

Д. Святополк-Мирский

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
с древнейших времен по 1925 год**

Том 2

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

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

Эта история русской литературы с 1881 г. (год смерти Достоевского) задумана как продолжение книги, посвященной более раннему периоду. Я выбрал 1881 г. в качестве удобного рубежа – но он ни в коей мере не является поворотным пунктом для самой русской литературы. Эта дата отмечает скорее не начало, а конец: конец классического периода русского реализма. Для проведения более точной границы надо или вернуться к 1845 г., или пройти вперед к 1895 г. Можно сказать, что первые пятнадцать лет из периода, представленного в этой книге, являются временем старения, то есть осенью великой эпохи реализма: величайшая фигура этих лет – поздний Толстой – человек предыдущего поколения; а второй по величине – Чехов – гений явно «осеннего» склада. Настоящий новый период, а не отблески старого, начинается только с развитием революционного реализма Горького, а еще отчетливее – с антиреалистическим движением символистов. Поэтому трудно решить, каких писателей нужно внести в этот том, а каких отнести к более раннему периоду. Однако мне не хотелось делить творчество отдельных писателей на два тома, за исключением Толстого – фигуры достаточно крупной, чтобы выдержать такую операцию. Для другой книги я оставил тех писателей, чье творчество представляет жизненно важную часть движения шестидесятых и семидесятых годов и непременно должно обсуждаться в рамках этого периода. Такими писателями являются, например, Салтыков и Глеб Успенский, хотя многие из их лучших произведений появились после 1881 г. Другие писатели того же поколения, вроде Лескова и Леонтьева, которые противоречили общему настрою времен своей молодости и только в восьмидесятых годах приобрели славу, продолжавшую расти после их смерти, – включены, напротив, в этот том. В некоторых случаях писатели (особенно Фет), рассматривающиеся в данном томе сжато, будут более подробно проанализированы в истории предыдущего периода. Представляя

англоязычному читателю современную русскую литературу, я стремился максимально придерживаться фактов, намеренно избегая обобщений. Моя книга не претендует на большее, чем служить *Бедкером* или *Марриевским путеводителем* по современной русской литературе. Общей панорамы, которую так охотно дают иностранцы, не обремененные слишком большими познаниями, и которую так трудно дать русскому, чье знакомство с мельчайшими деталями мешает широте обзора, – так вот, общей панорамы тут не будет. Я буду счастлив, если некоторые новые факты или мнения, изложенные на этих страницах, изменят упрощенные и поспешные выводы, сделанные англосаксами (и не только ими) о моей стране. Но я не тешу себя иллюзиями. У всеведущих гениев Запада вошло в привычку упражнять свою интуицию на русской теме – здесь они могут двигаться свободно, не стесненные избыточной, несущественной и ненужной информацией.

Западные историки русской литературы обычно с самого начала оповещают своих читателей о том, что русская литература отличается от всех других литератур мира своей тесной связью с политикой и историей общества. Это просто неверно. Русская литература, особенно после 1905 г., кажется удивительно аполитичной, если вспомнить, каких колоссальных политических катаклизмов она была свидетельницей. Даже разрабатывая «политические» сюжеты, современные русские писатели остаются по сути аполитичными – даже когда они заняты пропагандой (как Маяковский), она в их руках превращается не в цель, а в средство. Я все-таки включил в книгу две промежуточные главки о политике и о взаимодействии политики и литературы. Я сделал это не потому, что в разговоре об Андрееве и Блоке две революции важнее, чем гражданская война в разговоре об Уитмене и Уитьере, – а потому, что (хотя русская революция у всех на устах) очень мало кто из родившихся к западу от Риги знает хоть какие-нибудь факты, нужные для понимания вопроса.

Если литература сама по себе мало подверглась влиянию политики, то отношение к русской литературе (а это совсем другой вопрос) всегда находилось под большим влиянием политических предрассудков. После 1917 года это влияние, естественно, возросло. Многие просоветски настроенные русские готовы лишить Бунина звания великого писателя за то, что он был на стороне белых, а многие эмигранты соответственно откажут в этом звании Горькому, потому что он поддерживал Ленина. Но, к счастью для будущего русской цивилизации, по обе стороны советского частокла есть люди, не поддавшиеся «гражданской войне в умах», и число их постоянно растет.

Я не пытался скрыть собственные политические симпатии, и люди, знакомые с русскими реалиями, легко их обнаружат. Но

берусь утверждать, что моя совесть литератора свободна от политических пристрастий, что как литературный критик я одинаково честно отношусь ко всем: к реакционеру Леонтьеву, к либералу Соловьеву, к большевику Горькому, к «белогвардейцу» Бунину и коммунисту Бабелю. Мои суждения могут быть личными и субъективными, но эта субъективность вызвана не партийно-политическими, а литературными и «эстетическими» пристрастиями. Однако и тут у меня есть смягчающее обстоятельство: я полагаю, что мой вкус до некоторой степени отражает вкусы моего литературного поколения и что компетентному русскому читателю мои оценки не покажутся парадоксальными.

Но если русский читатель и поймет меня с первого взгляда, боюсь, что англосаксонский интеллеktуал (ведь на самом деле русской литературой интересуются только интеллеktуалы) найдет некоторые мои оценки в высшей степени странными. Английские и американские интеллеktуалы в своих оценках русских писателей отстали лет на двадцать – да и двадцать лет назад с некоторыми их суждениями согласились бы только не слишком образованные люди. В России большое значение, которое я придаю Лескову, Леонтьеву, Розанову, символистам (главным образом Белому, а не Бальмонту) и Ремизову, стало общим местом, тут я не оригинален. Точно так же мое прохладное отношение к Мережковскому, к Арцыбашеву, к символизму Андреева, к Горькому (среднего периода), к большей части поэзии Бальмонта – свидетельство их стадного чувства.

Конечно, нет непогрешимых литературных вкусов, но не надо думать, что чем они новее, тем точнее. Однако все-таки издаleка виднее, и сегодня мало кто решится судить Роджерса и Вордсворта, как их судил Байрон, или Сюлли-Прюдома и Малларме – как французские критики 1880-х гг.

Эту книгу я писал в Лондоне и не смог бы написать ее без помощи Британского музея и Лондонской библиотеки. Британский музей – бесценная сокровищница русских книг XIX в. Менее полно в нем представлены книги периода 1900–1914 гг., так как с начала войны их закупка почти полностью прекратилась. Но, к счастью для меня, библиотекарь Лондонской библиотеки доктор Хегберг Райт трогательно относится к изучению всего русского и неустанно пополняет русский отдел своей библиотеки, так что там русская проза и поэзия последних двадцати лет собраны с той полнотой, которой можно ожидать в разумных пределах. Достаточно сказать, что без Лондонской библиотеки некоторые подглавки моей книги не были бы написаны.

Труднее всего мне было с книгами, опубликованными в 1914–1918 гг. Из-за войны эти книги оказались редкостью в библиотеках Западной Европы. С другой стороны, советские власти предельно затрудняли вывоз из России книг, напечатанных до революции.

Поэтому мне не удалось воспользоваться некоторыми важными справочниками (включая такие необходимые книги, как *Новая энциклопедия* Брокгауза и Ефрона и *История русской литературы девятнадцатого века* Венгерова). Это сказалось главным образом на том, что в моей книге мало биографических сведений, особенно о писателях, анализируемых в III главе (Куприн, Арцыбашев, Сергеев-Ценский). С другой стороны, я льщу себе мыслью, что дал, насколько возможно на сегодняшний день, полный обзор послереволюционной литературы.

Выражаю самую искреннюю благодарность профессору сэру Бернарду Перзу, без чьей энергичной поддержки эта книга никогда не была бы написана; мисс Джейн Е. Харрисон, которая с бесконечной добротой и терпением прочла некоторые главы моей книги и сделала бесценные исправления в моем плохом английском (читатель легко обнаружит, каким именно главам так повезло); и моему коллеге Н. Б. Джопсону за некоторые ценные замечания относительно перевода названий русских книг.

Февраль 1925 г.

Глава I

1. КОНЕЦ ВЕЛИКОЙ ЭПОХИ

Царствование Александра II (1855–1881) было эпохой великих литературных свершений, золотым веком русского романа. В ту пору были написаны почти все великие произведения русской художественной литературы – от тургеневского *Рудина* и аксаковской *Семейной хроники* до *Анны Карениной* и *Братьев Карамазовых*. Величайшие писатели обратились к роману, но рядом продолжали цвести и другие жанры художественной литературы, способствуя созданию картины Золотого века. Но в цветущем саду таилась змея: все эти великие произведения были созданы людьми старшего поколения, и у них не было наследников. Ни один из молодых писателей, вошедших в литературу после 1856 года, не считался достойным стать рядом с ними, и когда, один за другим, стали исчезать старики, места их оставались пустыми. Перелом произошел вскоре после 1880 г.: Достоевский умер в 1881-м, Тургенев в 1883-м. Толстой объявил о своем уходе из литературы. Великая эпоха закончилась.

Поколение, рожденное между 1830 и 1850 гг., было несколько не беднее талантами, но эти таланты не уходили в литературу. То было поколение великих композиторов (Мусоргский, Чайковский, Римский-Корсаков), великих ученых (как, например, Менделеев), замечательных художников, журналистов, адвокатов и историков. Но его поэты и романисты вербовались среди второстепенных талантов. Словно бы нация растратила на литературу слишком много сил и теперь стремилась возместить это, отдавая своих гениев другим искусствам и наукам.

Но помимо таинственного процесса, восстанавливающего равновесие между различными сферами умственной деятельности, были и другие важные причины упадка литературы. Первая обусловлена некоторыми основными чертами русской литературы и, в частности, русской литературной критики. Великие русские романисты были величайшими мастерами своего дела, даже те из них, кто, как Толстой, всячески скрывал это и делал вид, что презирает «форму». Но они действительно скрывали и делали вид, что презирают «форму». Как бы то ни было, читателю внушалось, что важно то, что они хотят сказать, а никак не их искусство. Критики пошли еще дальше и попросту отождествили ценность литературного произведения с моральной или социальной полезностью его идеи. Они «объявили войну эстетизму» и заклеили всякий интерес к «чистому искусству». Вступавшие на литературное поприще без труда прониклись новым учением, гласившим, что форма – ничто, а содержание – все. Это сделало невозможной передачу традиций мастерства, без которой

невозможно нормальное развитие литературы. Молодые не могли воспользоваться примером старших из-за табу, наложенного на все проблемы формы. Они могли только бессознательно и бессмысленно копировать их, но никак не творчески их осваивать. Поколение 1860 года попыталось порвать с установившейся формой романа. Эта попытка обещала развиваться в творческие искания новых путей выражения – нечто подобное преждевременному движению футуристов. Но атмосфера была неподходящей для такого развития, и дело кончилось ничем. Самый значительный из молодых новаторов, Помяловский (1835–1863), умер молодым, и под общим давлением утилитаризма движение, вместо того, чтобы привести к обновлению старых форм, вылилось в полное освобождение от всякой формы. Это было осуществлено в творчестве самого одаренного демократического прозаика того времени – Глеба Успенского (1843–1902). Другие же, более традиционные и консервативные писатели, могли только повторять методы и приемы великих реалистов, вульгаризируя и обесценивая их. Для чего бы они ни применяли реалистическую манеру – для освежения исторического романа, как граф Салиас, для пропаганды радикальных идей, как Омулевский и Шеллер-Михайлов, для развенчания их, как Овсенко, или для описания добродетелей крестьянской общины и пороков капиталистического общества, как Златовратский и Засодимский – все они одинаково неоригинальны, неинтересны и нечитабельны. Классифицировать их можно только как членов парламента – по политической принадлежности.

Вторая причина, ускорившая разрыв с литературной традицией – огромные социальные сдвиги, вызванные освобождением крестьян и другими либеральными реформами первой половины царствования Александра II. Освобождение крестьян нанесло смертельный удар экономическому благоденствию помещного дворянства – класса, который до этого времени монополизировал литературную культуру. Больше всего пострадала от освобождения крестьян среднепоместная его часть, самая передовая в умственном отношении. Вместо них поднялся новый класс – интеллигенция. Происхождение этого класса неоднородно. Туда вошли и многие представители разорившегося дворянства, но основой стали люди, поднявшиеся из низших, или, точнее, примыкающих классов, не имевших ранее отношения к современной цивилизации. Больше всего среди шестидесятников было людей, отцы которых принадлежали к духовному званию. Всех их объединяла общая черта – полное отречение от родительских традиций. Сын священника обязательно становился атеистом, сын землевладельца – аграрным социалистом. Бунт против традиций – таков был девиз этого класса. Сохранять в таких условиях традиции литературы было вдвое труднее – и они не сохранились. От старых

писателей было взято только то, что признали полезным для Революции и Прогресса.

Реформы произвели огромные перемены в русской жизни и открыли новые дороги для сильных и честолюбивых людей, которые при прежнем режиме, вероятно, занялись бы писанием стихов или прозы. Новые суды нуждались во множестве образованных и культурных людей. Быстрый рост капиталистических предприятий привлекал все новых и новых работников, и количество инженеров возросло в несколько раз. Новые теории эволюции ввели в моду науку и сделали ее привлекательной. Атмосфера стала легче, благотворнее для всякой умственной деятельности. Политический журнализм стал не только возможным, но и выгодным; революционная деятельность поглотила немалую часть лучших представителей молодого поколения. Было бы ошибкой считать, что в условиях свободы литература и искусство обязательно переживают расцвет, которого не бывает при деспотизме. Чаще происходит обратное. Когда всякая иная деятельность затруднена, именно в литературу и искусство устремляются все, кто ищет возможность выразить себя в умственном труде. Литература, как и все остальное, требует времени и сил, и когда нетрудно найти интересное занятие в другой сфере деятельности, не столь уж многие могут отдавать свое время музам. Когда внезапно открываются новые области умственного труда, как это случилось в России в шестидесятые годы, условия становятся особенно неблагоприятными для развития литературы как искусства. Когда же эти области закрываются снова, то духовные безработные снова идут в литературу. Мильтон, когда его партия была у власти, был политическим памфлетистом и администратором, – а когда его враги одержали победу, написал *Потерянный рай*. Непосредственное влияние на литературу великих реформ Александра II сказалось в отсутствии новых людей. Шестидесятые-семидесятые годы в истории русской литературы – время, когда великие произведения создавали люди предшествующих поколений; молодое поколение, поглощенное иными видами деятельности, могло отдать литературе только своих «запасных».

И когда с приближением восьмидесятых годов атмосфера стала меняться, молодое поколение все еще не могло предъявить ничего, сравнимого с творениями их отцов. На немногих, оставшихся в живых представителей великого поколения, смотрели как на одинокие вершины, оставшиеся от лучших времен, а величайший из них, Толстой, и в долгие годы после своего обращения оставался, без сомнения, самой великой и значительной фигурой в русской литературе, одиноким гигантом, несоразмерным с пигмеями, толпившимися у его ног.

2. ТОЛСТОЙ ПОСЛЕ 1880 Г.

Между тем, что написал Толстой до 1880 года, и тем, что он написал после, пролегла глубокая пропасть. Но все это написано одним человеком, и многое из того, что поражало и казалось совершенно новым в произведениях позднего Толстого, уже существовало в ранних его сочинениях. Даже в самых первых мы видим поиск рационального смысла жизни; веру в могущество здравого смысла и в собственный разум; презрение к современной цивилизации с ее «искусственным» умножением потребностей; глубоко укоренившееся неуважение к действиям и установлениям государства и общества; великолепное пренебрежение к общепринятым мнениям, как и к «хорошему тону» в науке и литературе; ярко выраженную тенденцию поучать. Но в ранних вещах это было рассыпано и не связано; после же его обращения все было объединено в последовательную доктрину, в учение с догматически разработанными деталями. Учение удивило и отпугнуло многих прежних последователей Толстого. До 1880 г. он если куда и принадлежал, то скорее к консервативному лагерю. *Война и мир* и *Анна Каренина* были впервые напечатаны в журнале реакционера Каткова. Ближайшими друзьями Толстого были поэт Фет, известный реакционер (и фанатический атеист, или, скорее, язычник), и критик Страхов, славянофил, антирадикал. Только такой проницательнейший критик как Михайловский сумел еще в 1873 году разглядеть революционную основу толстовского мировоззрения. Остальные думали совершенно иначе.

Толстой всегда в основе своей был рационалистом. Но в те времена, когда он писал свои великие романы, его рационализм несколько померк. Философия *Войны и мира* и *Анны Карениной* (которую он сформулировал в *Исповеди*: «Человек должен жить так, чтобы доставлять себе и своей семье самое лучшее») – это капитуляция его рационализма перед присущей жизни иррациональностью. Поиски смысла жизни были оставлены. Смыслом жизни оказалась сама Жизнь. Величайшая мудрость заключалась в том, чтобы принять не мудрствуя свое место в жизни и мужественно переносить ее невзгоды. Но уже в последней части *Анны Карениной* ощущается растущая тревога. Именно тогда, когда Толстой ее писал (1876), начался кризис, из которого он вышел пророком нового религиозного и этического учения.

Как известно, учение Толстого – рационализированное христианство, с которого содраны все традиции и всякий позитивный мистицизм. Он отверг личное бессмертие и сосредоточился исключительно на нравственном учении Евангелия. Из нравственного учения Христа в качестве основополагающего принципа, из которого следует все остальное, взяты слова «Не

противься злу». Он отверг авторитет Церкви, поддерживающей действия государства, и осудил государство, поддерживающее насилие и принуждение. И Церковь, и государство безнравственны, как и все другие формы организованного принуждения. Осуждение Толстым всех существующих форм принуждения позволяет нам классифицировать толстовское учение в его политическом аспекте как анархизм. Осуждение это распространяется на все без исключения государства, и Толстой испытывал к демократическим государствам Запада не больше почтения, чем к русскому самодержавию. Но на практике его анархизм был направлен своим острием против существующего в России режима. Он допускал, что конституция может быть меньшим злом, чем самодержавие (он рекомендовал конституцию в статье *Молодой царь*, написанной после восшествия на престол Николая II) и нередко обрушивался на те же институты, что радикалы и революционеры. Отношение его к активным революционерам было двойственным. Он был принципиально против насилия и, соответственно, против политических убийств. Но была разница в его отношении к революционному террору и правительственным репрессиям. Убийство Александра II революционерами в 1881 г. не оставило его безучастным, но он написал письмо с протестом против казни убийц. В сущности Толстой стал великой силой на стороне революции, и революционеры признавали это, со всей почтительностью относясь к «великому старику», хотя и не принимали учения о «непротивлении злу» и презирали толстовцев. Согласие Толстого с социалистами усилило его собственный коммунизм – осуждение частной собственности, особенно земельной. Методы, которые он предлагал для уничтожения зла, были иными (в частности, добровольное отречение от всяких денег и земли), но в своей негативной части его учение в этом вопросе совпадало с социализмом.

Обращение Толстого было в значительной степени реакцией его глубинного рационализма на тот иррационализм, в который он впал в шестидесятые-семидесятые годы. Его метафизику можно сформулировать как отождествление принципа жизни с Разумом. Он, как Сократ, смело отождествляет абсолютное благо с абсолютным знанием. Его любимая фраза – «Разум, т. е. Благо», и в его учении она занимает такое же место, как у Спинозы *Deus sive Natura* (Бог или [то есть] природа – лат.). Знание – необходимое основание блага, это знание присуще каждому человеку. Но оно омрачено и задавлено дурным туманом цивилизации и мудрствований. Нужно слушаться только внутреннего голоса своей совести (которую Толстой склонен был отождествить с кантовским Практическим Разумом) и не позволять фальшивым огням человеческого мудрствования (а тут подразумевалась вся цивилизация – искусство, наука, общественные традиции, законы и исторические догматы

теологической религии) – не позволять этим огонькам сбить тебя с пути. И все-таки, несмотря на весь свой рационализм, толстовская религия остается в некотором смысле мистической. Правда, он отверг мистицизм, принятый Церковью, отказался принять Бога как личность и с насмешкой говорил о Таинствах (что для каждого верующего является страшнейшим богохульством). И тем не менее, высшим, окончательным авторитетом (как и в каждом случае метафизического рационализма) для него является иррациональная человеческая «совесть». Он сделал все, что мог, чтобы отождествить ее в теории с Разумом. Но мистический *daimonion* возвращался все снова и снова, и во всех толстовских важнейших поздних сочинениях «обращение» описывается как переживание мистическое по своей сути. Мистическое – потому что личное и единственное. Это результат тайного откровения, быть может, подготовленного предварительным умственным развитием, но по своей сути, как и всякое мистическое переживание, непередаваемого. У Толстого, как это описано в *Исповеди*, оно было подготовлено всей предыдущей умственной жизнью. Но все чисто рациональные решения основного вопроса оказались неудовлетворительными, и окончательное разрешение изображается как ряд мистических переживаний, как повторяющиеся вспышки внутреннего света. Цивилизованный человек живет в состоянии несомненного греха. Вопросы о смысле и оправдании возникают у него помимо его воли – из-за страха смерти – и ответ приходит, как луч внутреннего света; таков процесс, который Толстой описывал неоднократно – в *Исповеди*, в *Смерти Ивана Ильича*, в *Воспоминаниях*, в *Записках сумасшедшего*, в *Хозяине и работнике*. Из этого необходимо следует, что истину нельзя проповедовать, что каждый должен открыть ее для себя. Это – учение *Исповеди*, где цель – не продемонстрировать, но рассказать и «заразить». Однако позднее, когда первоначальный импульс разросся, Толстой стал вести проповедь в логических формах. Сам он никогда не верил в действенность проповеди. Это его ученики, совершенно иного склада люди, превратили толстовство в учение-проповедь и подтолкнули к этому и самого Толстого. В окончательном виде учение Толстого практически лишилось мистического элемента, и его религия превратилась в эвдемонистическую доктрину – доктрину, основанную на поисках счастья. Человек должен быть добр, потому что это для него единственный способ стать счастливым. В романе *Воскресение*, написанном тогда, когда толстовское учение уже выкристаллизовалось и стало догматическим, мистический мотив отсутствует и возрождение Нехлюдова – простое приспособление жизни к нравственному закону, с целью освободиться от неприятных реакций собственной совести. В конце концов Толстой пришел к мысли, что нравственный закон, действующий через посредство

совести, является законом в строго научном смысле, подобно закону тяготения или другим законам природы. Это сильно выражено в заимствованной у буддистов идее Кармы, глубокое отличие которой от христианства в том, что Карма действует механически, без всякого вмешательства Божественной благодати, и является непременным следствием греха. Нравственность, в окончательно кристаллизовавшемся толстовстве, есть искусство избегать Кармы или приспособиться к ней. Нравственность Толстого есть нравственность счастья, а также чистоты, но не сострадания. Любовь к Богу, т. е. к нравственному закону в себе, есть первая и единственная добродетель, а милосердие и любовь к ближнему – только следствия. Для святого от толстовства милосердие, т. е. собственно чувство любви, необязательно. Он должен действовать *как если бы* он любил своих ближних, и это будет означать, что он любит Бога и будет счастлив. Таким образом, толстовство прямо противоположно учению Достоевского. Для Достоевского милосердие, любовь к людям, жалость – высшая добродетель и Бог открывается людям только через жалость и милосердие. Религия Толстого абсолютно эгоистична. В ней нет Бога, кроме нравственного закона внутри человека. Цель добрых дел – нравственный покой. Это помогает нам понять, почему Толстого обвиняли в эпикурействе, люциферизме и в безмерной гордыне, ибо не существует ничего *вне* Толстого, чему бы он поклонялся.

Толстой всегда был великим рационалистом и его рационализм нашел удовлетворение в великолепно сконструированной системе его религии. Но жив был и иррациональный Толстой под отвердевшей коркой кристаллизовавшейся догмы. Дневники Толстого открывают нам, как трудно ему было жить согласно своему идеалу нравственного счастья. Не считая первых лет, когда он был увлечен первичным мистическим импульсом своего обращения, он никогда не был счастлив в том смысле, в каком хотел. Частично это происходило от того, что жить согласно своей проповеди оказалось для него невозможным, и от того, что семья оказывала его новым идеям постоянное и упрямое сопротивление. Но кроме всего этого в нем всегда жил ветхий Адам. Плотские желания обуревали его до глубокой старости; и никогда его не покидало желание выйти за рамки – желание, которое породило *Войну и мир*, желание полноты жизни со всеми ее радостями и красотой. Проблески этого мы ловим во всех его писаниях, но этих проблесков мало, потому что он подчинял себя строжайшей дисциплине. Но у нас есть портрет Толстого в старости, где иррациональный, полнокровный человек предстает перед нами во всей осязаемой жизненности – горьковские *Воспоминания о Толстом*, гениальный портрет, достойный оригинала.

Когда распространилось известие об обращении Толстого, люди узнали, что Толстой осудил, как греховные, свои произведения, сделавшие его знаменитым, и решил отказаться от литературной деятельности как чистого, бескорыстного художества. Когда слух об этом дошел до смертельно больного Тургенева, он написал Толстому письмо, которое с тех пор цитировалось до пресыщения, в особенности одна фраза, заезженная до тошноты, до того, что ее уже невозможно воспроизводить. Умиравший романист умолял Толстого не бросать литературной деятельности и подумать о том, что это его долг как величайшего русского писателя. Тургенев сильно преувеличивал свое влияние, если думал, что его письмо может изменить решение человека, известного своим упрямством, к тому же только что вышедшего из серьезнейшего кризиса. Однако Тургенев увидел опасность там, где ее не было: хотя Толстой и осудил, как греховные (и художественно неверные) *Войну и мир* и *Анну Каренину* и отныне подчинил свое творчество требованиям своей нравственной философии, смешно было бы думать, что Толстой когда-либо отказывался от «искусства». Вскоре он вернулся к повествовательной форме, но и помимо этого, даже в своих полемических писаниях, он оставался великим художником. Даже в банальнейшей брошюре о вреде табака он по силе мастерства на голову выше лучших писателей эстетического возрождения восьмидесятых годов. Без преувеличения можно сказать, что сама *Исповедь* есть в некотором смысле его величайшее художественное произведение. Это не объективное, самодовлеющее «изображение жизни», как *Война и мир* и *Анна Каренина*; это «утилитарное», это «пропагандистское произведение» и в этом смысле в нем меньше «чистого искусства». Но в нем есть эстетические качества, отсутствующие в великих романах. Оно *построено*, и построено с величайшим мастерством и точностью. Оно отличается риторическим искусством, которого трудно было бы ожидать в авторе *Войны и мира*. Оно более синтетично, более универсально и не опирается для воздействия на читателя на мелкие домашние и семейные эффекты реализма, которыми изобилуют романы. Анализ тут прост, глубок и отважен – нет здесь «психологического подсматривания» (выражение Леонтьева), которое отталкивает многих читателей первых толстовских вещей. *Войну и мир* и *Анну Каренину* сравнивали, несколько натянуто, с поэмами Гомера. *Исповедь* можно – с большим основанием – сравнить со столь же великими книгами – *Экклезиастом* и *Книгой Иова*. Поэтому неверно утверждать, что перемена, происшедшая в Толстом около 1880 г., была его литературным падением. Он навсегда остался не только величайшим писателем, но и несравненным мастером русской литературы. Самый сухой и догматичный его трактат – шедевр литературного языка, написанный замечательным языком. Тем не

менее факт остается фактом: с этого времени Толстой перестал быть «писателем», т. е. человеком, который пишет для того, чтобы создать хорошее литературное произведение, и сделался проповедником. Отныне все, что он писал, было направлено к одной цели – разъяснить и продвинуть его учение. И когда, что произошло довольно скоро, он опять обратился к художественному повествованию, его рассказы, как и все прочее, были строго подчинены его догматическому учению с целью его иллюстрировать и популяризировать.

Первым из произведений Толстого, в котором он проповедовал свое новое учение, была *Исповедь* (начата в 1879 и закончена в 1882 г.)*. *Исповедь* выше всего того, что он написал впоследствии; это один из шедевров мировой литературы, который, как я уже осмелился утверждать, стоит в одном ряду с такими вещами, как *Книга Иова*, *Экклезиаст* и *Исповедь* Блаж. Августина. Это произведение искусства, и биограф Толстого проявил бы излишнее простодушие, рассматривая *Исповедь* как автобиографический материал в прямом смысле этого слова. Само произведение для нас важнее, чем факты, которые легли в его основу. Факты имели место в свое время и не существуют более. Рассказ же о них в *Исповеди* – совершенное творение, живая сущность. Это – одно из величайших и вечно живых самовыражений человеческой души перед лицом вечной тайны жизни и смерти. Нет смысла давать здесь подробный анализ этой вещи, поскольку все цивилизованные люди, надо думать, ее читали. Пересказывать ее своими словами было бы самонадеянно, вырывать цитаты из целого – разрушительно. Ибо *Исповедь* – великолепное целое, построенное с изумительной точностью и силой. Каждая деталь, каждый поворот мысли, каждая ораторская каденция – именно там, где необходимо для высочайшего эффекта. В русской литературе это величайший образец ораторского искусства. Но это не обычное красноречие. Ритм здесь логический, математический, ритм идей; Толстой презирает ухищрения традиционной риторики. Язык простейший, тот великолепный толстовский язык, тайна

*В свое время она не была пропущена русской цензурой. Напечатана в Женеве и в России распространялась в списках.

которого до сих пор не раскрыта и который, конечно же, теряется в переводе. Хороший перевод (например, перевод м-ра Эйлмера Моода) сохраняет ораторский напор оригинала, потому что ораторское движение основано на движении мыслей, на крупных синтаксических единицах, а не на звучании и количестве слов. Но ни на одном из литературных языков Запада не может быть передано впечатление от толстовского русского языка, потому что все они далеко отошли от своих разговорных форм, а их разговорный язык слишком переполнен жаргонными словами. Только русскому языку дано счастье, пользуясь обыденной речью, создавать впечатление

библейской величественности. И любимый прием Толстого, которым он пользуется в *Исповеди*, – иллюстрировать свои мысли притчами – вполне в ладу с общей тональностью этого произведения. Язык Толстого в значительной мере создан им самим. В *Исповеди* он сумел достичь для выражения абстрактной мысли того, что он пробовал сделать в своих педагогических статьях и чего достиг в повествовательной прозе, в романах: он создал новый литературный язык, свободный от книжности современной ему литературы и полностью основанный на разговорной речи. Нет сомнения, что возникший таким образом язык есть лучшее средство для выражения абстрактной мысли по-русски. Нововведения Толстого в литературном языке необычайно обширны – это как бы не тот язык, на котором пишут его литературные современники. Многие из основных терминов, употребляемых в его учении, до Толстого в русском литературном языке не существовали; он взял их из разговорного языка своего класса. Таково, например, одно из самых частых у него слов – «дурно».

Другие нравственные и религиозные писания Толстого не достигают уровня *Исповеди*, хотя и они написаны на том же великолепном русском языке, иногда даже изящнее и точнее. В *Исповеди* он с трагической серьезностью рассказывает о необычайном, потрясшем его переживании. В последующих брошюрах он излагает «догматы» жесткого и узкого вероучения. В этих брошюрах отразился Толстой во всем блеске своего рационализма, Толстой – спорщик и логик, но было бы совершенно неуместно уподоблять их книгам Библии, как мы это делаем с *Исповедью*. Первая из брошюр – *Так что же нам делать?* (1884) есть нечто вроде продолжения *Исповеди*, но в менее мистическом и более социальном плане. В ней рассказывается о том, как Толстой, вскоре после своего обращения, ходил по трущобам и ночлежкам Москвы. Религиозные его взгляды были приведены в систему в ряде работ, начиная с брошюры *В чем моя вера?* (1884). За ней последовали *Исследование догматического богословия*, *Царство Божие внутри нас*, *Соединение и перевод четырех Евангелий* и *Христианское учение*. Самая большая, наиболее известная за границей – *В чем моя вера?*, дающая самое полное изложение толстовского учения. В отстоявшейся, откристаллизовавшейся форме установившегося учения тут передано все, о чем он рассказывал в *Исповеди* как о личном, еще не до конца освоенном переживании. В *Христианском учении* (1897) – изложение той же доктрины, в еще более логической и твердой форме, в стиле катехизиса. Для тех, кто в Толстом больше всего ценит ясность, мастерство определений и точность фразы, эта книжка – источник постоянного наслаждения. *Соединение Евангелий* обладает этими качествами в меньшей степени, и там больше натянутых и не совсем *bona fide* (добросовестных) интерпретаций.

В *Исследованиях догматического богословия* Толстой является как полемист, хорошо знакомый с тактикой диспутов, ее приемами и уловками; как умелый фехтовальщик, великолепно владеющий оружием иронии. Его любимые полемические методы – осмеяние и призыв к здравому смыслу. «Непонятная чепуха» – самый сногсшибательный его довод. Множество мелких статей написано по всевозможным поводам, от уточнения подробностей до «злобы дня». Такова статья *Почему люди себя одурманивают*, осуждающая употребление табака и пьянство. Такова статья *Не могу молчать* – гневная инвектива против русского правительства и многочисленных казней во время подавления первой русской революции.

Но из всех нехудожественных произведений Толстого для историка литературы всего интереснее *Что такое искусство?* (1897). Собственному вкусу его в литературе и искусстве отвечало все классическое, рациональное и народное. Все романтическое, разукрашенное или чрезмерное ему не нравилось. «Чистой поэзии» он не понимал. Ему нравился классический театр Расина, аналитический роман Стендаля, *Книга Бытия* и русские народные песни. Елизаветинская чрезмерность Шекспира его отталкивала. В своей знаменитой атаке на Шекспира Толстой обвиняет его не только в том, что он безнравственный писатель, но и в том, что он плохой поэт. Он предпочитал шекспировской трагедии дошекспировского *Короля Лира*, потому что он проще, не такой «чрезмерный», не такой барочный. Вольтер согласился бы со многими толстовскими нападками на эту трагедию. И у других великих писателей Толстой находил немало недостатков: Гомер был безнравственный поэт, потому что идеализировал гнев и жестокость; Расин и Пушкин – второстепенные писатели, потому что обращались лишь к узкой аристократической аудитории и были непонятны народу. Но Шекспир – плохой писатель, потому что он плохо писал, и его поэзия так Толстого никогда и не тронула. Искусство же, по Толстому, есть то, что «заражает» добрыми чувствами. «Испытывает человек это чувство, заражается тем состоянием души, в котором находится автор, и чувствует свое слияние с другими людьми, тогда предмет, вызывающий это состояние, есть искусство: нет этого заражения, нет слияния с автором и с воспринимающими произведение – и нет искусства».

Шекспир и Вагнер не заразили Толстого своими чувствами, и поскольку он не верил в искренность людей, утверждавших, что чувства Вагнера и Шекспира их «заразили», – то Шекспир и Вагнер не искусство. Толстой противопоставляет им творения примитивного народного искусства – историю Иосифа, венгерский чардаш, театр примитивного сибирского племени – вогулов. Он приводит чей-то рассказ о вогульской пьесе, в которой очень просто и наивно изображается охота на оленя и тревога лани за своего детеныша как

пример истинного искусства: «И я по одному описанию почувствовал, что это было истинное произведение искусства», потому что чувства лани его заразили. Все, что не «заражает», не искусство, и только затемняет искусство. Чрезмерная техника, чрезмерная пышность в постановке пьесы, чрезмерный реализм – все это затемняет и умалчивает художественную ценность картины, пьесы, книги. Чем проще, чем обнаженнее, тем лучше. «В повествовании об Иосифе не нужно было описывать подробно, как это делают теперь, окровавленную одежду Иосифа и жилище и одежду Иакова, и позу и наряд Пантефриевой жены, как она, поправляя браслет на левой руке, сказала: «Войди ко мне», и т.п., потому что содержание чувства в этом рассказе так сильно, что все подробности излишни и только бы помешали передать чувства, а потому рассказ этот доступен всем людям, трогает людей всех наций, сословий, возрастов, дошел до нас и проживет еще тысячелетия. Но отнимите у лучших романов нашего времени подробности, что же останется?» (*Что такое искусство?*).

Истинное искусство может быть нравственным или безнравственным в зависимости от нравственной ценности чувств, которыми оно заражает. Многие произведения современной литературы, хотя и представляют истинное искусство, в нравственном отношении дурны, потому что это классовое искусство, понятное только богатым и образованным, и ведет к разъединению, а не к единению. Из общего приговора современной литературе за безнравственность Толстой исключает очень немногое. Он называет лишь несколько произведений: Шиллера (*Разбойники*), Гюго (*Отверженные*), Диккенса (*Повесть о двух городах*, *Рождественские колокола* и *Рождественская песнь в прозе*), Джорджа Элиота (*Адам Бид*), Достоевского (*Записки из Мертвого дома*) и... Бичер-Стоу (*Хижина дяди Тома*) – «как образцы высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему» искусства – искусства, по его словам, «религиозного». Как примеры не столь высокого, но все же хорошего искусства, «искусства, передающего самые простые житейские чувства, такие, которые доступны всем людям всего мира», Толстой называет, правда, с большими оговорками *Дон Кихота*, Мольера, *Давида Копперфильда* и *Записки Пиквикского клуба*, рассказы Гоголя, Пушкина и Мопассана. Но «по исключительности передаваемых чувств и по излишку специальных подробностей времени и места, и, главное, по бедности содержания сравнительно с образцами всенародного древнего искусства, как, например, история Иосифа Прекрасного, они большею частью доступны только людям своего круга».

Свои собственные ранние произведения Толстой осудил и с нравственной (классовая исключительность и дурные чувства), и с эстетической (излишество подробностей, весь стилистический набор

реализма) точки зрения. Но еще задолго до того, как была написана статья *Что такое искусство?* Толстой стал писать новые художественные произведения, которые должны были отвечать его новым идеалам. Новизна этих вещей не только в том, что они написаны с определенной тенденцией, которой полностью подчинены многие его ранние рассказы (особенно написанные между 1856–1861 гг.), но в том, что он оставил свою раннюю реалистическую, обильную подробностями манеру, стараясь приблизиться к чистоте и простоте своего любимого шедевра – рассказа об Иосифе.

