления: немецкий романтизм, французский романтизм и русский натурализм. Первый представлен Александром Фомичом Вельтманом (1800–1870) и князем Владимиром Одоевским (1803–1869); второй – Николаем Павловым (1803–1864) и Еленой Ган, ур. Фадеевой (1814–1842; псевдоним – Зинаида Р-ва). Третья группа представлена Погодиным и Далем. В Гоголе проявились все три направления – и все три он перерос в силу своей огромной оригинальности.

Вельтман начал свою литературную деятельность в 1830 г. и продолжал ее до самой смерти, хотя после упадка романтизма в 40-х гг. практически лишился читателей. Восхитительно-читабельный стиль Вельтмана основан на Стерне, Жан Поле и немецких романтиках. Его свободно построенные рассказы являются смесь воображения и игриво безответственного юмора и изобилуют стерновскими приемами разрушения иллюзии повествования. Они полны учености, излагаемой иронически, чисто по-стерновски. Идеалисты тридцатых и начала сороковых годов ценили вельтмановский романтический юмор и причудливые методы построения как выражение «романтической иронии» – иронии превосходства поэта над несовершенством этого конечного мира.

Он никогда не надоедает, ибо благодаря неизменно очаровательному юмору и прихотливому стилю читать его – всегда наслаждение.

Князь Владимир Федорович Одоевский (1803–1869) в юности был одним из «любомудров». Позднее он поступил на службу, где сделал блестящую карьеру; он умер сенатором. Кроме того, он был филантропом, и его имя связано с несколькими известными благотворительными обществами. Одоевский обладал энциклопедическими знаниями и прекрасно разбирался в естественных науках (включая алхимию), музыке и философии. В литературе он и Вельтман были главными проводниками немецкого романтизма.

Лучшие рассказы Одоевского несут на себе печать гофмановского влияния. Главная тема их – контраст между низшей, сомнительной реальностью обычной жизни и высшей реальностью жизни идеальной. Все рассказы вдохновлены презрением к

низменной плотской жизни филистерского стада. Главный его труд – *Русские ночи* (1844) – серия философских бесед о непригодности философии для разрешения загадок вселенной, если она не ведома высшим знанием.

«Французские романтики» развивали идеи попроще, более практического толка – свободы и культа страсти, – и более яркие формы риторики.

Больше всех преуспевал Павлов, пользующийся дурной репутацией муж Каролины Павловой. Его *Три повести* (1835), по небрежности пропущенные цензурой, были одной из самых больших литературных сенсаций того времени. Они изобилуют яркой и звучной риторикой. Но основной их интерес – нота социального протesta, никогда так сильно не звучавшая в русской художественной литературе. Самая поразительная из трех – трагическая повесть о талантливом крепостном музыканте. Книга много обещала, однако Павлов не пошел дальше. Вторая его книга (*Новые повести*, 1839) оказалась ниже первой, после нее он всецело предался игре и ораторству за обедами.

Влияние Жорж Санд, вскоре ставшее таким могучим, проявилось впервые в произведениях Елены Ган. Муж ее был артиллерийским офицером, и она странствовала с ним вместе с одного Богом забытого воинского поста на другой. Все ее повести – протест против смертной скуки, вульгарности, пустоты провинциальной и гарнизонной жизни. Ее краткие, молчаливые, но страстные героини необыкновенно наивны и беспомощны и вечно оказываются жертвами зависти и клеветы провинциальных сплетниц. Мужчины у нее или подлецы, соблазняющие женщин притворной любовью, или трусы, чья страсть слишком слаба, чтобы заставить их достойно поступить с любящими их женщинами.

Третья группа – русских натуралистов – принадлежит главным образом послегоголевскому периоду и не может рассматриваться, пока мы не поговорили о Гоголе. Но первые реалистические истории Погодина из жизни русского мещанства появились еще в 1829 г., а Даль начал публиковать анекдоты и рассказы в нарочито народном духе в 1832 г.

Особо от главной линии развития литературы и параллельно Гоголю, вне зависимости от него стоят романы об украинской жизни Григория Квитки (1778–1843), писавшего под псевдонимом Основьяненко. Большая часть его произведений написана на украинском языке и потому не входит в сферу внимания этой книги, но его роман *Пан Халявский*, написанная с тяжеловесным реализмом и тяжеловесным юмором картина ничем не одухотворенной и сугубо материалистической жизни украинского помещика, – заметная веха в движении к чисто физиологическому натурализму.

8. ГОГОЛЬ

Николай Васильевич Гоголь (полная его фамилия Гоголь-Яновский, но он рано отбросил вторую половину) родился 19 марта 1809 г. в торговом городе Сорочинцы Полтавской губернии. Он был родом из украинского дворянства. Отец был небогатым помещиком и украинским драматургом-любителем. В 1821 г. Гоголь поступил в Нежинский лицей и оставался там до 1828 г. Там он начал писать. Его не слишком любили товарищи, но с двумя-тремя из них он по-настоящему подружился. Очень рано в нем проявилась склонность к угрюмой затаенности, вместе с мучительной застенчивостью и безграничным честолюбием. Так же рано в нем развился необычайный талант имитатора, который впоследствии сделал его таким непревзойденным чтецом собственных вещей. В 1828 г., закончив лицей, Гоголь приехал в Петербург, полный смутных, но блестящих честолюбивых надежд. Они тут же были безжалостно разрушены. Он надеялся стать актером, но был отвергнут: его голос нашли слишком слабым. Он надеялся сделать блестящую карьеру на государственной службе – его посадили переписывать обычные бессмысленные бумаги. Он надеялся на литературную славу и привез с собой поэму-идиллию из немецкой жизни, очень слабую и наивную – *Ганц (sic!) Кюхельгарден*. Гоголь издал ее (за собственный счет, разумеется) под именем «В. Алов». Журналы ее заслуженно осмеяли. Он скупил и уничтожил весь тираж. В состоянии полного разочарования он внезапно уехал за границу с намереньем, как он говорил, отправиться в Америку. Но доехал он только до Любека. Через несколько дней он вернулся в Петербург и снова решил попытать счастья, на этот раз проявив больше терпенья. Он поступил на службу, все еще надеясь стать великим государственным человеком, и одновременно начал писать прозу. Познакомился с «литературной аристократией», напечатал рассказ в альманахе Дельвига *Северные цветы*, был взят под покровительство Жуковским и Плетневым и в 1831 г. представлен Пушкину. В этом избранном литературном кругу он был хорошо принят и, по-прежнему тщеславный, непомерно возгордился своим успехом и стал вести себя очень самоуверенно. Благодаря Плетневу он получил место учителя истории в институте благородных девиц и немедленно вообразил, что великим человеком он станет, если напишет Историю.

В это же время (1831) он издал первую книгу своих украинских рассказов (*Вечера на хуторе близ Диканьки*), которая имела настоящий успех. За первой книгой в 1832 г. последовала вторая, а в 1835 г. вышел двухтомник рассказов и повестей под названием *Миргород* (туда вошли *Вий*, *Тарас Бульба*, *Старосветские помещики* и *Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*) и два тома прозы под названием *Арабески* (куда, кроме ряда очерков,

вошли *Невский проспект*, *Записки сумасшедшего* и первый вариант *Портрета*). В 1834 г. Гоголь был назначен профессором истории Петербургского университета, хотя, кроме безграничной самоуверенности, никаких данных для занятия этой кафедры у него не было. Эта академическая авантюра окончилась полным провалом. Первая лекция – введение в историю средних веков – блистала вдохновенной риторикой, но все, за ней последовавшие, были пусты и бессодержательны. Тургенев, находившийся среди слушателей, оставил воспоминания о жалком впечатлении, которое эти лекции производили. Вскоре Гоголь осознал свой провал (хотя вряд ли отнес его за счет своей непригодности) и в 1835 г. ушел из университета. Хорошие отношения с «литературной аристократией» у него продолжались, Пушкин и Жуковский по-прежнему поддерживали его. Но настоящей близости у Гоголя ни с Пушкиным, ни с Жуковским не было. Он им нравился, они ценили его талант, но обожествлять его отказывались. В конце концов, возможно даже, что они его недооценивали. Но если «аристократия» выражала ему умеренное восхищение, то в Москве Гоголь нашел то полное признание и поклонение, которые только и могли его удовлетворить. Молодые идеалисты с Белинским во главе вознесли его до небес, но подружился он не с ними. Средой, которая стала его убежищем, оказались славянофилы и особенно семья Аксаковых, где он встретил безграничное и безусловное восхищение.

Хотя между 1832 и 1836 гг. Гоголь с огромной энергией работал над своими художественными произведениями и хотя все они так или иначе в течение этих четырех лет имели своим источником его встречи с Пушкиным, Гоголь все еще не решил, удовлетворится ли его честолюбие литературным успехом. Только после представления его комедии *Ревизор* 19 апреля 1836 г. он окончательно поверил в свое литературное призвание. Эта комедия – злая сатира на русскую провинциальную бюрократию – увидела сцену только благодаря личному вмешательству Николая I. Встретили ее восторженной хвалой и яростными поношениями. Петербургские журналисты – выразители взглядов официальных кругов – подняли кампанию против Гоголя, в то время как «аристократы» и московские идеалисты всех оттенков невероятно ею восхищались. Они восприняли ее не просто как произведение искусства, а как огромное нравственное и общественное событие. Гоголь, хотя и задетый нападками филистеров, был окрылен восхищением своих поклонников. Когда через два месяца после первого представления он уезжал за границу, он уже был твердо уверен, что его призвание – «приносить пользу» родине мощью своего литературного гения. Двенадцать последующих лет (1836–1848) он прожил за границей, только изредка наезжая в Россию. Местопребыванием своим он

выбрал Рим. Гоголь влюбился в Вечный Город, отвечающий столь развитому у него чувству великолепия, город, где даже вечно преследовавшие его образы человеческой пошлости и животности принимали живописную и поэтическую оболочку, гармонично сливающуюся с прекрасным целым. Смерть Пушкина произвела на Гоголя сильнейшее впечатление, утвердив его в мысли, что отныне – он глава русской литературы и от него ждут великих свершений. Главным трудом его в эти годы была большая сатирическая эпическая поэма, как она по-русски называется, *Мертвые души*. В то же время он работал и над другими произведениями – переделывал *Тараса Бульбу* и *Портрет*, закончил свою вторую комедию *Женитьба*, написал отрывок *Рим* и знаменитую повесть *Шинель*. В 1841 г. первая часть *Мертвых душ* была готова, и Гоголь поехал в Россию, чтобы наблюдать за ее печатанием. В 1842 г. она вышла в Москве под навязанным цензурой названием *Похождения Чичикова, или Мертвые души*. В это же время вышло собрание его сочинений в четырех томах. Прием, оказанный новой книге всей литературной Россией, был безоговорочно восторженным. Это был апогей гоголевской литературной карьеры и практически конец его художественной деятельности. Его дальнейшее развитиешло так, как никто не ожидал, разочаровав всех, и еще и поныне остается одним из самых странных и озадачивающих случаев в истории русской литературы.

Творчество Гоголя, особенно в самых его значительных и влиятельных сочинениях, *Ревизор* и *Мертвые души*, было сатирическим. Казалось, это чистая сатира, направленная против темных, животных сил загнивающей России. Как таковая она была принята и задетой стороной – бюрократами и выражающими их мнение журналистами, и настроенной против них элитой. Этой последней автор этих сатир мнился учителем, человеком, несущим великую идею морального и социального возрождения, врагом темных общественных сил, другом прогресса и просвещения. И в этом крылось громадное недоразумение. Произведения Гоголя были сатирическими, но не в обычном смысле. Это была не объективная, а субъективная сатира. Его персонажи были не реалистическими карикатурами на явления внешнего мира, но карикатурами на фауну его собственной души. Они были экстраполяцией «уродств» и «пороков» автора: *Ревизор* и *Мертвые души* были сатирой на себя, на внутреннее «я» и оказывались сатирой на Россию и человечество, только поскольку и Россия, и человечество в этом «я» отразились. С другой стороны, Гоголь, наделенный сверхчеловеческой силой творческого воображения (в мировой литературе у него в этом есть равные, но нет высших), обладал совершенно несоответствующим его гению пониманием вещей. Идеи свои он вынес из провинциального отчего дома, получил их от своей простенькой, инфантильной матери; питанный им в первые годы литературной деятельности столь же примитивный романтиче-

ский культ красоты и искусства только слегка видоизменил их. Но его безграничное честолюбие, усилившееся от почестей, воздаваемых ему его московскими друзьями, побуждало его стать чем-то большим; не просто комическим писателем, а пророком, учителем. И он довел себя до того, что уверовал в свою божественную миссию – воскресить морально погрязшую в грехах Россию.

После появления первой части *Мертвых душ* Гоголь, по-видимому, собирался продолжать их в плане дантовской *Божественной комедии*. Первая часть, где были только карикатуры, должна была быть Адом. Во второй должно было происходить постепенное очищение и преображение мошенника Чичикова под влиянием благородных откупщиков и губернаторов – Чистилище. Гоголь сразу же начал работать над второй частью, но работа не шла и была отложена. Вместо этого он решил написать книгу прямых моральных проповедей, которые откроют миру его миссию. Но ему нечего было дать миру, кроме причудливых масок, экстраполированных из собственного подсознательного «я», или сверкающих романтических и героических образов своего творческого воображения. «Весть», воплотившаяся в новой книге, была всего лишь смесью провинциальных, приземленных и бездуховых религиозных поучений, слегка обрызганных эстетическим романтизмом и поданных для оправдания существующего порядка вещей (в том числе крепостного права, телесных наказаний и т.п.) и для того, чтобы каждый человек осознал *конформизм* как свой долг и изо всех сил поддерживал нынешний, заведенный Богом, порядок. Книга под названием *Выбранные места из переписки с друзьями* (хотя фактически там никаких мест из подлинных писем не было), вышла в свет в 1847 г. Гоголь ожидал, что она будет принята с благоговением и благодарностью, как послание с Синая. Он верил, что она послужит сигналом для немедленного возрождения россиян к нравственности от греховности. Вскоре его постигло жестокое разочарование. Его лучшие друзья, славянофилы, отнеслись к книге с явным мучительным отвращением. Сам Аксаков, архипастырь гоголевского культа, написал ему письмо,вшенное горько оскорблённой дружбой, обвиняя его в сатанинской гордости, маскирующейся под смиление. После этих упреков, за которыми последовали и другие, от людей, по его мнению, принадлежавших ему всецело, яростное и откровенное письмо Белинского, обвинявшее Гоголя в фальсификации христианства на потребу власть имущих и в обожествлении реакции и варварства, хотя и глубоко задело Гоголя, но вряд ли усилило его разочарование в себе. Его комплекс неполноценности превратился в волну отвращения к себе, и Гоголь бросился искать спасения в религии. Но он не создан был для религиозной жизни, и, как бы отчаянно себя к ней ни принуждал,

она ему не давалась. Началось следующее действие его трагедии. Вместо того, чтобы провозглашать благую весть, которой не обладал, он попытался совершить то, на что был неспособен. Его начальное религиозное образование рисовало ему христианство в его простейших формах: как страх смерти и ада. Но у него не было внутреннего устремления к Христу. Безнадежность усилилась, когда он предпринял (в 1848 г.) паломничество на Святую Землю. Душа его не согрелась от того, что он оказался на земле, по которой ходил Христос, и это окончательно убедило его, что он погиб безвозвратно. Из Палестины он вернулся в Россию и провел последние годы в постоянных разъездах по стране. Он встретился с отцом Матфеем Константиновским, яростным и ограниченным аскетом, по-видимому, имевшим на него большое влияние, который еще усилил его страх перед неминуемой погибелью, настаивая на греховности всего его творческого труда. И все-таки Гоголь продолжал работать над второй частью *Мертвых душ*, первый набросок которой, не удовлетворивший его, он уничтожил в 1846 г. Здоровье его, давно уже оставлявшее желать лучшего, постепенно ухудшалось. Он подрывал его своим аскетизмом, все время стараясь принудить себя к христианской внутренней жизни. К февралю 1852 г. он фактически находился в состоянии безумия. В приступе самоуничижения он уничтожил часть своих рукописей, среди которых была и почти вся вторая часть *Мертвых душ*. Он объяснял, что это произошло по ошибке, – дьявол сыграл с ним такую шутку. Неизвестно, хотел он это сделать на самом деле или нет. После этого он впал в черную меланхолию и умер 21 февраля 1852 г.

Значение Гоголя двояко: он не только был великим писателем; он еще и необычайно интересная личность, любопытнейший психологический феномен. Вероятно, его психологическая загадка так навсегда и останется загадкой. Я буду здесь ею заниматься только в ее прямом отношении к природе его творчества. Но как писатель Гоголь не раздваивается в том смысле, в каком раздваиваются Толстой или Достоевский. Не существует общей литературной мерки для его художественных произведений и других, в том числе моралистических, писаний. Последние интересны лишь постольку, поскольку проливают свет на психологию его личности. Ранние эссе, содержащиеся в *Арабесках*, – просто чистая риторика, не более чем удобрение для воистину великолепной риторики таких ранних повестей, как *Страшная месть* или *Тарас Бульба*. *Переписка с друзьями* – мучительное, почти унизительное чтение, несмотря на внезапные вспышки воображения, прорывающиеся сквозь тяжелый, ядовитый туман. Критические страницы, со своими порой воистину высоко художественными оценками и импрессионистическими портретами русских поэтов

(особенно его любимых Языкова и Державина) можно выделить: они одни только и достойны похвалы. Из писаний последних лет комментарий к литургии – вторичная и безответственная вещь. И хотя *Авторская исповедь* примечательна как имеющий немаловажное значение человеческий документ, она совершенно несравнима с *Исповедью* Толстого. Однако и в этих произведениях всегда присутствует единственная и неповторимая личность Гоголя – в его затрудненном, сознательно ни на что не похожем стиле и в постоянном ощущении непреодолимого хаоса и беспорядка.

Художественные произведения Гоголя – совсем другое дело. Это один из самых изумительных, неожиданных, в точнейшем смысле оригинальных миров, когда-либо созданных художником слова. Если считать мерой оценки писателей их чистую творческую мощь, то Гоголь величайший русский писатель. Ни у Пушкина, ни у Толстого не было ничего похожего на его вулканическое творческое воображение. И эта мощь воображения является странный контраст (или дополнение) его физическому бесплодию. Похоже, что сексуально он так и не вышел из детского (или, скорее, подросткового) возраста. Женщина была для него страшным, завораживающим, но недоступным наваждением; известно, что он никогда не любил. И потому женщины его воображения или странные сверхъестественные видения в форме и цвете, которых от мелодраматической банальности спасает только облекающая их стихийная сила риторики, или же совершенно лишенные пола и даже человекоподобия карикатуры.

Главная и самая постоянная черта гоголевского стиля – его словесная выразительность. Он писал, имея в виду не столько акустический эффект, оказываемый на ухо слушателя, сколько чувственный эффект, оказываемый на голосовой аппарат чтеца. От этого его проза так густа и насыщена. Она состоит из двух элементов, романтически контрастирующих и романтически крайних – высокой поэтической риторики и гротескового фарса. Гоголь никогда не писал просто – он всегда либо ритмизует, либо столь же тщательно имитирует. И интонации разговорной речи присутствуют у него не только в диалоге. Его проза никогда не бывает пустой. Она всегда живет и вибрирует живой речью. И потому переводить ее совершенно безнадежно – она непереводимее всякой другой русской прозы.

Другая важная черта гоголевского гения – необычайная острота и живость его зрения. То, как он видел внешний мир, с нашим обычным видением совершенно несоизмеримо. Он видел его романтически преображенными, и даже когда видел те же подробности, что и мы, у него они приобретали такие пропорции, что и по размерам, и по смыслу означали совершенно другое.

Гоголевские картины природы являются либо романтически-фантастическим преображением (как знаменитое описание Днепра в *Страшной мести*), либо странным нагромождением наваленных одна на другую подробностей, создающим бессвязный хаос вещей. Но в чем он абсолютно велик и непревзойден – это в видении человеческих фигур. Люди его – карикатуры, и нарисованы приемами карикатуриста – т. е. наделены преувеличенно подчеркнутыми чертами и сведены к геометрическому рисунку. Но эти карикатуры так убедительны, так правдивы, так неминуемы – это достигается, как правило, легкими, но точными и неожиданно реальными черточками, – что кажется, они правдивее видимого мира.

Я говорил об исключительной оригинальности Гоголя. Это не значит, что в его творчестве нельзя найти следов различных влияний. Главные из них: традиции украинского народного и кукольного театра, с которым были тесно связаны пьесы Гоголя-отца; героическая поэзия украинских дум, или казацких баллад; *Илиада* в переводе Гнедича; многочисленные комические авторы, от Мольера до водевилистов двадцатых годов; роман нравов, от Лесажа до Нарежного; Стерн – через немецких романтиков; сами немецкие романтики, особенно Тик и Гофман; «неистовая словесность» французского романтизма во главе с Гюго, Жюль Жаненом и их общим учителем Матюрином – длинный и все еще неполный список. Многие элементы гоголевского искусства можно проследить до этих источников. И они не просто заимствования и реминисценции мотивов; большая часть их имела глубокое влияние на манеру Гоголя и на его технику. Но все это только детали целого, столь оригинального, что этого нельзя было ожидать.

Гений Гоголя почти не развивался. За исключением незначительного и нехарактерного для него *Ганца Кюхельгартена*, только шесть из восьми повестей *Вечеров на хуторе* можно выделить как явно ранние и юные. Оставшиеся две, как и все дальнейшее творчество до первой части *Мертвых душ* включительно – однородная горная порода, зрелый Гоголь. После этого остались только фрагменты второй части поэмы, где Гоголь, покинутый своим гением, старался развить новую манеру.

Первая часть *Вечеров* (включающая *Сорочинскую ярмарку*, *Ночь под Ивана Купала*, *Майскую ночь* и *Пропавшую грамоту*) вместе с двумя из четырех повестей второй части (*Ночь перед Рождеством* и *Заколдованное место*) – это ранний Гоголь. Они гораздо проще, гораздо менее сложны и напряжены, чем то, что он писал потом. Веселость их, прежде всего привлекшая читателей, проста и беспримесна. Любовные истории там несколько по-юношески оперные, но свободные от усложненности. *Дьявольщина* – веселая и

беспечная. Картина Украины, конечно, совершенно фантастична, но так привлекательна, так прелестно романтична и так ошеломляюще-смешна, что даже сами украинцы не заметили (или заметили много позже) всех нелепостей и полного пренебрежения к реальности (и незнания ее), проявившихся здесь. Предисловия к каждому из двух томов, вложенные в уста мнимого рассказчика, пасечника Рудого Панько, уже шедевр гоголевского искусства имитации. Сами рассказы своим юмором обязаны постоянным персонажам украинского кукольного театра, а привидениями и любовными историями – сочинениям романтиков, главным образом немецких. Гоголь присутствует в смешении этих двух элементов, в словесной энергии стиля, в живой убедительности зачастую фантастических диалогов своих комических персонажей и в только ему свойственной физической заразительности смеха.

Из оставшихся двух рассказов второй части *Вечеров, Страшная месть* – создание чистейшего романтического воображения. Сильно отдающая западным романтизмом, полная воспоминаний о казацких песнях, *Страшная месть* в известном смысле шедевр. Это самый большой прорыв Гоголя к чисто орнаментальной прозе. Великолепное ритмическое движение выдержано без перерыва, без перебоя от начала до конца. История эта так страшна, что мурашки бегут по коже; при первом чтении она производит почти невыносимое впечатление. Она одна из очень немногих, где юмор отсутствует совершенно.

Из рассказов, вошедших в *Миргород*, романтический элемент наличествует в *Тарасе Бульбе* и *Вие*. *Тарас* – историческое повествование о казацкой Украине. Хотя он и внушен романами Вальтера Скотта, он очень на них непохож. Он совершенно свободен от забот об исторической точности, но тем не менее исполнен казацкого военного духа и отголосками их поэзии. И почти так же полон он, в своих военных сценах, реминисценциями из *Илиады*. Он занимает в русской литературе единственное, только ему принадлежащее место – у него нет ни подражателей, ни продолжателей (кроме, пожалуй, нашего современника Бабеля в его рассказах о Красной армии). Он героичен, нескрываемо, откровенно героичен, но (и эти элементы нераздельно переплетены) также и реалистичен, и грубо юмористичен. Возможно, это единственное русское художественное произведение, которое по своей многогранности заслуживает названия шекспировского. *Вий* тоже изумительная смесь романтической сверхъестественности с крепким реалистическим юмором. Конструкция этого рассказа, отсутствие в нем сомнительной риторики и, главное, абсолютное слияние таких противоречивых элементов, как ужас и юмор, делают *Вия* одной из полнейших и роскошнейших гоголевских вещей.

Гоголевские рассказы из повседневной жизни современной ему России интроспективны – не в том смысле, что он анализировал и описывал свой душевный опыт, как Толстой, Достоевский или Пруст, но потому что его персонажи есть экстраполированные и объективизированные символы этого его опыта. Его комплекс неполноценности и глубокая укорененность в животной или, вернее, растительной жизни деревенского поместья сообщали этим символам карикатурную форму гротескной пошлости. Именно пошлость (непереводимое русское слово) есть тот аспект, в котором он видит действительность; пожалуй, это слово по-английски можно передать описательно, как «самодовольная неполноценность, моральная и духовная». Но есть и другие субъективные аспекты в его реалистических рассказах, в частности, тот, что можно было бы назвать «комплексом импотенции», проявившийся в первом из них, – *Иван Федорович Шпонька и его тетушка*, четвертом рассказе из второго тома *Вечеров*.

Гоголь был и реалист, и нереалист. Он не видел реальности, какая она есть. В сущности, до самого появления первого тома *Мертвых душ* он мало интересовался реальностью как таковой и при создании своих персонажей целиком полагался на воображение. Но он был реалистом в том смысле, что ввел (как детали и как материал) бесчисленные элементы и аспекты реальности, не имевшие до него хождения в литературе. Он (как Толстой, Горький и Андреев после него) снимал табу и разрушал запреты. У него пошлость царствует там, где прежде царили только высокое и прекрасное. Исторически это самый важный аспект его творчества. И нельзя сказать, что общее отношение молодого поколения к нему как к социальному сатирику совершенно неоправданно. Он не живописал (да и вряд ли знал) социальные пороки России. Но карикатуры, им создаваемые, были странно и страшно похожи на окружающую реальность; живость, убедительность его рисунков затмевала собой менее яркую правду и уже не отпускала зачарованного взгляда читателя.

В своем отношении к «растительной жизни» Гоголь колебался между благодушным сочувствием и презрительной иронией. Сентиментальное, сочувственное отношение полнее всего выразилось в *Старосветских помещиках* (*Миргород*), где растительные нравы старых супругов, их леность, обжорство, эгоизм, идеализированы и сентиментализированы; главное чувство, вызываемое ими у читателя, – сочувственное сострадание. С такой же ясностью выражено и чисто ироническое отношение в другом рассказе из *Миргорода* – *Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*. Это один из величайших шедевров Гоголя. Его комический дар (всегда граничащий с немыслимой карикатурой, немыслимым фарсом) выступает в своем

чистом виде. Но, как и почти во всех его позднейших рассказах, в результате создается картина безнадежного уныния. Рассказ, начавшийся как веселый фарс, к концу вырастает в жуткий символ и заканчивается знаменитой фразой: «Скучно на этом свете, господа».

Из пяти рассказов, действие которых происходит в Петербурге, *Портрет* – чисто романтический, лишенный юмора и странно напоминающий Эдгара По. *Записки сумасшедшего* (1835) и *Невский проспект* (1835) романтичны в гофмановском смысле, ибо их тема – противопоставление жизни в мечтах и реальной жизни. *Невский проспект* – один из гоголевских шедевров; Пушкин называл его самым полным из его произведений. *Нос* (1836) – «фантазия» на тему, популярную в журнальной литературе тех дней (человек теряет нос) и, по-видимому, связан с комплексами Гоголя. Это чистая игра, почти чистый абсурд. Тут Гоголь более чем где-либо демонстрирует свое волшебное умение создавать великое комическое искусство из ничего.

Последний из петербургских рассказов – *Шинель* (впервые напечатан в 1842 г.) – вместе с *Ревизором* и *Мертвыми душами* имел наибольшее влияние на литературу. Это история бедного чиновника, Акакия Акакиевича Башмачкина (имя, вызывающее в России фарсовые ассоциации, полностью использованные в начале рассказа), который живет на 400 рублей (260 долларов) в год, и единственная мечта которого – сшить себе новую шинель. Когда наконец ему удается собрать деньги и шинель готова, в первый же раз, как он в ней выходит на улицу, на него нападают грабители и отнимают у него шинель. Акакий Акакиевич изображен как жалкая личность, смиренная и неполноценная, и рассказ проходит через всю гамму отношений к нему – от простой насмешки до пронзительной жалости. Именно эта пронзительная жалость к бедному незначительному человеку произвела такое сильное впечатление на современного Гоголя читателя. *Шинель* породила целую литературу филантропических рассказов о бедных чиновниках, из которых самый значительный – *Бедные люди* Достоевского.

Рассказать здесь подробно о *Мертвых душах* невозможно. Эта вещь знакома даже немалому числу английских читателей. Сюжет вертится вокруг мошеннического плана Чичикова скупить «мертвые души» (т. е. крепостных, умерших после последней ревизской проверки, за которых владелец продолжает платить подушный налог) за гроши и потом заложить их и получить настоящие деньги. Конструкция свободная, повествование идет просторно. Словесное и образное богатство стиля не уступает *Шинели*. Персонажи, как и персонажи *Ревизора*, – то незабываемое, вечное наследство, которое Гоголь оставил русской литературе. Из всех гоголевских субъективных карикатур Чичиков самая великая – он воплощение

пошлости. Его психологический лейтмотив – самодовольство, его геометрическое выражение – круглость. Он – золотая середина. Другие персонажи, помещики, которых навещает Чичиков по своим темным делам, – типичные «темпераменты» (ибо оголовский метод создания комических персонажей с его преувеличениями и геометрическим упрощением очень напоминает Бен Джонсона). Собакевич – сильный, молчаливый, прижимистый, квадратный, похожий на медведя; Манилов – сентиментальный глупец с умильным ртом; Коробочка – глупая вдова; Ноздрев – хам и лгун, с повадками доброго малого – все это вечные типы. Плюшкин, скупец, стоит особняком, потому что здесь у Гоголя слышится трагическая нота: этого человека погубил собственный «темперамент»; он за пределами пошлости, потому что в глубине своего падения он не самодоволен, а несчастен; в нем есть трагическое величие. Среди прочего первая часть *Мертвых душ* содержит *Историю капитана Копейкина*, где в словесной выразительности Гоголь превзошел самого себя.

Вторая часть великого эпоса, если судить по тому, что от нее осталось, была явным падением. Гоголь пытался тут побороть естественные тенденции своего стиля и стать объективнее и реалистичнее. Ему удалось лишь надорвать свои силы. Есть тут первоклассные вещи в стиле первой части (особенно темперамент обжоры Петуха), но в новой манере он потерпел полный провал. Объективно написанные персонажи, в которых есть и хорошее, и дурное, оказались безжизненными, а идеальные – хороший откупщик, добродетельный губернатор – пустыми и совершенно неубедительными. Здесь Гоголю удалось выйти за пределы того, что он почитал своей ограниченностью.

Гоголевский дар подражания предопределил его для драматургии. Его величие как драматурга основывается прежде всего на *Ревизоре*, который, без сомнения, величайшая пьеса на русском языке. Она высшее достижение драматургии не только по обрисовке характеров и качеству диалога – она одна из немногих русских пьес, которые именно *пьесы*, выстроенные от начала до конца с непогрешимым искусством. Оригинальность ее плана, по сравнению с современной и классической драматической литературой, заключается в отсутствии любовного элемента и положительных персонажей. Последнее обстоятельство особенно раздражало врагов Гоголя, но как сатира пьеса от него чрезвычайно выиграла. *Ревизор* был задуман как *моральная* сатира против плохих должностных лиц, а не как социальная сатира против *системы коррупции и безответственного деспотизма*. Но каковы бы ни были намерения автора, пьеса была принята как социальная сатира, и оказала большее влияние на движение против деспотизма Николая I и системы бюрократической безответственности, чем какое бы то ни было другое

литературное произведение. По своему символическому значению, по популярности персонажи *Ревизора* стоят рядом с персонажами *Мертвых душ*. Они менее геометричны и, поскольку их характеризуют только диалоги, более человечны и гибки. Они не настолько «темпераменты», они обыкновенное, зауряднее, чем Собакевич и ему подобные. Глава местной администрации, городничий – сатирическая фигура огромного символического значения и глубины. Что же касается центрального персонажа, Хлестакова, лжеревизора, – он так же субъективен и интроспективен, как Чичиков. Если в Чичикова Гоголь экстраполировал все «растительные» элементы своего «я», то в Хлестакове он возвел в символ безответственность, легкомыслие, отсутствие чувства меры, столь свойственные его личности. Но, как и Чичиков, Хлестаков полностью «транспонирован», он совершенно живая фигура, самая живая из всех, существующих в русской литературе, – воплощение бессмысленного движения и бессмысленного брожения на основе безмятежно честолюбивой неполноценности. Что же касается диалога *Ревизора*, то он выше восхищения. От начала до конца – ни одного неверного слова, ни одной неверной интонации, и такая сила комизма, которая даже у Гоголя встречается не всегда.

Из других гоголевских пьес *Владимир третьей степени*, планировавшийся в 1833 г. как сатира на петербургскую бюрократию, остался незаконченным, похоже, потому, что Гоголь отчаялся протащить его сквозь цензуру. *Женитьба*, начатая в 1832 г. и законченная в 1842 г., очень отличается от *Ревизора*. В ней нет ни сатиры, ни конструкции. Построена она рыхло, диалог полностью господствует над действием. Это просто смешно, хотя и на фрейдистской основе (все тот же «комплекс импотенции», что и в *Шпоньке*). Характеры и диалог великолепны. Тут Гоголь, не связанный идейными задачами, дал полную волю своему гротескному воображению, своему имитационному дару и в комизме превзошел самого себя. Последняя пьеса, *Игроки*, ниже обеих великих комедий. Это неприятная пьеса, населенная негодяями, которые ничуть не смешны, и, хотя конструкция тут выдержанна, пьеса суха, и ей не хватает богатств настоящего Гоголя.

На сцене, как и в художественной прозе, Гоголь – и в этом его историческая роль – был проводником реализма. Тут и там он был открывателем дверей, тем, кто вводит доселе запрещенный материал. В особенности *Женитьба*, с ее широкой и оригинальной трактовкой купеческих нравов, оказала большое влияние на Островского. Обе эти комедии (как и *Горе от ума*) стали величайшими триумфами реалистической игры Михаила Щепкина.

9. ПРОЗА ЛЕРМОНТОВА

Лермонтов начал писать прозу очень рано. За три года, с пятнадцати до восемнадцати лет, он написал три пьесы в прозе, которые находятся на таком же низком уровне, как его ранние стихи. Их риторический стиль идет от шиллеровских *Разбойников*, и там фигурируют жестокие страсти и мелодраматические ситуации. Примечательны в них несколько сильных реалистических сцен, где показаны злоупотребления деспотизма по отношению к крепостным. В 1835 г. Лермонтов снова обратился к драматической форме и написал, размером *Горя от ума*, мелодраму *Маскарад*. Хотя яркий риторический стих, которым написана пьеса, много лучше прозы его ранних драм, других достоинств пьеса не имеет, являясь, как и они, напыщенной мелодрамой с нереальными персонажами.

Первые опыты Лермонтова в художественной прозе также относятся к его дугусарской жизни. Это оставшийся незаконченным роман о Пугачевском восстании, героем которого сделан мрачный байронический мститель, в стиле французской «неистовой словесности»; пронзительная риторика иногда перемежается грубо-реалистическими сценами. Вторая попытка – роман о петербургском обществе – *Княгиня Лиговская*, над которым он работал в 1835–1836 гг. вместе со своим другом Святославом Раевским и который тоже не был закончен. В нем уже много черт великого романа Лермонтова *Герой нашего времени*, и его главный персонаж – первый набросок Печорина.

В 1837–1839 гг. творческая эволюция Лермонтова шла в двух направлениях: с одной стороны, он освобождался от субъективных наваждений своих ранних лет, с другой стороны, вырабатывал новую, безличную, объективную и реалистическую манеру. Поэтому одни и те же кавказские впечатления 1839 г. отразились в *Демоне* и *Мцыри* – и в противостоящем им *Герое нашего времени*.

Герой нашего времени, роман в пяти повестях, появился в 1840 г. Он имел большой и немедленный успех, и второе издание (с примечательным предисловием, в котором Лермонтов издевается над своими читателями за то, что они поверили, будто Печорин – сам автор) вышло еще до смерти Лермонтова, в 1841 г. Этот роман – одно из тех произведений, в оценке которых русские с иностранцами особенно расходятся. Русская критика единодушно ставит *Героя* чрезвычайно высоко и почти единодушно придает ему большее значение, чем лермонтовскому поэтическому творчеству. За границей роман не вызвал восторга, потому же, почему западные люди не сумели оценить по достоинству Пушкина: Лермонтов слишком европеец, слишком общечеловечен, недостаточно «русский», чтобы удовлетворить требующий остренского вкус романских и англосаксонских русопатов. С другой стороны,

совершенство его стиля и повествовательной манеры, скорее отрицательное, чем положительное, может быть оценено только теми, кто знает русский язык по-настоящему, чувствует тончайшие оттенки слова и понимает так же хорошо то, что пропущено, как и то, что вошло в текст. Проза Лермонтова – лучшая существующая русская проза, если мерить не богатством, а совершенством. Она прозрачна, ибо абсолютно адекватна содержанию, никогда не перекрывая его и не давая ему себя перекрыть. От пушкинской она отличается своей абсолютной свободой и отсутствием принужденности, всегда наличествующей в прозе величайшего нашего поэта.

Роман состоит из пяти повестей. Первая (*Бэла*) рассказывает о встрече рассказчика по дороге из Тифлиса во Владикавказ с кавказским ветераном капитаном Максимом Максимычем. Максим Максимыч рассказывает историю Печорина, который некоторое время служил под его началом в пограничной крепости, и его любовной связи с кавказской девушкой. Во второй повести рассказчик встречается с самим Печориным, потом ему в руки попадает журнал Печорина (т. е. его дневник). Остальные три повести – выдержки из этого журнала. Первая – *Тамань* – повествует о приключении, которое Печорин пережил по милости контрабандистов в городе под этим названием; пожалуй, это шедевр русской художественной прозы. Так, во всяком случае, считал Чехов, который многим в своем методе обязан атмосфере этой повести. Далее следует *Княжна Мэри*, самая длинная из повестей, которая сама по себе представляет короткий роман. Это дневник Печорина на Кавказских водах. Он аналитичен, многие записи Печорина посвящены самоанализу и написаны афористичным стилем, характерным для французских моралистов и близким к Стендалю. По конструкции повесть тонко пародирует *Евгения Онегина*. Последняя из повестей – *Фаталист*, где Печорин только рассказчик и не играет никакой роли. Это укрупненный анекдот, сродни повестям Пушкина. Печорин, герой романа, – сильный молчаливый человек с поэтической душой, который из благородной скромности и глубочайшего презрения к стаду, особенно аристократическому, носит маску сноба и наглеца. Он способен на благородные и искренние страсти, но жизнь лишила его возможности их проявлять, и его опустошенное сердце похоже на потухший вулкан. Печорин имел не только большое литературное, но и огромное социальное влияние, ему подражали не только в литературе, но и в жизни. Для нас некоторая оперность Печорина искупается волшебной атмосферой романа, поднимающей его над возможностью показаться смешным или второразрядным. Определить эту атмосферу трудно. Она отличается какой-то особенной тонкостью, утонченностью,

одновременно иронической, трагической и призрачной. Гете назвал бы ее «даймонической». На эту стоящую за романом призрачность нет даже намека, но она бесспорно существует и придает ему то благородство, которое (несмотря на полную свободу от греха поэтичности) поднимает этот роман над уровнем обычной художественной прозы. Тонкая, разреженная атмосфера в соединении с совершенством словесной и повествовательной формы заставляет людей, ни в коем случае не склонных ни к экстравагантности, ни к парадоксам, утверждать, что *Герой нашего времени* величайший русский роман, ставя его, таким образом, выше *Войны и мира*.

Другая замечательная черта романа, имевшая огромное влияние на ближайшее будущее, – образ Максима Максимыча, линейного капитана, ветерана, простого, скромного и непритязательного героя долга, доброго и здравомыслящего, который стал одним из величайших созданий русского реализма. Это связующее звено между пушкинским капитаном Мироновым и толстовскими скромными героями – армейскими офицерами, и, без сомнения, в этом ряду он самое богатое и полное выражение типа.

После *Героя нашего времени* Лермонтов написал мало прозы, да и не мог успеть сделать много. Он написал *Ашик Кериба*, татарскую сказку, показывающую, каким подлинным и сочувственным пониманием Востока отличался Лермонтов; начал петербургский роман, в холодном сжато-романтическом ключе, полученном от *Пиковой дамы*, и мы снова и снова оплакиваем безвременную смерть того, кто, останься он жив, указал бы русскому роману более мужественный и здоровый путь, чем тот, по которому он пошел.

10. ПЕРВЫЕ НАТУРАЛИСТЫ

Около 1840 г. под влиянием творчества Гоголя, которое отменило существовавшие доселе запреты и ограничения, возникло движение, называвшее себя «натуральной школой». В конце концов в памятные 1846–1847 гг. оно увенчалось рождением национальной школы реализма. Но первопроходцами этой школы, кроме самого Гоголя, были Даль, Соллогуб и Бутков.

Владимир Иванович Даль (1801–1872) был иностранного (датского) происхождения. Имя его теперь помнят главным образом в связи с замечательным филологическим трудом его последних лет – это *Толковый словарь живого великорусского языка* (четыре тома, 1864–1868), и поныне являющимся основой наших знаний о русском языке, на котором говорил народ до того, как распространилось стандартное школьное обучение. В литературной своей деятельности Даль вдохновлялся стремлением высвободить Россию из греко-латино-германо-французских оков, которые

наложили на нее древние книжники Ломоносов и Карамзин. Но несмотря на огромные познания (чисто практические и эмпирические) в разговорном языке, Даль был лишен подлинного чувства стиля, и все его попытки русифицировать русский литературный язык остались бесплодными. Рассказы и анекдоты, написанные им в тридцатые и сороковые годы для иллюстрации своих лингвистических устремлений, ничем не примечательны. Но рассказы из современной жизни, написанные в стиле «натуральной школы», исторически оказались важнее. Даль создал жанр «физиологического очерка» – т. е. короткого, описательного рассказа, рисующего характерные черты той или иной социальной среды; в сороковые годы этот жанр пользовался большим успехом.

Граф Владимир Александрович Соллогуб (1813–1882) был аристократическим дилетантом. В сороковые годы, до появления Гончарова и Достоевского, его считали самым многообещающим представителем «натуральной школы». Самое известное его произведение – *Тарантас* (1844) – сатирическое описание путешествия из Москвы в Казань в полуразвалившемся тарантасе. Сатира, поверхностная и не слишком талантливая, направлена против славянофильских идей и непрактичных мечтаний идеалистов-романтиков.

Произведения Якова Буткова (1821–1856) сильнее и серьезнее. Его *Петербургские вершины* (т. е. чердаки; 1845–1846) – важнейшая веха человеколюбивой литературы, между гоголевской *Шинелью* и *Бедными людьми* Достоевского. Бутков был настоящий пролетарий, без гроша за душой, в поте лица работавший на издателя Краевского, и его произведения с чувством и юмором воссоздают жизнь бедных столичных чиновников.

11. ПЕТЕРБУРГСКИЕ ЖУРНАЛИСТЫ

В описываемый период расцвела и приобрела большой вес русская журналистика. Несмотря на цензуру, никогда не ослабевавшую во все время царствования Николая I, именно в это время русские журналы стали, наконец, вождями общественного мнения и приобрели тот особый вид и окраску, которые они сохранили до самой Революции.

В петербургской журналистике поначалу господствовал пресловутый триумвират – Булгарин, Греч и Сенковский; наиболее талантливым из них был Юзеф-Юлиан Сенковский (1800–1858). Ученый арабист, многое достигший в своей области, поляк по происхождению, как и Булгарин, с 1834 г. он издавал *Библиотеку для чтения* и в ней и печатался под псевдонимом Барона Брамбеуса. Циник по натуре, он не испытывал почтения ни к гению, ни к искренности, ни к подлинному чувству. В своих хлестких и

остроумных рецензиях и критических обзорах он поносил и обливал презрением лучших писателей той эпохи. Стиль его – легкомысленный, развязный, безвкусный, уснащенный дешевым юмором, оказал огромное влияние на формирование русской журналистики. Сенковский и Белинский, столь разные по духу, одинаково потрудились, чтобы покончить с изящной и благородной «французской» прозой карамзинско-пушкинской традиции.

12. МОСКОВСКИЕ КРУЖКИ

В тридцатые годы контраст между бюрократическим, циничным, гоняющимся за удовольствиями, мишурным Петербургом и молодой, идеалистической, вдохновенно философствующей Москвой был разительным. В то время, как раболепные и услужливые издания петербургского триумвирата процветали, приносили большие барыши и не вызывали у властей даже тени неудовольствия, история московских журналов – это сплошной мартиролог цензурных притеснений и финансовых неудач дилетантов-издателей. История московского идеализма гораздо меньше связана с его журналами, нежели с его знаменитыми «кружками».

Эти кружки, в свою очередь, неизменно были связаны с университетом. Уже в двадцатые годы любомуудры представляли собой типичный «кружок» такого рода, один из зародышей того, что в тридцатые годы выросло в славянофильскую группу. В начале тридцатых годов в Московском университете учились примечательная группа молодежи, создавшая два знаменитых «кружка»: кружок Станкевича и кружок Герцена. Первый стал с энтузиазмом изучать немецкую идеалистическую философию – Шеллинга, Фихте и Гегеля. Кружок Герцена сосредоточился на политических и социальных вопросах – и первым ввел в оборот доктрины идеалистического социализма Сен-Симона и Фурье.

Московский университет стал тиглем, где все классы сплавлялись в неклассовую интеллигенцию. Разночинцы становились все более и более важным элементом в этой смеси, и, хотя Станкевич и другие были крупными землевладельцами, основным лидером западников был Белинский, плебей, с обостренной плебейской гордостью.