Сразу после *Исповеди* он написал ряд просветительских рассказов для народа. Они были впервые опубликованы в 1885 году и продолжали публиковаться в следующие годы издательством «Посредник», специально созданным для популяризации толстовского учения. Написаны они с учетом российских условий, т.е. цензуры. Поэтому в них нет резких и открытых сатирических выпадов против Церкви и государства. Мораль в них всегда присутствует, зачастую в самом названии: *Вражье лепко, а Божье крепко, Бог правду видит, да не скоро скажет*, – но не всегда именно толстовская. Еще во времена работы над *Анной Карениной* Толстой написал рассказ для народа, единственный, который он исключил из осужденных им самим прежних трудов, – рассказ *Кавказский пленник* (1873), который он отнес к хотя и низшей, но все-таки рекомендуемой им категории «хорошего общего искусства» (не религиозного). Новые рассказы выражают его стремление к религиозному искусству. Они отвечают новому толстовскому вкусу: рассказывается о главном и нет никаких избыточных украшений «реализма». Но они остаются реалистическими, ибо место действия понятно и привычно тому читателю, для которого они написаны: это русская крестьянская жизнь, с достаточным количеством местного колорита, чтобы ее опознать как именно русскую. Все рассказы написаны великолепно, каждый – маленький шедевр построения, сжатости и соответствия художественных средств и цели. Форма и содержание представляют органическое целое и нравственная тенденция не торчит, как что-то постороннее. Один из лучших – *Два старика*, рассказ о том, как два крестьянина по обету отправились в Иерусалим. Один достиг цели и увидел Святую землю, но другому встретилась по пути умирающая с голоду семья и он, чтобы спасти их, потратил все свои деньги, потерял время и вернулся домой, так и не увидев Иерусалима. Первый по дороге домой попал в семью, спасенную его товарищем, и пришел к пониманию того, «что на миру велел Бог по смерти отбывать каждому свой оброк – любовью и добрыми делами».

Позднее, когда слава его стала расти и у него появились читатели во всем мире, он стал писать народные рассказы более

универсальные и обобщенные. Они еще больше приблизились к его идеалу – быть понятным всем. Это *Франсуаза* – перевод-переработка рассказа Мопассана *Богородица ветров*, где он состриг все лишние реалистические побег; *Суратская кофейная* и *Дорого стоит*, и еще более поздние рассказы *Ассирийский царь Ассаргадон*, *Труд, смерть и болезнь* и *Три вопроса*. В них он приближается к стилю притчи, с такой силой использованному в *Исповеди*, и к восточному апологу.

Рассказы, рассчитанные на образованного читателя, написаны иначе: они гораздо длиннее, в них больше подробностей, больше «психологии», стилистически они гораздо ближе к прежним толстовским произведениям. Есть рассказы проблемные, задача которых не столько учить, сколько передать собственный опыт. Их можно разделить на две категории: рассказы об обращении и рассказы о проблеме пола. К первой можно отнести *Записки сумасшедшего* (незаконченное сочинение, писалось в 1884 г., опубликовано посмертно); *Смерть Ивана Ильича* (1886) и *Хозяин и работник* (1895). Тема этих рассказов – духовное обращение образованного или богатого, но темного и не пережившего возрождения человека перед лицом смерти или безумия. *Записки сумасшедшего* очень близки к *Исповеди*. Здесь со страшной силой передается чувство метафизической тоски и отчаяния всего существа перед бездной, лишенной смысла жизни; чувство, несомненно испытанное самим Толстым во время великого кризиса и которое, возможно, возвращалось к нему и после обращения. Этот рассказ – самый мистический из написанного Толстым. Он остался неоконченным, но надо признать, что этому рассказу принадлежит центральное место в толстовском творчестве, рядом с *Исповедью*, а как свидетельство он стоит даже выше. В нем больше прямой искренности, больше от документа и меньше от «искусства». Герой *Смерти Ивана Ильича* не мыслящий и ищущий человек, как Толстой *Исповеди*, или как Сумасшедший. Он простой, средний человек, принадлежащий к образованному классу, судья (категория, особенно ненавистная Толстому). Откровение является ему прямым следствием смертельной болезни. Поняв, что умирает, он теряет всякий вкус к существованию и погружается в глубочайшую тоску, осознав бессмысленность и пустоту своей жизни. Но радость возвращается с бесхитростной и веселой добротой лакея Герасима, единственного человека, помогающего ему в смертном отчаянии. И перед смертью он видит внутренний свет Веры, Самоотречения и Любви. *Хозяин и работник* – тоже рассказ о возрождении к новой жизни перед лицом смерти. Он знаком каждому читателю. Это один из шедевров Толстого, по строгой красоте конструкции сравнимый с *Исповедью*, а по истинности мистического света – с *Записками сумасшедшего*. Стилистически он занимает место между старой реалистической и новой, народной, художественной манерой, и

больше всех произведений, не написанных специально для народа, приближается к толстовскому идеалу религиозного искусства.

«Сексуальные» повести – это *Крейцерова соната* (1889) и *Дьявол* (написанный в том же году, опубликованный посмертно). Из них первая, с ее подробным исследованием чувства ревности и резкой критикой полового воспитания в современном обществе, хорошо известна. Это, безусловно, сильная вещь, но далеко не совершенное художественное произведение. Она недостаточно сконцентрирована, проповедь ее не всегда художественно «необходима», а стиль странно напоминает раздерганную и возбужденную манеру Достоевского. *Дьявол* удачнее. Это удивительнейший анализ характерной для Толстого одержимости плотскими желаниями, о чем Горький так пронизательно говорил. Это рассказ о человеке, который любит свою молодую прелестную жену, но плотское желание неудержимо тянет его к крестьянке, с которой он был в связи до брака. Он бессилен побороть свое влечение, и, спасаясь от падения, в минуту отчаяния убивает эту женщину. Конец не вполне удовлетворил Толстого, и он написал другой: герой убивает не предмет своей страсти, а себя. Несмотря на двойной конец, повесть *Дьявол* – один из величайших шедевров Толстого и по своей яростной искренности, и по мастерству конструкции: трагическая неизбежность падения героя, его беспомощность перед плотским инстинктом, разрастаясь, приводят к роковому концу. Все это написано с непревзойденным мастерством.

Среди поздних художественных произведений Толстого больше всего внимания привлек и наиболее широко известен роман *Воскресение* (закончен и напечатан в 1899 г.), который поэтому обычно считают типичным произведением последнего периода. Он состоит из трех частей – самая крупная вещь с 1880 г., почти такая же по размеру, как *Анна Каренина* и *Война и мир*. Единственно по этой причине и совершенно неправомерно роман занял главное место среди произведений последнего периода и часто цитируется наряду с двумя предыдущими. На него нередко указывают, желая доказать, что гений Толстого пошел на убыль с тех пор, как он стал проповедником. Если мерить его творческую работу последних тридцати лет именно *Воскресением*, то пришлось бы с этим утверждением согласиться, потому что совершенно ясно – *Воскресение* гораздо ниже *Войны и мира* и *Анны Карениной*. Но оно ниже и *Хозяина и работника*, и *Живого трупа*. Несмотря на свои размеры, оно никак не является любимым детищем Толстого. Написан роман был, странно сказать, для денег, и, вполне вероятно, не увидел бы света при жизни автора, если бы не его стремление добыть средств для духоборов. Духоборы, крестьянская секта «христианских коммунистов», преследовались правительством за отказ от военной службы по религиозным соображениям.

Канада предложила принять их, и только отсутствие средств задерживало эмиграцию пяти тысяч мужчин и женщин. Толстой решил прийти на помощь: он поспешно закончил и опубликовал в одной из самых популярных русских газет роман, над которым в то время работал. Таким образом, средства были найдены, и духоборы отправлены в Саскачеван, где и поселились. Поэтому не следует делать *Воскресение* мерилom творческого гения Толстого в последние годы – это, возможно, одно из наименее удачных его произведений. Вот что он писал Черткову, когда решил закончить и опубликовать роман: «Повести эти написаны в моей старой манере, которую я теперь не одобряю; если я буду исправлять их, пока буду доволен, я никогда не кончу; обязавшись же отдать их издателю, я должен буду выпустить их *tels quels*» (такими, как есть. – *Прим. пер.*).

В это время он работал над *Хаджи-Муратом* и над *Воскресением*, и выбрал последнее, потому что оно ему меньше нравилось и не так было жаль печатать его в неотделанном виде. *Воскресение* далеко от совершенства; нравственная идея, обильно поддержанная текстами из Евангелия, не входит органически в ткань повествования. История обращения Нехлюдова уступает истории собственного толстовского обращения (в *Исповеди*), как и истории Ивана Ильича, и купца в *Хозяине и работнике*. Оно лишено внутреннего света – это холодное решение жить согласно нравственному закону, чтобы избежать мучений совести и обрести внутренний покой. *Воскресение* представляет Толстого и его учение с самой непривлекательной стороны. Со всем тем – это Толстой, его книга. Но лучшие ее черты нехарактерны для позднего Толстого, это, в меньшей степени, черты *Анны Карениной* и *Войны и мира*. Лучшее здесь – те мелкие реалистические детали, которые он так сурово осудил в статье *Что такое искусство?*

История Масловой, ее начало – лучшая часть книги. В ней есть неуловимая поэзия, напоминающая атмосферу вокруг Наташи в *Войне и мире*. Очень хороша и сатирическая часть. Великолепно описание суда – основательная, концентрированная, не преувеличенная сатира. Сам Толстой ее не превзошел – разве что во второй части того же романа, где сатирически описывается петербургская бюрократия. Но сатирически богохульное описание церковной службы, запрещенное цензурой и отсутствовавшее в дореволюционных русских изданиях, трудно охарактеризовать иначе как впадение в безвкусицу. Оно совершенно беспричинно и не нужно для развития романа.

Если в *Воскресении* Толстой всего слабее, то в параллельно писавшейся вещи он достигает наибольшей высоты. *Хаджи-Мурат* был начат в 1896 г. и закончен в 1904. Опубликован он был после смерти автора. Здесь Толстой стремился создать рассказ, который

отвечал бы его идеалу «хорошего всемирного», не религиозного искусства. *Хаджи-Мурат* – шедевр высшего порядка. Это история затяжной войны, которую кавказские горцы под военным и религиозным водительством своего вождя Шамиля вели против России. Хаджи-Мурат, выдающийся военачальник горцев, движимый личным честолюбием и жаждой мести, дезертирует из стана Шамиля к русским; те принимают его с показным дружелюбием, под которым скрывается недоверие. Семья Хаджи-Мурата осталась у Шамиля, и тот удерживает их как заложников. У Хаджи-Мурата растет желание увидеть сына; он решает бежать в горы, но при этой попытке его убивают. Хаджи-Мурат – дикарь. Его чувства – это чувства умного, смелого и коварного воина со всеми достоинствами и пороками воинственного варвара. Рассказ ведется, как говорил Толстой, «в манере кинетоскопа» – сцены то и дело сменяют одна другую, главы похожи на набор картинок в волшебном фонаре. Этот метод живо показывает трагическую иронию взаимного непонимания между людьми разных классов и национальностей. Это трагедия, переданная простейшими средствами. Финальная сцена – смерть Хаджи-Мурата и четырех его сподвижников, окруженных сотнями преследователей, – одна из величайших и наиболее трагических сцен мировой литературы.

Хаджи-Мурат, как и *Записки сумасшедшего* и *Дьявол*, был опубликован только в 1911 г. в трехтомном посмертном сборнике*. Сюда вошло несколько театральных пьес и множество рассказов и отрывков. Один из них – *Отец Сергей* – история аристократа, который сделался монахом и отшельником, но, не найдя мира в официально санкционированной святости, бежит из своей знаменитой кельи, чтобы стать бродягой и в унижении и нищете обрести то, чего не мог найти в своем мирском отшельничестве. Это – могучее исследование духовной гордыни и, опять-таки, плотских вожделений. Это так же великолепный образчик поздней толстовской быстрой, сжатой и «близкой к сущности дела» манеры письма. В этом смысле еще лучше *Фальшивый купон* (1903–1905), великолепно построенная история цепочки зла, потянувшейся от одного начального дурного деяния и переходящей по контрасту в цепь добрых дел, приводящую к спасению всех ее участников. Невозможно перечислить тут все мелкие рассказы и отрывки, вошедшие в эти три чудесных тома. Но нельзя не назвать один из самых коротких – *Алеша Горшок* (1905). Это произведение редкого совершенства, апофеоз святого дурачка, который сам не понимает своей доброты. На пяти-шести страницах рассказана история крестьянского

*Он не опубликован при жизни Толстого, чтобы не подливать масла в огонь войны между Чертковым и графиней Толстой об авторском праве, которая велась через голову самого автора.

мальчика, который всю жизнь на всех работал, но в простоте душевной и кротком смирении (непротивлении) познал тот внутренний свет, ту чистоту совести и совершенный покой, который был недостижим для все сознающей, рациональной, беспокойной души Толстого. Уместившийся на шести страницах рассказ этот – одно из совершеннейших толстовских созданий, очень немногих, заставляющих забыть о глубоко корнящемся люциферианстве и гордыне его автора.

Все пьесы Толстого написаны после 1880 года. В нем не было тех качеств, которые создают драматурга, и достоинства его пьес, строго говоря, не в драматургии. Несмотря на французское воспитание и классические вкусы, все его пьесы построены в крайне нефранцузской и неклассической манере. За исключением *Плодов просвещения*, комедии интриги, а точнее – фарса, все они построены по тому же принципу «кинетоскопа», что и *Хаджи-Мурат*. Действие не развивается постепенно, а состоит из сцен, представляющих основные моменты рассказа, который часто охватывает много лет. Такая конструкция иногда напоминает средневековые моралите. Она легко поддается экранизации. Первая из этих пьес – *Первый винокур*, юмористическая антиалкогольная пьеса-моралите «для народа», – напечатана в 1886 г. вместе с серией народных рассказов. Первый винокур, конечно, не кто иной, как дьявол. У него множество жертв из богатых и праздных классов, но ему не удастся запутать в свою сеть ни одного крестьянина, потому что труд обороняет крестьянина от греха. Наконец ему удастся совратить одного из крестьян, но только тогда, когда он научил его гнать спирт. Это очень забавная пьеска, которая, как заметил один английский критик, очень обеспокоила бы виноторговлю, если бы была представлена в Англии. За ней последовала *Власть тьмы*, самая известная и самая высокоценяемая из всех театральных пьес Толстого (1887). Это тоже, в сущности, моралите, но трактованное совсем по-другому. *Власть тьмы* – трагедия, реалистическая трагедия. Речь в ней идет о жизни крестьян, но написана она для образованной публики. Планировалась она как моралите, а осуществилась как реалистическая пьеса, с полным набором осужденных «излишних подробностей», в том числе с точным воспроизведением крестьянского просторечия, чего крестьянский зритель особенно не любит. Несоответствие плана и его осуществления и изобилие мерзостей ненужного реализма вызвали нелюбовь Толстого к этой пьесе, и он осудил ее, как принадлежащую к «дурной манере». Как и *Воскресение*, это далеко не лучшая вещь Толстого, и ее большой успех доказывает только, как мало русская и иностранная публика понимала гений Толстого. В России пьеса понравилась, потому что она принадлежала к вещам знакомого реалистического стиля «излишних подробностей», и потому, что привычные к такому стилю русские актеры хорошо ее

разыграли. За границей она была принята с энтузиазмом, потому что ее беспощадный реализм был новой, весьма пикантной штучкой для западного вкуса. Я не хочу сказать, что в ней нет и следа гениальности; напротив, план пьесы – одно из сильнейших изобретений Толстого. Тут он лучше всего выразил свою любимую концепцию Кармы – бессознательного искупления греха, да и другую свою любимую мысль – о том, что каждое злое деяние обладает силой порождать все новое и новое зло. Подзаголовок драмы – *Коготок увяз, всей птичке пропасть* – выражает именно эту мысль. Вся атмосфера трагедии – тяжелая, мрачная, и мало у Толстого вещей, которые потрясали бы больше, чем третий акт, когда Никита вкушает первый безрадостный плод своего преступления. Но «излишние подробности» мешают и обременяют, а образ Акима (изуродованный «реалистической» передачей его речи) – не слишком удачное воплощение «святого дурачка». При всех достоинствах своих *Власть тьмы* не достигает высоты значительно раньше написанной лучшей русской реалистической трагедии – пьесы Писемского *Горькая судьбина. Плоды просвещения* (1889) – не более, чем безделушка. Как комедия интриги она построена не очень удачно. В Толстом не было ни на грамм от Скриба или Сарду. Однако диалоги представителей образованного общества прекрасны и сатира остра. Сатирический дар Толстого явился здесь в облегченном виде. Реалистическая тенденция, испортившая диалог во *Власти тьмы*, составляет одно из главных достоинств его светских пьес. В деревенской пьесе он передразнивал крестьянский язык, который не был его собственным; в *Плодах просвещения* и в последующих пьесах позволил своим персонажам говорить на своем собственном языке. Именно диалогом замечательны пьесы *И свет во тьме светит* и *Живой труп*, где говорят на современном языке русского высшего общества, со всем алогизмом и бесформенностью живой речи, и кажется, что с печатной страницы доносятся все ритмы и интонации людей. *И свет во тьме светит*, драма, начатая в восьмидесятые годы и продолженная в 1900–1902 гг., осталась неоконченной. Она похожа на автобиографию – в ней рассказывается о моралисте толстовского типа, окруженном недоброжелательством семьи; его последователей сажают в тюрьму за жизнь по его проповеди. Но необходимо сказать, что Толстой, изобразивший себя в Сарынцеве, к себе несправедлив. Сарынцев никак не яснополянский гигант; это узкий, холодный, жесткий и педантичный фанатик, более похожий на кого-нибудь из толстовцев, например, на Черткова. Совсем другое дело *Живой труп*, одна из самых прекрасных и любимых публикой пьес Толстого. В ней есть то, что у него встречается лишь в немногих вещах, – отчетливая нота сострадания к человеку, свободная от нравоучительной догмы. Есть и то, что трудно даже заподозрить у Толстого, – огромная нежная

жалость ко всему заблудшему грешному человечеству, уважение к человеческому страданию, будь то всеми покинутый пьяница или надменная великосветская мать. Это полная противоположность *Воскресению*. И это самое *беспристрастное*, даже по сравнению с *Хаджи-Муратом*, из последних произведений Толстого. Драма не слишком точно сконструирована, тут опять применен привычный уже метод «кинетоскопа», и в точном смысле слова это даже не драма. Но она была поставлена и в постановке Станиславского во МХАТе сыграна очень хорошо. Можно считать, что *Живой труп* есть последнее проявление толстовского гения: пьеса явно написана очень старым человеком, с той широтой и мягкостью взгляда, которые, когда приходят, – лучшее украшение старости.

Жизнь Толстого после обращения может быть описана здесь лишь в самых общих чертах. Вскоре после того, как *Исповедь* стала известна, он начал вербовать учеников, сначала против своей воли. Первым из них оказался известный всем злоеший В. Г. Чертков* – отставной конногвардеец, узкий фанатик, человек жестко-деспотического нрава, имевший огромное практическое влияние на Толстого и ставший великим визирем новой общины. Появились и другие ученики, среди которых следует назвать П. И. Бирюкова, автора *Жизни Толстого*, написанной в тоне сплошного панегирика, словно житие святого, но ценной по количеству содержащейся там информации. Толстой также вступил в отношения с некоторыми сектами христианских коммунистов и анархистов, например, с духоборами. Внешнее воздействие толстовского учения выразилось главным образом в отказе служить в армии, за что множество людей попало в тюрьму и в ссылку. Но самого Толстого правительство не трогало. Только в 1901 г. Синод отлучил его от Церкви. Эта мера, вызвавшая общее совершенно несправедливое возмущение в стране и за границей, про-

*Чертков был внуком помещика, у которого Егор Чехов, дед писателя, был крепостным.

сто зафиксировала то, что и так было всем известно: Толстой перестал быть православным христианином.

У Толстого никогда не было множества последователей, но его слава среди людей всех классов выросла необыкновенно. Она распространилась по всему миру, и в последние два десятилетия его жизни Толстого почитали так, как после смерти Вольтера не почитали ни одного писателя. Ясная Поляна стала новым Фернеем, более того, чуть ли не новым Иерусалимом. Туда шли паломники со всего света, чтобы только увидеть великого старца. Но семья Толстого, за исключением младшей дочери Александры, относилась к новому учению враждебно. Особенно против новых идей мужа была настроена графиня Софья Андреевна. Она не соглашалась раздать свое имущество, утверждая, что ее долг – обеспечить

большую семью. Толстой отказался от авторского права на свои сочинения, но право владения имением и авторское право на прежние сочинения был вынужден отдать жене. Это создало явные противоречия между толстовской проповедью коммунизма и презрения к материальным богатствам и легкой, даже роскошной жизнью, которую он вел согласно порядку, заведенному женой – ибо Софья Андреевна воплощала философию Толстого времен *Войны и мира*: «Человек должен жить так, чтобы он и его семья имели самое лучшее». Это противоречие очень тяготило его, а Чертков всячески поддерживал это тягостное чувство. Он и Софья Андреевна возглавили два лагеря, воюющие за Толстого. Сам Толстой обладал завидным здоровьем для своего возраста, но серьезно заболел в 1901 г., и ему пришлось долго прожить в Крыму.

Он продолжал работать до конца жизни, без намека на ослабление умственных сил. История его «бегства» и смерти всем известна. Противоречия его жизни угнетали его все больше и, побуждаемый Чертковым, в раздражении на жену он, вместе с дочерью Александрой и доктором, покинул Ясную Поляну. Неизвестно, куда он собирался отправиться, но после недолгих бесцельных блужданий ему пришлось остановиться на станции Астапово. Там его уложили в доме начальника станции, и 7 ноября (по старому стилю) 1910 г. он умер.

3. ЛЕСКОВ

Лесков был всего на три года моложе Толстого, но печататься он начал, когда ему было уже за тридцать, и время, когда с жаром, с радостью принимали великое поколение романистов, уже миновало. Наступило время напряженной внутрипартийной борьбы, когда ни один писатель не мог надеяться, что все критики примут его одинаково хорошо, и даже на частичное признание какой-либо партией могли рассчитывать лишь те писатели, которые к ней принадлежали. Лесков никогда не принадлежал ни к какой партии – и претерпел все последствия этого. Он имел немалый успех у читающей публики, но критика не обращала на него внимания. Даже теперь, когда он занял среди классиков бесспорное место и его знают лучше и читают больше, чем, скажем, Гончарова или Писемского, он не удостоился «официального» признания, т. е. постоянного места в учебниках. Лесков – разительный пример невыполнения русской критикой своего долга. Славу ему создали читатели вопреки критике.

Николай Семенович Лесков родился в селе Горохово Орловской губернии в 1831 г. Отец его был чиновник и сын священника. Мать происходила из дворянской семьи, и детство его было обычное дворянское детство. Большое влияние на него оказала его тетка Поля, которая вышла замуж за англичанина-квакера и примкнула к этой секте. Шестнадцати лет Лесков потерял родителей и остался

один на свете, вынужденный сам зарабатывать себе на хлеб. Пришлось бросить гимназию и поступить на службу. Он служил в разных казенных провинциальных учреждениях. Тут ему открылись реальные картины русской действительности. Но по-настоящему он открыл жизнь, когда оставил государственную службу и стал служить у англичанина Шкотта, как и тетя Поля, сектанта, который управлял огромными имениями богатого помещика. На этой службе Лесков приобрел обширные познания о русской жизни, весьма отличающиеся от типичных представлений молодых образованных людей того времени. Благодаря житейской подготовке Лесков стал одним из тех русских писателей, которые знают жизнь не как владельцы крепостных душ, чьи воззрения изменились под влиянием французских или немецких университетских теорий, как Тургенев и Толстой, а знают ее из непосредственной практики, независимо от теорий. Потому-то взгляд его на русскую жизнь так необычен, так свободен от снисходительной сентиментальной жалости к русскому крестьянину, столь характерной для либерального и образованного крепостника. Его литературная работа началась с писания деловых отчетов для м-ра Шкотта, который не замедлил обратить внимание на содержащиеся там сокровища – здравый смысл, наблюдательность, знание народа. Лесков начал писать для газет и журналов в 1860 г., когда ему было 29 лет. Первые статьи касались только практических, бытовых вопросов. Но вскоре – это произошло в 1862 г. – Лесков бросил службу, переехал в Петербург и стал профессиональным журналистом. То было время большого общественного подъема. Общественные интересы захватили и Лескова, но в высшей степени практический ум и житейский опыт не позволили ему безоговорочно примкнуть ни к одной из тогдашних партий горячих голов, не приспособленных к практической деятельности. Отсюда и изоляция, в которой он оказался, когда произошел инцидент, оставивший несмываемый след в его литературной судьбе. Он написал статью о больших пожарах, в том году разрушивших часть Петербурга, виновниками которых по слухам считались «нигилисты» и радикально настроенные студенты. Лесков не поддержал этот слух, но упомянул о нем в своей статье и потребовал, чтобы полиция провела тщательное расследование с целью подтвердить или опровергнуть городские слухи. На радикальную прессу это требование подействовало как разорвавшаяся бомба. Лескова обвинили в том, что он натравливает чернь на студентов и «информирует» полицию. Ему объявили бойкот и изгнали из прогрессивных журналов. В это время он начал писать художественную прозу. Первый рассказ (*Овцебык*) появился в 1863 году. За ним последовал большой роман *Некуда* (1864). Этот роман вызвал новые недоразумения с радикалами, которые умудрились разглядеть в некоторых персонажах клеветнические карикатуры на

своих друзей; этого было достаточно, чтобы заклеить Лескова как подлого клеветника-реакционера, хотя главные социалисты в романе изображены почти святыми. В следующем своем романе, *На ножах* (1870–1871), Лесков пошел в изображении нигилистов значительно дальше: они представлены как кучка мерзавцев и подлецов. «Политические» романы – не лучшее из созданного Лесковым и не они создали ему нынешнюю славу, слава эта основана на его рассказах. Но именно они сделали Лескова жупелом всей радикальной литературы и лишили самых влиятельных критиков возможности отнестись к нему хоть с какой-то долей объективности. Единственным, кто приветствовал, ценил и ободрял Лескова, был знаменитый славянофильский критик Аполлон Григорьев, человек гениальный, хотя и сумасбродный. Но в 1864 году Григорьев умер, и всей своей позднейшей популярностью Лесков обязан только никем не направляемому хорошему вкусу публики.

Популярность началась после публикации «хроники» *Соборяне* в 1872 г. и ряда рассказов, в основном из жизни духовенства, которые последовали за хроникой и печатались до самого конца 70-х гг. В них Лесков является защитником консервативных и православных идеалов, что привлекло к нему благосклонное внимание высокопоставленных особ, в том числе супруги Александра II, императрицы Марии Александровны. Благодаря вниманию императрицы Лесков получил место в комитете министерства просвещения, практически синекуру. В конце 70-х гг. он присоединился к кампании защиты православия против пиетистской пропаганды лорда Рэдстока. Однако Лесков никогда не был последовательным консерватором, и даже его поддержка православия против протестантизма опиралась, как на главный аргумент, на демократическое смирение, которым оно отличается от аристократического индивидуализма «великосветского раскола», как он называл рэдстоковскую секту. Его отношение к церковным учреждениям никогда не было до конца покорным, и его христианство постепенно становилось все менее традиционным и все более критическим. Рассказы из жизни духовенства, написанные в начале 80-х гг., были в значительной степени сатирическими, и из-за одного такого рассказа он потерял свое место в комитете. Лесков все больше и больше подпадал под влияние Толстого и к концу жизни стал истовым толстовцем. Измена консервативным принципам снова толкнула его к левому крылу журнализма, и в последние годы он сотрудничал в основном в журналах умеренно-радикального направления. Однако те, кто диктовал литературные мнения, о Лескове не высказывались и относились к нему весьма холодно. Когда в 1895 г. он умер, у него было множество читателей по всей России, но мало друзей в литературных кругах. Говорят, незадолго до смерти он сказал: «Теперь меня читают за красоту моих выдумок,

но через пятьдесят лет красота поблекнет, и мои книжки будут читать только ради идей, которые там содержатся». Это было удивительно дурное пророчество. Теперь, более чем когда-либо, Лескова читают из-за несравненной формы, из-за стиля и манеры рассказа – меньше всего из-за его идей. В сущности, немногие из его поклонников понимают, какие у него были идеи. Не потому, что эти идеи непонятны или так уж тщательно спрятаны, но просто потому, что внимание поглощено совсем другим.

Самое поразительное и оригинальное у Лескова – это русский язык. Его современники писали и старались писать ровным и гладким языком, избегая слишком ярких или сомнительных оборотов. Лесков же жадно хватал каждое неожиданное или живописное идиоматическое выражение. Все формы профессионального или классового языка, всевозможные жаргонные словечки – все это можно встретить на его страницах. Но особенно любил он комические эффекты просторечного церковнославянского и каламбуры «народной этимологии». Все это, конечно, непереводаемо. Он, как и О. Генри, позволял себе в этом отношении большие вольности и изобрел множество удачных и неожиданных деформаций привычного смысла или привычного звучания. Другая отличительная черта Лескова: он, как никто другой из современников, владел даром рассказа. Как рассказчик он, пожалуй, занимает в современной литературе первое место. Его рассказы – просто анекдоты, рассказанные с колоссальным смаком и мастерством; даже в своих больших вещах он любит, характеризуя своих персонажей, рассказать о них несколько анекдотов. Это было противоположно традициям «серьезной» русской литературы и критики стали считать его просто гаером. Самые оригинальные рассказы Лескова так набиты всевозможными случаями и приключениями, что критикам, для которых главное были идеи и тенденции, это казалось смешным и нелепым. Слишком очевидно было, что Лесков просто наслаждается всеми этими эпизодами, как и звуками и гротескными обличьями знакомых слов. Как ни старался он быть моралистом и проповедником, он не мог пренебречь случаем рассказать анекдот или скаламбурить. Толстой любил рассказы Лескова и наслаждался его словесной эквилибристикой, но пенял ему на перенасыщенность его стиля. По мнению Толстого, главным недостатком Лескова было то, что он не умел удержать свой талант в рамках и «перегружал свой воз добром». Этот вкус к словесной живописности, к быстрому изложению запутанного сюжета разительно отличается от методов почти всех остальных русских романистов, особенно Тургенева, Гончарова или Чехова. В лесковском видении мира нет никакой дымки, нет атмосферы, нет мягкости; он выбирает самые кричащие цвета, самые грубые контрасты, самые резкие контуры. Его образы предстают при

беспощадном дневном свете. Если мир Тургенева или Чехова можно уподобить пейзажам Коро, то Лесков – это Брейгель-старший, с его пестрыми, яркими красками и гротескными формами. У Лескова нет тусклых цветов, в русской жизни он находит характеры яркие, живописные и пишет их мощными мазками. Величайшая добродетель, из ряда вон выходящая оригинальность, большие пороки, сильные страсти и гротескные комические черты – вот его любимые предметы. Он одновременно и служитель культа героев, и юморист. Пожалуй, можно даже сказать, что чем героичнее его герои, тем юмористичнее он их изображает. Вот этот юмористический культ героев и есть самая оригинальная лесковская черта.

О лесковских политических романах, навлекших на него враждебность радикалов, можно не говорить. По уровню они не выше средних «реакционных» романов 60-70-х гг. Они заслуженно забыты и не играют никакой роли в нынешней лесковской славе. Но рассказы, которые он писал в то же самое время, очень хороши. Они не так богаты словесными радостями, как рассказы зрелого периода, но в них уже в высокой степени проявлено его мастерство рассказчика. В отличие от поздних вещей они дают картины безвыходного зла, непобедимых страстей. Пример тому *Леди Макбет Мценского уезда* (1866), которая была переведена на английский. Это очень сильное исследование преступной страсти женщины и веселого цинического бессердечия ее любовника. Холодный беспощадный свет льется на все происходящее и обо всем рассказано с крепкой «натуралистической» объективностью. Другой замечательный рассказ того времени – *Воительница*, колоритная история петербургской сводницы, которая относится к своей профессии с восхитительно-наивным цинизмом и глубоко, совершенно искренно обижена на «черную неблагодарность» одной из своих жертв, которую она первая толкнула на путь позора.

За этими ранними рассказами последовали серия *Хроник* выдуманного города Старгорода, «русского Барчестера», поскольку за одну из них английский критик уже назвал Лескова «русским Троллопом». Они составляют трилогию: *Старые годы в селе Плодомасове* (1869), *Соборяне* (1872) и *Захудалый род* (1875). Вторая из этих хроник – самое популярное из лесковских произведений. Речь в ней идет о старгородском духовенстве. Глава его, протопоп Туберозов – одно из самых удавшихся Лескову изображений «праведника». Дьякон Ахилла – великолепно написанный характер, из самых изумительных во всей портретной галерее русской литературы. Комические эскапады и бессознательное озорство огромного, полного сил, совершенно бездуховного и простодушного как ребенок дьякона и постоянные реприманды, которые он получает от протопопа Туберозова, известны каждому русскому читателю, а

сам Ахилла стал общим любимцем. Но вообще *Соборяне* вещь для автора нехарактерная – слишком ровная, неторопливая, мирная, бедная событиями, нелесковская. Для любой из типичных для него вещей самая мысль о сравнении с Троллопом показалась бы нелепой.

Типичная вещь – это *Очарованный странник* (1874). Тут его мастерство рассказчика достигло высшей точки. На ста, примерно, страницах рассказана полная событий и необычайных приключений жизнь авантюриста поневоле, который заколдован и всю жизнь, хочет не хочет, бросается из одного приключения в другое. Приключения сменяются с дух захватывающей быстротой, о каждом из них рассказывается в очень быстром темпе, и все они насыщены выразительными и живописными подробностями. Рассказ ведется от первого лица – это любимый лесковский способ дать полную волю своей словесной изобретательности. В тот же год, что и *Очарованный странник*, появился *Запечатленный ангел*, еще одна авантурная история, поведенная колоритным языком старообрядца – захватывающая история о возвращении иконы, конфискованной властями. В этих и во многих других рассказах материал Лескову дает религиозная жизнь русского народа. Его религиозный идеал, поначалу очень близкий к церковному православию, в последних произведениях становится более чисто этическим, чем православным. Уже таков был рассказ *На краю света* (1876) – о русском миссионере, которого спас от смерти в сибирской тайге туземец-язычник и который приходит к заключению, что миссионерство в том виде, как оно ведется, идет только во зло для туземцев. Затем появились рассказы о праведных людях – об удивительных пуританских и христианских добродетелях, встречающихся в разных классах русского общества. В них, как и в *Мелочах архиерейской жизни*, Лесков приближается к чистому журнализму. В этих рассказах нет вымысла. Границы повествовательной формы размыты, и повествование то и дело переходит в обсуждение. Вскоре после этого Лесков подпал под влияние Толстого, но и не подумал отказываться от особенностей своего стиля: именно в 80-е гг. были написаны самые роскошные, самые оригинальные его рассказы. В таких рассказах как *Левша* (1882), *Грабеж* (1887), в большинстве рассказов из сборника *Святочные рассказы* (1886) и *Рассказы к стати* нет ничего, кроме чистого наслаждения рассказом. *Левша* – самое изумительное из этих произведений. Там рассказывается о том, как английский кузнец сделал стальную блоху в натуральную величину и преподнес ее императору Александру I. Император зовет тульских кузнецов, чтобы они это превзошли, и они подковывают английскую блоху золотыми подковками. Левшу везут в Англию, но, вернувшись в Россию, он попадает в тюрьму за пьянство. Это рассказано изумительным языком, где каждое третье слово – необычайно

смешное лесковское изобретение. По читательской любви *Левша* уступает только *Соборянам*.

Однако большая часть его поздних произведений проникнута «новым христианством», которое он сам отождествлял с толстовским учением. С этим отождествлением нельзя полностью согласиться. Христианство Лескова, как и толстовское, антиклерикальное, сектантствующее и чисто этическое. Но на этом сходство кончается: господствующая этическая нота иная. Тут в культ возводится не моральная чистота и разум, а смирение и милосердие. «Духовная гордыня», самодовольная праведность для Лескова величайшее преступление, и весьма сомнительно, чтобы герой драмы *И свет во тьме светит* ему бы понравился. Главная добродетель в его глазах – действенное милосердие, духовную чистоту он ценит не слишком высоко, а физическую еще того менее. Милосердие его проститутки часто показано в контрасте с гордой и холодной добродетелью матрон. Его женщины не останавливаются перед проституцией ради спасения своих возлюбленных. Один из самых святых его персонажей, скоморох Памфалон из одноименного рассказа, проводит всю жизнь, устраивая богатым фривольные и отнюдь не добродетельные увеселения, но, ни минуты не колеблясь, жертвует все свои с трудом заработанные сбережения, чтобы спасти человека в бедственном положении. Ощущение греха как необходимой почвы для святости и осуждение самодовольной гордости добродетелью как греха перед Духом Святым очень близко к нравственному чувству русского народа и Восточной церкви и совершенно отлично от толстовского гордого протестантского и люциферианского идеала совершенства. Многие поздние рассказы Лескова, написанные в его ранней манере, принадлежат к числу лучших, и среди них – последний, название которого так характерно для его культа смирения – *Дама и фефела*.

Но самые характерные произведения последних лет – это рассказы из времен раннего христианства (*Гора, Аскалонский злодей, Прекрасная Аза*), написанные в новой манере. Сюжеты и места действия не позволяют Лескову пуститься в словесные вольности и выдумки. И все-таки склонность к пышной цветистости не покинула его, и при всем своем преклонении перед Толстым Лесков не стал имитировать «классическую» манеру народных рассказов. Рассказы его так же живописны, разнообразны и затейливы как всегда. У него развивается новое качество – неожиданная могучая сила воображения. Он словно по волшебству воссоздает живую, яркую, роскошную картину жизни при последних языческих и ранних византийских императорах. У него очень мало точных знаний об этом периоде, он допускает грубые анахронизмы, да и в древней географии он тоже не силен. Воссоздаваемый им мир многим обязан житиям святых, кое-чем – Флоберу и очень многим – авторскому

воображению. Тут постоянно ощущается очаровательная тонкая струйка скрытого юмора. И результат получается причудливый и барочный. Для русского читателя особенно ново было то, что сексуальные эпизоды описывались смело и открыто. Стыдливая тогдашняя критика подняла крик против распущенности, странной для толстовца. Лескова обвиняли в неискренности, в использовании нравоучительных сюжетов как простого предлога для сладострастных и чувственных сцен. Однако Лесков был совершенно искренен, и для его сознательного «я» мораль и была главным в этих рассказах. Но в чудесном рассказчике были сложности, которых не было в его простоватых критиках, и его подсознательное «я» художника одинаково наслаждалось описанием проделок александрийских цветочниц и высокого смирения главных героев. Он видел русскую жизнь как жестокий, грубый, яркий карнавал преступлений, мошенничества и героизма. Теперь он создал для себя такую же великолепную и непристойную картину Римского Востока. Ибо если он что ненавидел, так это сосредоточенную на себе самодовольную респектабельность.

К последним рассказам принадлежит и *Заячий ремиз*, опубликованный посмертно в 1917 году (отдельным изданием – в 1923-м). Это одно из самых замечательных его произведений и величайшее достижение Лескова-сатирика. Почти всю историю рассказывает своими словами Оноприй Опанасович Перегуд, обитатель сумасшедшего дома. В своей прежней жизни он был сыном мелкого малороссийского помещика; благодаря тому, что его отец учился в бурсе с местным архиереем, он получил место станового пристава. Оноприй Опанасович, чрезвычайно тупой и недалекий, мирно сидел на своем посту до самых 60-х гг., когда началось революционное движение и его обуяло честолубивое желание – поймать нигилиста. Он поймал нескольких нигилистов, но все они оказались законопо-слушными гражданами, а один даже шпиком, который сам охотился за нигилистами. В конце концов его обводит вокруг пальца собственный кучер, который и оказывается настоящим нигилистом. Эта неожиданность сводит его с ума, и он попадает в сумасшедший дом. В этом рассказе содержатся все лучшие черты лесковского стиля – великолепный характерный язык, бурлескные положения, поразительные истории; но он подчинен одной идее и фигура незадачливого станового вырастает в символ громадного исторического и нравственного значения.

Несмотря на восхищение, которое вызывает Лесков у некоторых английских критиков, как, например, у Бэринга, он все еще не дошел до англоязычного читателя. За последние три года появились два тома его переводов (*Часовой* и другие рассказы в переводе А. Е. Чамота и *Соборяне* в переводе Изабел Ф. Хэпгуд), но они не привлекли большого внимания. Тут во многом виновато

несовершенство переводов. Выбор рассказов тоже был не слишком удачен – Лесков представлен исключительно своей мрачной и серьезной ипостасью, и его юмористический дар остается непризнанным. Но есть и более глубокая причина – англосаксонский читатель составил себе твердое представление о том, чего он ждет от русского писателя, а Лесков этому представлению не отвечает. Но те, кто действительно хотят узнать больше о России, должны рано или поздно признать, что не вся Россия содержится в книгах Достоевского или Чехова, и что когда хочешь что-нибудь узнать, то прежде всего надо освободиться от предрассудков и остерегаться поспешных обобщений. Тогда англичане, вероятно, приблизятся к пониманию Лескова, которого русские люди признают самым русским из русских писателей и который всех глубже и шире знал русский народ таким, каков он есть.

4. ПОЭЗИЯ: СЛУЧЕВСКИЙ

В царствование Александра II поэзия страдала по тем же причинам, что и проза, но гораздо больше. Русская «викторианская» поэзия и сама по себе была не особенно могучим деревом. Она была эклектична; высокий уровень пушкинской поры остался позади, она не верила в собственное право на существование, и только искала компромисса между чистым искусством и общественной пользой. Типичные русские «викторианцы» – Полонский, Майков, Алексей Толстой – писали иногда очень хорошие стихи, но в сравнении со своими великими современниками-прозаиками казались чуть ли не карликами, и не только по силе таланта, но и по владению мастерством. Поэзия в их руках не могла развиваться. Но кроме них были и другие поэты, которые, вырвавшись из «викторианского компромисса» и устремившись в диаметрально противоположных направлениях, создали поэзию более мощную, менее декадентскую и более плодотворную. Это были Некрасов и Фет.

Некрасов (1821–1877) отбросил весь арсенал средств традиционной поэзии и ввел новый стиль, гораздо более реалистический и смело-модернистский. Его мощный и неотшлифованный гений создал произведения огромной силы, но те, кто могли бы быть его учениками, неспособны были ничему у него научиться, так же как и он был неспособен их чему-нибудь научить. Они смогли позаимствовать у него только главную тему – «страдания народа», – но никак не буйную и импульсивную оригинальность. «Эстеты» Некрасова презирали, а радикалы им хотя и восхищались, но в основном за благородные гражданские чувства. Они соглашались, что стих его грубоват, но все его недостатки следует, считали они, простить за благородные чувства, которые он выражает. Только в наше время выяснилось, что Некрасов не только хороший демократ (в действительности он был как демократ очень

плох!), но и великий и совершенно оригинальный поэт. В те времена никто даже подражать ему не умел, и гражданская поэзия в руках его продолжателей впала в полное ничтожество. Фет (1820–1892), со своей стороны, отверг компромисс ради чистой поэзии. Для него поэзия была чистейшей эссенцией, чем-то вроде разреженного воздуха на горных вершинах – не дом человеческий, а святилище. Ранние его стихи (1840–1860) – это чистая музыка, и он во многом предвосхитил самые оригинальные черты Верлена.

В 60-е гг. антиэстетическая критика высвистала его из литературы, и он перестал печататься. Он вел жизнь обычного помещика, поддерживал отношения с Толстым и жизненной практикой подкреплял свое убеждение, что поэзия и жизнь – разные вещи. Занявшись увеличением своих доходов, он только изредка восходил на горные вершины поэзии. В течение двадцати лет он не напечатал ни одной строчки. Когда же он снова появился перед читателем с подборкой избранных стихов этого двадцатилетия, он был уже другим поэтом. Поздние стихи, собранные в четырех выпусках *Вечерних огней* (1883–1891), менее музыкальны, чем его ранние песни, более напряженны, более сжаты и в них больше мысли. Идеал чистой поэзии тут достигается методами, напоминающими Малларме и Поля Валери. Это чистое золото, без малейшей примеси. Короткие стихотворения, обычно не более чем в три строфы, исполнены поэтической значимости, и хотя темой их является страсть, в действительности они говорят о творческом процессе, извлекающем из эмоционального сырья чистую эссенцию поэзии. Фет высоко ценился теми, кто не мерит поэзию по шкале прогрессивной гражданственности. Но принципы его позднего творчества были по-настоящему усвоены, восприняты только символистами, с самого начала признавшими Фета одним из величайших своих учителей.

Если же не считать Фета, то поэзия «искусства для искусства» упала так же низко, как и гражданская. Даже по сравнению с тогдашними романистами поэты, родившиеся между 1830 и 1850 гг., вызывают только презрение. Основной причиной этого является опять-таки пренебрежение к мастерству. Особенно хорошо это видно в произведениях Константина Случевского (1837–1904), в котором были зачатки гениальности, но который мог выразить себя только заикаясь. Он очень рано начал печататься, но, как и Фет, был вынужден замолчать из-за свиста нигилистской критики и, как и Фет, перестал публиковаться. Когда атмосфера для поэзии стала легче, он снова явился перед публикой и в 1880 г. напечатал сборник своих стихов. Радикалы приняли его не лучше, чем за двадцать лет перед тем, но к этому времени появились новые читатели, которые могли оценить его не с точки зрения общественной пользы. Он стал даже чем-то вроде главы поэтической школы, и его иногда называли

королем поэтов, но, будучи только заикой, не имеющим представления о самых основных положениях своего ремесла, он не мог иметь плодотворного влияния.

Несмотря на низкий уровень поэтического мастерства, Случевский настоящий поэт и при этом поэт необычайно интересный. Как и Некрасов, но по-иному, он стремился разорвать путы романтической традиции и присоединить к поэзии области, которые ранее считались ей не принадлежащими. У него был философский ум, и он хорошо знал современную научную литературу. У него было великолепное видение мира, позволявшее наслаждаться безграничным многообразием живых существ и предметов. Его «географические» стихи, особенно вдохновленные русским Севером и мурманским побережьем, принадлежат к числу лучших. Но еще сильнее его притягивали вечные вопросы добра и зла, жизни и смерти. Он размышлял о проблеме личного бессмертия, и некоторые его стихи на эту тему поразительны. У него был чудесный дар выражать свою веру в стихах запоминающихся и острых. В одном из его пасхальных стихотворений Мария обнаруживает, что Христа нет в могиле:

*И мироносицы бежали...
Бегут... Молчат... Признать не смеют,
Что смерти – нет, что будет час,
Их гробы тоже опустеют,
Пожаром неба осветясь.*

И по контрасту с этим в другом стихотворении представлена ужасающая картина Страшного суда:

*...В зеленом свете,
Струившемся не от погасших солнц,
А от Господня гнева...*

Господь, как в Страшном суде Микеланджело, встает, чтоб проклясть все человечество, «ибо прощение бесполезно, оно может быть даровано лишь нерожденному младенцу».

Другое страшное видение – *После казни в Женеве*: поэт видит сон, что он стал «звнящей чувствительной струной», натянутой на балалайку как на пыточное колесо, и какая-то «старуха страшная» играет на этой струне псалом. А рядом с этим стихотворением, исполненным такого символического смысла (и так ценившегося символистами), – другое стихотворение – *Поп Елисей*, по форме рассказ в стихах некрасовского толка, по теме поразительно напоминающий толстовский рассказ *Дьявол*. Вспышки гения нередко мелькают в его стихах, но в целом они не удовлетворяют и даже сердят, потому что читаешь и чувствуешь, что все это могло бы быть

выражено гораздо лучше, если бы Случевский жил не в такое выродившееся время.

5. ЛИДЕРЫ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ: МИХАЙЛОВСКИЙ

У слова *интеллигенция* два значения. В более широком смысле оно включает все образованные классы и свободные профессии, независимо от их политических взглядов и градуса политической активности. В более узком смысле оно обозначает особый сектор этих классов – тех, кто активно и ревностно заинтересован в решении политических и общественных вопросов. В еще более узком смысле оно в дореволюционной России стало обозначать только более или менее радикально настроенные группы. Славянофилы и консерваторы не были «интеллигенцией». В этом смысле интеллигенция – замкнутый круг посвященных, секта, чуть ли не рыцарский орден. Такой русская интеллигенция стала в 60-х гг. и такой оставалась до самой большевистской революции. Туда никогда не входила вся интеллигенция (и даже ее большинство) в широком смысле. Но она оставалась центром, магнитным полюсом, притягивающим большинство. Влияние ее было велико. Основную армию радикализма составляли университетские студенты, но они находились под водительством прессы, литературы. Внутри этой «церкви» были свои разногласия по мелочам, и немало, но в нескольких основных вопросах они были едины. Во-первых, это была враждебность к существующему режиму; затем – вера в прогресс и демократию и чувство долга по отношению к тем, кого в 60-е гг. называли «младшим братом», т. е. к необразованным трудовым классам. Большинство радикалов были социалистами, но и на передовых либералов они смотрели как на «своих», если те были настроены в достаточной мере антиправительственно. История идей, господствующих среди интеллигенции, много раз описана, и историки интеллигенции не раз пытались отождествить историю этих идей с историей русской литературы. Это грубая фальсификация. Но ни одна история литературы не может пройти мимо основных линий развития общественных идей.

В 60-е и 70-е гг. было два основных направления в радикализме – нигилисты (или «мыслящие реалисты», как они себя называли) и народники. Нигилисты придавали особое значение материализму и агностицизму. Наука, особенно естествознание (Дарвин), была их основным оружием. В антиэстетическом движении они пошли дальше всех. Они были социалистами, но их социализм оставался на заднем плане. Первым своим долгом они считали просветить народ, дать ему практические знания и сведения об эволюции. Влияние их было особенно сильно в 60-е годы, когда их лидером был блестящий памфлетист Писарев (1840–1868); но после смерти Писарева влияние нигилистов упало, и к началу

рассматриваемого нами периода оно исчезло почти окончательно. Более ярко выраженными социалистами были народники; самое название их шло от культа народа, который они отождествляли с трудящимися классами и – особо – с крестьянством. Многие из них были «кающимися дворянами», одержимыми идеей отдать жизнь народу во искупление зла, причиненного крепостным правом. Вначале они были аполитичны и надеялись, что социальная революция произойдет сама собой в итоге процессов, идущих в крестьянской общине. Но к концу 70-х годов они породили «Народную волю», партию, которая обратилась к более активным революционным методам и организовала убийство Александра II. Реакция 80-х годов на некоторое время положила конец активной революционной деятельности, но народники оставались самой влиятельной и многочисленной группой интеллигенции. До самого пришествия марксизма в 90-х годах они сохраняли свою гегемонию среди радикальной интеллигенции. Некоторые из них после разгрома терроризма склонились к большей аполитичности, и многие народники в 80-х годах приблизились к пассивному анархизму Толстого, или даже к еще более консервативному и славянофильскому анархизму Достоевского. Но все они продолжали исповедовать культ добродетелей русского народа, и девизом их оставалось «Все для народа!» Ведь народничество, в конце концов, это форма, которую приняло в России учение Жан-Жака Руссо.

Лидерами народников в 60-е и 70-е годы были поэт Некрасов и романист Салтыков. Они задавали тон, они были популярны среди огромного большинства молодого поколения, но они были писателями, а не теоретиками, и потому не могли играть большой роли в составлении народнического катехизиса. «Доктором богословия» народнической «церкви» стал более молодой человек, Николай Константинович Михайловский (1842–1904), авторитетнейший толкователь учения, а в последние годы жизни, особенно после смерти Салтыкова в 1889 году, – «великий старец» русского радикализма. Он был социологом, и его книга *Что такое прогресс* до сих пор считается у наследников народничества *Summa Theologiae* их учения. Михайловский называл свой метод в социологии «субъективным»; это значило, что социальные науки надлежит изучать не беспристрастно, как естественные, а с точки зрения прогресса. Прогресс же для него означал счастье не большинства, а всех и каждого, ибо человек – высшая и единственная ценность, и нельзя жертвовать им ради общества. И именно социализм есть единственный порядок, который будет способствовать как счастью всех, так и полному расцвету каждого. Способ достижения прогресса – сознательные действия индивидуумов, вдохновленных Верой и сознающих свой долг перед Народом. Народничество в толковании Михайловского отличается от

марксистского социализма по двум пунктам – своей этической основой и верой в человека-индивидуума. Оно ничего не знает ни о классовой морали, ни о суеверной вере в марковские законы эволюции.

Однако Михайловский писал не только социологические труды: он был замечательным журналистом; и его полемические статьи (хотя, как это обычно бывает с полемическими статьями, они не всегда справедливы) всегда блестящи и остры. Он был также и критиком, и хотя, как и все критики того времени, в критиковавшихся им писателях он обращал внимание только на «тенденцию» и меру общественной пользы, он обладал великолепной критической проницательностью. Уже в 1873 г. он сумел разглядеть в педагогических статьях Толстого разрушительную и анархическую природу толстовского учения и предсказать тот путь развития, на который он встанет после 1880 г. (*Десница и шуйца графа Льва Толстого*). Критический шедевр Михайловского – его очерк о Достоевском (*Жестокий талант*, 1882). Он полон подавленной, но несомненной враждебности к идеям и личности Достоевского, но с удивительной точностью Михайловский, указывая на любовь Достоевского к страдающим, увязывает это с его «сацизмом». Он первый указал на значение *Записок из подполья*, признав их центральное место в творчестве Достоевского.

6. КОНСЕРВАТОРЫ

В политической жизни радикалы оставались оппозицией. В литературе же они были большинством, а оппозицией были, наоборот, сторонники существующего порядка. Консервативные писатели имели значительное влияние на правительство, но читателей у них было меньше, чем у радикалов. Польское восстание 1863 года и особенно убийство Александра II в 1881 году оттолкнуло большинство высших и средних классов от радикализма в практической политике, и реакционная политика правительства Александра III пользовалась в стране значительной поддержкой. Но этот консерватизм (как часто происходит с консерватизмом) был последствием страха и инертности. Тут не было интереса к идеям консерваторов. Мыслящие слои нации оставались в большинстве своем радикалами и атеистами. И только крошечное меньшинство среди мыслящих людей – правда, самые независимые, оригинальные и искренние умы своего времени – отнеслось критически к догмам агностицизма и демократии и обратилось к творческому воскрешению христианских и национальных идей. Но независимая мысль вовсе не интересовала публику – она предпочитала или радикализм, или радикализм, разведенный водичкой, – и независимым писателям-консерваторам, таким как Григорьев, Достоевский, Леонтьев, Розанов, приходилось бороться с общим равнодушием и его последствиями – безработицей и нищетой.

Только Достоевскому удалось победить в этой борьбе. Рассчитывать на внимание могли только киты политической прессы, представители одного из двух основных консервативных течений. Этими двумя течениями были – славянофилы, представляемые Аксаковым, и практичные правительственные националисты, возглавлявшиеся Катковым. Иван Аксаков (1823–1886), сын великого мемуариста, был последним представителем старого идеалистического славянофильства сороковых годов. Он был блестящим и смелым публицистом, имевшим огромное политическое влияние, в особенности во время турецкого кризиса 1876–1878 годов. Но творцом идей он не был. Катков (1818–1888) же и того меньше. Это был красноречивый и твердый в своей позиции журналист, и его сила воли и точность целей нередко заставляли правительство проводить более твердую политику, чем она была бы без катковской поддержки. Но он был цепным псом реакции, а не ее философом. Титул этот скорее заслуживал знаменитый Победоносцев (1827–1907), обер-прокурор Синода в течение тридцати лет, имевший огромное политическое влияние на Александра III и, в первые годы царствования, также и на Николая II. Но его консерватизм был чисто негативный, происходивший из глубочайшего неверия в какие бы то ни было реформы; продукт скептицизма, не верящего в возможность рационального улучшения. В глубине души он был нигилистом, считавшим, что существующий строй не хуже всякого другого и что лучше поддерживать его всеми возможными средствами, нежели пускаться в сомнительные эксперименты.

Но среди тех, кто был не так тесно связан с правительством и политикой, были люди, защищавшие традиционные основы русского государства и Церкви по другим, более достойным причинам. Из старых славянофилов, романтических идеалистов, веривших во врожденное, Богом данное превосходство русской нации и в великую ответственность, которую несет Россия за этот опасный дар Провиденья, последним был Аксаков.

Славянофильство более позднего периода, более демократичное и менее избирательное, потеряло с Григорьевым (1822–1861) и Достоевским своих крупнейших лидеров. Оставался Страхов (1828–1896), философ и критик, союзник Достоевского в журнализме, без особого восторга относившийся к своему великому партнеру; из всех, кто знал Достоевского, только Страхову удалось на мгновение с ужасом заглянуть в «инфернальную, подпольную» душу творца Ставрогина. Мы не будем разбирать философские труды Страхова, да и как критик он был не особо крупной величиной. Но он был центром антирадикального идеализма в 80-е гг., главным связующим звеном между славянофилами и мистическим возрождением последнего десятилетия XIX века. Его биография для истории литературы значительнее, чем его участие в литературном

процессе. Он был сотрудником Достоевского, близким другом Толстого и литературным крестным отцом самого крупного писателя мистического возрождения – Розанова.

Другая интересная фигура – Николай Данилевский (1822–1885), создатель научного славянофильства. По образованию он был естествоиспытатель, большую часть жизни провел, борясь с филлоксерой в своем крымском имении, и подвел под свой национализм биологическую базу. Его книга *Россия и Европа* (1869) развивает теорию индивидуальных, взаимонепроницаемых цивилизаций. Он видел в России и в славянстве зародыши новой цивилизации, которой суждено заменить западную. Он не считал Россию в каком бы то ни было отношении выше Запада, он просто считал, что она другая и долг России оставаться самой собой, – не потому, что тогда она будет лучше и святее, чем Запад, а потому, что, не будучи Западом, она, подражая Западу, станет только несовершенной обезьяной, а не истинным участником западной цивилизации*.

*Нет сомнения, что книга Данилевского в немецком переводе была источником идей Освальда Шпенглера, чья книга *Закат Европы* произвела сенсацию в Германии.

Идеи Н. Данилевского оказали большое влияние на Константина Леонтьева, единственного действительно гениального консервативного философа того времени.

7. КОНСТАНТИН ЛЕОНТЬЕВ

Константин Николаевич Леонтьев родился в 1831 г. в родительском имении Кудиново (близ Калуги). В своих воспоминаниях он оставил нам яркий портрет матери, оказавшей на него в детстве большое влияние, и глубокую привязанность к которой он сохранил на всю жизнь. В свое время он поступил в гимназию, потом в Московский университет, где изучал медицину. Попал под влияние тогдашней «человеколюбивой» литературы и стал горячим поклонником Тургенева. Под влиянием этой литературы он написал в 1851 г. пьесу, полную болезненного самоанализа. Он отнес ее к Тургеневу, которому пьеса понравилась, так что по его совету ее даже приняли в журнал. Однако цензура ее запретила. Тургенев продолжал покровительствовать Леонтьеву и некоторое время считал его самым многообещающим молодым писателем после Толстого (чье *Детство* появилось в 1852 г.). В 1854 г., когда разразилась Крымская война, Леонтьев был на последнем курсе; студентам-медикам последнего курса было разрешено, если они отправятся на фронт, получить диплом, не заканчивая учения. Леонтьев пошел добровольцем в Крымскую армию в качестве хирурга. Он работал в

основном в госпиталях, работал много, потому что страстно любил свою работу. Примерно в это время он разработал свою парадоксальную теорию эстетического имморализма, иногда принимавшую странные формы; так он рассказывает в своих прекрасных воспоминаниях, что поощрял мародерство в казачьем полку, к которому был прикомандирован. Но сам он оставался щепетильно честным. Он принадлежал к тем немногим нестроевым в Крымской армии, которые имели возможность обогатиться, – но этой возможностью не воспользовались.

Когда война закончилась, он вернулся в Москву без гроша. Он продолжал практиковать как врач и опубликовал в 1861–1862 гг. два романа, не имевших успеха. Это не великие произведения, но они замечательны яростным напором, с которым он вызывающе и открыто высказывал свой эстетический имморализм. «Все хорошо, если красиво и сильно, а будь то святость или разврат, реакционность или революционность – не имеет значения». «Великая нация велика и в добре и в зле». Этот странный имморалистский пафос лучше всего виден в очень примечательном рассказе *Супружеская исповедь*, в котором пожилой супруг поощряет измены своей молоденькой жены, не с позиции «женских прав» в стиле Жорж Санд, а потому, что хочет, чтобы она жила полной, прекрасной жизнью, полной страсти, восторга и страдания. Все эти вещи прошли тогда незамеченными. Он же в это время потянулся к славянофилам из-за их уважения и любви к оригинальности русской жизни; моральный же их идеализм оставался ему совершенно чуждым.

В 1861 г. он женился на необразованной крымской гречанке. Прожить литературой оказалось невозможно, и он стал искать для себя подходящее место. В 1863 г. его назначили секретарем и переводчиком в русское консульство в Кандии. Там он оставался недолго: вскоре его пришлось оттуда перевести за то, что он избил хлыстом французского вице-консула. Это, однако, не помешало его карьере. Он очень быстро продвигался вверх и в 1869 г. получил важный и независимый пост консула в Янине (в Эпире). Нельзя сказать, что все это время он вел себя примерно. Героем его был Алкивиад, и он старался жить «полной и прекрасной жизнью» по его образцу. Тратил много денег и не вылезал из любовных связей, о которых исправно докладывал своей жене. Ей это не слишком нравилось, и, вероятно, его откровения стали причиной ее душевной болезни. В 1869 г. она заболела психически и так и не выздоровела. Это был первый удар. В 1871 г. последовал второй: умерла его мать.

В том же году его перевели в Салоники, где он заболел местной малярией. Ему угрожала смерть, и он на одре болезни дал обет отправиться на Афон, чтобы искупить свои грехи. Как только он оправился, он выполнил обет и провел на Афоне около года, подчиняясь строгому монастырскому распорядку под духовным

руководством «старца». С этого время он признал греховность своей прежней жизни «по Алкивиаду» и своих имморалистических писаний и обратился к византийскому православию в его самой строгой и аскетической монастырской форме. Но по сути его эстетический имморализм не изменился, хотя и склонился перед правилами догматического христианства.

В 1873 г., разойдясь с русским послом Игнатьевым по вопросу о расколе греко-болгарской церкви, Леонтьев оставил консульскую службу. Игнатьев, будучи славянофилом, принял, как и вся официальная Россия, сторону болгар, потому что те были славяне. Для Леонтьева болгары, будь они трижды славяне, были демократами и мятежниками, восставшими против своего законного господина, экуменического патриарха. Это было характерно для Леонтьева: славянство как таковое его не интересовало. Хотел он, чтобы в национальном своеобразии и традициях сохранялся незыблемый консерватизм – а консерватизма в греках, по его мнению, было больше, чем в болгарях, которых он с полным основанием подозревал в том, что они легко европеизируются и опускаются до мещанского уровня демократической западной цивилизации. Греков же – старосветских греческих крестьян, деревенских торговцев и монахов – он страстно любил. Для него они были бастионом византийской цивилизации, а она, с его точки зрения, являлась величайшей, ни с чем не сравнимой ценностью.

Примерно в это время он прочел книгу Данилевского *Россия и Европа*, которая произвела на него сильное впечатление своей научно-биологической трактовкой истории цивилизаций. Он усвоил его идею отдельной цивилизации как полного и самодовлеющего организма и развил ее в замечательном очерке *Византизм и славянство*. Однако идею Данилевского о том, что славяне – независимое культурное целое, он опроверг. По Леонтьеву, оригинальность России в том, что она воспитанница и наследница Византии. В отличие от славянофилов Леонтьев осудил западную цивилизацию не в целом, а только на ее последней стадии. Средневековая Европа и Европа XVII века ничуть не хуже Византии, но цивилизации подобны живым существам и, подвергаясь действию закона природы, обязательно проходят три стадии развития. Первая – первоначальная или примитивная простота; вторая – бурный рост со сложностями творческого и прекрасного неравенства. Только эта стадия и имеет ценность. В Европе она длилась с XI по XVIII век. Третья стадия – вторичное опрощение: разложение и гниение. Эти стадии в жизни нации соответствуют жизни индивидуума: эмбрион, жизнь и разложение после смерти, когда сложность живого организма снова распадается на составлявшие его элементы. С XVIII века Европа находится в третьей стадии, и есть основания думать, что ее гниением заражена и Россия.

Очерк прошел незамеченным, и для Леонтьева, после того как он покинул консульскую службу, наступили плохие времена. Доходы у него были незначительные, и в 1881 г. ему пришлось продать имение. Много времени он проводил по монастырям. Какое-то время помогал редактировать какую-то провинциальную официальную газету. Потом его назначили цензором. Но до самой смерти материальное положение его было нелегким. Живя в Греции, он работал над рассказами из современной греческой жизни. В 1876 г. он опубликовал их (*Из жизни христиан в Турции*, 3 тома). Он очень надеялся, что рассказы эти будут иметь успех, но это был новый провал, и немногие, их заметившие, хвалили их только как хороший описательный журнализм. В восьмидесятых годах, при разгуле реакции, Леонтьев почувствовал себя чуть-чуть менее одиноким, менее в разладе с временем. Но консерваторы, уважавшие его и открывшие ему страницы своих периодических изданий, не сумели оценить его оригинального гения и относились к нему как к сомнительному и даже опасному союзнику. И все-таки в последние годы жизни он находил больше сочувствия, чем прежде. Перед смертью он был окружен тесной кучкой последователей и поклонников. Это в последние годы давало утешение. Он проводил все больше и больше времени в Оптиной, самом знаменитом из русских монастырей, и в 1891 г., с разрешения своего духовного отца старца Амвросия, принял монашество под именем Клементя. Он поселился в Троице (древний монастырь под Москвой), но жить ему оставалось недолго. Он умер 12 ноября 1891 г.

Писания Леонтьева, кроме его первых романов и рассказов из греческой жизни, делятся на три категории: изложение его политических и религиозных идей; литературно-критические статьи; воспоминания. Политические писания (в том числе *Византизм и славянство*) были опубликованы в двух томах под общим названием *Восток, Россия и славянство* (1885–1886). Написаны они яростно, нервно, торопливо, отрывисто, но энергично и остро. Их нервное беспокойство напоминает Достоевского. Но в отличие от Достоевского Леонтьев – логик, и общий ход его аргументации, сквозь всю взволнованную нервозность стиля, в ясности почти не уступает Толстому. Философия Леонтьева (если можно называть ее философией) состоит из трех элементов. Прежде всего – биологическая основа, результат его медицинского образования, заставлявшая его искать законы природы и верить в их действенность в социальном и моральном мире. Влияние Данилевского еще укрепило эту сторону, и она нашла выражение в леонтьевском «законе триединства»: созревание – жизнь – разложение обществ. Во-вторых – темпераментный эстетический имморализм, благодаря которому он страстно наслаждался многоликой и разнообразной красотой жизни. И наконец –

беспрекословное подчинение руководству монастырского православия, господствовавшее над ним в последние годы жизни; тут было скорее страстное желание верить, чем просто вера, но от этого оно было еще более бескомпромиссным и ревностным. Все три эти элемента вылились в его последнюю политическую доктрину, крайне реакционную, и в национализм. Он ненавидел современный Запад и за атеизм, и за уравнилельные тенденции, разлагающие сложную и разнообразную красоту общественной жизни. Главное для России – остановить процесс разложения и гниения, идущий с Запада. Это выражено в словах, приписываемых Леонтьеву, хотя в его произведениях они не встречаются: «Россию надо подморозить, чтобы она не сгнила». Но в глубине своей души биолога он не верил в возможность остановить естественный процесс. Он был глубочайшим антиоптимистом. Он не только ненавидел демократический процесс, но и не верил в реализацию собственных идеалов. Он не желал, чтобы мир стал лучше. Пессимизм здесь, на земле, он считал основной частью религии. Политическая его «платформа» выражена его характерно встревоженным и неровным стилем в следующих формулах:

1. Государство должно быть многоцветным, сложным, сильным, основанным на классовых привилегиях и меняться с осторожностью; в общем, жестким до жестокости.

2. Церковь должна быть более *независима*, чем теперь, епископат должен быть смелее, авторитетнее, сосредоточеннее. Церковь должна оказывать на государство смягчающее влияние, а не наоборот.

3. Жизнь должна быть поэтичной, многообразной в своей национальной – противопоставленной Западу – форме (например – или не танцевать вовсе и молиться Богу, или танцевать, но по-нашему; придумать или развивать наши национальные танцы, совершенствуя их).

4. Закон, основы правления должны быть строже; люди должны стараться быть добрее; одно другое и уравновесит.

5. Наука должна развиваться в духе глубокого презрения к собственной пользе.

Во всем, что Леонтьев делал и писал, было такое глубокое пренебрежение к просто нравственности, такая страстная ненависть к демократическому стаду и такая яростная защита аристократического идеала, что его много раз называли русским Ницше. Но у Ницше самое побуждение было религиозным, а у Леонтьева нет. Это один из редких в наше время случаев (в средние века самый распространенный) человека, в сущности нерелигиозного, сознательно покоряющегося и послушно выполняющего жесткие правила догматической и замкнутой в себе религии. Но он не был богоискателем и не искал Абсолюта. Мир Леонтьева конечен,

ограничен, это мир, самая сущность и красота которого – в его конечности и несовершенстве. Любовь к Дальнему («*Die Liebe zum Fernen*») ему совершенно незнакома. Он принял и полюбил православие не за совершенство, которое оно сулило в небесах и явило в личности Бога, а за подчеркивание несовершенства земной жизни. Несовершенство и было то, что он любил превыше всего, со всем создающим его многообразием форм – ибо, если когда и был на свете настоящий любитель многообразия, то это Леонтьев. Злейшими его врагами были те, кто верили в прогресс и хотели втащить свое жалкое второсортное совершенство в этот блистательно несовершенный мир. Он с блистательным презрением, достойным Ницше, третирует их в ярко написанной сатире *Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения*.

Хотя Леонтьев и предпочитал литературе жизнь, хотя он и любил литературу лишь в той степени, в какой она отражала прекрасную, т.е. органическую и разнообразную, жизнь, он был, вероятно, единственным истинным литературным критиком своего времени. Ибо только он был способен в разборе дойти до сути, до основ литературного мастерства, независимо от тенденции автора. Его книга о романах Толстого (*Анализ, стиль и веяние. О романах графа Л. Н. Толстого*, 1890 г.) по своему проникновенному анализу толстовских способов выражения является шедевром русской литературной критики. В ней он осуждает (как сам Толстой за несколько лет перед тем в статье *Что такое искусство?*) излишне подробную манеру реалистов и хвалит Толстого за то, что он ее бросил и не применял в только что вышедших народных рассказах. Это характеризует справедливость Леонтьева-критика: он осуждает стиль *Войны и мира*, хотя он согласен с философией романа и хвалит стиль народных рассказов, хотя и ненавидит «Новое христианство».

В последние годы жизни Леонтьев опубликовал несколько фрагментов своих воспоминаний, которые для читателя и есть самое интересное из его произведений. Написаны они в той же взволнованной и нервной манере, что и его политические эссе. Нервность стиля, живость рассказа и беспредельная искренность ставят эти воспоминания на особое место в русской мемуарной литературе. Лучше всего те фрагменты, где рассказывается вся история его религиозной жизни и обращения (но задержитесь и на первых двух главах о детстве, где описывается его мать; и на истории его литературных отношений с Тургеневым); и восхитительно живой рассказ о его участии в Крымской войне и о высадке союзников в Керчи в 1855 г. Это в самом деле «заражает»; читатель сам становится частью леонтьевской взволнованной, страстной, импульсивной души.

При жизни Леонтьева оценивали только с «партийных» точек зрения, и, так как он был прежде всего парадоксалистом, он удостоился лишь осмеяния от

оппонентов и сдержанной похвалы от друзей. Первым признал леонтьевский гений, не сочувствуя его идеям, Владимир Соловьев, потрясенный мощью и оригинальностью этой личности. И после смерти Леонтьева он много способствовал сохранению памяти о нем, написав подробную и сочувственную статью о Леонтьеве для энциклопедического словаря Брокгауза-Ефрона. С тех пор началось возрождение Леонтьева. Начиная с 1912 г. стало появляться его собрание сочинений (в 9 томах); в 1911 г. вышел сборник воспоминаний о нем, предваренный прекрасной книгой *Жизнь Леонтьева*, написанной его учеником Коноплянцевым. Его стали признавать классиком (хотя порой и не вслух). Оригинальность его мысли, индивидуальность стиля, острота критического суждения никем не оспариваются – это уже общее место. Литературоведы новой школы считают его лучшим, единственным критиком второй половины XIX века; даже большевистская критика признает его литературные заслуги; а евразийцы, единственная оригинальная и сильная школа мысли, созданная после революции антибольшевиками, считают его в числе своих величайших учителей.

Глава II

1. ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ И НАЧАЛО ДЕВЯНОСТЫХ

Царствование Александра III (1881–1894) было периодом политической реакции. Убийство Александра II произошло на гребне революционной волны и за ним последовало крушение всего движения. Правительство начало энергичную кампанию подавления, встретив поддержку общественного мнения высшего и среднего классов. За два-три года удалось разгромить все революционные организации. К 1884 г. все активные революционеры были или в Шлиссельбурге и в Сибири, или за границей. Почти десять лет никакого значительного революционного движения не было. Более законопослушные радикалы тоже пострадали от реакции. Их главные журналы были закрыты, и они потеряли возможность воздействия на массы интеллигенции. Довлели мирные и пассивные внеполитические устремления. Популярным стало толстовство, не столько своим огульным осуждением государства и Церкви, сколько учением о непротивлении злу – именно тем, чем оно отличалось от социализма. Большая часть среднего класса погрузилась в скучный быт и бесплодные мечтания – жизнь, знакомую английскому читателю по произведениям Чехова. Но конец царствования совпал и с началом нового сдвига: капиталистического предпринимательства.

В литературе восьмидесятые годы ознаменовались «эстетической» реакцией на утилитаризм шестидесятых и семидесятых. Она началась еще до 1881 г. – таким образом это не результат политического разочарования. Это был естественный и, в основе, здоровый протест духа литературы против всепроникающего утилитаризма предыдущего двадцатилетия. Движение не выступало под лозунгом «искусство для искусства», но писатели стали проявлять интерес к вещам, которые не давали непосредственной, сиюминутной пользы – таким, как форма, как вечные вопросы Жизни и Смерти, Добра и Зла, независимо от их социальной значимости. Даже самые тенденциозные восьмидесятники теперь старались, чтобы тенденция не слишком лезла в глаза. Ожила поэзия. Новые прозаики старались избегать бесформенности и растрепанности «тенденциозных» романистов и журналистских тенденций Салтыкова и Успенского. Они опять обратились к Тургеневу и Толстому и старались быть, как говорится в России, «художниками».

У этого слова, благодаря значению, которое в него вложили критики-идеалисты сороковых годов (Белинский), существует обертон, которого нет у его английского эквивалента. Среди прочего оно рождало у интеллигента конца века представление о мягкости; об отсутствии грубости, слишком явной тенденции, а также интеллектуального элемента – логики и «рефлексии». Оно было окрашено и учением Белинского, гласящим, что сущность

искусства – «мышление образами», а не концепциями. Эта идея отчасти обусловила тот почет, в котором находятся описания видимых вещей – особенно эмоциональные описания природы в духе Тургенева.

Но при всем возвращении к «форме» и «вечным идеям» движение вовсе не являлось ренессансом. Ему не хватало оригинальности и силы. Оно было консервативным и миролюбивым, эклектичным и робким. Оно боролось скорее за отсутствие великого безобразия, чем за великую красоту. Возрождение истинно активного чувства формы и истинно смелого метафизического мышления произошло потом, в 90-е годы XIX и в первые годы нынешнего столетия.

2. ГАРШИН

Первым и во многом самым характерным представителем прозаиков-восьмидесятников был Всеволод Михайлович Гаршин. Он происходил из помещичьей семьи; родился в 1855 г. в Донецком уезде. Гимназию окончил в Харькове, в 1873 г. поступил в Петербургский Горный институт, но его не закончил. Он был человеком с необычайно развитым нравственным чувством, и так как он воспитывался в годы, последовавшие за освобождением крестьян, естественно, приобрел образ мыслей «кающегося дворянина». Это не привело его в стан политической борьбы за народ, но когда разразилась война с Турцией (1877), он пошел на войну солдатом. Сделал он это не из патриотизма и не из авантюризма, но от глубокого убеждения, что если народ страдает на фронте, его долг страдать вместе с народом. Гаршин был хорошим солдатом. Его имя попало в газеты, он получил чин сержанта. В августе 1877 он был ранен в ногу и отправлен в Харьков. Там он написал *Четыре дня*, рассказ о раненом солдате, который четыре дня лежит, не в состоянии пошевелиться, на поле сражения рядом с разлагающимся телом мертвого турка. Рассказ появился в октябре 1887 г. и произвел сенсацию. Репутация Гаршина была установлена раз и навсегда. Он стал профессиональным писателем. Но постепенно хрупкая душевная организация привела его к заболеванию, выразившемуся в постоянном и мучительном разладе со всем мировым порядком. Он постоянно находился на грани психического срыва. Поведение его стало странным. Однажды он пошел к премьер-министру Лорис-Меликову и стал его уговаривать «помириться» с революционерами. Это был один из первых его странных поступков. Но то обстоятельство, что он на собственном опыте знал, что такое психическая болезнь, помогло ему написать самый замечательный из своих рассказов – *Красный цветок* (1883). Состояние его ухудшалось. Он чувствовал неминуемое приближение безумия. Это усиливало его меланхолию и в конце концов привело к

самоубийству. После особенно тяжелого приступа отчаяния он бросился в лестничный пролет и сломал ногу. Он так и не поднялся: после пятидневной агонии 24 марта 1888 г. он умер. Все знавшие его говорят о его необыкновенной чистоте и обаянии. Говорят особенно о его глазах, несравненных и незабываемых.