Несмотря на все возрастающий плебейский элемент, московские кружки сохраняли полуаристократический характер и поддерживали тесные связи с мыслящей частью московского общества.

Дебаты по философским, историческим и литературным вопросам – главная и прославленная достопримечательность мыслящей Москвы конца тридцатых-сороковых годов – происходили в салонах Елагиных, Свербеевых, Хомяковых, у Чаадаева, у Каролины Павловой. В этих салонах выковалась новая русская

культура, очень отличавшаяся от ломоносовской, карамзинской и пушкинской. Несмотря на то, что многие выдающиеся мыслители тридцатых и сороковых годов не оставили в литературе заметного следа – частично по причине жесткой цензуры, частично по причине глубоко въевшегося аристократического дилетантизма, – стало традицией включать, или хоть упоминать, имена основных представителей мыслящей Москвы в каждой истории литературы.

Старшим из них был Петр Яковлевич Чаадаев (1794–1856), в молодости гвардеец, гусар, либерал и друг Пушкина. В двадцатые годы он предался мистическому христианству с сильным креном в сторону Рима. Около 1830 г. он, по просьбе одного из друзей, написал свои *Философические письма* (на французском языке) – о смысле истории. В них содержалась беспощадная критика русской истории с римско-католической точки зрения. Поначалу они не предназначались для печати, но в конце концов Чаадаева уговорили напечатать их в надеждинском *Телескопе*. Первое письмо появилось там в 1836 г. Оно благополучно прошло через цензуру, но при появлении в печати произвело эффект разорвавшейся бомбы. *Телескоп* был запрещен, а Чаадаев официально объявлен сумасшедшим и помещен под врачебное наблюдение. После этого Чаадаев продолжал жить в Москве, окруженный ореолом мученичества и отваги в глазах молодых западников, видевших в нем вождя и патриарха, несмотря на его католичество. Эта бросающаяся в глаза фигура с высоким лысым лбом служила главным украшением салонов, где Чаадаев продолжал до самого конца вести словесную войну с националистами. Его писания, хотя и незначительные по объему, обеспечили ему видное место в истории русской мысли, ибо, что бы мы ни думали об его выводах, он определил некоторые из важнейших проблем русской истории и русской цивилизации с поразительной широтой исторического охвата и безграничной смелостью.

Самым замечательным из московских журналистов был Михаил Петрович Погодин (1800–1875). Сын крепостного, добившегося всего своими руками, Погодин учился в Московском университете вместе с будущими любомуздрами и подружился с ними. Он стал профессором русской истории и благодаря неустанным разысканиям собрал исключительно ценную коллекцию древнерусских документов. Будучи в силу своего происхождения более деловым человеком, чем его аристократические друзья, он стал их издателем и редактором их журналов, из которых важнейшим был *Москвитянин* (1841–1856).

Как личность Погодин гораздо интереснее, чем как писатель. В сущности, он один из самых любопытных и сложных характеров современной русской истории, соединяющий в себе самые

противоречивые черты: патологическую скучность и бескорыстную любовь к древней Руси; высокую культуру и склад ума провинциального купца; природную трусость и способность к гражданскому мужеству, как в истории с запиской, которую он во время Крымской войны адресовал Николаю I и в которой он открыто критиковал все его царствование. Всем знатавшим его он внушал более или менее сильное отвращение; и все-таки была в нем такая значительность и внутренняя сила, что гениальный и сумасбродный Аполлон Григорьев взирал на него снизу вверх и считал его своим единственным учителем и руководителем.

Литературная биография Погодина чрезвычайно интересна. В течение пятидесяти лет он был центром литературной Москвы, и его биография (в двадцати четырех томах!), написанная Барсуковым, фактически представляет собой историю русской литературной жизни с 1825 по 1875 гг. Но литературные труды Погодина не займут нас надолго. Как историк он был великий собиратель древностей и *Quellen-forscher* (источниковед), но был лишен конструктивного гения. Как публицисту ему очень мешало отсутствие искренности и смелости (кроме как в замечательной записке). Ранние его художественные произведения, исторические пьесы и реалистические рассказы, тоже не заслужили высокого места в литературе, хотя в своих рассказах он был одной из первых ласточек русского реализма. Писал он на крепком, неподслащеннем, порою грубом русском языке, более характерном, нежели изящном.

Сотрудник Погодина Степан Петрович Шевырев (1806–1864), профессор литературы в Московском университете, был одним из культурнейших «европейцев» своего поколения и выдающимся критиком. Его статьи о Пушкине (*Москвитянин*, 1841) были недавно «восстановлены в правах» и заняли свое законное место в ряду самых проницательных оценок творчества великого поэта.

13. СЛАВЯНОФИЛЫ

Прежде чем стать учением, славянофильство было эмоциональной позицией. Славянофильство в узком смысле было создано Хомяковым и Киреевскими в тридцатые годы, но славянофильские чувства в русских умах существовали задолго до того. Я уже говорил о наивном национализме адмирала Шишкова. С. Т. Аксаков был живой связью между этими старыми формами и развитым вероучением тридцатых и сороковых годов. Оно включало элементы либерализма и анархизма и, пожалуй, лучше всего определить его как консервативный анархизм. Первенство морального и религиозного закона, дедовских традиций, преобладание стихийного чувства правды и справедливости над писанными законами и установлениями государства, цельного

нерефлектирующего духа над низшим логическим и аналитическим разумом были главными доктринаами славянофилов. Все это они находили в Древней Руси и в православной церкви, но не в Западной Европе и не в церкви Римской, где с незапамятных времен логический разум и формальный закон торжествовали над цельностью духа. Они считали Россию ковчегом спасения человечества не потому, что это была Россия, а потому, что она получила и сохранила чистую традицию православного христианства, а также потому, что в своей ранней истории она выработала более высокие и более христианские общественные основы, чем Запад. Петр Великий насилием оторвал Россию от ее настоящих традиций и привнес гибельное влияние Запада. Петербургская монархия, в сущности, не национальна. Она отреклась от национальных идеалов и пошла на вынужденную к безбожному западному абсолютизму. Она поработила и уничижила Церковь, которая лишь в глубине сердца своего сохранила истинный свет, а снаружи стала европеизированной и обмирщенной.

Крупнейшим из славянофилов был Алексей Степанович Хомяков (1804–1860). Окончив (в восемнадцать лет) Московский университет, он стал конногвардейцем и принял участие в Турецкой войне 1828–1829 гг. В дальнейшем жизнь шла у него без особых событий. Он женился на сестре поэта Языкова, которая вызывала всеобщее восхищение своей высокой нравственностью, и был (как почти все славянофилы) счастлив в семейной жизни. Он присматривал за своими имениями, писал трактаты и спорил с западниками в московских салонах. Это был человек очень разносторонний, очень широко образованный, который все, что делал, – делал хорошо. Он управлял своими имениями так же успешно, как и вел идеологические споры. Несмотря на отрицательное отношение к формальному логическому западному разуму, он был величайшим диалектиком своего поколения и очень серьезным оппонентом в спорах. В историю литературы Хомяков вошел как поэт, философ истории и богослов.

Стихи он начал писать в двадцатые годы. Ранние стихи его обладают холодным блеском и изобилуют вычурными образами. Впоследствии он отбросил эту манеру и сделал стихи способом выражения своих политических и религиозных взглядов. Он не большой поэт, но в том, что скорее является поэтическим красноречием, чем поэзией, у него в России мало соперников. Его религиозные стихи, в особенности изумительный *Труженик* (1858), лучшее (возможно, за исключением некоторых стихотворений Федора Глинки) из всего, что написано на русском языке, по глубокой искренности чувства (не мистического) и благородной простоте выражения. Политические его стихи написаны на

славянофильские темы. Лучшие из них, однако, внушены негодованием на Россию, которая недостойна своей великой исторической и религиозной миссии. Стихи, написанные во время Крымской войны, занимают особенно высокое место в антологии русской политической поэзии.

Главным произведением Хомякова должен был стать трактат о философии истории. Он остался незаконченным. Это наименее долговечный из его трудов. Исполненный широкой, но дилетантской эрудиции, он представляет собой немногим более чем любопытный памятник конструктивного воображения.

Как теолог Хомяков гораздо значительнее. Его учение изложено в ряде работ, главные из которых – статья об идее Церкви и переписка с английским священником Вильямом Пальмером. Главной идеей Хомякова была идея свободы, естественной, ненасильственной любви человека к Богу и естественного приятия Божеского закона не как закона, а как свободы. В теории Хомяков был противником как католичества, так и протестантизма, но католичество он критиковал значительно чаще. Как и все славянофилы, он резко предпочитал протестантские нации Европы католическим. Особенно ему нравились Англия и англиканская церковь. Но Англия, которая ему нравилась, была традиционной Англией тори, а не прогрессивной Англией вигов. В ней, в консервативной Англии, в ее пренебрежении писанными законами, в ее верности обычаям и негласной договоренности он узнавал свой идеал консервативного анархизма.

Теология Хомякова не встретила поддержки у официальной Церкви и до 1879 г. его богословские труды даже не разрешалось публиковать. Но вся православная мысль с того времени пошла за ним, и сегодня он фактически (хоть и не официально) почитается доктором богословия.

Как прозаик Хомяков замечателен ясностью, богатством и прекрасной свободой своего языка, свободного от галлицизмов карамзинско-пушкинской школы, как и от неряшства и вульгарности более поздних журналистов XIX века. Место Хомякова в нехудожественной прозе примерно такое же, как место Аксакова в прозе художественной.

К Хомякову примыкают два замечательнейших старых славянофила – братья Киреевские, Иван (1806–1856) и Петр (1808–1856). Их мать, во втором браке Елагина, была хозяйкой одного из самых знаменитых салонов Москвы. Оба брата отличались высокой культурой и высокой нравственностью. Петр, пожалуй, не относится к истории литературы, ибо немногие его статьи не имели особого значения. Но он был, можно сказать, хранителем священного огня славянофильской религии. Его кульп России и русского народа был

исключительной, фанатической, всепоглощающей страстью, не оставляющей места для других чувств. Немалую часть своей жизни он провел в скитаниях по России, собирая народные песни. Он собрал таким образом обширную коллекцию, которая осталась в значительной мере неопубликованной.

Иван был более литератором, чем Петр, но его литературная карьера была искалечена и разрушена. Критические статьи, опубликованные им в конце двадцатых годов, выдвинули его в число лучших критиков в России. В 1832 г. он затеял большой литературный журнал *Европеец*, который почти сразу же был запрещен. После этого Иван Киреевский много лет ничего не писал. Частично под влиянием своего брата Петра и Хомякова он из шеллингианца стал славянофилом и православным церковником. В 1845 г. он стал было редактором погодинского *Москвитянина*, но не поладил с Погодиным и ушел оттуда в том же году. В 1852 г. он снова опубликовал статью в чисто славянофильском сборнике, из-за которой сборник был немедленно запрещен.

Киреевский был замечательным мастером стиля, который в отличие от хомяковского близок к стилю Карамзина и Пушкина. Он был первым русским мыслителем-мирянином, который восстановил давно утраченную связь с глубочайшими и самыми живыми мистическими течениями в православной Церкви, и в этом смысле он вместе с Хомяковым является первоисточником всей современной православной культуры.

14. БЕЛИНСКИЙ

Движение западников оформилось около 1840 г., когда философы-идеалисты из кружка Станкевича и идеалисты-социалисты из кружка Герцена объединились в одно движение, оппозиционное как по отношению к официальной России, так и к славянофильству. Мне придется в последующих главах так много говорить о каждом из этих западников, что будет излишним давать тут общую характеристику движения. В общих чертах о них можно сказать, что они верили в прогресс на европейский манер. Они были антиклерикалами, а в политике либералами или социалистами.

Вождями этих кружков в тридцатые годы были Тимофей Грановский (1813–1855), с 1839 г. профессор истории Московского университета, блестящий лектор и изящный писатель, но не оригинальный ученый; Герцен, чьи сочинения в основном принадлежат к последующему периоду, и важнейший из всех – Белинский.

Виссарион Григорьевич Белинский родился в 1810 г., в бедной семье военного лекаря. Как большинство интеллигентов плебейского происхождения, он не сохранил благодарных воспоминаний о

детских и школьных годах в маленьком захолустном городке Чембар (Пензенской губернии). В 1829 г. он поступил в Московский университет и вскоре подружился со Станкевичем и другими молодыми идеалистами. Через три года он был исключен из университета и так никогда его и не закончил. Образование он получил не столько в результате регулярных занятий, сколько от запойного чтения и общения с другими студентами. Из иностранных языков он знал только французский, да и тот не слишком хорошо. Немецкие и английские книги он мог читать только в переводах. В области философии (что было очень важно в московских кружках того времени) он был целиком зависим от своих более образованных друзей. После университета Белинский занялся журнальной работой и вскоре стал сотрудником надеждинского *Телескопа*. Там в 1834 г. он опубликовал свою первую значительную статью – знаменитые *Литературные мечтания*, – которую можно считать началом журнализа русской интеллигенции. В ней и в других опубликованных в *Телескопе* статьях Белинский с самого начала проявил свой воинственный и восторженный темперамент, который заслужил ему прозвище «неистового Виссариона». Статьи его дышали юношеской непочтительностью ко всему старому и почтенному в русской литературе и таким же юношеским энтузиазмом к новым идеям идеализма и творческим силам молодого поколения. Вскоре он стал пугалом консерваторов и лидером молодых.

В 1836 г. *Телескоп* был закрыт и Белинский остался без постоянной работы. Сначала он стал репетитором и написал русскую грамматику. Затем он некоторое время был редактором *Московского наблюдателя*, журнала, который его друг и (в то время) философский авторитет Бакунин приобрел у Погодина. Но ни Бакунин, ни Белинский не были дельцами, и предприятие не удалось. Наконец в 1839 г. Белинский был приглашен Краевским в *Отечественные Записки* на должность главного критика. Белинский переехал в Петербург. И хотя Краевский нещадно его эксплуатировал и очень мало ему платил, Белинский все-таки был спасен от полной нищеты.

Во время своей работы у Надеждина Белинский вдохновлялся романтическим идеализмом Шеллинга, его высокими представлениями о поэтическом и художественном творчестве. Потом Бакунин увлек его моральным идеализмом Фихте, позже и Гегелем. В Петербург он приехал совершенным гегельянцем. Первые его статьи в журнале Краевского привели в ужас читателей неожиданным восторженным консерватизмом и «официальным национализмом». Читатели ничего не знали о скрытой логике философской эволюции критика, о том, что теперь он живет согласно знаменитой гегелевской формуле: «Все действительное разумно».

Эта формула привела Белинского (который никогда не останавливался на полпути) к выводу, что существующие социальный порядок и политический режим разумны. Но для Белинского это «консервативное гегельянство» было, однако, только переходной стадией, и к 1841 году его идеи приняли свою окончательную форму, исторически наиболее важную. Эта перемена частично произошла под влиянием толкования формулы Гегеля «левыми гегельянцами», частично под влиянием Герцена и его социализма, но всего более это была естественная реакция «неистового» темперамента критика, темперамента бойца и революционера. С этого времени Белинский стал душой и двигателем прогрессивного западничества, провозвестником новой литературы – не классической или романтической, а новой. Главным его требованием к литературе стала верность жизни, и в то же время наличие социально значительных идей; Гоголь и Жорж Санд полностью отвечали этим его требованиям. В 1846–1847 гг. Белинский был вознагражден, увидев рождение новой литературной школы – реальной, отвечающей идеалам, которые он провозглашал.

В 1846 г. Некрасов и Панаев, принадлежавшие к партии Белинского и отчасти им сотворенные, купили у Плетнева пушкинский *Современник*, и Белинский ушел от Краевского (который был бизнесменом, а не другом) и стал критиком *Современника*. В 1847 г. он для поправления пошатнувшегося здоровья уехал за границу и там, свободный от цензуры и от любопытства русской почты, написал свое знаменитое письмо Гоголю по поводу его *Переписки с друзьями*. Письмо дышит пламенным уязвленным негодованием на «потерянного вождя» (говоря о Гоголе, я показал, что это было явное недоразумение, ибо Гоголь никогда не был вождем), и, пожалуй, это самая выразительная формулировка веры, воодушевлявшей прогрессивную интеллигенцию с 1840 по 1905 год. Вскоре после возвращения в Россию Белинский умер (май 1848). Его не беспокоила полиция и сравнительно мало мучила цензура, ибо он изучил искусство приоравливать свои слова к их требованиям. Но проживи он немного дольше, не приходится сомневаться, что правительство, напуганное событиями 1848 г., так или иначе сделало бы из него мученика, и он, может быть, разделил бы участь Достоевского.

Историческое значение Белинского невозможно переоценить. В общественном отношении он – веха, отметившая конец правления дворянства и пришение к управлению культурой неклассовой разночинной интеллигенции. Он был первым в династии журналистов, имевших безграничное влияние на русское прогрессивное общественное мнение. Он был настоящим отцом интеллигенции, воплощением того, что являлось ее духом на

протяжении более чем двух поколений – социализма, страстного желания улучшить мир, неуважения к традициям и напряженного бескорыстного энтузиазма. Он стал как бы святым покровителем русских радикалов, и вплоть до нашего времени его имя, единственное из всех, стояло выше критики. Но в последнее время, особенно благодаря изменению литературных норм и закату гражданственности в литературе, его репутация сильно пострадала*.

*Виктор Шкловский, один из самых влиятельных со-временных критиков, выразил распространенное чувство, когда написал: «Я ненавижу Белинского и всех прочих (к счастью, неудачливых) убийц русской литературы».

Можно сказать многое и за, и против Белинского. В его пользу всегда будет говорить то, что он самый подлинный, самый бескомпромиссный и самый последовательный из литературных революционеров. Его вдохновляла любовь к близкому будущему, которое он прозревал с изумительной интуицией. Может быть, никогда не бывало критика, так подлинно соответствовавшего истинному направлению своего времени. Более того, он почти безошибочно различал, что истинно, а что мишура, что значительно, а что второстепенно в современности. Его суждения о писателях, вступивших в литературу между 1830 и 1848 гг., можно принять почти без оговорок. Это высокая похвала критику, и немногие ее заслуживают. Его суждениям о литературе предыдущей эпохи и предыдущего поколения мешала партийность, или, скорее, некоторые слишком определенные вкусовые нормы, ошибочные по нашему представлению. Он понимал только один род литературного совершенства (практически это оказывался единственный род литературы, в котором подвизались люди его поколения); к другим же он был слеп. Он судил писателей восемнадцатого и Золотого веков с точки зрения собственного идеалистического реализма. И отбор, который он между ними производил, стал обязательным для русских литературных суждений на две трети столетия. Теперь мы от него освободились. Но со своей точки зрения он был замечательно разумен и последователен. Суждения об иностранной литературе были менее удачны, что не удивительно, учитывая его лингвистическую ограниченность. При всем том ему нельзя отказать в звании необыкновенно чуткого и прозорливого критика.

Однако его недостатки тоже серьезны. Прежде всего – это его стиль, на котором лежит вина за ужасающее многословие и неряшлисть русских журналистов второй половины XIX века (имею в виду журналистов, а не газетчиков), так же как вина за их

отвратительную вульгарность лежит на Сенковском. Безусловно, ни один автор ранга Белинского не писал таким чудовищным языком.

Во-вторых, идеи Белинского-критика вряд ли способны вызвать восторг сегодня. Не потому, что гражданская нота, которую он ввел в сороковые годы, была необязательной или вредной. Она была необходима и звучала в такт своему времени. Гражданственное отношение к литературе в последние годы царствования Николая I разделялось всеми достойными людьми и было просто выражением гражданского самосознания. Дело в его *литературной* доктрине, с которой трудно примириться. Он не полностью отвечает за нее, но он особенно успешно ее пропагандировал. Именно Белинский, а не кто иной, отравил русскую литературу этим зудом выражения идей, который, увы, просуществовал так долго и все еще жив среди людей старшего поколения. Он же распространял все общие места романтической критики – вдохновение, искренность, гений и талант, презрение к труду и технике и странную аберрацию: отождествление художественной литературы с тем, что он назвал «мышлением образами». Белинский (не как гражданственный, а как романтический критик) в большой степени ответственен за пренебрежение к форме и ремеслу, которое чуть-чуть не убило русскую литературу в шестидесятые и семидесятые годы. Но будет только справедливо сказать, что, хоть он был и наиболее влиятелен, не один Белинский распространял эту заразу. Тяжесть греха лежит на всем поколении.

Глава VI

ЭПОХА РЕАЛИЗМА: РОМАНИСТЫ (I)

1. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА

Реалистический роман (термин, вероятно, придуманный для того, чтобы узаконить более краткую и менее сюжетную повествовательную форму, наравне с романом как таковым) господствовал в русской литературе примерно с 1845 по 1905 год, почти полностью вытеснив остальные художественные жанры. Для большинства иностранных читателей это самое интересное из всего, существующего на русском языке. Это основной русский вклад в европейскую литературу, если считать таковой не сумму национальных литератур Европы, а литературу интернациональную, в равной мере принадлежащую всеевропейскому человечеству.

Начиная с Аксакова и Тургенева и вплоть до Чехова, и даже до Горького, Бунина и других писателей старшего поколения, живущих сегодня, русский реалистический роман может и должен рассматриваться как единая литературная культура, более единая, чем даже, к примеру, елизаветинская драма. Естественно, внутри самой школы существовало движение и происходили перемены. Произведения Чехова и Бунина во многом отличаются от произведений Аксакова и Гончарова, но в целом они отвечают одним и тем же эталонам вкуса и представлениям о роли искусства, в то время как произведения Пушкина и Гоголя в ранний период и произведения Ремизова и Белого в наши дни порождены другими концепциями и должны измеряться другими мерками.

Русский реализм родился в сороковые годы, точнее в 1846–1847 гг. Он смешанного происхождения. В основном он плод скрещивания сатирического натурализма Гоголя со старым сентиментальным реализмом, ожившим в тридцатые и сороковые годы и представленным главным образом необычайно в то время влиятельной Жорж Санд. Гоголь и Жорж Санд были отцом и матерью русского реализма и его признанными мастерами в начальной стадии. Имели значение и другие иностранные писатели, в особенности Бальзак. Мощное воздействие на русскую художественную литературу оказал классический реализм Пушкина и Лермонтова; в конгломерате разнообразных влияний первенствовали *Евгений Онегин* и *Герой нашего времени*. Наконец, большое значение для придания русскому роману его идеалистического и гражданского характера имела эволюция московских кружков в тридцатые и сороковые годы и та окончательная форма, в которую отлился их идеализм в последующее десятилетие. Особую роль, которую невозможно

преувеличить, сыграл Белинский. Его критические писания 1841–1845 гг. фактически предопределили все движение. Не было другого случая, когда бы литературное развитие так точно отвечало ожиданиям ведущего критика.

В предыдущей главе я проанализировал «натурализм» Гоголя и рассказал о его первых последователях. Сложившийся русский реализм отличается от гоголевской школы тем, что в то время как гоголевский натурализм подходил лишь для изображения низких сторон жизни в наиболее пошлых и гротескных ее аспектах, реалисты освободились от односторонности и стали описывать жизнь во всей ее полноте, а не только ее уродливые стороны. Их задачей стало найти убедительные реалистические формы для описания высокого и среднего в человеке, смешения в нем добра и зла, словом, для описания обыкновенного человека, которого воспринимаешь не как карикатуру на человечество, а как человеческое существо. Сам Гоголь наметил кое-что в этом направлении сентиментальным описанием растительной жизни *Старосветских помещиков* и «гуманным», как тогда говорилось, отношением к маленькому смешному человеку в *Шинели*. «Гуманное» отношение еще усилилось благодаря Жорж Санд (и в меньшей мере Диккенсу), но главным влиянием, освободившим русский реализм от чистой сатиры, оказались Пушкин и Лермонтов. Не потому, что в их произведениях была какая-то «гуманская» сентиментальность, а потому, что в них присутствовало ровное, равное, одинаково человеческое отношение ко всем персонажам. «Гуманное» отношение в своих сентиментальных формах не надолго пережило сороковые годы, но самая его субстанция, сочувственное отношение к человеку, независимо не только от его классовой принадлежности, но и от его моральной значимости, стало основной чертой русского реализма. Люди не хороши и не плохи; они только более или менее несчастны и заслуживают сочувствия – это можно считать формулой всех русских романристов, от Тургенева до Чехова. Это-то Европа и восприняла как откровение этих писателей человечеству, когда они впервые открылись Западу.

В целом русский реализм имеет мало общего с Гоголем, своим признанным мэтром. От него он унаследовал, во-первых, пристальное внимание к детали, живой и оживляющей, – не только к деталям окружающей обстановки, но и к деталям внешности и физического поведения персонажа. В этом смысле продолжателем Гоголя был Толстой, столь непохожий на него во всем остальном, который в своих поздних писаниях (после 1880 г.) первым выступил против «излишних подробностей». Во-вторых, реалисты продолжили гоголевскую борьбу против «табу» – и свободно вводили в художественную литературу пошлые, низменные, неприятные и

неприглядные аспекты жизни. Но сами они дальше Гоголя не пошли и оставшихся «табу» не снимали – физическая сторона сексуальных отношений, как и болезни, и смерти по-прежнему оставалась скрытой, и хотя правила умолчания в русской реалистической литературе были не те, что в викторианской Англии, по сути эта литература была такой же сдержанной, как и викторианский роман. Новый период снятия «табу» начали, на полстолетия позже, Толстой в своих поздних произведениях и Горький. В-третьих, реалисты унаследовали от Гоголя его сатирическое отношение к существующим формам жизни. Это, в отличие от первых двух моих выводов, не относится ко всей школе, но в целом сатирическое отношение к растительной жизни и социальной рутине пронизывает русский роман второй половины девятнадцатого столетия.

Еще одна характерная черта, свойственная если не всем реалистам, то школе в целом, – некоторое пренебрежение к конструкции и увлекательности рассказа, концентрация на внесюжетном интересе, на харakterах и самоанализе. В этом смысле русский роман, особенно у Толстого, далеко опередил западный роман того времени; превзошли его только поздний Генри Джеймс, Пруст и Джеймс Джойс.

Другая важнейшая и характерная для русского реалистического романа черта прямо обратна Гоголю – его стилистическая простота, постоянное стремление сделать стиль насколько возможно незаметным и ненавязчивым. Реалисты избегали красот. Хорошей прозой они считали прозу, адекватную предмету описания, соответствующую реальности, о которой она говорила, – словом, прозрачную, которой читатель не замечает. Это прямая антитеза гоголевскому методу, в большой степени основанная на примерах Пушкина и Лермонтова, особенно последнего.

Кроме того, реалисты считали своим долгом выбирать сюжеты исключительно из современной или почти современной русской жизни. Это было вызвано не просто честным желанием говорить только о том, что хорошо знаешь, но и общественным положением художественной литературы в России середины и конца девятнадцатого века. От романистов ждали чуткой и осмысленной реакции на текущие события национальной жизни. Частью из-за строгости цензуры по отношению к прочим видам печатного слова, роман, начиная с сороковых годов, становится важнейшим выразителем общественной мысли, к которому все прислушиваются, и критика требует от романиста, чтобы каждое новое его произведение непременно содержало то, над чем стоит поразмыслить и что следует проанализировать с точки зрения общественных вопросов сегодняшнего дня. Как правило, романисты относились к этим требованиям очень серьезно; во всяком случае, в своих главных

вещах они их не игнорировали. Общественная или гражданская окраска вообще характеризует европейский роман девятнадцатого века, но нигде это так не бросается в глаза, как в России. Поэтому русская литература того времени приобретает некий почти журналистский характер, и возникает соблазн рассматривать ее как источник информации об истории русской общественной мысли. И русские, и иностранные авторы неоднократно использовали ее именно в этих целях, хотя, конечно, это дурной метод. Только люди, ничего не знающие ни о природе художественной литературы, ни о характере исторических данных, могут пользоваться русским романом как историческим источником, за исключением тех случаев, когда литературное свидетельство подкрепляется внелитературными источниками, – но тогда привлекать литературу уже излишне.

2. РАННИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДОСТОЕВСКОГО

Первым успехом новой школы стал первый роман Достоевского *Бедные люди*. В этом и в последовавших (до 1849 г.) ранних романах и рассказах Достоевского связь нового реализма с Гоголем особенно очевидна. Поэтому будет правильно именно с Достоевского начать обзор реалистов. С другой стороны, позднее творчество Достоевского, серия великих произведений, начатая *Записками из подполья* и закончившаяся *Братьями Карамазовыми*, настолько опередила свое время, так тесно связана с дальнейшим развитием и была понята читающей публикой настолько позднее, что нельзя говорить о ней раньше, чем о творчестве, скажем, Аксакова и Гончарова. Поэтому в общей истории русской литературы творчество Достоевского следует разделить на два периода, чему способствует длинный перерыв в его литературной деятельности, вызванный его осуждением и ссылкой в 1849 г. Творчество его после освобождения будет рассматриваться в следующей главе, посвященной романистам, главные произведения которых были написаны после 1861 г.

Федор Михайлович Достоевский родился 30 октября 1821 г. в Москве. Его отец служил врачом в одной из больших городских больниц. Семья Достоевского была юго-западного (волынского) происхождения, возможно, даже дворянского. В документах XVII века часто встречается это имя. Те представители этой семьи, которые не перешли в католичество, были священниками. Священником был и дед писателя. Мать его была дочерью московского купца. Так в Достоевском соединились украинская и московская кровь*. Доктор

*Утверждение *m-lle* Достоевской в ее книге о жизни отца, что семья их литовского происхождения, справедливо лишь в том

смысле, что до 1568 г. Волынь, откуда происходили Достоевские, была частью Великого Княжества Литовского.

Достоевский был довольно состоятельным человеком и на свои заработки мог приобрести имение, но без крепостных, поскольку имение было «необитаемо». Очень рано Федор и его старший брат Михаил (впоследствии его компаньон по изданию журнала) стали страстными любителями чтения; культ Пушкина, характерный для Достоевского, тоже зародился у него очень рано. Братья учились в частном московском пансионе до 1837 г., когда Федор переехал в Петербург и поступил в военно-инженерное училище. Там он провел четыре года, не слишком увлекаясь инженерным делом; главным для него по-прежнему оставалась литература, чтение. Письма из училища к брату Михаилу полны литературных восторгов. В 1841 г. он получил офицерский чин, но остался в училище еще на год, после чего получил место в Инженерном департаменте. За пять лет обучения он был обязан два года отслужить в армии. Он не остался на службе после обязательного срока и ушел уже в 1844 г. Достоевский не был нищим, отец оставил семье маленькое состояние, но он не был ни практичен, ни бережлив, и потому нередко находился в стесненных обстоятельствах. Оставив службу, он решил посвятить себя литературе и зимой 1844–1845 гг. написал *Бедных людей*. Григорович, начинающий романист новой школы, посоветовал ему показать свое произведение Некрасову, который как раз собирался издавать литературный альманах. Прочитав *Бедных людей*, Некрасов пришел в восторг и отнес роман Белинскому. «Новый Гоголь родился!» – вскричал он, врываясь в комнату Белинского. «У вас Гоголи как грибы рождаются», – ответил Белинский, но роман взял, прочел и он произвел на него такое же впечатление, как на Некрасова. Была устроена встреча между Достоевским и Белинским; Белинский излил на молодого писателя весь свой энтузиазм, воскликнув: «Да вы понимаете ли сами-то, что это вы такое написали?» Через тридцать лет, вспоминая все это, Достоевский сказал, что это был счастливейший день в его жизни. *Бедные люди* появились в некрасовском «Петербургском сборнике» в январе 1846 г. Они были восторженно отрецензированы Белинским и другими критиками, дружелюбно относившимися к новой школе, и очень хорошо встречены публикой. Достоевский нелегко перенес свой успех – он раздулся от гордости; сохранились забавные анекдоты о его непомерном тщеславии. Огромный успех продолжался недолго. Второй его роман – *Двойник*, – который вышел в том же году, что и *Бедные люди*, встретил гораздо более прохладный прием. Отношения Достоевского с Белинским и его друзьями стали портиться. Тщеславие, которое он выказал в связи со

своим первым романом, еще усилилось от того, что их разочаровало последующее его творчество. Тургенев его поддразнивал и высмеивал – и Достоевский перестал с ним встречаться. Произведения его продолжали появляться, но не встречали большого одобрения. Но хотя его дружба с прогрессивным литературным кружком оборвалась, Достоевский продолжал оставаться радикалом и западником. Он был членом кружка Петрашевского, собиравшегося для чтения Фурье, для разговоров о социализме и для критики существующего строя. Реакция правительства на революцию 1848 г. была роковой для петрашевцев: в апреле 1849 г. их всех арестовали. Достоевский был посажен в крепость и просидел там восемь месяцев, пока военный суд вел следствие и решал судьбу «заговорщиков». Наконец был вынесен приговор. Достоевский был признан виновным в «соучастии в преступных разговорах, в распространении письма литератора Белинского (к Гоголю), наполненного дерзкими выражениями против православной церкви и верховной власти, и в попытке, вместе с другими, писать статьи против правительства и распространять их посредством домашней типографии». Он был приговорен к восьми годам каторжных работ. Император сократил срок до четырех лет, после чего его должны были отдать в солдаты. Но вместо того чтобы просто объявить заключенным их приговор, была разыграна жестокая трагикомедия: им был прочитан смертный приговор и были сделаны все приготовления к расстрелу. Только когда первая группа была привязана к столбам, подсудимым был прочитан настоящий приговор. Разумеется, все приговоренные отнеслись к смертному приговору вполне серьезно. Один из них сошел с ума. Достоевский никогда не забывал этого дня: он дважды вспоминает о нем в своих произведениях – в *Идиоте* и в *Дневнике писателя* за 1873 год. Это было 22 декабря 1849 года. Через два дня Достоевского повезли в Сибирь, где ему предстояло отбывать свой срок. На девять лет он выпал из литературы.

Первым произведениям Достоевского нанесен ущерб из-за величия его поздних романов. Мы едва узнаем автора *Записок из подполья* и *Бесов* в *Бедных людях* и в том, что за ними последовало. В них нет почти ничего, что было бы соизмеримо с такими потрясающими созданиями, как Свидригайлов, Кириллов или старый Карамазов. Ради него самого гораздо правильнее будет рассматривать молодого Достоевского как другого писателя, не как автора *Идиота*. Конечно, это менее значительный писатель, но ни в коем случае не «малый»; это писатель, отмеченный оригинальностью, занимающий важное место среди своих современников.

Основная черта, отличающая молодого Достоевского от других романистов сороковых и пятидесятых годов, – его особенная близость к Гоголю. В отличие от других, он, как Гоголь, думал

прежде всего о стиле. Стиль его такой же напряженный и насыщенный, как у Гоголя, хотя и не всегда такой же безошибочно точный. Как и другие реалисты, он старается в *Бедных людях* преодолеть гоголевский чисто сатирический натурализм, добавляя элементы сочувствия и человеческой эмоциональности. Но в то время, как другие старались разрешить эту задачу, балансируя между крайностями гротеска и сентиментальности, Достоевский, в истинно гоголевском духе, как бы продолжая традицию *Шинели*, старался соединить крайний гротескный натурализм с интенсивной эмоциональностью; оба эти элемента сплавляются воедино, ничего не теряя в индивидуальности. В этом смысле Достоевский истинный и достойный ученик Гоголя. Но то, что прочитывается в *Бедных людях*, их идея – не гоголевская. Тут не отвращение к пошлости жизни, а сострадание, глубокое сочувствие к растоптанным, наполовину обезличенным, смешным и все-таки благородным человеческим личностям. *Бедные люди* – это «акме», высшая точка «гуманной» литературы сороковых годов и в них ощущается как бы предчувствие той разрушительной жалости, которая стала такой трагической и зловещей в его великих романах. Это роман в письмах. Герои его – молодая девушка, которая плохо кончает, и чиновник Макар Девушкин. Роман длинен, и озабоченность стилем еще его удлиняет. Стиль тут не такой безукоризненно-совершенный и интересный сам по себе, как гоголевский. Но это произведение искусства, умно и тщательно выстроенное, в котором все детали выбраны для того, чтобы способствовать сложному впечатлению от целого.

Второе появившееся в печати произведение – *Двойник. Поэма* (тот же подзаголовок, что у *Мертвых душ*) – тоже вырастает из Гоголя, но еще более оригинально, чем первое. Это история, рассказанная с почти «улиссовскими» подробностями, в стиле, фонетически и ритмически необычайно выразительном, история чиновника, который сходит с ума, одержимый идеей, что другой чиновник присвоил его личность. Это мучительное, почти невыносимое чтение. Нервы читателя натягиваются до предела. С жестокостью, которую впоследствии Михайловский отметил как его характерную черту, Достоевский долго и со всей силой убедительности описывает мучения униженного в своем человеческом достоинстве господина Голядкина. Но, при всей своей мучительности и неприятности, эта вещь овладевает читателем с такой силой, что невозможно не прочесть ее в один присест. В своем, может, и незаконном роде жестокой литературы (жестокой, может быть, потому, что она задумана как юмористическая) *Двойник* – совершенное литературное произведение. Тесно связано с ним третье произведение Достоевского, еще более странное и безумное, –

Господин Прохарчин (1847), таинственный бред, местами нарочито темный и непонятный, о смерти скопца, скопившего целое состояние, живя в грязной и отвратительной трущобе.

Из других произведений Достоевского первого периода наиболее примечательны *Хозяйка* (1848) и *Неточка Незванова* (1849). Первая неожиданно романтична. Диалог написан в высоком риторическом стиле, имитирующем народный сказ и очень напоминающем гоголевскую *Страшную месть*. Она гораздо менее совершенна и слабее построена, чем первые три, но в ней сильнее чувствуется будущий Достоевский. Героиня кажется предтечей демонических женщин из его великих романов. Но и в стиле, и в композиции здесь он вторичен – слишком зависим от Гоголя, Гофмана и Бальзака. *Неточка Незванова* замышлялась как более широкое полотно, чем все предыдущие вещи. Работа над ней была прервана арестом и осуждением Достоевского. Она осталась сильным и в чем-то таинственным фрагментом. Она полна того тяжелого напряжения, хорошо знакомого читателям *Идиота* и *Карамазовых*, которое достигается в основном простыми, легко поддающимися анализу средствами. Героиня, чье детство и отрочество – сюжет этой вещи, падчерица бедного музыканта, которая воспитывается в богатом доме – первая из гордячек Достоевского, предшественница Дуни (*Преступление и наказание*), Аглаи (*Идиот*) и Катерины Ивановны (*Братья Карамазовы*).

3. АКСАКОВ

Метод разработки нового стиля, примененный Достоевским и состоявший в слиянии крайностей, не был воспринят современниками, предпочитавшими добиваться золотой середины, избегая крайностей. Триумф *среднего* стиля – характерная черта русского реализма от сороковых годов до Чехова. Он был впервые достигнут в творчестве трех писателей, принадлежавших к укорененному классу дворян-землевладельцев, а не к беспочвенной плебейской интеллигенции, – Аксакова, Гончарова и Тургенева.

Старшим из них был Аксаков. Он принадлежал к гораздо более раннему поколению, старше Пушкина и Грибоедова, вследствие чего сохранил многие черты, отличавшие его от поколения чистых реалистов. Но в литературу он пришел под влиянием (имевшим довольно неожиданные последствия) Гоголя, и все его творчество относится к периоду торжества реализма.

Сергей Тимофеевич Аксаков родился в 1791 г. в Уфе – центре недавно перед тем колонизованной Башкирии, главном городе Оренбургской губернии. История его родителей и дедов знакома всем читателям русской литературы, потому что он рассказал ее почти не отступая от исторической правды в самой популярной из

его книг – *Семейной хронике*. Дед его, Аксаков (Степан Михайлович Багров *Семейной хроники*), неотесанный и энергичный помещик-первопроходец, один из первых организовавший поселение крепостных в башкирских степях. Сын его, отец писателя, не был образованным человеком, но женился на девушке из совсем иной семьи, дочери типичного «просвещенного чиновника» восемнадцатого века. Она получила передовое воспитание, основанное на моралистическом благочестии и руссоистской чувствительности, и на этих же основах построила воспитание своего сына. Он вырос в атмосфере огромной любви и заботы, с ним никогда не обращались грубо или сурово. Его чувствительность и интеллектуальная восприимчивость развились очень рано. Такое воспитание дает высокую культуру и развивает высокое нравственное чувство, но редко внушает активное отношение к жизни. В восемь лет Аксаков был отправлен в гимназию, но так заскучал по дому, что его оттуда взяли и отправили туда снова только через два года. За то время, что он там учился, Казанская гимназия была преобразована в университет (1804), и Аксаков, почти автоматически, получил университетский диплом.

После этого Аксаков уехал в Петербург и поступил на государственную службу. Он вошел в круг литературных консерваторов; ему покровительствовал адмирал Шишков, о ком он написал прелестный очерк-портрет. Он также очень интересовался театром и много общался с выдающимися актерами. В 1815 г. Аксаков женился. Его жена оказалась достойной матерью большого семейства и столпом семейных добродетелей. Женившись, Аксаков поселился в своем имении с целью посвятить себя управлению им, но через десять лет бесплодных стараний наладить хозяйство, несколько расшатав свое благосостояние, Аксаков отправился в Москву, чтобы поступить на службу. Там старый его друг Шишков, в то время министр просвещения, устроил ему место в цензуре. Аксаков оставался цензором более десяти лет, не проявив себя в этом звании ни хорошо, ни дурно. Он приобрел новых литературных друзей опять-таки среди второстепенных и устаревших писателей, в основном драматургов. Дружба Аксакова с Шишковым была выражением его глубокой привязанности ко всему русскому, не запятнанному космополитизмом. Эта его сторона еще усилилась под влиянием жены. Дом их стал для московского общества оплотом чистого «руссанизма». Когда началось славянофильское движение, оно, естественно, встретило в этой семье полную поддержку. Два сына Аксакова, Константин и Иван, стали вождями славянофильства. В 1832 г. Аксаков познакомился с Гоголем и признал в нем то, чего не видел ни в Пушкине, ни в ком другом – чисто русского гения. Дом

Аксаковых стал храмом гоголевского культа, а сам Аксаков – его верховным жрецом.

В 1830 г. Аксаков оставил службу и повел приятную жизнь московского дворянина со средствами, продолжая поддерживать близкие связи со славянофильскими философскими кружками. В Гоголе он в конце концов глубоко разочаровался. Горькое личное чувство выражено в его письмах к бывшему идолу, написанных после 1846 г. Тем не менее пробудил Аксакова для литературной деятельности именно Гоголь и никто другой.

Аксаков пробовал себя в литературе с самого детства. Но националисты и консерваторы того времени (до 1830 г.) не могли научить его в области литературной формы ничему, кроме французского классицизма, а как раз классицизм в своих высоких жанрах был особенно противопоказан антиурбанистическому мировоззрению Аксакова. Во всех своих переводах, переложениях и опытах, в которых он с 1810 по 1830 гг. платил дань школе Буало, Аксаков не более чем посредственный дилетант. Дух Гоголя, в сущности, был Аксакову так же далек, как дух Расина или Хераскова, но именно Гоголь открыл ему возможность нового отношения к реальности, непредвиденного классицистами, – возможность видеть жизнь такой, какая она есть, и пользоваться всем жизненным материалом, не втискивая его в классические формы. Конечно, эта истина могла открыться Аксакову иначе, не через Гоголя, который есть нечто гораздо большее, но так уж случилось, что именно гоголевское искусство сорвало пелену стилизации с глаз Аксакова. Первым его опытом в новом, реалистическом роде был маленький описательный рассказ *Буран*, напечатанный в 1834 г., явно незрелый и экспериментальный. Около 1840 г. Аксаков, по настоянию Гоголя, начал писать *Семейную хронику*; большие отрывки оттуда появились без подписи в 1846 г. в славянофильском альманахе. В последующие годы Аксаков опубликовал несколько книг об охоте и рыбной ловле в своей родной Оренбургской губернии. *Записки об уженье рыбы* (1847) были первой его книгой. За ней последовали *Записки ружейного охотника Оренбургской губернии* (1852). Эти книги, в которых ясно, просто, безыскусно и необыкновенно живо описана неодушевленная и одушевленная природа, были приняты с восторгом. Тургенев написал на них восторженную рецензию, а Гоголь написал автору: «Ваши птицы и рыбы живее моих мужчин и женщин». Когда в 1856 г. появилась *Семейная хроника* (вместе с *Воспоминаниями*), Аксаков был признан самыми влиятельными критиками самым выдающимся из ныне живущих писателей – и стал писать. В 1858 г. он издал *Детские годы Багрова-внука*. За последние десять лет жизни он написал большую часть собрания своих сочинений. В 1858 г. он заболел, но и прикованный к постели

продолжал работать. Умер он 30 апреля 1859 г.; перед смертью он писал повесть *Наташа*, в которой должна была быть рассказана история его младшей сестры.

Основная черта творчества Аксакова – объективность. Искусство его не аналитично. Даже когда он анализирует себя, как в *Детских годах*, его анализ объективен. Его не тревожат никакие активные желания, кроме, разве что, желания вновь обрести потерянное время – «*retrouver le temps perdu*». Прустовская фраза здесь уместна, потому что чувствительность Аксакова, как ни странно, поразительно напоминает чувствительность французского романиста; разница в том, что Аксаков был настолько же здоров и нормален, насколько Пруст был извращен и патологичен; вместо душной атмосферы никогда не проветривавшейся квартиры на бульваре Осман, в книгах Аксакова веет вольный степной ветер. Как и Пруст, Аксаков весь – пять чувств. В его творчестве нет ничего, *quod non fuerit in sensibus*, – что сперва не прошло бы через ощущения. Стиль его так прозрачен, что его как бы и нет совсем. Его не замечаешь, ибо он совершенно адекватен тому, что выражает. Более того, он обладает прекрасной русской чистотой, благородством и неподдельным изяществом, почему и может быть признан лучшей, образцовой русской прозой. Есть у этого стиля и свой дефект, и этот дефект – оборотная сторона его достоинств: некая безмятежность, излишняя мягкость, отсутствие разреженного, «демонического» горного воздуха поэзии. Он из земли перстный; воздух, которым тут дышишь, свежий, чистый воздух, но это воздух нижних слоев атмосферы, края, где нет гор. Вот почему, при всех его достоинствах, Аксаков второстепенен по сравнению с Лермонтовым. Самая характерная, самая аксаковская из аксаковских книг – это, бесспорно, *Детские годы Багрова-внука*. Именно тут больше всего проявились его прустовские черты, именно тут очевидна равнинность его мира. В *Детских годах* нет происшествий. Это история мирного, бессобытийного детства, удивляющего только необыкновенной чувствительностью ребенка, которой способствует необыкновенно сочувственное воспитание. Больше всего оттуда запоминаются, пожалуй, картины природы, например, прекрасное описание прихода весны в степь. Многие читатели, предпочитающие каждодневности происшествия, рутине – исключительное, находят *Детские годы* скучными. Но если обычная жизнь, не перебиваемая необычайными происшествиями, является для литературы законным предметом изображения, то Аксаков в *Детских годах* создал шедевр повествовательного реализма. Ближе, чем кто-либо из русских писателей, даже ближе, чем Толстой в *Войне и мире*, он подошел к современному, постепенному, непрерывному изображению жизни,

столь отличному от ее драматического, событийного изображения, обычного у прежних романистов.