Сущность личности Гаршина в том, что ему был дан «гений» жалости и сострадания, такой же сильный, как у Достоевского, но без «ницшеанских», «подпольных» и «карамазовских» ингредиентов великого писателя. Дух жалости и сострадания пронизывает все его творчество, количественно небольшое: около тридцати рассказов, вошедших в один том. В большинстве из них он является умным учеником Тургенева и раннего Толстого. В нескольких (*Сигнал*, *Сказание о гордом Аггее*) он идет по указанному Толстым пути создания народных рассказов. *То, чего не было* и «*Attalea Princeps*» – басни, с животными и растениями в человеческих ситуациях. Второй из этих рассказов принадлежит к лучшим гаршинским созданиям – он пропитан духом трагической иронии. Он предвещает Чехова в великолепно построенном рассказе *Денщик и офицер*. Это рассказ об «атмосфере» – атмосфере унылой тоски и бессмысленной скуки. В *Очень коротком романе* он обрабатывает – более удачно – сюжет арцыбашевской *Войны* о неверности женщины, покинувшей героя, ставшего инвалидом. Это маленький шедевр по густоте и лирической иронии. Самый известный и самый характерный его рассказ – *Красный цветок*, первый из длинного ряда русских рассказов, посвященных сумасшедшему дому (вторым по времени был рассказ Чехова *Палата № 6*). В нем болезненное и напряженное нравственное чувство Гаршина достигает апогея. Это рассказ о безумце, одержимом желанием истребить зло в мире. Он делает открытие, что все зло сосредоточено в трех цветках мака, растущих в больничном саду, и ему удастся, применив всевозможные хитрости и уловки, обмануть сторожа и сорвать эти цветы. Он умирает от нервного истощения, но умирает счастливый и уверенный в том, что осуществил свою задачу. Рассказ этот – сильный и мрачный. Удручающая атмосфера сумасшедшего дома передана с впечатляющим мастерством. Конец приходит как облегчение, как смерть мученика, но и тут таится жало горькой иронии.

Нельзя сказать, что Гаршин великий писатель. Его манера слишком связана с годами упадка литературы. Техника недостаточна; даже в *Красном цветке* читателя сердят встречающиеся несоразмерности. Но со всем тем стиль его – чистый, сдержанный и искренний, и даже случайные неловкости предпочтительнее, чем бойкая риторика и картонный драматизм андреевской школы.

3. ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПРОЗАИКИ

Восьмидесятые и девяностые годы были плодотворны для русской беллетристики. Она была не слишком высокого качества, и даже в то время никто не думал, что происходит великое литературное возрождение. Но все же нельзя сказать, что не было ничего значительного. Нет необходимости рассматривать каждого из восьмидесятников в отдельности, достаточно будет беглого обзора. Старейший из всех (в течение долгого времени «старшина русской литературы») П. Д. Боборыкин (1836–1921) был скорее журналистом, чем писателем; его романы – фотографии разных душевных состояний, через которые проходил типичный «интеллигент», а также новых социальных явлений, как, например, «культурный купец». Написаны они «объективным» стилем, имитирующим стиль французской натуральной школы. Тоже журналистом, но другого толка, был Василий Немирович-Данченко (р. 1848 г., не путать с его братом Владимиром, основателем Московского Художественного театра); этот возил своего читателя по всему свету, позволяя себе легкий налет сенсационности. Его читали простодушные люди, наслаждавшиеся историческими романами Всеволода Соловьева (1849–1903), брата знаменитого философа. Но уважающие себя интеллигенты этой литературой не увлекались, это был «дурной тон».

Влияние Достоевского ощутимо в произведениях М. Н. Альбова (1851–1911), чрезвычайно длинно описывавшего болезненное психическое состояние священников и церковников; князя Д. П. Голицына-Муравлина (р. 1860), под впечатлением от князя Мышкина затеявшего галерею портретов патологических типов из аристократической среды. Другая сторона Достоевского отразилась в произведениях К. С. Баранцевича (р. 1851), который писал рассказы в почтенной традиции *Бедных людей*, описывая страдания бедняков и угнетенных. Более строгая нота звучит в произведениях Мамина-Сибиряка (1852–1912), создавшего неподслащенные картины тяжелой и безрадостной жизни горняков Урала. Иероним Ясинский (р. 1850), натуралистический автор французского толка, очень рано провозгласил права Искусства для Искусства. Он был первым русским писателем, писавшим на темы пола, и в 1917 г. – первым беспартийным интеллигентом, примкнувшим к большевикам. Юмор южнорусской души нашел выражение в неприязнительных повестях И. Н. Потапенко (1856–1929). Другой популярный юморист того времени – приятель Чехова Щеглов (псевдоним И. Л. Леонтьева, 1850–1910). Название его пьесы *Дачный муж* (забавная картинка русского пригорода) стало модным словечком и, можно сказать, вошло в язык. Новый комический тип создала и г-жа Микулич (псевдоним Лидии И. Веселитской, р. 1857). Ее *Мимочка* –

остроумное изображение средней петербургской барышни из бюрократической среды – воплощение безмятежной пустоты.

Значительнее всех этих писателей был Александр Иванович Эртель (1855–1908). Он был народником, но потом расстался с обычным для русского интеллигента агностицизмом и занялся более спиритуалистической философией. Поэтому около 1910 г., когда лозунгом дня стало возрождение религии, возродился и интерес к Эртелю; опубликованы были его письма и собрание сочинений, имевшие значительный успех.

Первые его рассказы появились в 1880 г., но лучший и самый известный его роман – *Гарденины, их дворня, приверженцы и враги* (1898, 2 тома). Роман при переиздании (1908 г.) удостоился чести выйти с предисловием Толстого. Толстой особо похвалил эртелевское искусство диалога. Он писал: «Неподражаемое, не встречаемое нигде достоинство этого романа, это удивительный по верности, красоте, разнообразию и силе народный язык. Такого языка не найдешь ни у новых, ни у старых писателей».

Не говоря уже об этом, *Гарденины* – один из лучших русских романов, написанных после эпохи великих романистов. Это широкая панорама жизни в большом имении на юге Центральной России. Герой – сын управляющего имением (как и сам Эртель). Характеры крестьян бесконечно разнообразны и блистательно индивидуализированы. То же можно сказать и об изображении деревенского среднего класса и деревенской полиции, разумеется, представленной в сатирическом освещении. Но сами Гарденины, один из которых – кающийся дворянин, изображены значительно хуже. Роман проникнут тонким поэтическим чувством природы. Один из наиболее запоминающихся эпизодов – рысистые гонки в Хреновой – могут постоять за себя даже в сравнении со сценой скачек из *Анны Карениной*.

Другой писатель, чьи произведения не потеряли своего обаяния, – Николай Георгиевич Михайловский, писавший под псевдонимом Н. Гарин (1852–1906). По профессии он был инженер-путеец и к литературе обратился довольно поздно. Главное его произведение – трилогия: *Детство Темы* (1892), *Гимназисты* (1893) и *Студенты* (1895). Эти вещи, написанные просто и искренно, не потеряли своего обаяния и теперь, а в свое время были необычайно популярны. Персонажи, проходящие через все три книги, написаны с большой теплотой, и читатель начинает относиться к ним, словно это мальчики, которых он знал всю жизнь. Помимо своих литературных качеств, эта трилогия – важный исторический документ, ибо это «естественная история» типичного интеллигентского воспитания, питомника нравственно неприспособленных и психически нестойких людей.

Перечисление второстепенных писателей можно заключить именем Петра Филипповича Якубовича (1860–1911), единственного среди них активного революционера. Он после 1 марта 1881 г. вступил в партию «Народная воля», в 1884 г. был арестован, три года просидел в Петропавловской крепости и восемь (1887–1895) – на каторге в Сибири. Такой «послужной список» не позволял ему появиться в литературе под собственным именем, которое осталось почти неизвестным, хотя оба его псевдонима – П. Я. и Л. Мельшин – стали широко известными. Первым псевдонимом он подписывал свои стихи, очень «гражданственные» и очень слабые. Под вторым он в 1896 г. напечатал замечательную книгу рассказов о жизни каторжников – *В мире отверженных*; то была первая книга на эту тему после *Записок из Мертвого дома*. Хотя она, разумеется, не достигает уровня *Мертвого дома*, книга Мельшина имеет большое значение. Она выражает характерную для русского революционера-идеалиста позицию. Мельшин описывает самых отвратительных преступников с бескомпромиссной объективностью, такими, какие они есть, – с их преступлениями, с их циничным бессердечием, но и с проблесками человечности, и красной нитью в книге проходит твердая вера в человеческую природу и несокрушимое уважение к человеку, даже в глубочайшей его деградации.

4. ЭМИГРАНТЫ

Революционеры, не попавшие ни в Сибирь, ни в Шлиссельбургскую крепость, нашли убежище за границей. Большого места в истории литературы они не занимают. Политическая печать между 1881 и 1900 гг. была не слишком активна, да и потом не произвела на свет ничего, что могло бы сравниться с герценовским *Колоколом*. Но это сравнительно спокойное время породило целую серию интересных мемуаров. Вчерашние активные борцы, оказавшись на покое, сели за столы и стали писать воспоминания о своем участии в великой борьбе. Эти воспоминания были в значительной мере рассчитаны на иностранную аудиторию (до 1905 г. их невозможно было ввезти в Россию) и многие были даже написаны на иностранных языках. Представление, которое сложилось у западных людей о революционном движении (когда не было совершенно фантастическим), основывалось на произведениях Сергея М. Кравчинского, писавшего под псевдонимом С. Степняк (1851–1895). Он был террористом, в 1878 г. принимал участие в убийстве генерала Мезенцева, возглавлявшего политическую полицию. В 1882 г. он опубликовал по-итальянски книгу *Подпольная Россия*, которую сам же перевел на русский язык. Потом он поселился в Англии и написал по-английски *Карьеру нигилиста* (1889; в русском переводе *Андрей Кожухов*). Его сочинения пришлись по вкусу западному читателю – живые, увлекательные.

Как документальные свидетельства, однако, они не имели большой ценности. В этом отношении гораздо более ценны воспоминания Владимира Дебагория-Мокриевича (р. 1848). Они не лишены литературных достоинств: рассказ идет легко, непринужденно и полон юмора – почти неизбежного достоинства южных россиян.

Самым выдающимся эмигрантом того времени был князь Петр Кропоткин (1842–1921). Он происходил из древнего рода и образование получил в Пажеском корпусе. Служил в казацком полку в Сибири и сделал себе имя как географ. В семидесятые годы примкнул к революционному движению, был арестован и в конце концов бежал за границу. Сначала он жил в Швейцарии и во Франции, но из Швейцарии был выслан, а во Франции приговорен к тюремному заключению за одно и то же – за пропаганду анархизма. В 1886-м он приехал в Лондон, где жил до 1917 г. У него были аристократические манеры, большое личное обаяние и много друзей в разных классах английского общества. Во время войны 1914–1918 гг. он держался как патриот. В 1917 г. вернулся в Россию. Был настроен к большевикам враждебно и отверг все попытки Ленина к сближению. Умер в 1921 г. под Москвой. Его литературное наследие очень велико: кроме работ по географии, пропагандистские брошюры и более основательные работы по анархизму; оптимистическая философия, основанная на эволюционных теориях; история французской революции и история русской литературы*. Все это на французском и английском языках. Наиболее интересная его книга (оригинал тоже на английском языке) – *Воспоминания революционера* (1899) – первоклассная автобиография, самое значительное произведение этого рода со времени герценовской книги *Былое и думы*.

*Большая часть статей о России в *Британской энциклопедии* принадлежит его перу.

Вероятно, уместно будет назвать (только назвать) здесь имя Марии Башкирцевой (1860–1884). Хотя она и не была политической эмигранткой, она жила во Франции и писала по-французски. Ее *Дневник*, опубликованный посмертно в 1887 г., произвел сенсацию в Европе и был переведен на многие языки (на русский позднее, чем на английский и немецкий). Без сомнения, это замечательный человеческий документ, открывающий в авторе незаурядную силу самонаблюдения. Но его значение, пожалуй, переоценили, и во всяком случае, он находится вне линии развития русской литературы.

5. КОРОЛЕНКО

Владимир Галактионович Короленко является, бесспорно, самым привлекательным представителем идеалистического радикализма в русской литературе. Если бы не было Чехова, он был бы первым среди прозаиков и поэтов своего времени. Он родился в 1853 г. в Житомире, главном городе Волыни, в то время наполовину польском. Его отец был судьей (в то время гражданский чиновник с правами, примерно, мирового судьи), мать – польской дворянкой. В детстве Короленко не слишком хорошо понимал, какой он национальности, и читать по-польски выучился раньше, чем по-русски. Только после польского восстания 1863 г. семье пришлось сделать окончательный выбор; они стали русскими. В 1870 г. Короленко уехал в Петербург, стал студентом Технологического института, а затем – Московской сельскохозяйственной академии, но не окончил ни одного из этих учебных заведений: его исключили за принадлежность к тайной политической организации. В 1879 г. он был арестован и сослан в северо-восточную Сибирь; несколько лет он прожил в отдаленном районе Якутии. В 1885 г. ему было разрешено вернуться в Россию и поселиться в Нижнем Новгороде. В том же году он опять появился на страницах литературного журнала с рассказом об якуте – *Сон Макара*. В Нижнем он провел десять лет, и там были написаны почти все его лучшие рассказы. Он работал «на голоде» в 1891–1892 гг. и потом выпустил об этом книгу. В 1895 г. ему было разрешено вернуться в Петербург. В 1900 г. был избран почетным академиком, но отказался от этого звания в связи с известным инцидентом с Максимом Горьким (см. ниже). В 1900 г. переехал в Полтаву, где прожил до самой смерти. После смерти Михайловского он стал самой выдающейся фигурой среди народников. С 1895 г. почти забросил литературу и посвятил себя разоблачению несправедливостей, творившихся в судах и в полиции. После 1906 г. возглавил кампанию против военных судов и смертной казни. Единственное произведение последнего периода (и, может быть, его лучшее) – нечто вроде автобиографии, *История моего современника*; первая часть вышла в 1910 г., остальные – посмертно – в 1922 г. В 1917 г. и позднее относился к большевикам враждебно, и последняя его публикация – письма к Луначарскому, где большевики разоблачаются как враги цивилизации. Он умер в 1921 г. в Полтаве, которая в годы гражданской войны несколько раз переходила из рук в руки.

Творчество Короленко очень типично для того, что в 80-е и 90-е годы считалось «художественным», в том особом смысле, о котором мы говорили. Оно полно эмоциональной поэтичности и картин природы, введенных по-тургеневски. Лирический элемент сегодня представляется несколько устарелым и неинтересным, и мы в

большинстве, вероятно, предпочитаем его последнюю книгу, в которой он почти полностью освободился от «поэтичности». Но именно эта поэтичность пришлась по вкусу русской читающей публике лет тридцать-сорок назад. Время, создавшее славу Короленко, также оживило культ Тургенева. Хотя всем было известно, что Короленко радикал и революционер, все партии приняли его с равным восторгом. Независимый от партийной принадлежности прием, оказываемый писателям в 80-е гг., был знаком времени. Гаршин и Короленко были признаны классиками (меньшими, но классиками!) раньше, чем Лесков (который гораздо крупнее их, но родился в менее удачное время) получил хотя бы отдаленное признание. Поэтичность Короленко хоть и поблекла с годами, но первые его вещи все еще сохраняют часть своего очарования. Ибо даже эта его поэтичность поднимается над уровнем «миловидности», когда он описывает величественную северную природу. Северо-восток Сибири с его обширными необжитыми пространствами, короткими полярными днями и ослепительными снежными пустынями живет в его ранних рассказах во всей своей впечатляющей огромности. Он мастерски пишет атмосферу. Все, кто читал, помнят романтический остров с разрушенным замком и высокие, шумящие на ветру тополя в рассказе *В дурном обществе*. Но неповторимость Короленко – в соединении поэтичности с тонким юмором и неумирающей верой в человеческую душу. Сочувствие к людям и вера в человеческую доброту характерна для русского народника; мир Короленко – это мир, основанный на оптимизме, ибо человек по природе добр, и только дурные условия жизни, созданные деспотизмом и грубым эгоистическим капитализмом, сделали его таким, какой он есть, – бедным, беспомощным, нелепым, жалким и вызывающим раздражение созданием. В первом рассказе Короленко – *Сон Макара* – есть истинная поэзия, не только в том, как написан якутский ландшафт, но, главное, в глубочайшем и неистребимом авторском сочувствии к темному непросвещенному дикарю, наивно-эгоистичному и все-таки несущему в себе луч божественного света. Особенно прелестен короленковский юмор. В нем совершенно нет сатирических ухищрений. Он непринужденный, естественный, и есть в нем та легкость, которая у русских авторов встречается редко; в этом его превзошел только один, прекрасный и все еще недооцененный писатель Кушевский, который написал единственную книгу и умер от пьянства двадцати девяти лет от роду (1847–1876). У Короленко юмор нередко перевит с поэзией, как в прелестном рассказе *Ночью*, где дети ночью, в спальне, обсуждают захватывающий вопрос – откуда берутся дети. *Йом Кипур*, со своим забавным древнееврейским дьяволом, представляет собой ту смесь юмора и фантазии, которая так прелестна в ранних рассказах Гоголя, но краски Короленко мягче и

спокойнее, и, хотя в нем нет и грамма творческого богатства его великого земляка, он превосходит его теплотой и человечностью. Самый чисто юмористический из его рассказов – *Без языка* (1895) – повествует о трех украинцах-крестьянах, эмигрировавших в Америку, не зная ни слова ни на одном языке, кроме своего собственного. Русская критика называла этот рассказ диккенсовским, и это справедливо в том смысле, что у Короленко, как и у Диккенса, нелепость, абсурдность персонажей не мешает читателю их любить.

Последняя вещь Короленко – его автобиография, явно рассказ о собственной жизни, необыкновенно точный и правдивый, но который он, из какой-то сверхщепетильности, назвал историей не своей, но своего современника. Она менее поэтична, чем его первые вещи, она никак не приукрашена, но там очень сильны два главных качества короленковской прозы – юмор и человечность. Мы встречаем там прелестные картины жизни полупольской Волыни; видим его отца, щепетильно-честного, но своенравного. Он вспоминает свои первые впечатления – деревня, школа, великие события, свидетелем которых он стал, – освобождение крестьян и польское восстание. Он показывает нам необыкновенно живые фигуры чудаков и оригиналов – пожалуй, их портреты удались ему лучше всех прочих. Это, конечно, не сенсационная книга, но это восхитительно спокойная история, рассказанная старым человеком (ему было всего пятьдесят пять лет, когда он ее начал, но что-то от «дедушки» всегда присутствовало в образе Короленко), у которого времени много, и он рассказывает охотно и с удовольствием, оживляя память о том, что было пятьдесят лет назад.

6. АДВОКАТЫ-ЛИТЕРАТОРЫ

Одним из главных преобразований в царствование Александра II была реформа судопроизводства. Вместо закрытых процессов было введено открытое судоговорение по европейскому образцу. Реформа сделала судей независимыми от исполнительной власти и ввела в жизнь корпорацию адвокатов. С независимостью судей при Александре III было, в сущности, покончено, но адвокатское сословие процвело с самого начала и превратилось в настоящий питомник общей культуры. Самые блестящие представители поколения избрали адвокатуру своей профессией, и многие адвокаты завоевали своим красноречием всероссийскую известность. В отличие от того, что происходило в других областях, они не пренебрегали работой над формой своих выступлений, и в этой области проявилось больше мастерства, чем в любом виде беллетристики. Имена адвокатов князя А. И. Урусова, В. Д. Спасовича и прокурора (позднее министра юстиции) Н. В. Муравьева следует назвать как принадлежавшие самым блестящим ораторам того времени. Но адвокаты не пренебрегали и чисто литературной

работой. Спасович был автором обративших на себя внимание статей о Пушкине и Байроне; Анатолий Ф. Кони (р. 1844), самый старый из ныне живущих русских писателей, составил себе имя как автор книги о докторе Гаазе, известном филантропе, и еще более как автор нескольких томов воспоминаний. Они написаны легким и прозрачным языком, приятно напоминающим фрагменты воспоминаний Тургенева. Эстетическое возрождение 80-х и 90-х гг. многим обязано князю Урусову (1843–1900). Он установил в России культ Флобера и Бодлера, и был одним из лучших литературных критиков своего времени, хотя критика его высказывалась в беседах и письмах.

Но наиболее замечателен из всех этих юристов-литераторов Сергей Аркадьевич Андреевский (1847–1918). Он был одним из самых преуспевающих адвокатов, но имя его запомнится скорее в связи с его литературными трудами. Стихи его, как и все стихи того времени, незначительны. Зато критические статьи его были событием – он был первым критиком, отдавшим должное Достоевскому (статья о *Братьях Карамазовых*, 1888) и первым, обратившим внимание на старую поэзию: он открыл Баратынского. Но главное его произведение – *Книга Смерти*, опубликованная посмертно (Ревель, 1922). Он раскрылся в ней как изящный и тонкий прозаик, прилежный и умный ученик Лермонтова, Тургенева и Флобера. Наиболее замечательна первая часть, написанная около 1891 г. В ней описана история его первого столкновения со смертью, в которой есть пассажи поразительной силы и красоты. Такова, например, глава о его старшей сестре Маше, о его болезненной любви к ней, о ее странной душевной болезни и ранней смерти. Эта глава заслуживает высокого места в русской литературе. Она великолепна по искреннему анализу собственных чувств, по живости рассказа и по выдержанному ритму, которого не встретишь ни у Лермонтова, ни у Тургенева. Вся глава (около пятидесяти страниц) представляет единое ритмическое целое. Ритм совершенно неназойлив и тем особенно прекрасен; обороты речи настолько разговорны, что нетренированное ухо и не заподозрит, а нарочито неритмизированное чтение не укажет слушателю, что тут таится нечто особенное. Это одно из прекраснейших достижений русской прозы.

7. ПОЭТЫ

Андреевский как типичный представитель своего времени сказал в одной из статей, что единственный законный сюжет для поэзии – «красота и печаль». Эти два слова и впрямь суммируют поэтическую продукцию восьмидесятых и начала девяностых годов. Возрождение поэзии началось за несколько лет до 1881 г. и затронуло как «гражданственную» школу, так и поборников «искусства для

искусства». Но разница между обеими «школами» очень невелика. По стилю они неразличимы. «Гражданские» поэты предавались печали, вызванной зловредным деспотизмом и социальной несправедливостью, но не было у них и в помине могучего и отважного реализма Некрасова – а ведь именно от Некрасова они себя вели. Школа «искусства для искусства» размышляла о красоте и печали, рождающейся от движений сердца, но у ее поэтов не было ни высокого мастерства Фета, ни обширности интересов Случевского.

Самым знаменитым из «гражданских» поэтов был Семен Яковлевич Надсон (1862–1887), молодой человек полуеврейского происхождения, очень рано умерший от чахотки. Стихи его внушены бессильным желанием сделать мир лучше и жгучим сознанием собственного бессилия. Это сближает его с Гаршиным, но у него не было ни гаршинского воображения, ни его духовной энергии. Поэзия Надсона – гладкая, бескостная, она избегает уродства, но в ней нет ни жизни, ни силы. Это предел падения русской поэтической техники, а популярность Надсона – показатель предела падения русского поэтического вкуса. Его студенистая поэзия предпочиталась всему на свете, каждая гимназистка, каждый студент знали наизусть сотни его строк, количество его сборников еще до конца столетия исчислялось десятками тысяч. Единственным его соперником был Минский (псевдоним Н. М. Виленкина, р. 1855), первый чистокровный еврей, завоевавший известность в русской литературе. Он вступил на свое поприще раньше Надсона, но не мог тягаться с ним – его стихи казались холодными и головными. Мы еще встретимся с ним в следующей главе. В конце 80-х гг. он отошел от «гражданской» поэзии и стал первой ласточкой модернистского движения вместе с Мережковским, который начинал как гражданский поэт под покровительством Надсона. Но Мережковский с самого начала был по поэтической культуре гораздо выше своих современников.

Самым популярным из негражданских поэтов был Алексей Николаевич Апухтин (1840–1893). Он был другом и однокашником Чайковского, видной фигурой в петербургском обществе, где выделялся своей ненормальной толщиной. Он был как бы аристократическим двойником Надсона: для дворянства и служилого класса он был то же, что Надсон для радикальной интеллигенции. Это тоже поэзия бессильного сожаления, но это сожаление об ушедших днях юности, когда он мог больше наслаждаться женской любовью и вкусом вина. Это стихи человека, разрушившего свое здоровье излишествами. Они не такие бесцветные, не такие студенистые, как стихи Надсона, потому что из них не так старательно изгоняется всякий реализм и каждая конкретная подробность. Некоторые стали очень популярны в виде романсов, как, например, известные *Ночи бессонные*, ставшие «гвоздем»

цыганского репертуара. Более достойный поэт – граф А. А. Голенищев-Кутузов (1848–1913). Его называли поэтом Нирваны. Он пытался возродить строгий «классический» стиль, но в его руках он стал ровным и безжизненным. Лучше всего ему удавалось писать о смерти и разрушении. Описание снежной бури в одном из его стихотворений не лишено достоинств. Но главная причина, по которой он может претендовать на известность, та, что некоторые его стихи положил на музыку Мусоргский, питавший странную слабость к его поэзии.

Другой аристократ, писавший стихи, был граф П. Д. Бутурлин (1859–1895). Он был более чем наполовину иностранец – в нем текла итальянская и португальская кровь, а образование он получил английское. Первая его книга – английские стихи – была напечатана во Флоренции. Он сотрудничал в *Академи* и в других английских газетах. На русском языке он так и не научился говорить без ошибок. Поэтому его поэзия не выдерживает критики, но она интересна как изолированный пример английского влияния – Бутурлин был преданный последователь Китса и прерафаэлитов.

В конце 80-х гг. критики-антирадикалы попытались создать шум вокруг поэзии Константина Михайловича Фофанова (1862–1911). Совершенно некультурный и необразованный (он был сыном лавочника из петербургского предместья), он обладал тем, чего не было ни у кого из его современников – подлинным песенным даром. Стихи его – о звездах, о цветах, о птичках – все это иногда вполне искренно, но, в общем, мало интересно, и так как он не владел техникой, то уровень тут крайне неровен. Следующий поэтический бум был вокруг Мирры Лохвицкой (1869–1905), выпустившей в 1895 г. томик страстной и экзотической женской поэзии. Стихи Лохвицкой и Фофанова казались последним словом красоты в 90-е гг. Но тут началось движение символистов и наступило истинное возрождение поэзии.

8. ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ

Восьмидесятые годы были периодом (мягкой) реакции против утилитаристского позитивизма предыдущей эпохи. Эта реакция выразилась в хилом возрождении поэзии и несколько более энергичном возрождении религиозного идеализма. Радикалы были по природе идеалистами, но их идеализм был основан (как шутил Соловьев) на невозможном силлогизме: «Человек произошел от обезьяны, следовательно, мы должны любить друг друга». Восьмидесятые годы постарались подвести под этот силлогизм более прочное основание. Их религиозный идеализм нашел выражение в учении Толстого, которое влияло на современников именно потому, что было религиозным и направленным против радикального материализма. Труды Соловьева – другое, более ортодоксальное

выражение той же тенденции. Влияние религиозной философии Соловьева, сначала незначительное, в конце концов оказалось важнее толстовства. Соловьев – и этим определяется его место в истории русской мысли – был первым русским мыслителем, отделившим мистическое и православное христианство от славянофильства. Он как бы продолжил линию менее замкнутого и более «западнического» славянофильского направления, наиболее полно выразившегося в идеях Достоевского-публициста. Но для Достоевского самым существенным в православии было религиозное чутье *русского народа*. Достоевский был в религии националистом, мистическим народником: православие истинно потому, что оно вера русского народа. Соловьев же был совершенно свободен от мистического национализма: он мог опираться на построения идеалистической философии или на авторитет экуменической церкви, – но религиозные взгляды русского народа не имели для него никакого значения.

Православие Соловьева явно клонилось в сторону Рима как символа христианского единства, а в политике он был либералом-западником. Последнее во многом определило его ранний успех, потому что либералы сочли его ценным союзником в борьбе против правительства и славянофилов – тем более ценным, что обличения существующего порядка он подкреплял не Дарвиным и Марксом, а Библией и пророками. Помощь Соловьева пришла с неожиданной стороны и тем радостнее была встречена.

Владимир Сергеевич Соловьев родился в Москве в 1853 г. в большой семье. Отцом его был известный историк С. М. Соловьев, и Владимир рос в атмосфере Московского университета. Он принадлежал к тому слою московского общества, который включал цвет культурного дворянства и высшей интеллигенции. Соловьев рано присоединился к группе очень талантливых юмористов, которые называли себя кружком шекспиристов и развлекались сочинением забавных стишков и постановкой пародийных пьес. Самым ярким из них был граф Федор Соллогуб, лучший русский поэт-абсурдист после Козьмы Пруткова. Соловьев всю жизнь был приверженцем этого искусства. Но и в науке его успехи были блистательны. Уже в 1875 г. он опубликовал свою диссертацию *Кризис западной философии*, направленную против позитивизма. В том же году он поехал в Лондон, где не выходил из Британского музея, изучая мистическое ученье Софии Премудрости Божией. Там в читальном зале ему было видение, и он получил мистическое повеление немедленно ехать в Египет. В пустыне около Каира ему явилось его самое важное и полное видение – образ Софии. Путешествие в пустыню сопровождалось забавными происшествиями с арабами. Характерно для Соловьева, что в юмористической поэме *Три свидания*, написанной через двадцать лет, глубоко лиричное и

эзотерическое описание видений (включая раннее, 1862 г.) сопровождается стихами в духе *Бенпо* или *Дон Жуана*. По возвращении в Россию Соловьев получил место приват-доцента философии сначала в Москве, потом в Петербурге. Но его университетская карьера была короткой: в марте 1881 г. он произнес речь против смертной казни, в которой старался убедить нового императора не казнить убийц отца. Он мотивировал это тем, что, пойдя «вопреки всем расчетам и соображениям земной мудрости, Царь станет на высоту сверхчеловеческую и самым делом покажет божественное происхождение Царской власти». Несмотря на такую мотивировку, Соловьеву пришлось уйти из университета. В восьмидесятых годах Соловьев разрабатывал идею вселенской теократии, подводившей его все ближе и ближе к Риму. Он поехал в Загреб и сблизился с епископом Штросмайером, когда-то в 1870 г. протестовавшим против постулата папской непогрешимости, но к этому времени уже послушным слугой Ватикана. Работы Соловьева этого периода собраны во французской книге *La Russie et l'Eglise Universelle* (1889); тут он занимает крайне проримскую позицию, защищая и непогрешимость папы, и Непорочное Зачатие, изображая папство как единственный бастион истинного православия на протяжении веков и отвергая русскую Церковь за то, что она подчиняется государству. Такая книга не могла появиться в России, но за границей она стала сенсацией. Однако Соловьев так и не сделался католиком и определение «русский ньюман», данное ему французским иезуитом д'Эрбини (в книге *Un Newman Russe*), совершенно неверно. Книга *La Russie et l'Eglise Universelle* явилась кульминацией проримских настроений Соловьева. Они скоро пошли на убыль, и в своей последней работе Соловьев обрисовал окончательное единение христианских церквей как союз между тремя *равными* церквями – православной, католической и протестантской, – где римский папа всего лишь *primus inter pares* (первый среди равных). В конце восьмидесятых и в девяностых годах Соловьев вел энергичную борьбу против националистической политики правительства Александра III. Эти статьи очень подняли его репутацию в либеральных сферах. При этом его мистическая жизнь продолжалась, хотя видения Софии после Египта прекратились. В девяностых годах мистицизм Соловьева стал менее ортодоксальным и принял форму странного «мистического романа» с финским озером Сайма, обильно отразившегося в его поэзии. Знал он и дьявольские посещения: есть рассказ о том, как на него напал дьявол в облике косматого зверя. Соловьев пытался изгнать его, говоря, что Христос воскрес. Дьявол отвечал: «Христос может воскресать сколько угодно, но ты будешь моей жертвой». Утром Соловьева нашли лежащим на полу без сознания. В последний год своей жизни Соловьев вступил в переписку с провинциальной

газетчицей Анной Шмидт, которая уверовала, что она и есть воплощение Софии, а Соловьев – воплощение личности Христа. (В горьковских *Дневниках* есть замечательная глава об Анне Шмидт.) Ответы Соловьева были внешне юмористичны, а по сути сочувственны – он принимал ее поклонение. Но его мистическая жизнь осталась мало известной его современникам. Его знали только как философа-идеалиста и либерального полемиста. Последнее настолько подняло его в глазах *интеллигенции*, что радикальные издатели энциклопедического словаря Брокгауза-Ефрона пригласили его редактировать философский отдел, который тем самым стал вестись в духе, противоположном агностицизму и материализму. У Соловьева было много преданных последователей, развивавших его философские взгляды. Первыми из них были братья князь Сергей и князь Евгений Трубецкие. В 1900 г. Соловьев опубликовал свое последнее и с литературной точки самое важное сочинение – *Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории*, с приложением повести об Антихристе. *Разговоры* были немедленно признаны шедеврами, но *Повесть об Антихристе* вызвала некоторое недоумение своей странно-конкретной верой в этого персонажа. Соловьев к тому времени был изможден слишком напряженной умственной, духовной и мистической жизнью. Он поехал отдыхать в подмосковное поместье Трубецких Узкое. Там 31 июля 1900 г. он умер от общего истощения.

Личность Соловьева была необычайно сложна, мы не привыкли видеть в одном человеке такие контрасты. Трудно понять, как совмещалась в нем такая странная смесь: напряженная религиозная и нравственная серьезность и непобедимая тяга к абсурдному юмору, необычайно острое чувство православия и неожиданные крены в сторону гностицизма и безудержного мистицизма; такое же острое чувство социальной справедливости и непорядочность в полемических работах, глубокая вера в личное бессмертие и веселые цинично-нигилистические высказывания, земной аскетизм и болезненный эротический мистицизм. Сложность и многозначность его личности, как кажется, нашла свое выражение в его смехе, совершенно незабываемом и поражавшем всех, кто знал Соловьева. Многие описывали этот смех и жуткое, потустороннее впечатление, которое он производил на присутствующих.

Соловьев был блестящим писателем – блестящим во всем, за что бы он ни брался; ему всегда сопутствовал успех: где бы он ни появлялся – его всегда встречали с восторгом и восхищением. В прозе он владел острым и холодно-блестящим стилем, особенно подходящим для полемики. Более серьезные прозаические сочинения Соловьева, может быть, наименее для него характерны, так как в них он был вынужден подавлять как свою веселость, так и свой мистицизм. Но именно в этих работах выражены важнейшие идеи

Соловьева, сделавшие его знаменитым. В ранних произведениях провозглашаются его первые философские принципы; произведения восьмидесятых годов в основном разрабатывают вопросы церковной политики *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности). *Оправдание добра* (1898) – трактат о моральной теологии, направленный главным образом против «непротивленческого» учения Толстого. Соловьев считается наиболее значительным философом России в «профессиональном» смысле слова. Он был замечательным знатоком: его знания по древней и современной философии были невероятно обширны, – но его никак нельзя поставить в один ряд с величайшими философами мира, и во всеобщей истории философии может не оказаться его имени. Его философия была неоплатонизмом, и его всегда притягивали гностики. Но я не компетентен, да и не считаю здесь уместным пересказывать его метафизику. Что касается его теологии – я уже упоминал об отношениях Соловьева с католицизмом. В римско-католических школах его изучают, хотя, конечно, не признают авторитетом. В православной церкви его положение двойственно: признано, что он дал лучшие существующие определения православия в противопоставлении каждой из ересей, но его тяга к Риму и видимому единству, как и беспорядочный и сомнительный характер его мистической жизни, делают его подозрительным.

Холодный блеск его стиля больше всего проявился в полемических произведениях. Это прекрасный пример высокой журналистики, но, как уже говорилось, в спорах с оппонентами, которых не поддерживало общественное мнение (например, со Страховым, Розановым, декадентами), он предпочитал пользоваться аргументами, которые давали легкую победу в глазах читателя, не утруждая себя объективностью. С литературной точки зрения, лучше всех его прозаических сочинений *Три разговора* – настоящий шедевр в трудном жанре. Соловьев дал волю своему буйному юмору и блестящему остроумию и написал книгу, по занимательности достойную Марка Твена, а по серьезности – Уильяма Джеймса. И достигает он этого без помощи парадокса – любимого оружия всех «смеющихся философов». Он упивается каламбурами, анекдотами, цитатами из нелепых стихов, и речь всех его персонажей восхитительно индивидуализирована. При этом каждый (кроме откровенно смешной дамы, «которой ничто человеческое не чуждо») замечательно логично и последовательно отстаивает свои взгляды. *Dialogi personae* (помимо дамы): генерал, утверждающий право силы как справедливого карателя грубого зла; политик, поддерживающий современную цивилизацию в ее борьбе с варварством; князь-толстовец, проповедующий непротивление (отрицательный персонаж); и господин З. – рупор взглядов самого Соловьева, – считающий генерала и политика представителями *частичной* правды,

которая должна быть поглощена высшим синтезом действенного христианства. За *Разговорами* следует *Повесть об Антихристе* – до странности живая и подробная история о конце света и непосредственно предшествующих Судному дню событиях. Большую опасность для христианства Соловьев видел в подъеме Китая и Японии (он писал об этом в 1900 г.) – подъем этих стран Соловьев считал предтечей Антихриста. Но сам Антихрист у Соловьева европеец, филолог, католический священник *in partibus* (в чужих краях), а также волшебник и, по Ницше, сверхчеловек.

Те почитатели Соловьева, для которых главное в нем – мистицизм, особенно ценят его стихи. В поэзии Соловьев был последователем Фета, с которым поддерживал дружбу, хотя и сожалел о его воинствующем атеизме, делающим невозможной их встречу в загробном мире. Но как и все остальные современники Фета, Соловьев не мог перенять (и даже, наверное, распознать) великолепную технику Фета, и, как все они, страдал вялостью и слабостью формы. При этом он был настоящим поэтом, и безусловно лучшим поэтом своего поколения. Соловьев пользовался обычным словарем романтизма, но в его устах избитые слова получали новое значение, потому что он передавал ими конкретные мистические факты. Поэзия Соловьева целиком мистическая и для ее понимания необходимо постоянно помнить о его мистическом опыте. Наиболее продуктивным периодом для его поэзии было начало девяностых годов, когда он написал замечательный цикл, обращенный к озеру Сайма, о котором говорил как о живом существе. Для понимания поэзии Соловьева надо еще помнить, что, когда он обращается к озеру как к «нежной даме», говорит о его глазах, настроениях и мечтаниях, – это не поэтическая метафора, а подлинное чувство мистика. Поэма *Три свидания* – самое длинное, хотя и не лучшее из его поэтических произведений – во многих отношениях очень характерна для него, так как мистицизм в ней перемежается с юмористической непочтительностью. Свое видение в пустыне он описывает языком возвышенной мистической поэзии:

*Все видел я, и все одно лишь было, –
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило, –
Передо мной, во мне – одна лишь ты.*

А рядом, чуть ли не в следующем четверостишии, вернувшись в Каир, слышит от соседа по гостинице:

*«Конечно, ум дает права на глупость,
Но лучше сим не злоупотреблять:
Не мастерица ведь людская тупость
Виды безумья точно различать».*

Соловьев не только юмористически обрамлял мистические стихотворения, он написал большое количество и чисто шуточных стихов. Они очень разнообразны и, если бы их собрать – что еще не было сделано, – мог бы получиться хороший сборник. В нем были бы остроумные пародии, злая сатира, притчи, русский эквивалент лимерика – во всех есть явный элемент чистого шутовства и совершенной абсурдности. Если в поэме *Три свидания* Соловьев включал юмористический элемент в мистическое сочинение, то в одну из своих шуточных пьес (*Белая лилия*) он, наоборот, включает куски, наполненные мистическим смыслом, придавая пьесе «второй смысл». Любовь к нелепицам также очевидна и в его письмах, бурлящих каламбурами (он был неисправимый каламбурист) и восхитительно неуместными цитатами. Обычно большинство писем, написанных с целью рассмешить адресата, при публикации не развлекают читателя, который понимает, что от него ждут смеха, а ему смеяться не хочется. Но шутки Соловьева всегда веселят читателей, конечно, если среди них не попадется такой, которому отвратительны все виды словесной игры, – таким как раз был их первый читатель. Только в письмах к особо важным и уважаемым людям (как, например, епископ Штросмайер) Соловьев удерживался от шуток. Но и помимо нелепиц, письма Соловьева необычайно остроумны, и читать их наслаждение. После Пушкина (у которого нет соперников) Соловьев без сомнения лучший русский мастер эпистолярного жанра и далеко позади третий – Чехов.

9. ЧЕХОВ

Антон Павлович Чехов родился 17 января 1860 г. в Таганроге на Азовском море. Его дедушка был крепостным в одном из громадных поместий Воронежской губернии, но заработал деньги торговлей и смог выкупить себя и свою семью. Павел, отец писателя, перестал быть крепостным в возрасте девяти лет. Павел стал купцом в Таганроге, и дела его шли хорошо. И он, и его жена были простыми, малообразованными, очень религиозными и семейными людьми. Больше всего Павел Чехов любил петь псалмы вместе с семьей. В конце 90-х гг., когда Антон Чехов был уже известным писателем, Чеховы все еще пели псалмы под руководством отца. Семья состояла из нескольких сыновей и одной дочери. Всем им дали хорошее образование. Антона (у него был только еще один младший брат) послали учиться в таганрогскую гимназию. Но когда Антон Чехов был в гимназии, благосостоянию семьи пришел конец. Строительство железной дороги через близлежащий Ростов нанесло тяжелый удар таганрогской торговле, и Павел Чехов вынужден был закрыть дело. В 1876 г. он уехал из Таганрога искать работу в Москве, где учились его старшие сыновья. Антон остался в Таганроге один. В 1879 г. он закончил гимназию и тоже уехал в

Москву к семье; там он поступил на медицин-ский факультет. После обычного пятилетнего курса, в 1884 г. Антон Чехов получил диплом врача. Со времени переезда в Москву и до самой смерти он не расставался с родителями и сестрой, и его литературный заработок скоро стал главной опорой семьи. Чеховы были исключительно сплоченной семьей – случай невероятно редкий среди интеллигенции, – и, конечно, здесь сказались крестьянские и купеческие корни.

Сразу же по приезде в Москву Чехов начал сотрудничать в юмористической прессе и еще до окончания университета стал там одним из самых ценимых авторов. Поэтому, получив диплом, он не занялся врачебной практикой, а положился на литературный труд как на источник существования. В 1886 г. некоторые из его юмористических рассказов были изданы отдельной книгой. Книга имела большой успех, и за ней вскоре последовала вторая. Критики, особенно радикальные, не обратили внимания на книги Чехова, но два влиятельных литератора – старый прозаик Григорович и издатель самой большой тогдашней газеты *Новое время* Суворин – их заметили. Умный и проницательный Суворин немедленно разглядел большие способности Чехова и пригласил его сотрудничать в *Новом времени*, где даже организовал для него специальное еженедельное литературное приложение. Они стали близкими друзьями, и самое интересное в переписке Чехова – письма к Суворину. Отныне Чехов утвердился в «большой литературе» и освободился от тирании мелких юмористических изданий. Перемена в общественном положении повлекла за собой творческие перемены – он оставил юмористику и начал создавать тот стиль, который и есть чеховский стиль. Эта перемена заметна уже в рассказах 1886-1887 гг. В то же время Чехов написал свою первую пьесу *Иванов*, поставленную в Москве в декабре 1887 г., а в Петербурге – годом позже. Для этого переходного периода характерно, что Чехов продолжал работать над произведениями и после их первой публикации: *Степь* и *Иванов*, которые появились потом в *Сочинениях*, очень отличаются от того, как они выглядели в 1887 г. Отныне Чехов был писателем с установившейся репутацией, и он и его семья смогли вести сравнительно безбедную жизнь. В этой жизни было довольно мало событий, а те, что были, связаны с чеховским творчеством. Отдельным эпизодом явилась поездка Чехова на Сахалин. Он отправился туда в 1890 г. через Сибирь (это было до Транссибирской дороги), а вернулся морем через Цейлон. Он тщательно исследовал жизнь заключенных и опубликовал результаты в отдельной книге (*Остров Сахалин*, 1891). *Остров Сахалин* – книга, замечательная по полноте, объективности и беспристрастности – представляет собой важный исторический документ. Полагают, что именно она повлекла за собой некоторые тюремные реформы, произведенные

правительством в 1892 году. Путешествие на Сахалин было величайшим вкладом Чехова в дело гуманности, столь близкой его сердцу. В личной жизни Чехов тоже был человеком добрым и щедрым. Большую часть своих денег он раздавал. Таганрог – его родной город – обязан Чехову библиотекой и музеем.

В 1891 г. Чехов был достаточно богат, чтобы купить участок земли в пятидесяти километрах к югу от Москвы – в Мелихово. Там он поселился с родителями, сестрой и младшим братом и прожил там шесть лет. Он принимал участие в сельской жизни, лечил крестьян, построил школу. В 1892–1893 гг. во время холерной эпидемии он был начальником санитарного округа. В Мелихове Чехов написал многие из своих лучших и наиболее зрелых рассказов. В 1897 г. состояние здоровья заставило его покинуть Мелихово. У него оказалась чахотка, и остаток жизни ему пришлось провести на южном побережье Крыма и на иностранных – французских и немецких – курортах. Это была не единственная перемена в его жизни. Все его окружение изменилось: у него завязались связи с Художественным театром, и политически он заметно сдвинулся влево. Это привело к разрыву с Сувориным, которому Чехов написал очень резкое письмо по поводу дела Дрейфуса (даже в России дело Дрейфуса было источником ссор!), и к дружбе с более молодыми революционными писателями, главой которых был Горький. В последние годы жизни (особенно после 1900 г., переселившись в Ялту) он часто виделся с Толстым. В обществе в то время Чехова, Горького и Толстого считали чем-то вроде святой Троицы, символизирующей все лучшее, что было в независимой России, в противоположность темным силам царизма. Чехов жил в соответствии со своими либеральными убеждениями: поэтому, когда Академия, по подсказке правительства, исключила Горького из своих членов (почти сразу после избрания), Чехов, как и старый социалист Короленко, отказался от членства. Но на литературную деятельность Чехова эта сторона жизни не влияла – она не привнесла новых элементов в его творчество. Гораздо важнее была связь с Художественным театром. После *Иванова* Чехов написал несколько легких одноактных комедий, имевших большой успех у публики, но не существенных для его творческого развития. В 1895 г. он снова обратился к серьезной драме и написал *Чайку* (по-английски ее смешно перевели *The Seagull*, нужно было просто *The Gull*). Она была поставлена в Императорском театре в Петербурге в 1896 г. Пьеса была плохо понята актерами и плохо сыграна. Премьера с треском провалилась. Пьеса была освистана, и автор, пораженный неудачей, покинул театр после второго действия и уехал в Мелихово, поклявшись больше никогда пьес не писать. В это время К. С. Станиславский (Алексеев; выходец из богатой московской купеческой семьи) и драматург Владимир Немирович-Данченко основали

Художественный театр (этому театру предстояло стать важной вехой в истории русской сцены). Им удалось заполучить *Чайку* для одной из первых постановок. Состав исполнителей был удивительно удачным и на редкость подходящим для пьесы, которую предстояло поставить. Они поняли *Чайку*, работали, не жалея сил, – и постановка 1898 г. стала настоящим триумфом. Вдохновленный успехом, Чехов с новыми силами обратился к драматургии и написал свои самые знаменитые пьесы непосредственно для труппы Станиславского. *Дядя Ваня* (задуманный еще в 1888 г.) был поставлен в 1900 г., *Три сестры* – в 1901 г., *Вишневый сад* – в январе 1904 г. Каждая пьеса имела еще больший успех, чем предыдущая. Между драматургом, актерами и зрителями была полная гармония, Чехов был на вершине славы. Он повсюду считался величайшим писателем России наряду с Толстым и Горьким. Однако он не стал так богат, как Редьярд Киплинг или Габриэле Д'Аннунцио, даже как Горький. Дело в том, что, как и его любимые герои, он был удивительно непрактичен: в 1899 г. он продал все свои сочинения издателю Марксу за 75 000 рублей (37 500 долларов). После заключения сделки выяснилось, что Маркс не имел представления об объеме этих сочинений: он рассчитывал на четыре тома рассказов, а получил девять! В 1901 г. Чехов женился на актрисе Художественного театра Ольге Леонардовне Книппер, и жизнь его еще больше изменилась. Последние годы он прожил большей частью в Ялте, где купил дачу. Его постоянно осаждали назойливые посетители, с которыми он был добр и терпелив. Болезнь прогрессировала. В июне 1904 г. его здоровье настолько ухудшилось, что врачи порекомендовали Баденвейлер – маленький курорт в Шварцвальде. Там 2 июля 1904 года он умер. Его тело перевезли в Москву и похоронили рядом с отцом, умершим в 1899 г.

Литературная деятельность Чехова отчетливо делится на два периода: до и после 1886 года. Английский читатель и более «литературная» русская публика знают его по последним произведениям, но можно сказать, что значительно большее число русских знают его как автора ранних юмористических рассказов, а не как автора *Моей жизни* или *Трех сестер*. Характерно, что наиболее популярные и типичные для Чехова юмористические рассказы, известные каждому даже полубразованному русскому (например, *Лошадиная фамилия*, *Винт*, *Жалобная книга*, *Хирургия* и т. д.), не были переведены на английский язык. Верно, перевести эти рассказы очень трудно, – уж очень силен в его шутках местный колорит. Но верно также, что англоязычный поклонник Чехова не имеет вкуса к шутковству и ищет у Чехова совсем другого. Уровень журналов, в которых сотрудничал молодой Чехов, был крайне невысок. Юмористические издания были прибежищем пошлости и дурного вкуса. Шутки были грубыми и бессмысленными. Им не

хватало благородного дара абсурдности, который приравнивает человека к богам; не хватало остроумия, сдержанности, изящества. Это было просто банальное шутовство, и рассказы Чехова не слишком выделялись на общем фоне, хотя и отличались более высоким уровнем мастерства. Господствующей нотой во всех рассказах была незамысловатая издевка над слабостями и глупостями человеческого рода; даже критик с особо острым зрением не смог бы разглядеть в них человеческого сочувствия и тонкого юмора – столь знакомых читателю зрелых произведений Чехова. Большинство этих рассказов Чехов никогда не переиздавал, но все-таки несколько десятков ранних вещей включены в первый и второй тома его собраний сочинений. Только несколько из них – те, что потоньше – удостоились английского перевода. Но даже в самых грубых вещах Чехова заметно его высокое мастерство, а в экономности его художественных средств кроется обещание таких рассказов как *Спать хочется* и *На святках*. Довольно скоро Чехов начал отклоняться от прямой линии, навязанной ему юмористической прессой, и уже в 1884 г. написал *Хористку* – рассказ еще несколько примитивный и неуклюжий по лирическому построению, но в целом почти на уровне лучших его зрелых рассказов. Со сборника *Пестрые рассказы* (1886 г.) началась литературная известность Чехова; кроме шутовских упражнений сюда вошли рассказы совсем другого рода; в них под внешней веселостью скрывается печаль: русская критика называла это избитой фразой «смех сквозь слезы». Такова *Тоска*: сырой зимней ночью извозчик, только что потерявший сына, пытается рассказать седокам о своем горе, но ему ни в ком не удастся пробудить сочувствия.

В 1886 г., как уже говорилось, Чехов освободился от гнета юмористических журналов и начал развивать свой собственный стиль, пробивавшийся и раньше. Этот стиль был и остался поэтичным по существу, но прошло еще некоторое время, прежде чем определились основные признаки типично чеховского рассказа. В рассказах 1886–1888 гг. уже присутствуют многие элементы, но они еще не слились воедино: тон описательной журналистики (в наиболее чистом виде в *Перекасти-поле*); чистый анекдот, иногда просто иронический (*Пассажир 1-го класса*), иногда щемяще трагикомический (*Ванька*); лирическая атмосфера (*Стень*, *Счастье*); психология болезненного состояния (*Тиф*); притчи и нравоучения, обрамленные условным, нерусским окружением (*Пари*, *Без заглавия*). Однако в этих рассказах уже главенствует одна из любимых и наиболее характерных для Чехова тем – отсутствие понимания между людьми, невозможность для одного человека чувствовать так же, как другой. *Тайный советник*, *Почта*, *Именины*, *Княгиня* – все основаны на этой идее, ставшей лейтмотивом позднего творчества

Чехова. Действие наиболее типичных рассказов этого периода происходит в одной и той же местности – в степи между Азовским морем и Донцом, где протекали детство и юность Чехова. Это место действия *Степи*, *Счастья*, *Воров*. Эти рассказы построены как лирические симфонии (хотя последний из них также и анекдот). Их доминирующая нота – суеверие, смутный ужас (Чехов делает его поэтичным) перед чем-то невидимым, населяющим темную и пустую степь: смутная надежда, что в этой совершенно неинтересной и бедной степной крестьянской жизни можно найти свое счастье. *Степь*, над которой Чехов много работал, возвращался к ней и после ее публикации, – центральная вещь этого периода. В ней нет замечательной архитектуры ранних рассказов – это лирическая поэма, но поэма, сделанная из материала банальной, скучной и сумеречной жизни. Длинное, монотонное, бессобытийное путешествие мальчика по бесконечной степи от родной деревни до далекого города растягивается на сто страниц, превращаясь в тоскливую, мелодичную и скучную колыбельную. Более светлая сторона лирического искусства Чехова представлена в рассказе *Святою ночью*. Монах, дежурящий ночью на пароме, рассказывает пассажиру о своем умершем товарище, монахе, обладавшем редким даром «акафисты писать». Монах любовно, подробно описывает технику этого искусства, и ясно, что Чехов искренне симпатизирует своему, никем не замеченному, никому не нужному, тихому и непритязательному товарищу по ремеслу. К тому же периоду относится и *Каштанка* – восхитительная история собаки, подобранной цирковым клоуном: он включает ее в труппу выступающих на арене животных, а она сбегает посреди представления, заметив старого хозяина. В рассказе замечательная смесь юмора и поэзии, и, несмотря на сентиментальное очеловечивание животных, его нельзя не признать шедевром. Еще одна жемчужина – *Спать хочется*, настоящий шедевр сжатости, экономности и мощной силы. Рассказ такой короткий, что его нельзя пересказать, и такой хороший, что его нельзя не прочесть.

В некоторых рассказах этого периода уже есть особенно характерная для Чехова манера, – которую стали потом называть «чеховской». Самый ранний рассказ, в котором заметна эта манера, – *Именины* (1887) – Чехов высоко ценил его, но считал незаконченным и писал Суворину: «...я охотно просидел бы над *Именинами* полгода... Но что мне делать? Начинаю я рассказ 19 сентября с мыслью, что я обязан кончить его к 5 октября – крайний срок; если просрочу, то обману и останусь без денег. Начало пишу покойно, не стесняя себя, но в середине я уж начинаю робеть и бояться, чтобы рассказ мой не вышел длинен... Потому-то начало выходит у меня всегда многообещающее, точно я роман начал; середина скомканная, робкая, а конец, как в маленьком рассказе, фейерверочный...». Но в

рассказе несомненно присутствует главное, что характерно для зрелого стиля Чехова. Это «биография» настроения, нарастающего от банальных уколов жизни, но по существу вызванного глубинными психологическими или физиологическими причинами (в данном случае беременностью).

Рассказом *Скучная история* (1889), можно считать, открывается зрелый период. Его лейтмотив – одиночество всех и каждого – звучит здесь с особенной силой. Понять, что именно в России стало называться «чеховским настроением», можно, прочитав *Скучную историю*. Атмосфера рассказа создается глубоким и все растущим разочарованием главного героя рассказа – профессора – в самом себе и окружающей его жизни, постепенной утратой веры в свое призвание, постепенным отдалением людей, связанных всей жизнью, постепенным пониманием абсолютной пошлости и незначительности близких. Профессор осознает бессмысленность своей жизни, бездарность (типично чеховское слово) и скуку, его окружающие. Единственный оставшийся у него друг – Катя, опекуном которой он был раньше, разочаровавшаяся во всем несостоявшаяся актриса, уже полностью сломана, раздавлена теми же чувствами. И хотя его нежность к ней подлинная, и страдает он от тех же причин, что и она, он не может найти слов, не может приблизиться к ней. Он безнадежно закрыт, и единственное, что может ей сказать:

– *Давай, Катя, завтракать, – говорю я.*

– *Нет, благодарю, – отвечает она холодно.*

Еще одна минута проходит в молчании.

– *Не нравится мне Харьков, – говорю я. – Серо уж очень. Какой-то серый город.*

– *Да, пожалуй... Некрасивый... Я ненадолго сюда... Мимоездом. Сегодня же уеду.*

– *Куда?*

– *В Крым... то есть на Кавказ.*

– *Так. Надолго?*

– *Не знаю.*

Катя встает и, холодно улыбнувшись, не глядя на меня, протягивает мне руку.

Мне хочется спросить: «Значит, на похоронах у меня не будешь?» Но она не глядит на меня, рука у нее холодная, словно чужая. Я молча провожаю ее до дверей... Вот она вышла от меня, идет по длинному коридору, не оглядываясь. Она знает, что я гляжу ей вслед, и, вероятно, на повороте оглянется.

Нет, не оглянулась. Черное платье в последний раз мелькнуло, затихли шаги... Прощай, мое сокровище!

Такая минорная концовка повторяется во всех последующих чеховских рассказах и дает тональность всему его творчеству.

Скучная история открывает череду чеховских зрелых шедевров. Помимо того, что гений его естественно развивался, у Чехова теперь было больше времени для работы над каждым рассказом, чем в эпоху *Именин*. Поэтому его рассказы, написанные в 90-х гг., почти все без исключения – совершенные произведения искусства. Нынешняя репутация Чехова основана главным образом на произведениях этого периода. Главные рассказы, написанные после 1889 г., – это (в хронологическом порядке): *Дуэль*, *Палата № 6* (1892); *Рассказ неизвестного человека* (1893); *Черный монах*, *Учитель словесности* (1894); *Три года*, *Ариадна*, *Анна на шее*, *Дом с мезонином*, *Моя жизнь* (1895); *Мужики* (1897); *Душечка*, *Ионыч*, *Дама с собачкой* (1898); *Новая дача* (1899), *На святках*, *В овраге* (1900). После 1900 г. (в период *Трех сестер* и *Вишневого сада*) он написал только два рассказа: *Архиерей* (1902) и *Невеста* (1903).

Искусство Чехова считается психологичным, но оно психологично по-иному, чем искусство Толстого, Достоевского или Марселя Пруста. Нет писателя, который превзошел бы Чехова в изображении непреодолимой обособленности людей друг от друга, невозможности взаимопонимания. Эта тема лежит в основе большинства произведений Чехова, однако несмотря на это персонажи Чехова на удивление лишены индивидуальности. Личность в его рассказах отсутствует. Его персонажи говорят (за исключением сословных особенностей и некоторых «словечек», которые он им время от времени одалживает) одним и тем же языком, языком самого Чехова. Их нельзя узнать *по голосу* – как можно узнать героев Толстого или Достоевского. Все они похожи друг на друга, сделаны из одного материала – общечеловеческого, – и в этом смысле Чехов самый «демократичный», самый «всеобщий» из всех писателей. Потому что похожесть всех мужчин и женщин у него, конечно, не признак слабости, а выражение его глубокого убеждения в том, что жизнь однородна, а явление индивидуальности только разрезало ее на водонепроницаемые отсеки. Чехов – как Стендаль, как французские классицисты, в отличие от Толстого, Достоевского и Пруста, – изучает «человека вообще», род человеческий. Но в отличие от классицистов он, как Пруст, останавливает внимание на мельчайших подробностях, на «булавочных уколах» и «соломинках души». Стендаль имеет дело с психологией «целых чисел». Он прослеживает главные, сознательные, творческие линии психической жизни. Чехов сосредоточен на «дифференциалах» сознания, его меньших, подсознательных, невольных, разрушительных и растворяющих силах. Как искусство чеховский метод активен, – более активен, чем, например, прустовский, потому что основан на более четком и сознательном *отборе* материала и на более сложном и тщательном его расположении. Но как «мировоззрение», как «философия», этот

метод глубоко пассивен и «лишен сопротивляемости», поскольку представляет собой полную сдачу на милость «микроорганизмов» души, ее разрушительных микробов. Отсюда общее впечатление, производимое творчеством Чехова, – впечатление, будто бы у него был культ слабости и бездействия. На самом деле у Чехова не было другого способа проявить сочувствие своим персонажам, кроме как показать подробно процесс их подчинения своим микробам. Сильный человек, который не терпит поражения в этой борьбе или вообще ее не пережил, всегда вызывает у Чехова меньше сочувствия и играет у него в произведениях роль «злодея», – насколько слово «злодей» вообще применимо к чеховскому миру. Сильный человек в этом мире просто бесчувственное животное, с толстой кожей, не чувствующей «уколов», которые являются единственно важным в жизни.

Рассказы Чехова построены так, что конструкция у них не повествовательная – ее скорее можно назвать музыкальной, только не в том смысле, что его проза мелодична – она не мелодична, Чеховский метод построения рассказа сходен с методами музыкального построения. Рассказы его одновременно текучи и точны. Чехов строит свои рассказы по чрезвычайно сложным кривым, но эти кривые точно рассчитаны. Рассказ Чехова – серия точек, через которые можно точно провести кривые, которые он разглядел в запутанной паутине сознания. Чехов замечательно прослеживает первые стадии эмоционального процесса, указывает первые симптомы отклонения – еще не различимые для постороннего взгляда и даже для того, в ком идет процесс, – первые симптомы, когда нарождающаяся кривая, кажется, еще совпадает с прямой. Легчайшее прикосновение – сначала почти не привлекающее внимания читателя – дает намек на направление, в котором пойдет рассказ. Потом оно повторяется как лейтмотив, и при каждом повторении становится яснее отклонение кривой, которая заканчивается совсем в другом направлении, чем начальная прямая. Такие рассказы как *Учитель словесности*, *Ионыч*, *Дама с собачкой* – превосходные примеры этих эмоциональных кривых. В *Ионыче* прямая линия – это любовь доктора к мадмуазель Туркиной, а кривая – его погружение в эгоистическое самодовольство успешной провинциальной карьеры. В *Учителе словесности* прямая – опять любовь героя; кривая – дремлющее в нем недовольство эгоистическим счастьем и умственные запросы. В *Даме с собачкой* прямая линия – отношение героя к своему роману с «дамой» как к банальной и преходящей интрижке, кривая – его непреодолимая и всепоглощающая любовь к ней. В большинстве рассказов Чехова эти конструкции осложнены богатой и мягкой атмосферой, созданной изобилием эмоционально-значительных деталей. Таким образом достигается поэтический, даже лирический эффект: как и в лирике, интерес читателя сосредоточен не на развитии событий, а на

«заражении» настроением автора. Чеховские рассказы – лирические монолиты, их нельзя разъединить на эпизоды, потому что каждый эпизод четко обусловлен целым и без целого лишен смысла. В архитектурном единстве Чехов превосходит всех русских писателей реалистической эпохи. Только у Пушкина и Лермонтова мы находим равный или даже больший дар построения. Чехов считал *Тамань* Лермонтова лучшим из всех рассказов, когда-либо написанных, – и это мнение не лишено оснований. *Тамань* предварила чеховский метод лирической конструкции. Только воздух *Тамани* яснее и холоднее, чем мягкая, «сочно-осенняя» атмосфера чеховского мира.

Несколько в стороне от остального зрелого творчества Чехова стоят повести *Моя жизнь* и *В овраге*. *Моя жизнь* – история толстовца, и нельзя не заметить, что Чехов старался приблизиться здесь к более ясному и рациональному стилю Толстого. В рассказе есть прямота повествования и разреженность атмосферы, редкие у Чехова. Несмотря на сравнительное отсутствие атмосферы, это, возможно, самый поэтически наполненный его рассказ. История убедительно символична. Герой, его отец, его сестра, Ажогины, Анюта Благово выделяются с четкостью персонажей «моралите». Общий и неопределенный характер самого названия помогает сделать рассказ «жизнью каждого человека». По поэтической мощи и значительности *Моя жизнь* может считаться шедевром Чехова – пожалуй, превосходит ее только *В овраге*. *В овраге* – один из последних рассказов Чехова – удивительное произведение. Место действия – промышленный район недалеко от Москвы; сюжет – история семьи лавочника. Рассказ поразительно свободен от лишних деталей, его атмосфера создается с помощью нескольких описательных мазков, самым движением повествования. Рассказ бесконечно богат эмоциональным и символическим значением. В обеих повестях (*Моя жизнь* и *В овраге*) есть редкие для Чехова убежденность и острота нравственной оценки, которые ставят их выше его остального творчества. Все произведения символичны, но в большинстве их символика выражена не так конкретно, завораживающе туманно. Они близки к Метерлинку, при всем огромном стилистическом различии между русским реалистом и бельгийским мистиком. *Палата № 6* – самый темный и жуткий из чеховских рассказов – особенно примечателен этим завораживающим символизмом именно в силу своей реалистичности. (*Черный монах* – единственный случай, когда Чехов отступил от чистого реализма, – полная неудача). Но наибольшего развития чеховский символизм достиг в его пьесах, начиная с *Чайки*.

Первая чеховская попытка использовать драматическую форму – *На большой дороге* (1885). Это переделка его раннего рассказа. Пьеса не увидела сцены: цензура сочла ее слишком «мрачной и

грязной». Она была напечатана только после его смерти. В 1886 г. Чехов написал свою первую настоящую пьесу – *Иванов*. *Иванов*, как и рассказ *Именины*, да и другие произведения этого периода – пьеса промежуточная, в ней чувствуется, что рука еще не владеет материалом. *Иванов* имел сценический успех и, вдохновленный этим успехом, Чехов почти немедленно начал следующую пьесу – *Леший*. Но друзья, которым Чехов показал *Лешего*, отнеслись к этой пьесе так холодно, что Чехов отложил ее и забросил серьезную драматургию. Он написал ряд одноактных комедий (*Медведь*, *Свадьба* и т. д.) в стиле, близком к его ранним юмористическим рассказам. Эти комедии были хорошо приняты поклонниками чеховского комического таланта и стали пользоваться широкой популярностью. Их по-прежнему часто ставят в провинции и особенно в любительских театрах. В 1896 г. Чехов вернулся к серьезной драматургии и написал *Чайку*. Я уже рассказывал историю первоначального провала и последующего успеха этой пьесы. Потом Чехов вернулся к *Лешему*, который превратился в *Дядю Ваню*, за ним последовали *Три сестры* и *Вишневый сад*. Это четыре знаменитые пьесы чеховского театра. Все они, особенно две последние, были фантастически высоко оценены английскими критиками, которые теряют свою знаменитую английскую «сдержанность», когда имеют дело с Чеховым. *Вишневый сад* называли лучшей пьесой со времен Шекспира, а *Три сестры* – лучшей пьесой в мире. Толстой был другого мнения: хотя он терпеть не мог Шекспира, он все-таки предпочитал его пьесы чеховским. Толстой, главным в пьесах и романах считавший идею, и не мог думать иначе: в чеховских пьесах нет ни идеи, ни сюжета, ни действия. Они состоят только из «внешних деталей». Это, в сущности, самые недраматические пьесы в мире – если, конечно, не считать пьес плохих (а плохими были все!) подражателей Чехова. Недраматический их характер – естественное порождение русской реалистической драмы. Пьесы Островского, и особенно – Тургенева, содержат зачатки того, что достигло своего развития у Чехова. Русская реалистическая драма по сути своей статична. Но Чехов довел эту статичность до крайнего предела и дал свое имя новому типу драмы – недраматической драме. В целом его пьесы построены так же, как и рассказы. Отличие только в материале и является следствием использования диалога. Можно сказать, что главное отличие в том, что в пьесах не такой крепкий костяк, как в рассказах, и больше настроения. В рассказах Чехова всегда есть одна центральная фигура, которая является главным элементом единства, – рассказ ведется с точки зрения этой фигуры. Но использование диалога делает невозможным такое моноцентрическое построение и уравнивает всех персонажей. Чехов широко пользуется этим приемом, с удивительной справедливостью распределяя внимание зрителя между всеми действующими лицами.

Чеховские *dramatis personae* (действующие лица драмы) живут в идеальной демократии, где равенство не обман. Такой метод удивительно совпал с принципами Московского Художественного театра, где стремились создать труппу без звезд, в которой все актеры были бы одинаково прекрасны. Форма диалога замечательно подходит и для выражения одной из любимых чеховских мыслей: мысли о непроницаемости и странности всех человеческих существ, которые не могут и не хотят понять друг друга. Чехов постоянно заставляет своих персонажей обмениваться не связанными друг с другом фразами. Каждый персонаж говорит только о том, что интересно ему или ей, не обращая внимания на то, что говорят другие. Так диалог становится «лоскутным одеялом» из несвязанных между собой реплик: управляет «поэтическая атмосфера», а не логическое единство. Это дает ощущение «знакомости» происходящего, которое играет главную роль в создаваемом Чеховым эффекте. На самом деле, такая система, конечно, является художественной условностью. В настоящей жизни никто никогда не разговаривал так, как говорят герои Чехова. Опять же вспоминается Метерлинк, чьи пьесы (как заметил Честертон) имеют смысл только, если состояние зрителя точно соответствует изысканной настроенности поэта, – иначе все кажется полной ерундой. Так же у Чехова. Его пьесы «заразительны» – в том смысле, в каком Толстой хотел, чтобы все искусство было «заразительно». Но хотя настроение пьес Чехова менее «особое», чем в пьесах Метерлинка – более общечеловеческое, – все-таки если на него не настроиться, то диалог кажется бессмысленным. Пьесы Чехова, как и его рассказы, пропитаны эмоциональным символизмом, и в своих поисках поэтического намека он иногда переходит границы хорошего вкуса, – например, когда в *Вишневом саде* рвется струна, или в заключительной сцене той же пьесы, когда старый слуга Фирс один остается в старом доме, где его заперли и забыли. Нота мрака, отчаяния и безнадежности еще сильнее звучит в пьесах Чехова, чем в рассказах. Концовки всех пьес напоминают конец *Скучной истории*. Все они написаны в минорном ключе и приводят зрителя в состояние бессильной – возможно, восхитительно бессильной – депрессии. Если судить пьесы Чехова по их собственным законам (которые вряд ли могут считаться общеприменимыми законами драматического искусства), то можно назвать их совершенным произведением, – но действительно ли они так хороши, как рассказы Чехова? Во всяком случае, метод его опасен и подражать ему невозможно. О пьесах, написанных эпигонами Чехова, нечего и говорить.

Английские поклонники Чехова считают, что все, что он сделал, прекрасно. Находить в Чехове недостатки – кощунство. И все-таки их надо указать. Я уже говорил о полном отсутствии индивидуальности в чеховских персонажах и в их манере говорить.

Само по себе это не недостаток, ибо основано на внутреннем глубоком убеждении, что жизнь не признает личности. Но и достоинством это не назовешь. Отсутствие индивидуальности у персонажей особенно заметно, когда Чехов заставляет их подолгу рассуждать на абстрактные темы. Как это отличается от Достоевского, который всегда «чувствовал идеи» и делал их такими замечательно индивидуальными. Чехов не «чувствовал идей», и его герои – когда им предоставляют слово – говорят бесцветным и скучным газетным языком. Особенно такими разглагольствованиями испорчена *Дуэль*. Может быть, рассуждения – это дань Чехова глубоко укоренившейся традиции русской *интеллигентской* литературы. В свое время рассуждения, наверное, имели эмоциональное значение, но сейчас, во всяком случае, потеряли его. Еще один серьезный недостаток Чехова – его русский язык, бесцветный и лишенный индивидуальности. У него не было чувства слова. Ни один русский писатель такого масштаба не писал таким безжизненным и безличным языком. Поэтому Чехова так легко переводить (не считая местных аллюзий, реалий и некоторых «словечек»). Из всех русских писателей ему меньше всего опасно коварство переводчиков.

Прямое влияние Чехова на русскую литературу незначительно. Успех его рассказов содействовал популярности этого жанра, ставшего основным в русской прозе. Горький, Куприн, Бунин – назовем главнейших – смотрели на Чехова как на учителя, но их нельзя назвать его учениками. Несомненно, никто не научился от него искусству построения рассказа. Казалось, что очень легко подражать его пьесам, – и многие попали в западню. Сегодняшняя русская проза совершенно свободна от следов чеховского влияния. Некоторые молодые писатели перед революцией начинали как подражатели Чехову, но никто из них не остался ему верен. В России Чехов стал принадлежностью прошлого – даже более отдаленного, чем Тургенев, не говоря уж о Гоголе и Лескове. За границей получилось иначе. Там нашелся настоящий наследник чеховских тайн искусства – это Кэтрин Мэнсфилд: в Англии она сумела сделать то, чего никто не сделал в России, – выучилась у Чехова, не став его эпигоном. Самые восторженные и преданные поклонники у Чехова – в сегодняшней Англии. Там – и в меньшей степени во Франции – культ Чехова стал отличительной чертой высоколобых интеллектуалов. Интересно, что в России всегда смотрели на Чехова как на «низколобого» писателя, – высшие слои интеллигенции всегда относились к нему прохладно. Двадцать лет назад высоколобые даже делали вид, что презирают его (или искренне презирали). Настоящую власть он имел над сердцами честных обывателей. Сейчас Чехов, конечно, стал собственностью всей нации. На его место классика,

крупного классика – одного из «первой десятки» – никто не покушается. Только этого классика временно положили на полку.

Промежуточная глава I

ПЕРВАЯ РЕВОЛЮЦИЯ (1905)

История революции с начала девятнадцатого века может быть представлена как череда революционных волн и межреволюционных промежутков. Каждая из волн поднималась выше предыдущей. Первая волна разразилась в 1825 г. в никем не поддержанном и безуспешном бунте декабристов. За ней последовала долгая реакция в царствование Николая I, когда стала нарастать вторая волна. Она нарастала медленно и постепенно – ее одновременно и задерживали, и укрепляли либеральные реформы шестидесятых годов, – достигла кульминации в деятельности партии «Народная воля» и разразилась в 1881 г. убийством Александра II. Спокойствие, наступившее после этого, было уже не столь полным и долгим, как раньше. В девяностых годах (во многом за счет голодного 1891–1892 года) революция набрала силу, достигла небывалой высоты и разразилась в 1905 г. Революционное движение снова было подавлено, чтобы снова возникнуть во время войны и наконец достичь триумфа в 1917 г. Третья из волн впервые была поддержана широко распространившимся народным движением – ее гребень называли Первой революцией.

Революция 1905 г., в той мере, в какой она являлась сознательным усилием для достижения определенных целей, была целиком результатом развития революционных идей *интеллигенции*, в критический момент поддержанной отказом имущих классов защищать самодержавие. Но она осталась бы бесплодной, если бы не нашла свою армию в недавно развившемся классе промышленных рабочих. Этот класс, в свою очередь, был продуктом развития капитализма во второй половине девятнадцатого века. Русский капитализм зародился в эпоху реформ Александра II и стремительно развивался в восьмидесятых-девяностых годах, в основном благодаря протекционистской политике государства, воплощенной в фигуре графа Витте. Подъем и рост русского капитализма из консервативных форм дореформенных производства и коммерции – вопрос захватывающе интересный, но мы не можем здесь на нем останавливаться. Между тем он не лишен черт живописной и художественной ценности и был не раз представлен в литературе: с наибольшим успехом это сделал не кто иной, как Горький (который при всех своих марксистских пристрастиях явно сочувствовал творческому импульсу капитализма). Он сделал это в *Фоме Гордееве* и в *Заметках из дневника* (глава о нижегородском миллионере-старообрядце Бугрове). Крупные московские купцы сыграли немалую роль в девяностых годах и позже как покровители искусства и литературы – эстетическое возрождение в большой степени финансировалось ими.