Семейная хроника более занимательна и не строится исключительно вокруг одного героя. В ней больше событий, и, так как это история дедов и родителей автора еще до его рождения, там, естественно, отсутствует самоанализ. Она поразительно, необычайно объективна. История крупного крепостника, одного из первых поселенцев, картины золотого века крепостничества при Екатерине написаны без гнева и без восторга. Они настолько бесстрастны, что могли бы быть использованы социалистами как оружие против русского дворянства, а консерваторами – для его защиты. Сельская жизнь России, особенно в малонаселенных пограничных областях, сильно напоминала средневековые или даже патриархальные времена. Над помещиком был только Бог, с кем он себя чувствовал в полном согласии, и царь, утвердивший его власть и для которого он был практически недосягаем. Эти условия создали людей библейских масштабов. Степан Михайлович Багров – патриарх, сильный, справедливый, добрый, щедрый, бесстрашный, но знающий твердо свои права и пользующийся ими без всяких сантиментов. Другой тип землевладельца изображен в лице злого помещика Куролесова, который женится на багровской кузине и которого Багров в конце концов возвращает на праведный путь. В последней части книги рассказывается о браке Софьи Зубовой с отцом Аксакова. И здесь тоже изложение ведется с монументальной, библейской, гомеровской простотой, сообщающей образу Софьи Зубовой некое героическое величие. Отец автора изображен в не столь героическом ключе – и это один из самых замечательных образов *обыкновенного человека* в русской художественной литературе. Весь эпизод, от начала до конца – совершенство, и в современной литературе не имеет себе равных по тону, строго объективному и одновременно укрупняющему персонажей до мифических масштабов.

Другие произведения Аксакова не столь неподражаемы и не столь завлекательны. *Воспоминания* – история жизни автора от восьми до шестнадцати лет. Первая часть отличается теми же достоинствами, что *Детские годы*, но в меньшей степени. Продолжение представляет скорее социальный интерес, как картина провинциальной русской жизни в 1805 г. чем, как проявление большого литературного темперамента. То же можно сказать и о *Литературных и театральных воспоминаниях*, где Аксаков рассказывает о своих отношениях с актерами и драматургами 1810–1830 гг. Они прелестны, иногда забавны, но портреты, написанные Аксаковым, – визуальные впечатления, оставшиеся на чувствительной сетчатке глаза, а не глубокое проникновение в души людей. Это же можно сказать и о прелестном отрывке *Адмирал*

Шишков. Другое дело – замечательные *Воспоминания о Гоголе*. Они стоят особо. Как правило, Аксаков не был исследователем человеческой души. Он принимал людей какими они были, как часть своего мира и придавал им скорее чувственную, чем психологическую реальность. Но уклончивый и неуловимый характер Гоголя принес ему такое горькое разочарование и такое крушение иллюзий, что он был вынужден сделать огромное усилие, чтобы понять, как работает психика человека, где так странно перемешались гений и низость. Усилие это было для него мучительным, но увенчалось необыкновенным успехом, и аксаковские воспоминания и по сей день являются основой нашего отношения к загадке Гоголя.

4. ГОНЧАРОВ

Достаточно было бы только объективности и беспристрастия Аксакова, чтобы выделить его из всех русских романистов середины девятнадцатого века. Все остальные были, или старались быть, или казались романистами с тенденцией; произведения их, почти без исключения, могут быть охарактеризованы как ставящие вопросы – проблемные.

Самый большой успех в литературную весну 1846–1847 гг. выпал на долю двух «проблемных» романов: *Кто виноват?* Герцена и *Полинька Сакс* Дружинина, но величайшими из романистов-«проблемщиков» были, без сомнения, Тургенев и Гончаров.

Иван Александрович Гончаров родился в 1812 г. в Симбирске. Его семья, хотя официально числившаяся купеческой, фактически была помещичьей, и Гончаров вырос в типичной провинциально помещичьей обстановке. Он учился в Московском университете тогда же, когда Лермонтов и Белинский, но ни с одним из них не сошелся. Закончив университет, он поступил на службу в Петербурге. На службе он оставался всю жизнь – сперва в министерстве финансов, потом, когда в 1856 г. было решено либерализовать цензуру, в должности цензора. Он не был женат, и жизнь его была небогата событиями. Он любил свои удобства, свои привычки, и у него было немало общего с героем его романа *Обломовым*. Единственными событиями его жизни была его литературная деятельность и путешествие на Дальний Восток. Первый его роман, *Обыкновенная история*, появился в 1847 г., был приветственно встречен Белинским и, вслед за *Бедными людьми*, стал шедевром начинающей реалистической школы. В 1849 г. за ним последовал *Сон Обломова* – первый зародыш самого знаменитого его романа. В 1853 г. Гончаров вскользь выразил пожелание отправиться на Дальний Восток на военном корабле в качестве секретаря Японской миссии. Он был тут же пойман на слове, и только когда было уже слишком поздно, понял, что обязан отправляться, если не

хочет, чтобы его засмеяли. Долгое морское путешествие не пришлось ему по вкусу – по его мнению, океан был слишком уж беспорядочен. Но он с жадностью поглощал новые впечатления от всего, что видел, слышал и наблюдал, и вел дневник. В это время разразилась война с Англией, и Гончарову пришлось возвращаться в Петербург длинным и очень неудобным путем через Охотск, Якутск и Иркутск. Он был счастлив, когда вернулся в свою удобную петербургскую квартиру, где мог теперь, когда все было позади, вспоминать свое героическое путешествие. Его путевые заметки появились в 1856 г. под названием *Фрегат «Паллада»*. В 1858 г. он закончил и опубликовал *Обломова*, начатого за десять лет перед этим. Успех его был огромен, и автор сразу стал национальным классиком. Почти одновременно с *Обломовым* он начал работать над своим третьим романом – *Обрыв*, и продолжал работу над ним еще десять лет (всего он работал над ним около двадцати). Роман появился в 1869 г. и имел значительно меньший успех – частью из-за своих меньших достоинств, частью из-за враждебного отношения радикалов, которые рассердились на Гончарова за одного из героев, в котором увидели карикатуру на себя. *Обрыв* связан со странным явлением в жизни Гончарова, которое граничит с помешательством. Еще в начале работы над романом он читал отрывки оттуда Тургеневу, и с этих пор у него появилась навязчивая мысль, что Тургенев украл все содержавшиеся там идеи и не только воспользовался ими в собственных произведениях, но рассказал о них всем своим русским и заграничным знакомым. Гончаров увидел плагиат из *Обрыва* не только в *Отцах и детях*, но и в романах Ауэрбаха, и в *Воспитании чувств* Флобера. Неуспех романа он приписывал именно тому, что роман был обкраден еще до своего выхода. По этому поводу он написал любопытную документальную вещь, которую озаглавил *Необыкновенная история* (1872). Этот психопатический документ, опубликованный только недавно, показал в неожиданном свете писателя, всегда считавшегося воплощением уравновешенной респектабельности.

После *Обрыва* Гончаров написал мало – несколько воспоминаний, эссе о Грибоедове, которое, к добру ли, к худу ли, учителя и профессора литературы выделили особо, на предмет восхищения, и серию очерков *Старые слуги*, которым выпала на долю такая же сомнительная удача – в Англии они используются как тексты для начинающих изучать русский язык. Он умер в 1891 г. Характерно, что этот старый холостяк завещал авторские права на свои произведения семье своего старого слуги.

Положение Гончарова как русского классика почти целиком зиждится на втором его романе – *Обломов*. Два других стоят на гораздо менее высоком уровне. *Обыкновенная история* – это хорошо

сконструированный *roman à these* (роман с тенденцией), показывающий в ряде эпизодов, сменяющихся с почти математической элегантностью, разочарование юного идеалиста в его высоких, но непрактичных идеалах. Успехом своим *Обыкновенная история* обязана главным образом этой идеи, и этот успех был знаком времени, когда высокие идеалы тридцатых годов сложились позитивной и практической прогрессивностью эпохи царствования Александра II. Третий роман Гончарова, *Обрыв*, – тоже не шедевр. В нем ясно видны все недостатки писателя: отсутствие воображения; крайняя субъективность психологической обрисовки и вследствие этого безжизненность всех персонажей, не построенных на самоанализе; отсутствие поэтичности и истинного вдохновения и – непреодолимая душевная мелкость. Можно сказать, что все в *Обрыве* неудачно, кроме основанного на детских воспоминаниях автора портрета патриархальной, деспотичной и добродушной бабушки, широкого и экономного в одно и то же время жизненного уклада в ее обширной, почти деревенской приволжской усадьбе, нависшей над «обрывом». Бесцветный герой – Райский – слабое и обобщенное отражение авторского «я». Гордая и страстная героиня – Вера – печальная неудача автора, а нигилист Марк Волохов – просто плоская и нелепая фигура.

Обломов – совсем другое дело. Это великая книга. Избитая точка зрения учителей и профессоров литературы – что Гончаров «великий стилист и великий объективный живописец реальности» – до смешного неверна. Все как раз наоборот. Проза Гончарова – это золотая середина, как и аксаковская и тургеневская, но в то время как у Аксакова и Тургенева соблюдено чувство меры в аристотелевском понимании, у Гончарова – умеренность в обычном английском смысле слова. В его прозе нет ни прекрасной полноты и щедрости Аксакова, ни грации и нежности Тургенева. Что касается объективности, то Гончаров был так же неспособен заглянуть в другого человека, как до него Гоголь. У него был глаз и была способность к самоанализу. Он умел видеть и регистрировать внешнюю жизнь и умел извлекать из своего внутреннего «я» более или менее субlimированные отражения. Величайшее из них – *Обломов*. *Обломов* более чем персонаж: это – символ. То, что он написан только с помощью скромных, чисто реалистических средств, еще усиливает этот символизм. Совершенно очевидно, что он был – и немедленно был признан – воплощением части русской души, точнее, части души русского дворянства – ее лености и неспособности к действию. У него высокое нравственное чувство, он открыт для широких замыслов, но неспособен ни к труду, ни к дисциплине. Часть романа, первой появившаяся в печати, – *Сон Обломова* – это широкая, обобщающая картина жизни русского

поместного дворянства, та почва растительного комфорта, без труда приобретенного богатства и полной безответственности, которая взрастила Обломова. *Сон Обломова* содержится в первой части романа, наиболее всем знакомой и чаще всего комментируемой. Мы видим Обломова в его петербургской квартире – видим, как он проводит день, частью в постели, частью в халате. Медлительный, сознательно-неторопливый рассказ еще усиливает впечатление безнадежности и невозможности выбраться из обволакивающей вязкой лени. На то, чтобы встать с постели, Обломову требуется целая глава. Цитируя мисс Харрисон, скажем, что его просторный халат доминирует над всем романом как «ибсеновский символ» «невозможности физического и психологического приведения себя в порядок». Слуга Обломова Захар полностью гармонирует со своим хозяином. Затем вводится контраст – практичный и энергичный Штольц (показательно, что он – полунемец), апостол труда и действия. Тут-то и выявляется умственная и нравственная несостоятельность Гончарова: Штольц безнадежно неинтересен и лишен объемности. Конечно, все бессознательные симпатии автора на стороне Обломова, но Гончаров – бюрократ и литератор, стараясь наградить своего героя – Штольца – всеми положительными добродетелями, которые мог придумать, только проявляет собственную мелкость. Во второй части у Обломова роман, из которого ничего не выходит, потому что он не в состоянии вырваться из ярма своих неряшлиевых привычек и в конце концов вызывает отвращение у своей многотерпеливой дамы. Как и все любовные истории, написанные Гончаровым, несмотря даже на ее автобиографичность, эта история очень несовершенна, и ее героиня так же неубедительна, как Вера из *Обрыва*. Третья и четвертая части не так часто цитируются и читаются в школе, однако они несомненно – высочайшее достижение Гончарова. Обломов, все более и более предающийся своему распущенному безделью, в котором всегда таится отравленное жало недовольства собой, уходит от общества. Его квартирная хозяйка, необразованная молодая женщина Агафья Михайловна, любит его и становится его любовницей. Она любит его искренно и трогательно, но подчиняется своим родичам, бессовестным негодяям, эксплуатирующими любовь к ней Обломова, чтобы шантажом и выманиванием завладеть всем его имуществом. Несмотря на энергичное вмешательство как всегда энергичного и делового Штольца, Обломов погружается все глубже и глубже в тину своего нового окружения и умирает в объятиях Агафьи Михайловны, к ее отчаянию и радости ее родственников. Атмосфера неизбежного рока, постепенно сгущающаяся над Обломовым, необратимое воздействие засасывающей его тины переданы с истинно поражающей силой. Русская реалистическая

литература богата мрачнейшими историями, но нигде (за исключением великого романа Салтыкова) не было превзойдено в этом отношении великое достижение Гончарова в третьей и четвертой частях *Обломова*.

Гончаров, как Аксаков, и более, чем Тургенев, выражает тенденцию русского романа обойтись без увлекательного сюжета. В *Обломове* нет ни событий, ни приключений; они есть в *Обрыве*, но рассказаны в такой плоской и инфантильной манере, что лучше о них вовсе не говорить. У него существует лишь постоянное, постепенное разворачивание неизбежного. Это то, что мисс Харрисон назвала тенденцией русского романа к «несовершенному виду» – т. е. к той форме русского глагола, где действие находится в процессе осуществления. Эта тенденция, после Лермонтова, господствовала во всей русской литературе; исключением были плебейские писатели – Лесков и Писемский. Но нигде она так не всеобъемлюща и оправдана, как в *Обломове*, ибо здесь эволюционный детерминизм манеры (в сущности – отрицание действенности человеческой воли) находится в полной гармонии с ленивым и бессильным детерминизмом героя.

5. ТУРГЕНЕВ

Иван Сергеевич Тургенев родился 28 октября 1818 г. в Орле. Отцом его был красивый, но обедневший дворянин, который служил в кавалерии и обладал большой притягательностью для противоположного пола. Он женился на барышне Лутовиновой, состоятельной наследнице, которая была старше его. У нее было очень несчастливое детство и юность, и она обожала мужа, который никогда ее не любил. Это и то, что она была владелицей большого состояния, сделало из госпожи Тургеневой озлобленного и невыносимого домашнего тирана. Хотя она и была привязана к сыну, обращалась она с ним невыносимо деспотически, а с крепостными и слугами была попросту жестока. В доме своей матери будущий автор *Записок охотника* увидел крепостное право в его наименее привлекательном виде.

В 1833 г. Тургенев поступил в Московский университет, но проучился там только год, потому что в 1834 г. его мать переехала в Петербург, и он перешел в университет в Петербурге. Учился он у друга Пушкина профессора Плетнева, и ему даже удалось однажды встретиться с великим поэтом. Первые его стихи были опубликованы в плетневском, бывшем пушкинском, *Современнике* (1838). Эта связь с «литературной аристократией» очень важна: только у Тургенева из всех его современников была живая связь с веком поэзии. Он получил свидетельство об окончании в 1837 г. и потом уехал в Берлин для завершения своего философского образования в

университете, который был приютом и оставался святынищем Гегеля – божества молодого поколения русских идеалистов. Кое-кого из них, в том числе Станкевича и Грановского, Тургенев узнал в Берлине и с тех пор стал другом и союзником западников. Три года в Берлине (1838–1841) на всю жизнь внущили ему любовь к западной цивилизации и к Германии. Когда в 1841 г. он вернулся в Россию, сначала хотел было делать университетскую карьеру. Так как это не удалось, он поступил на службу, но и тут оставался только два года, а после 1845 г. нигде не служил и посвятил себя только литературе. Писал он вначале главным образом стихи и поэмы, и в первой половине сороковых годов на него смотрели, в основном благодаря поэме *Параша* (1843), как на одну из главных надежд молодого поэтического поколения.

В 1845 г. Тургенев рассорился с матерью, которая перестала давать ему деньги, и в последующие годы до самой смерти ее был вынужден вести богемную жизнь литератора. Причиной недовольства госпожи Тургеневой сыном было частично то, что он оставил службу и стал сочинителем в опасном, революционном роде, но главное – ее возмутило его увлечение знаменитой певицей Полиной Гарсиа (г-жой Виардо). Увлечение оказалось любовью на всю жизнь. Г-жа Виардо терпела это и любила общество Тургенева, и ему удалось прожить подле нее большую часть жизни. В 1847 г. он уехал за границу вслед за ней и вернулся только в 1850, получив известие о серьезной болезни матери. После ее смерти он оказался обладателем большого состояния.

К этому времени Тургенев оставил поэзию для прозы. В 1847 г. некрасовский *Современник* начал публиковать его рассказы, впоследствии составившие *Записки охотника*. В 1852 г. они вышли в виде книги и, вместе с другими появившимися к тому времени рассказами, поставили Тургенева на одно из первых, если не на самое первое место среди русских писателей. *Записки охотника* стали не только литературным, но крупнейшим общественным событием. Из-за полного молчания, наступившего в те годы реакции, *Записки*, казавшиеся безобидными, когда выходили отдельными частями, собранные вместе произвели эффект большой силы. Изображение крепостного не просто как человека, но как человека, который человечнее своих господ, сделало книгу громким протестом против крепостного права. Говорят, что она произвела сильное впечатление на будущего императора Александра II и была причиной его решения покончить с этой системой. Тем временем власти встревожились. Цензор, пропустивший книгу, был уволен со службы. Вскоре после появления некролога Гоголю, написанного Тургеневым по мнению полиции в слишком восторженном тоне, Тургенев был арестован и сослан к себе в деревню, где пробыл полтора года (1852–

1853). После этого он вернулся в Петербург, уже в полной славе. Он стал центром литературного мира. Несколько лет он был фактическим главой петербургской литературы, и его суждения и решения имели силу закона.

Первые годы царствования Александра II были временем расцвета популярности Тургенева. Никому так на пользу не пошел прогрессистско-реформистский энтузиазм, овладевший русским обществом, как ему. Он стал признанным выразителем общественного мнения. Его идеи казались равнодействующей всеобщих устремлений. Он касался именно тех струн, которые будили отклик у современников. В ранних очерках и рассказах он обличил крепостное право; в *Рудине* (1855) поклонился идеализму старшего поколения, одновременно вскрыв его непрактичность; в *Дворянском гнезде* (1858) прославил все, что было благородного в православных идеалах старого дворянства; в *Накануне* (1860) сделал попытку написать героическую фигуру девушки нового поколения. О нем не спорили. Добролюбов и Чернышевский, вожди передового направления, избрали его творчество для текстов своих журналистских проповедей. Его искусство отвечало потребностям каждого. Оно было гражданственным, но не «тенденциозным». Оно описывало жизнь, какая она есть, и говорило о самых жгучих вопросах сегодняшнего дня. В его произведениях все было правдой, и вместе с тем они были исполнены поэзии и красоты. Они удовлетворяли и левых, и правых. Это был тот средний язык, средний стиль, который тщетно искали в сороковые годы. Он одинаково избегал бездн гротескной карикатуры и сентиментального «человеколюбия», он был совершенен. Тургенев был очень чувствителен к своему успеху, особенно к похвалам молодого поколения и прогрессивного общественного мнения, выразителем которого он казался и стремился быть.

Единственное, в чем его упрекали (скорее даже не его, а поскольку все свято верили в фотографическую верность, с которой Тургенев изображал русскую жизнь, то виновата была именно эта жизнь), это в том, что, создав столь прекрасную галерею героинь, он не создал русского героя; было отмечено, что когда он захотел показать человека действия, выбрал для этого болгарина (Инсарова в *Накануне*). Поэтому критика предположила, что, по мнению Тургенева, русский герой невозможен. И тут Тургенев решил исправить этот недостаток и создать настоящего русского человека действия – героя молодого поколения. Он сделал им Базарова, героя-нигилиста из *Отцов и детей* (1861). Тургенев создавал его с любовью и восхищением, но результаты оказались неожиданными. Радикалы были возмущены. Это, говорили они, карикатура, а не герой. Этот нигилист со своим воинствующим материализмом, с его

отрицанием всех религиозных и эстетических ценностей, с его верой только в лягушек (препарирование лягушек было мистическим ритуалом для дарвинистского натурализма и антиспиритуализма), есть карикатура на молодое поколение, сделанная в угоду реакционерам. Радикалы устроили настоящую травлю Тургенева, объявив, что он «исписался». Правда, немного позже самый молодой и крайний из радикалов, блестящий критик Писарев, отменил приговор своих старших собратьев, принял название «нигилист» и признал в Базарове идеал, которому надо следовать. Но это позднее признание со стороны крайне левых не утешило Тургенева и не залечило глубокой раны, нанесенной ему приемом, который встретил Базаров у старших радикалов. Это был для него удар в самое сердце; он решил навсегда покинуть Россию и русскую литературу. Он был за границей, когда появились *Отцы и дети* и началась его травля. Там он и остался, под сенью г-жи Виардо, сначала в Баден-Бадене, а после 1871 года – в Париже, возвращаясь в Россию только изредка и на короткое время. Решение оставить литературу было высказано в фрагменте лирической прозы под названием *Довольно*, где он дал волю своему пессимизму и разочарованию. Однако литературу он не оставил и продолжал писать до самой своей смерти. Но в огромном большинстве своих поздних произведений он отвернулся от современной России, которая ему опротивела из-за своего непонимания, и обратился к временам своего детства, к старой дореформенной России. Большинство его произведений после 1862 г. – это или откровенно мемуары, или сочинения, построенные на материале прежнего опыта. Но тем не менее он не хотел смириться с участью писателя, пережившего свое время. Еще два раза он обращался к проблемам дня в своих больших романах. В *Дыме* (1867) он дал полную волю своей желчи и обиде на все классы русского общества; в романе *Новь* (1876) попытался создать картину революционного движения семидесятых годов. Но оба романа только выявили его все возрастающее отчуждение от России, первый своей бессильной горечью, второй – недостаточной информированностью и отсутствием всякого чувства реальности в изображении могучего движения семидесятых годов. Однако постепенно, по мере того, как стихали партийные страсти – по крайней мере, в литературе – Тургенев опять занял свое место (популярность его *ранних* вещей никогда не уменьшалась). Возрождение «эстетики» в конце семидесятых годов способствовало возрождению его популярности, и последний его приезд в Россию в 1880 г. стал триумфом.

В то же время, особенно после того как он поселился в Париже, Тургенев сблизился с французскими литературными кругами – с Мериме, Флобером и молодыми натуралистами. Его произведения

стали переводить на французский и немецкий, и вскоре его слава стала международной. Он первым из русских авторов завоевал европейскую репутацию. В литературном мире Парижа он стал видной фигурой. Одним из первых он разглядел талант молодого Мопассана, и Генри Джеймс (который включил свою статью о Тургеневе в томик, посвященный *французским романистам*) и другие начинающие писатели смотрели на него снизу вверх, как на мэтра. Когда он умер, Ренан, по простительной нехватке сведений, заявил, что именно через Тургенева Россия, столь долго остававшаяся немой, наконец заговорила. Тургенев гораздо лучше чувствовал себя среди французских *confrères* (собратьев), чем среди равных ему русских писателей (с большинством из которых, в том числе с Толстым, Достоевским и Некрасовым, он раньше или позже рассорился), и впечатление, которое он производил на иностранцев, разительно отличается от того, которое он производил на русских. Иностранцы бывали очарованы изяществом, шармом и простотой его манер. С русскими он бывал высокомерен и заносчив, и даже те, кто ему поклонялись, не могли не заметить этих неприятных черт его характера. Он был огромного роста и двигался легко и непринужденно, но его пискливый голос при львиной наружности производил странное впечатление.

Вскоре после своей последней поездки в Россию Тургенев заболел. Он умер 22 августа 1883 г. в Буживале, близ Парижа.

В первых своих опытах в прозе Тургенев шел по следам Лермонтова, от которого он взял романтический ореол вокруг своих первых печоринских героев (*Андрей Колосов*, *Бреттер*, *Три портрета*) и метод заостренного анекдота (*Жид*). Все это – рассказы 1844–1846 гг., когда Тургенев еще не перестал писать стихи. В *Записках охотника*, начатых в 1847 г., он освобождался от романтической условности первых рассказов, отказываясь от жесткого сюжета и ограничиваясь «кусками жизни». Но даже и после *Записок охотника* он не сразу овладел тем, что стало его настоящей манерой. Так, *Три встречи* (1851) – рассказ, целиком построенный на атмосфере, сотканной вокруг очень слабой тематической основы, наполненный описаниями лунных ночей и романтическими «поэтическими» пассажами, не похожими на трезвое, точное звучание описательных мест *Записок. Дневник лишнего человека* (1851) напоминает Гоголя и молодого Достоевского; в нем развивается «достоевская» тема униженного человеческого достоинства и болезненного удовольствия от унижения, но в языке есть стремление, не характерное для Тургенева, к гоголевской интенсивности слова. (Выражению «лишний человек» необычайно повезло, куда больше чем самому рассказу; до сих пор историки и историки литературы пользуются им для определения типа

беспомощного идеалиста, которого так часто писал Тургенев и его современники и главными представителями которого стали Рудин и Обломов.) Наконец *Муму* (1852), известная история о глухонемом крепостном и его любимой собаке, которую его хозяйка приказала убить, – «гуманный» рассказ в традиции *Шинели и Бедных людей*, где острое чувство жалости достигается методами, по ощущению современного читателя незаконными, потому что они действуют на нервы, а не на воображение. Зато *Записки охотника*, писавшиеся в 1847–1851 годах, принадлежат к самым высоким, долговечным и несомненным достижениям Тургенева и русского реализма. Книга состоит из коротких очерков – их с трудом можно назвать рассказами, – описывающих разные случайные встречи рассказчика, который с собакой и ружьем бродит по своему родному Болховскому уезду и окружающим деревням. *Записки* выстраиваются в произвольном порядке. В них нет твердого сюжетного каркаса – это простой пересказ того, что рассказчик видел и слышал. Некоторые из них чисто описательны – пейзаж (*Лес и степь*), характеры (*Хорь и Калиныч*). Другие повторяют рассказы людей о себе, обращенные к автору (*Гамлет Щигровского уезда*) или подслушанные им разговоры (*Свидание, Бежин луг*). Иногда в них встречается драматический мотив, но развитие его дано только намеком, мимолетным впечатлением рассказчика от персонажей (*Ермолай и мельничиха*). Абсолютная прозаичность, тщательно избегавшая всякой искусственности, всякой подделки, была отличительной чертой появившейся книги – это был новый жанр. Крестьяне описаны извне, какими их увидел (или подсмотрел) автор, не в их частной, скрытой от постороннего глаза жизни. Как я уже говорил, они написаны с явно большей симпатией, чем высшие классы. Помещики показаны как грубые, или жестокие, или ни к чему не способные люди. В крестьянах Тургенев подчеркивает человечность, силу воображения, поэтическую и артистическую одаренность (*Певцы, Касьян с Красивой Мечи, Бежин луг*), чувство собственного достоинства и ум. Вот так, спокойно и ненавязчиво написанная книга поразила читателей несправедливостью и нелепостью крепостного права. Теперь, когда вопрос о крепостном праве есть дело прошлого, *Записки охотника* опять кажутся безобиднейшей книжкой, и нужно некоторое историческое воображение, чтобы восстановить атмосферу, в которой она произвела впечатление мягко разорвавшейся бомбы.

С литературной точки зрения *Записки охотника* часто, если не всегда, выше всяких похвал. Если портрет идеалиста сороковых годов (*Гамлет Щигровского уезда*) – только предварительный набросок Рудина и других, то в изображении деревенского пейзажа и крестьянского характера Тургенев никогда не превзошел таких

шедевров, как *Певцы* и *Бежин луг*. Особенno *Певцы*; даже и после *Первой любви* и *Отцов и детей* они вправе считаться венцом его достижений и квинтэссенцией совершенно особых качеств его искусства. Это описание состязания певцов, происходящего в деревенском кабаке; состязаются крестьянин Яшка Турок и рядчик из Жиздры. Стихийный Яшкин талант торжествует над изощренным искусством человека из Жиздры. Красота этой вещи на русском языке не поддается описанию; но то, что она *может* дойти в переводе, доказывается оценкой, какую ей дал Генри Джеймс. Рассказ характерен для тургеневской манеры описывать крестьян; он не увлекается их односторонней идеализацией; впечатление от состязания, от высокой художественности певческого исполнения разбавлено картиной пьяной оргии после состязания, когда целовальник угожает Яшку. *Певцы*, к тому же, можно считать высшим самым характерным образцом тургеневской прозы. Она тщательно выверена, в каком-то смысле искусственна, но от каждого слова, от каждого оборота речи веет абсолютной непринужденностью и простотой. Это тщательно *отобранный* язык, богатый, но странно избегающий грубых или газетных слов и фраз, которые могли бы оскорбить слух. Красота пейзажной живописи зиждится главным образом на выборе точных, деликатно подсказывающих и описывающих слов. Здесь нет ни изукрашенной в манере Гоголя образности, ни риторических ритмов, ни блистательных каденций. Но порою узнаешь руку поэта и ученика поэтов в продуманном, разнообразном и ненавязчиво совершенном равновесии фраз.

После *Записок охотника* и *Муму* первое, что написал Тургенев, был рассказ *Постоялый двор* (1852). Можно считать, что он открывает целую серию рассказов зрелого периода, хотя, в отличие от тех, что за ним последовали, сюжет этого рассказа взят из народной жизни. Как и *Муму*, он говорит о несправедливом и бессердечном обращении господ с крепостными, но здесь впервые сентиментальный, «гуманный» элемент заменен характерной для Тургенева атмосферой трагической необходимости. История крепостного сержанта постоялого двора, погубленного неверностью жены и эгоизмом помещицы, которой он принадлежит, это типично русская история о погубленной жизни, как столь многие другие рассказы Тургенева, как и *Обломов*, и *Головлевы*, и весь Чехов.

Постоялый двор начал целую вереницу шедевров 1853–1861 гг. Сам автор разделил их на две категории: на романы и повести. Разница между этими двумя формами у Тургенева не столько в объеме и охвате, сколько в том, что романы претендуют на общественную значимость и ставят общественные вопросы, в то

время как повесть просто рассказывает о каких-то эмоциональных событиях и не обременена социальной озабоченностью. Каждый роман включает в себя повествовательное зерно, по сюжету и нагрузке подобное повести, но в романе оно расширено до ответа на какую-нибудь жгучую проблему дня. Романы того времени – *Рудин* (1855), *Дворянское гнездо* (1858), *Накануне* (1860) и *Отцы и дети* (1861); повести – *Два друга* (1853), *Затишье* (1854), *Переписка* (1855), *Яков Пасынков* (1855), *Фауст* (1855), *Ася* (1857) и *Первая любовь* (1860). Следует отметить, что гражданские романы приходятся главным образом на эпоху реформ (1856–1861), а «чисто приватные» повести в основном – на предшествовавшие ей годы реакции. Но даже «накануне» освобождения крестьян Тургенев смог отвлечься от гражданских вопросов и написать лишенную всякой гражданственности *Первую любовь*.

Таким образом, романы Тургенева – это те его произведения, в которых он добровольно выполняет свой долг – пишет произведение социальной значимости. Эта значимость достигается в первую очередь созданием персонажей, представляющих этапы развития, которые проходили русские интеллигенты. *Рудин* – прогрессист-идеалист сороковых годов; *Лаврецкий* – идеалист того же поколения, но более славянофильски настроенный; Елена из *Накануне* воплощает общее смутное и благородное брожение молодежи накануне Реформы; *Базаров* – воинственный материализм поколения 1860-х годов. Во-вторых, общественное значение достигается путем включения в роман весьма многочисленных разговоров между персонажами на животрепещущие темы (славянофильство и западничество, способность образованного русского человека к действию, место искусства и науки в жизни и т. д.). Этими разговорами больше всего и отличаются романы Тургенева от его повестей. Они (разговоры) не имеют особого отношения к сюжету и не всегда дополняют характеристику героя-представителя. Именно за них хваталась для комментариев критика, но они несомненно – самая устаревающая часть романов. Они не всегда творчески вплетены в ткань повествования. В большинстве романов есть персонажи, введенные только для этих разговоров (*Пигасов в Рудине*, *Шубин в Накануне*), и читателю хотелось бы, чтобы их не было. Но главные персонажи, герои-представители поколения, – это не только представители, но обычно и живые люди. Первый из них, *Рудин*, быть может, и лучший. Это один из самых мастерски написанных характеров девятнадцатого века. Тургенев показывает его со стороны, извне; поведение, речь, впечатление, которое он производит на окружающих, – но не его внутреннюю жизнь. Недавно известный французский романист (до того старомодный, что до сих пор предпочитает Тургенева Толстому, Достоевскому и Чехову)

указал мне на изумительно тонкое мастерство, с которым впечатление, произведенное Рудиным на других персонажей и на читателя, постепенно меняется от первого его появления во всем блеске превосходства до полного банкротства при малодушном разрыве с Натальей; затем промелькнувший печальный облик несостоявшегося, опустившегося человека и наконец все искупающая вспышка – его героическая и бесполезная смерть на баррикадах Сент-Антуанского предместья. Французский писатель считал эту столь тонко выписанную перемену отношения единственной в литературе. Если бы он лучше знал русский язык, он бы увидел, что Тургенев был просто очень умным и творческим учеником Пушкина. Как и Пушкин в *Евгении Онегине*, Тургенев не анализирует и не разбирает по косточкам своих героев, как это сделали бы Толстой и Достоевский; он не раскрывает их души; он только передает окружающую их атмосферу, частично показывая, как они отражаются в других персонажах, а частично с помощью необычайно легко и тонко сотканной эманации некоего толкающего к размышлению аккомпанемента, что одно уже указывает на его происхождение от романа в *стихах*. Там, где Тургенев хочет показать нам *внутреннюю жизнь* своих героев как-нибудь иначе, он всегда терпит неудачу – читать описание чувств Елены к Инсарову просто больно. Чтобы не впасть в фальшивую поэтичность и красоту, Тургеневу нужна была вся мощь его критического ума и вся сила сдержанности.

И все-таки, несмотря на то, что они даны как бы намеком, а не проанализированы до конца, характеры есть самое живое начало в тургеневских романах. Как и у большинства русских писателей, у Тургенева персонажи важнее сюжета, и запоминаем мы именно персонажей. Население тургеневских романов (не касаясь крестьянских рассказов) может быть разбито на несколько групп. Сначала идут филистеры и избранные. Филистеры прямо происходят от персонажей Гоголя – это герои пошлости, самодовольные ничтожества. Конечно, вы не найдете тут и следа гоголевского гротеска, гоголевской карикатурности; ирония Тургенева – тонкая, изящная, ненавязчивая, почти не прибегающая к явно комическим эффектам. Филистерам противостоят избранные, мужчины и женщины с пониманием подлинных ценностей, не имеющих ничего общего с бытовыми радостями и социальными амбициями. Мужчины, опять-таки, очень отличаются от женщин. Прекрасный пол выходит из рук Тургенева в гораздо более привлекательном виде. Сильная, чистая, страстная и добродетельная женщина, противопоставленная слабому, в сущности благородному, но бездейственному и в конце концов мелкому мужчине, впервые была введена в русскую литературу Пушкиным и появляется снова и

снова в произведениях реалистов, но всего настоятельнее – у Тургенева. Его героини знамениты во всем мире и много сделали для распространения высокой репутации, которой пользуется русская женщина за границей. Как я говорил, все они уже содержатся в образе пушкинской Татьяны, но это нисколько не уменьшает заслуг их автора. Такие создания, как Маша (*Затишье*), Наталья (*Рудин*), Ася и Лиза (*Дворянское гнездо*), – венец не только русской, но и всей художественной литературы. Главные черты тургеневской героини – нравственная сила и смелость; она может пожертвовать всем на свете ради страсти (Наталья), она может принести счастье всей жизни в жертву долгу (Лиза). Но читателя особенно трогает в этих женщинах не столько их моральная красота, сколько необычайная *поэтическая* красота, сотканная вокруг них тонким и совершенным искусством их творца. В этом Тургенев достигает своих высот, тут выражается его единственное несравненное искусство, не столько даже в самых знаменитых его романах (*Рудин*, *Дворянское гнездо*), сколько в двух повестях, *Затишье* и *Первая любовь*. В первой из них чисто тургеневская, трагическая, поэтическая деревенская атмосфера достигает своей кульминации, и богатство обертонаов, определяющих характеры, превосходит все, когда-либо им написанное. Это выходит за рамки литературы, поднимается до поэзии – не по красоте отдельных слов и частей, но по чистой силе внушения и насыщенной значимости. *Первая любовь* стоит особняком среди остальных тургеневских произведений. Атмосфера ее прохладнее и яснее и больше напоминает разреженный воздух произведений Лермонтова. Герои, Зинаида и отец рассказчика (традиция – считать, что Тургенев изобразил здесь своего отца), обладают той звериной силой жизни, которую Тургенев редко позволяет своим персонажам. Их страсти, сильные и четкие, не подернуты смутной идеалистической дымкой, они эгоистичны, но этот эгоизм искупается все той же всеоправдывающей силой жизни. *Первая любовь* стоит одиноко во всем тургеневском творчестве и не дает чувства отдохновения. Но показательно, что рассказ ведется от лица мальчика – поклонника Зинаиды – о муках подростка, ревнувшего ее к своему сопернику-отцу.

В зените своей популярности, в 1860 г., Тургенев написал знаменитый очерк (первоначально прочитанный как доклад в литературном обществе) – *Гамлет и Дон Кихот*.

Он считал, что именно эти два персонажа являются прототипами избранной, мыслящей части человечества, которая делится на интровертов, погруженных в самоанализ (*grubelnd*) и потому бездействующих, – Гамлетов, и восторженных, преданных одной идее, отважных до того, что рискуют показаться смешными – Дон Кихотов. Сам он и большинство его героев – Гамлеты. Но ему всегда

хотелось создавать Дон Кихотов, деятельных благодаря свободе от рефлексии и вечных вопросов, но стоящих выше филистеров благодаря своим высоким идеалам. Самый запоминающийся из ранних тургеневских опытов по созданию Дон Кихота – Яков Пасынков, герой одноименного рассказа.

В конце сороковых годов критика, заметившая постоянную бездеятельность тургеневских героев, стала требовать от него героя более активного и деятельного. Это он попытался сделать в *Накануне*. Но попытка оказалась неудачной. Своим героем он сделал болгарского патриота Инсарова, но вдохнуть в него жизнь ему не удалось. Инсаров – молчаливый манекен, порою просто смешной. Вместе с напыщенной и пресной Еленой, Инсаров сделал из *Накануне* бесспорно самый плохой из всех романов Тургенева зрелой поры. Лучшим же романом и самым главным в творчестве Тургенева стали *Оцы и дети*, один из величайших романов девятнадцатого столетия. В нем Тургенев с триумфом разрешил две задачи, которыеставил перед собой: создал живой мужской характер, не построенный на самоанализе, и победил противоречие между воображением и социальной тематикой. *Оцы и дети* – единственный роман Тургенева, где общественные проблемы без остатка растворились в искусстве и откуда не торчат концы непереваренного журнализа. Тонкое и поэтическое повествовательное мастерство Тургенева достигает тут совершенства, и Базаров – единственный из тургеневских мужчин, достойный стать наравне с его женщинами. Но, может быть, нигде врожденная слабость и женственность этого гения не проявились так ясно, как в этом, лучшем его романе. Базаров – сильный человек, но он написан с восхищением и изумлением, написан автором, для которого сильный человек есть нечто ненормальное. Тургенев был неспособен сделать своего героя победителем и, чтобы избавить его от несоответствующей трактовки, какой бы он подвергся, если бы ему на долю выпал успех, позволяет ему умереть, но не в результате естественного развития сюжета, а по слепому указу судьбы. Ибо судьба, слепой случай, нелепая случайность господствуют в тургеневском мире, как и в мире Томаса Харди, но персонажи Тургенева покоряются этому с пассивным смирением. Даже героический Базаров умирает безропотно, как цветок в поле, молча, мужественно, но не протестуя.

Было бы неправильно утверждать, что после *Оцов и детей* гений Тургенева стал угасать, но, во всяком случае, он перестал развиваться. И что было особенно важно для его современников, Тургенев потерял связь с русской жизнью и потому перестал иметь значение как современный писатель, хотя навсегда остался классиком. Его обращение к насущным вопросам дня в *Дыме* (1867)

и *Нови* (1876) только выявило яснее, что он потерял связь с новой эпохой. *Дым* – самый плохо построенный из его романов; в нем содержится прекрасная любовная история, которая нашпигована разговорами, постоянно прерывающими ее течение; к персонажам эти разговоры не имеют никакого отношения, это просто диалогизированные журнальные статьи на тему о том, что вся мыслящая и образованная Россия не более чем дым. *Новь* – полная неудача, незамедлительно признанная таковой. Несмотря на то что многое в ней написано в лучшей тургеневской манере (изображение семьи аристократического бюрократа Сипягина принадлежит к его лучшим сатирическим наброскам), роман в целом испорчен полным незнанием положения в России и, как следствие этого, – совершенно ложным представлением о проблемах, которым посвящен роман. Изображение революционеров семидесятых годов здесь напоминает рассказ о чужой стране человека, который никогда в ней не бывал.

Но, утратив способность писать для своего времени, Тургенев сохранил творческий гений для создания изумительных рассказов о любви, которые стали его главным вкладом во всемирную литературу. *Дым*, если выстричь все разговоры, оказывается прекрасной повестью, которая может выдержать сравнение с его лучшими вещами пятидесятых годов, и таковы же *Вешние воды* (1871). У них один и тот же сюжет: молодой человек любит чистую прелестную девушку, но оставляет ее ради зреющей и похотливой тридцатилетней женщины, любимой многими, для которой он лишь игрушка мимолетной страсти. Образы Ирины (взрослой женщины в *Дыме*) и Джеммы, итальянской девушки в *Вешних водах*, принадлежат к самым прекрасным в Тургеневской галерее. *Вешние воды* даны в форме воспоминания, и большинство других рассказов, написанных в последний период, имеют местом действия дореформенную Россию. Некоторые из них – чисто объективные маленькие трагедии (как, например, одна из лучших *Степной король Лир*, 1870); другие – отрывки воспоминаний, в какой-то мере повторяющие темы и стиль *Записок охотника*. Есть и чисто автобиографические воспоминания, в том числе интересные рассказы о знакомстве с Пушкиным и Белинским, и замечательная *Казнь Тропмана* (1870), которая со своей завороженной объективностью является одним из самых страшных описаний смертной казни, когда либо сделанных.

У Тургенева всегда была поэтическая, или романтическая, жилка, противостоящая реалистической атмосфере его главных произведений. Отношение к природе у него всегда было лирическим, и всегда было у него тайное желание перешагнуть границы, предписанные русским романистам догматами реализма. Лирический элемент у него всегда близко. Он не только начал свой литературный

путь как лирический поэт и закончил его *Стихотворениями в прозе*, но даже в самых реалистических, в гражданских вещах и конструкциях и атмосфера в основном лирические.

Записки охотника насчитывают множество чисто лирических страниц, с описаниями природы, а к самому зрелому периоду относится замечательная вещь *Поездка в Полесье* (1857), где впервые тургеневское представление о вечной равнодушной природе, противостоящей преходящести человека, нашло выражение в строгой и простой прозе, достигающей уровня поэзии простейшими средствами возникающих ассоциаций. Последний его период начинается с чисто лирического стихотворения в прозе *Довольно* и достигает кульминации в *Стихотворениях в прозе*. В это же время возникает и усиливается в его творчестве элемент фантастики. В некоторых рассказах (*Собака*, *Стук-стук*, *Рассказ отца Алексея*) она появляется еще как намек на присутствие чего-то таинственного в обычном реалистическом окружении. Главный из этих мистических рассказов – *Клара Милич* (1882), написанный под влиянием чтения спиритуалистических произведений и размышлений над ними. Он не хуже других его рассказов о любви, но сегодня как-то трудно искренне восхищаться его мистицизмом. В нем вся неизбежная плоскость викторианского спиритуализма. В нескольких рассказах Тургенев освобождается от условностей реалистического стиля и пишет такие вещи, как чисто визионерские *Призраки* (1864) и *Песнь торжествующей любви* (1881), выдержанная в стиле итальянских новелл шестнадцатого века. Эти вещи – полная противоположность таким произведениям Достоевского, как *Двойник* или *Господин Прохарчин*. Достоевский сумел построить из материала отвратительной реальности создания странной фантастичности. Тургенев, несмотря на полный ассортимент применяемых средств (лунный свет, бестелесные духи, видения из минувших эпох), так и не может освободиться от атмосферы второразрядного спиритического сеанса. *Песнь торжествующей любви* демонстрирует еще и недостаточность его языковых средств для трактовки нереалистических сюжетов. Стоит ему оторваться от родной почвы девятнадцатого века, как язык его становится совершенно неверным. Эту ограниченность Тургенев делит со всеми своими современниками (за исключением Толстого и Лескова): у них было недостаточное чувство слова, недостаточное чувство языка (в отличие от Пушкина и Гоголя), чтобы заставить его служить в непривычной сфере. Слова для них были только знаки привычных предметов и чувств. Словно язык заключил с ними строгий ограниченный договор – служить только при условии, что ему не придется покидать ежедневные реалии девятнадцатого века.