Одно из самых первых последствий капитализма – развитие большой ежедневной прессы. Первым журналистом этого периода был Алексей Сергеевич Суворин (1833–1911), основатель газеты *Новое время* – в течение долгого времени наиболее хорошо оснащенной из всех русских газет и единственной, имевшей некоторое влияние на правительство. *Дневник Суворина* (недавно опубликованный советским правительством) – документ первоклассного значения, но вообще Суворин интереснее как личность, чем как писатель. Только отношения с Чеховым и Розановым дают ему почетное место в русской литературе. Величайшим поборником русского капитализма и промышленности в литературе был не кто иной, как великий химик Дмитрий Иванович Менделеев. Можно сказать, что он был страшно влюблен в производительные силы своей страны и был их поборником и трубадуром. Конечно, нельзя сравнивать его литературное значение с его научными достижениями, но в нем мощный писательский темперамент и настоящая оригинальность. Его дочь была замужем за Александром Блоком, и, хотя, конечно, поэта вдохновляли другие идеи, однажды он написал стихотворение, порадовавшее бы свекра, если бы тот еще был жив, – в этом стихотворении Блок поет хвалу донецкому углю: «Черный уголь, подземный мессия...» (*Новая Америка*). Граф Витте, добрый гений русской промышленности, написал три тома замечательных мемуаров. Плохо скомпонованные и почти безграмотные, мемуары Витте все-таки дают почувствовать его могучий темперамент, что и делает их интересной книгой, не говоря уже о их документальной ценности. К несчастью, в английском переводе мемуары были возмутительно «выправлены» и «адаптированы»: американский издатель мемуаров господин Ярмолинский безжалостно выбросил наиболее характерные и пикантные куски.

Оборотной стороной капиталистической медали был подъем русского марксизма, ставшего к 1894 г. мощным движением. Нет нужды объяснять читателю важность этого движения для русской истории – достаточно сказать, что Ленин был одним из первых марксистов девяностых годов. Но помимо роли марксизма в событиях 1905 и 1917 гг. – и после этой даты – марксизм был важной стадией истории развития интеллигенции. В девяностых годах марксизм был прогрессивной и освободительной силой, потому что принес с собой освобождение от рутины народничества. Марксизм импонировал русскому интеллигенту *rerum novarum cupidum* (любителю нового) как фундаментальная научная доктрина. Больше всего его потрясали «диалектический метод» и концепция истории как процесса, подчиненного неизменным и непреложным законам. Марксизм отделил политику от этики, и, хотя это имело свою дурную сторону в развитии исключительно классовой морали

(результаты мы видим в СССР), поначалу это имело и хорошую сторону, так как освободило изучающих политическую науку от шор слишком узкого идеализма. Главный представитель русского марксизма, его знаток и пророк Георгий Валентинович Плеханов (1852–1918) был человеком старшего поколения; во время войны он был лидером патриотического социализма. Несмотря на это, коммунисты считают его учителем марксизма – вторым по величине после самих Маркса и Энгельса. Плеханов повсюду считается мозгом русской *интеллигенции*. В середине девяностых годов начал свою журналистскую деятельность сам Ленин. Но с литературной точки зрения наиболее интересными марксистами была группа молодых людей, называвшихся «легальными марксистами» (потому что они работали в легальной, то есть русской прессе). Их блестящим выразителем был Петр Струве (р. 1870), по влиятельности уступавший в девяностых годах только Плеханову. В начале двадцатого века Струве отошел от социализма и его творчество после 1905 года будет упомянуто совсем в другой связи, потому что он стал лидером национального либерализма, противостоящего старому агностическому идеализму русской интеллигенции. Это показывает, как важен был марксизм для освобождения от народнического идеализма и каким могучим рычагом независимой мысли он мог бы быть.

К концу девяностых годов марксистам удалось заложить основы успешной пропаганды среди рабочего класса и организовать в Российскую социал-демократическую партию. Народники, подражая марксистам, называли себя – партия социал-революционеров. Так, две партии, сыгравшие наибольшую роль в событиях 1905–1906 гг. стали известны как С.-Д. и С.-Р. Эсдеки, будучи марксистами, не верили в действенность индивидуальной борьбы и соответственно отвергали террор. Они возлагали надежды на массовое движение, особенно на забастовки. В 1903 г. они разделились (по не относящимся к данной работе причинам) на две фракции: меньшевиков и большевиков (названия относятся к числу голосов, поданных соответственно при голосовании по определенному вопросу на партийном съезде). Но большевики стали более влиятельны гораздо позже – только во время мировой войны, и С.-Д. оставались по существу единой партией. Эсеры, верившие – вслед за народниками – в важность «критически мыслящего индивидуума», с 1900 по 1906 гг. организовали ряд политических убийств. Это была романтическая партия, которая привлекала горячие головы – молодежь, мечтавшую о приключениях.

За несколько лет до 1905 г. русский либерализм, всегда влачивший жалкое существование, вдруг собрал свои силы и несколько лет соперничал с социализмом по активному противостоянию правительству. Была сформирована революционная организация либералов – Союз освобождения, – и Петр Струве,

ценный новобранец, перешедший в либерализм от марксизма, уехал из России в Штуттгарт, где основал неподцензурную либеральную газету *Освобождение*, на время едва не превзошедшую по популярности выходивший сорок пять лет назад герценовский *Колокол*. Неудачная война с Японией (1904–1905) очень помогла росту оппозиции, и три партии – эсдеки, эсеры и Союз освобождения – объединились против правительства. В первый период революции все три партии шли рука об руку, и октябрьской забастовке 1905 г., которая повлекла за собой манифест от 17 октября, материально помогал Союз Союзов – организация представителей свободных профессий – под руководством либерального лидера Павла Милюкова. Но после 17 октября пути либерализма и социализма начали расходиться. Либералы не приняли участия в вооруженном восстании в декабре 1905 г., а социалисты бойкотировали выборы в Думу весной 1906 г. Либералы сформировали партию, получившую название конституционных демократов и ставшую известной по первым буквам названия – К.-Д. – кадеты. Самой влиятельной фигурой русского либерализма с девяностых годов до 1917 г. был профессор Павел Милюков (р. 1856), позитивист и убежденный западник. Он сделал себе имя как историк (*Очерки по истории русской культуры* стали классическим трудом), а после 1905 г. руководил всей деятельностью кадетской партии, – парламентской и журналистской. Он действительно обладал организационным гением, но была в нем некая замедленность реакции, заслужившая ему прозвище «гений бестактности». Милюков – типичная фигура для традиционного позитивизма и агностицизма старых русских либералов, но уже перед 1905 г. началось новое движение, берущее свое начало от Соловьева и стремившееся отождествить либерализм с христианским идеализмом и по странной, хотя и естественной ассоциации – с патриотизмом и империализмом. Это движение было наиболее талантливо представлено работами бывшего марксиста Петра Струве и его единомышленников, авторов *Вех*, про которые я подробнее буду говорить в четвертой главе.

Первая революция была движением, глубоко проникшим и широко распространившимся. Какое-то время она господствовала над всей русской общественной мыслью, и даже символисты, которые принципиально держались в стороне от политики, вдруг стали революционерами и «мистическими анархистами». Но за минутным возбуждением наступил спад политических – особенно радикальных – настроений. Годы, последовавшие за подавлением революции, были временем антиполитического индивидуализма, выразившегося, с одной стороны, в усилении эстетизма и сексуальной свободы, а с другой стороны, в росте производственных сил капитализма. Наступило глубокое разочарование в радикализме

и во всех традиционных интеллигентских идеях. Оно усилилось, когда Бурцев разоблачил Азефа (видного и влиятельного члена партии эсеров, организовавшего несколько политических убийств) как агента тайной полиции: за этим разоблачением последовал далеко зашедший распад революционных партий. К 1914 г. революционные партии потеряли почти весь свой престиж и влияние, и интеллигенция все больше склонялась к патриотизму и империализму.

Важным результатом революции была относительная (в 1905–1906 гг. более чем относительная) свобода печати. Исчезла цензура и, хотя правительство всегда находило средства прижать оппозиционные газеты, стало возможным обсуждать в печати политические вопросы. Это естественно укрепило роль ежедневных газет и ослабило роль журналов – оплота интеллигентского идеализма. Политика и литература стали расходиться. Политика стала более практичной, а литература освободилась от необходимости служить партийным целям.

Самым важным завоеванием революции стало создание парламента с ограниченными полномочиями – создание Думы. Но Дума к литературе не имела отношения. В отличие от новых судов, открытие которых произошло на сорок лет раньше, Дума не возродила ораторского искусства. Про ораторов Думы с литературной точки зрения много не скажешь. Кадеты были лучшими из них. Но их самый знаменитый оратор – В. А. Маклаков – до прихода в Думу уже был адвокатом с установившейся репутацией. А многие из посещавших заседания Думы утверждали, что лучшим оратором, которого они когда-либо слышали, был вовсе не член Думы, а премьер-министр П. А. Столыпин.

Глава III

1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА ПОСЛЕ ЧЕХОВА

Когда Чехов был жив, казалось, что он открыл новый золотой век реализма и что он является лишь его предтечей. Между 1895 и 1905 гг. один за другим появлялись молодые писатели (родившиеся между 1868 и 1878 гг.), сразу выходявшие на первый план, завоевавшие всемирную репутацию и продававшиеся лучше, чем Тургенев и Достоевский. Самыми выдающимися из них были Горький и Андреев, поэтому движение в целом можно назвать школой Горького – Андреева – без лишней натяжки, потому что все входившие в него писатели имели много общих черт, отделяющих их и от старой – дочеховской – прозаической школы, чьим последним значительным представителем был Короленко, и от символистов и современного им прозаического движения, более или менее затронутого символистским влиянием.

Первым по времени и наиболее значительным писателем школы, о которой мы говорим, был Горький, и следы его влияния можно обнаружить у большинства остальных членов группы. Причина этого в немалой степени та, что Горький был первым, кто освободил русский реализм от его прежней «благовоспитанности» и «пуританства». Русский реализм всегда был морально деликатным и избегал грубости и откровенности, свойственной французским романистам. Менее сдержанный внешне, русский реализм по сути был так же деликатен, как и английский викторианский роман. Уродство, грязь, а также физическая сторона сексуальных отношений – все это для старого русского романиста было табу. Традицию нарушил Толстой, первым заговоривший о физических ужасах болезни и смерти в *Смерти Ивана Ильича* и о физической основе любви в *Крейцеровой сонате*. Таким образом он внес существенный вклад в разрушение запретов и условностей девятнадцатого века, и его влияние на русскую прозу во многом схоже с параллельным влиянием Золя, которого он ненавидел. Вот одна из «усмешек» истории: «классическое» и «религиозное» искусство Толстого последних лет было шагом по направлению к *Санину*. Начатая Толстым работа по разрушению запретов была продолжена Горьким, Андреевым и Арцыбашевым. Кроме того, велико было влияние Толстого и как основателя нового жанра – рассказа с метафизической и нравственной проблематикой, – который особенно процвел в руках Андреева и Арцыбашева. Как велико было влияние Толстого на этих двух писателей, мы еще увидим. Влияние Чехова было другого рода – более техническим и формальным. Отчасти благодаря Чехову рассказ стал для молодых писателей любимой формой. Они старались подражать его художественной экономности: умению избегать пустот, заряжать

каждую часть рассказа равной значительностью и выразительностью. В этом отношении он остался недостижимым идеалом, и, хотя произведения молодых изобилуют чеховскими оборотами и чеховскими выражениями, — молодым так и не удалось открыть секрет чеховского повествовательного искусства.

Между 1900 и 1910 гг. русская литература разделилась на две отчетливые и взаимонепроницаемые части: с одной стороны школа Горького — Андреева, с другой — символисты и их последователи. Разделение было почти абсолютным. Сначала школа Горького-Андреева затмила символистов, но со временем положение изменилось, и сегодня первая декада этого века представляется нам эпохой символизма. Сегодня стало почти аксиомой, что из двух движений символизм был значительнее. Возможно, что в грядущую эпоху взгляды снова изменятся, и Куприн с Сергеевым-Ценским покажутся привлекательнее, чем Бальмонт и Брюсов. Но главное различие между школами не имеет отношения к талантам их представителей, так как идет по линии культуры: школа Горького — Андреева — преемники старой интеллигенции, утратившие нравственные постулаты старых радикалов и взамен не приобретшие ничего, кроме «алчущей пустоты» пессимизма и неверия. Символисты были пионерами русской культуры, которая, несмотря на свою односторонность и несовершенство, бесконечно расширила и обогатила русское сознание и сделала интеллигенцию одновременно и более европейской, и более национальной.

К 1910 г. дело школы Горького — Андреева было закончено. Школа перестала быть живым движением и потеряла литературное влияние. Это, однако, не означает, что отдельные члены школы не создавали после 1910 г. произведений постоянной и прочной ценности: книги, созданные ими за последнее десятилетие, скорее всего затмят предыдущие. Но это творения одинокой и безучастной зрелости. Таковы рассказы Бунина, включая *Господин из Сан-Франциско*; автобиографические книги и мемуары Горького, обеспечившие ему надежное место среди классиков, перевешивающие по своей внутренней значимости его раннюю прозу; и последние произведения Сергеева-Ценского, который после десятилетнего молчания неожиданно проявил себя как один их наиболее сильных и обещающих современных писателей.

2. МАКСИМ ГОРЬКИЙ

Величайшим именем в возрожденном реализме является имя Максима Горького. После Толстого он единственный современный русский писатель, обладающий подлинно мировой славой, причем, в отличие от Чехова, его читатели не ограничиваются только интеллигенцией. Карьера Горького удивительна: выходец из низов провинциального пролетариата, он в 30 лет стал наиболее

популярным и обсуждаемым писателем России. После периода ослепительной известности – когда его имя стояло наравне с Толстым и безусловно выше Чехова, – слава его померкла, и он был почти забыт русскими образованными классами. Но за границей, как и среди низших слоев населения России, слава его устояла, и после 1917 г. всемирная известность и связи с новыми правителями России сделали его первым лицом русской литературы. Однако его новое положение было обусловлено скорее его личными, чем литературными достоинствами, и, хотя по общему мнению людей компетентных, последние книги Горького (начиная с *Детства*, 1913) лучше его ранних рассказов, – его сегодняшнюю литературную популярность нельзя даже сравнить с той, что была четверть века назад. А те произведения, благодаря которым он, видимо, навсегда останется классиком, никогда не познали радости быстрого успеха.

Настоящее имя Максима Горького – Алексей Максимович Пешков. Его отец, Максим Пешков, был обойщиком, достигнувшем благодаря тяжелому труду места корабельного агента в Астрахани. Он был женат на дочери нижегородского красильщика Василия Каширина. В Нижнем Новгороде 14 марта 1868 г. и родился писатель. Его увезли в Астрахань, но его отец умер, когда мальчику было пять лет, поэтому мать привезла его опять в Нижний, в дом своих родителей. Горький рассказал нам историю своего *Детства* и нарисовал незабываемые портреты замкнутого и сурового дедушки и милой, доброй, любившей красоту бабушки. Дела Кашириных шли плохо, когда к ним переехали Пешковы, и по мере того как мальчик подрастал, атмосфера бедности и убожества сгущалась. Мать снова вышла замуж – за «полуинтеллигента», о котором Горький не может сказать ничего особенно хорошего. Вскоре она умерла. Дедушка послал мальчика в люди зарабатывать на хлеб, и за десять с небольшим лет Горький узнал все возможные виды тяжелого труда. Начиная он «мальчиком» у сапожника. Некоторое время служил «посудником» на волжском пароходе, где пьяница-повар – бывший солдат – научил его читать и писать и заложил основы его литературного образования. Одной из первых книг, которые он прочел, были *Удольфские тайны*, и довольно долгое время он читал только захватывающие романы этого рода – что не могло не сказаться на его раннем творчестве. В пятнадцать лет Горький попытался поступить в школу в Казани, но, как он говорит, бесплатное образование было не в моде, – попытка не удалась, и, чтобы спастись от голода, ему пришлось работать в пекарне, так памятно описанной в рассказе *Двадцать шесть и одна*. В Казани он сошелся со студентами, заронившими в него семена его будущей революционности, и познакомился с жизнью тех «бывших людей», которых он впоследствии прославил и которые прославили его. После Казани он обошел весь юго-восток и юг России, перебиваясь

случайными заработками, тяжело работая и часто оказываясь без работы. В 1889 г. он вернулся в Нижний – ему пришло время призываться на военную службу, но он был освобожден по болезни. Тогда он устроился письмоводителем к нижегородскому присяжному поверенному М. А. Ланину, который много сделал для его образования, и Горький всегда вспоминал его как своего величайшего благодетеля. Но вскоре Горький оставил работу и снова пустился странствовать по России. Во время этих странствий он начал писать. В октябре 1892 г. – он тогда работал в железнодорожном депо в Тифлисе – местная ежедневная газета Кавказ приняла и напечатала под псевдонимом, ставшим с тех пор столь известным, его первый рассказ *Макар Чудра*. В последующие годы Горький продолжал писать для провинциальной прессы и скоро стал зарабатывать на жизнь литературным трудом. Но окончательно он вступил в «большую литературу» только в 1895 г., снова вернувшись в Нижний. Короленко, живший там тогда, опубликовал один их рассказов Горького (*Челкаш*) во влиятельном журнале *Русское богатство*. Продолжая работать для провинциальной прессы, Горький стал и желанным гостем в петербургских журналах. В 1898 г. рассказы Горького были опубликованы в двух томах.

Рассказы имели огромный успех – для русского писателя в полном смысле слова беспрецедентный. Из подающего надежды провинциального журналиста Горький превратился в самого знаменитого писателя страны. С этого времени и до первой русской революции Горький, наряду с Толстым, был в России фигурой, вызывавшей наибольший общественный интерес. Прессу наводнили портреты Горького и интервью с ним, каждый считал своим долгом посмотреть на него лично. Международная слава не замедлила себя ждать. Особенно сходила по нему с ума Германия: в 1903–1904 гг. известная пьеса Горького *На дне* шла в Берлине 500 вечеров подряд.

В Петербурге Горький сошелся с марксистами, и сам стал марксистом и социал-демократом. Произведения Горького стали *piece de resistance* (главным блюдом) марксистского журнала *Жизнь*, куда он отдал *Фому Гордеева* и роман *Трое* (1899–1901). Именно из-за поэмы Горького *Песня о Буревестнике* журнал *Жизнь* был запрещен. *Песня* была прозрачной аллегорией грядущей революционной бури. Горький стал одной из выдающихся фигур русского радикального мира. Он также стал одним из тех, кто финансировал движение: его политические друзья постоянно пользовались значительным литературным доходом Горького для революции. Это продолжалось до 1917 г., так что Горький, несмотря на невероятный, фантастический успех своих книг, никогда не был столь богат, как его западные собратья по перу. В России 1900-х гг. легко было стать мучеником, и Горького вскоре арестовали и сослали в Нижний. В 1902 г. Горький был избран почетным членом

Императорской Академии наук. Такого еще не случалось с писателем тридцати трех лет. Но прежде чем Горький смог воспользоваться своими новыми правами, его избрание было аннулировано правительством, так как новоизбранный академик «находился под надзором полиции». В связи с этим Чехов и Короленко отказались от членства в Академии. Горький играл видную роль в первой русской революции. В январе 1905 г. он был арестован за участие в протесте против «9-го января», и его арест повлек за собой волну демонстраций в его защиту. После освобождения Горький издавал ежедневную газету, поддерживающую большевиков, в которой он опубликовал серию статей, где объявил всех русских писателей двадцатого века, включая Достоевского и Толстого, мещанами. Горький играл также видную роль в кампании против иностранных займов России, а в декабре активно помогал вооруженному восстанию в Москве.

В 1906 г. Горький уехал из России в Соединенные Штаты. Его путешествие через Финляндию и Скандинавию было триумфальным. Таким же триумфальным был приезд в Нью-Йорк. Но вскоре выяснилось, что женщина, с которой Горький жил, называя ее своей женой, не состояла с ним в браке, – и американское общественное мнение вдруг яростно ополчилось на писателя. Ему было предложено выехать из отеля, Марк Твен отказался председательствовать на банкете в его честь. Естественно, что Горький был глубоко задет этим внезапным всплеском пуританизма, совершенно непонятным для русского, и что он дал выход своему негодованию в серии американских рассказов, вышедших под наводящим на размышления названием *Город Желтого Дьявола* (1907). По возвращении в Европу Горький поселился на Капри, где жил почти до самой войны и был невероятно популярен среди местного населения. Популярность Горького в Италии возросла благодаря активному участию, которое он принял в спасательных работах после страшной мессинской катастрофы. Тем временем в России популярность Горького среди интеллигенции пошла на спад. Произведения его после пьесы *На дне* (1902) встречались сравнительно равнодушно, и из величайшего любимца нации, которым он был в 1900 г., он пал до положения партийного любимчика большевиков, так как они были почти единственными, продолжавшими хвалить его новые произведения. С другой стороны, книги Горького начали проникать в массы рабочего класса и во многом способствовали формированию тех умонастроений русского рабочего, которые обнаружили себя в 1917 г. и позднее. Вернувшись в Россию, Горький основал ежемесячный журнал (*Летопись*), не упрочивший его влияния. Даже *Детство* и его продолжения, появившиеся в 1913 и 1915 гг., мало что изменили в общем отношении к Горькому и заняли надлежащее место только в свете его послереволюционного творчества.

Когда началась мировая война, Горький занял явно интернационалистскую и пораженческую позицию, а в 1917 г. снова поддержал своих старых друзей большевиков. Но на этот раз поддержка не была безоговорочной, и, хотя в общем Горький был на стороне Ленина и его политики, он не отождествлял себя с партией, стараясь играть роль третейского судьи и борца за мир и культуру. Это привередливое отношение с оттенком превосходства и сочувственной, но критической отчужденности с тех пор не менялось. Большевики были от этого не в восторге, но личные связи Горького с вождями с одной стороны, и большой вес его заграничной репутации, с другой, поставили его в уникальное положение: в 1918–1921 гг. Горький был практически единственной независимой внеправительственной общественной силой во всей Советской России. Можно не симпатизировать горьковскому отношению «разборчивого превосходства», его политике «умывания рук» – но деятельность его в те ужасные годы была необычайно полезной и благотворной. Он играл избранную им роль защитника культуры и цивилизации в полную меру своих возможностей. Русская культура в большом долгу перед ним. Все, сделанное между 1918 и 1921 гг., чтобы спасти писателей и других интеллигентов от голода, – было сделано благодаря Горькому. В основном это удалось за счет целой системы централизованных литературных учреждений, где поэты и прозаики засели за переводы. План этот, конечно, был далек от совершенства, но при данных обстоятельствах он был единственно возможным. Правда, с другой стороны, эти «обстоятельства» наступили не без активного участия Горького и его ближайших политических друзей. Хотя в 1919 г. Горький опубликовал свои воспоминания о Толстом (*Лев Толстой*) – снова заставившие всех осознать, что он, в конце концов, большой писатель, – литературное влияние Горького осталось незначительным. Громадное место Горького в современной русской литературе обеспечено целиком за счет его личного участия в спасении тонущей русской цивилизации. В политическом смысле Горький едва ли представляет собой какую-либо силу, если не считать того, что слово его по-прежнему имеет вес за границей. В последнее время привлекли внимание два политических выступления Горького: его статья (1920) о Ленине, которого он расхваливает до небес как великого рационального созидателя идеального будущего, – чей единственный недостаток: уж слишком хорош для грубого и ленивого русского народа; и его памфлет (1922) о русском крестьянстве, где он с необычайной горечью осуждает этот класс как средоточие всех пороков, как класс, не принимавший участия в построении национальной цивилизации и недостойный своих нынешних хозяев-интернационалистов. В 1922 г. Горький уехал из России и поселился в Германии. О здоровье его – всегда слабом – постоянно доходят угрожающие слухи. Он

продолжает работать, и его новые книги неуклонно укрепляют его положение классика. Он также издает неперIODические сборники *Беседа*, главным образом популяризирующие достижения научного прогресса. В последние годы популяризация науки стала играть важную роль в деятельности Горького, так как он считает, что его страна нуждается в первую очередь в распространении элементарных знаний. По своему наивному и почти религиозному преклонению перед знаниями и наукой Горький близок к Г. Дж. Уэллсу.

Литературное творчество Горького, не считая его чисто политических и журналистских произведений, можно разделить на три четко разграниченных периода: первый включает в себя рассказы, написанные с 1892 по 1899 г., заложившие основу его популярности; второй, продолжавшийся с 1899 по 1912 г., заполнен романами и пьесами с претензией на социальную значимость; третий период начинается в 1913 г., когда Горький перешел главным образом к автобиографии и мемуарам. Первый и последний периоды более важны, чем средний, в течение которого творческие силы Горького претерпели некоторый спад.

В ранних произведениях Горького реализм сильно смягчен романтизмом, и именно этот романтизм обеспечил Горькому успех в России, хотя именно реализм перенес его славу через границу. Для русского читателя новизна ранних рассказов Горького была в их бодрой и бесшабашной молодости, а для иностранного читателя – в безжалостной резкости, с которой он описывает жизнь низов общества. Отсюда огромная разница между русскими и иностранными оценками раннего Горького – она проистекает от разницы фона. Русские увидели Горького на фоне мрака и уныния Чехова и других прозаиков восьмидесятых, а иностранцы – на фоне благопристойного, сдержанного реализма викторианских времен. Самые первые рассказы Горького чисто романтичны. Таковы *Макар Чудра* и *Старуха Изергиль* (1895), как и его ранние стихи и известнейшая *Песня о Соколе*, с припевом «Безумству храбрых поем мы славу».

Этот очень театральный и безвкусный романтизм был действительно заразителен и внушил обкормленному Чеховым русскому читателю больше любви к Горькому, чем все остальные его произведения. Этот романтизм выкристаллизовался в философию, откровеннее и проще всего выраженную в очень ранней притче *О чужде, который лгал, и о дятле – любителе истины*, которую можно сформулировать как предпочтение угнетающей и низкой правде возвышающей лжи.

К 1895 г. Горький отказывается от традиционного набора форм своих рассказов о цыганах и разбойниках и переходит к манере, где реалистическая форма сочетается с романтическим вдохновением. Первый рассказ Горького, опубликованный в «большой» прессе, –

Челкаш (1895) – является и одним из лучших. Тема его – контраст между веселым, циничным и беззаботным контрабандистом Челкашом и парнем, которого он берет в помощники в этом опасном деле, – типичным крестьянином, робким и жадным. Рассказ хорошо построен, и, хотя романтический ореол вокруг Челкаша никак нельзя назвать «реалистичным», образ его нарисован с убедительной живостью. Другие рассказы такого же рода: *Мальва* (1897), где Мальва – женская ипостась Челкаша, и *Мой спутник* (1896) – по созданному характеру лучший из этой серии. Прimitивный и аморальный грузинский князь Шакро, с которым рассказчик идет пешком из Одессы в Тифлис, – действительно замечательное создание, достойное стать рядом с самыми лучшими горьковскими зарисовками характеров. В рассказе нет ни капли идеализации Шакро, хотя очевидно, что «художественная симпатия» автора целиком на его стороне. Многих поклонников завоевала раннему Горькому его манера «описывать природу». Типичный пример этой манеры – начало *Мальвы* с знаменитым первым абзацем, состоящем из двух слов: «*Море смеялось*». Но надо признаться, что сегодня эти описания утратили свежесть и уже не поражают. Около 1897 г. реализм начинает перевешивать: в *Бывших людях* (1897) реализм доминирует, и героические поступки капитана Кувалды не могут развеять унылую атмосферу места действия. В этом рассказе, как и в других рассказах тех лет, появляется черта, губительная для Горького: неумеренная страсть к «философским» разговорам. Пока эта страсть его не обуяла, Горький проявлял себя как мастер композиции. Такое редко бывает у русских писателей: в некоторых его ранних рассказах была прочность сцепления, почти что сравнимая с чеховской. Но у него не было чеховской экономности, и, хотя у таких рассказов как *Болесь* (1896) и *Скуки ради* сильный и крепкий костяк, сама ткань рассказа не несет в себе той непреложности, которая является отличительной чертой Чехова. Кроме того (и в этом отношении Чехов был не лучше), русский язык Горького – «нейтрален», слова остаются знаками, не имеющими собственной жизни. За исключением некоторых словечек, они могли бы быть переводом с любого языка. Только один из ранних рассказов Горького заставляет забыть о всех его недостатках (кроме посредственности стиля) – это *Двадцать шесть и одна* (1899), рассказ, который можно считать завершением периода. Действие происходит в подвале булочной, где двадцать шесть мужчин работают по шестнадцать часов в день без свежего воздуха за нищенскую плату. Молодая девушка каждый день приходит туда за свежими булками, ее свежая и невинная красота – единственный луч света в их безнадежной жизни. Солдат, занимающийся в том же дворе более легким трудом, заключает пари, что соблазнит ее, – и выигрывает. Когда девушка появляется в булочной после падения, все пекари улюлюкают. Рассказ жестоко

реалистичен, но он пересекается таким мощным потоком поэзии, такой убежденной верой в красоту, свободу, естественное благородство человека; повествование ведется с такой точностью, с такой достоверностью, что сомнений не остается: это шедевр. Шедевр, который ставит Горького, молодого Горького, среди подлинных классиков нашей литературы. Но по своей совершенной красоте рассказ *Двадцать шесть и одна* остается единственным, и это последний рассказ хорошего раннего Горького – последующие четырнадцать лет Горький скитался по скучным и бесплодным лабиринтам.

Горький рано попробовал выйти за пределы социальных границ, наложенных на него его ранними переживаниями. Еще в 1897 г. он написал рассказ *Варенька Олесова*, в котором пытался изобразить образованные классы, – забавно, что этот рассказ предваряет написанные на несколько лет позже рассказы Арцыбашева и других. Из мемуаров Горького мы знаем, что ему не нравилось быть просто писателем из народа, а хотелось стать вождем и учителем. Это стремление отразилось в ряде его романов и пьес, написанных между 1899 и 1912 гг. Они – наименее ценная часть его творчества. Их объединяют две черты: полное исчезновение композиционного мастерства, которое казалось таким многообещающим, и неумеренное многословие в разговорах о «смысле жизни» и тому подобное. Горький не написал ни одной хорошей пьесы и ни одного хорошего романа, и если есть достоинства в его произведениях этого периода, – то вопреки тому, что это пьесы или романы. Главные романы этого периода: *Фома Гордеев* (1899), *Трое* (1900–1901), *Мать* (1907), *Исповедь* (1908), *Городок Окуров* (1910) и *Жизнь Матвея Кожемякина* (1911). Все они ставят перед собой задачу: показать широкие картины русской провинциальной жизни, ее бессмысленной жестокости, грязи и тьмы, в которой просветы возникают только благодаря усилиям отдельных людей познать «смысл жизни», вырваться из омута провинциального застоя и указать путь невежественным и угнетенным массам. Первые два романа менее тенденциозны и менее отчетливы по своей социальной заданности. Послереволюционная серия более очевидно связана с идеями большевиков, хотя эти идеи отражены в странно-мистической интерпретации. Из этой серии лучше всего *Фома Гордеев*. Хотя, как и остальные романы, *Фома Гордеев* испорчен отсутствием архитектуры и бесконечными разговорами, в нем много первоклассных достоинств. Первые главы, рассказывающие историю отца Фомы, Игната Гордеева, создателя большого состояния, – среди лучшего, написанного Горьким. Их динамичный и мужественный дух придает им аромат, редкий в русской литературе. История Фомы – сына, «лишнего человека», который не знает, что делать с жизнью и богатством, – содержит великолепно и ярко написанные страницы,

но в целом принадлежит к неэффективному «беседующему» стилю. Романы Горького почти всегда мастерски начинаются, и первые несколько страниц романов *Трое* и *Исповедь* держат читателя в напряжении открытым и прямым развитием повествования. Но тут же начинается бесконечный и надоедливый «поиск», который становится все более надоедливым, приближаясь к цели, когда герой думает, что нашел социальную панацею. Из последних романов *Городок Окуров* и *Исповедь* лучше остальных, прежде всего потому, что короче (около 60 000 слов в каждом, тогда как в *Матвее Кожемякине* более 200 000!). Кроме того, в *Городке Окурове* элемента «поисков правды» поменьше – больше живого действия, событий. *Исповедь* – произведение замечательное тем, что в нем Горький излагает квинтэссенцию той странной народной религии, которую он исповедовал около 1908 г. и которая так непохожа на настоящего Горького – Горького ранних и поздних произведений. Эта религия стала известна как *богостроительство*, в отличие от *богоискательства*. Бог, по Горькому, должен быть «построен» верой людей. Одна из заключительных сцен *Исповеди* дает очень реалистичный, хотя и малоубедительный образец того, как можно это сделать: больной излечивается с помощью чуда, которое, на первый взгляд, сотворяет чудотворный образ, а на самом деле – пылкая и истинная вера собравшейся толпы. Помимо религии, *Исповедь* – примерно до середины – довольно интересная приключенческая история поисков бродягой правды, с быстрым развитием повествования, на котором лежит бледный и отдаленный (очень отдаленный, но бесспорный) отблеск лесковского шедевра *Очарованный странник*. Пьесы Горького многочисленны, но даже профессиональный читатель не помнит их все по названиям. Пьесы, написанные после 1905 г., совсем не имели успеха. С другой стороны, как я уже говорил, пьеса *На дне* (1902) была величайшим драматическим успехом за последние тридцать-сорок лет. Это не означает, что по сути она много лучше остальных: ее успех был вызван другими, нелитературными причинами, и нет оснований выделять ее для особой похвалы. Как драматург Горький (несмотря на то, что Чехов осудил его первую пьесу за «устаревшую форму») просто плохой ученик Чехова (слово «плохой» здесь, конечно, неуместно, потому что нельзя быть хорошим учеником этого драматурга). Драматическая система совершенно та же, с теми же неизбежными четырьмя актами, не разделенными на сцены; то же отсутствие видимого действия; то же стандартное самоубийство в последнем акте. Только Горький не заметил в драматическом искусстве Чехова главного, что оправдывает это искусство: скрытой динамической структуры. Единственное, что Горький добавил к драматическому искусству Чехова (вернее, уделил ему больше места, так как Чехов не полностью от этого воздерживался), были

«разговоры о смысле жизни» – они могли бы убить даже лучшую драму Шекспира или самую напряженную трагедию Расина. Как бы то ни было, первые две пьесы Горького имели успех. В случае с пьесой *Мещане* (1901) это был скорее *succes d'estime* (умеренный успех). Но вторая пьеса, *На дне* (1902), была триумфом. В России успех пьесы можно объяснить замечательной игрой труппы Станиславского. За границей – тем, что это была совершенная новинка: сенсационный реализм места действия, небывалое удовольствие выслушивать глубокие разговоры философствующих воров, бродяг и проституток – «так по-русски!» *На дне* больше всего способствовала глупейшему представлению, которое сложилось у среднего европейского и американского интеллигента о России: страна разговорчивых философов, занятых поисками пути к тому, что они называют «Богом». Следующие две пьесы Горького – *Дачники* (1904) и *Дети солнца* (1905) – обманули ожидания: в них не было сенсационной обстановки пьесы *На дне*, и они провалились. Последующие за ними *Варвары* (1906), *Враги* (1907), *Васса Железнова* (1911) и т. д. и вовсе прошли незамеченными.

Одновременно с пьесами и романами Горький писал большое количество мелких произведений: стихотворений, вроде *Песни о Буревестнике* (1901) и (одно время знаменитого) *Человека* (1903); политических сатир, которые ему не удавались, так как у него не было ни юмора, ни нравственной серьезности; журнальных зарисовок (включая американские очерки *Город Желтого Дьявола* и *Один из королей республики*) и т. д. К концу этого периода он начал публиковать короткие очерки, основанные на своих ранних воспоминаниях (*Беглые заметки*, 1912), которые вводят нас в последний, автобиографический период Горького.

Произведения этого периода до настоящего времени составили пять томов: три тома автобиографической серии – *Детство* (1913), *В людях* (1915), *Мои университеты* (1923); том воспоминаний (о Толстом, Короленко, Чехове, Андрееве и т. д.) и том дневниковых записей (1924). В этих произведениях Горький отказался от художественного вымысла и от всех как будто бы литературных изобретений; сам он тоже скрылся и перестал принимать участие в «правдоискательстве» своих персонажей. В этих произведениях Горький – реалист, великий реалист, наконец освободившийся от накипи романтики, тенденциозности и догмы. Он наконец-то стал объективным писателем. Автобиографическая серия Горького – самая странная автобиография в мире, потому что она рассказывает обо всех, кроме него самого. Его личность служит только поводом собрать вокруг нее замечательную портретную галерею. Самая замечательная черта этих книг Горького – их потрясающая зрительная убедительность. Горький приобрел удивительное зрение,

дающее возможность читателю ярко видеть живые, как будто написанные маслом фигуры героев. Нельзя забыть дедушку и бабушку Горького, старых Кашириных, или хорошего епископа Хрисанфа, или странную языческую, варварскую оргию жителей полустанка (*Мои университеты*). На иностранца, да и на русского читателя старшего поколения, серия неизбежно производит впечатление неизбывного мрака и пессимизма, но мы – уже привыкшие к менее благопристойному и сдержанному реализму, чем реализм Джорджа Элиота, – не разделяем этого чувства. Горький не пессимист, а если бы и был пессимистом, то его пессимизм скорее связывался бы не с его изображением русской жизни, а с хаотичным состоянием его философских взглядов, которые ему не удалось поставить на службу оптимизму, как он ни старался. Автобиографическая серия Горького представляет мир уродливым, но не безнадежным, – просвещение, красота и сострадание являются теми целительными моментами, которые могут и должны спасти человечество. *Воспоминания* и *Заметки из дневника* даже больше, чем автобиография, показывают величие Горького-писателя. Англоязычный читатель оценил замечательные воспоминания о Толстом (появившиеся в *Лондонском Меркурии* вскоре после первой публикации); говоря о Толстом, я упоминал об этих воспоминаниях как о лучших страницах, написанных про этого великого человека. И это при том, что Горького нельзя сравнить с Толстым по силе мысли: дело здесь не в уме, а в глазах, которыми Горький видит насквозь. Замечательно, что он увидел то, что многие не смогли увидеть, а если увидели – не смогли записать. Созданный Горьким образ Толстого скорее деструктивный, чем конструктивный: Горький пожертвовал единством мифа ради сложности жизни. Он наносит смертельный удар по иконописному образу «святого Льва». Также замечательны воспоминания Горького об Андрееве, где есть прекрасная глава, описывающая тяжелое и безрадостное пьянство молодого писателя. *Заметки из дневника* – книга об оригиналах. Здесь, как нигде, Горький выражает свою любовь – любовь художника – к своей стране, остающейся для него лучшей в мире, несмотря на весь его интернационализм, на все его научные мечтания, на всю грязь, которую он в России видел. «Россия – чудесная страна, где даже дураки оригинальны» – таков рефрен книги. Это собрание портретов, ярких образов, зарисовок своеобразных людей. Ключевая нота книги – оригинальность. Некоторые ее герои очень известные люди, например, два фрагмента посвящены Александру Блоку. Запоминающимися получились портреты известного миллионера-старообрядца Бугрова, который сам считал Горького оригиналом и за это его ценил, и мистической корреспондентки Владимира Соловьева Анны Шмидт. Интересны главы о том, как притягивают людей пожары; какие жуткие вещи

делают иногда люди, оставаясь одни и думая, что их никто не видит. За исключением воспоминаний о Толстом, дневниковые записи, пожалуй, лучшее, написанное Горьким. В периодике появлялись другие рассказы Горького, отчасти продолжающие манеру *Заметок из дневника*, отчасти обозначающее возвращение к более традиционно законченным формам. В этом таится опасность, но Горький так часто обманывал нас, развиваясь не так, как мы ждали, что, может быть, и на этот раз наши опасения окажутся ложными.