Эта же стилистическая ограниченность проявляется в последнем, чисто лирическом произведении Тургенева – в *Стихотворениях в прозе* (1879–1883). (Первоначально Тургенев назвал их *Senilia* /старческое/ – нынешнее название им дал, с молчаливого согласия автора, издатель *Вестника Европы*, где они впервые появились.) Это серия коротких прозаических фрагментов, в основном образованных вокруг повествовательного ядра. По конструкции они напоминают объективированную лирику французских парнасцев, употреблявших визуальные символы для выражения своего субъективного опыта. Порой они приближаются к басне и к нравоучению. В этих «стихотворениях» выражен тургеневский безнадежный агностический пессимизм, благоговейный страх перед не внемлющей природой и необходимостью и презрительная жалость к человеческой тщете. Лучшие из них те, где эти чувства выступают под покровом иронии. Чисто поэтичные пострадали от времени и несут слишком четкий отпечаток 1880 г., даты, которая не добавляет красоты ни к чему, с ней связанному. Особенno пострадало стихотворение, замыкающее всю серию, – *Русский язык* – не только от времени, но и от того, что его затрапали. В нем проявились в сгущенной форме вся слабость и бессиление тургеневского стиля, когда он оторван от конкретных и привычных *предметов*. Искусство красноречия было утрачено.

Тургенев был первым из русских писателей, очаровавших западного читателя. До сих пор еще сохранились запоздалые викторианцы, считающие его единственным русским писателем, не вызывающим отвращения. Но для большинства любителей русского языка его заменили более острые блюда. Тургенев целиком принадлежит к девятнадцатому веку, он, возможно, самый характерный представитель конца его как в России, так и на Западе. Он был викторианцем, человеком компромисса, более викторианцем, чем кто бы то ни было из его русских современников. Именно это сделало его таким приемлемым для Европы, и это же теперь так сильно повредило его репутации. Сначала Тургенев поразил Запад как что-то новое, что-то типично русское. Но не стоит сегодня доказывать, что он вовсе не представляет всю Россию. Он был представителем только своего класса – среднепоместных дворян, получивших идеалистическое воспитание и уже постепенно становившихся бесклассовой интеллигенцией – и представителем своего поколения, которое не сумело найти связи с подлинными реалиями русской жизни*, не сумело найти себе в этой жизни места и, не умея проявить себя в сфере деятельности, произвело на свет одно из прекраснейших литературных явлений девятнадцатого века.

*То, с чем Тургенев никогда не терял связи, были не грубые реалии жизни, а их отражение в умах интеллигентов его поколения.

В свое время Тургенев считался вождем общественного мнения по социальным вопросам; сегодня это кажется странным и непонятным. Давно уже то, за что он боролся, потеряло всякий интерес. В отличие от Толстого или Достоевского, в отличие от Грибоедова, Пушкина, Лермонтова и Гоголя, в отличие от Чаадаева, Григорьева и Герцена, Тургенев уже не только не учитель, но и не бродильное начало. Творения его превратились в чистое искусство и, пожалуй, от этого превращения больше выиграли, нежели потеряли. Они заняли постоянное место в русской традиции, место, которое не подвержено переменам вкуса или переворотам во времени. Мы ищем в них не мудрости, не руководства; невозможно представить себе время, когда *Певцы*, *Затишье*, *Первая любовь* или *Отцы и дети* перестанут быть любимейшим наслаждением русских читателей.

6. СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ ГУМАНИСТЫ

Тургенев был не первым из реалистов, бравшим из крестьянской жизни сюжеты для своих *Записок охотника*. Ему предшествовал Дмитрий Васильевич Григорович (1822–1899); его повести из крестьянской жизни *Деревня* и *Антон Горемыка*, опубликованные одна за другой в 1846 и в 1847 гг., стали главным событием этих богатых событиями двух лет. Они произвели сильное впечатление на сторонников новой литературы, ибо Григорович сознательно решил описать крестьянскую жизнь изнутри, не так, как мог бы ее описать сторонний наблюдатель, но с точки зрения самих персонажей. Однако намерение было лучше исполнения, и эти повести трудно считать хорошими или особенно значительными. После первых успехов Григорович продолжал писать широко задуманные повести и романы, но вскоре стало очевидно, что он не соперник Тургеневу и Гончарову. После 1860 г. он писал мало, в основном – незатейливые рассказы для журналов. Литературная биография Григоровича важнее его литературной деятельности, потому что именно он в 1845 г. познакомил Достоевского с Некрасовым и Белинским, а более чем сорок лет спустя сыграл главную роль в открытии Чехова.

После *Деревни* и *Записок охотника* крестьянская жизнь, изображаемая в сентиментальных, «гуманных» тонах, стала главным сюжетом произведений романистов реалистической школы. Большая часть их пала жертвой этой тенденции. Только одна писательница сделала себе на этом имя. Это была Мария Александровна Маркович, урожденная Вилинская (1829–1907), писавшая под псевдонимом Марко Вовчок. Она относится больше к украинской, чем к русской литературе. По рождению она была великоросс, но, выйдя замуж за украинского националиста Афанасия Марковича, овладела украинским языком с такой степенью совершенства, что стала признанным украинским классиком, и ее проза считается лучшей на

украинском языке. Первая ее книга рассказов из крестьянской жизни вышла в 1858 г. на украинском языке; она была принята с восторгом и удостоилась чести быть переведенной на русский язык Тургеневым. Вторая книга (1859) появилась по-русски. Рассказы Марко Вовчок и стилем, и трактовкой сюжета отличаются от общего потока реалистических романов. Ее рассказы – народные, повествование не обременено не относящимися к делу описаниями и психологией, характеры написаны отчетливо и с твердой моральной оценкой, притом ко всему этому добавлено немало здоровой, вполне ортодоксальной мелодрамы. Крестьяне написаны сплошь белой краской, их угнетатели-помещики – черной. Однако, несмотря на несколько наивную монохромную живопись, повествовательное искусство автора так велико, что становятся вполне понятными восторги ее первых критиков и ее место в украинской литературе. Язык ее, как русский, так и украинский, замечательно гибкий и выразительный, не вполне свободен, однако, от налета сладковатой сентиментальности.

7. ПИСЕМСКИЙ

Алексей Феофилактович Писемский родился в 1821 г. в Костромской губернии. Его семья была дворянского происхождения, но очень бедна. Дед его вел крестьянскую жизнь, ходил за плугом и остался неграмотным. Отец начал жизнь солдатом, поднялся до чина майора и женился на женщине из более образованной семьи. Таким образом, Писемский, хотя и был дворянином, не был типичным помещиком и во многих отношениях может считаться плебеем. В двадцать лет он поступил в Московский университет. На него повлияла тамошняя атмосфера, он стал поклонником Жорж Санд и завзятым театралом, но остался равнодушен к царствовавшему тогда общественному и метафизическому идеализму. Основой его мировоззрения навсегда остался несколько скептический здравый смысл вместе с сильным русским самосознанием; чужестранное его не интересовало, но ни Россию, ни русских он не идеализировал и не разделял националистического идеализма славянофилов. Окончив университет, он поступил на государственную службу, где с некоторыми перерывами и оставался всю жизнь. Прежде чем заняться литературой, он собирался стать актером и проявил к этому немалые способности. Он навсегда сохранил славу лучшего *чтеца* своих произведений среди современников-литераторов. В 1847 г. он представил в цензуру свой роман *Бояричина*, но цензор нашел, что роман дает слишком мрачную картину русской жизни, и его не пропустил. Таким образом, первым появившимся романом Писемского стал *Тюфяк* (1850). Вскоре после этого Писемский стал членом так называемой «молодой редакции» *Москвитянина* – группы

высоко одаренных молодых людей (ее лидерами были Островский и Григорьев). Их воодушевляла любовь к России, более демократичная и менее догматическая, чем славянофильство. Писемского привлекло их восторженное отношение к оригинальности и простоте. Но свойственные ему независимость и недоверие ко всевозможным теориям и идеям не позволили ему полностью с ними объединиться. Их духом веет от народных рассказов, которые он писал в начале пятидесятых годов. На всем протяжении пятидесятых годов Писемский выпускал шедевры, встречавшие все большее и большее признание. Вершины популярности он достиг после опубликования романа *Тысяча душ* (1858) и реалистической трагедии *Горькая судьбина* (1859). Однако, несмотря на свой успех, он был не в ладу со временем: ему не хватало реформистского жара, восторга перед разумным прогрессом и веры в социальные теории, вдохновлявшие Россию тех дней. В 1859 г. он опрометчиво занялся журнализмом, и после 1861 г., когда обстановка изменилась и единодушная восторженность предшествующих лет сменилась неистовой партийностью, Писемский пострадал одним из первых. Он вел свой журнал в духе скептицизма и неверия в прогресс и в молодое поколение. Достаточно было нескольких довольно безобидных замечаний по поводу воскресных школ (любимой игрушки того времени), чтобы вызвать взрыв негодования, вынудивший Писемского закрыть журнал, уехать в Москву и попробовать вернуться на государственную службу. В 1863 г. он опубликовал новый роман – *Взбаламученное море*, в котором молодое поколение было изображено сатирически. Естественно, это усилило враждебность радикалов. Писемский глубоко ожесточился. Он стал ненавидеть не только радикалов, но и все, что его окружало. В особенности его возмущала ничем не сдерживаемая оргия купли-продажи, так характерная для пореформенных лет. Мрачность его еще усугубилась самоубийством сына. Он стал жертвой ипохондрии, и она отравила его последние годы. Он мужественно боролся с ней, принуждая себя писать несколько часов в день, но талант его приходил в упадок, а популярность еще более. Когда в 1881 г. он умер, его уже давно не числили среди действующих литераторов.

Писемский во многом отличался от своих современников. В его произведениях отсутствует большая часть черт, которые я перечислял как общие для русских реалистов. Прежде всего он свободен от всякого идеализма, причем в обоих смыслах – как от идей и теорий, так и от оптимистического взгляда на человечество. В описаниях низости, мелочности и подлости он не имеет себе равных, и в этом он истинный наследник Гоголя. Но он гораздо объективнее, чем Гоголь, да и любой из реалистов, и тоже в двух смыслах. Он писал жизнь такой, как видел, не подчиняя ее никакой

предвзятой идеи. С другой стороны, люди, населяющие его произведения, – не субъективные создания его воображения, основанные на экстраполяции личного опыта, как у Гоголя и многих реалистов, это в самом деле *другие* люди, увиденные и понятые через родовое чувство. Другая черта Писемского – наличие в его творчестве четких контуров, их преобладание над атмосферой. Его люди не купаются в мягкой осенней дымке, как персонажи Тургенева, но выставлены на беспощадный солнечный свет. Для его видения характерна дискретность, а не непрерывность. И с этим тесно связано то, что элемент *интереса* в его вещах гораздо сильнее, чем обычно в русской литературе. В рассказах Писемского есть настоящее быстрое действие. Они гораздо *увлекательнее*, чем рассказы других русских реалистов, за исключением Лескова.

Писемский, как многие русские реалисты, человек скорее мрачный, но тоже своеобразно – это не тургеневская безнадежная покорность таинственным силам вселенной, но здоровое мужественное отвращение к подлости большей части человечества и, в частности, к пустоте и поверхностности русских образованных классов. Все эти черты, вместе с несколько циническим отношением к жизни, делают Писемского более похожим на французских натуралистов, чем на представителей тогдашнего русского реализма. У него много общего с Бальзаком, и он как бы предшественник Золя и Мопассана. Но те русские черты русского реализма, которых мы не обнаруживаем в Писемском, типичны не для русского мировоззрения вообще, а для определенной фазы его развития – для мировоззрения идеалистов сороковых годов. Писемский, который держался от идеализма в стороне, в то время считался гораздо более типичным русским, чем его более культурные современники. И это верно; Писемский был гораздо ближе к русской жизни, в особенности к жизни необразованных средних и низших классов, чем «благородные» романисты. Он и Островский, еще до Лескова, открыли ту изумительную галерею русских характеров *неблагородного* происхождения, которая является одним из величайших созданий русской литературы и все еще неведома на Западе. Великий повествовательный дар и необычайно сильное владение реальностью делают Писемского одним из лучших русских романистов, и если это недостаточно реализовалось, то виной тому (помимо моды) то, что ему, к сожалению, не хватало культуры. Именно недостаток культуры не дал ему силы устоять перед возрастными разрушениями и способствовал тому глубокому падению, которое обнаруживается в его последних вещах. Именно недостаток культуры виновен в том, что он такой плохой стилист, ибо языком он владел (диалог его крестьян бесконечно превосходит все до него бывшее), но все портило неуважение автора к отдельному слову – а

это, в конце концов, и есть альфа и омега литературного мастерства. Вот по этим-то причинам его приходится поставить ниже Лескова.

Первый роман Писемского *Боярина* (опубликованный в 1858 г., но написанный в 1845) уже содержит многие из его достоинств. Там даже больше повествовательного напряжения, чем в поздних вещах, и имеется немалый элемент мелодрамы, который в зрелых произведениях отсутствует, но вновь появляется в драмах, написанных в шестидесятые годы. Героиня, в отличие от будущих героинь, идеализирована и так же беспомощна, чиста и идеальна, как героини Зинаиды Р-вой. Сюжет тоже напоминает произведения этой писательницы – это контраст между великодушной, страстной и смелой женщиной и мелким мужчиной, который готов ее любить, пока он ни за что не должен отвечать, но недостаточно мужественен, чтобы встретить лицом к лицу трагические последствия страсти. Провинциальное общество написано с силой и презрением, и тут Писемский уже проявил то искусство, в котором он впоследствии превзошел всех прочих, – умение рассказать живо и убедительно, как растут и распространяются злословие и клевета. Здесь же появляется первый из сильных людей из народа, крестьянин-помещик Савелий, как говорят, – воспоминание автора об отце.

Второй его роман (напечатанный первым) – *Тюфяк* – свободен от мелодраматического и идеалистического наследия *Боярины*. Это отчетливо-неприятная история. В ней нет симпатичных персонажей, нет и злодеев. Все одинаково низки и мелки, но винить в этом некого – разве что неискренность всех этих людей, которые хотят казаться лучше, чем они есть. История несчастливого брака двух равно ничтожных и жалких людей рассказана с необыкновенной силой, и, несмотря на заурядность героев, поднята до уровня трагедии.

После *Тюфяка* в печати появилась целая серия повестей, из которых я назову чисто юмористическую и ироническую *Брак по любви* (1851), где Писемский развенчивает якобы героя, мелкого человека под романтической маской, и якобы героиню, молодую девушку, которая ищет удовольствий и мужа и выступает под маской Гретхен. Еще я назову *Виновата ли она?* (1855), где он снова с неумолимым реализмом живописует печальную судьбу чистой женщины в той среде, где общая норма – низость и мелочность, и где она бессильна против клеветы и сплетен.

В те же годы Писемский написал свои чудесные *Очерки из крестьянского быта*, которые ввели в литературу совершенно новое отношение к народной жизни, прямо противоположное сочувственному снисхождению Григоровича и Тургенева. Крестьянин (надо помнить, что крестьяне той губернии, откуда происходит Писемский, не землевладельцы, они зарабатывают

деньги в городе, где бывают торговцами и ремесленниками) представлен не как бедолага, которому надо сочувствовать, потому что он человек, и жалеть, потому что он страдает, но как сильный и сметливый человек, по нравственной силе и по силе характера превосходящий того, кто стоит выше его на социальной лестнице, не затронутый пошлостью провинциального «тонкого обхождения», не отравленный слабостью выхолощенных чувств, человек, который знает, чего хочет, может поддаваться страстям, но может и управлять ими. Величайшее из народных творений Писемского – драма *Горькая судьбина*. Но и *Очерки* содержат такие шедевры по созданию характеров, по энергии повествования и по колоритности русского языка, как *Питерщик* и *Плотничья артель*.

тысяча душ (1858) – роман, куда Писемский вложил особенно много. Это история Калиновича, талантливого и многообещающего молодого человека, не лишенного благородства и безудержно честолюбивого. Единственное его желание – стать «кем-то», *parvenir*. В литературе ему не повезло, зато ему удалось жениться на богатой наследнице (владелице «тысячи душ»), с мощными семейными связями, но с сомнительным прошлым. Благодаря ее семейным связям, и особенно ее любовнику и двоюродному брату князю Ивану, Калинович достигает важного положения в официальном мире, где уже чувствует себя достаточно независимым, чтобы освободиться от тех, кто помог его карьере. Он покидает жену. Назначенный губернатором, он становится рьяным борцом за честность и неподкупность. Он преследует по суду бесчестного и могущественного князя Ивана, но, увлекшись борьбой против своего врага, сам выходит за пределы законности и вынужден оставить службу. История эта, столь же неподслащенная и безжалостная по своему неидеализированному взгляду на человечество, как и все истории Писемского, имеет, однако, противовес своей мрачности и грязи – образ первой невесты, а потом любовницы Калиновича Насти, воплощение отважной женственности, один из самых прелестных образов русской литературы.

Взбаламученное море, окончательно поссорившее Писемского с радикалами, не так хорошо, как *Тысяча душ*. Первые три части написаны на самом высоком уровне – сильный и энергичный рассказ, героиня – Софи Линева – один из самых интересных характеров, нечто вроде русской Бекки Шарп, но с душой. Писемскому удалось мастерски передать и ее глубочайшую порочность, и трогательное, почти детское очарование. Последние три части романа гораздо слабее. Это грубая и несправедливая сатира на молодое поколение, обезображенная личной обидой автора.

Последовавшие романы еще ниже уровнем. Несмотря на то, что Писемский навсегда сохранил мастерство рассказоведения, он стал

соскальзывать в дешевую мелодраму. Характеры потеряли жизненность, русский язык стал невыносимо-журнальным, и самые ценности, которые он защищал, исковерканы желчью и ипохондрией. Интереснее других, благодаря историческим сюжетам, но не по выполнению, *Люди сороковых годов* (1869) и *Масоны* (1880).

8. ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ РОМАН

Романы Писемского о народной жизни были частью целого движения. Другие молодые писатели из «молодой редакции» *Москвитянина* создавали литературу, которую можно было бы назвать литературой о народном *характере*, в противовес «гуманной» пейзанской литературе западников. Они рассматривали низшие и необразованные классы России не как объект сострадания, а как чистейшее и лучшее выражение русской национальной самобытности – того, во что все они были влюблены. За исключением Писемского и Островского, никто из писателей этой школы не стоит в первом ряду и все они более или менее позабыты; но память об еще одном члене редакции, Иване Федоровиче Горбунове (1831–1895) все еще свежа. Он завоевал общенациональную славу рассказчика. Те, кто его помнят, свидетельствуют об изумительном впечатлении, которое производили его устные рассказы. Он был непревзойденным мастером интонации и выразительности. Даже в печатном виде его коротенькие сценки-диалоги из народной жизни, уличные и дорожные, являются шедеврами неподражаемо-колоритного юмора. Кроме диалогов, Горбунов создал замечательный образ генерала Дитятина, генерала старого закала, возмущенного реформами Александра II и гордого тем, что при операции у него вырезали мозг. На торжественных обедах Горбунов произносил речи от лица генерала Дитятина. Особенно хороша та из них, которая была произнесена на банкете в честь Тургенева.

После общественного пробуждения 1856 г. многие писатели посвятили себя изучению разных форм народной жизни. Созданная этнографами литература представляет широкий спектр – от чистого вымысла до журнальных статей и научных описаний.

Произведения Павла Ивановича Мельникова (1819–1883), писавшего под псевдонимом Андрей Печерский, имеют наибольшую ценность. Главные его книги, описывающие жизнь старообрядцев в лесах за Средней Волгой (напротив Нижнего Новгорода), *В лесах* и *На горах*, появились в семидесятые годы. Это не первоклассная литература, к тому же книги испорчены своим мишурым псевдо-поэтическим стилем, имитирующим фольклор. Но среда, описанная автором и хорошо ему знакомая, так интересна, что независимо от своей художественной ценности книги эти – захватывающее чтение.

Жизнь непоколебимо консервативной обчины староверов разительно отличается от жизни светской интеллигенции. Выросшая на основе не вполне усмиренного, буйного и здорового язычества, стиснутая жестокой дисциплиной аскетической и фанатической религии, община эта необычайно живописна. Мельникову нельзя отказать и в умении очерчивать характеры. Настоятельница, мать Манефа, и ее незаконная дочь Фленушка – две стадии развития одного и того же типа: мать, искупающая гордым и надменным аскетизмом грехи своей молодости, и дочь, в полном расцвете жизненных сил, которая впоследствии (во второй книге) тоже становится деспотической настоятельницей-аскеткой, – навсегда останутся в числе достижений русского романа.

Вероятно, именно тут следует упомянуть Надежду Степановну Сохансскую (1825–1884), писавшую под псевдонимом Кохановская. Несмотря на то что она брала сюжеты из жизни провинциального дворянства, она ближе к описателям народной жизни, чем к дворянским романистам, ставившим гражданские вопросы, потому что она описывает особенности и своеобразие старозаветной жизни этого класса – мелких необразованных дворян своей родной Харьковской губернии. Она сама была дочерью такого дворянина. Воспитывалась она в институте благородных девиц, где вошла в соприкосновение с более высокой культурой, но по возвращении домой увидела, что в жизни, которую ей суждено вести, эта культура не найдет применения. Она была Золушкой в своей семье и должна была скрывать свои высокие помыслы и устремления. Выход им она нашла в писании. Она не испытывала обиды на свою жизнь, и ее творчество воодушевлено любовью к простой и тихой провинциальной жизни людей ее класса и преданностью славянофильским идеалам единства семьи и отцовского авторитета. Ее повести из современной жизни могут рассматриваться как продолжение традиции гоголевских *Старосветских помещиков*. И в языке – характерном, живописном, разнообразном – она тоже более достойная ученица великого писателя, чем многие ее современники. Ее произведения (публиковавшиеся в 1848–1864 гг.) – восхитительная смесь юмора и сентиментальности, только изредка нарушаемая избытком второго ингредиента. Персонажи ее напоминают персонажей Писемского, но трактовка у нее иная. Она выявляет то, что в основе своей благородно и привлекательно даже в самых растительных и наименее духовных формах человеческого существования. Это сообщает ее произведениям особую теплоту и неброскую прелесть. Ее сатира, там, где она есть, всегда легкая, добродушная, юмор – сочувственный. Но еще лучше, чем рассказы о современных нравах, те ее произведения, которые воскрешают куда более масштабную жизнь провинциальных дворян в век Екатерины.

Ее произведения об этом времени могут выдержать сравнение с аксаковской *Семейной хроникой*. Они написаны в ином – более романтическом – ключе, и герои, написанные, как и у Аксакова, в увеличенном виде, героичны по-иному – это герои исторического романа, а не эпоса.

Глава VII

ЭПОХА РЕАЛИЗМА: ЖУРНАЛИСТЫ, ПОЭТЫ, ДРАМАТИУРГИ

1. КРИТИКА ПОСЛЕ БЕЛИНСКОГО

Когда в 1846 г. Белинский оставил журнал Краевского ради некрасовского *Современника*, его место главного критика занял двадцатирхлетний Валерьян Николаевич Майков (1823–1847), обещавший чрезвычайно много. Он происходил из одаренной семьи (его братом был поэт Аполлон Майков) и рано выделился своей необычайной талантливостью. Он обладал таким запасом здравого смысла, широтой понимания и чувством литературы, которого мы напрасно будем искать у других русских критиков интеллигентского периода. Его ранняя смерть в 1847 г. была настоящим бедствием: как Веневитинов до него и Помяловский после, он был одним из тех, кто, проживи они дольше, мог бы повернуть развитие русской цивилизации в более творческом и менее чеховском направлении. Майков был критиком гражданственным и притом социалистом. Но он был критиком – одним из немногих истинных критиков в истории русской литературы. В области явлений литературы он отличался необычайной проницательностью. Его разбор ранних вещей Достоевского может и сегодня быть принят почти без оговорок; он же первый дал высокую оценку поэзии Тютчева.

После смерти Майкова и Белинского западническую прессу возглавили западники правого крыла, и критика стала не гражданственной, а эстетической; для этих критиков Искусство было высшим выражением вечных идей, поднимавшихся над сиюминутным, и измерялось не ценностью, а доставляемым наслаждением.

Наиболее известными из них были Александр Васильевич Дружинин (1824–1864), уже упоминавшийся как автор «проблемного» романа *Полинька Сакс*, и Павел Васильевич Анненков (1813–1887). Анненков был секретарем Гоголя, когда великий писатель писал *Мертвые души*, а потом стал близким другом Тургенева. В 1853–1856 гг. оба они вместе с Некрасовым составляли некий триумвират, фактически правивший русской (во всяком случае, петербургской) литературой. Тургенев считал Анненкова компетентнейшим критиком и всегда давал ему на прочтение только что законченные вещи перед окончательной отделкой.

Анненков более всего известен как издатель и биограф Пушкина. Его книга *Пушкин в царствование Александра I* (1875) – одна из самых замечательных книг подобного рода. Написанная им картина общества, создавшего и окружавшего Пушкина до двадцатипятилетнего возраста, – шедевр социальной истории. И хотя

раздражает его снисходительный тон по отношению к эпохе, которую он считал отсталой, его умение увидеть и выделить важное и глубина изображения делают книгу необходимой для каждого изучающего русскую цивилизацию, не говоря уже о том, что она прекрасно читается. Его многочисленные воспоминания и портреты современников так же проницательны и так же будят мысль. Все это вместе складывается в широкую панораму тех лет, столь много значивших для развития русского интеллигентского мышления.

2. АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

Аполлон Александрович Григорьев родился в 1822 г. в Москве, в самом сердце купеческого района – в той части города, где поверхностный лак западной утонченной цивилизации был едва заметен и где русский характер сохранялся и более или менее свободно развивался.

Когда пришло время, Григорьев поступил в университет, вскоре совершенно пропитался романтическим и идеалистическим духом своей эпохи. Шиллер, Байрон, Лермонтов, но прежде всего театр с Шекспиром и шекспировским актером Мочаловым – вот воздух, которым он дышал.

Окончив университет, Григорьев посвятил себя литературе. В 1846 г. он выпустил томик стихов, который прошел почти незамеченным. В это время Григорьев, покинувший родительский дом, усвоил вольные и безалаберные обычаи романтической богемы. Жизнь его превратилась в череду страстных и идеальных романов, столь же страстных и самозабвенных кутежей и постоянного безденежья – прямого следствия его безответственного и непредсказуемого поведения. Но несмотря ни на что, он не утратил своих высоких идеалов. Не утратил он и своей огромной работоспособности. Работал он урывками, но неистово, лихорадочно, будь то поденная работа на какого-нибудь загнавшего его издателя или перевод из любимых Шекспира и Байрона, или одна из его бесконечных статей, таких бессвязных и таких богатых мыслями.

В 1847 г. он сошелся с одаренными молодыми людьми, группировавшимися вокруг Островского. Это имело на Григорьева решающее влияние. Новых друзей объединял безграничный кипучий восторг перед русской самобытностью и русским народом. Под их влиянием ранний, смутно благородный, широкий романтизм Григорьева оформился в культ русского характера и русского духа. Особенное впечатление на него произвел Островский – своей цельностью, здравым смыслом и новым, чисто русским духом своих драматических произведений. С этих пор Григорьев стал пророком и провозвестником Островского.

В 1851 г. Григорьев сумел убедить Погодина передать ему издание *Москвитянина*. Григорьев, Островский и их друзья стали известны как «молодая редакция» *Москвитянина*. Но недальновидная скрупультность Погодина постепенно вынудила лучших писателей из «молодой редакции» перебраться в западнические журналы Петербурга. Наконец в 1856 г. *Москвитянин* закрылся, и Григорьев снова оказался на мели. Связи с «молодой редакцией» еще усилили его богемные наклонности. Основным занятием в этом кругу были пирушки, песни, а основным видом фольклора, которому они покровительствовали, – цыганские хоры. Люди типа Островского были настолько крепки, физически и морально, что могли выдержать самые дикие излишества, но Григорьев был более хрупким и менее выносливым, и этот образ жизни, особенно же полное отсутствие самодисциплины, которому он способствовал, подорвали его здоровье. После закрытия *Москвитянина* Григорьев снова перебрался в Петербург в поисках работы. Но для большинства редакторов он был неприемлем как журналист, поскольку они не одобряли его националистического энтузиазма. Он впал в нищету и стал искать любой, не литературной работы. Он получил было отличное место – поездку за границу в качестве воспитателя юного отпрыска аристократической семьи, но его отношения с этой семьей закончились шумным скандалом. Таким же неудачным оказалось его оренбургское приключение, где он год преподавал и вдруг исчез, никому ничего не говоря. В 1861 г. он сошелся с братьями Достоевскими и Страховым и стал печататься в их журнале *Время*. Он встретил у них духовную близость и сочувственное понимание, но упорядочить свою жизнь уже не мог – слишком далекошел. Немало времени из оставшихся ему лет он провел в долговой тюрьме. В 1864 г., когда *Время* (закрытое в 1863 г.) возобновилось под названием *Эпоха*, Достоевские пригласили его в качестве главного критика. За несколько месяцев, которые ему оставалось жить, Григорьев написал свои главные прозаические произведения – *Мои литературные и нравственные скитальчества* и *Парадоксы органической критики*. Но дни его были сочтены. Летом 1864 г. он опять попал в долговую тюрьму. Благодаря щедрости одного из друзей его оттуда выпустили, но на следующий день он скончался.

Григорьев называл себя последним романтиком; был ли он последним или нет, несомненно одно: он был самым полным воплощением романтического духа в русской литературе. Все основные черты романтизма в нем собраны: страстное стремление к идеалу и безнадежная неспособность его достичь; повышенная чувствительность к поэзии и преклонение перед ее чарами; крайняя субъективность всего им написанного; полная безответственность в соединении с обостренным нравственным чувством – а отсюда

вечное колебание между верой в свое абсолютное, идеальное «я» и отвращением к своему реальному поведению. Даже национализм Григорьева, его идея органической правды русского народа, которая в его сознании обладала высочайшей религиозной ценностью, перекрывающей все нравственные ценности, – это характерная черта романтизма.

Лучше всего личность Григорьева выразилась в его замечательных письмах, пожалуй, интереснейших на русском языке. По искренности, страстности и разнообразию эмоциональной окраски им почти нет равных.

Как поэт Григорьев типичен для послелермонтовского периода, когда технические искания были отброшены и поэзия строилась исключительно на вдохновении. Повествовательные поэмы Григорьева невозможно читать, до того они расплывчаты и многословны. В ранней книге его лирики (1846) можно найти замечательные строки и строфы, замечательные главным образом тем, что они странно предвосхищают голос и интонацию Блока. Но лучшие его стихи относятся к тому времени, когда он куролесил вместе с «молодой редакцией». Они были опубликованы несколько лет спустя во второстепенных газетах и так и не попали ни в какое собрание, пока Блок в 1915 г. их не издал. Лучшие его стихи были вдохновлены близостью с цыганами. Его обращение к гитаре и чудесная лирическая фуга, начинающаяся словами «Две гитары за стеной...», не уступают самым чистым и вдохновенным лирическим произведениям на русском языке. Особенно последняя, хоть и неровная, грубоватая и слишком длинная – несомненный взлет лирического гения, в каком-то смысле предвещающий знаменитые блоковские *Двенадцать*.

Из прозаических произведений Григорьева наиболее замечательны и лучше всего читаются *Мои литературные и нравственные скитальчества*. Их можно назвать культурной автобиографией. Это не история его души, но история его жизни в связи с культурной средой, породившей его, и с культурной жизнью нации в его молодые годы. В первых главах описывается старый и мрачный родительский дом, отец и мать, слуги, окружавшие их, словом, атмосфера старого Замоскворечья. Потом, в школе и в университете, начинаются литературные и нравственные скитальчества на фоне всей литературной и культурной жизни его поколения. Григорьев необыкновенно остро чувствовал движение истории, и никто не способен так, как он, передать запах и вкус эпохи. Это в своем роде единственная книга; с ней может сравниться разве что книга Герцена *Былое и думы*, совсем другая по тону, но обладающая такой же силой исторической интуиции.

Как критик Григорьев запомнился больше всего своей теорией «органической критики», согласно которой литература и искусство должны органически вырастать из национальной почвы (отсюда и название «почвенники», которое получили его последователи). *Органические* черты Григорьев находит у Пушкина, культу которого он много способствовал, и у своего современника Островского, чьим пропагандистом он с гордостью себя считал. Григорьев любил все русское просто потому, что оно русское, независимо от других соображений. «Органичная» русскость была для него абсолютной ценностью. Но в определении того, что он считал особенностями русского человека, он был последователем славянофилов. По его мнению, отличительной чертой русского характера является *кротость*, в отличие от *хищности* европейца. Он надеялся, что новым словом, которое скажет Россия, будет создание «круглого типа», первое воплощение которого он увидел в пушкинском Белкине и лермонтовском Максиме Максимыче. Он не дожил до появления *Идиота* Достоевского, которого он, возможно, счел бы его окончательным выражением.

Однако «хищный тип», воплощенный в Лермонтове (и его Печорине), а больше всего в Байроне, был для Григорьева неотразимо притягателен. Собственно говоря, ничто романтическое не было ему чуждо, и при всей его любви к классически уравновешенным гениям Пушкина и Островского, влекло его к самым буйным романтикам и к самым возвышенным идеалистам. Байрон, Виктор Гюго и Шиллер были его любимцами. Он восхищался Карлейлем, Эмерсоном и Мишле. К Мишле он особенно близок. Может быть, самое ценное в критических теориях Григорьева – его интуитивное постижение жизни как органического, сложного, самообусловленного единства, очень напоминает великого французского историка. Конечно, он в подметки не годится Мишле как художник слова – писания Григорьева это более или менее непричесанный и неряшливый journalism, где вспышки гения и интуиции подавляются разросшимся буряном многословия. Только в *Литературных и нравственных скитальчествах* и в *Парадоксах органической критики* он достигает некоторой адекватности выражения. Последняя статья была написана по предложению Достоевского дать точную формулировку своего *Weltanschauung* (мировоззрения). Там есть слова, выражающие суть его понимания жизни: «Для меня «жизнь» есть действительно нечто таинственное, то есть потому таинственное, что она есть нечто неисчерпаемое, «бездна, поглощающая всякий конечный разум», по выражению одной старой мистической книги, – необъятная ширь, в которой нередко исчезает, как волна в океане, логический вывод какой бы то ни было умной головы, – нечто даже ироническое, а вместе с тем

полное любви в своей глубокой иронии, изводящее из себя миры за мирами...». Это дало повод современным критикам назвать Григорьева предшественником Бергсона, и не приходится сомневаться в духовном сродстве русского богемного поэта с французским профессором. Кроме того, это еще одно звено, связывающее Григорьева с Герценом (перед которым Григорьев преклонялся), ибо Герцена тоже называли русским бергсонианцем до Бергсона.

3. ГЕРЦЕН

Александр Иванович Герцен родился в Москве в 1812 году. Он был незаконным сыном И. А. Яковлева (приобретшего некоторую известность в год рождения сына, потому что он чуть ли не единственный из дворян оставался в Москве во время французской оккупации и согласился отвезти послание Наполеона Александру I) и молодой немки. Несмотря на незаконность своего рождения, Герцен рос во всех отношениях как законный сын богатого аристократа. Он получил обычное, французское и непрактичное, образование и был гораздо менее *de classe* (деклассированным), чем Тургенев или Некрасов. Очень рано началась дружба с Огаревым, продолжавшаяся всю жизнь. На мальчиков произвело сильное впечатление восстание декабристов, и они дали обет довести до конца дело побежденных мятежников. В университете (Герцен учился там в начале тридцатых годов) друзья стали центром кружка, где увлекались политическими идеями и социализмом. В 1834 г. члены кружка были арестованы, а Герцен был сослан в провинцию, не как заключенный, а как государственный чиновник. Отслужив семь лет в Вятке, он был переведен во Владимир, откуда было легко тайно ездить в Москву. Он ездил туда, чтобы повидаться со своей кузиной Натальей, которую любил с детства и с которой все эти годы они переписывались, – эта переписка весьма примечательна. Семья их романа не одобряла и не позволяла Наталье выйти замуж за кузена, но Герцен похитил ее, и они обвенчались тайно. Их роман восхитительно описан в *Былом и думах*. В 1840 г. Герцену было разрешено возвратиться в Москву, и он сразу же стал видной фигурой в умственной жизни столицы. Он имел решительное влияние на Белинского, и именно союз этих двоих придал русскому западничеству его окончательную форму. Герцен стал его главным проповедником в московских салонах, он как оратор и оппонент уступал только непобедимому Хомякову. Он начинал приобретать имя в литературе, публикуя (под псевдонимом «Искандер») статьи о прогрессе и естественных науках, которые были первым симптомом общего поворота русской мысли от романтического идеализма к научному позитивизму. В 1846–1847 гг. он стал публиковать и

беллетристические произведения, в том числе роман *Кто виноват?* В 1847 г., после смерти отца, он стал обладателем большого состояния. Не без труда ему удалось получить заграничный паспорт и уехать из России в Париж. Из Парижа он послал Некрасову для *Современника* четыре примечательных *Письма с авеню Мариньи*, в которых на глазах у цензуры открыто провозглашались социалистические идеи. Вскоре после приезда Герцена в Париж там разразилась февральская революция. Он приветствовал ее с нескрываемым восторгом, таким образом лишившись возможности возвратиться в Россию. Отныне он полностью солидаризировался с европейским революционным движением. Высланный из Франции после победы Кавеньяка, он уехал в Рим, а после провала Римской революции – в Швейцарию, где стал швейцарским гражданином, потом в Ниццу и наконец в Англию. Поражение революции глубоко ранило Герцена. Под влиянием этого были написаны эссе и диалоги *С того берега* (сначала опубликованные по-немецки – *Vom andern Ufer*) – его шедевр и главная заявка на бессмертие. Подавленное состояние духа после неудачи революции еще усилилось под влиянием романа его жены (которая в конце концов осталась ему верна) с немецким революционным поэтом Гервегом. В 1853 г. Герцен обосновался в Англии и там, впервые в истории, создал вольную русскую печать за границей. Прежде всего (не считая прокламаций) появились *Былое и думы* (первые части), и *С того берега* по-русски. После Крымской войны, когда пробуждение России породило у Герцена новые надежды, его интересы переместились от европейской революции к российским реформам. В 1857 г. он основал *Колокол*, еженедельник, немедленно завоевавший огромное влияние и, несмотря на официальное запрещение, во множестве экземпляров проникавший в Россию. Его читали все, в том числе те, кто был у власти. Его разоблачение злоупотреблений и дурного управления часто приводило к немедленным административным мерам и устраниению главных виновников. В 1857–1861 гг. *Колокол* был главной политической силой в России. В значительной степени это объяснялось герценовским политическим тактом: не жертвуя ни капли из своих крайних социалистических и федералистских теорий, на практике он был готов поддерживать реформы монархии, пока верил в искренность ее добрых намерений. Это дало ему возможность активно влиять на разрешение крестьянского вопроса. Но после 1861 г. влияние его упало. Открытая пропольская позиция в 1862–1863 гг. оттолкнула от него ту часть общества, которая не была революционно настроена, а с другой стороны, молодым радикалам его теории стали казаться отсталыми, а мировоззрение устаревшим. В 1864 г. он уехал из Лондона в Женеву, где время от времени

продолжал выпускать номера *Колокола*, но о прежнем успехе уже не было и речи. Он умер в 1870 г. в Париже и похоронен в Ницце.

Герцен занимает одинаково важное место в политической истории, в истории мысли и в истории литературы. Более подробный рассказ о его политической деятельности был бы в истории литературы неуместен. Так же точно я не могу детально рассматривать здесь его идеи, что необходимо делать в любой истории русской общественной мысли. Герцен был в России пионером европейского позитивистского и научного мировоззрения Европы XIX века и социализма. Но у него были глубокие корни в романтическом и аристократическом прошлом, и хотя его идеи были материалистическими и научными по содержанию, их стиль и окраска всегда оставались романтическими. Первым разбудил в нем мысль французский социалист Сен-Симон, и его евангелие «эмансипации плоти» от традиционных оков религии навсегда осталось для Герцена основным лозунгом.

Социализм для Герцена был не столько положительной программой, сколько толчком и ферментом к разрушению обветшалой западной цивилизации, к омоложению дряхлеющих тканей европейского человечества. Он первый заложил основы русского аграрного социализма, в надежде построить социалистическую Россию не только на европейской пролетарской, сколько на общинной русской крестьянской традиции и на революционной инициативе просвещенного и великодушного меньшинства. От Герцена эту идею унаследовали народники семидесятых годов, и она в основном перешла в программу социалистов-революционеров. Но Герцен был всегда более политиком, нежели социалистом, и мысль его воодушевлялась идеей свободы, а не равенства. Мало кто из русских так остро и лично чувствовал понятия личной свободы и прав человека, как Герцен. Социализм Герцена носит отчетливо национальную окраску. Он верил в жизнеспособность России, в отличие от Запада, и любил Россию страстной любовью. Его любовь была свободна от всякого политического патриотизма, и все-таки нельзя не расслышать нотку патриотического восторга, когда ему случается говорить о победах Петра или Екатерины, или о 1812 году. Это вызвано не только его глубокими корнями в прошлом своего класса, но и настоящим чувством национальной гордости*.

*Именно это имел в виду Маркс, назвав Герцена «казаком».

Он ненавидел правительство Николая I и силы реакции, однако любил не только народ, но и все, что было искреннего и благородного среди мыслящих слоев общества; он сохранял теплое

чувство к славянофилам, христианским настроениям которых отнюдь не сочувствовал, но от которых унаследовал веру в русский народ. На Западе, хотя одно время он целиком отдавал себя европейской революции, он сочувствовал только рабочим, особенно французским; в них он видел силу, способную победить эгоистичную буржуазную цивилизацию, которую он ненавидел. Ко всем остальным он относился с презрением или с полным безразличием.

Однако главное, что ставит Герцене неизмеримо выше простого проповедника революционного учения и примиряет с ним даже тех, кто вовсе не сочувствует его устремлениям – это его беспристрастность и умение взглянуть со стороны. Он понимал все и всех. Несмотря на крайность собственных взглядов, несмотря на сильные политические страсти, он умел понимать своих врагов, судить их по *их собственным* меркам; будучи социалистом, видел хорошие стороны монархии Романовых и старой западной цивилизации; будучи воинствующим атеистом – понимал достоинства исторического христианства. Его историческая интуиция, умение широко видеть историю, понимать значение деталей и связывать их с главными направлениями развития – поразительны. Мысль его прежде всего исторична и именно понимание истории как стихийной, непредопределенной, не поддающейся вычислению силы, продолжающей столь же стихийную, непредопределенную, эволюцию природного мира, сближает его с Бергсоном. Для него процесс становления был творческим процессом, каждое будущее было новым относительно каждого прошлого, и страницы, которые он посвящает опровержению самой идеи предопределения, самого понятия мысли, направляющей историю человечества извне, принадлежат к числу самых ярких из всего, им написанного.

Как писатель Герцен продолжает жить главным образом благодаря написанному им в период между отъездом из России и основанием *Колокола* (1857). Все написанное позже имеет гораздо большее значение для политического историка, чем для историка литературы, и его репутация классика зиждится, безусловно, не на статьях из *Колокола*. Как и все, что он писал, они блестяще написаны и очень действенны, но в них мы находим только слабое эхо тех высочайших достоинств, которые были присущи его ранним политическим писаниям. Произведения, написанные до отъезда из России, позволяют только предчувствовать настоящего Герцена. Ни его рассказы, ни роман не ставят его среди крупных писателей, несмотря на немалую психологическую глубину и тонкую наблюдательность. Из всех рассказов, пожалуй, самым интересным является *Доктор Крупов*. Доктор Крупов снова появляется в романе *Кто виноват?* Это интересная фигура скептика, врача и ученого,

сыгравшая такую важную роль в разрушении романтического мировоззрения идеалистов.

Но вечное место среди русских классиков Герцену создали произведения, написанные в первые десять лет за границей (1847–1857). Сюда входят *Письма из Франции и Италии* (1847–1850), *С того берега* (1847–1850), ряд пропагандистских памфлетов, написанных в начале пятидесятых годов (самый замечательный из них *Русский народ и социализм*) и *Былое и думы*, автобиография, написанная в основном в 1852–1855 гг., но урывками продолжавшаяся и позднее; добавления к ней писались еще в шестидесятые годы.

Важнейшее политическое произведение Герцена – это восемь статей (из них три в диалогической форме), составляющие книгу *С того берега*. Только они дают полное представление о масштабах его ума, о его беспристрастности и о глубине его понимания истории. Книга была вызвана к жизни поражением революции, которая, как надеялся Герцен, станет зарей новой, революционной и социалистической Европы. Хотя ее детали в большинстве своем устарели, она и теперь остается одной из самых значительных книг, когда-либо написанных на тему истории, и, вероятно, особенно важна и уместна в наши дни, хотя зачастую для нас невозможно согласиться с герценовским прочтением исторических фактов. Из всех политических сочинений Герцена она одна была написана не с целью пропаганды, и острое ее иронии направлено не против старой Европы, а против идеалистического оптимизма революционеров, которые ожидали слишком многоного и слишком быстро, и либо слишком рано разочаровались, либо слишком крепко держались за свои ошибки и суеверия. Целью Герцена было разрушить *религию* революции и социализма, с ее риторикой и официально предписанным оптимизмом, заменив ее здравой и ясной *волей* к революции. Именно здесь его понимание жизни находит полное выражение – он активно и с надеждой приемлет «поток истории», рассматривая его как *творческий* процесс, а не как предуказанную необходимость. Это ключевое понятие книги.

Другие политические сочинения Герцена отличаются от книги *С того берега* тем, что их основная цель – пропаганда; не бескорыстные поиски истины, а желание повлиять на действия и взгляды окружающих. Однако именно в них особенно ярко проявилось герценовское красноречие. Это красноречие романтического, французского типа – без жестких рамок, просторное, разнообразное, щедро пользующееся повторами и чисто эмоциональными эффектами, никогда не упускающее случая нанести боковой удар, в скобках или в придаточном предложении сделать эффектное примечание. Лучший пример такого красноречия –

письмо к Мишле по поводу статьи *Русский народ и социализм*, красноречивое утверждение различия между народом и государством, защита народа от обвинения в преступлениях государства, в частности, в отношении Польши. Этот памфлет остался одним из краеугольных камней русского революционного социализма.

Красноречие Герцена легко поддается переводу, ибо основывается не на словах и звуках, а на развитии идей и образов. О его русском языке существует много суждений. Он откровенно неправильный – Герцен один из последних великих русских писателей, выросших на французском языке, и ничуть не боится честного и неприкрыто галлицизма. Это язык человека, который одинаково свободно говорит на многих языках. Но это именно его, герценовский язык, и он обладает совершенно стихийной жизненной силой. В нем очарование свободы и непосредственности, это текучая и богатая речь страстного, блестящего собеседника. Хотя он и не может считаться мастером слова, но если «стиль – это человек», то Герцен, несомненно, мастер стиля.

Стиль, которым написана его автобиография *Былое и думы*, тот же, но еще более раскованный, еще более непосредственный, еще более разговорный и сравнительно свободный от риторики. Для большинства читателей эта автобиография остается его главной книгой. Ее привлекательность главным образом в ее свободе и очевидной искренности. Не то, чтобы в ней вовсе не было позы, – Герцен слишком француз и слишком романтик, чтобы обойтись без позы. В сущности, он один из немногих русских, которые явной позы не боятся. Отсутствие застенчивости и предельная искренность, поверхностность, как бы сама собой разумеющаяся театральность *Былого и дум* – их главное очарование для непредубежденного читателя. Но кроме тона и голоса, в воспоминаниях Герцена мало его «я» и еще меньше самоанализа. Его психология сравнительно традиционна, и все выглядит особенно просто и правдиво, потому что он говорит о себе в общепринятых общечеловеческих словах. С этой точки зрения лучшая часть книги – чудесный (недавно опубликованный) рассказ о романе его жены с Гервегом. Впечатление абсолютной искренности достигается здесь именно тем, что Герцен открыто и прямо говорит о человеческих отношениях словами современного ему романа; и пересказ истинных чувств двух реальных людей с помощью тогдашних общепринятых психологических клише производит впечатление всечеловечности, под которое подпадает каждый читатель.

Но большая часть книги посвящена не себе, и самые запоминающиеся ее страницы – это те, где автор рассказывает об окружающем мире. Герцен – великий портретист-импрессионист, и

его впечатления (*impressions*) об отце и других родных, о московских идеалистах и вождях европейской революции незабываемо-живые. Легкость его прикосновения, скользящего, без всякого нажима, сообщает этим портретам на диво убедительную подвижность. Не менее замечательны те пассажи книги, где он подводит под свой рассказ широкую историческую базу; в первых частях, повествующих о его жизни до ссылки, содержится самый широкий, самый правдивый и самый проницательный обзор русской социальной и культурной истории первой половины девятнадцатого столетия. Это великая историческая классика.

4. ВОЖДИ РАДИКАЛОВ

Влияние Герцена как генератора идей и фермента мысли, да и как чисто политического журналиста было очень велико, но он был слишком орбитальной и сложной личностью для того, чтобы быть чьим-нибудь представителем или рупором какого-либо движения; ни одна группа русских радикалов не видела в нем учителя и не признавала его своим вождем. Место вождя радикальной интеллигенции, пустовавшее после смерти Белинского, с 1856 г. занимали последовательно настоящие ее представители – Чернышевский, Добролюбов, Писарев, Лавров и Михайловский.

Первые два имели между собой много общего. Оба были сыновьями сравнительно благоденствующих и очень почитаемых священников. Отбросив все традиционные для отчего дома идеи, они вместе с тем сохранили многое от атмосферы, в которой выросли: они были пуританами, аскетами и фанатиками. Как и подобает пуританам, они соединяли чистоту с ненавистью, и при том что радикальная церковь считала их святыми, все «еретики», сталкивавшиеся с ними и не разделявшие их идей, возмущались их ядовитостью и злобой. Герцен называл их «желчевики», а Тургенев как-то сказал Чернышевскому: «Вы змея, но Добролюбов очковая змея». Они были плебеи, не затронутые художественной и эстетической культурой образованного дворянства, и попросту презирали неутилитарные культурные ценности. Русская литература, им предшествовавшая, сводилась для них к Белинскому и Гоголю, понятому как чисто социальный сатирик. Литературу своего времени они рассматривали как набор текстов для утилитарных проповедей или как карту современной жизни, единственная заслуга которой заключается в удобстве и точности. Все традиционное и романтическое они отбрасывали. Было только два бога, в которых они верили: западная наука как принцип прогресса и русский крестьянин как вместилище социалистических идеалов. Новая плебейская интеллигенция, поднявшаяся из народа и пропитанная

научным рационализмом, призвана была построить новую Россию на месте растленной страны рабов.

Старший из двух, Николай Гаврилович Чернышевский, родился в 1828 г. в Саратове. В 1858 г. он опубликовал докторскую диссертацию «Эстетические отношения искусства к действительности», в которой утверждал, что искусство, будучи всего-навсего более или менее адекватным подражанием действительности, всегда ниже действительности, которую оно изображает. Позже он выпустил *Очерки гоголевского периода русской литературы*, заложившие основу утилитаристской и гражданственной литературной критики и возродившие культ Белинского, чье имя в годы крайней реакции сделалось запретным. После 1857 г. он стал заниматься экономическими и социальными вопросами. Он-то и стал признанным вождем молодого поколения радикалов. В 1861 г., не удовлетворенный освобождением крестьян, он перешел к активным революционным действиям; вокруг него сложились первые ячейки революционных социалистов. Они не пошли дальше печатания прокламаций, но в 1862 г. Чернышевский был арестован. Два года он просидел в Петропавловской крепости, где написал свой знаменитый роман *Что делать?* – первый и самый влиятельный из длинной череды тенденциозных радикальных романов. В образе своего героя – Рахметова – он изобразил идеального радикала – чистого и сильного, народника и аскета. В 1864 г. Чернышевский был сослан в Сибирь, где сначала сидел в остроге, а потом был на поселении в заброшенном городке на северо-востоке – Вилуйске. В 1883 г. ему было разрешено проживание в Астрахани, а потом и в его родном Саратове. Он умер в 1889 г.

Николай Александрович Добролюбов родился в 1836 г. в Нижнем Новгороде. Он начал сотрудничать в *Современнике* в 1856 г. и с 1858 до своей преждевременной смерти в 1861 г. был его главным критиком. Он был пуританин высокой нравственности, ярый фанатик и отличался совершенно невероятной работоспособностью. Для радикальной интеллигенции он был святым, как и Чернышевский. Он был самым знаменитым и влиятельным критиком после Белинского: на нем вырастала вся радикальная интеллигенция с 1860 до 1905 года. Хотя все, что он писал, посвящено художественной литературе, считать это литературной критикой было бы крайне несправедливо. Правда, у Добролюбова были зачатки понимания литературы, и выбор вещей, которые он соглашался использовать в качестве текстов для своих проповедей, был, в общем, удачен, но он никогда и не пытался обсуждать их литературную сторону: он пользовался ими только как картами или фотографиями современной русской жизни, как предлогом для социальной проповеди. Все его знаменитые статьи – *Что такое обломовщина?* (Об *Обломове*

Гончарова), *Темное царство* (о ранних вещах Островского), *Луч света в темном царстве* (о Грозе Островского), *Когда же придет настоящий день?* (о тургеневском *Накануне*) – все это критика русской жизни, как она отразилась в этих произведениях. Его задачей было создать демократическую интеллигенцию, которую вдохновляла бы вера в прогресс и желание служить народу и которая могла бы занять место романтического и эстетского, ленивого и бездеятельного образованного дворянства, истинным воплощением которого он считал Обломова. В старой России он яростно ненавидел все – дворянство, купечество, церковные и государственные традиции, – и единственной его целью было оторвать интеллигенцию и народ от всего, связанного с прежним временем.

Добролюбов умер в год освобождения крестьян, и тогда же на передний план вышло новое поколение радикалов, занявшееся пропагандой материализма. Лозунгом дня стали естественные науки, и главным врагом оказалось не столько правительство, сколько старые идеалистические предрассудки – искусство и романтизм вообще. Происхождение человека от обезьяны стало первым постулатом новой веры, а препарирование лягушек – символическим ритуалом их религии. Новые радикалы называли себя «мыслящими реалистами», но не возражали и против названия «нигилисты», данного им противниками. Возглавлял их Димитрий Иванович Писарев (1840–1868). Он был дворянином по рождению, но весь пропитался новыми антиромантическими и материалистическими идеями. Как Чернышевский и Добролюбов, он был высоконравственным человеком, и хотя проповедовал эмансиацию плоти, в жизни был пуританином. В 1862 г. он оказался замешанным в дело о печатании прокламаций и был приговорен к четырехлетнему заключению в Петропавловской крепости. Там он и написал большую часть своих статей. После освобождения в 1866 г. он почти перестал писать. Два года спустя он утонул во время купания. Писарев бесспорно был блестяще одаренным человеком, хотя и многословным, как все русские журналисты, и свирепым, как все шестидесятники. Но ему были присущи подлинное остроумие и настоящая живость. Он был прирожденным полемистом и убивал противников наповал. Без всякого сомнения, он был искренен и серьезен в своем деле разрушения. В области литературной критики он отбрасывал всякое искусство, допуская тенденциозное лишь постольку, поскольку оно может быть немедленно использовано для обучения научной интеллигенции. Его знаменитое развенчание Пушкина при всей своей наивности и теперь читается с удовольствием. Оно написано откровенно и со здоровой искренностью. Как бы то ни было, Писарев прекрасно показал

полную ошибочность идеалистической интерпретации великого поэта, которую дал Белинский.

После смерти Писарева дух нигилизма стал постепенно вырождаться; на передний план снова вышли социализм и революция. Семидесятые годы – это эпоха народников, наследников Герцена и Чернышевского.

Самые влиятельные журналисты – вожди народников – это Лавров и Михайловский. Петр Лаврович Лавров принадлежал к старшему, дореформенному поколению (1823–1900). Он начал свой жизненный путь артиллерийским офицером. В конце шестидесятых годов он эмигрировал и после смерти Герцена стал главной фигурой русской политической эмиграции. Он широко известен как автор так называемой *Русской марсельезы*, но не она дает ему право на высокое место среди поэтов. Главный его труд, имевший решительное влияние на величайшее поколение русских революционеров – это *Исторические письма* (1870), где он объясняет всякий прогресс как результат действий «критически мыслящих личностей». Книга эта, энергично утверждающая роль личности в истории, стала евангелием революционеров. Особенно широко она использовалась для оправдания политического террора.

Николай Константинович Михайловский (1842–1904) был человеком того поколения, которое называют «кающимися дворянами». Это были дворяне, над которыми тяготел особый комплекс социальной вины; единственной целью их было искупить вину своих предков-рабовладельцев, пожертвовав жизнью для народа. Михайловский не принимал участия в революционной деятельности или нелегальной пропаганде; он считал своим долгом сохранять сколь возможно долго открытую трибуну для пропаганды радикальных взглядов. Его влияние в семидесятые годы было огромно, и в среде молодых радикалов они с Лавровым были практически всесильны. В социализме Михайловского основной идеей было право и справедливость, и в эти нравственно-идеалистические тона был окрашен весь русский социализм до пришествия марксизма. Михайловский был в первую очередь социологом, и главное его произведение *Что такое прогресс?* (1873) направлено против механистической концепции борьбы за выживание, выдвинутой английскими дарвинистами. В литературной критике Михайловский был глубоко партийным человеком, и его критика служила в первую очередь гражданским целям. Но он был не лишен критической проницательности, и его статьи о Толстом (1873) и о Достоевском (1882) навсегда предоставили ему место среди настоящих критиков. В первой он с поразительной прозорливостью разглядел анархистскую основу толстовской мысли, которая и привела впоследствии к его социальным доктринаам. Вторая и поныне

является одной из наиболее сильно аргументированных статей против Достоевского.

5. СЛАВЯНОФИЛЫ И НАЦИОНАЛИСТЫ

Славянофильское движение, начатое Хомяковым и Киреевскими, продолжалось людьми следующего поколения – Юрием Самарином (1819–1876) и обоими Аксаковыми, сыновьями С. Т. Аксакова – Константином (1817–1860) и Иваном (1823–1886).

Иван Аксаков среди младших славянофилов – самое большое литературное имя. Он сохранял первоначальный идеалистический дух славянофильства, не давая ему ни уменьшиться, ни раствориться в угрюмые дни Александра III, и во времена яростной междупартийной ненависти оставался одним из немногих общественных деятелей, которых уважали даже противники. Свою литературную карьеру он начинал как поэт (см. ниже), но прославился как политический публицист. Он был необыкновенно прямым человеком и (в отличие от большинства радикалов) отказался изучать искусство обходить цензуру иносказаниями. Он всегда смело отстаивал права свободного слова. Вершиной его влияния были 1876–1878 гг., когда он стал выразителем общего энтузиазма по поводу освобождения балканских славян. Аксаков – величайший из русских политических журналистов после Герцена. Стиль его отличается силой и прямотой и менее риторичен, чем стиль Герцена. Язык его, как язык Хомякова, сохраняет благородство предшествующей эпохи, но без ее галлицизмов. Аксаков был женат на дочери Тютчева. После смерти тестя он написал его *Жизнь*, и хотя он останавливается главным образом на политическом аспекте деятельности Тютчева, книга эта содержит страницы, принадлежащие к лучшим образцам русской литературной критики.

Чистое славянофильство старшего поколения, идеалистическое и аристократическое (не столько по содержанию, сколько по тону), кончилось вместе с Иваном Аксаковым. Его традиции сохранялись только среди второстепенных участников движения. Но в пятидесятых и шестидесятых годах возникли новые типы славянофильства. Это было демократическое славянофильство Григорьева и Достоевского и биологический национализм Н. Данилевского. О первом я уже говорил в связи с Григорьевым и еще буду говорить в связи с Достоевским. Кроме этих двух великих людей, выдающимся сторонником этой партии был Николай Николаевич Страхов (1828–1896), друг Толстого, довольно значительный философ и критик, известный английским читателям своим знаменитым письмом к Толстому о темных сторонах характера Достоевского. Доктрина «биологического национализма» была впервые сформулирована Николаем Яковлевичем Данилевским

(1822–1885), труд которого *Россия и Европа* (1869) не потерял влияния и в наши дни. Его идеи прослеживаются в трудах Освальда Шпенглера и наших «евразийцев».

Царствование Александра II было не только эпохой реформ и революций, но и временем войн и быстрой военной экспансии. Герои этой экспансии, генералы Черняев и Скобелев, были невероятно популярны, особенно среди славянофилов. Тут родилось что-то вроде славянофильской доктрины стратегии и тактики, настаивающей на существовании русской школы ведения войны и на великой традиции Суворова. Главными проповедниками этого были генерал М. И. Драгомиров (1830–1905), человек литературно одаренный, впоследствии прославившийся своим остроумием и едкими эпиграммами, и генерал Ростислав Фадеев (1824–1883), брат «Зинаиды Р-вой» и дядя графа Витте, блестящий военный публицист и интересный политический журналист.

Рост революционного движения и польское восстание 1863 года вызвали к жизни новую волну реакции. Главным ее выразителем был Михаил Никифорович Катков (1818–1887), самый после Герцена и Аксакова влиятельный политический журналист того времени. Начинал он как сторонник умеренного, английского конституционного либерализма. Но после 1862–1863 гг. поляки и нигилисты загнали его в стан реакции, и до самой своей смерти он оставался диктатором консервативного общественного мнения. Никогда еще на всем протяжении русской истории правительство так внимательно не прислушивалось к журналисту, никогда еще так часто журналист не оказывал прямого влияния на политические решения, принимаемые правительством. Но Катков никогда не был творцом идей, и за исключением безопасности государства у него не было никаких высоких принципов для опоры. Как писатель же он явно ниже Герцена и Аксакова.

Творческим, почти гениальным умом, и необычайной оригинальностью обладал более крайний, более независимый и менее пригодный для использования реакционер – Константин Леонтьев (1831–1891). Но главные его труды относятся к концу семидесятых – восьмидесятым годам и я много говорил о нем в книге *Современная русская литература*.

6. ПОЭТЫ-ЭКЛЕКТИКИ

После смерти Лермонтова возникло всеобщее убеждение, что эпоха поэзии миновала. В пятидесятые годы началось некоторое оживление интереса к поэтам и к поэзии. Но в шестидесятые годы школа Писарева начала систематическую борьбу против стихов вообще, и улюлюканьем некоторых самых выдающихся поэтов заставили замолчать. Поэзия современников великих романистов

была менее значительной – и чем поэзия предшествовавшего им Золотого века, и чем художественная проза, создававшаяся в их время. За немногими исключениями поэзии этого серебряного века не хватает жизненной энергии, а техника – уже без исключений – слаба и недостаточно сознательна. Чертха, свойственная всем поэтам этого периода – которой нет у романистов, – их эклектизм, покорность компромиссу. Они не верили в права поэтического воображения и старались примирить его с новым духом позитивистской науки. Только два поэта не были затронуты эклектизмом: Фет, обладавший истинно трансцендентальным поэтическим видением, и Некрасов, который был в ладу с потоком истории. Но Фета ценили только крайне правые литераторы, а Некрасова только левые; средние поэты встречали гораздо более широкое и бесспорное признание.

Характерной чертой средней группы поэтов поколения сороковых годов можно считать их «образность» (не надо считать, что это то же самое, что «имажизм» мисс Лоуэлл или Гулда Флетчера). Частично эта образность явилась из рожденной в Германии теории Белинского, что поэзия по определению – «мышление образами». Эта теория развивалась и французскими парнасцами, и английскими последователями Китса. На практике это выражалось в выборе поэтических сюжетов из видимого мира, среди которых природа и классическая древность пользовались особенной популярностью.

Самым знаменитым в то время и самым показательным для своей эпохи поэтом был брат Валерьяна Майкова – Аполлон Николаевич Майков (1821–1897). Его «образность» частично объяснялась художественным образованием. Он рано стал печататься и в 1842 г. снискал всеобщее одобрение сборником очень мило сделанных антологических стихов, вдохновленных пластическим восприятием древнего мира, классицизмом Гете и стихами Пушкина в духе Шенье.

Стихи Майкова великолепно отвечали вкусу времени, забывшего, что поэзия – словесное искусство. Это время потеряло всякий интерес к романтическим чувствам, но не желало оставаться совсем без поэтических радостей. Оно не могло представить себе, что поэзия может и должна перестать быть «поэтической», и потому его единственным прибежищем оставались образы. Майков был мягко «поэтическим» и мягко реалистическим; мягко тенденциозным и никогда – эмоциональным. Образы в его стихах всегда самое главное. Некоторые из них (памятуя, что у него не было ни стиля, ни поэтического языка) были даже счастливыми открытиями, как короткое и очень известное стихотворение о весне и дожде. Но его более реалистические стихи испорчены сентиментальностью, а более

«поэтические» безнадежно несовершенны: их красоты – это та же викторианская мишура. Более крупные вещи редко ему удавались. Лучшая из них – прелестная идиллия *Рыбная ловля* (1854), где, что происходит нечасто, он вновь обрел то относительное чувство стиля, которое проявил в своих ранних вещах. Майков всегда стремился выражать идеи. В свои ранние годы он был чем-то вроде эклектически-прогрессивно-греческого идеалиста. Потом он сделался нетерпимым византийским реакционером. Главным его произведением (*opus magnum*) должна была стать большая трагедия о борьбе между императорским Римом и ранними христианами. Первый фрагмент (*Три смерти*) был написан в 1851 г.; вся трагедия целиком, под названием *Два мира* была опубликована в 1882 г. Несмотря на то, что там содержится множество пассажей, доказывающих, что у Майкова был сильный ум, стихи ее плоски и общая концепция неудачна, в основном по причине полного несочувствия автора раннему христианству. Есть основания считать, что Майков-поэт мельче Майкова-человека. Во всяком случае Достоевский уважал его как мало кого из современников, и переписка с ним была для писателя чрезвычайно плодотворна.

Из других «образников» середины века назову только Николая Федоровича Щербину (1821–1869) и Льва Александровича Мая (1822–1862). У первого были задатки истинного поэта: ему было что сказать и он обладал индивидуальным видением. Мать его была гречанкой, и его видение античности имеет в себе что-то домашнее и интимное, что можно объяснить только национальной близостью. В его греческих девушках нет холодности и классичности, и у него было настоящее ощущение эллинского духа гармонии и меры.

«Образники» считали себя продолжателями «объективной» традиции Пушкина. Но романтическая лермонтовская «субъективная» традиция тоже не умерла. Самым романтичным из эклектиков середины века был Яков Петрович Полонский (1819–1898), по музыкальному дару один из величайших поэтов своего поколения. Жизнь его была небогата событиями; он был близким и преданным другом Тургенева и многих других писателей своего времени. В конце жизни они, вместе с Майковым и Григоровичем, были в петербургском литературном обществе последними могиканами века гигантов. Полонский – типичнейший пример конфликта между правами поэзии и современной мысли, о котором я говорил. Поэтическое его мастерство было чисто романтическим, но он боялся отдаваться ему целиком и считал своим долгом писать благонамеренные стихи о светоче прогресса, свободе слова и прочих современных предметах. Но подлинная его поэзия совершенно чужда гражданственности и свободна от обязательного выражения идей. Она чистая, непосредственная, и хотя явно порождена человеком

слабого телосложения со слабыми легкими, голос его порой достигает высочайших вершин лирической выразительности. Он был единственным из русских поэтов, способным создавать неуловимые, как лесной шум, эффекты немецких романтиков, и единственным, кто после Лермонтова был способен видеть иную даль за облаками заката. Многие лучшие его стихи – это грезы. И еще одно лермонтовское умение было у него – создавать тончайшую и пронзительную поэзию из заурядного, каждодневного бытового и словесного материала. Его романтизм очень русский, по духу близкий к народным песням и сказкам. Мало что в русской лирической поэзии может сравняться со стихотворением *Колокольчик* (1858) по тончайшей насыщенности. Из всех русских поэтов Полонский в лучших своих лирических стихах всего скорее очарует английского читателя русской поэзии, ибо он владеет как теми качествами, которые английский романтик считает синонимами поэзии вообще, так и простой и скромной реалистической грацией, явно и безошибочно русской. Неудивительно, что его любит Морис Бэринг.

7. АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

Самый популярный, самый разносторонний и в конце концов самый значительный из поэтов-эклектиков – граф Алексей Константинович Толстой, дальний родственник великого романиста. Он родился в 1817 г. в семье, принадлежавшей к высшей петербургской знати. Мать его была сестрой романиста Погорельского (Перовского). Он получил прекрасное образование и во взрослом возрасте с гордостью вспоминал, что мальчиком сидел на коленях у Гете. Он был товарищем игр будущего императора Александра II и навсегда остался его другом. Во время Крымской войны А. Толстой служил офицером в ополчении. Кроме этого, если не считать почетной службы при дворе, он не служил никогда. Жизнь его текла в счастье и довольстве и, если не считать бурного романа с дамой, впоследствии ставшей его женой, не нарушалась особыми событиями. Жил он в Петербурге, в своем украинском имении и за границей. Он был космополитом и убежденным западником; в политике – аристократом-либералом. Умер он в 1875 г.

Литературную деятельность он начал в 1840 г. фантастическим рассказом в духе немецких романтиков *Упырь*, но его поэтическая индивидуальность созрела только в 1854 году, и тогда он начал регулярно публиковать стихи. Несколько ранее он вместе со своими кузенами братьями Жемчужниковыми стал публиковать сатирические, юмористические и абсурдные стихи и прозу под общим псевдонимом «Козьма Прутков». «Козьма Прутков» процветал с 1853

до 1863 года. Кроме двухтомного собрания стихов, А. Толстой является автором исторического романа *Князь Серебряный* (1863) и драматической трилогии (1866–1870) (о ней см. ниже).

А. Толстой был эклектиком, как Майков и Полонский, но его эклектизм порожден не столько механическим компромиссом между внутренним импульсом и внешними силами («новыми веяниями»), сколько внутренней гармоничностью и сбалансированностью. Он представлял золотую середину, *mediocritas* в лучшем, классическом смысле слова. Многосторонняя, всеобъемлющая, безмятежная ясность, основанная на идеалистической философии (платонизме) – главная черта поэзии Алексея Толстого. Он наименее трагический, наименее дисгармоничный из русских поэтов, но гармония его чужда благодушия и самодовольства. Она чиста и благородна. В поэзии, как и в жизни, Алексей Толстой – джентльмен с головы до ног.

Не будучи великим и оригинальным поэтом, способным преодолеть тесные пределы своего выродившегося века, Толстой разделял со своими современниками некоторую техническую неумелость; порою встречалась у него рыхлость и нечеткость ритма, неточность поэтического языка. Но у него было чувство слова, благодаря которому он в конце концов с грехом пополам дотащился до собственного стиля. Он владел разнообразными способами выражения, распространяющимися на разные манеры и сюжеты. Он, без сомнения, величайший из русских юмористических поэтов-абсурдистов, а в то же время в высокой манере у него не было соперников среди поэтов его поколения. Ничто после Державина не может сравниться по торжественной красоте с его переложением молитвы Иоанна Дамаскина о мертвых, заупокойной молитвы православной церкви. Лирика его бывает затрапанной, в ней многое банального и сентиментального, но многие его стихи сохранили всю свою свежесть и даже сегодня производят впечатление восхитительно-чистой росы. Главное их очарование – тот поэтический реализм, который, пожалуй, есть исключительная монополия русского XIX века и чудесный образчик которого дает в своем переводе Морис Бэлинг, в предисловии к *Оксфордской антологии русской поэзии*.

Что касается его больших поэм, то *Дракон* – из истории Италии времен гвельфов и гибеллинов, написанный терцинами – содержит целые пассажи звучных стихов, и в самом деле напоминающих величие Данте, как, например, блестящая обвинительная речь гвельфа против предательских гибеллинских городов Северной Италии, где простое перечисление имен ломбардских городов производит впечатление грозной красоты. Самая оригинальная и прелестная из его поэм – это *Портрет* (1874), романтическая юмористическая поэма в октавах, в стиле пропущенного через

Лермонтова байроновского *Дон Жуана*, рассказывающая о любви восемнадцатилетнего поэта к портрету дамы восемнадцатого века. Смесь юмора и полумистической романтики замечательно удачна, и чувство иронической и мечтательной тоски по дальней стороне выражено с восхитительным изяществом.

Портрет – близкий родственник другой, чисто юмористической поэмы Алексея Толстого, тоже написанной октавами, – *Сон Попова*. Это – вершина русской юмористической поэзии: смесь острой, колкой сатиры (обращенной против искашего популярности министра Валуева и тайной полиции) и чистого наслаждения веселой нелепицей. Пожалуй, сегодня это самая неоспоримая заявка Алексея Толстого на бессмертие. Другая такая же восхитительная юмористическая поэма – *Бунт в Ватикане*, где рискованный сюжет (бунт папских кастратов) разрабатывается с очаровательной шутливой двусмысленностью.

Но самое знаменитое из юмористических творений Алексея Толстого – это Козьма Прутков, созданный им вместе с братьями Жемчужниковыми. Козьма Прутков – это что-то вроде русского Приюдома. Он чиновник в министерстве финансов (намек на поэта Бенедиктова) и воплощение самовлюбленного и простодушно наглого самодовольства. Характер Пруткова дан в основном в его биографии и в его торжествующе пошлых баснях. Но его именем прикрываются и остроумные пародии на современных поэтов, а его отец и дед поставляют сценки и анекдоты, представляющие смесь отличных пародий на старый стиль с чистым абсурдом. Жемчужина прутковской коллекции – комедия *Фантазия*, самая абсурдная пьеса на русском языке.

Козьма Прутков стал основателем целой школы абсурдной поэзии. Главные ее представители конца девятнадцатого века – Владимир Соловьев и его друг, одаренный рисовальщик-дилетант граф Федор Соллогуб.

8. ФЕТ

Афанасий Афанасьевич Фет родился в 1820 г. в Орловской губернии. Он был сыном помещика Шеншина и немки, фамилия которой по-немецки писалась *Foeth*. Их брак, состоявшийся за границей, в России был недействителен. Таким образом, Фет официально был незаконнорожденным и до самого своего совершеннолетия оставался иностранным подданным. Это открытие, которое он сделал, когда уехал из дома учиться, было для него жестоким испытанием, и он потратил всю жизнь на то, чтобы получить права дворянина и имя своего отца. В конце концов он этого добился в 1876 г., когда получил «по высочайшему

повелению» право носить фамилию Шеншин. В литературе он до самой смерти сохранял свое прежнее имя.

Он учился в частном учебном заведении в Лифляндии, а потом в Москве, где некоторое время был пансионером у Погодина, который чуть не уморил его голодом. Поступив в Московский университет, он оказался однокурсником Аполлона Григорьева, в доме которого жил, платя за постой. В 1840 г. он опубликовал за собственный счет книгу очень незрелых стихов, где ничего не предвещало будущего поэта. Но уже в 1842 г. он напечатал в *Москвитянине* несколько стихотворений, которые и поныне считаются самыми лучшими. По окончании университета, он поступил на военную службу и пятнадцать лет служил в разных кавалерийских полках, твердо решив добиться офицерского звания, которое давало дворянство. Но, к его несчастью, за время его службы в армии необходимое для дворянства звание дважды было повышенено, и только в 1856 г., став капитаном гвардии, он смог наконец выйти в отставку как хотел – русским дворянином. После короткой поездки за границу он женился (без всяких сантиментов, очень выгодно) и приобрел небольшое имение, задумав составить состояние. Тем временем стихи сделали ему имя, и в конце пятидесятых годов он был выдающейся фигурой в литературном мире. Он подружился с Тургеневым и Толстым, которые ценили его здравый смысл и не осуждали за крайнюю скрытность. Именно от Фета мы знаем подробности знаменитой ссоры между двумя великими романистами. Впоследствии именно Фет их помирил. Но тут молодое поколение антиэстетических радикалов, раздраженное явно не гражданственным направлением его поэзии и его маxрово реакционными пристрастиями, открыло против него систематическую кампанию. В конце концов им удалось свистом и улюлюканьем заставить его замолчать; напечатав в 1863 г. третье издание своих стихов, Фет на двадцать лет исчез из литературы. Он жил у себя в имении, активно и успешно занимаясь увеличением своего состояния и в качестве мирового судьи ведя упорную борьбу против крестьян за интересы собственного класса. Он снискал славу крайнего реакционера и приобрел новое, еще лучшее имение в Курской губернии. Главными радостями в его последующей жизни было возвращение ему родового имени, звание камергера, пожалованное Александром III и лестное внимание Великого князя Константина. В своих отношениях с царской семьей Фет был принципиальным и бесстыдным подхалимом и лизоблюдом.

Хотя он и перестал печатать стихи после 1863 г., но никогда не переставал их писать, и его поэтический гений созрел за время мнимого молчания. Наконец в 1883 г. он снова явился перед публикой и с этого времени стал публиковать маленькие томики под общим названием *Вечерние огни*. Он никогда не был плодовит как

поэт и посвящал свое свободное время широким затеям более механического свойства: написал три тома мемуаров, переводил своих любимых римских поэтов и своего любимого философа Шопенгауэра. Под сильным влиянием Шопенгауэра Фет стал убежденным атеистом и антихристианином. И когда на семьдесят втором году жизни его страдания от астмы стали невыносимыми, он, естественно, задумался о самоубийстве. Разумеется, родные делали все, чтобы он не исполнил своего намерения, и следили за ним очень пристально. Но Фет проявил незаурядное упорство. Однажды, на мгновение оставшись один, он завладел тупым ножом, но прежде чем ему удалось им воспользоваться, он умер от разрыва сердца (1892).

Фет – типичный пример поэта, ведущего двойную жизнь. В студенческие годы он, как и все его сверстники, был экспансивен и открыт великодушным идеальным чувствам; но позднее он приучил себя к осторожной сдержанности, которая могла показаться (и не безосновательно) рассчитанной черствостью. В жизни он был сознательно эгоистичен, скрытен и циничен в своих суждениях об идеальных порывах окружающих. Он старался не смешивать реальную жизнь с идеальной жизнью поэта. Отсюда странное, поражавшее современников несоответствие между отвлеченным, нематериальным характером его стихов о природе и его прозаическим приобретательством; между его размеренной и упорядоченной жизнью в преклонные годы и пропитанной страстью поздней лирикой, построенной на полной и бескорыстной эксплуатации подавленных и субlimированных эмоций.

«Невозможно, – говорит он в предисловии к одному из томиков *Вечерних огней*, – долго оставаться в разреженном воздухе горных высот поэзии». Он воздвиг непроницаемую перегородку между двумя своими ипостасями. Реальная присутствует в некоторых одах, написанных его августейшим друзьям, в некоторых второсортных эпиграммах – но прежде всего в замечательных, необычайно неоткровенных и все-таки захватывающих мемуарах: *Ранние годы моей жизни* и *Мои воспоминания*. Менее всего искренние, они являются одной из самых тщательно продуманных масок, когда-либо носимых поэтом, опасающимся уковы пошлой действительности. Они не дают никакого представления о его внутренней жизни, но полны интереснейшей, хотя и очень обработанной, информации о других. Его поэзия совершенно свободна от этой поверхностной ипостаси.

В искусстве Фет был прежде всего бескомпромиссным защитником чистой поэзии. В нем не было ничего от эклектика, и главным для него было найти точное выражение своего поэтического опыта, в полном согласии с лучшими из своих современников, но против шерсти вождей критической мысли.

Среди его ранних вещей есть и чисто «образные» стихи, написанные на классические сюжеты, которые лучше стихов Майкова или Щербины, но не настолько, чтобы назвать Фета величайшим поэтом «искусства для искусства» своей эпохи. Настоящий ранний Фет – в чудесной лирике о природе и в «мелодиях», которым он вряд ли у кого-нибудь мог научиться. Они очень напоминают Верлена, если не считать того, что здоровый пантеизм Фета совершенно не похож на болезненную чувствительность французского поэта. Фет развил собственный стиль необычайно рано: одна из его совершеннейших и наиболее характерных мелодий появилась в 1842 г.:

*Буря на небе вечернем,
Моря сердитого шум –
Буря на море и думы,
Много мучительных дум –
Буря на море и думы,
Хор возрастающих дум –
Черная туча за тучей,
Моря сердитого шум.*

Такие стихи, сознательно исключающие все, кроме музыки эмоций и ассоциаций, не кажутся нам сегодня из ряда вон выходящими. Но русским критикам середины девятнадцатого века (не художникам-творцам, как Тургенев, Толстой или Некрасов, которые все были горячими поклонниками Фета) они казались чистым бредом. Не все ранние стихи Фета так коротки и чисто музыкальны, как *Буря*. Есть более длинные, более сложные и образные стихи-мечтания, как, например, изумительная *Фантазия* (до 1847 г.). Есть и более строгие, менее певучие стихи о явно русском деревенском пейзаже, и пантеистические видения, как то замечательное стихотворение, где, лежа «на стоге сена ночью южной», он смотрит на звезды и «...как первый житель рая, один в лицо увидел ночь». Но никакое описание не может передать чистой поэзии этих стихов. Тут нужен хороший переводчик; эти стихи легче поддаются переводу, чем большинство произведений русской поэзии, ибо эффект тут создается не столько ускользающими обертонами русских слов, сколько ритмом и музыкой образов.

После 1863 г. и особенно в 80-е годы Фет стал более метафизичным. Он начал чаще браться за философские сюжеты и размышлять о вечных вопросах художественного восприятия и выражения. Синтаксис его становится сложнее и конденсированнее, иногда даже темным, как синтаксис сонетов Шекспира. Высшее достижение поздней фетовской поэзии – его любовные стихи, несомненно, самые необыкновенные и самые страстные любовные

стихи, написанные семидесятилетним человеком (не исключая Гете). В них метод Фета – использовать в поэзии только свои собственные подавленные эмоции – одержал блистательную победу. Они так насыщены, что выглядят как квинтэссенция страсти. Их гораздо труднее перевести, чем его ранние мелодии, и я не решаюсь цитировать тут примеры, которые приводит профессор Элтон в своем докладе о Фете. Но эти стихи принадлежат к самым драгоценным бриллиантам нашей поэзии.

9. ПОЭТЫ-РЕАЛИСТЫ

Всех поэтов, о которых речь шла раньше, современники относили к партии «чистого искусства» или «искусства для искусства». Это было не совсем верно, ибо почти все они преследовали в своих стихах те или иные внепоэтические цели. Но по сути они не были гражданскими или социальными поэтами. Их объединяло общее традиционное представление о поэтической красоте, красоте поэтической темы, которая выше каждодневной жизни и не касается ее. Им противостояли гражданские поэты, которые были сознательными выразителями современных политических и социальных настроений и так же, как романисты, пользовались в поэзии материалом современной действительности. Сила традиционного представления о несвязанности поэзии с действительностью сказывалась в том, что если романисты пользовались исключительно материалом, взятым из современной русской жизни, то из поэтов лишь немногие осмеливались вводить в стихи русские реалии. Для большинства поэзия оставалась по-прежнему романтическим бегством от реальной действительности.

Гражданская поэзия в руках наиболее значительных ее представителей стала подлинно реалистической, но рядовые гражданствующие барды зачастую были такими же эклектиками, как и поэты «чистого искусства», а в покорности условностям еще их превосходили. Такова, например, плоская и скучная поэзия очень милого и почтенного А. Н. Плещеева (1825–1893), разделившего участь Достоевского в качестве члена кружка петрашевцев, а позднее одного из самых почитаемых ветеранов великой эпохи. Большинство гражданских поэтов были радикалами разных толков, но одним из первых и лучших был славянофил Иван Аксаков; его публицистические стихотворения, написанные в сороковых и пятидесятых годах, в которых он призывает русских интеллигентов к труду и дисциплине и яростно нападает на обломовско-рудинскую неумелость и лень, великолепны по своей неприукрашенной и целенаправленной силе. Его повествовательная реалистическая поэма *Бродяга* (1852) была первой русской поэмой о крестьянской жизни, во многом предварившей Некрасова. Много общего с

аксаковской имеет поэзия Алексея Михайловича Жемчужникова (1821–1908), двоюродного брата Алексея Толстого, его соавтора по «Козьме Пруткову». Серьезные стихи он стал писать уже в старости (первый их сборник вышел в 1892 г.). Они вдохновлены негодованием на поколение восьмидесятых годов, отказавшееся от высоких идеалов эпохи реформ. Несколько жесткая, металлическая, эта поэзия привлекает нравственной серьезностью и чистотой звука.

Несколько менее гражданственна и более эклектична поэзия Ивана Саввича Никитина (1824–1861), который, как и Кольцов, был сыном воронежского торговца. Его лирические стихи о природе не отличаются оригинальностью и сами по себе обеспечили бы ему место разве что среди второстепенных эклектиков, но у него есть невообразимо пронзительная похоронная песнь о своей жизни («Вырыта заступом яма глубокая») и шедевр словесной живописи и выразительного ритма – начальные стихи, описывающие водяную мельницу в *Ласточкином гнезде*.

Однако главное в поэтическом наследии Никитина – это реалистические стихотворения о жизни бедняков. Иногда в них чувствуется склонность к их идеализации и сентиментализации, но лучшие вещи свободны от этого греха. В длинной, лишенной событий и мощной поэме – *Ночлег извозчиков* – дышит чисто эпическое спокойствие, а в таких поэмах, как *Портной* – неподслащенный реализм трагической нищеты. В своем *орис тагнит* (главном произведении) *Кулак* Никитин вводит в поэзию методы реалистической прозы. Ему удается вызвать жалость и ужас простым рассказом о заурядной убогой нищете. Но он был недостаточно велик, чтобы создать по-настоящему новое искусство или новое отношение к поэзии. Вообще весь русский поэтический и гражданский реализм можно было бы рассматривать как некую второстепенную поросль, если бы не великое имя Некрасова.

10. НЕКРАСОВ

Николай Алексеевич Некрасов родился в 1821 г. в Подольской губернии, где в это время его отец находился на постое. Мать поэта была полька. Впоследствии он создал чуть ли не религиозный культ ее памяти, но та поэтическая и романтическая биография, которой он ее наделил, была почти целиком плодом воображения, а его сыновние чувства при ее жизни не выходили за пределы обычного. Вскоре после рождения сына отец вышел в отставку и поселился в своем маленьком имении в Ярославской губернии. Он был неотесанный и невежественный помещик – охотник, мелкий тиран, грубиян и самодур. С ранних лет Некрасов терпеть не мог отчий дом. Это сделало его деклассированным, хотя он и сохранил до самой смерти многие черты помещика средней руки, в частности, любовь к

охоте и крупной игре. В семнадцать лет он против воли отца покинул родной дом и уехал в Петербург, где записался экстерном в университет, но из-за отсутствия денег вскоре вынужден был прекратить занятия. Не получая поддержки от отца, он превратился в пролетария и несколько лет прожил впроголодь. В 1840 г. он опубликовал первый сборник стихов, в котором ничто не предвещало его будущего величья. Белинский подверг эти стихи суворой критике. Тогда Некрасов взялся за поденную – литературную и театральную – работу, брался и за издательские предприятия и проявил себя смышленым дельцом. К 1845 году он встал на ноги и фактически был главным издателем молодой литературной школы. Несколько литературных альманахов, им изданных, имели значительный коммерческий успех. В числе их был знаменитый *Петербургский сборник*, впервые напечатавший *Бедных людей* Достоевского, а также несколько зрелых стихотворений самого Некрасова. Он стал близким другом Белинского, который восхищался его новыми стихами не меньше, чем возмущался сборником 1840 г. После смерти Белинского Некрасов создал настоящий культ его, подобный тому, который он создал своей матери. В 1846 г. Некрасов приобрел у Плетнева бывший пушкинский *Современник*, и из захиревшей реликвии, которой сделалось это издание в руках остатков «аристократии», *Современник* превратился в замечательно выгодное дело и самый живой литературный журнал в России. *Современник* выдержал трудные времена реакции и в 1856 г. стал главным органом крайне левых. Он был запрещен в 1866 г., во время правительенной паники, последовавшей за первым покушением на Александра II. Но через два года Некрасов вместе с Салтыковым перекупил *Отечественные Записки* и таким образом оставался редактором и издателем главного радикального журнала до самой своей смерти. Некрасов был гениальным редактором: способность его заполучить самую лучшую литературу и самых лучших людей, писавших на злобу дня, граничила с чудом. Но как издатель это был предприниматель, как говорят иные – неразборчивый в средствах, и как говорят все – жесткий и жадный. Как все тогдашние предприниматели, он не доплачивал своим сотрудникам, пользуясь их бескорыстием. Его личная жизнь тоже не отвечала требованиям радикального пуританства. Он постоянно крупно играл. Тратил много денег на свой стол и своих любовниц. Был не чужд снобизма и любил общество людей вышестоящих. Все это, по мнению многих современников, не гармонировало с «гуманным» и демократическим характером его поэзии. Но особенно восстановило всех против него его трусливое поведение накануне закрытия *Современника*, когда для спасения себя и своего журнала он сочинил и прочел публично

стихотворение, прославлявшее диктатора графа Муравьева, самого беспощадного и решительного реакционера. Но хотя Тургенев, Герцен и большинство современников Некрасова ненавидели, радикалы, работавшие у него, им восхищались, любили его безгранично и отпускали ему как простительные личные и даже, более того, общественные прегрешения. Его связь с г-жой Панаевой, героиней его лучших и оригинальнейших любовных стихов, продолжалась около десяти лет и стала одним из самых известных романов в биографиях русских литераторов. Некоторое время Некрасов и Панаевы жили втроем (*«menage a trois»*) – жоржсандистский либерализм, популярный среди интеллигенции в середине девятнадцатого века. Обоим – и Некрасову и Панаевой – эта связь доставила гораздо больше страданий, чем радостей. Хронически больной (в результате своей беспорядочной жизни), Некрасов был подвержен длительным приступам меланхолии и депрессии; при этом он страшно страдал и превращал жизнь своих близких в ад. После разрыва с Панаевой Некрасов жил с любовницами, которых содержал, пока незадолго до смерти не женился на простой девушке из народа. В 1875 г. здоровье окончательно ему изменило, и последние два года его жизни превратились в медленную агонию, едва облегчаемую преданной заботой жены. Он умер 27 декабря 1877 г. Похороны его стали самой поразительной демонстрацией популярности, какой когда-либо удостаивался русский писатель.

Но несмотря на его огромную популярность среди радикалов, несмотря на уважение, с которым к нему относились такие противники, как Григорьев и Достоевский, нельзя сказать, что Некрасову при жизни воздавали должное. Даже поклонники восхищались более содержанием его стихов, чем формой, и многие из них считали, что Некрасов пишет нехудожественно, но это неважно, и он великий поэт – потому что содержание важнее формы. Эстеты откровенно терпеть его не могли. По словам Тургенева, «поэзия в его стихах и не почевала». Может быть, Григорьев со своей глубокой интуицией только один и мог понять истинное величие Некрасова. После смерти Некрасова о его поэзии продолжали судить по-партийному: правые отбрасывали ее целиком, левые хвалили, несмотря на неудачную форму. Только с пришествием модернизма был он по-настоящему признан, и его новизна и оригинальность оценены по достоинству. В течение последних десяти – пятнадцати лет не было другой поэтической славы, которая бы так неуклонно росла. Прежде всего это произошло потому, что возросла наша способность понимать «непоэтическую» поэзию. Но дело еще и в том, что Некрасов перестал числиться у радикалов святым (каковым он, разумеется, никогда и не был в том

смысле, в каком ими были Белинский, Чернышевский, Добролюбов и Глеб Успенский) и стал более узнаваемым и реальным Некрасовым, сложной, не всегда образцовой, но глубоко человечной и оригинальной личностью.

Столь сильно отличавшийся от своих современников, во многих отношениях Некрасов разделял с ними недостаток сознательного мастерства и художественной культуры. Характерно, что он вообще не знал, что такое просодия, не знал даже названий стихотворных размеров. Он только смутно, подсознательно знал, чего ищет, и хотя был великолепным критиком чужих стихов, не умел судить свои собственные. Он тратил свою творческую энергию на далекие ему, неблагодарные сюжеты. Он обладал опасной способностью к версификации, развившейся в те годы, когда он был поставщиком водевилей и рифмованных фельетонов. Многое из того, что он писал даже в зрелые годы, – просто рифмованные статьи, и даже в лучших его стихах (за малым исключением) попадаются лишенные вдохновения многословные пассажи. Он, в сущности, восстал против всех условностей поэтического вкуса, всего арсенала «поэтической» поэзии, и смысл его лучших и оригинальнейших произведений именно в том, что он отважно создавал новую поэзию, не скованную традиционными нормами вкуса. Но собственный его творческий вкус был не всегда безошибочен, и хотя он очень близко подошел к созданию нового, оправдавшего себя стиля (особенно в великолепной сатирической поэме *Кому на Руси жить хорошо?*), он так никогда и не овладел им полностью. Но сила вдохновения, но поэтическая энергия во многих, даже не лучших стихах его так велика, что приходится принимать случайные ляпсусы как элементы целого. По оригинальности и поэтической энергии Некрасов занимает одно из первых мест среди русских поэтов и даже сравнение с Державиным ему не страшно.