Последние книги Горького имели всеобщий и немедленный успех. И все-таки он не обрел живого литературного влияния. Его книги читаются как заново обнаруженная классика, а не как новинки. Несмотря на его большое личное участие в современной литературе (бесчисленные молодые писатели смотрят на него как на своего патрона в литературном мире), его творчество глубоко отличается от произведений младшего поколения: во-первых, полным отсутствием интереса к стилю, во-вторых, очень несовременным интересом к человеческой психологии. Ретроспективный характер всех последних произведений Горького еще усиливает впечатление, что он принадлежит миру, которого уже нет.

3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА «ЗНАНИЯ»

Вскоре после своего первого большого успеха Горький основал издательство, получившее название, характерное для своего основателя, – «Знание». «Знание» стало общей площадкой для всей молодой школы прозаиков и на несколько лет почти монополизировало русскую художественную прозу. Все выдающиеся молодые прозаики присоединились к группе Горького и стали печататься в «Знании». Трое стали оригинальными и значительными писателями: Куприн, Бунин и Андреев. Остальные не слишком выделились, и их можно для удобства сгруппировать как школу Горького – или школу прозаиков «Знания». Общей характеристикой школы является открытая и подчеркиваемая тенденциозность – это революционная художественная школа. Они выражались свободнее, чем старые радикальные писатели, особенно в 1905 г. и позже, хотя цензура и держала их под контролем. Они были свободнее и в своем реализме, широко пользуясь разрушением условностей, которое начал Толстой и закрепил Горький. Влияние Чехова и Горького на школу очевидно, но влияние Чехова чаще всего поверхностно – в целом произведения школы остаются преимущественно приукрашенной журналистикой.

Этих писателей достаточно кратко перечислить. Старейшиной их был Евгений Николаевич Чириков (р. 1864), умеренный представитель школы В. Вересаев (псевдоним Викентия Викентьевича Смидовича, р. 1867), врач по профессии, произвел в 1901 г. сенсацию книгой «разоблачений» *Записки врача*, но

большинство его рассказов и романов посвящено описанию настроений марксистской интеллигенции. А. Серафимович (псевдоним Александра Сергеевича Попова, р. 1863) также «политический» писатель. Теперь он коммунист, и его последний роман *Железный поток* получил высокое признание официальных большевистских писателей как самое марксистское послереволюционное произведение. Сергей Иванович Гусев-Оренбургский (р. 1867) – непритязательный социальный реалист, описывающий сельскую жизнь в своей родной Оренбургской губернии. Его старый роман *Страна отцов* (1904), был недавно переведен на английский язык. Типичный ученик Горького – Скиталец (псевдоним Степана Гавриловича Петрова, р. 1869), Чехов упоминает его в одном из своих писем, говоря, что он предпочитает Скитальца как живого воробья «искусственному соловью» – Андрееву. Рассказы Скитальца очень просты и невообразимо наивны; в них описывается революционный идеализм и жажда просвещения в том социальном классе, который открыл Горький. Несколько более интересной фигурой был Семен Соломонович Юшкевич (р. 1868), еврей, сосредоточившийся на жизни и обычаях своего народа. Его самый известный роман *Евреи* показывает жизнь еврейского пролетариата и впервые изображает погром. *Приключения Леона Дрея* – плутовской роман о легкомысленном и циничном еврейском мошеннике. Юшкевич писал также пьесы, в которых чувствовалось влияние Гауптмана и немецкого *модерна*. Одна из них – *Miserere* – была поставлена Станиславским и имела некоторый успех. Молодые писатели, пришедшие в литературу после 1902–1903 гг., не так были одержимы революцией, и их творчество носит отпечаток других влияний. Только один из них, Виктор Васильевич Муйжель (р. 1880), неуклюжий, мрачный, с трудом читаемый натуралист, может быть причислен к школе «Знания». Тематикой его была крестьянская жизнь, и он все проверял, как далеко можно зайти, пользуясь только черной краской. Эта избыточная чернота сближает его с пессимистической школой Андреева, хотя его занимало в первую очередь социальное, а не метафизическое зло.

4. КУПРИН

Александр Иванович Куприн (произношение Куприн неправильное. – *Прим. авт.*) тоже начинал как писатель школы «Знание», но его литературная личность достаточно оригинальна, чтобы заняться им отдельно. Он родился в 1870 г., учился в Москве в кадетском корпусе, несколько лет был армейским офицером. Основной темой его ранних рассказов была армия. Он изображает армию в ортодоксальной «оппозиционной» манере, показывая несчастного солдата, угнетаемого глупыми сержантами и грубыми офицерами. В центре рассказа всегда стоит молодой офицер,

подавленный окружающей его мрачной реальностью и размышляющий о смысле своей жизни и жизни вообще.

Кульминацией этих рассказов была повесть *Поединок*, появившаяся в 1905 г., сразу после великих катастроф Мукдена и Цусимы, когда вся радикальная Россия объединилась в ликование по поводу поражений императорской армии. Повесть имела огромный успех и постоянно цитировалась в нападках на армию. При этом *Поединок* вовсе не революционное произведение. В повести скорее отражается точка зрения типичного «чеховского интеллигента». Герой повести подпоручик Ромашов, очень чувствительный молодой человек (и очень плохой офицер), которого постоянно ранит грубая реальность жизни. Это очень «пассивная» и «болезненная», но при всех своих недостатках хорошая повесть. В *Поединке* превосходно обрисованы характеры, и галерея портретов офицеров-пехотников убедительна и разнообразна. Героиня – Шурочка, жена поручика Николаева, – один из лучших женских портретов в современной русской прозе. *Поединок* прославил Куприна, о нем заговорили в литературном Петербурге – еще и в связи с его частыми посещениями ресторана «Вена» – излюбленного прибежища старой (допоэтической) литературной богемы. Куприн много писал между 1905 г. и началом войны, но ему не удалось создать единственного и незабываемого шедевра, в котором он бы выразился весь. Он разрывался между разными тенденциями. Будучи по существу человеком некультурным, он не мог воспользоваться каким-либо литературным образцом: не обладая большим художественным вкусом, он не мог сам судить, что в его произведениях лучше, а что хуже. Он стремился превзойти Толстого, описывая психологию животных (скачки в *Изумруде*); впадал в удивительную безвкусицу, стремясь возродить Иерусалим времен Соломона в духе Флобера (*Суламифь*), и приобрел сомнительную популярность (в России, а потом во Франции, где эта вещь была переведена в 1923 году) по-журналистски реалистичным, грубым и сентиментальным романом из жизни проституток (*Яма*), который появился незадолго до Мировой войны.

В творчестве Куприна были зачатки, не сумевшие развиваться: его прельщали сюжеты «вестернского» типа, построенные (в отличие от русских сюжетов) на действии, на острых ситуациях с быстро развивающейся интригой. Его притягивали Киплинг и Джек Лондон (которых он очень красноречиво прославлял), и несколько условное русское представление об Англии как о стране курящих трубку, сильных, молчаливых, пьющих, буйных и сентиментальных моряков. Ему так и не удалось избавиться от «интеллигентности» и начать писать в духе Джека Лондона. Но раза два или три он достиг того, что не удавалось никому из его русских современников: написал несколько хороших рассказов с энергичным и броским сюжетом в

романтичной и героической тональности. Один из лучших – *Штабс-капитан Рыбников* (1906), история японского шпиона в Петербурге, замечательно подражающего внешности и образу мыслей среднего русского пехотного офицера, но во сне – в объятиях проститутки (деталь, несущая клеймо «горьковской» школы) – выдающего себя криком «Банзай!» Другой хороший рассказ (на этот раз свободный от горькизмов) – *Гранатовый браслет* (1911), романтическая и мелодраматичная история любви бедного чиновника к светской даме. По чистоте повествовательного построения это один из лучших рассказов своего времени.

После *Ямы* Куприн писал мало и не написал ничего значительного. Он убежденный антибольшевик и эмигрировал после поражения белой армии. Сейчас живет во Франции.

5. БУНИН

По мнению ряда компетентных судей, например, Горького, величайший из ныне живущих русских писателей – Иван Алексеевич Бунин. Его довольно трудно классифицировать. В течение многих лет он был верным членом группы «Знание», но внутренне у него мало общего с этой прозаической школой, ориентированной на революцию. В некоторых своих наиболее значительных произведениях Бунин берется за очевидно социальную тематику, но его трактовка этой тематики не имеет ничего общего с разделением на «правых» и «левых». Бунин явно более крупный художник, чем Горький, Андреев, да и любой другой писатель его поколения, не считая символистов. Литературные предшественники Бунина очевидны – это Чехов, Толстой, Тургенев и Гончаров. Именно родство с Тургеневым и Гончаровым придает Бунину тот «классический» вид, который отличает его от современников. К тому же Бунин – выходец из класса, давно потерявшего свою главенствующую роль в русской культуре; в течение некоторого времени Бунин был единственным представителем своего класса в литературе, и это еще подчеркивало его отличие. Бунин родился в 1870 г. в Воронеже, в старинной помещичьей семье. Великий поэт Жуковский (1783–1852) – побочный сын помещика Бунина – принадлежал к той же семье. Бунин рос в своем поместье и в губернском городе Ельце: Елец и его окрестности стали почти неизменным местом действия его самых характерных рассказов. После елецкой гимназии он поступил в Московский университет и, еще будучи студентом, начал печатать стихи в литературных журналах. Первая книжка стихов Бунина появилась в 1891 г. в столице его родной губернии – Орле. Постепенно антимодернистская партия стала смотреть на него как на самого многообещающего из молодых поэтов. В 1903 г. Академия наградила его Пушкинской премией по литературе, а в 1909 г. его избрали почетным членом

Академии. В конце девяностых годов Бунин присоединился к группе Горького, и в течение более чем десяти лет его произведения печатались в издательстве «Знание», но он никогда не отождествлял себя с политическими экстремистами. Рассказы Бунина начали появляться еще в 1892 г., но его продолжали считать в первую очередь поэтом, тем более что его ранние рассказы были очень «лиричны». В 1910 г. появилась его повесть *Деревня* (русский подзаголовок – «поэма», что значит «большое стихотворение», нечто «эпическое»), сразу поставившая его в первый ряд русских прозаиков. За *Деревней* последовали четыре книги, содержащие главные из его шедевров: *Суходол* (1912), *Иоанн-рыдалец* (1913), *Чаша жизни* (1914) и *Господин из Сан-Франциско* (1916). В годы, предшествовавшие войне, Бунин много путешествовал по Средиземноморью и тропическим странам. Многие его произведения написаны на Капри; Алжир, Палестина, Красное море и Цейлон – частый фон его рассказов и стихотворений. В 1917 г. Бунин занял твердую антибольшевистскую позицию. В 1918 г. он уехал из Советской России и после многих трудностей и скитаний добрался через Одессу до Парижа, где и живет с 1919 г., лето проводя обычно в Грассе. Бунин, как и Мережковский, один из самых непримиримых антибольшевиков. Его литературное творчество почти было прекратилось в 1917–1920 гг., но возобновилось с 1921 г., хотя рассказы, содержащиеся в его последней книге (*Роза Иерихона*, 1924), не свидетельствуют о каком-либо развитии и редко достигают уровня ранних произведений.

В начале своей литературной карьеры Бунин много переводил с английского, и ему мы обязаны полным русским переводом *Песни о Гайавате* и мистерий Байрона.

Как поэт Бунин принадлежит к старой, досимволистской школе. Техника его осталась техникой восьмидесятых годов, но она достигает более высокого уровня, и стих его менее «пустой», чем у Надсона или Минского. Поэзия его в основном объективна, ее главная тема – впечатления от русской и иноземной природы. Несомненно, как прозаик он гораздо сильнее, чем как поэт, но поэзия его подлинная, и он единственный значительный поэт эпохи символизма, к символизму не примыкающий. Стихи его до 1917 г. собраны в трех книгах, из которых вторая включает в себя, вероятно, лучшие его стихотворения (1903–1906), в том числе мощное и запоминающееся стихотворение о дикой Башкирии *Сапсан* и незабываемые картины магометанского Востока. После 1907 г. он перестал публиковать стихи отдельно от прозы, и во многих его книгах есть и проза и стихи.

Проза Бунина субъективнее и «поэтичнее» стихов. Во всех его книгах можно найти чисто лирические композиции в прозе, а в последней (*Роза Иерихона*) они снова занимают главное место. Этот

лирический стиль был первой чертой его прозы, привлекавшей общее внимание к его личности. В первых сборниках (1892–1902) лирические рассказы были, несомненно, наиболее интересны, – все остальное было либо реалистически-сентиментальные рассказы в традиционном духе, либо попытки превзойти Чехова в изображении «мелких уколов», не дающих житья (*Учитель*; в ранних изданиях – *Тарантелла*). Лирические рассказы восходили к традиции Чехова (*Степь*), Тургенева (*Лес и степь*) и Гончарова (*Сон Обломова*), но Бунин еще больше усиливал лирический элемент, освобождаясь от повествовательного костяка, и в то же время старательно избегал (всюду, за исключением некоторых рассказов с налетом «модернизма») языка лирической прозы. Лирический эффект достигается у Бунина поэзией *вещей*, а не ритмом или подбором слов. Самое значительное из этих лирических стихотворений в прозе – *Антоновские яблоки* (1900), где запах особого сорта яблок ведет его от ассоциаций к ассоциации, которые воссоздают поэтическую картину отмирающей жизни его класса – среднего дворянства Центральной России. Традиция Гончарова, с его эпической манерой изображения застойной жизни, особенно жива в лирических «рассказах» Бунина (один из них даже называется *Сон внука Обломова*). В последующие годы та же лирическая манера была перенесена с умирающей Центральной России на другие темы: например, впечатления Бунина от Палестины (1908) написаны в том же сдержанном, приглушенном и лиричном «минорном ключе».

Деревня, появившаяся в 1910 г., показала Бунина в новом свете. Это одна из самых суровых, темных и горьких книг в русской литературе. Это «социальный» роман, тема которого бедность и варварство русской жизни. Повествование почти не развивается во времени, оно статично, почти как картина, но при этом построено оно мастерски, и постепенное наполнение холста обдуманной чередой мазков производит впечатление непреодолимой, сознающей себя силы. В центре «поэмы» – два брата Красовы, Тихон и Кузьма. Тихон удачливый лавочник, Кузьма неудачник и «правдоискатель». Первая часть написана с точки зрения Тихона, вторая – с точки зрения Кузьмы. Оба брата в конце приходят к заключению, что жизнь прошла зря. Фон – среднерусская деревня, бедная, дикая, глупая, грубая, не имеющая никаких моральных основ. Горький, осуждая русское крестьянство, говорит о Буине как о единственном писателе, осмелившемся сказать правду о «мужике», не идеализируя его.

Несмотря на свою силу, *Деревня* не является совершенным произведением искусства: повесть слишком длинна и несобрана, в ней слишком много чисто «публицистического» материала; персонажи *Деревни*, как герои Горького, слишком много говорят и размышляют. Но в своем следующем произведении Бунин преодолел

этот недостаток. *Суходол* – один из шедевров современной русской прозы, в нем, больше чем в каких-либо других произведениях, виден подлинный талант Бунина. Как и в *Деревне*, Бунин доводит до предела бессюжетную («несовершенного вида», как назвала ее мисс Харрисон) тенденцию русской прозы и строит рассказ наперекор временному порядку. Это совершенное произведение искусства, вполне *sui generis* (своеобразное), и в европейской литературе ему нет параллелей. Это история «падения дома» Хрущевых, история постепенной гибели помещичьей семьи, рассказанная с точки зрения служанки. Короткая (в ней всего 25 000 слов) и сжатая, она в то же время пространна и упруга, она обладает «плотностью» и крепостью поэзии, ни на минуту не утрачивая спокойного и ровного языка реалистической прозы. *Суходол* как бы дубликат *Деревни*, и тематика в обеих «поэмах» одинаковая: культурная нищета, отсутствие «корней», пустота и дикость русской жизни. Та же тема повторяется в серии рассказов, написанных между 1908 и 1914 гг., многие из которых стоят на столь же высоком уровне, хотя ни один из них не достигает идеального совершенства *Суходола*. Тема рассказов *Пустыня дьявола* (1908), *Ночной разговор* (1911) и *Весенний вечер* (1913) – исконная черствость крестьянина, его равнодушие ко всему, кроме выгоды. В *Чаше жизни* (1913) – безрадостная и беспросветная жизнь уездного города. *Хорошая жизнь* (1912) – история, рассказанная самой героиней, бессердечной (и наивно самодовольной в своем бессердечии) женщиной крестьянского происхождения, о том, как она преуспела в жизни после того, как послужила причиной смерти богатого влюбленного в нее юноши, а затем – причиной гибели своего сына. Рассказ замечателен, помимо всего прочего, своим языком – точным воспроизведением диалекта елецкой мещанки со всеми его фонетическими и грамматическими особенностями. Замечательно, что даже при воспроизведении диалекта Бунину удастся остаться «классиком», удержать слова в подчинении целому. В этом смысле манера Бунина противоположна манере Лескова, который всегда играет с языком и у которого слова всегда выпячиваются до такой степени, что обедняют рассказ. Интересно сравнить двух писателей на примере *Хорошей жизни* Бунина и зарисовки Лескова примерно такого же характера – *Воительница*. Похоже на разницу между иезуитским стилем в устах француза и в устах мексиканца. *Хорошая жизнь* – единственный рассказ Бунина, целиком построенный на диалекте, но речь елецких крестьян, воспроизведенная так же точно и так же «невыпирающе», появляется в диалогах всех его сельских рассказов (особенно в *Ночном разговоре*). Не считая использования диалекта, язык самого Бунина «классический», трезвый, конкретный. Его единственное выразительное средство – точное изображение вещей: язык «предметен», потому что производимый им эффект целиком зависит

от предметов, о которых идет речь. Бунин, возможно, единственный современный русский писатель, чьим языком восхищались бы «классики»: Тургенев или Гончаров.

Почти неизбежным последствием «зависимости от предмета» является то, что, когда Бунин переносит действие своих рассказов из знакомых и домашних реалий Елецкого уезда на Цейлон, в Палестину или даже в Одессу, стиль его теряет в силе и выразительности. В экзотических рассказах Бунин оказывается несостоятелен, особенно когда старается быть поэтичным: красота его поэзии вдруг превращается в мишуру. Чтобы избежать несостоятельности при описании иностранной (и даже русской городской) жизни, Бунину приходится безжалостно подавлять свои лирические наклонности. Он вынужден быть смелым и резким, идя на риск упрощенности. В некоторых рассказах резкость и дерзость удаются ему, например, в *Господине из Сан-Франциско* (1915), который большинство читателей Бунина (особенно иностранных) считает его непревзойденным шедевром.

Этот замечательный рассказ достаточно хорошо известен в английских переводах, и нет нужды его пересказывать. Он продолжает линию *Ивана Ильича*, и его замысел вполне соответствует учению Толстого: цивилизация – тщета, единственная реальность – присутствие смерти. Но в бунинских рассказах (в отличие от лучших рассказов Леонида Андреева) нет прямого влияния Толстого. Бунин не аналитик и не психолог, поэтому и *Господин из Сан-Франциско* не аналитическое произведение. Это «прекрасный предмет», плотный и твердый, как стальной брус. Это шедевр художественной экономности и строгого «дорического» стиля. *Господин из Сан-Франциско* (как и две «сельские поэмы» – *Деревня* и *Суходол*) окружен созвездием других рассказов на иностранную и городскую темы, сходных с ним стилистически: та же смелость рисунка и строгая прозаичность. Среди лучших *Казимир Станиславович* (1915) и *Петлистые уши* (1916) – смелое исследование преступных наклонностей.

Из наиболее лирических иноземных и городских рассказов выделяются *Сны Чанга* (1916) и *Братья* (1914). В них лирическая поэзия Бунина, оторванная от родной почвы, теряет жизненность, становится неубедительной и условной. Язык тоже теряет свою красочность, становясь «международным». И все-таки *Братья* – сильное произведение. Это рассказ о сингапурском рикше из Коломбо и его английском седоке. Рассказ мастерски избегает сентиментальности.

Лучший из бунинских послереволюционных рассказов – *Исход* (1918), по плотности и богатству ткани и по действенности атмосферы почти приближающийся к *Суходолу*. После 1918 г. Бунин не написал ничего подобного. Некоторые из его рассказов (*Гаутами*,

В некотором царстве) – замечательные произведения «объективного» лиризма. Но большинство его нынешних рассказов дряблее, больше «провисают». Кажется, что лирический элемент, разрастаясь, взрывает границы той самой сдержанности, которая и делает его мощным.

6. ЛЕОНИД АНДРЕЕВ

Когда популярность Горького пошла на убыль, главным любимцем общества стал Леонид Андреев.

Этот процесс начался еще до революции 1905 г. Вскоре после нее на смену революционной пришла новая школа, которую можно назвать метафизической, или просто пессимистической, потому что ее авторы писали рассказы и пьесы о метафизических проблемах и неизменно разрешали эти проблемы в пессимистическом и нигилистическом духе. Эти писатели были на вершине славы в годы, непосредственно последовавшие за поражением первой революции (1907–1911), и «социологические» историки русской литературы всегда стараются объяснить это движение политическим разочарованием. Политический мотив, конечно, был важен для успеха движения у публики, но само движение началось раньше, и многие из лучших и наиболее характерных произведений Андреева были написаны до 1905 г.

Старомодные критики и читатели старшего поколения правоверной радикальной (а тем более консервативной) школы практически не отличали Андреева от символистов. И тот, и другие казались им одинаковым уродством. На самом деле между Андреевым и символистами очень мало сходства, кроме отхода от общепринятых стандартов и склонности к грандиозному и предельному.

Символисты и Андреев всегда высокопарно серьезны и торжественны, – чувства юмора им явно не хватает. Но различия между ними значительно важнее. Символистов объединял высокий уровень сознательного мастерства; Андреев оперировал готовыми клише и мастерством не отличался. Кроме того, символисты были людьми высочайшей культуры и играли главную роль в великом культурном возрождении русской *интеллигенции*; Андреев же презирал культуру, которой ему явно не хватало. Наконец – и это самое важное, – символисты стояли на основе реалистической (в средневековом смысле слова) метафизики, и если и были пессимистами в жизни, то в отношении смерти были оптимистами, то есть мистиками. Только Блок знал абсолютную пустоту, приближающую его к Андрееву, но пустота Блока происходит от ощущения *исключенности* из высшего и реального Присутствия, а не от осознания Вселенской Пустоты. Андреев (и Арцыбашев) шли от научного агностицизма и были чужды любому мистическому

оптимизму – их пессимизм был полным и всеобъемлющим: пессимизм и в отношении к жизни, и в отношении к смерти. Коротко (и грубо) говоря, символисты шли от Достоевского, а Андреев от Толстого. Отрицание культуры и острое сознание стихийных основ жизни – смерти и пола – в этом суть толстовства, которая вновь проявляется в философии Андреева и Арцыбашева. Литературное влияние Толстого на этих двух писателей невозможно переоценить.

Леонид Николаевич Андреев родился в Орле в 1871 г. Его семья принадлежала к мелкой провинциальной интеллигенции. Отец рано умер, и Андреевы жили в бедности, но Леонид получил обычное среднеинтеллигентское образование в орловской гимназии и затем (в 1891 г.) поступил в Петербургский университет. В конце первого семестра он пытался покончить с собой из-за любовного разочарования, вернулся домой и провел несколько лет в праздности. У Андреева, как практически у всех русских интеллигентных молодых людей, не поглощенных революционными идеями, не было никаких жизненных интересов. Вся его жизнь была попыткой заполнить чем-нибудь душевную пустоту. Обычно для заполнения пустоты начинали пить, ибо человеку необходимо было опьянение, чтобы выдержать. Он вовсе не был мрачным и одиноким: у него было множество друзей, он был общителен и весел. Но его веселость была искусственной, натужной, под ней таилось смутное, неоформленное смятение. Характерно, что в молодости у Андреева был такой эпизод: он лег на шпалы между рельсами, и поезд прошел над ним, не задев его. Андрееву нравилось играть ужасами, позже его любимым чтением были рассказы Эдгара По. В 1893 г. Андреев вернулся в университет – на этот раз Московский, – получил диплом юриста и был принят в коллегия адвокатов (1897). Но уже прежде он начал свое литературное поприще. Сначала он печатал отчеты из зала суда и мелкие рассказы в орловских газетах. Юридической практикой он занимался недолго, так как скоро его стали печатать в литературных журналах, – а с 1898 г. его рассказы уже привлекали внимание критиков и собратьев по перу. Одним из первых, кто одобрил Андреева, был Горький. У них завязалась дружба, длившаяся до конца 1905 г. К 1900 г. в прозе Андреева начинает звучать его собственная андреевская нота, и в 1901 г. появляется один из его лучших рассказов *Жили-были*. Его сразу и справедливо приветствуют как надежду нового реализма и достойного младшего брата Горького. Первая книга его рассказов имела огромный успех. Это были счастливейшие годы в жизни Андреева. Он только что счастливо женился, он был окружен преданными друзьями, в основном молодыми прозаиками, смотревшими на него как на мэтра; слава его росла, он зарабатывал много денег. И именно на вершине счастья он наконец нашел ноту безнадежного отчаяния, которая и есть Андреев.

В 1902 г. были напечатаны два рассказа *Бездна* и *В тумане*, в которых тема пола разрабатывалась с необычным реализмом и смелостью. Несмотря на очевидную серьезность, даже морализм обоих рассказов, консервативная и старомодная радикальная пресса встретила их с возмущением, а графиня С. А. Толстая написала гневное письмо в газету, протестуя против такой грязи в литературе. Она не могла не заметить в рассказе *В тумане* влияния своего мужа. С тех пор об Андрееве заспорила вся Россия; газеты, упоминая о нем, теряли последние остатки сдержанности. Но успех Андреева у читателей от этого только рос, и с 1902 до 1908 г. каждый его новый рассказ становился литературным событием и приносил ему новую славу и новые деньги. Он разбогател. В 1906 г. умерла первая жена Андреева, он женился во второй раз, но никогда больше не обрел прежнего счастья; мрак и пустота воцарились теперь в его жизни, как и в творчестве. Андреев жил в Куоккале в Финляндии, где построил претенциозный дом в стиле «модерн». Одевался он не менее претенциозно. Ему нужно было постоянное возбуждение. Он не переставал пить, но потребность в стимулянтах выразилась главным образом в быстро сменяющихся увлечениях, которым он предавался с трогательной искренностью: то он был моряком, то художником, — и все, что он делал, он делал «на выход»: он любил грандиозное и в жизни, и в литературе. Работал он так же, как и жил: приступами, диктуя всю ночь напролет, необычайно быстро заканчивая рассказы и пьесы, а потом месяцами ничего не делая. Когда он диктовал, то слова его извергались монотонным потоком ритмической прозы с такой скоростью, что машинистки еле за ним поспевали.

После 1908 г. популярность Андреева пошла на убыль. Теперь против него было не только старшее поколение, но и более опасный враг — молодые литературные школы, чье влияние быстро росло: эти просто считали его мыльным пузырем в литературе. Талант его тоже пошел на спад. После *Рассказа о семи повешенных* (1908) он не написал ничего значительного. К 1914 г. он превратился в собственную литературную тень. Мировая война пробудила его к новой жизни. Это был новый стимулянт. Он ударился в патриотизм и антигерманизм, начал писать откровенно пропагандистские книги, в 1916 г. стал редактором новой большой газеты антигерманского направления. В 1917 г. он, естественно, занял твердую антибольшевистскую позицию и во время Гражданской войны — звуки которой доносились до его куоккальской дачи, — внес большой вклад в антибольшевистскую пропаганду. Его последнее произведение — *S.O.S.* — было страстным призывом к союзникам спасти Россию от тирании большевиков. Он умер в сентябре 1919 г. под звуки пушек красных, отражающих последнее наступление белых на Петроград.

Личность Леонида Андреева уже стала темой многочисленных мемуаров. Самые интересные – Горького и Чуковского.

Андреев начинал как наивный, непритязательный, довольно сентиментальный реалист в старой «филантропической» традиции, в манере, больше напоминающей Короленко, чем Горького, – и именно этими рассказами привлек к себе внимание (*Бергамот и Гараська*, *Ангелочек*). Но довольно скоро он выработал свой собственный стиль – вернее, два стиля, ни один из которых не был вполне его собственным. Один из этих двух стилей, – и несравненно лучший – был почерпнут из проблемных рассказов Толстого *Смерть Ивана Ильича* и *Крейцерова соната*. Другой – «модернистское» варево из По, Метерлинка, немецких, польских и скандинавских модернистов. Первый стиль трезвый и сдержанный, второй – пронзительный, риторичный и, на современный вкус, вялый и несъедобный. Но в русской литературе он был новшеством, и поскольку темы Андреева были доступны и интересны среднему читателю, он некоторое время пользовался фантастическим успехом. Стили эти так различны, словно принадлежат разным писателям, но выражают они одно и то же: нигилизм и отрицание. Человеческая жизнь, общество, мораль, культура – все это ложь: смерть и уничтожение – вот единственная реальность, «безумие и ужас» (начальные слова *Красного смеха*) – единственные чувства, передающие человеческое понимание правды. Суть этого отрицания одна и та же, независимо от того, излагается оно с риторическим нажимом или с трезвой сдержанной силой. Таков неизбежный результат всей истории интеллигенции: как только интеллигент теряет революционную веру, вселенная превращается для него в бессмысленную, ужасную пустоту.

Если бы большая часть произведений Андреева осталась ненаписанной и мы знали бы его только по трем лучшим рассказам – мы выше ценили бы его как писателя и меньше сомневались бы в том, что он классик. Я имею в виду рассказы *Жили-были* (1901), *В тумане* (1902) и *Губернатор* (1906). Все они написаны в «толстовской» манере. Первый и последний идут от *Смерти Ивана Ильича*, второй – от *Крейцеровой сонаты*. Андреев полностью и в то же время творчески усваивает манеру Толстого. *Жили-были* – рассказ о провинциальном торговце, умирающем в университетской клинике; *Губернатор*, написанный во время революционных волнений, рассказывает о провинциальном губернаторе, который, отдав приказ расстрелять рабочую демонстрацию, узнает, что революционеры его убьют. Тема рассказа – ожидание смерти. В обоих рассказах рост осознания человеком предстоящей смерти написан сильной и твердой рукой. Воздействие их тем могущественнее, что автор ни разу не повышает голоса и тщательно избегает нажима. Концовка *Губернатора* – равнодушная покорность неизбежному – сильно отличается от религиозного возрождения в *Смерти Ивана Ильича*.

В тумане – сильная и жестокая история мальчика, обнаруживающего последствия своих рано начатых половых отношений, – он убивает проститутку и кончает с собой. При появлении в печати его сочли порнографией, но на самом деле он не менее морален и назидателен, чем толстовская *Соната*. Он наполнен настоящим трагизмом, а разговор между юношей и его отцом, который, не зная о болезни сына, читает ему лекцию о вреде ранних половых связей, – прекрасный пример трагической иронии. Андреев был неспособен к истинному юмору, но дар иронии у него был очень силен. Он проявляется, например, в рассказе *Христиане*, где проститутка отказывается приносить присягу в суде, мотивируя это тем, что не может считать себя христианкой. Высмеивающий судей и чиновников диалог, граничащий с гротеском, исполнен толстовского духа.

Но задолго до написания *Губернатора* Андреев согрешил с сиреной модернизма. Его первый метафизический рассказ в риторической модернистской манере – *Стена* – был написан еще в 1901 г. За ним последовал ряд других «метафизических» проблемных рассказов в том же напряженно-риторическом стиле. Сначала Андреев придерживался знакомых форм реализма, но начиная с рассказа *Красный смех* (1904) перешел к условному оформлению, скоро ставшему в его рассказах преобладающим. Главные из таких проблемных рассказов: *Мысль* (1902) – врач сходит с ума от гипертрофии чистой мысли, работающей в пустоте; *Жизнь Василия Фивейского* (1903) – священник сходит с ума, потеряв веру; *Касный смех* (1904) – «безумие и ужас» войны – самый грубо-риторичный из рассказов Андреева; *Так было* (1906) – исконная тщета политических революций; *Иуда Искариот* (1907) – проблема свободы воли и необходимости; *Елеазар* (1907) – возвращение к жизни Лазаря, вкусившего смерть; *Тьма* (1908) – «право быть хорошим»; *Проклятие зверя* (1908) – ужас больших городов; *Мои записки* (1908) – воспоминания человека, приговоренного к пожизненному одиночному заключению – тщета свободы. Суета сует, бессмыслица, фальшь, пустота всех человеческих традиций и установок, относительность нравственных устоев, бесплодность земных желаний, непреодолимое отчуждение человека от человека, – вот темы рассказов Андреева, а над ними одна великая реальность – смерть. Лишь два рассказа этого периода выделяются своими литературными достоинствами: *Тьма* (1907) и *Рассказ о семи повешенных* (1908). Герои обоих рассказов – революционеры. В рассказе *Тьма* террорист, за которым гонятся, ищет убежища в публичном доме (прошу прощения за постоянное упоминание подобных деталей, но их невозможно избежать в разговоре об этой литературной школе). Проститутка, у которой он оказывается, оскорблена его чистотой и бросает ему в лицо типично андреевский

вопрос: «Какое ты имеешь право быть хорошим, если я дурная?» Левые были оскорблены рассказом *Тьма* и, чтобы снять с себя обвинение в неуважении к террористам, Андреев написал *Рассказ о семи повешенных*. Это рассказ о пяти террористах и двоих уголовниках-убийцах, ожидающих казни после приговора. Хотя в рассказе присутствует излюбленная Андреевым тема смерти, главное в нем не ужас смерти, а героизм и чистота террористов. Это не протест против насильственной смерти, а прославление русских революционеров, почему рассказ и стоит особняком в творчестве Андреева. Он стоит особняком и от всего, что Андреев написал в это время – по своей благородной простоте и сдержанности. Для атмосферы русской общественной жизни того времени характерно, что при всей аполитичности Андреева он был твердо убежден в святости террористов. Даже проститутка не сомневается, что предел добра быть политическим убийцей. *Рассказ о семи повешенных* – акафист великомученикам. После 1908 г. Андреев писал в основном пьесы, а не рассказы. Его последнее и самое длинное повествовательное произведение – роман *Сашка Жегулев* – вышло в 1912 г., когда об Андрееве уже мало говорили, и роман привлек к себе относительно мало внимания.

Первую свою драму (*К звездам*) Андреев написал в 1906 г., за ней последовала дюжина других; некоторые стали очень знаменитыми, но с лучшими рассказами Андреева они несравнимы. Эти пьесы делятся на два вида: реалистические пьесы из русской жизни, продолжающие традицию Чехова и Горького, беспрерывно понижая ее и в конце концов сведя почти на нет (*Дни нашей жизни*, 1908; *Анфиса*, 1910; *Гаудеамус* и т. д.), и символические драмы, действие которых происходит в некоем условном месте (*Жизнь человека*, 1907; *Царь-голод*, 1908; *Черные маски*, 1909; *Анатэма*, 1910; *Тот, кто получает пощечины*, 1914). Наибольший успех имели *Жизнь человека* и *Тот, кто получает пощечины*.

В символических драмах Андреев старательно избегает любого намека на подлинную жизнь и ее краски. Они полностью абстрактны и риторичны. Это отдаленные потомки байроновских мистерий – через разных, главным образом тевтонских, посредников. Написаны они напряженно высокопарной, риторической, «международной» прозой и грубо раскрашены красно-черным – без оттенков. Лучшая из них все-таки *Жизнь человека*, так как монотонное завывание призрачных персонажей создает в итоге определенный общий эффект. Ее успех был отчасти заслуженным; однако перечитывать ее невозможно. Идея во всех пьесах одинаковая – смерть и небытие, тщетность и фальшь всего человеческого. В последних пьесах Андреева – как реалистических, так и символических – усиливается элемент мелодрамы. Благодаря ему они становятся более театральными, более игровыми. В Америке недавно экранизировали

драму, характерную для этого периода, – *Тот, кто получает пощечины*: пьеса ничего не потеряет, если очистить ее от литературщины, и вполне может иметь успех в этом новом виде. Это сочетание дразняще непонятного символизма, аллегорически интерпретированного фарса и обычной сентиментальной мелодрамы – как раз то, что сделает из нее типичную «парамаунтовскую картину» для якобы высококолобых. Андреев пробовал себя и в юмористических пьесах (*Прекрасные сабинянки* и др.), но его тяжеловесное, безрадостное, напыщенное веселье еще хуже его мрачной риторики.