Главная тема некрасовской поэзии, по его собственному выражению, – «страдания народа». Но его вдохновение, в выборе темы гражданское, в разработке ее становится субъективным и личным, а не общественным. За исключением тех стихотворений, где он больше всего приближается к духу народной песни и таким образом освобождается от слишком личного, стихи его, его поэзия всегда личная, он никогда не высказывается от имени группы. Общественные пороки современной ему России для Некрасова не столько объективный факт, сколько мучительное личное переживание. Его социальная поэзия рождена муками глубокой, жестоко истерзанной чувствительности. Можно сказать, что у Некрасова был комплекс «социального сострадания». Именно сострадание (страдание вместе с другими), а не жалость (снисхождение к чужому страданию) одушевляет поэзию Некрасова.

При всей политической серьезности и искренности его демократических чувств, с точки зрения психологии «страдания народа» были для него эманацией, символом его собственных страданий – от бедности, от болезни, от уныния, от мучений совести. Ему была свойственна необыкновенная мощь идеализации; потребность создавать богов была одной из наиболее сильных его потребностей. Главным из этих богов был русский народ; за ним идут такие же идеализированные и субъективизированные мифы о матери и о Белинском. Его идеализированное представление о народе, разумеется, тяготеет к сентиментальности, и ему не всегда удавалось избежать этой волчьеи ямы, но в лучших вещах, которых у него много, всякий намек на сентиментальность очищается в жарком огне его поэтической энергии и поэтической искренности. Разговоры о вкусе и красоте формы совершенно неуместны в присутствии стихийного творчества, создавшего, например, такие реалистически-мифологические поэмы как *Мороз Красный нос*. Но у Некрасова народ не только объект сострадания и поклонения. Он и шутит, и смеется вместе с ним, так же как вместе с ним страдает, и из всех русских поэтов девятнадцатого века он единственный был по-настоящему творчески близок к духу народной песни; он не имитировал ее: просто у него была душа народного певца.

Все творчество Некрасова можно разделить на две части: ту, где он пользуется формами, обусловленными (пусть и с отрицательным знаком) предыдущим развитием литературной поэзии, – и ту, где он работает в духе народной песни. В целом можно сказать, что в первой он субъективен, а во второй объективен и безличен. Эти аспекты очень разнятся, но именно их комбинация создает его неповторимую поэтическую индивидуальность. Первая, традиционно литературная часть гораздо более неровная, чем вторая. Нижний слой ее переходит в совершенно механическую и нехудожественную версификацию, которой он занимался в сороковые годы и которой так никогда и не оставил. Многое из того, что особенно ценилось современниками за гражданское и гуманистическое содержание, сегодня кажется негативной частью некрасовского наследия. Нам нелегко, к примеру, открыть какие-нибудь достоинства в написанном без вдохновения механическом переложении воспоминаний княгини Волконской, жены декабриста (*Русские женщины*, 1867), в поэме, которую старшее поколение считало некрасовским шедевром. С другой стороны его иронические и сатирические стихи, вероятно, нравятся нам больше, чем нашим отцам и дедам. Едкий, злой и сжатый сарказм такой крепкой вещи, как *Вор*, ставит Некрасова в первый ряд величайших сатириков мира. В большинстве случаев его гневные риторические инвективы выиграли от времени больше, чем потерял остальной Некрасов. Я, во всяком случае, думаю, что такие

поэмы, как элегия *Родина*, являются вершиной русской поэзии и оставляют поэтические инвективы Лермонтова далеко позади. Другая группа некрасовских стихов, выигравшая от времени, – его замечательно оригинальная любовная лирика: неподслащенный, несентиментальный, пронзительный, страстный и трагический рассказ о любви, которая приносит любящим больше страдания, чем радости. Наконец, среди самых ранних его стихов (1846) находится то, поистине бессмертное стихотворение, которое столь многие (среди них Григорьев и Розанов) прочувствовали и осознали как нечто большее, чем стихи, – стихотворение о трагической любви на краю голодной смерти и морального падения – начинающееся словами «Еду ли ночью по улице темной». То же напряжение и сила ощущаются в стихотворениях, написанных во время последней болезни (*Последние песни*).

Об его объективной повествовательной поэме *Саша* (1854), за которую его обвиняли в plagiatе тургеневского *Рудина* еще до того, как он был напечатан у него в журнале, можно сказать, что это попытка создания проблемного рассказа в стихах, и, несмотря на имеющиеся там прекрасные места, она выглядит жалко в сравнении с романами Тургенева. Гораздо интереснее его многочисленные короткие и драматические стихотворения из крестьянской жизни. С одного из них (*В дороге*, 1847) начался его творческий путь. Некоторые из ранних стихотворений написаны в явно романтическом тоне (*Огородник*). Одно из самых знаменитых – *Влас* (1854), стихотворение, в котором Некрасов доказал свое сочувствие не только страданиям народа, но и его религиозным идеалам. Самая масштабная из его поэм (не в стиле народных песен) – величественный и статуарный *Мороз Красный нос* (1863), с его мифологической идеализацией русской крестьянки и широкими панорамами молчаливого, скованного морозом леса.

В своей народно-песенной поэзии Некрасов уходит от своего *toi haissable* (ненавистного «я»), освобождается от мучительной одержимости страданием и становится поэтом, выражющим сверхиндивидуальное. Это заметно уже в его стихах для детей, особенно в прелестном *Генерале Топтыгине* (где запуганный почтмейстер принимает ученого медведя за разгневанного генерала). Но характернее всего самая певучая некрасовская поэма *Коробейники* (1863), история по сути трагическая, но рассказанная в здоровом и мощном мажорном ключе. Начало поэмы присвоено народом как народная песня. Из всей русской книжной поэзии это, пожалуй, самый популярный отрывок. Но в той же поэме звенит совершенно иная, странная нота – *Песня странника* – одна из самых сильных и оригинальных у Некрасова. Это из тех поэм, которые (по

словам Синга, так часто применимым к Некрасову) человечны потому, что грубы.

Величайшее достижение Некрасова в стиле народной песни, а может быть и всего его творчества, это большая реалистическая сатира *Кому на Руси жить хорошо?*, над которой он работал в семидесятые годы. Поэма рассказывает, как семь мужиков для того, чтобы решить вопрос, кому на Руси хорошо живется, пошли по стране. Они встречают представителей разных классов общества: помещика, священника, крестьянку и т. д. Им рассказывают истории о нравственных подвигах, о героизме, о преступлениях, и поэма кончается на ноте радостной уверенности в будущем народа, которому поможет новая демократическая интеллигенция. Стиль поэмы совершенно оригинальный, изумительно характерный и крепкий. Поэт ни разу не позволяет себе впасть в свои обычные субъективные стенания и ведет рассказ в тоне добродушной, но острой сатиры в народном духе, с многими сценами, выдержаными в тонах простого и здорового реализма, куда порой, когда речь заходит о добродетелях сильного русского мужика, вторгается героическая нота. Исполненная замечательной словесной выразительности, энергии и разнообразных находок, поэма эта принадлежит к самым оригинальным произведениям русской поэзии XIX столетия.

11. ПОЛНЫЙ УПАДОК ПОЭЗИИ

Поколение родившихся между 1825 и 1850 гг. оказалось поэтически самым бесплодным из всех в истории России. С 1860 г. и до конца семидесятых не появилось ни одного хотя бы средне одаренного поэта. Враги поэзии, опираясь на непреложные факты, могли торжествовать победу своей антиэстетической кампании. Как гражданскому направлению, так и направлению «чистого искусства» нечем было похвалиться. Правда, последнее направление выдвинуло Константина Случевского (1837–1904), поэта в самом деле значительного. Но после своего недолгого первого появления в 1857–1860 гг., когда понимающие критики (Григорьев в том числе) приветствовали его как надежду русской поэзии, Случевский, подобно Фету, исчез почти на двадцать лет и появился вновь только в конце семидесятых годов. У него было по-настоящему оригинальное видение мира – основа гениальности, и казалось, что он способен создать действительно новую, действительно современную поэзию, но ему не повезло – его деятельность пришла на время глубочайшего падения поэтической техники, и в поэзии он так и остался заикой. Его творчество относится в основном к восьмидесятым годам и далее, и я говорю о нем более подробно в книге *Современная русская литература*.

Другой достойный упоминания поэт того же периода – Дмитрий Николаевич Садовников (1843–1883); он родился в Симбирске и попробовал создать что-то вроде локальной приволжской поэзии; наиболее известный, хоть и анонимный теперь (поскольку никто не помнит автора) ее образчик – баллада о Стеньке Разине и персидской княжне.

Поскольку в шестидесятые и семидесятые годы оригинальной поэзии не было, развилась огромная переводческая активность. Крайние антиэстеты, очень сурово относившиеся к родной поэзии, сохранили некоторое почтение к кое-каким иностранным именам, особенно к тем, кто так или иначе был связан с революцией, – как Байрон, Беранже и Гейне. Байрон почитался почти так же, как и прежде, – его славил, хотя и только для приличия, даже Писарев. И не будет преувеличением сказать, что Беранже (в переводах Курочкина (1831–1875)) и Гейне (в переводах Михайлова (1826–1865), Плещеева и Вейнберга (1830–1908)) были в широких слоях интеллигенции популярнее, чем любой из русских поэтов.

12. ДРАМАТУРГИЯ, ОБЩИЙ ОБЗОР; ТУРГЕНЕВ

Развитие реализма на русской сценешло проще и прямолинейнее, чем в русском романе. Его историю можно обозначить несколькими выдающимися именами, что невозможно сделать для прозы. Три периода этого развития можно разделить так: в первом (примерно с 1830 по 1850 гг.) господствует великий актер, во втором (1850–1895) – великий драматург, в третьем (который выходит за пределы настоящего тома) – великий режиссер. Это Щепкин, Островский и Станиславский. Щепкин был родоначальником реалистической игры. Но корнями его искусство уходило в глубину классической традиции с ее универсальной всечеловеческой правдой, и его реализм говорил не о частностях, а о человеческой природе вообще. Искусство его было искусством создания типов психологических, а не социальных. Вторая фаза русского сценического реализма сосредоточилась на реализме социальном, на правде конкретных деталей, на наименее универсальных и наиболее индивидуальных аспектах данной социальной среды. Он стал «этнографическим» реализмом, или, используя русский термин, бытовым, что означает изображение жизни в ее локальных и преходящих аспектах.

Эта фаза нашла свое полное выражение в пьесах Островского и игре Прова Садовского (1818–1872), личного друга автора. Первое представление первой пьесы Островского (1853) открыло новую театральную эру, продолжавшуюся полстолетия.

Островский наложил свой отпечаток на весь период. Как и современный ему роман, драма в его руках стремилась стать

соединением отобранных срезов жизни, минимально приспособленных к требованиям сцены. Эта же тенденция прослеживается в драматургии Тургенева, который в начале литературной деятельности колебался некоторое время между драматургией и прозой. Он наиболее значительный драматург из всех романистов, за исключением Писемского. Его пьесы относятся к 1843–1852 гг. Это в значительной мере экспериментальные поиски собственной формы. Некоторые из них были поставлены в то время, некоторые увидели подмостки недавно. Самая сценичная из них – *Провинциалка*, легкая изящная комедия (1851). Самая интересная исторически – *Месяц в деревне* (1850), психологическая драма на проверенную временем тему о любовном соперничестве между зрелой женщиной и молоденькой девушкой, которая и по стилю и по построению (отсутствие внешних событий и сложность психологической и атмосферной обрисовки) явно создает предчувствие Чехова.

13. ОСТРОВСКИЙ

Александр Николаевич Островский родился в 1823 г. в Москве, в Замоскворечье, в сердце купеческого квартала. Его отец был чиновником, а позже – адвокатом с купеческой клиентурой в том же Замоскворечье. Будущий драматург поступил в университет, но в 1843 г., после скандала с университетским начальством, ушел оттуда и поступил на службу в Торговую палату. Там он оставался до 1851 г., пока не оставил службу. Восемь лет в Торговой палате многое добавили к его жизненному, домашнему и общественному опыту пребывания в купеческой среде и очень помогли ему узнать быт. Первое его произведение было опубликовано в 1847 г. Это был отрывок из комедии *Банкрот*, которую он в 1849 г. закончил. Пьеса эта, которую он читал во многих московских домах, произвела огромное впечатление. С тех пор Островский стал центром кружка молодых людей, которые были влюблены в русский национальный характер и в разгульный образ жизни. Этот разгул погубил Григорьева и других не столь крепких людей, но основной чертой Островского был могучий здравый смысл, который помог ему остаться уравновешенным, много работающим человеком, каким он и был по натуре.

Первой его пьесой, представленной на сцене, была *Бедная невеста*; это произошло в 1853 г. После этого и до самой смерти Островского (в 1886 г.) не проходило года, чтобы на сценах императорских театров не появилась его новая пьеса. Апогей популярности Островского, как и Тургенева, Гончарова и Писемского, – 1856–1860 гг. После этой даты популярность Островского, хотя и не снижалась, но перестала расти, и критика и

публика стали утверждать, что ранние его пьесы лучше новых. Личная жизнь его проходила без особых событий, ибо всю свою энергию он отдавал театру. В 1885 г. Островский был назначен содиректором Московских императорских театров и директором состоявшего при них театрального училища. Умер он в следующем, 1886 году.

За время с 1847 по 1886 гг. Островский написал около сорока* пьес в прозе и еще восемь белым стихом.

*Среди прочего, он перевел *Укрощение строптивой* и интермедию Сервантеса.

Они все разного достоинства, но в целом несомненно представляют самое замечательное собрание драматических сочинений, какое есть на русском языке. Грибоедов и Гоголь писали великие и вполне оригинальные пьесы, и каждый из них гений, превосходящий Островского, но именно Островскому суждено было создать русскую драматическую школу, русский театр, достойный стать рядом с национальными театрами Запада, если не как равный, то как сравнимый с ними. Ограниченностъ искусства Островского очевидна. Его пьесы (за малым исключением) – не трагедии и не комедии, но принадлежат к среднему, ублюдоочному жанру драмы. Драматический план большинства из них, принесенный в жертву методу «резов жизни», лишен твердой последовательности классического искусства. За малым исключением, в его драмах нет поэзии, и даже там, где она присутствует, как в *Грозе*, это поэзия атмосферы, а не слов и фактуры. Островский, хоть и изумительный мастер типичного и индивидуализированного диалога, не является мастером языка в том смысле, в каком ими были Гоголь, Лесков или, чтобы привести английский пример, – Синг. Язык его чисто репрезентативен; он пользуется им в соответствии с правдой, но не творчески. В некотором смысле даже самая его укорененность в русской почве есть ограниченность, потому что его пьесы всегда узко местные и не имеют всечеловеческой значимости. Если бы не эта ограниченность, если бы он был всечеловечен, оставаясь национальным, его место было бы среди величайших драматургов. Широта, охват, разнообразие его видения русской жизни почти беспредельны. Он наименее субъективный из русских писателей. Для психоаналитика это был бы совершенно безнадежный случай. Его персонажи ни в коей мере не являются эманацией автора. Это подлинные отражения «других». Он не психолог, и его персонажи – не толстовские, в чей внутренний мир нас вводит могучая сила авторской интуиции, – они просто люди, какими их видят другие люди. Но этот поверхностный реализм – не наружный, живописный реализм Гоголя и Гончарова, это подлинно драматический реализм, потому что он представляет людей в их отношениях с другими

людьми, что является простейшим и стариннейшим способом характеристики, принятым как в повествовании, так и в драме – через речь и действия; только здесь этот способ обогащен громадным изобилием социальных и этнографических подробностей. И, несмотря на эту поверхностность, персонажи обладают той индивидуальностью и неповторимостью, которую мы находим в своих знакомых, пусть и не проникая в их черепную коробку.

Эти общие замечания относятся в основном к ранним и наиболее характерным произведениям Островского, написанным примерно до 1861 г. Сюжеты этих пьес взяты, как правило, из жизни московского и провинциального купечества и низших слоев чиновничества. Широкая разносторонняя картина старозаветной, не европеизированной жизни русского купечества больше всего поразила современников Островского в его творчестве, потому что их интересовала реальность, воплощенная в литературном творчестве, а не ее преображение в искусстве. Критики пятидесятых годов пролили немало чернил, выясняя отношение Островского к старозаветному русскому купечеству. Сам он давал до непонятного обильную пищу для таких дискуссий и для каких угодно интерпретаций, потому что его художнические симпатии по-разному распределяются в разных пьесах. Любая интерпретация, от самой восторженной идеализации непоколебимого консерватизма и патриархального деспотизма вплоть до яростного обличения купечества как неисправимого темного царства, могла найти в тексте пьес на что опереться. Истинное же отношение Островского ко всему этому просто не было всегда одинаковым, а точнее – моральная и общественная позиция были для него по существу обстоятельствами второстепенными. Его задачей было строить пьесы из элементов реальности, какой он ее видел. Вопросы симпатии и антипатии были для него делом чистой техники, драматургической целесообразности, ибо, хоть он и был «антиискусственником» и реалистом, он очень остро чувствовал те внутренние законы, по которым, а не по законам жизни, должен был строить каждую новую пьесу. Таким образом, для Островского нравственная оценка купеческого *pater familias* (отца семейства), тиранящего свое семейство, зависела от драматической функции его в данной пьесе. Но за исключением этого, необычайно трудно составить себе представление об общественном и политическом *Weltanschauung* (мировоззрении) Островского. Это был самый объективный и беспристрастный из писателей, и та интерпретация, которую дает его пьесам его друг и пропагандист Григорьев – «безудержный восторг перед органическими силами неоскверненной национальной жизни», – в конце концов так же чужда настоящему Островскому, как антитрадиционная и революционная пропаганда, которую выжал из них Добролюбов.

Технически наиболее интересные пьесы Островского – первые две: *Банкрот* (написанный в 1847–1849 гг. и опубликованный под названием *Свои люди – сочтемся* в 1850 г.) и *Бедная невеста* (опубликованная в 1852 и поставленная в 1853 г.). Первая была самым поразительным и сенсационным началом деятельности молодого автора, какое только было в русской литературе. Гоголь в *Женитьбе* подал пример характерного изображения купеческой среды. В частности, тип свахи, практикующей в купеческой среде, уже широко использовался. Изобразив только неприятных персонажей, Островский шел по стопам Гоголя в *Ревизоре*. Но он пошел еще дальше и отбросил самую почтенную и старинную из комедийных традиций – поэтическое правосудие, карающее порок. Триумф порока, триумф самого беспардонного из персонажей пьесы придает ей особую ноту дерзкой оригинальности. Именно это возмутило даже таких старых реалистов, как Щепкин, который нашел пьесу Островского циничной и грязной. Реализм Островского, несмотря на явное влияние Гоголя, по сути своей ему противоположен. Он чужд выразительности ради выразительности; он не впадает ни в карикатуру, ни в фарс; он основан на основательном, глубоком, из первых рук, знании описываемой жизни. Диалог стремится к жизненной правде, а не к словесному богатству. Умение использовать реалистическую речь ненавязчиво, не впадая в гротеск, – существенная черта искусства русских реалистов, но у Островского оно достигло совершенства. Наконец, нетеатральная конструкция пьес – совершенно не гоголевская, и, сознательно отказавшись от всяких трюков и расчетов на сценический эффект, Островский с самого начала достигает вершины. Главное в пьесе – характеры, и интрига полностью ими определяется. Но характеры взяты в социальном аспекте. Это не мужчины и женщины вообще, это московские купцы и приказчики, которых нельзя оторвать от их социальной обстановки.

В *Банкроте* Островский почти в полной мере проявил оригинальность своей техники. Только во второй своей пьесе он пошел дальше в направлении детеатрализации театра. *Бедная невеста* и по тону, и по атмосфере несколько не похожа на *Банкрота*. Среда тут не купеческая, а мелко-чиновничья. Неприятное чувство, которое она вызывает, искупаются образом героини, сильной девушки, которая несколько не ниже и гораздо живее героинь Тургенева. Ее история имеет характерный конец: после того, как ее покидает идеальный романтический поклонник, она покоряется судьбе и выходит замуж за удачливого хама Беневоленского, который один только может спасти ее мать от неминуемого разорения. Каждый персонаж – шедевр, и умение Островского строить действие целиком на характерах здесь на высоте. Но

особенно замечателен последний акт – смелая техническая новинка. Пьеса кончается массовой сценой: толпа обсуждает женитьбу Беневоленского, и тут вводится изумительно новая нота с появлением в толпе его прежней любовницы. Сдержанность и внутреннее наполнение этих последних сцен, в которых главные герои почти не появляются, были действительно новым словом в драматическом искусстве. Сила Островского в создании поэтической атмосферы впервые проявилась именно в пятом акте *Бедной невесты*. В пьесе *Бедность не порок* (1854) Островский пошел еще дальше по линии детеатрализации театра, но с меньшим творческим успехом. При постановке пьеса имела огромный успех, которым обязана оригинальному славянофильскому характеру благородного пьяница, разорившегося купца Любима Торцова; эта роль осталась одной из самых популярных в русском репертуаре. Но сама пьеса значительно менее удовлетворительна, и техника «кусков жизни» переходит порой просто в расхлябанность. Другая славянофильская пьеса его – *Не в свои сани не садись* (1853), – где купеческий патриархальный консерватизм отца одерживает победу над романтической ветреностью «образованного» любовника, – гораздо лучше и экономнее выстроена и беднее в смысле атмосферы. Та же классическая конструкция утверждается и в очень сильной драме *Не так живи, как хочется, а так, как Бог велит* (1855). Но даже и в этих более сжатых и «однолинейных» пьесах Островский никогда не теряет богатства бытописания и не снисходит до искусственных ухищрений.

Из пьес, написанных в период 1856–1861 гг., *Доходное место* (1857) – сатира на разложенную высшую бюрократию – имела громадный успех как отклик на жгучий вопрос, но драматические достоинства пьесы сравнительно невелики. *Воспитанница* (1860) – одна из самых неприятных пьес, где Островский с огромной силой создает отталкивающий портрет, часто появляющийся в более поздних его пьесах, – портрет эгоистичной, богатой и самодовольной старухи. Три коротких комедии, объединенные общим героями – глупым и чваным молоденьким чиновником Бальзаминовым (1858–1861), – это комические шедевры благодаря характерам Бальзаминова и его матушки, нежно любящей сына, но вполне понимающей, до чего он глуп, а также благодаря их живописному социальному окружению. В другой комедии того же периода – *В чужом пиру похмелье* (1856) – Островский вывел купца Кит Китыча, квинтэссенцию самодура, капризного домашнего тирана, решившего, что все должны делать то, «чего его левая нога хочет», но которого, в сущности, легко запугать.

Но самое значительное произведение этого периода и несомненный шедевр Островского – *Гроза* (1860). Это самая

знаменитая из его пьес, о которой больше всего написано. Добролюбов выбрал ее для одной из своих самых действенных и влиятельных проповедей против темных сил консерватизма и традиций, а Григорьев увидел в ней высшее выражение любви Островского к традиционному укладу и характерам незатронутых разложением русских средних классов. В действительности же это чисто поэтическая, чисто атмосферная вещь, великая поэма о любви и смерти, о свободе и рабстве. Она до предела локальная, до предела русская, и ее атмосфера, насыщенная русским бытом и русским поэтическим чувством, делает ее трудно понимаемой для иностранца. Ибо тут каждая деталь усиливается всей традиционной эмоциональной основой (быть может, лучше всего выраженной в русских народных песнях), и, лишенная этой основы, она теряет большую часть своего очарования. *Гроза* – редкий пример высочайшего шедевра, построенного исключительно на национальном материале.

После 1861 г. Островский стал думать о новых путях. На некоторое время он посвятил себя созданию исторических пьес (см. раздел 15), а в прозаических пьесах отошел от многоного, что было в нем нового и оригинального. Он почти совсем забросил купеческую среду, которая под влиянием реформ и распространения образования быстро преображалась в серый средний класс, и все больше и больше поддавался традиционному методу писания пьес, хотя никогда не снисходил до использования искусственных и неправдоподобных трюков французской школы. Благодаря его примеру Россия, в отличие от других стран, сумела остаться в стороне от всепроникающего влияния школы Скриба и Сарду. И все-таки в большинстве его поздних пьес больше сюжета и интриги, чем в ранних, и хотя критики, как правило, их не одобряли, такие поздние пьесы Островского как *На всякого мудреца довольно простоты* (1868), *Лес* (1871), *Волки и овцы* (1877) имели еще больший успех у публики, чем более характерные для него ранние шедевры. Первые две явно принадлежат к его лучшим произведениям, а *Лес* делит с *Грозой* честь рассматриваться как его шедевр. Хоть эта комедия и менее оригинальна, она богата замечательно написанными характерами. Главные ее персонажи – два странствующих актера, трагик Несчастливцев и комик Счастливцев, Дон Кихот и Санcho Панса. Они почти не уступают великим созданиям Сервантеса в многогранности и сложности. Из всех пьес Островского это единственная, в которой благородное начало в человеке триумфально утверждается моральной, хотя и не финансовой победой донкихотствующего трагика. Но в ней содержатся и другие образы – богатая и бессердечная вдова г-жа Гурмыжская и ее молодой любовник Буланов, по своей цинической и самодовольной

эгоистической подлости самые неприукрашенные типы в русской литературе.

Островский никогда не останавливался и всегда продолжал искать новые пути и методы. В последних своих пьесах (*Бесприданница*, 1880) он испробовал более психологический метод создания характеров. Но в целом последние его пьесы свидетельствуют о некотором иссыхании творческих сил. Ко времени своей смерти он господствовал на русской сцене чистым количеством своих произведений. Но наследники, которых он оставил, были средние и нетворческие люди, способные лишь писать пьесы с «благодарными ролями» для отличных актеров и актрис, выращенных в школе Щепкина и Островского, но неспособные продолжать живую традицию литературной драмы.

14. СУХОВО-КОБЫЛИН, ПИСЕМСКИЙ И МАЛЫЕ ДРАМАТУРГИ

Было только два драматурга, приближавшихся к Островскому если не по количеству, то по качеству своих произведений, и это были Сухово-Кобылин и Писемский, оба более традиционные, более «искусственные» и более театральные, чем он.

Александр Васильевич Сухово-Кобылин (1817–1903) был типичный образованный дворянин своего поколения, пропитанный Гегелем и немецким идеализмом. Он считал метафизику своим истинным призванием, перевел всего Гегеля на русский язык и много лет работал над оригинальным философским трудом в гегелевском духе. Но его рукописи погибли во время пожара, а в печати не осталось никаких следов его философских сочинений. Писание пьес было только коротким эпизодом в его жизни. Поразительно то, что ни его метафизические наклонности, ни отсутствие профессионализма в драматургии никак не повлияли на его пьесы. Они на удивление свободны от идей, а по сценичности не имеют соперников в русской литературной драме. Единственным важным событием в жизни Сухово-Кобылина было убийство в 1850 г. его любовницы-француженки, к которой он был глубоко привязан. Его заподозрили в том, что он виновен в этом преступлении, и семь лет он находился под судом (некоторое время и в тюрьме); только в 1857 он был наконец оправдан. Этот эпизод, столкнувший его лицом к лицу с ужасами и нелепостями дореформенных судов, оставил глубокий след в его душе и внушил ему ту злобную ненависть ко всему классу чиновников, которая переполняет две его последние пьесы. Все его драматургическое наследие – это три комедии: *Свадьба Кречинского* (поставлена в 1855 г.), *Дело* и *Смерть Тарелкина*. Последние две появились в печати в 1869 г., но надолго были запрещены к постановке. *Свадьба Кречинского* – чистая плутовская комедия, где жулик одерживает победу над глупостью

добродетельных персонажей. Критики нашли, что в ней не хватает идей, что она слишком зависит от интриги и вообще слишком выдержана во французском стиле. Но у зрителей она имела небывалый успех и сделалась одной из любимых и надежнейших пьес русского репертуара. По известности своего текста она может соперничать с *Горем от ума* и с *Ревизором*. Цитаты из нее до сих пор у всех на языке. Как комедия интриги она не имеет соперниц на русском языке, за исключением *Ревизора*, а характеры обоих мошенников, Кречинского и Расплюева, принадлежат к самым запоминающимся во всей портретной галерее русской литературы.

Дело и Смерть Тарелкина совершенно иные по тону. Это сатиры, рассчитанные, по словам самого автора, не на то, чтобы зритель рассмеялся, а на то, чтобы он содрогнулся. Злость этой сатиры такова, что рядом с этими пьесами Салтыков кажется безобидным. Даже для радикалов шестидесятых годов это было чересчур. Сухово-Кобылин использовал тут метод гротескного преувеличения и неправдоподобного окарикатурирования, типа того, что применял Гоголь, но гораздо бесстрашнее и яростнее, – а методы эти были глубоко чужды русскому реализму. В наше время, когда мы расстались с условностью непременного жизнеподобия, мы более способны оценить по достоинству сатирику Сухово-Кобылина. *Смерть Тарелкина* с ее колossalным цинизмом и жестокостью в обрисовке торжествующего и бесстыдного порока, в последнее время имела значительный успех. Это единственная в своем роде вещь, которая совмещает мудро рассчитанную жестокость Бен Джонсона со страстной серьезностью свифтовской ярости.

Писемский начал свою карьеру драматурга комедиями (*Ипохондрик*, 1852), в которых он щедро пользовался гоголевской традицией фарса и совмещения несовместимого. Но главным его достижением была реалистическая трагедия. Этот жанр в России представлен фактически только двумя вещами – *Горькой судьбиной* Писемского (1860) и *Властью тьмы* Толстого. При всей силе и напряженности толстовской драмы непредубежденный критик вряд ли усомнится в том, что хотя обе они равны по человеческому и трагическому значению, пьеса Писемского выше как пьеса, это более полная художественная удача. В ней есть напряжение и неотвратимость классической драмы, и если *Власти тьмы* больше всего подходит определение «моралите», то *Горькая судьбина* – подлинная трагедия, в которой соблюдено то высшее логическое единство, что является главной чертой трагедий Расина. Сюжет ее, как и у Расина, прост, почти геометричен. Помешник, слабый человек гамлетовского идеалистического типа, соблазнил в отсутствие мужа одну из своих крепостных. Муж – сильный характер, того типа, который встречается в народных рассказах Писемского и Лескова.

Хоть он и крепостной, он благоденствующий торговец и заработал в Петербурге большие деньги. Он возвращается домой (с этого начинается действие), постепенно обнаруживает преступление жены и реагирует соответственно. Помещик – господин мужа, в то время как муж – господин своей жены; таким образом, это конфликт между правами господина, как владельца крепостного, и достоинством крепостного, с одной стороны; с другой стороны – конфликт между правом свободной любви (тут крайне важно то, что помещик и жена крепостного действительно любят друг друга) и правом главы семьи по отношению к жене. Двойной конфликт разворачивается с необычайным мастерством, и сочувствие зрителя колеблется между правом на человеческое достоинство и правом свободной любви. Трагедия кончается тем, что муж убивает жену и затем (эта черта особенно высоко оценена русской критикой, но Писемскому ее подсказал актер Мартынов) отдает себя в руки правосудия.

Другие пьесы Писемского не достигают высоты *Горькой судьбы*. Они грубоваты и как бы специально нападают на все то, что ценила публика того времени. Они делятся на два цикла – серия исторических мелодрам из восемнадцатого века (*Самоуправцы*, *Поручик Гладков*) и серия драм, сатирически изображающих погоню за деньгами шестидесятых и семидесятых годов (*Ваал*, *Хищники* и т.д.). Исторические драмы – дразняще странные творения. Они написаны сжато, почти как наброски. Они (особенно *Самоуправцы*) наполнены быстрым, мелодраматическим действием. Драматург как будто сознательно избегает тонкости и дает психологию, достойную театра марионеток. И все-таки этим пьесам свойственно странное очарование, и если бы их теперь поставить на сцене, они бы произвели невероятное впечатление. Отсутствие психологической глубины и сознательное применение сильных эффектов пришлось бы по вкусу нынешнему зрителю гораздо больше, чем тогдашнему.

Сатирические пьесы из современной жизни яростью сатиры напоминают Сухово-Кобылина. Но они длинны и технически несовершенны и свидетельствуют о явном угасании творческих сил писателя.

Многочисленные второстепенные драматурги этого периода частично старались усвоить метод Островского при изображении русского быта, а частично писали так называемые «разоблачительные пьесы», т.е. изображали в драматической форме всевозможные административные и общественные пороки, особенно дореформенные. Здесь они тоже тянулись за *Доходным местом* Островского. Достаточно будет просто назвать самых популярных из них, ибо никто не поднялся выше посредственности.

Настоящей соперницей, оспаривавшей у реалистической драмы Островского любовь зрителя, была оперетта Оффенбаха, во второй

половине шестидесятых годов заполнившая русскую сцену и сделавшая непопулярными все прочие виды искусства. Но она осталась импортным товаром: русские авторы не пытались ей подражать.

15. КОСТЮМНАЯ ДРАМА

К концу сороковых годов псевдоромантическая драма Кукольника и ей подобные перестали пользоваться успехом. Только десять лет спустя началось новое движение с целью оживить драму в стихах. Примером послужил пушкинский *Борис Годунов*. Зачинателем движения стал поэт Мей, написавший условную и слашавую драму *Псковитянка* (1860) из времен Ивана Грозного; она открыла собой целую серию пьес, написанных белым стихом на сюжеты русской истории. Как и Пушкин в *Борисе Годунове*, драматурги этой школы честно старались быть историчными и дать подлинную картину времени, каким они его себе представляли. Их пьесы построены, как правило, на глубоких знаниях и тщательном изучении выбранного периода, чему очень помогли великие достижения русских историков середины века. Сюжеты брались из истории допетровской Руси, главным образом, из московского периода. Но несмотря на солидную историческую подготовку, лежавшую в основе большинства этих пьес, в них никогда даже не пахнет древнерусским духом. Для авторов, и еще более для зрителей, древняя Русь была прежде всего страной живописных и роскошных «боярских костюмов». Жизнь ее виделась сквозь призму европейской романтической драмы, и мотив романтической любви, столь чуждый духу реальной Московии, был в каждой пьесе почти неизбежен. Главным недостатком всех этих пьес был их язык (то был условный язык тогдашней поэзии, нашпигованный выражениями, почерпнутыми из древних документов и из фольклора) и в особенности их стихотворный размер (белый стих). Помимо технической расхлябанности, свойственной стихотворцам того периода, которая в безрифменном метре и в руках людей (как Островский), научившихся искусству версификации в сорокалетнем возрасте, проявлялась особенно очевидно – русский белый стих даже в руках Пушкина оставался самым нерусским размером и всегда напоминал перевод; единственno, где романтический белый стих эффективен, – это *Маленькие трагедии* Пушкина, но там все сюжеты взяты из чужеземной жизни. Его использование в драмах из жизни московского периода особенно неуместно. И наконец, *Борис Годунов* и общий образец – исторические драмы Шекспира – виноваты в избыточности деталей и в том, что сцена переполнена второстепенными персонажами. В общем, всю эту школу в целом

можно считать никуда не годной, наименее оригинальной и значительной в истории русской литературы.

Но это не значит, что пьесы лучших ее представителей лишены каких бы то ни было достоинств. Хроники Островского (1862–1868) явно самая неинтересная часть его творчества, хотя *исторически* они часто интересны и дают пищу для размышлений. Его неспособность к отбору исторического материала и монотонный стих делают эти его пьесы малоинтересным чтением. Лучше других придуманный *Воевода* (1865; потом шел под названием *Сон на Волге*, 1885). Эта пьеса явно сценична, но и язык, и стих по-прежнему оставляют желать лучшего. Гораздо лучше *Снегурочка*, единственная поэтическая романтическая комедия на русском языке. Основанная на несколько наивной интерпретации мифологического материала, она пропитана той атмосферой поэзии, которую так мастерски создал Островский в *Грозе*. Но в *Снегурочке* поэзия природы проникнута тонким юмором, благодаря которому даже крайне несовершенный белый стих Островского становится более приемлем. В песнях же Островский наконец преодолел свою ограниченность и неожиданно создал стихи, столь напоминающие фольклор, что их можно даже сравнить с некрасовскими.

Алексей Толстой выше Островского как исторический драматург. Хотя все сказанное раньше о школе в целом приложимо и к нему, хотя белый стих его драмы намного ниже его же рифмованных лирических повествовательных и юмористических стихов, знаменитая историческая трилогия (*Смерть Ивана Грозного*, 1866; *Царь Федор Иоаннович*, 1868, и *Царь Борис*, 1870) до некоторой степени заслужила свою высокую репутацию. В смысле идей эти пьесы интересны и заставляют думать. Они полны великолепно написанных характеров. Чаще всего они поражают более умом и проницательностью, чем подлинным художественным воображением. Но в образе царя Федора Алексею Толстому удалось создать одну из самых интересных фигур в русской литературе – доброго и слабого государя с безошибочным чувством справедливости и полной неспособностью заставить своего коварного советника повиноваться его доброй воле.

Из других исторических драматургов назову лишь Дмитрия Васильевича Аверкиева (1836–1905), который пошел дальше других в нафаршировывании белого стиха мишурно-фольклорными и «московитскими» выражениями, а старую Москву изображал как славянофильский рай.

Главный интерес всей этой драматургии – в ее связи с гораздо более мощно растущей русской оперой. Либреттист Римского-Корсакова Бельский был один из лучших авторов для оперы, но главное – может похвальиться родством с одним из лучших

трагических поэтов эпохи – Модестом Мусоргским. Мусоргский сам написал либретто *Хованщины* и с большим искусством переработал пушкинского *Бориса Годунова*, сделав из него народную драму. Он бесспорно обладал не только музыкальным, но и драматическим гением, но, к сожалению, историк литературы не вправе ни присвоить его, ни отделить текст от музыкальной фактуры его драм. Мусоргский *по духу* очень отличался от своих современников драматургов, и истинная родня его в литературе – это Некрасов и Достоевский.

Глава VIII

ЭПОХА РЕАЛИЗМА: РОМАНИСТЫ (II)

1. ТОЛСТОЙ (ДО 1880 Г.)

Двадцать лет назад за пределами России не существовало разницы во мнениях по вопросу о том, кто величайший из русских писателей, – Толстой господствовал в русской литературе так, как в глазах всего мира никто не господствовал ни в одной национальной литературе после Гете, а если вспомнить и огромный внелитературный авторитет Толстого – то после Вольтера. С тех пор колесо моды или законы развития западной мысли свергли Толстого с его господствующей высоты и водрузили на его место идол Достоевского, а в самые последние годы (уже и вовсе непостижимый западный каприз) – идол Чехова. Будущее покажет, повернется ли снова колесо или передовая элита западного мира окончательно достигла той ступени умственного одряхления, которая только и может удовлетвориться осенним гением Чехова.

Для своих соотечественников Толстой, хотя его часто предпочитали другим писателям, никогда не был символом русской литературы вообще – эта роль неоспоримо принадлежала Пушкину. Огромный моральный и личный авторитет, которым пользовался Толстой в последние двадцать пять лет своей жизни, не был непременно связан с признанием его абсолютного превосходства в литературе. Но прочное положение Толстого никогда не подвергалось сомнению и, насколько мы можем предвидеть, не подвергнется в будущем. Сравнить его с Чеховым для нормального русского человека так же невозможно, как сказать, что Брюссель больше Лондона. Актуальность Толстого, его влияние может иметь свои приливы и отливы; мы (как случается сегодня) можем и не находить в *Войне и мире* ничего, чему бы нам хотелось подражать, но звезду Толстого никогда не затмит никакое другое небесное тело. Говоря в человеческих категориях, невозможно отрицать, что это был самый огромный человек (не самый лучший и, может быть, даже не самый великий, но в моральном смысле самый объемистый), топтавший русскую землю за время жизни нескольких поколений; если и не самый великий художник, то, во всяком случае, самый огромный человек в истории русской литературы.

Огромность Толстого показалась мне достаточной для оправдания того, что я сделал и что было бы катастрофически несправедливо по отношению к любому человеку меньшего масштаба: я разделил его пополам между этим и следующим томом; читатель найдет рассказ о его литературной деятельности после 1880 г. в моей *Современной русской литературе*. Если бы Толстой занимал меня главным образом как человек, то такое деление его

между двумя томами было бы непростительно – единство в самом главном молодого и старого Толстого есть основное для каждого, изучающего его личность и особенно его идеи. Но история литературы занимается литературой, которая есть сверхличностное растение и для которой биография и психология – вещи второстепенные по сравнению с внеличностной эволюцией национальной литературы в целом и составляющих ее частей, т. е. отдельных жанров. Случилось так, что религиозное обращение Толстого, произшедшее около 1880 г., совпало с глубокой переменой в его художественных взглядах и целях, частично обусловленной этим обращением, но явившейся как независимый литературный факт, имевший собственное четко определенное место в эволюции русской литературы и чуть ли не отвергший все достижения реалистической школы. В этом томе я занимаюсь только теми из толстовских произведений, в которых он представлен как типичный, порой даже крайний (хотя кое в чем и эксцентричный) представитель главных тенденций русской реалистической школы, ее цвет и высочайшее эстетическое оправдание.

Граф Лев Николаевич Толстой родился 28 августа 1828 г. в имении своего отца Ясной Поляне, в Тульской губернии. Толстые – старая русская дворянская фамилия (их немецкое происхождение – чистая выдумка генеалогии XVII века); один представитель этой семьи, глава петровской тайной полиции, был произведен в графы. Мать Толстого – урожденная княжна Волконская. Его отец и мать послужили основой для Николая Ростова и княжны Мары в *Войне и мире*. Они принадлежали к высшей русской аристократии, и родовая принадлежность к высшему слою правящего класса резко отличает Толстого от других писателей его времени. Он никогда не забывал о ней (даже когда это осознание стало совершенно отрицательным), всегда оставался аристократом и держался в стороне от интеллигенции.

Детство и отрочество Толстого прошло между Москвой и Ясной Поляной, в большой семье, где было несколько братьев. Он оставил нам необыкновенно живые воспоминания о своем раннем окружении, о своих родственниках и слугах, в чудесных автобиографических заметках, которые он написал для своего биографа П. И. Бирюкова. Мать его умерла, когда ему было два года, отец – когда ему было девять лет. Дальнейшим его воспитанием ведала тетка (так в России зовут всех женщин-родственниц из старшего поколения) *M-lle* Ергольская, предположительно послужившая прообразом Сони в *Войне и мире*. В 1844 г. Толстой поступил в Казанский университет, где сначала изучал восточные языки, а потом право, но в 1847 г. он вышел из университета, не получив диплома. В 1849 г. он обосновался в Ясной Поляне, где пытался стать полезным своим

крестьянам, но вскоре понял, что его старания не приносят пользы, потому что ему не хватает знаний. В студенческие годы и после ухода из университета, он, как водилось у молодых людей его класса, вел беспорядочную жизнь, наполненную погоней за наслаждениями – вино, карты, женщины, – несколько похожую на ту жизнь, которую вел Пушкин перед ссылкой на юг. Но Толстой был неспособен с легким сердцем принимать жизнь как она есть. С самого начала дневник его (существующий с 1847 года) свидетельствует о неутолимой жажде умственного и нравственного оправдания жизни, жажде, которая навсегда осталась направляющей силой его мысли. Этот же дневник был первым опытом выработки той техники психологического анализа, которая стала впоследствии главным литературным оружием Толстого. Первая его попытка испробовать себя в более целеустремленном и творческом роде писательства относится к 1851 г.

В том же году, испытывая отвращение к своей пустой и бесполезной московской жизни, он отправился на Кавказ к терским казакам, где поступил юнкером в гарнизонную артиллерию (юнкер означает доброволец, вольноопределяющийся, но благородного происхождения). На следующий год (1852) он закончил свою первую повесть (*Детство*) и послал ее Некрасову для публикации в *Современнике*. Некрасов немедленно ее принял и написал об этом Толстому в очень ободряющих тонах. Повесть имела немедленный успех, и Толстой сразу же выдвинулся на заметное место в литературе.

На батарее Толстой вел довольно легкую и необременительную жизнь юнкера со средствами; место для постоя тоже было приятным. У него было много свободного времени, большую часть которого он тратил на охоту. В тех немногих боях, в которых ему пришлось участвовать, он проявил себя очень хорошо. В 1854 г. он получил офицерский чин и по его просьбе был переведен в армию, сражавшуюся с турками в Валахии, где он принял участие в осаде Силистрии. Осеню того же года он присоединился к Севастопольскому гарнизону. Там он увидел настоящую войну. Он участвовал в обороне знаменитого Четвертого бастиона и в сражении на Черной речке и высмеял дурное командование в сатирической песне – единственном известном нам его сочинении в стихах. В Севастополе им были написаны знаменитые *Севастопольские рассказы*, которые появлялись в *Современнике*, когда осада Севастополя еще продолжалась, что очень усилило интерес к их автору. Вскоре после оставления Севастополя Толстой поехал в отпуск в Петербург и Москву, а на следующий год вышел из армии.

Только в эти годы, после Крымской войны, Толстой общался с литературным миром. Литераторы Петербурга и Москвы встретили

его как выдающегося мастера и собрата. Как он признавался впоследствии, успех очень польстил его тщеславию и гордыне. Но с литераторами он не сошелся. Он был слишком аристократом, чтобы ему могла прийтись по вкусу эта полубогемная интеллигенция. Для него они были слишком неловкими плебеями, они же возмущались, что их компаний он явно предпочитает свет. По этому поводу они с Тургеневым обменялись колкими эпиграммами. С другой стороны, самый его склад ума был не по сердцу прогрессивным западникам, а их манера ставить вопросы была ему неинтересна. Он не верил ни в прогресс, ни в культуру. К тому же его неудовольствие литературным миром усилилось из-за того, что новые его произведения их разочаровали. Все, что он писал после *Детства*, не показывало никакого движения к художественному совершенству, и критики Толстого не сумели понять экспериментальную ценность этих несовершенных произведений. Все это способствовало его прекращению отношений с литературным миром. Кульминацией стала шумнаяссора с Тургеневым (1861), которого он вызвал на дуэль, а потом принес за это свои извинения. Вся эта история очень типична, и в ней проявился характер Толстого, с его затаенной конфузливостью и чувствительностью к обидам, с его нетерпимостью к мнимому превосходству других людей. Единственные литераторы, с которыми он сохранил дружеские отношения, были реакционер и «земельный лорд» Фет (в доме которого и разыграласьссора с Тургеневым) и демократ-славянофил Страхов – люди, совершенно не сочувствовавшие главному направлению современной прогрессивной мысли.

Годы 1856–1861 Толстой провел между Петербургом, Москвой, Ясной Поляной и заграницей. Он ездил за границу в 1857 (и снова – в 1860–1861 гг.) и вынес оттуда отвращение к эгоизму и материализму европейской буржуазной цивилизации. В 1859 г. он открыл в Ясной Поляне школу для крестьянских детей и в 1862 г. начал издавать педагогический журнал *Ясная Поляна*, в котором удивил прогрессивный мир утверждением, что не интеллигенты должны учить крестьян, а скорее крестьяне интеллигентов. В 1861 г. он принял пост мирового посредника, пост, введенный для наблюдения за тем, как проводится в жизнь освобождение крестьян. Но неудовлетворенная жажда нравственной прочности продолжала его мучить. Он забросил разгул своей юности и стал подумывать о женитьбе. В 1856 г. он сделал первую неудачную попытку жениться (*M-lle Арсеньева*). В 1860 г. он был глубоко потрясен смертью своего брата Николая – это была его первая встреча с неизбежной реальностью смерти. Наконец в 1862 г., после долгих колебаний (он был убежден, что поскольку он стар – тридцать четыре года! – и некрасив, ни одна женщина его не полюбит) он сделал предложение

Софье Андреевне Берс, и оно было принято. Они поженились в сентябре того же года.

Женитьба – одна из двух главных вех жизни Толстого; второй вехой стало его обращение. Его всегда преследовала одна забота – как оправдать свою жизнь перед своей совестью и таким образом достичь стойкого нравственного благополучия. Когда он был холостяком, то колебался между двумя противоположными желаниями. Первым было страстное и безнадежное устремление к томуциальному и нерассуждающему, «естественному» состоянию, которое он нашел среди крестьян и особенно среди казаков, в чьем селе он жил на Кавказе: это состояние не стремится к самооправданию, ибо оно свободно от самосознания, этого оправдания требующего. Он пытался найти такое не задающееся вопросами состояние в сознательном подчинении животным импульсам, в жизни своих друзей и (и тут он был ближе всего к его достижению) в любимом своем занятии – охоте. Но он был неспособен удовлетвориться этим навсегда, и другое столь же страстное желание – найти рациональное оправдание жизни – уводило его в сторону каждый раз, когда ему казалось, что он уже достиг довольства собой. Женитьба была для него вратами в более стабильное и продолжительное «естественное состояние». Это было самооправдание жизни и разрешение мучительной проблемы. Семейная жизнь, нерассуждающее принятие ее и подчинение ей отныне стало его религией.

Первые пятнадцать лет своей брачной жизни он жил в блаженном состоянии довольного прозябания, с умиротворенной совестью и умолкнувшей потребностью в высшем рациональном оправдании. Философия этого растительного консерватизма выражена с огромной творческой силой в *Войне и мире*. В семейной жизни он был исключительно и бесстыдно счастлив. Софья Андреевна, почти еще девочка, когда он на ней женился, без труда стала такой, какой он хотел ее сделать; он объяснил ей свою новую философию, и она была ее несокрушимой твердыней и неизменной хранительницей, что привело в конце концов к распаду семьи. Она оказалась идеальной женой, матерью и хозяйкой дома. Кроме того, она стала преданной помощницей мужа в его литературной работе – всем известно, что она семь раз переписала *Войну и мир* от начала до конца. Она родила Толстому множество сыновей и дочерей. У нее не было личной жизни: вся она растворилась в жизни семейной. Благодаря толстовскому разумному управлению имениями (Ясная была просто местом жительства; доход приносило большое заволжское имение) и продаже его произведений состояние семьи увеличилось, как и сама семья. Но Толстой, хоть и поглощенный и удовлетворенный своей самооправданной жизнью, хоть и

прославивший ее с непревзойденной художественной силой в лучшем своем романе, все-таки не в состоянии был полностью раствориться в семейной жизни, как растворилась его жена. «Жизнь в искусстве» тоже не поглощала его так, как его собратьев. Червячок нравственной жажды, хоть и доведенный до крошечных размеров, так никогда и не умер. Толстого постоянно волновали вопросы и требования нравственности. В 1866 г. он защищал (неудачно) перед военным судом солдата, обвиненного в том, что он ударил офицера. В 1873 г. он опубликовал статьи о народном образовании, на основании которых проницательный критик Михайловский сумел фактически предсказать дальнейшее развитие его идей. *Анна Каренина*, написанная в 1874–1876 гг., заметно менее «растительна» и более моралистична, чем *Война и мир*. Когда он писал этот свой второй роман, с ним произошел кризис, который привел к его обращению. Он описан с прямо-таки библейской силой в *Исповеди*. Вызван он был все растущей одержимостью мыслями о реальности смерти, которая снова вызвала неутолимую жажду и потребность в высшем оправдании. Сначала это привело Толстого к православной церкви. Но его всепроникающий рационализм не мог согласиться с догматами и обрядами православного христианства и привел его к чисто рациональной религии, признававшей только нравственное, но не богословское и мистическое учение христианства, которая и стала наконец тем последним оправданием, которого жаждал его дух. Великий рационалист восстал против им самим принятого подчинения иррациональным силам «жизни, как она есть» и наконец сам нашел догмат, которому отныне следовал. В 1879 г. процесс этот закончился, и в этом году он написал *Исповедь*. Но только несколько лет спустя стало соответственно оформляться его поведение. Только в 1884 г., в значительной степени под влиянием Черткова, Толстой начал активно пропагандировать свою новую религию. Я постарался описать это в *Современной русской литературе*. В личной жизни его обращение привело к отчуждению от жены, которую он когда-то изваял по-своему, но переделать которую теперь, чтобы она стала ближе к его сердечным упованиям, уже не смог. История последних лет его жизни выходит за пределы этого тома. В общих чертах она широко и повсеместно известна, как и обстоятельства его смерти 8 ноября 1910 года.

«Обращение» Толстого совпало с важными переменами в его стиле и художественном методе. Он отказался от средств, которыми пользовался в прежних своих трудах – кропотливого анализа работы подсознательного и полусознательного в человеческом мышлении, и от всего того, что он позже (в статье *Что такое искусство?*) осудил как «излишние подробности». В прежних произведениях он был представителем русской реалистической школы, всецело

опиравшейся на метод «излишних подробностей», введенный Гоголем. Именно «излишняя» подробность давала ту конкретную, индивидуальную убедительность, которая и есть самая суть реалистического романа. Смысл таких подробностей в том, что на первый план выносится частное, индивидуальное, локальное, временное в ущерб общему, всечеловеческому. Логическое завершение этого метода – чисто этнографический бытовой реализм Островского. Этую-то частность, исключающую обращенность ко всем и подчеркивающую социальные и национальные различия, и осудил состарившийся Толстой в методах реалистического искусства. В ранних произведениях он их усвоил полностью и в их использовании пошел дальше своих предшественников. В физическом описании своих персонажей он превзошел Гоголя и сам остался непревзойденным. Но он отличается от других реалистов тем, что никогда не был склонен изображать быт. Его произведения всегда представляют психологический, а не этнографический интерес. Подробности, которые он отбирал, не те, которые отбирал, скажем, Островский. Главное в произведениях раннего Толстого – анализ, доведенный до последнего предела; поэтому предлагаемые им подробности – не сложные культурные факты, а, так сказать, атомы опыта, неделимые частицы непосредственного восприятия. Важной формой этого дробящего на атомы художественного метода (формой, пережившей все изменения его стиля) является то, что Виктор Шкловский назвал «остранением». Он состоит в том, что сложные явления никогда не называются общепринятыми именами, а всегда сложное действие или предмет разлагается на неделимые компоненты; описываются, а не называются. Этот метод обрывает наклейки, налепленные на окружающий мир привычкой и социальными условностями, и показывает его «расцивилизованное» лицо, какое мог видеть Адам в первый день творения, или прозревший слепорожденный. Нетрудно заметить, что метод этот, хотя и придает изображаемому необыкновенную свежесть, по сути своей враждебен всякой культуре и всяким социальным формам, и психологически близок к анархизму. Этот метод, использующий общие для всего человечества атомы опыта и отбрасывающий созданные культурными навыками конструкции, разные для каждой цивилизации, есть главная черта, отличающая произведения Толстого от произведений его собратьев, над которыми гораздо больше тяготел быт. Всеобщность толстовского реализма усиливается его сосредоточенностью на внутренней жизни, особенно на тех неуловимых переживаниях, которые редко засекает обычный самоанализ. Когда они удержаны и выражены словами, рождается очень острое чувство неожиданной близости, потому что кажется, будто автору известны самые интимные, тайные и трудновыразимые

чувства читателя. Такое владение неуловимым покоряет неотразимо – по крайней мере тех, кто вырос в сколько-нибудь похожей эмоциональной среде. Насколько эта особая черта Толстого усиливает его воздействие на китайца или на араба – сказать не могу. Сам Толстой в старости думал, что не усиливает, и в поздних произведениях, рассчитанных на весь мир, независимо от расы и цивилизации, избегал этого метода, который Константин Леонтьев назвал «психологическим подглядыванием». Но без определенных рамок это «подглядывание» только усиливает человеческое и всемирное в противовес локальному и социальному в творчестве раннего Толстого.

Сюжеты Толстого и его трактовка их тоже усиливают всечеловеческую и уменьшают этнографическую притягательность его произведений. Проблемы его произведений не есть тогдашние проблемы России. За исключением некоторых частей *Анны Карениной* (и напечатанной после смерти комедии *Зарожденное семейство*) современные проблемы в творчестве Толстого отсутствуют. Это сделало его непригодным в качестве текстов для гражданских проповедей Чернышевского и Добролюбова, но зато благодаря этому же оно не устарело. Проблемы и конфликты там – морального и психологического, а не социального порядка, что составляет немалое преимущество этих произведений, ибо иностранный читатель понимает их без предварительной подготовки. В поздних произведениях Толстого это свойство проявилось еще сильнее. Такая всечеловечность ставит Толстого как бы в стороне от русских романистов его времени. Но в другом отношении, он чрезвычайно представителен для всего движения. Он пошел дальше всех (за исключением Аксакова), сознательно пренебрегая увлекательностью рассказа и сознательно отказываясь от всяких искусственных построений. Он довел до предела чистоту своей прозы от всякого излишнего изобразительного материала. Его стиль намеренно прозаичен, химически чист, очищен от «поэзии» и риторики; это строгое пуританская проза. Синтаксис его, особенно в ранних вещах, иногда неловок и слишком запутан. Но в лучших своих страницах он замечательно точен и прозрачен – это проза, великолепно приспособленная к своей задаче и послушно выражаяющая то, что должна выражать. Язык Толстого тоже заслуживает особого разговора – из-за труда, который он затратил на то, чтобы избежать книжного литературного словаря и пользоваться последовательно и ясно разговорным языком своего класса. Его язык (после Грибоедова и пушкинской эпистолярной прозы) – лучший пример разговорного языка русского дворянства; у него немало серьезных отличий от языка обычных литераторов. Но синтаксис Толстого построен по образцу синтаксиса французских аналитиков и

использует все доступные средства сложного логического подчинения. Эта комбинация чистейшего разговорного словаря с очень сложным и логическим синтаксисом придает русскому языку Толстого особую индивидуальность. С другой стороны, в своих диалогах, особенно *Войны и мира* (и *Зараженного семейства*), он достигает такой чистоты и убедительности разговорной речи и интонации, которая осталась непревзойденной. Однако вершины в искусстве диалога он достиг в последний период своей жизни – в пьесах *И свет во тьме светит* и *Живой труп*.

Корни толстовского искусства можно обнаружить в его дневниках, которые нам известны начиная с 1847 года. Там он постоянно учится искусству фиксировать и анализировать свои внутренние переживания. Как и Стендаль, с которым как с психологом у него много общего и которого он признавал одним из своих учителей, Толстой с особым интересом вскрывает полусознательные, подавленные мотивы своих поступков и разоблачает неискренность поверхностного, как бы официального «я». Разоблачение себя и других навсегда осталось одной из его главных задач как писателя. Деталь, которая несомненно поразит каждого читателя толстовских дневников (и некоторых рассказов, написанных в пятидесятые годы), – особая любовь к классификации и к размещению по разделам, под номерами. Это мелкая, но существенная деталь. Часто встречаешь утверждение, что Толстой – совершенное дитя природы, человек подсознания, стихии, родственный в этом первобытному человеку, еще не вполне отделившемуся от природы. Нет ничего более ошибочного. Напротив, это рационалист до мозга костей, один из величайших в истории. Ничто не могло укрыться от его аналитического скальпеля. Даже его последовательный прорыв все дальше в глубь подсознания – это отважное проникновение разума в неизведанные области. Его искусство – не спонтанное открытие подсознания, а победа ясного понимания над подсознательным. Толстой был предшественником Фрейда, но поразительная разница между художником и ученым в том, что художник несравненно более прозаичен и уравновешен, чем учений. По сравнению с Толстым Фрейд – поэт и сказочник. Хваленая толстовская фамильярность в обращении с подсознательным – это фамильярность завоевателя в завоеванной стране, фамильярность охотника с дичью.

С того времени, когда Толстой начинал свой дневник, и до *Войны и мира* писание было для него борьбой за овладение реальностью, поисками метода и техники словесного ее выражения. В 1851 году он прибавил сюда проблему превращения записанного факта в литературу. Толстому это удалось не сразу. Первая его попытка написать художественное произведение дошла до нас

только недавно. Она называется *История вчерашнего дня*. Повидимому, это начало рассказа о действительно прожитых им сутках, без выдумки – только запись. Она только должна была быть полнее, чем дневниковые записи, менее избирательна и подчинена общему замыслу. В смысле деталей *История* находится почти на прустовском, если не на джойсовском уровне. Автор, можно сказать, упивается своим анализом. Он, молодой человек, обладает новым инструментом, который, как он полностью уверен, будет его слушаться. Впечатление это больше нигде и никогда не повторяется. Такое буйство требовалось подчинить и дисциплинировать, прежде чем показывать публике. Оно требовало более литературной, менее «дневниковой» одежды, его необходимо было обуздить условностями. При всей своей первоходческой отваге, Толстой не осмелился продолжать в направлении «записывания всего». И чуть ли не приходится пожалеть, что он этого не сделал. Абсолютная оригинальность *Истории вчерашнего дня* осталась непревзойденной. Если бы он продолжал двигаться в этом направлении, он, вероятно, не встретил бы такого немедленного признания, но в конце концов, может быть, выдал бы в свет еще более изумительное собрание произведений.

В свете *Истории вчерашнего дня* *Детство* кажется чуть ли не сдачей позиций всем условиям литературы. Из всего, написанного Толстым, в *Детстве* яснее видны внешние литературные влияния (Стерн, Руссо, Тепфер). Но даже и теперь, в свете *Войны и мира*, *Детство* сохраняет свое особое, невянущее очарование. В нем уже присутствует та чудесная поэзия реальности, которая достигается без помощи поэтических средств, без помощи языка (несколько сентиментальных, риторических мест скорее мешают), благодаря одному только отбору существенных психологических и реальных подробностей. Что поразило весь мир как нечто новое, никем до той поры не проявленное – это умение вызывать воспоминания и ассоциации, которые каждый признает своими собственными, интимными и единственными, с помощью подробностей, памятных всем, но отброшенных каждым как незначительные и не стоящие запоминания. Нужен был жадный рационализм Толстого, чтобы навсегда зафиксировать те мгновения, которые существовали, но которых от начала времен никто никогда не записывал.

В *Детстве* Толстому впервые удалось транспортировать сырье записанных переживаний в искусство. Оно было написано с литературной целью. С целью сделаться литературой. На это время Толстой оставил свое первоходчество, удовлетворившись равновесием между уже приобретенным и формой, не слишком нарушающей принятые в литературе условия. Во всем, что он писал после *Детства* и до *Войны и мира* включительно, он

продолжал движение вперед, экспериментируя, оттачивая свой инструмент, никогда не снисходя до того, чтобы принести в жертву художественности свой интерес к процессу работы. Это видно по продолжениям *Детства* – по *Отрочеству* (1854) и *Юности* (1856), в которых поэтическая, вызывающая воспоминания атмосфера *Детства* все больше и больше редеет, и все резче проступает момент чистого, неприкрашенного анализа. Это еще заметнее в его рассказах о войне и о Кавказе: *Набег* (1852), *Севастополь в декабре*, *Севастополь в мае*, *Севастополь в августе* (1856), *Рубка леса* (1856). В них он берется за разрушение романтических представлений, связанных с обеими этими архиромантическими темами. Чтобы понять генезис этих рассказов, надо увидеть, что они направлены против романтической литературы, против романов Бестужева и байронических поэм Пушкина и Лермонтова. «Дероманизация» Кавказа и войны осуществлена обычными толстовскими методами – всепроникающим анализом и «остраннением». Битвы и стычки рассказаны не пышной терминологией военной истории, не приемами батальной живописи, а обычными словами, с обычными, ничуть не вдохновляющими подробностями, сразу поразившими рассказчика, которые только позднее память, сохранившая имена, превратят в сцены героических битв. Здесь более, чем где-либо Толстой следовал по стопам Стендоля, чей рассказ о битве при Ватерлоо он считал отличным примером военного реализма. Тот же процесс разрушения героических мифов был продолжен в беспощадном анализе психологической работы, приводящей к проявлениям храбрости, состоящей из тщеславия, недостатка воображения и стереотипного мышления. Но несмотря на такое сниженное изображение войны и воинских доблестей, от военных рассказов не складывается впечатление, что они развенчивают героев и милитаризм. Скорее, это прославление безотчетного нечестолюбивого героизма в отличие от героизма расчетливого и честолюбивого, солдата и кадрового офицера в отличие от петербургского офицерика, прибывшего на фронт, чтобы изведать поэзию войны и получить Георгия. Непреднамеренная, естественная храбрость простого солдата и офицера – вот что больше всего поражает читателя этих рассказов. Скромные герои ранних военных рассказов Толстого – потомки пушкинского капитана Миронова и лермонтовского Максима Максимыча и веха на пути к солдатам и армейским офицерам *Войны и мира*.

В рассказах, написанных во второй половине пятидесятых годов и в начале шестидесятых, Толстого больше интересует нравоучение, чем анализ. Эти рассказы – *Записки маркера*, *Два гусара* (1856), *Альберт, Люцерн* (1857), *Три смерти*, *Семейное счастье* (1859), *Поликушка* (1860) и *Холстомер, история лошади* (1861, опубликован

в 1887) – откровенно дидактичны и нравоучительны, гораздо больше, чем рассказы последнего, догматического периода. Главная мораль их – фальшь цивилизации и превосходство естественного человека над человеком цивилизованным, думающим, сложным, с его искусственно раздутыми нуждами. В целом они не свидетельствуют, в отличие от военных рассказов, ни о новых успехах толстовского метода присвоения и переваривания реальности, ни о развитии его умения превращать в искусство сырой жизненный опыт (как *Детство* и *Война и мир*). В большинстве своем они сырье, а некоторые (как, например, *Три смерти*) могли бы быть написаны и не Толстым. Современные критики были правы, увидев в них если не падение, то, во всяком случае, остановку в развитии толстовского гения. Но они важны как выражение той ненасытной нравственной потребности, которая в конце концов привела Толстого к *Исповеди*, ко всем его поздним произведениям и к его учению. *Люцерн*, с его искренним и горьким негодованием по поводу эгоизма богатых (который, правда, он был склонен, полуславянофильски, считать особенностью материалистической западной цивилизации), особенно характерен как предвестие духа его последних произведений. Как художественная проповедь *Люцерн*, несомненно, одна из самых сильных вещей этого рода. Ближе всего к полному художественному успеху *Два гусара*, прелестный рассказ, разоблачающий свою идею только в слишком прямом параллелизме двух характеров, двух гусаров, отца и сына. Отец – «естественный» «нерефлексирующий» человек, живущий не слишком нравственной жизнью, но именно в силу бессознательности и близости к природе благородный даже в своих пороках и являющий благородное начало в человеке. Сын в тех же обстоятельствах, в каких был его отец, проявляет себя как трус и хам, именно потому, что он заражен дурным влиянием цивилизации, и то, что делает, делает сознательно. Наконец, *Холстомер* – конечно же, самая характерная и любопытная толстовская вещь. Это сатира на человеческую цивилизацию с точки зрения лошади. Метод «остранения» здесь доведен до предела. В сущности, эта вещь – потомок персидских, китайских и прочих писем восемнадцатого века, где восточный наблюдатель вводится для обличения нелепостей современной жизни, «остраняя» их. Здесь, больше чем где бы то ни было, Толстой – верный последователь французского рационализма. Интересно, однако, что острие сатиры в *Холстомере* направлено против института собственности, и характерно, что этот рассказ, написанный перед самой женитьбой, был напечатан только после толстовского обращения.

Особняком среди его ранних вещей стоят *Казаки*. Рассказ был написан, когда Толстой жил на Кавказе (1852–1853), но он был им

неудовлетворен; он переделал его, опять остался им недоволен и не отдал бы его в печать, если бы не необходимость заплатить карточный долг. Рассказ появился в 1863 г., в том виде, который не устраивал Толстого. Мы не знаем, что он сделал бы с ним в конце концов, но и в нынешнем виде это его лучшая вещь до *Войны и мира*. Это история жизни Оленина, молодого юнкера с университетским образованием, дворянина, в казацкой деревне на Тереке. Главная идея – контраст утонченной и рефлексирующей личности с «естественным» человеком, т.е. с казаками. Здесь идеал естественного человека раннего Толстого находит свое высшее выражение. В отличие от «естественного человека» Руссо (и собственного толстовского позднего учения) естественный человек в *Казаках* не является воплощением добра. Но уже то, что он естественный, ставит его над различием между добром и злом. Казаки убивают, развратничают, воруют, и все-таки прекрасны в своей естественности и недостижимо выше гораздо более нравственного, но цивилизованного и, следовательно, зараженного Оленина. Молодой казак Лукашка, казачка Марьянка и особенно старый охотник Ерошка принадлежат к самым запоминающимся и долговечным созданиям Толстого. Это его первый большой успех в объективном изображении человека. Но объективного изображения человеческой души он достиг только в *Войне и мире*, ибо в ранних его произведениях герои, которых он раскрывал и анализировал, суть либо эманация его собственного «я» (как герой *Детства* и его продолжений), либо абстрактный, обобщенный материал для анализа, как «другие» офицеры в севастопольских рассказах, которые психологически не живее, чем лошадь Холстомер. Процессы, происходящие в них, убедительны, но детали этого психологического механизма не слиты воедино, формируя индивидуальность. Это будет сделано в *Войне и мире*.

Первым литературным произведением Толстого после женитьбы была комедия *Зараженное семейство* (лишь недавно опубликованная). В ней уже проявляется консервативность мировоззрения женатого человека. Это сатира на нигилиста, заканчивающаяся полной победой кроткого, но глубинно здравомыслящего отца над своими взбунтовавшимися детьми. Это шедевр изящества в создании характеров и диалогов. В ней больше искреннего и добродушного юмора, чем во всех других его вещах. Одно время Толстой очень хотел, чтобы эта пьеса была поставлена. Но императорские театры ее отвергли, вероятно, опасаясь оскорбить молодое поколение.

Вскоре после женитьбы Толстой заинтересовался недавним прошлым русского общества и задумал роман о декабристах. Несколько фрагментов оттуда были написаны и напечатаны, но

довольно скоро он обнаружил, что не может понять декабристов, не изучив предыдущее поколение, и это привело его к *Войне и миру*. Работа над романом заняла более четырех лет. Первая часть под названием *1805 год* появилась в 1865 г. Весь роман был закончен и опубликован в 1869-м.

Война и мир не только самое большое, но и самое совершенное произведение раннего Толстого. Оно также самое важное во всей русской реалистической литературе. И если в европейской литературе девятнадцатого века есть равные ему, то превосходящих нет. Особенности современного по сравнению с предыдущими эпохами романа выразились в нем яснее, чем в таких его соперниках, как *Мадам Бовари* и *Красное и черное*. Это был труд первооткрывателя, пролагавший пути, расширивший, как ни один роман до него, границы художественной литературы и ее горизонты. В учебнике, где места немного, невозможно говорить о великом романе столько, сколько он заслуживает. К тому же он, более чем что-либо в русской литературе, принадлежит Европе столько же, сколько и России. История европейской литературы должна поместить его скорее в свой международный, нежели в собственно русский отдел, в ту линию развития, которая ведет от романов Стендаля к романам Генри Джеймса и Пруста. Надо полагать, что читатель это произведение знает. Я не могу себе представить человека, открывающего вот эту книгу, который бы не прочел *Войну и мир* от корки до корки. Таким образом, нет смысла напоминать, что она описывает период с 1805 по 1812 год, что время действия эпилога 1820 год и что роман состоит из четырех томов. Во многих отношениях *Война и мир* является прямым продолжением предыдущих произведений Толстого. Те же методы анализа и «остраннения», только доведенные до совершенства. Использование как бы ускользающей, но эмоционально значительной детали для создания поэтической атмосферы – прямое развитие методов *Детства*. Показ войны как неромантичной и грязной реальности, полной, однако, внутренней героической красоты, проявляющейся в поведении ее нерефлексирующих героев – прямое продолжение севастопольских рассказов. Прославление «естественного человека» – Наташи и Николая Ростовых – в ущерб сложному князю Андрею, и крестьянина Платона Карапаева – в ущерб всем цивилизованным героям – продолжает линию *Двух гусаров* и *Казаков*. Сатирическое изображение света и дипломатии совершенно отвечает толстовскому отвращению к европейской цивилизации. Однако в других отношениях *Война и мир* отличается от толстовских ранних сочинений. Прежде всего – своей объективностью. Здесь впервые Толстой сумел выйти за пределы собственной личности и заглянуть в других. В отличие от *Казаков* и *Детства*, роман не

эгоцентричен. В нем несколько равноправных героев, ни один из которых не Толстой, хотя без сомнения оба главных героя, князь Андрей и Пьер Безухов, являются его транспозицией. Но самое изумительное отличие *Войны и мира* от ранних произведений – ее женщины, княжна Марья и особенно Наташа. Нет сомнений, что явившееся благодаря женитьбе лучшее понимание женской природы подарило Толстому возможность присоединить эту новую территорию к миру своих психологических открытий. Искусство индивидуализации также достигает тут непревзойденного совершенства. Мелкие детали, создававшие единственное в своем роде, ни на что не похожее очарование *Детства*, используются здесь с таким неуловимым и высшим совершенством, что выходят за пределы искусства и сообщают этой книге (и *Анне Карениной* тоже), как ни одной другой, пожалуй, ощущимость подлинной жизни. Для многих читателей Толстого его персонажи существуют не наряду с персонажами других романов, а являются просто живыми мужчинами и женщинами, их знакомыми. Объемность, полнота, жизненность всех, даже эпизодических персонажей, совершенна и абсолютна. Это достигается, конечно, необычайной остротой, тонкостью, разнообразием его анализа (мы уже далеко ушли от грубоватых и схематичных методов *Севастополя*), но и благодаря неуловимым деталям, «аккомпанементу» и особенно языку. Речь, которой Толстой наделяет своих персонажей, – нечто превосходящее самое совершенство. В *Войне и мире* он впервые достиг абсолютного владения этим инструментом. Читателю кажется, что он слышит и различает голоса персонажей. Вы узнаете голос Наташи, Веры или Бориса Дубецкого, как узнаете голос друга. В искусстве индивидуализированной интонации у Толстого только один соперник – Достоевский. Останавливаться на отдельных характерах нет необходимости. Но невозможно не сказать еще раз о высшем его творении – о Наташе, которая, без сомнения, самый изумительно созданный персонаж из всех романов вообще. Наташа и центр романа, ибо она – символ «естественног человека», идеал.

Превращение реальности в искусство в *Войне и мире* тоже совершеннее, чем во всех предшествовавших произведениях. Оно почти полное. Роман выстроен по собственным законам (Толстой очень интересно намекает на эти законы), и в нем очень мало непереваренных остатков сырого материала. Повествование – чудо. Обширные пропорции, множество персонажей, частые перемены места действия и теснейшая, необходимая связь всего этого между собой создают впечатление, что перед нами действительно история общества, а не просто определенного числа индивидуумов.

Философия романа – прославление природы и жизни в противовес ухищрениям разума и цивилизации. Рационалист Толстой

сдался иррациональным силам существования. Это подчеркнуто в теоретических главах и символизировано в последнем томе в образе Каратаева. Философия эта глубоко оптимистична, ибо является собой *веру* в слепые силы жизни, глубокую уверенность в том, что лучшее, что может сделать человек, – это не выбирать, а довериться доброй силе вещей. Пассивный детерминист Кутузов воплощает философию мудрой пассивности, в противовес честолюбивой мелкости Наполеона. Оптимистическая природа этой философии отразилась в идиллическом тоне повествования. Несмотря на нисколько не завуалированные ужасы войны, на бездарность, постоянно разоблачаемую, вычурной и поверхностной цивилизации, общий дух *Войны и мира* – красота и удовлетворение тем, что мир так прекрасен. Только ухищрения рефлексирующего мозга изобретают способы его испортить. Общий тон справедливо будет назвать идиллическим. Такая склонность к идиллии была всегда, от начала до конца, присуща Толстому. Она полярно противостояла его непрекращающейся моральной тревоге. Еще до *Войны и мира* ею насквозь пропитано *Детство*, и уж совсем странно и неожиданно она прорастает в автобиографических заметках, написанных для Бирюкова. Корни ее – в его единстве со своим классом, с радостями и довольствием русского дворянского быта. И не будет преувеличением сказать, что *Война и мир* – в конечном счете – громадная «героическая идиллия» русского дворянства.

Существуют две вещи, за которые можно критиковать *Войну и мир*: образ Каратаева и теоретические главы по истории и военной науке. Я лично не считаю второе недостатком. Суть искусства Толстого в том, что оно не только искусство, но и наука. И к широкому полотну великого романа теоретические главы добавляют перспективу и интеллектуальную атмосферу, убрать которую невозможно*.

*Следует отметить, что как военный историк Толстой проявил замечательную проницательность. Его толкование Бородинской битвы, к которому он пришел чисто интуитивно, было позднее подтверждено документальным свидетельством и принято военными историками.

Труднее мне согласиться с Каратаевым. Несмотря на его коренную необходимость для идеи романа, он диссонирует. Он идет вразрез с целым; он в другом ключе. Он не человек среди людей, как два других идеальных персонажа, Наташа и Кутузов. Он абстракция, миф, существо другого измерения, подверженное другим законам, чем все остальные персонажи романа. Он туда просто не подходит.

После *Войны и мира* Толстой, продолжая свои исторические занятия, поднялся вверх по течению русской истории до эпохи Петра Великого. Этот период казался ему решающим, ибо тогда произошел раскол между народом и образованными классами,

отравленными европейской цивилизацией. Он составил несколько планов, написал несколько начал романа об этом времени, которые недавно были опубликованы. Но по мере углубления в материал Толстой почувствовал такое отвращение к великому императору – воплощению всего, что он ненавидел, – что отказался продолжать. Вместо этого он в 1873 г. принял за роман из современной жизни – за *Анну Каренину*. Первые части романа появились в 1874 г. и публикация его была закончена в 1877 г.

В главном *Анна Каренина* – продолжение *Войны и мира*. Методы Толстого тут и там одни и те же, и справедливо, что оба романа обычно называют вместе. То, что было сказано о персонажах *Войны и мира*, может быть повторено о персонажах *Анны Карениной*. Фигуры Анны, Долли, Китти, Стивы Облонского, Вронского, всех эпизодических и второстепенных персонажей запоминаются так же, как фигуры Наташи и Николая Ростова. Может быть даже, в *Анне Карениной* характеры разнообразнее. В частности, Вронский – истинное и основополагающее добавление к миру толстовских героев; больше чем кто-либо из толстовских персонажей он непохож на автора и никак уж не основан на субъективном видении. Он и Анна – вероятно, высшее достижение Толстого в изображении «других». Но Левин – гораздо менее удачная трансформация Толстого, чем его двойная эманация в *Войне и мире* – Пьер и князь Андрей. Левин – возвращение к субъективному, дневниковому Нехлюдову и Оленину из ранних вещей, и в романе он диссонирует так же, как Платон Каракаев в *Войне и мире*, хотя и в прямо противоположном смысле. Другое отличие между романами в том, что в *Анне Карениной* отсутствуют отдельные философские главы, но по всему роману разлита более навязчивая и всюду подстерегающая моральная философия. Она уже не столь иррациональна и оптимистична, она ближе к пуританству и ощущается как чужеродная для самой основы романа. Основа эта имеет идиллический привкус *Войны и мира*. Но в философии романа есть зловещее предчувствие приближения более трагического Бога, чем слепой и добный Бог жизни в *Войне и мире*. По мере приближения к концу трагическая атмосфера сгущается. Любовь Анны и Вронского, преступивших нравственные и общественные законы, заканчивается кровью и ужасом, которым в предыдущем романе нет подобных. Даже идиллическая любовь добрых и послушных естеству Левина и Китти кончается на ноте растерянного недоумения. Роман умирает, как крик ужаса в пустынном воздухе. У обоих великих романов «открытые концы», но если конец *Войны и мира* рождает мысль о бесконечно продолжающейся жизни, только фрагмент которой представлен в романе, то конец *Анны Карениной* – это тупик, тропинка, постепенно исчезающая под шагами путника. И в самом

деле, еще до того, как Толстой закончил *Анну Каренину*, у него начался кризис, который привел к его обращению. Растерянность в конце романа – отражение той трагической растерянности, которую он сам переживал. Больше ему не суждено было написать таких романов, как эти два. Закончив *Анну Каренину*, он попытался продолжать работу над Петром и над декабристами, но вскоре оставил то и другое и вместо этого, через два года после окончания своей последней идиллии, написал *Исповедь*.

Анна Каренина постепенно подготавляет к нравственному и религиозному кризису, который так глубоко изменил Толстого. Перед тем, как он ее начал, он уже заинтересовался новыми художественными методами – отказавшись от психологической, аналитической манеры и излишних подробностей, открыв более простой стиль рассказа, подходящий не только для утонченных и развращенных образованных классов, но и для неразвитого народного мышления. Рассказы, написанные им для народа в 1872 г. (*Бог правду видит* и *Кавказский пленник*, который, кстати говоря, есть перевод в неромантический ключ, нечто вроде пародии на поэму Пушкина), уже предвещают народные рассказы 1885–1886 гг. Они еще не так заострены моралью, но уже сосредоточены на сюжете и действии и полностью свободны от всякого «подглядывания в щелку».

2. ДОСТОЕВСКИЙ (ПОСЛЕ 1849 Г.)

Начиная с января 1850 и до марта 1854 года Достоевский находился в Омской каторжной тюрьме. За все это время для чтения у него была только Библия, и он ни минуты не был один. В эти годы он пережил глубокий религиозный кризис: он отверг социальные и прогрессистские идеи своей юности и обратился к религии русского народа, в том смысле, что он не только уверовал в то, во что верует народ, но уверовал потому, что народ верует. С другой стороны, четыре года каторжных работ подорвали его здоровье и припадки эпилепсии усилились и участились.

Отбыв срок на каторге, Достоевский был зачислен рядовым в пехотный батальон, расквартированный в Семипалатинске, на Иртыш. Через полтора года (в октябре 1855 г.) ему было возвращено офицерское звание. Теперь он имел право писать и получать письма и возобновить литературную работу. В 1856 г., живя в Кузнецке, он женился на вдове Исаевой. Этот его первый брак не был счастливым. Он оставался в Сибири до 1859 г. За эти пять лет он написал, не считая рассказов, повесть *Село Степанчиково*, которая появилась в 1859 г., и начал *Записки из Мертвого дома*. В 1859 г. ему было разрешено вернуться в

европейскую часть России. Несколько позже, в том же году, он был наконец амнистирован и приехал в Петербург.

Он приехал туда в разгар реформистского движения и немедленно был втянут в журналистский водоворот. Вместе со своим братом Михаилом он стал издавать журнал *Время*, который начал выходить в январе 1861 г. В течение первых двух лет он напечатал там роман *Униженные и оскорбленные* и *Записки из Мертвого дома*, не считая множества статей. Несмотря на то что позиция, занятая Достоевскими, не совпадала ни с какой партией, их журнал имел успех. Они представляли нечто вроде мистического народничества, которое не хотело осчастливить народ по западному и прогрессистскому образцу, а стремилось усвоить народные идеалы. В лице Страхова они обрели ценного союзника. Другой их союзник, Григорьев, в то время не мог быть особенно полезен, поскольку переживал самый хаотический и анархистский период своей жизни. Сам Достоевский работал запоем, порой падая от изнеможения. Он был воодушевлен успехом и атмосферой борьбы. В 1862 г. он впервые поехал за границу, посетил Англию, Францию и Германию и изложил свои впечатления от Запада в *Зимних заметках о летних впечатлениях*, которые появились в первых номерах *Времени* за 1863 г. В них он нападал на Запад и осуждал безбожную буржуазную цивилизацию с точки зрения, совпадавшей одновременно с Герценом и со славянофилами. В 1863 г. совершенно неожиданно, как гром с ясного неба, грянуло запрещение журнала *Время* за статью Страхова по польскому вопросу, которая была буквально не понята цензурой. Недоразумение вскоре разъяснилось, и Достоевским позволили продолжать с января 1864 г. издание журнала под новым названием (*Эпоха*), но запрещение нанесло им неисчислимый финансовый ущерб. Достоевский не мог с ним разделаться в течение восьми лет. Тем временем он пережил еще один кризис, имевший большее значение, чем его религиозное обращение в Сибири. Годы 1862–1863 – это годы главного романа его жизни, романа с Аполлинарией Сусловой. После запрещения журнала *Время* он вместе с ней путешествовал за границей. Во время этого путешествия он впервые сильно проигрался в рулетку. *Mlle* Суслова (впоследствии ставшая женой великого писателя Розанова) была гордая и (пользуясь эпитетом Достоевского) «инфериальная» женщина, с неведомыми глубинами жестокости и порока. Похоже, что она стала для Достоевского важным открытием в области темной стороны жизни.

Эпоха начала выходить при самых зловещих предзнаменованиях. Власти помешали вовремя объявить об ее выходе, и ей так и не удалось вернуть благорасположение подписчиков *Времени*. Вскоре после ее выхода умерла жена Достоевского, и почти вслед за ней Михаил Достоевский. Еще одним ударом для нового журнала стала

смерть Григорьева осенью того же года. Достоевский остался один, с семьей брата на руках. Через пятнадцать месяцев героического, лихорадочного труда он сдался и признал, что Эпоху спасти невозможно. Журнал закрылся. Достоевский обанкротился. В этом страшном 1864 г. он написал самое необыкновенное из своих произведений – *Записки из подполья*.

Чтобы покрыть свои огромные долги, он засел за большой роман. В 1865–1866 гг. он написал *Преступление и наказание*. Он продал право на все свои сочинения за смехотворную сумму в три тысячи рублей (полторы тысячи долларов) издателю Стелловскому. В контракте указывалось, что, кроме всех уже опубликованных сочинений, Достоевский обязуется к ноябрю 1866 г. представить Стелловскому неопубликованный роман. Чтобы выполнить свое обязательство, он начал писать *Игрока* и, чтобы закончить его вовремя, пригласил стенографистку Анну Григорьевну Сниткину. Благодаря ее деятельной помощи *Игрок* был доставлен издателю вовремя. Через несколько месяцев Достоевский женился на своей стенографистке (февраль 1867).

Анна Григорьевна оказалась прекраснейшей женой, и в конце концов благодаря ее преданности и практичности (как и собственной колоссальной работоспособности) Достоевский освободился от долгов и последние десять лет жизни прожил в сравнительном достатке. Но первые годы их семейной жизни были мучительны. Очень скоро после женитьбы Достоевскому пришлось уехать из России и четыре года пробыть за границей, чтобы не попасть в лапы кредиторов. Тяготы усугублялись еще тем, что летом 1867 г. он снова пережил пароксизм страсти к игре. Только постепенно, посредством тяжкой и торопливой работы над романами и с помощью Анны Григорьевны ему удалось снова встать на ноги и вернуться в Россию в 1871 г. Годы между запрещением *Времени* и возвращением в Россию после четырехлетнего отсутствия были и по количеству и по значению написанного самыми продуктивными в его жизни. *Записки из подполья*, *Преступление и наказание*, *Игрок*, *Идиом* (1869), *Вечный муж* (1870) и *Бесы* (1871) – все относится к этому периоду, даже план *Жития великого грешника*, в котором содержится зерно *Братьев Карамазовых*.

По возвращении в Петербург не все трудности были преодолены сразу, но постепенно жить Достоевским стало легче. Публикация *Бесов* в форме отдельной книги (изданной за собственный счет, 1873) принесла успех. В том же году Достоевский стал редактором еженедельника *Гражданин*, издаваемого князем В. Мещерским. Это давало ему твердый доход. В 1876 г. он сам стал издавать *Дневник писателя*, который хорошо расходился. Политические идеи Достоевского теперь больше соответствовали духу времени, и его

влияние стало расти. Он был окружен атмосферой сочувствия и понимания. Его популярность достигла апогея за год до смерти, когда появились *Братья Карамазовы*. Кульминацией была его знаменитая речь на открытии памятника Пушкину в Москве 8 июня 1880 года. Речь эта вызвала восторг, подобного которому не было в истории русской литературы. На следующую зиму он серьезно заболел и в январе 1881 года умер.

Достоевский – очень сложная фигура, как с исторической, так и с психологической точки зрения, и необходимо проводить различие не только между разными периодами его жизни и разными линиями его мировоззрения, но и разными уровнями его личности. Высочайший, или, вернее, глубочайший уровень присутствует только в художественных произведениях последних 17 лет его жизни, начиная с *Записок из подполья*. Более низкий, или, вернее, более поверхностный уровень встречается во всех его произведениях, но в первую очередь – в журнальных статьях и в художественных произведениях, написанных до 1864 г. Глубокий, главный Достоевский – одна из самых значительных и зловещих фигур во всей истории человеческой мысли, одно из самых дерзких и разрушительных явлений в сфере высших духовных поисков. Поверхностный Достоевский – человек своего времени, которого можно сравнивать, и не всегда в его пользу, со многими другими романистами и публицистами эпохи Александра II, среди которых немало соперников, равных ему по уму; этого Достоевского никак не поставишь выше Герцена, Григорьева или Леонтьева. Другой же, главный Достоевский, по глубине, сложности и значению своего духовного опыта во всей русской литературе имеет только двух соперников – Розанова и, конечно, Толстого, который, кажется, и появился на свет для того, чтобы стать контрастом Достоевскому.

Сравнение Толстого с Достоевским много лет было для русских и иностранных критиков любимой темой обсуждения. Много было сказано об аристократизме одного и плебействе другого; о люциферовой гордыне одного и христианском смирении другого; материальности одного и духовности другого. Нужно ли добавлять, что уже с начала 1900-х годов сравнение всегда кончалось в пользу Достоевского? Ведь все «модернистское» движение в России утверждало дух Достоевского в противовес Толстому. Не говоря уже о разнице социального положения и образования, главная разница между ними в том, что Толстой пуританин, а Достоевский символист. Это означает, что для Достоевского все относительные ценности связаны с абсолютными и приобретают положительное или отрицательное значение в зависимости от того, как они эти абсолютные ценности отражают. Для Толстого абсолютное и относительное – два отдельных мира, и относительное уже есть зло

само по себе. Отсюда презрение Толстого к ничего не значащему разнообразию человеческой истории, и историческое по сути мышление Достоевского, которое роднит его с высшими представителями русской мысли – Чаадаевым, славянофилами, Герценом, Григорьевым, Леонтьевым и Соловьевым. Достоевский один из них: его мысль всегда исторична. Даже в самых своих спиритуалистических формах проблемы, которые его занимают, обращены не на вечный, недвижный и неизменный закон, а на драму, которую высшие вселенские силы разыгрывают в человеческой истории. Все исторические и культурные факты для Достоевского осмыслены и имеют определенную, положительную или отрицательную ценность. Отсюда – великая сложность, текучесть, многосторонность его мысли, по сравнению со строго геометрическим, прямолинейным мышлением Толстого. Толстой (несмотря на свою чуткость к мельчайшим мелочам жизни) в своей нравственной философии, как на высоком уровне *Исповеди*, так и на значительно более низком уровне своих антиалкогольных и вегетарианских брошюр – Евклид моральных величин. Достоевский имеет дело с ускользающими дифференциалами текущих ценностей. Отсюда то, что Страхов так удачно назвал «чистотой» Толстого и что можно назвать безусловной «загрязненностью примесями» Достоевского. Он никогда не имел дела со стабильными единицами, он занимался текущими процессами, которые нередко оказывались процессами распада и гниения.

В социально-историческом плане важно отметить, что в то время как Толстой был аристократом и (единственный из своих литературных современников) был культурно укоренен во французской цивилизации и в XVIII-вековой цивилизации русского дворянства, Достоевский был плебеем и демократом до мозга костей. Он принадлежал к той же исторической и общественной формации, что создала Белинского, Некрасова и Григорьева, и отсюда идет, среди прочего, отсутствие всякой грации, всякого изящества, внешнего и внутреннего, характерное для всего его творчества, вместе с отсутствием сдержанности, дисциплины, достоинства и патологическим избытком застенчивости и неловкости.

Последние, великие романы Достоевского – идеологические романы. Идея романа неотделима от художественной его концепции, и идею так же нельзя абстрагировать от рассказываемой истории, как повествование нельзя оторвать от идеи. Но это неприложимо к его романам среднего периода (1857–1869), которые во многом скорее продолжают его раннее творчество (1845–1849), чем предвещают то, что придет вслед за ними. Глубочайшие бездны его сознания в них еще не открываются. Но они отличаются, однако, от произведений сороковых годов тем, например, что в них уже нет влияния Гоголя и

той озабоченности стилем, которая есть в *Бедных людях* и *Двойнике*. Главные произведения этого периода – *Село Степанчиково и его обитатели* (1859; в переводе К. Гарнетт – *Друг семьи*), *Униженные и оскорбленные* (1861) и *Записки из Мертвого дома* (1861–1862). *Униженные и оскорбленные* – роман, тесно связанный по стилю и по тону с французским романтическим «сострадательным» социальным романом и с поздними, менее юмористическими произведениями Диккенса. Религия сострадания, часто граничащая с мелодраматической сентиментальностью, нашла здесь свое чистейшее выражение, еще не осложненное более глубокими проблемами последующего периода. Сюжет – сложный и мелодраматический, в котором уже слышны и задыхающаяся напряженность, и нервическая натянутость *Преступления и наказания* и *Идиота*. Но тут еще нет добела раскаленных интеллектуальных страстей последних романов.

В *Степанчикове* тоже нет интеллектуальной страсти и богатства позднего Достоевского, но в других отношениях это одно из характернейших его произведений. Все его великие романы построены более как драма, чем как повествование. Они очень легко и без особых изменений могут быть превращены в пьесы. *Степанчиково* всех драматичнее (оно и задумывалось, как пьеса), но, разумеется, для театра повесть слишком длинна. Интересно, как здесь проявляется, по выражению Михайловского, «жестокость» Достоевского. Сюжет – нестерпимые психологические издевательства, которым лицемерный паразит Фома Опискин подвергает полковника Ростанева, у которого живет. Идиотская кротость, с которой полковник позволяет Опискину издеваться над собой и над всеми вокруг, в том числе и над своими друзьями и служителями, извращенная изобретательность Опискина, измышляющего все новые и новые способы психологического унижения своих жертв, – все это причиняет читателю невыносимую, почти физическую боль. Фома Опискин – таинственная фигура, воплощение гротескного, беспричинного, безответственного, мелкого и в конце концов безрадостного зла, вместе с салтыковским Порфирием Головлевым и сологубовским Передоновым образующий троицу, с которой, пожалуй, нечего сравнить в европейской литературе. *Степанчиково* задумывалось как смешная, юмористическая история, с оттенком сатиры (направленной, как кажется, против Гоголя, каким он открылся в *Переписке с друзьями*), но надо признаться, что, хотя юмор там бесспорно присутствует, это тот юмор, который только людей особого склада может рассмешить.

Та же «жестокость» в еще более изощренной форме выступает в самом характерном рассказе этого периода – *Скверный анекдот* (1862), где с подробностями, напоминающими *Двойника*,

Достоевский описывает страдания униженного самосознания, испытанные важным бюрократом на свадьбе мелкого чиновника, своего подчиненного, куда он приходит неприглашенный, ведет себя глупо и нелепо, напивается и вводит бедного чиновника в большие расходы.

Особняком от этих рассказов стоят *Записки из Мертвого дома* (1861–1862), при жизни Достоевского его самая знаменитая книга, получившая всеобщее признание. Это рассказ о сибирской каторге, ведущийся от лица каторжника, принадлежащего к образованному классу, и основанный на автобиографическом материале. Как и другие произведения Достоевского, написанные до 1864 г., *Записки* еще не касаются сложных подспудных переживаний. Конечный вывод книги – оптимистическое сочувствие к человеку. Даже моральная деградация самых закоренелых преступников изображается не так, чтобы читатель потерял веру в человека. Это скорее протест против недейственности наказаний. Несмотря на ужасные, грязные, унизительные подробности преступлений и жестокостей, *Мертвый дом*, в конечном счете, светлая и радостная книга, полная «подъема», вполне соответствующая эпохе оптимистического общественного идеализма. Главным мотивом книги было трагическое отчуждение между образованным каторжанином и народом; даже в конце срока рассказчик чувствует себя отверженным среди отверженных. Лишний всяких внешних социальных привилегий, помещенный в равные условия с несколькими сотнями простых русских людей, он обнаруживает, что они отвергают его и что он навсегда останется отверженным ими только потому, что принадлежит к образованному классу, оторвавшемуся от народных идеалов. Эта мысль роднит *Мертвый дом* с журнальными статьями Достоевского.

Публистика Достоевского делится на два периода: статьи 1861–1865 гг., написанные для *Времени* и для *Эпохи*, и *Дневник писателя* 1873–1881 гг. В целом его политическая философия может быть определена как демократическое славянофильство или мистическое народничество. В ней есть черты, общие с Григорьевым и славянофилами, но также и с Герценом и народниками. Главная его идея в том, что русское образованное общество спасется, если снова сблизится с народом и примет народные религиозные идеалы, т. е. православие. В целом можно сказать, что в публистике шестидесятых годов преобладают демократические и народнические элементы, в то время как в семидесятых, под влиянием роста революционного социализма, наблюдается тенденция к господству элементов националистических и консервативных. Но в сущности публистика Достоевского с начала до конца почти не меняется и остается цельной. Религия его – православие, потому что это

религия русского народа, миссия которого – спасти мир утверждением христианской веры. Христианство для него религия не столько чистоты и спасения, сколько милосердия и сострадания. Все это явно связано с идеями Григорьева и его учением о кротости, как главном, что Россия должна явить миру. Врагами Достоевского были радикалы-атеисты и социалисты и все безбожные силы западной атеистической цивилизации. Победа христианской России над безбожным Западом была его политическим и историческим кредо. Взятие Константинополя – необходимый пункт его программы, символ, подтверждающий вселенскую миссию русского народа.

Несколько особо и с сильным креном влево стоит пушкинская речь, самая знаменитая и значительная из его публицистических вещей. В ней он восхваляет Пушкина за его «всечеловечность», которая есть дар понимания всех народов и цивилизаций. Это – главная черта русского народа. Объединение человечества – вот задача и миссия России в мире – странное предсказание Третьего Интернационала. В той же речи, в отступление от того, что он писал раньше, превозносится «русский скита́лец», под которым подразумеваются революционеры и их предшественники. Он различил в них тоску по религиозной истине, которую только на время затмил соблазн атеистического социализма. Комментируя *Цыган* он, к тому же, изложил нечто вроде теории мистического анархизма и провозгласил безнравственность насилия и наказания, таким образом неожиданно предвосхитив толстовское учение о непротивлении злу. Пушкинская речь во многом примирila с Достоевским радикалов.

В ней проявилась также и одна из самых привлекательных черт Достоевского-публициста – его способность к безграничному восторгу и восхищению. Большая часть этих чувств пошла на Пушкина. Но с таким же энтузиазмом он говорит о Расине, и мало есть на свете примеров более благородно возданной дани ушедшему литературному и политическому противнику, чем некролог Достоевского Некрасову.

Стиль публицистики Достоевского, разумеется, очень личный и его ни с кем не спутаешь. Но как и вся журналистика того времени, он расплывчатый и бесформенный. Недостатки собственно Достоевского-прозаика – нервная пронзительность голоса и неловкость тона, которые проявляются в его романах всякий раз, когда ему приходится говорить от себя.

Диалог в его романах, и монолог в тех произведениях, которые написаны от лица какого-нибудь персонажа, тоже отличаются нервным напряжением и исступленной (и иногда доводящей до исступления) «последне-вопросностью», свойственной их создателю. Все они взволнованы каким-то ветром отчаянной духовной страсти и

тревоги, поднимающейся из глубин его подсознания. И несмотря на *air de famille* (фамильное сходство) всех своих персонажей, диалоги и монологи Достоевского ни с чем не сравнимы по чудесному искусству индивидуализации. В сравнительно небольшом и узком мире героев Достоевского поражает огромное разнообразие индивидуальностей.

Во всех последних романах Достоевского (от *Записок из подполья* до *Братьев Карамазовых*) отделить идеологию от художественной концепции невозможно. Они нерасторжимо переплетены. Как я уже говорил, это романы идей, где персонажи, при всей их огромной жизненности и индивидуальности, в конце концов не что иное как атомы, заряженные электричеством идей. О Достоевском кто-то сказал, что он «чувствует идеи» как другие чувствуют холод, жар или боль. Это отличает его от всех других художников – умение «чувствовать идеи» можно найти только у некоторых великих религиозных мыслителей, как Св. Павел, Бл. Августин, Паскаль и Ницше.

Достоевский – психологический романист, и главное его средство выражения – анализ. В этом он близнец и зеркальное отражение Толстого. Но и предмет, и метод его анализа совершенно иные, чем у Толстого. Толстой разбирает душу в ее жизненных аспектах; он изучает физиологическую основу мышления, подсознательную работу человеческой воли, анатомию индивидуального действия. Когда он подходит к высшим духовным переживаниям, они оказываются *за пределами*, не в той плоскости, где жизнь. У них нет измерений; они полностью противоречат обычному человеческому опыту. Напротив, Достоевский действует именно в тех психических областях, где мысль и воля находятся в постоянном контакте с высшими духовными сущностями, где поток обычного опыта постоянно разбивается о последние и абсолютные ценности и где никогда не стихает ветер духа. Интересно сравнить, как Толстой и Достоевский разбирают одно и то же чувство – чувство мучительной неловкости. Оба от него страдали. Но у Толстого это чисто социальное ощущение, сознание невыгодного впечатления, которое производит внешний вид человека и его поведение на тех, кому он хотел бы понравиться. Поэтому, когда он стал социально независим и стихли его социальные амбиции, тема эта перестала Толстого занимать. У Достоевского же муки неловкости – это муки конечной и абсолютной ценности человеческой личности, раненой, непризнанной и униженной другими человеческими личностями. Поэтому *жестокость* Достоевского находит в анализе раненого и страждущего человеческого достоинства особенно широкое поле деятельности. У Толстого муки самосознания или имеют социальный характер, или

перестают действовать; у Достоевского самосознание метафизично и религиозно и исчезнуть не может никогда. И тут снова возникает суждение о «чистоте» Толстого и «нечистоте» Достоевского: Толстой мог победить все свои человеческие недостатки и предстать перед вечностью как «голый человек». У Достоевского самый дух его неразрывно опутан символической сетью «относительной реальности». Отсюда позднейшее осуждение Толстым излишних подробностей реализма, поскольку они не несут главного, и неспособность Достоевского когда-либо переступить границы временного.

Аналитический метод Достоевского тоже отличен от толстовского. Он не рассекает, а воссоздает. Вопрос Толстого всегда – *почему?* Вопрос Достоевского – *что?* Благодаря этому он может во многих романах обходиться без прямого анализа чувств и выявлять внутреннюю жизнь своих персонажей через их действия и речи. Ибо то, что они есть, неизбежно выявляется в том, что они делают и что говорят. Это символистская позиция, отражающая веру в непременную реальную связь между относительным (поведением) и абсолютным (личностью), в то время как для «пуританского» мышления Толстого поведение – это только покрывало, наброшенное на не имеющую измерений душевную суть.

Записки из подполья – произведение, которое хронологически впервые является нам зрелого Достоевского, содержит уже всю квинтэссенцию его «я». Оно не может рассматриваться просто как художественная литература. Литературы в нем не больше, чем философии. Его нужно было бы связать с его публицистикой, не будь оно выражением более глубокого и значительного духовного уровня его личности. В творчестве его это произведение занимает центральное место. Здесь его базово трагическое восприятие жизни ничем не смягчено и безжалостно. Оно выходит за пределы искусства и литературы, и место его среди великих мистических откровений человечества. Вера в высшую ценность человеческой личности и ее свободы, в иррациональную, религиозную и трагическую основу духовного мира, которая выше разума, выше различия между добром и злом (сущность всех мистических религий) выражена тут в парадоксальной, неожиданной и совершенно спонтанной форме. Первыми указали на то, что *Записки из подполья* занимают центральное место в творчестве Достоевского, Ницше (о чем недавно стало известно) и Розанов. Они занимают центральное место и в работах Шестова – величайшего из комментаторов Достоевского. С литературной точки зрения это еще и самое оригинальное произведение Достоевского, хотя и самое неприятное и самое «жестокое». Именно на примере *Записок из подполья* Михайловский проиллюстрировал тезис о жестокости как основной

чертё Достоевского. Людям, недостаточно сильным, чтобы с ними справиться, или недостаточно невинным, чтобы не отравиться, вообще не следует их брать в руки. Ибо это сильный яд, а лучше держаться от него подальше.

С *Записками из подполья* тесно связан *Сон смешного человека*, тоже написанный в форме монолога и тоже относящийся к философии, во всяком случае не меньше, чем к литературе; он был включен в *Дневник писателя* за 1876 г. Среди прочих художественных вещей, включенных в этот журналистский *Дневник*, – *Кроткая*, драматический диалог чисто психологического толка, и *Бобок*, разговор мертвых, гниющих в своих могилах на кладбище – страшное, мрачно-ироническое видение второй и окончательной смерти.

Другие романы – *Игрок*, *Вечный муж*, *Подросток* – не философские в том смысле, в каком философскими являются четыре великих романа; *Игрок* интересен как саморазоблачение в описании игорной лихорадки и как изображение в образе Полины любимого Достоевским типа гордой и демонической женщины, видимо, похожей на реальную Аполлинарию Суслову. *Вечный муж* принадлежит к самым «жестоким» произведениям Достоевского. Все разворачивается вокруг неизлечимой душевной раны, нанесенной униженному человеческому достоинству мужа любовником его жены, и его тонкого и медленного отмщения своему обидчику (мучительного для обоих). *Подросток* (1875) из всех романов Достоевского стоит ближе всего к *Дневнику писателя*, и его идеология – низшего порядка по сравнению с великими романами.

Преступление и наказание (1866), *Идиот* (1869), *Бесы* (1871) и *Братья Карамазовы* (1880), четыре великих романа, образуют как бы связный цикл. Они все драматичны по конструкции, трагичны по замыслу и философичны по значимости. Каждый из них представляет очень сложное целое: дело не только в том, что сюжет воткан в философию, а в том, что в самой философии главный Достоевский, известный нам в чистом виде по *Запискам из подполья*, неразделимо перемешан с журналистом-Достоевским *Дневника писателя*. Отсюда возможность читать эти романы по крайней мере тремя способами. Первый, тот, каким их читали современники, связывает их с вопросами, которое решало русское общество и читатели 1865–1880 гг. Второй способ – видеть в них постепенное раскрытие «нового христианства», нашедшего свое окончательное выражение в образах Зосимы и Алехи Карамазова из последнего романа. Третий связывает их с *Записками из подполья* и с трагической сердцевиной авторского духовного опыта. И, наконец, наши современники открыли четвертый способ их прочтения: не обращать никакого

внимания на их философское содержание и читать их просто как романы о мелодраматических произшествиях.

Современники, придерживавшиеся первого способа прочтения Достоевского, считали его писателем богато одаренным от природы, но с сомнительным вкусом и недостаточным чувством художественной меры; с оригинальными взглядами на общеинтересные вопросы и с большим умением делать своих персонажей живыми людьми. Их огорчал недостаток у него вкуса, гротескно искаженное изображение реальной жизни, слабость к сенсационным эффектам, но они восхищались его пониманием патологических типов и силой психопатологического анализа. Если они были консерваторами, то признавали правдивыми его описания нигилистов; если были радикалами, то сокрушались, что человек, облагороженный политическим мученичеством, может унизиться до союза с грязными реакционерами.

Следующее поколение читателей Достоевского приняло его романы как откровение нового христианства, где последние вопросы добра и зла обсуждаются и разыгрываются с предельной решительностью и где в целом создается новая, самая полная доктрина духовного христианства. Трагическая неудача попытки Раскольникова утвердить свою индивидуальность «без Бога», святой идиотизм князя Мышкина, отвратительная картина безбожного социализма в *Бесах*, а превыше всего образ «чистого» Алеши Карамазова и проповеди святого Зосимы, были приняты как догматические откровения новой и окончательной формы религии. Это отношение к Достоевскому, господствовавшее в первые годы нашего века, все еще сохраняет немало сторонников среди людей старшего поколения. Для них Достоевский – пророк новой, высшей «всемирной гармонии», которая, поднявшись над всеми раздорами и трагедиями человечества, примирит и успокоит их.

Но истина заключается в том (и в этом из ряда вон выходящее значение Достоевского как духовного явления), что трагедии Достоевского – непреодолимые трагедии, которые не могут быть ни разрешены, ни примирены. Его гармонии и разрешения все происходят на нижнем, или на более плоском уровне, чем тот, где разворачиваются его трагедии. Понять Достоевского – значит принять его трагедии как непреодолимые и не стараться уильнуть от них с помощью ухищрений его меньшего «я». Его христианство, в частности, весьма сомнительного свойства. Нельзя забывать о том, что для него оно не было последним решением, что оно не проникало в самые глубины его души, что оно было более или менее поверхностным духовным наслоением, которое опасно отождествлять с истинным христианством. Но все вопросы эти слишком сложные, слишком важные и слишком спорные, чтобы

останавливаться на них в такой книге, как наша; довольно будет на них указать.

Идеологический характер романов Достоевского сам по себе достаточен, чтобы выделить его из русской реалистической школы. Совершенно очевидно, что он по самой сути не то, что социальные идеи Тургенева или Гончарова. Направленность тут совершенно разная. У Достоевского происходит полное слияние философского и художественного материала; разговоры не могут «не иметь отношения к делу», ибо они и есть роман (так же как не может «не иметь отношения к делу» анализ у Толстого, или атмосфера у Тургенева). Романы подобного типа стали писаться под прямым влиянием Достоевского романистами символистской школы, но из них один Андрей Белый был творчески оригинален.

Другая черта, отличающая Достоевского от прочих реалистов, – его приверженность к сенсационности и сложной интриге. В этом он настоящий ученик Бальзака, французской неистовой школы и Диккенса. Романы его, как бы они ни были нагружены идеями и философией, являются, в сущности, захватывающими романами тайн. Он полностью владел техникой такого рода романа. У него много способов продлить нарастающее напряжение в романе. Все помнят так и не разрешенную тайну убийства старого Карамазова и игру в кошки-мышки, которую ведет с Раскольниковым следователь Порфирий. Характерный прием еще и умолчание в *Идиоте* обо всем, что произошло в жизни князя Мышкина, Рогожина и Настасьи Филипповны между первой и второй частями романа, когда они все были в Москве, хотя на это часто делаются таинственные намеки в небрежной манере, как бы с тем, чтобы объяснить их последующие отношения. Атмосфера напряжения, которое вот-вот закончится взрывом, достигается всякими мелкими приемами, знакомыми каждому читателю каждого романа Достоевского, которые легко могут быть сведены к единому принципу. С литературной точки зрения, комбинация идеологического и сенсационного элемента является самой поразительной чертой «зрелой манеры» Достоевского.

По своей заинтересованности актуальными социальными вопросами, по «человеколюбивому» сочувствию страдающему маленькому человеку, а, главное, по выбору среды и конкретных реалистических деталей Достоевский принадлежит к реалистической школе. Однако было бы ошибкой рассматривать его романы как *изображение* русской жизни при Александре II – не только потому, что вообще опасно считать изображением жизни даже реалистические художественные произведения, но потому, что Достоевский, по сути своей, наименее реалистический писатель из всех. Аксаков, Тургенев, Гончаров, Толстой по крайней мере честно

старались изобразить Россию такой, какой они ее видели. Достоевский этого не делал. Он занимался духовными сущностями, эманациями своего собственного, бесконечно плодовитого духовного опыта. Он только накидывал на них современное реалистическое одеяние и привязывал их к тогдашним фактам русской действительности. Но *Бесы* не более правдивое изображение террористов шестидесятых годов, чем гоголевский Плюшкин – правдивое изображение типичного скупца. Это – овеществление авторского «я». Отсюда их латентное «пророческое» и вселенское значение. Они явно находятся в другой плоскости, чем тогдашняя российская действительность. *Бесы*, хоть это и роман о террористическом заговоре, написаны вовсе не о том, чем жило тогдашнее террористическое движение. Россия Достоевского не более Россия Александра II, чем персонажи романа *Грозовой перевал* – реальный Вест Райдинг начала девятнадцатого века. Они связаны с ней и символизируют ее, но принадлежат к иному порядку вещей. Главное в романах Достоевского – характеры, и в этом отношении он верен традиции русского романописания, рассматривающей романиста в первую очередь как создателя характеров. Его характеры исполнены метафизического значения, пропитаны символизмом и одновременно невероятно индивидуальны. В умении наделять индивидуальностью свои создания Достоевский не меньший мастер, чем Толстой. Но природа этой индивидуальности различна: персонажи Толстого – лица, плоть и кровь, наши знакомые мужчины и женщины, обыкновенные и неповторимые, как в жизни. У Достоевского это души, духи. Даже у его похотливых, чувственных грешников плотское «я» не столько их тело и нервы, сколько духовная эссенция их тела, их плотскости. Плоть – реальная, материальная плоть – отсутствует в мире Достоевского, но зато очень сильно присутствует идея, дух плоти, и вот почему в его мире дух может подвергаться нападкам плоти на своей собственной духовной территории. Эти духовные экстракты плоти принадлежат к самым ужасным, самым поразительным созданиям Достоевского – и никто не создавал ничего, что по своему неестественному величию приблизилось бы к старому Карамазову.

Портретная галерея Достоевского огромна и разнообразна. Невозможно перечислить эти портреты или дать каждому краткую характеристику: слишком они живые, реальные, сложные, да и слишком их много. Они живут в каждом из великих романов (да и в других тоже) странной, нездоровой, дематериализованной жизнью грозных демонов в человеческом облике или пугающие живых призраков, со своими *надрывами* (это слово – родня фрейдовскому «комплексу») и ранами, со своей духовной насыщенностью и напряженной индивидуальностью, со своей неловкостью, гордостью (особенно «гордые женщины») и знанием о добре и зле – страдающая,

мучающаяся порода, которой никогда не суждено успокоиться. Из всех романов, пожалуй, самый населенный – *Бесы*, в котором три создания возглавляют список – страшная и таинственно пустая фигура Ставрогина; «чистый» атеист Кириллов, после *Записок из подполья*, вероятно, самое глубинное создание Достоевского, и, наконец, не менее ужасный «мелкий бес» – подлый и умелый заговорщик, льстец, идолопоклонник и убийца – Петр Верховенский. Достаточно этих трех фигур, чтобы стало ясно, что создавший их обладает творческим могуществом, которому среди людей нет соперников.

Несмотря на то что он был влиятельным публицистом и всегда считался выдающимся писателем (в основном, однако, за *Бедных людей* и *Мертвый дом*), Достоевский при жизни не нашел настоящего признания. Это вполне естественно: его мышление было «профетическим» и исторически соответствовало не своему времени, а эпохе, предшествовавшей Революции. Он был первым и величайшим симптомом духовного разложения русской души на высочайших ее уровнях, которое предшествовало окончательному распаду царской России.

Литературное его влияние при жизни и в восьмидесятые годы было незначительным и ограничивалось некоторым оживлением темы жалости и сострадания, а также модой на болезненную психологию у второстепенных романистов. В чисто литературном смысле его влияние не было особенно велико и впоследствии. В узком смысле очень немногих писателей можно назвать его литературными наследниками. Но влияние Достоевского в целом, как феномен, невозможно переоценить. Предреволюционное поколение, особенно те, кто родился между 1865 и 1880 гг. (это значит – странное совпадение! – между датами появления его первого и последнего великих романов), были буквально пропитаны его идеями и его мышлением. С тех пор более молодое поколение к нему несколько охладело. Величие его не подвергается сомнению, да и читают его не меньше: вероятно, за последние пять лет появилось больше книг и статей о Достоевском, чем в любое предыдущее пятилетие. Но наш организм выработал иммунитет к его ядам – мы их усвоили и исторгли. Самое типическое отношение к Достоевскому наших современников – его принимают как захватывающе-интересного автора приключенческих романов. Современные молодые люди недалеки от того, чтобы поставить его рядом с Дюма, – что свидетельствует, конечно, об очень ограниченном ощущении его индивидуальности, но печалиться об этом не стоит, потому что реальный Достоевский – пища, которую легко усваивает только глубоко большой духовный организм.

3. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

Элементы гражданственности и социальности, очень заметные уже в произведениях Тургенева и других романистов сороковых годов, у писателей, работавших в царствование Александра II, еще усилились. С одной стороны, антиэстетическое движение, с другой стороны, возросшая возможность разоблачать и высмеивать существующие социальные и административные условия – привели к созданию нового литературного жанра, находящегося между художественной литературой и публицистикой. Первым и самым замечательным из этих полуроманистов-полужурналистов, единственным, завоевавшим более или менее общее признание и причисленным к классикам, был Михаил Евграфович Салтыков, более известный в свое время под псевдонимом Н. Щедрин.

Салтыков родился в 1826 г. в Новгородской губернии в помещичьей семье. Он учился в том же лицее, где когда-то учился Пушкин. Закончив в 1844 г. лицей, он поступил на государственную службу. В это же время он сошелся с прогрессивными кругами молодежи и начал писать для западнических изданий. Два его рассказа в стиле «натуральной школы» появились в 1847–1848 гг. под псевдонимами. Их появление совпало с ужесточением реакции, и в результате Салтыков внезапно был выслан в Вятку – (город на северо-востоке, куда за четырнадцать лет до него был выслан Герцен). В Вятке Салтыков продолжал оставаться на службе и, несмотря на свою опалу, довольно скоро стал старшим чиновником особых поручений при губернаторе. После того, как на престол вступил Александр II, Салтыков был возвращен в Петербург, а в 1858 г. назначен вице-губернатором (в Рязань). В 1856 г. он вернулся к литературной работе. *Губернские очерки* – сатирические очерки о провинциальной бюрократии – стали появляться в *Русском Вестнике* под псевдонимом Н. Щедрин. В предреформенной атмосфере 1856–1861 гг. они были встречены всеобщим одобрением, и вскоре он стал одним из самых общепризнанных авторов. В 1868 г. он ушел в отставку, полностью посвятил себя литературе и вместе с Некрасовым стал издавать *Отечественные Записки*, которые призваны были заменить запрещенный в 1866 году *Современник*. С этих пор Салтыков становится лидером радикальной интеллигенции и остается им до самой своей смерти. Его журнал был самым передовым из всех левых органов русской прессы. Но реакция после убийства Александра II стала для него роковой; в 1884 г. журнал был запрещен. В восьмидесятые годы Салтыков оставался последним могиканином героической эпохи реформ и прогресса и был окружен глубоким уважением передовой интеллигенции. Умер он в 1889 году.

Большая часть произведений Салтыкова представляет собой некую неопределенную сатирическую журналистику, по большей части бессюжетную, по форме нечто среднее между классическими «характерами» и современным «фельетоном». Она чрезвычайно злободневна. В свое время Салтыков был невероятно, повсеместно популярен, однако с тех пор потерял значительную часть своей привлекательности по той простой причине, что его сатира направлена на давно исчезнувшие жизненные условия и большая часть ее без комментариев непонятна. Такая сатира может жить, только если в ней содержатся мотивы, имеющие вечное и всечеловеческое значение, чего в большинстве произведений Салтыкова не было.

Его ранние произведения (*Губернские очерки*, 1856–1857; *Помпадуры и помпадуриши*, 1863–1873 и т. д.) – это «улыбчивая» сатира, более юмористическая нежели злая, на пороки дореформенной провинциальной бюрократии. В этих ранних сатирах не слишком много серьезности и отсутствует какая-либо положительная программа, и крайний нигилист Писарев был не совсем неправ, когда осудил их как безответственное и неостроумное зубоскальство в знаменитой статье *Цветы невинного юмора*, возмущившей других радикалов.

В 1869–1870 гг. появилась *История одного города*, в которой суммируются все достижения первого периода салтыковского творчества. Это нечто вроде пародии на русскую историю, сконцентрированную в микрокосме провинциального города, где градоначальники – прозрачные карикатуры на русских монархов и министров, и самое название города дает его характеристику – город Глупов.

В дальнейшем творчество Салтыкова одушевлялось чувством острого негодования и высоким понятием о нравственных ценностях. Сатира его обратилась на новых, пореформенных людей: просвещенного, но в сущности не изменившегося бюрократа; вырванного из привычной почвы, но не переродившегося помещика; жадного и бессовестного капиталиста, поднявшегося из народа. Ценность этих книг (*Господа ташкентцы*, 1869–1872; *В царстве умеренности и аккуратности*, 1874–1877; *Убежище Монрепо*, 1879–1880; *Письма к тетеньке*, 1881–1882 и т.д.) больше, чем предыдущих, но крайняя злободневность сатиры делает ее явно устаревшей. Кроме того, они написаны на языке, который сам Салтыков называл эзоповым. Это постоянные околичности из-за цензуры, которые все время требуют комментария. К тому же стиль глубоко укоренен в дурной журналистике эпохи, порожденной Сенковским, и неизменно производит на сегодняшнего читателя впечатление тщательно, с муками разработанной вульгарности.

На более высоком литературном уровне стоят *Сказки*, написанные в 1880–1885 гг., в которых Салтыков достигает большей художественной крепости, а иногда (как в замечательной *Коняге*, где судьбы русского крестьянства символизирует старая заезженная кляча) концентрации, почти достигающей поэтического уровня.

И все-таки Салтыков занимал бы в русской литературе место только как выдающийся публицист, если бы не шедевр – единственный его настоящий роман *Господа Головлевы* (1872–1876). Эта книга выдвигает его в первый ряд русских романистов-реалистов и в число национальных классиков. Это социальный роман – история провинциальной помещичьей семьи, изображающая скудость и скотство быта класса крепостников. Никогда еще с большей силой не изображалась власть животного начала над человеческой жизнью. Злобные, жадные, эгоистичные, лишенные даже родственных чувств, лишенные способности ощущать удовольствие или испытывать счастье из-за своей тупой и темной души, Головлевы – это безнадежно запущенное полуживотное человечество. Книга эта, конечно, самая мрачная в русской литературе, еще мрачнее оттого, что впечатление достигается простейшими средствами, без всяких театральных, мелодраматических или атмосферных эффектов. Вместе с гончаровским *Обломовым*, написанным раньше, и бунинским *Суходолом*, написанным позже, это величайший *monumentum odiosum* (памятник ненавистному), воздвигнутый русскому провинциальному дворянству. Самая замечательная фигура в этом романе – Порфирий Головлев (прозванный Иудушкой), пустой механический лицемер, растекающийся в медоточивом и бессмысленном вранье не по внутренней необходимости, не ради выгоды, а потому, что его язык нуждается в постоянном упражнении. Это одно из самых страшных видений вконец дегуманизированного человечества, когда-либо созданное писателем.

В последние годы жизни Салтыков написал большую ретроспективную вещь под названием *Пошехонская старина* (1887–1889); это хроника жизни средней провинциальной дворянской семьи и ее окружения незадолго до отмены крепостного права. В ней много детских воспоминаний. Книга эта «тенденциозная» и невыносимо мрачная; в ней много великолепно написанных картин, но не хватает той концентрации и непреложности, которая есть в *Господах Головлевых* и которая одна только и могла бы поднять ее над уровнем обычной «литературы с направлением».

4. УПАДОК РОМАНА В 60-Е И 70-Е ГОДЫ

К началу 60-х годов круг общепризнанных авторов определился, и никто из романистов, появившихся позже, не сумел завоевать всеобщего одобрения. Это вызвано двумя взаимосвязанными

причинами: усилившимся чувством партийной принадлежности, раскалывавшим русское общественное мнение на множество взаимоисключающих отделений и категорий, и очевидным и всем заметным недостатком творческих сил у писателей младшего поколения. Единственным романистом 60-х гг., кому нечего было бояться сравнения с людьми сороковых, был Николай Лесков (1831–1895). Но отчаянная партийность общественного мнения и неумение Лескова подделаться к какой бы то ни было партии помешали его признанию: радикальная пресса его освистала и даже подвергла бойкоту. То, что Лесков был признан поздно, и то, что в его творчестве есть черты, резко отличающие его от всех его современников, побудило меня исключить его из этого тома. О нем говорится в *Современной русской литературе*.

Однако в ранних своих произведениях – реакционных романах *Некуда* (1864) и *На ножах* (1870), Лесков не более, чем типичный «тенденциозный» антирадикал, эти романы не выделяются из общего потока реакционных романов, где сатирически изображалось новое движение и молодое поколение шестидесятых и семидесятых годов – их тогда писалось великое множество. Правда, сюда входят такие замечательные, совершенно иные вещи, как *Взбаламученное море* Писемского (1863, первая из всех), тургеневский *Дым*, гончаровский *Обрыв* и даже *Бесы* Достоевского. Но типичный реакционный роман находится на гораздо более низком литературном уровне. Обычно это история аристократического и патриотического героя, который в одиночку, несмотря на недостаточную поддержку властей, борется против польской интриги и нигилизма. Типичнейший и популярнейший поставщик таких романов – Болеслав Маркевич (1822–1884). Другие, упражнявшиеся в том же роде, – Виктор Ключников (1841–1892); В. Г. Авсеенко (1842–1913) и Всеволод Крестовский (1840–1895). Последний написал также широко задуманный и весьма популярный русский вариант французского мелодраматического боевика – *Петербургские трущобы* (1864–1867).

У реакционного романа был свой противовес – «тенденциозный» радикальный роман, который очень скоро стал такой же условностью. Самый первый из таких романов и, без сомнения, самый примечательный – *Что делать?* Чернышевского (1864), который имел немалое влияние на формирование радикальной молодежи. Другие знаменитые и влиятельные романы – *Знамения времени* Даниила Мордовцева (1830–1905) и *Шаг за шагом* (1865) Иннокентия Омулевского (1836–1883). Самым плодовитым из радикальных романистов был А. К. Шеллер-Михайлов (1838–1900). Все эти романы повествуют об идеальных молодых радикалах, юношах и девушках, борющихся и побеждающих в борьбе с

враждебным социальным окружением. С литературной точки зрения все они ничего не стоят. Но они способствовали формированию идеалистической интеллигенции семидесятых годов.

В семидесятых годах к уже существовавшим двум родам «тенденциозного» романа присоединился третий: народнический роман. Он рассказывал не об индивидуальных добродетелях героев из образованных классов, а о коллективных добродетелях крестьянских общин в их борьбе с темными силами крупного и мелкого капитализма. Наиболее известными из романистов-народников были Н. Н. Златовратский (1845–1911) и П. В. Засодимский (1843–1912).

Другие романисты продолжали традицию Тургенева и людей сороковых годов, нажимая не на «тенденцию», а на социальный, в ущерб художественному, аспект своего реализма. Петр Дмитриевич Боборыкин (1836–1921) пытался соперничать с Тургеневым в своей чуткости к настроениям русской интеллигенции, и его многочисленные романы образуют нечто вроде хроники русского общества от шестидесятых годов до двадцатого века. Более ощущается дух Тургенева в сельских романах Евгения Маркова (1835–1903). Другой автор сельских романов, что-то собой представлявших, – Сергей Терпигорев (1841–1895), чье *Оскудение* (1880) было задумано как широкая картина социального упадка среднего дворянства Центральной России после отмены крепостного права.

Особняком в тогдашней литературе стоят непритязательные и очень приятные рассказы о жизни моряков (1873 и последующие годы) Константина Станюковича (1843–1903), единственного русского романиста, писавшего о море в девятнадцатом веке.

Еще более особняком стоят сказки, опубликованные под именем *Кота-Мурлыки* Н. П. Вагнером (1829–1907), профессором зоологии Петербургского университета, единственным писателем того времени, кто попробовал писать стилем, не подчинявшимся канонам натуральной школы.

Каноны натуральной школы захватили и исторический роман, и роман о современной жизни. Романтический и умеренно-реалистический роман в манере Вальтера Скотта испустил дух в оперном романе *Князь Серебряный* (1863) Алексея Толстого, который по уровню гораздо ниже его поэтических и даже драматических сочинений. Новый исторический роман стал чем-то вроде вульгаризации метода, использованного другим Толстым в *Войне и мире*. Ничего выдающегося он на свет не произвел, хотя имел немалый успех. Главный автор таких романов – граф Евгений Салиас де Турнемир (1840–1908). Другие исторические романисты, чрезвычайно модные в последней четверти девятнадцатого века

среди не слишком изысканной публики, но, как правило, презираемые более передовыми начитанными людьми, были Григорий Петрович Данилевский (1829–1890), который начинал в шестидесятые годы более честолюбиво – с социальных романов из крестьянской жизни, и чей самый популярный роман, сенсационный *Мирович*, появился в 1879 г.; и Всеволод Соловьев (1849–1903), сын историка и брат знаменитого философа.

Все это романописание было явно несамостоятельным и второстепенным. Если кто из младшего поколения (не считая Лескова) и выпускал в свет что-нибудь, пусть не первоклассное, но по крайней мере не заемное, то это был кто-нибудь из группы молодых людей плебейского происхождения и радикальных убеждений, которых историки литературы группируют под названием «плебейских романистов шестидесятых годов»: по-русски это звучит «беллетристы-разночинцы».

5. БЕЛЛЕТРИСТЫ-РАЗНОЧИНЦЫ

Самым выдающимся из беллетристов-разночинцев был Николай Герасимович Помяловский (1835–1863). Он был сыном дьячка из петербургского предместья и воспитывался в духовной семинарии, которая, как обычно бывало, оставила у него самые мрачные воспоминания. Дальнейшая его жизнь – постоянная борьба за существование, которая привела его, как столь многих людей его эпохи и его класса, к тому, что он рано предался пьянству. Он умер в двадцать восемь лет, после страшного приступа белой горячки. Все, что он написал, было написано в последние три года его жизни. Самая знаменитая его книга, принесшая ему известность, называлась *Очерки бурсы* (1862–1863); здесь он, с помощью простого и эффективного подбора реалистических деталей, сумел воссоздать почти инфернальную картину жизни бурсаков. В романе *Мещансское счастье* и его продолжении – *Молотове* (1861) – Помяловский написал портрет представителя молодого поколения. Он не идеализирует своего героя, и даже не представляет его идеалистом; это сильный человек, твердо решивший найти свое место в жизни. Перед смертью Помяловский работал над большим социальным романом *Брат и сестра*, рисующим жизнь простых горожан в Петербурге. Оставшиеся фрагменты заставляют горько пожалеть о романисте с широким кругозором, оригинальным воображением и мощным охватом действительности. Его неподслащенный и не идеализирующий, но никак уж не плоский реализм, его стремление избегать всякой поэтичности и риторики, и сильнейшее чувство мрачной поэзии безобразия были новой, индивидуальной нотой в оркестре русского реализма. К тому же Помяловский обладал еще и крепким практическим смыслом, что нечасто встретишь у русского

интеллигента; да и у того первого поколения разночинных интеллигентов, которое сменило поколение сороковых годов, эта черта оказалась преходящей.

Тот самый антиромантизм и антиэстетизм, которые были естественной реакцией на идеализм сороковых годов, создали в шестидесятых годах новое отношение к русскому крестьянину, противоположное сентиментальному человеколюбию предыдущей эпохи. Оно делало упор не на человеческие достоинства, которые в крестьянине можно открыть, а на животное состояние, в которое он впал в результате столетий угнетения и невежества. Это отношение, с примесью дерзкого цинизма, проявилось в остроумных очерках и диалогах Николая Успенского (1837–1889; двоюродного брата более значительного Глеба Успенского, о котором дальше), которые появились в 1861 г. и были приветственно встречены Чернышевским как поворот к новому и более здравому отношению к народу, чем отношение сентиментальных «человеколюбцев». То же отношение, но в менее тривиальной форме, встречаем у Василия Алексеевича Слепцова (1836–1878), который был характернейшей фигурой шестидесятых годов. Дворянин и красавец, Слепцов обладал необыкновенной привлекательностью для противоположного пола. Он осуществлял на практике идеалы свободной любви, которые пропагандировало его поколение. К негодованию радикалов, Лесков сатирически, но узнаваемо вывел его в своем реакционном романе *Некуда*. Как писатель Слепцов особенно замечателен тем, что блестательно владеет реалистическим диалогом. Разговоры его крестьян, часто невероятно комические, сохраняют все разговорные интонации, все диалектальные особенности и имеют все преимущества фонографической записи, не нарушая мастерски создаваемого настоящим искусством напряжения. Главное произведение Слепцова *Трудное время* (1865) – сатирическая картина либерального общества шестидесятых годов.

То же несентиментальное отношение к крестьянам, но доведенное до серьезного, трагического звучания, одушевляет творчество Федора Михайловича Решетникова (1841–1871), судьба которого почти полностью повторяет судьбу Помяловского, с той разницей, что он родился в далекой Пермской губернии и в своей борьбе за место в жизни ему пришлось преодолеть еще большие трудности. Его повесть, изображающая жизнь пермяков-финнов в его родной Пермской губернии, *Подлиповцы* (1864), произвела огромное впечатление своим беспощадным изображением крестьян (критики не обратили внимания на то, что они не русские) как безнадежных, приниженных, затоптанных и жалких животных. Написанная без литературных претензий, в подробной и спокойной реалистической манере, повесть действовала простым отбором и

обилием подробностей, создавших атмосферу непроницаемого ужаса. Это была одна из тех повестей, которые создали движение «кающихся дворян», вызвав у них чувство социальной вины за положение, до которого доведен народ.

Биография Александра Ивановича Левитова (1835–1877) опять-таки почти полностью повторяет историю Помяловского и Решетникова. Родом он с юга России (Тамбов) и большую часть жизни провел в скитаниях по огромным российским просторам. Его творчество лиричнее и субъективнее, чем творчество тех, о ком мы только что говорили. Оно почти полностью свободно от сюжета. Бесформенное и расплывчатое, оно проникнуто пронзительной поэтической грустью, родственной печали русских народных песен. Речь в нем идет о бездомной жизни странников и бродяг. Из среды своих современников Левитов выделяется романтическим характером творчества, соединяющим щемящую лирическую ноту с горькой иронией и тем напоминающим Гейне.

Очень видная фигура в истории русской интеллигенции – Глеб Иванович Успенский. Родился он в 1843 г. в Туле в семье мелкого провинциального чиновника. Литературную деятельность он начал в 1866 г. серией очерков из жизни тульских предместий – *Нравы Растеряевой улицы*, – где проявил несомненный юмор, добroe отношение к людям, но и трезвое, нелицеприятное видение жизни. Однако его самые характерные, имевшие наибольшее влияние вещи относятся к концу семидесятых – началу восьмидесятых годов, когда, прожив несколько лет в деревне, он создал серию полужурналистских, полухудожественных очерков о крестьянской жизни, главный из которых – *Власть земли* (1882). Они также отмечены даром юмора, человечности и трезвого, незамутненного видения. В них отразилось его разочарование в народническом представлении о русском крестьянине как об идеальном коммунисте. Появляясь в радикальном журнале Салтыкова, бок о бок с выходящими из-под пера Златовратского прославлениями крестьянской общины, они сыграли немалую роль в разрушении догматического народничества. Но Глеб Успенский интересен не только как человек, изучавший крестьянскую жизнь. Он вообще является одним из самых характерных представителей лучшего типа русского интеллигента. Одержаный невероятно развившейся болезненной моральной чувствительностью, он мучительно переживал все конфликты и трагедии русской радикальной мысли. Трагический роман русского интеллигента с русским народом разворачивался в его душе, как в микрокосме. К сожалению, его произведения, расплывчатые и крайне злободневные, устарели еще больше, чем сочинения Салтыкова, и сегодня их мало кто читает, кроме тех, кто изучает историю русской интеллигенции. В начале

девяностых годов Глеб Успенский заболел психически и так и не выздоровел до самой своей смерти в 1902 г. Болезнь его приняла форму распада личности. Он чувствовал, что разделился на двух людей, из которых один носит его имя Глеб, а другой отчество – Иванович. Глеб был воплощением всего доброго, Иванович – всего, что было в Успенском плохого. Такое отождествление характерно для антитрадиционной и лишенной корней природы русской радикальной интеллигенции.

Приметным полужурналистом конца семидесятых годов был Андрей Новодворский (1853–1882), писавший под псевдонимом А. Осипович. Он принимал участие в революционном движении, и его произведения – как бы отрывки из дневника интеллигента, неспособного целиком слиться с тем, что он считал единственно важным – с революционной пропагандой. Первая и самая известная его книга – *Эпизод из жизни ни павы, ни вороны* (1877) – изображает колебания и малодушие интеллигента, выбравшего судьбу активного революционера, но неспособного справиться с этой ролью. Стиль Новодворского – очень личный – насыщен тонкой иронией и язвительным юмором. Его сравнивали с Гейне. Он, единственный из всего поколения, играл с сюжетом и с повествованием, наподобие Стерна. Темные места и смягчения, навязанные ему наличием цензуры, еще усилили причудливый и капризный характер его восхитительно индивидуальной прозы.

Мне особенно приятно закончить этот том именем Ивана Афанасьевича Кущевского, одного из самых восхитительных и наименее признанных русских писателей. Биография его похожа на биографию Помяловского, Решетникова, Левитова, многих других менее известных писателей-разночинцев. Он родился в 1847 г. в Сибири, в конце шестидесятых годов приехал в Петербург в поисках литературной работы, встретился с непреодолимыми препятствиями и пал жертвой болезни, нужды и пьянства. Когда он лежал, выздоравливая, в городской больнице, ему удалось написать свое главное произведение, роман *Николай Негорев, или Благополучный россиянин*. Роман появился в журнале Салтыкова и Некрасова в 1871 г., а в 1872 г. вышел отдельной книгой и имел немалый успех у радикальной публики. Но последующие произведения Кущевского не оправдали возбужденных этим романом ожиданий – они почти не поднимались над уровнем средней публицистики. Через пять лет безнадежной борьбы с голодом, истощенный пьянством и туберкулезом Кущевский в 1876 г. умер.

С формальной точки зрения *Николай Негорев* не так оригинален, как произведения Помяловского или Успенского. Он написан в довольно традиционной форме жизнеописания, большая часть которого занята детством и отрочеством героя. Герой, от имени которого ведется

повествование, – замечательный тип: он умеренно честолюбив, умеренно сообразителен, умеренно труслив, умеренно педанчен уже в мальчишеском возрасте и вырастает в удачливого, самодовольного и эгоистичного бюрократа. Но не эта центральная фигура, хотя и очень хорошо написанная, составляет главное очарование книги. Другие персонажи – бесшабашный, безрассудный и великодушный брат Николая Андрей, их сестра Лиза, фанатичный и причудливый Оверин, невеста героя Софья Васильевна – все эти лица наделены такой убеждающей жизненностью, что могут выдержать сравнение с героями *Войны и мира*. У Кущевского – единственная в русской литературе тонкость штриха. По живости и легкости юмора эта книга не имеет себе равных. Данный на более серьезном уровне, характер фанатика Оверина с чередой его опаснейших и убийственно серьезных увлечений в школьные годы и пропагандистской деятельности, когда он вырос, сцена смерти Софьи Васильевны – все это принадлежит к высочайшим достижениям русской литературы. С исторической точки зрения роман дает непревзойденную картину перемен, превративших Россию Николая I в почти анархическую Россию шестидесятых годов.