За исключением нескольких упомянутых выше рассказов, Андреев как писатель практически мертв. В современном русском читателе невозможно оживить ту наивность, с которой воспринималась риторика *Красного смеха* и *Жизни человека*. Андреевское ощущение пустоты мира нами (к счастью) утрачено, так что мы можем ценить Андреева только эстетически. Но его риторический стиль – это набор штампов; слова его не живут самостоятельной жизнью – они застывают бесформенными массами словесного бетона. «Он пугает, а мне не страшно», – отозвался Толстой об одном из его ранних рассказов; и пусть наш вкус отличается от толстовского, но большая часть произведений Андреева нас уже никогда больше не испугает. Андреев был подлинным и искренним писателем. Но искренность немногого стоит, если не подкреплена способностью к точному выражению, иначе говоря – высшим мастерством. Андреев был дилетантом формы, с большими претензиями и без такта. В истории русской культуры он останется очень интересной и показательной фигурой: типичным представителем мрачной и трагической стадии в развитии *интеллигенции* – той стадии, когда, потеряв веру в наивный революционный оптимизм, она вдруг оказалась во вселенской пустоте: одинокие, опустошенные голые люди на бессмысленной земле под пустым и холодным небом. Эта стадия, безусловно, пройдена, и, если когда-нибудь вернутся условия, порождавшие подобные чувства, нам придется искать для них нового выражения – потому что Андреев нас не пугает. Все это относится к тому Андрееву, который – опьяненный успехом и собственным значением, лишенный поддержки культуры и вкуса – пустился в мрачные моря модернизма. Другой Андреев – скромный и умный последователь Толстого, написавший *Жили-были*, *В тумане* и *Губернатора* – навсегда занял свое – пусть скромное – место в пантеоне русских писателей.

7. АРЦЫБАШЕВ

Вскоре после первой революции популярность Андреева затмил вошедший в моду автор *Санина* Михаил Петрович Арцыбашев.

Арцыбашев родился в 1878 г. и впервые выступил в печати в 1902 г. В 1904 г. он привлек внимание и возбудил надежды повестью *Смерть Ланда* – о жизни, посвященной поискам смысла и закончившейся бессмысленной смертью. В 1905–1906 гг. он порадовал радикалов серией рассказов о революции. Но революция потерпела поражение, хмель прошел, волна разочарования в общественных идеалах захватила *интеллигенцию*. Погоня за наслаждением и свобода от морали вошли в обычай, половая распушенность – часто с оттенком патологии – приняла эпидемические размеры. Знаменитый роман Арцыбашева *Санин*, появившийся в 1907 г., с одной стороны, показал эту эпидемию, с другой – способствовал ее усилению. Успех романа был немедленным и громадным. Старомодные критики кричали о его аморальности, а модернисты указывали на полное отсутствие в нем литературных достоинств. Но это была сенсация, и роман необходимо было прочесть. В течение нескольких лет *Санин* был библией каждого гимназиста и гимназистки России. Не надо думать, что Арцыбашев сознательно стремился развратить школьников или добыть денег, потакая животным инстинктам, – русская литература никогда не была «распутной» в открытую; к тому же Арцыбашев с самого начала проявил симптомы того андреевского нигилизма, который был клеймом поколения. И тем не менее роман имел воздействие, и с автора *Санина* нельзя полностью снять обвинение в моральном разложении русского общества вообще и провинциальных гимназисток в особенности. Дидактический характер русской литературы (или, во всяком случае, дидактизм, с которым она всегда воспринималась) был причиной странно серьезного отношения к *Санину*, встреченному не как легкое чтение, а как откровение. Сама по себе эта книга действительно дидактична – это тяжеловесная профессорская проповедь на тему: будьте верны себе, следуйте своим личным наклонностям. А наклонности эти, проповедует Арцыбашев, сводятся к половому желанию: тот, кто следует ему, хорош; тот, кто его подавляет, – плох. Любви не существует – ее придумали в искусственной культуре; единственная реальность – желание. Проповедь Арцыбашева идет прямо от Толстого – только от Толстого, вывернутого наизнанку, и без его гениальности. Но общая почва у них совершенно очевидна: презрение к условностям и культуре, отрицание всего, кроме первичных импульсов. *Санин* очень посредственная литература; это длинный, скучный роман, перегруженный «философскими» разговорами. Арцыбашев не попадает в модернистские ловушки, как Андреев, но психология у него одномерная, ее всю можно свести к одной схеме, заимствованной у Толстого: он (или она) думал, что хочет того-то и того-то, а на самом деле хотел лишь удовлетворить сексуальное желание, которое является единственной человеческой реальностью.

Другая реальность арцыбашевского мира – смерть; смерти посвящен его второй большой роман *У последней черты* (1911–1912). Он тоже навязчиво дидактичен, его тема – эпидемия самоубийств, разразившаяся в провинциальном городе и уничтожившая всю верхушку интеллигенции. Все прозаические произведения Арцыбашева – короткие и длинные – тенденциозны, и тенденция одна и та же: показать бессмысленность человеческой жизни, нереальность искусственной цивилизации и реальность только двух вещей – пола и смерти. В романах, рассказах, зарисовках-притчах – всюду одно и то же. С неумолимым и однообразным усердием проповедь вбивается в читателя – если только читатель согласен слушать эти нудные лекции.

После романа *У последней черты* Арцыбашев посвятил себя драматургии. Его пьесы (*Ревность*, *Война* и т. д.) тоже тенденциозны, и тенденция все та же. Пьесы просто и последовательно построены – и в театре это уместно. Именно благодаря организующей силе тенденции пьесы Арцыбашева, в отличие от большинства русских пьес, имеют настоящий драматический костяк. Они вполне пригодны к постановке и с хорошими актерами имели заслуженный успех.

Большевики очень плохо отнеслись к Арцыбашеву: *Санина* и другие его книги внесли в список запрещенных книг, а потом Арцыбашева и вовсе выслали из России. Неудивительно, что он занял непримиримую антибольшевистскую позицию. Арцыбашев занялся политической журналистикой в русскоязычной прессе в Варшаве. Слава его в России (включая эмигрантскую Россию) закатилась. Показательно, что *Санин* не переиздавался даже вне России. Сейчас уже никто не считает Арцыбашева значительным писателем – его воспринимают как забавный, а в целом прискорбный эпизод в истории русской литературы.

8. СЕРГЕЕВ-ЦЕНСКИЙ

Сергеев-Ценский никогда не достигал таких головокружительных высот популярности, как Андреев и Арцыбашев, и вне России – где его самые удачные современники стали международно известными – имя его практически никому не знакомо. Но теперь, когда слава Андреева померкла, а слава Арцыбашева прошла бесследно, он стал гораздо более заметной фигурой, а его последние произведения представляются неожиданно многообещающими. Сергей Николаевич Сергеев-Ценский родился в 1875 г. и начал свою литературную деятельность в 1904 г. Рассказы его скоро привлекли общее внимание, были тепло встречены многими критиками, но порицались за излишнюю вычурность стиля.

Главные произведения этого периода: *Лесная топь* (1907), *Бабаев* (1907), *Печаль полей* (1909) и *Движения* (1910). В 1914 г.

появилась *Наклонная Елена* – роман, неожиданно свободный от всех прежних излишеств. Потом Сергеев-Ценский на много лет замолчал. Все это время он жил в Крыму и писал *Преображение* – роман невероятного охвата, задуманный как история умонастроений русской интеллигенции от начала войны до послереволюционных времен. Первая часть романа появилась в 1923 г. К сожалению, роман был опубликован в Крыму, а в Советской России было так плохо с транспортом, что только незначительное количество экземпляров попало в Москву, а вне России книгу вообще невозможно было достать. Пока ее не переиздадут в Москве или в Петербурге, мы можем судить о ней только понаслышке. Говорят, что Горький объявил этот роман лучшей русской книгой двадцатого века. И в это можно поверить, судя по сгущенному совершенству того немногого, что дошло до нас из послереволюционных произведений Сергеева-Ценского.

Раннее творчество Сергеева-Ценского отличалось излишествами и вычурностью стиля: язык его перегружен образностью, сравнениями (часто натянутыми) и дерзкими метафорами. Но у него единственного из всей его литературной группы было чувство слова, любовь к словесной ткани произведения. Его ранний стиль вибрирует жизнью и выразительностью. Это «орнаментальная» проза, очень похожая на ту, что развивали ученики Ремизова и Белого, но у них разные отправные точки, и на самом деле Сергеев-Ценский не связан с модернистами. Поражает живость речи персонажей ранних произведений: писатель в изобилии – точно и со знанием дела – пользуется диалектом, жаргоном, неправильной разговорной речью. Разговоры героя *Движений* Антона Антоновича – шедевр точности и фонетической действенности; неутомимая и непобедимая энергия этого выбившегося в люди человека звенит в каждом слоге, в каждой интонации. Ценский точен во всем: он знает все, о чем пишет, он упивается технической терминологией и погружает персонажей романа *Печаль полей* в длинные технические разговоры о строительстве дома – но, удивительное дело, технические разговоры у него такие живые, что не надоедают. Мало кто из писателей так знает и чувствует географию России и особенности ее губерний, как Ценский. В *Наклонной Елене* (это странное выражение – название угольной шахты в районе Донецка) стиль Ценского вдруг успокаивается, писатель как будто специально стремится избегать всех отвлекающих украшений – героическое усилие со стороны человека с таким ярко индивидуальным стилем. В послереволюционном произведении *Рассказ профессора* (1924) Ценский продолжает избегать образности и украшений, но снова дает читателю услышать живую речь персонажей: *Рассказ профессора* – это рассказ в рассказе, и внутреннее повествование

ведется от лица красного офицера, чей язык такой же живой и характерный, как у Антона Антоновича в *Движениях*.

Сергеев-Ценский принадлежит к той же школе, что и Андреев и Арцыбашев, – только стиль у него другой, а главные темы те же: смерть, власть судьбы, непреодолимое одиночество, болезненные психические состояния, тяга к преступлению. *Лесная топь* (одно из наиболее усложненных произведений) – история крестьянской девушки, которая впадает в идиотизм после пережитого в лесу страха, проживает жизнь в неменяемом состоянии, а потом умирает трагической и отвратительной смертью. *Печаль полей* – жизнь женщины, у которой дети умирают до рождения, и она живет в постоянном страхе перед таящимися в ее чреве загадочными разрушительными силами. *Бабаев* – молодой офицер, неврастеник, патологически жаждет совершить преступление и находит выход своему желанию (и свою смерть) в подавлении революции. Интересно, что Ценскому удается делать политические сюжеты совершенно аполитичными. *Движения* – история гибели человека: непрерывные удары судьбы доводят энергичного, жизнелюбивого Антона Антоновича до бесчестия (его осуждают за поджог), равнодушия и смерти. Последние главы романа – отпрыски великого рода *Ивана Ильича*. В них звучит нота благородного мужественного смирения, переходящая в *Наклонной Елене* (история о том, как инженер решает совершить самоубийство и как и почему он его не совершает) в более активное приятие жизни. Переход от «вечного нет» к «вечному да» является, видимо, и темой *Преображения*. *Рассказ профессора*, однако, стоит вне этой линии: в нем спокойно и объективно исследуется, как человек становится убийцей, как он холодно и спокойно может убить другого человека. Это рассказывает профессору сам убийца (красный командир, бывший офицер старой армии) с такой простотой и откровенностью, что мурашки бегут по коже. Это шедевр прямого и сгущенного повествования, который позволяет многого ждать от автора в будущем.

9. ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ПРОЗАИКИ

В период после первой революции и до мировой войны в России было написано очень много прозы, авторы которой были более или менее связаны с теми же издательствами, что и Андреев и Арцыбашев. Рядом с Арцыбашевым можно упомянуть Анатолия Каменского (р. 1877), чью книгу рассказов, опубликованную в 1907 г., часто цитировали наряду с *Саниным* как симптом растущей развращенности: в одном рассказывается о даме, которая принимала гостей, одетая только в домашние туфельки; в другом о поручике, в течение нескольких часов соблазнившем четырех девушек. Вряд ли это можно назвать литературой. «Философская» часть Арцыбашева перекочевала и в многочисленные романы и драмы В. Винниченко,

вождя украинских эсдеков и в течение нескольких месяцев главы полубольшевистского правительства Украины. Романы удались ему чуть больше, чем политическая карьера. Рассказы Осипа Дымова (псевдоним О. И. Перельмана, р. 1878) выдержаны в стиле «измельченного» модерна, заимствованного у венского модерниста Альтенберга; его романы из еврейской жизни тоскливо-реалистичны, с психологическими и идеологическими претензиями. Читатели предпочитали более простой реализм, процветавший в то время. Он и до сих пор продолжает существовать, хотя и перешел «в подвалы» литературы. Среди более простых реалистов того поколения можно назвать К. Тренева, недавно опубликовавшего огромную «народную драму» о «большевике» XVIII века Пугачеве, а также Георгия Гребенщикова – сибиряка, чьи очень посредственные рассказы привлекли внимание в эмиграции именно описанием сибирской жизни.

Более интересный и значительный писатель – Иван Сергеевич Шмелев (род. 1873), выпустивший в 1910 г. сильный и хорошо написанный роман *Человек из ресторана*. Недавно он написал очень интересное произведение *То, что было* (1923 г., уже переведено на английский): в военном сумасшедшем доме недалеко от линии фронта пациенты бунтуют против сторожей и к власти приходит безумный полковник. Повествование иногда становится истеричным и многословным, но с большой силой передает общую атмосферу, в которой клиническое безумие полковника сливается с нравственным безумием войны.

Другой интересный писатель – Борис Савинков (р. 1879), чья жизнь, однако, еще интереснее его произведений. Он был одним из вождей террористической организации эсеров, организовавшим убийство великого князя Сергея (в феврале 1905 г.). Был арестован, приговорен к смертной казни и фантастическим образом бежал. С 1906 г. до 1917 г. он жил за границей, где сблизился с Мережковскими и под большим влиянием мадам Мережковской написал роман *Конь бледный* (1909) – исповедь террориста, начинающего сомневаться в своем праве на убийство. Книга появилась под псевдонимом «В. Ропшин» и произвела сенсацию, тем более что после разоблачения Азефа политический террор стал приниматься не так однозначно и потерял свой ореол. В 1913 г. Савинков опубликовал еще один роман о терроре – *То, чего не было*. В 1914 г. он примкнул к той части социалистов, которые защищали войну до победного конца во имя свободы и демократии. В 1917 г. он стал самым громким рупором социалистов-патриотов и величайшим врагом большевиков и других *defaitistes* (пораженцев). Одно время Савинков был военным министром и в этом качестве восстановил смертную казнь за дезертирство. После большевистской революции он присоединился к белому движению, расположил свой штаб в

Польше и в согласии с поляками действовал против Советской России. «Партизаны» Савинкова были известны своей жестокостью и неуправляемостью. После Рижского мира он оставался в Польше, продолжая строить козни против советского правительства. В 1923 г. он опубликовал историю белого движения – *Конь вороной*, которая, как и предшествующий роман, заканчивается сомнением в праве затевать гражданскую войну. Через несколько месяцев он появился в Москве, где был арестован большевиками и начал делать сенсационные разоблачения белого движения. Савинкова-Ропшина нельзя назвать крупным писателем: *То, чего не было* – бледное подражание приемам Толстого, *Конь вороной* – в общем, импрессионистская журналистика, *Конь бледный*, вероятно, останется, но не как литературное произведение, а как человеческий документ – рассказ «из первых рук» о духовном складе террориста.

Многие второстепенные писатели того времени подражали лирическому стилю короткого рассказа, начинателем которого был Тургенев, а продолжателем Бунин (современники различали его и у Чехова), но довели его до уровня низкой журналистики. Только один писатель привнес в этот стиль свою индивидуальность. Это был Борис Константинович Зайцев (род. 1881), первый сборник рассказов которого вышел в 1906 г. Сейчас Зайцев считается одним из самых выдающихся писателей эмиграции. Его рассказы и романы из русской жизни сотканы исключительно из атмосферы. Лирический мед его рассказов (они слабее и мягче бунинских) сладок до тошноты. У них нет костяка, они бесхребетны как устрицы. Но все-таки ему удастся создать атмосферу, в которой преобладают розовые и сероватые тона. От прочих писателей, упомянутых в этой главе, Зайцева отличает глубокое и искреннее религиозное чувство – внешне христианское, но по сути пантеистическое. В предвоенные годы Зайцев много времени проводил в Италии. Его итальянские впечатления собраны в недавно вышедшей книге зарисовок *Италия* (1923). Италия служит фоном и его последующих рассказов, конечно, если их можно назвать рассказами (*Рафаэль и другие рассказы*, 1924). Эти итальянские произведения тоже построены исключительно на атмосфере (без костяка), но в них есть подлинная любовь к итальянской земле и ее людям.

10. ВНЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ГРУППИРОВОК

При всей популярности произведений Горького, Андреева и Арцыбашева они не удовлетворяли читательскую жажду вымысла. Вернее, они не соответствовали ей. Русские прозаики всегда пренебрегали сюжетностью, в результате чего публике приходилось искать захватывающего чтения в других местах: отсюда вечный повышенный спрос на переводы и повышенное значение романов, всерьез к литературе не относящихся. Трудно объяснить

английскому читателю, сколько переводной прозы читают в России. Вкусы меняются, но факт остается: году в 1900 любимыми писателями были Золя и Мопассан. Чуть позже – в начале двадцатого века – самым любимым стал Конан-Дойль. Без преувеличения можно сказать, что около 1914 г. самым популярным русским писателем был Джек Лондон.

Из нелитературных русских романистов самой известной была А. А. Вербицкая (род. 1861), чей бесконечный роман *Ключи счастья* (1909–1912) был нарасхват во всех библиотеках. Роман представляет собой привычную смесь снобизма, мелодрамы и сентиментальности, сбрызнутую вульгарным ницшеанством, революционными лозунгами и «сексуальными проблемами» *a la* Санин.

Романы другой дамы – Е. А. Нагродской – стоят на более высоком литературном уровне; ее первый роман – *Гнев Диониса* (1910) – не только хорошо продавался, но и был тепло встречен некоторыми вполне изысканными критиками. *Гнев Диониса* и ее последующие романы – типичные произведения «для взрослых»; они «захватывающие», потому что в основе их лежат вопросы пола и написаны они как интеллигентное подражание французской школе. Интересно, что Нагродская была состоятельной дилетанткой, никогда не писала для заработка и не была связана с литературными кругами.

Детективы на русской почве не процвели: Шерлок Холмс был сведен к чудовищно сырым и безграмотным рассказам русского производства о детективе Нате Пинкертоне; с 1907 г. миллионы экземпляров этих рассказов в копеечных изданиях расходились по всей России. Двенадцатилетние школьники и умудренные годами сенаторы проводили бессонные ночи над этим упоительным, хотя и безграмотным чтивом.

Приключенческими рассказами занялся Александр Грин: он был, бесспорно, талантливым, но не смог (тем более что его не поддержала критика) соперничать с иностранными мастерами. Сама фамилия писателя (Грин произносится с длинным «и») звучит как иностранная, англосаксонская, и тем самым он вроде бы исключен из семьи русских писателей. В рассказах Грина действие всегда происходит в условных экзотических землях, и персонажи у него смутной национальности: то ли англичане, то ли американцы, то ли голландцы. Но Грин слишком сын своей страны и своего поколения, чтобы устоять перед микробом психологизма. Так что он скорее Конрад в миниатюре (хотя, наверное, и не читал в свое время Конрада), а не просто автор морских приключений. Недавно Грин снова появился в печати, и изменения, произошедшие в литературных вкусах, вероятно, пойдут ему на пользу.

11. ФЕЛЬЕТОНИСТЫ И ЮМОРИСТЫ

В конце девятнадцатого и начале двадцатого века в русской литературной жизни большую роль играли ежедневные газеты. Крупные издатели стремились во что бы то ни стало поднять литературный уровень своих публикаций. Некоторые, например, кадетская газета *Речь* в 1906–1917 гг., зашли так далеко, что стали печатать настоящую литературу, но одновременно развивался и особый полулитературный журналистский стиль, нашедший прибежище в суворинском *Новом времени*, а также в капиталистическом и либеральном *Русском слове*. Полулитература печаталась, как и во французских газетах, в нижней части средних страниц – то, что по-французски называется *feuilleton* (фельетон). Самым ярким и популярным фельетонистом был В. Дорошевич (род. 1864), работавший в *Русском слове*. У него был особый стиль «стаккато», которому подражали бесчисленные хорошие, средние и плохие фельетонисты. Толстой как-то (около 1900 г.) сказал, что из живых писателей Дорошевич уступает только Чехову.

Дни свободы (1905–1906) дали большой урожай сатирических изданий, которые, правда, были недолговечны, – правительство скоро их задушило. Но благодаря их появлению, оживилась застойная атмосфера старых юмористических газет, а кроме того родился несколько более литературный еженедельник – *Сатирикон*. *Сатирикон* процветал с 1906 до 1917 г., приграв у себя целую школу юмористов. Наиболее известными из них стали Тэффи (псевдоним Н. А. Бучинской, сестры поэтессы Лохвицкой) и Аркадий Аверченко. В творчестве Тэффи продолжают лучшие традиции русского литературного юмора. Ее юмор – тонкий, основанный на точном выборе деталей. Она ученица Чехова: в ней нет ничего грубого, ничего кричащего. Аверченко, наоборот, выученик англо-американской комической школы. Его рассказы полны грубого шутовства и экстравагантных смешных ситуаций. Он настолько же международный и плебейский, насколько Тэффи изысканная и русская.

У *Сатирикона* были и свои поэты, известнейший из которых – Саша Черный (псевдоним А. Гликберга). Он писал недурные сатирические стихи и был единственным стоящим «непоэтическим» поэтом в царствие символизма. Пример Саши Черного повлиял на Маяковского, который тоже некоторое время (1915–1916) сотрудничал в *Сатириконе*.

Другим известным юмористом был фельетонист *Нового времени* Юрий Беляев. Его стиль – несколько жеманная смесь сентиментальной поэзии и причудливого юмора. Пользовались успехом его сентиментально-комические водевили из жизни старого Петербурга. Его самая известная книжка, трогательно

рассказывающая скандальную историю о двух девочках из хорошей семьи, сбившихся с дороги, – *Барышни Шнейдер* – вышла в 1912 г.

Глава IV

1. НОВЫЕ ДВИЖЕНИЯ ДЕВЯНОСТЫХ ГОДОВ

Несмотря на большую разницу между двумя партиями интеллигентов-радикалов (старыми народниками и новыми марксистами), у них были и некоторые общие незыблемые принципы: в первую очередь, агностицизм и стремление подчинить все человеческие ценности идее социального прогресса и политической революции. Образованные консерваторы и славянофилы тоже взяли за правило ставить политическое и социальное превыше всех остальных ценностей, и православие рассматривалось ими в первую очередь как оправдание политических теорий. Существовал полный альянс между атеизмом и прогрессом, с одной стороны, и между религией и политической реакцией – с другой. Разрушить эти альянсы и подорвать примат политики над культурными и человеческими ценностями предстояло поколению интеллигенции последнего десятилетия девятнадцатого века.

Первыми на этот путь встали христианские либералы, выпускавшие *Вехи* (1909), потом различные виды мистического революционерства – от «христианского» обновления Мережковского до социалистического мессианства Иванова-Разумника. Однако и христианские либералы, и мистические обновленцы сохраняли другую черту, присущую старой интеллигенции: отождествляли (может быть, не так грубо) нравственность с общественной пользой – и общественная польза продолжала главенствовать.

Но одновременно с ростом этого нового «гражданского» идеализма началось другое, более разрушительное наступление на самые основы взглядов радикальной интеллигенции и гражданской нравственности. Нападающими были эстеты, которые заменили долг красотой, и с помощью индивидуализма освободили индивидуума от всяких общественных обязанностей. Обе эти тенденции, шедшие рука об руку, оказались большой цивилизующей силой: они изменили лицо русской культуры между 1900 и 1910 гг. и привели к возрождению поэзии и искусства. Главным творческим выражением нового движения в литературе стала поэзия символистов; но, прежде чем мы к ней перейдем, необходимо рассказать о новых движениях, не относящихся непосредственно к художественной литературе.

Различные течения мысли, сочетание которых изменило лицо русской культуры и положило конец господству мировоззрения старой интеллигенции, имеют так мало общего, что невозможно дать им общее определение, кроме какого-нибудь невыразительного нейтрального прилагательного, вроде «современный» или «новый». Однако ясно, что они принадлежат к одному историческому срезу и вместе выступают против агностического идеализма старой интеллигенции, стремясь распространить свое интеллектуальное,

культурное влияние. Может быть, марксисты в своем объяснении фактов не так уж далеки от истины: по их мнению, новые движения были симптомами социальных перемен, то есть рождения буржуазии – образованного класса, занимающего свое место в культурной жизни.

От других литературных групп своего времени, например, от марксистов и от «школы» Горького – Андреева, этих писателей отличает гораздо более высокий уровень. Марксисты и реалисты из школы Горького – Андреева, каким бы ни было их личное превосходство (Горького, например) над средним или даже высококультурным человеком, оставались на *культурном* уровне среднего русского интеллигента девяностых годов. Эстеты, мистики и религиозные философы, каковы бы они ни были, работали на обогащение и усложнение русской культуры. Рискую отпугнуть от них возможных американских читателей моей книги, я подытожу это одним словом: они были «высоколобые».

В соответствии с замыслом этой книги я не собираюсь подробно анализировать их *идеи*, но буду рассматривать их произведения только как литературу. Соответственно я уделю в этой главе наибольшее внимание тем, кто (как Розанов или Шестов) были не только большими мыслителями, но и большими писателями, или тем, кто (как Мережковский), хотя и были писателями второго порядка, играли важную роль в литературной эволюции своего времени. Напротив, писатели вроде Бердяева, сыгравшие видную роль в истории русской мысли, но не литературы, будут здесь только упомянуты.

«Источники» новых движений так же многообразны, как и сами «поток». Отчасти они русского происхождения, отчасти иностранного. Из русских писателей наибольшее влияние на новые движения оказали Достоевский (и как христианин, и как индивидуалист) и Соловьев. Из иностранных – больше всего Ницше. Именем Ницше можно было бы начать эту главу, поскольку появление ницшеанства было первым симптомом, на который обратили внимание читатели и критики. Позже ницшеанство принимало в русской литературе всевозможные формы: от зоологического аморализма *Санина* до мифопоэтических теорий Вячеслава Иванова. Вначале Ницше был прежде всего могучим освободителем от оков «гражданского долга». Именно в этом аспекте он появился впервые в книге Минского *При свете совести* (1890). Минский, который уже упоминался в предыдущей главе как «гражданский» поэт, считался в девяностых годах одним из вождей нового движения – вместе с Волынским и Мережковским. Но его произведения малоинтересны и не имеют большого значения. Не более интересен и А. Волынский (псевдоним А. Л. Флексера, род. 1861) – критик, нападавший на общепринятые авторитеты радикалов

во имя довольно смутного философского идеализма. Такие нападки требовали мужества – Волынский получал в этой борьбе тяжелые удары. Михайловский предложил «исключить его из литературы», и в течение многих лет «гражданская» пресса бойкотировала Волынского. Так что, несмотря на незначительность его произведений, Волынского нужно помнить как «мученика» борьбы за освобождение. Но главная работа по освобождению велась группой Дягилева (с его журналом *Мир искусства*) и кругом Мережковского.

2. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ: БЕНУА

Эстетическое возрождение – один из наиболее важных аспектов великого бунта. В поэзии оно стало одной из составляющих символизма, но в наиболее чистом виде оно проявилось в изобразительном искусстве, особенно в живописи, в искусствоведении. Конечно, умение ценить искусство и красоту не было для русского общества новинкой. На заре интеллигентского радикализма, когда он еще не порвал связей с немецким идеализмом и французским романтизмом, – Добро, Правда и Красота были неразделимой троицей. К концу века троица еще существовала, хотя и влачила жалкое существование, – мы видели, что в восьмидесятые годы произошло некоторое робкое возрождение художественных ценностей. Но красота была всегда Золушкой, полностью подчиненной двум старшим сестрам, – больше всего в идеалистической философии Соловьева. Вкус был чудовищно плох и ограничен. У *интеллигенции* не было живого чувства формы, не было художественной культуры. Существовало, конечно, небольшое число эстетически развитых людей, но они были безнадежными консерваторами. Их нельзя было пронять новыми впечатлениями, они только пережевывали старую жвачку идеалистической эстетики.

Эстетические пионеры девяностых годов были, напротив, и подлинно культурными, и открыто революционными. Им предстояло исполнить две задачи: восстановить связь со *старым* искусством и проложить дорогу искусству *современному*. В литературе выполнение этих задач легло на символистов, в пластических искусствах – на блестящую группу художников и знатоков, получивших общее название «мирискусников». Художественный журнал *Мир искусства*, основанный в 1898 г. Сергеем Павловичем Дягилевым, стал на несколько лет центром нового движения. В первую очередь он был посвящен искусству, возрождению русской живописи и архитектуры восемнадцатого века, пропаганде современной французской живописи, популяризации таких русских художников, как Врубель, Сомов, Левитан, Серов. Но журнал также щедро открыл свои страницы независимым критикам – Розанову и Шестову. Пока символисты не основали собственного журнала (в

1904 г.), *Мир искусства* был не только единственным художественным журналом в России, но также и единственным литературным журналом нового движения. Невозможно переоценить цивилизаторскую деятельность Дягилева и его друзей. Мы можем разочароваться в Обри Бердсли – столь любимом *Миром искусства*, но только благодаря «мирискусникам» и их последователям мы вновь открыли своих художников донатуральной школы, архитекторов классицизма и наше замечательное искусство допетровской эпохи. Только благодаря им русские хоть что-то знают об истории искусства и способны что-нибудь разглядеть во Флоренции или в Венеции, в Веласкесе или в Пуссене. Если в 1890 г. единственной функцией искусства в России было выражение идей, то в 1915 г. русское общество стало эстетически одним из самых культурных и образованных в Европе. Среди тех, кому мы этим обязаны, главными, помимо самого Дягилева, были Александр Бенуа, Игорь Грабарь и П. П. Муратов. Грабарь, благодаря которому было заново открыто старое русское искусство, не был значительным писателем; Муратов принадлежит к более молодому поколению, и о нем мы поговорим позже; но Бенуа нельзя обойти в этой главе молчанием, потому что помимо того, что он сделал для возрождения художественной культуры, он еще один из самых блестящих современных эссеистов.

Александр Николаевич Бенуа родился в Петербурге в семье французского происхождения, уже давшей нескольких известных художников. Сам он стал одним из талантливейших и изысканнейших художников школы *Мира искусства* – а о своих корнях и о родном городе он много писал в своих литературных произведениях. В современной России он величайший европеец, наилучшее выражение западного и латинского духа. Именно он оказал главное влияние на возрождение культа северной столицы, на восприятие его архитектурной красоты, так далеко запрятанной поколениями художественных варваров. Бенуа один из самых культурных людей России. Он великолепно знает западное искусство. Он пропитан духом семнадцатого и восемнадцатого веков. Задолго до знаменитой флорентийской выставки живописи семнадцатого века он открыл забытое очарование великих итальянских художников барокко. При этом он никогда не был слеп к русскому искусству, и в его работах, как и вообще в работах «мирискусников», западничество и славянофильство были более, чем когда-либо, двумя ликами Януса с одним сердцем. В статьях Бенуа, главным образом искусствоведческих, ярко выразился его особый литературный дар. Он один из лучших прозаиков своего поколения, умеющий приспособить свой стиль к тонкости и изысканности своих суждений. Его проза, легкая, разговорная, светская, равно удалена от научного педантизма и от журналистской неряшливости. Главная

работа Бенуа – *История живописи* (начата в 1911 г. и из-за трудностей напечатания оставлена в 1917 г.) – имеет более чем локальное значение и заслуживает быть переведенной на все культурные языки. Обаяние и легкость стиля соединяются в ней с необычайным богатством достоверной информации и с тонкими критическими оценками. Бенуа не только художник и художественный критик, он также важная фигура в истории русской сцены: Бенуа автор нескольких балетов, для которых писал либретто и расписывал декорации. Самый значительный из этих балетов – *Петрушка*, – музыка Стравинского сделала его всемирно известным. Идея балета принадлежала Бенуа, и в ней опять-таки выражается его любовь к родному Петербургу, как классическому, так и народному городу.

3. МЕРЕЖКОВСКИЙ

Главной фигурой «модернистского» движения в литературе на его первых стадиях был Дмитрий Сергеевич Мережковский. Он родился в 1866 г. в Петербурге (отец его служил по дворцовому ведомству), учился в Петербургском университете и очень рано начал литературную карьеру. Его стихи стали появляться в либеральных журналах еще до 1883 г., а вскоре его единогласно признали самым многообещающим из молодых «гражданских» поэтов. После смерти Надсона (1887) Мережковский стал его законным преемником. Ранние стихи Мережковского (из сборника 1888 г.) не слишком поднимаются над общим (крайне низким) поэтическим уровнем, но в них видна большая забота о форме, о поэтическом языке, они точнее и изящнее стихов его современников. Репутация многообещающего поэта укрепилась после появления его повествовательной поэмы *Вера* (1890), написанной в стиле *Дон Жуана* Байрона, до неузнаваемости сентиментализированного и идеализированного двумя поколениями русских поэтов. Это история не верящей себе любви, заканчивающаяся на смутно-религиозной ноте. *Вера* удивительно соответствовала вкусам своего времени – такого успеха не было у поэмы в течение многих десятилетий. Примерно тогда же Мережковский женился на Зинаиде Николаевне Гиппиус – молодой поэтессе выдающегося таланта, немного позже ставшей одним из главных поэтов и критиков символистского движения.

В воздухе носились новые идеи: первая ласточка появилась в 1890 г. в виде «ницшеанской» книги Минского *При свете совести*. Мережковский вскоре пошел по этому пути, отбросив гражданский идеализм. В 1893 г. он опубликовал сборник статей *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы* и книгу стихов под агрессивно современным названием *Символы*.

Мережковский (вместе со своей женой, Минским и Волыньским) вошел в редколлегию *Северного вестника*, ставшего поборником «новых идей». В целом «новые идеи» были довольно смутным бунтом против позитивизма и утилитаризма ортодоксальных радикалов. В *Символах* и в *О причинах* Мережковский был так туманен, как Волыньский, но довольно скоро его «новые идеи» начали принимать более определенную форму и вылились в религию греческой античности. С тех пор у Мережковского развился вкус к антитетическому мышлению, погубившему в конце концов и его, и его стиль. Антитетическая тенденция нашла свое яркое выражение в концепции *Христа и Антихриста* – трилогии исторических романов, первый из которых, *Юлиан Отступник, или Смерть богов*, появился в 1896 г. За ним последовали *Леонардо да Винчи, или Воскресшие боги* (1902) и *Петр и Алексей*. Третий роман принадлежит уже к следующему периоду творчества Мережковского, а первые два характерны для той стадии его деятельности, которая шла параллельно западнической работе Дягилева и Бенуа. *Юлиан Отступник* и *Леонардо* пропитаны языческим «эллинским» чувством, типичным для всех произведений Мережковского, написанных в период между 1894 и 1900 гг. Сюда входят *Итальянские новеллы*, переводы *Дафниса и Хлои* и греческих трагиков, а также *Вечные спутники* (1897) – сборник статей об Акрополе, *Дафнисе и Хлое*, Марке Аврелии, Монтене, Флобере, Ибсене и Пушкине. Все эти произведения группируются вокруг центральной идеи: полярного противопоставления греческой концепции святости плоти христианской концепции святости духа и необходимости объединить эти концепции в высшем синтезе. Главная антитеза управляет рядом мелких антитез (например, ницшеанской антитезой Аполлона и Диониса), так что общее впечатление от книги в целом – многозначные контрасты и связи. Тождество противоположностей и синтез контрастов господствуют над миром взаимосвязанных полюсов. Каждая идея – это «полюс», «бездна», «тайна». «Полюс», «бездна», «тайна» – вообще его любимые слова. А любимая сентенция – «небо вверху, небо внизу» и ее символ: звездное небо, отражающееся в море. Этот новый мир Мережковского, с его таинственными связующими нитями и взаимно отражающимися полюсами, пришелся по вкусу читающей публике, которую десятилетиями поили слабеньким пивом идеалистически раскрашенного позитивизма. Мережковский стал очень популярен среди молодых и передовых и лет десять был центральной фигурой всего модернистского движения. Сейчас весь этот символизм кажется нам пустым и ребяческим – в нем нет тех качеств, которые делают произведения истинных символистов чем-то большим, чем шахматная доска с пересекающимися прямыми. В Мережковском нет ни тонкости и культуры Иванова, ни напряженной серьезности

Блока, ни воздушной «аризелевской» нематериальности Белого. И в стиле его нет обаяния. Проза Мережковского – просто сеть схем, еще в большей степени, чем его философская система. Однако творчество Мережковского было исторически важным для своего времени. Мережковский показал русскому читателю дотоле неизвестный ему мир культурных ценностей, сделал знакомыми и значительными фигуры и эпохи, для многих бывшие лишь словами из учебника, дал жизнь предметам и постройкам – всей материальной стороне ушедших цивилизаций, которую он в своих романах наполнил напыщенной символикой. После Мережковского Флоренция и Афины перестали быть для русского читателя просто названиями, и ожили они благодаря утонченностям *Юлиана* и *Леонардо*.

В 1901 г. Мережковский начал печатать в *Мире искусства* свое самое важное произведение *Толстой и Достоевский*. Оно состоит из трех частей, посвященных соответственно жизни, творчеству и религии; первые две части – самое умное и легко читающееся из всего, что он написал. Много лет его интерпретация личностей Толстого и Достоевского господствовала в русской литературе и еще сейчас господствует в немецкой. Как и все концепции Мережковского, это более или менее искусная антитеза, построенная так, чтобы объяснить и упорядочить все малейшие подробности жизни, творчества и религии двух великих писателей. По Мережковскому, Толстой – великий язычник и пантеист, «тайновидец плоти» – полуправда, но которую важно было открыть в 1900 г. Достоевский – великий христианин, «тайновидец духа» – другая полуправда, открыть которую было не так трудно. Книгу *Толстой и Достоевский* до сих пор можно читать с интересом и пользой, но простой человек – не привыкший к лабиринтам Мережковского – может слишком легко попасться в сети его софистики, – если, конечно, его с самого начала не оттолкнут качели геометрических контрастов. С *Толстого и Достоевского* начинается переход Мережковского с Запада на Восток, из Европы в Россию, от греческого к христианскому идеалу. Он постоянно умалывает «великого язычника» Толстого в сравнении с «великим христианином» Достоевским и повсюду акцентирует мессианскую миссию России. Книга *Петр и Алексей* (третья часть *Христа и Антихриста*), написанная немедленно после *Толстого и Достоевского* и опубликованная в 1905 г., – дальнейшее прославление «русского» и «христианского» дела против западного и языческого духа «Анти-Христа», воплощенного в Петре Великом.

В 1903 г. «Мережковские» (в это определение включается не только его жена, но и их друг Д. В. Filosoфoв) стали центром «религиозно-философского» движения. Они основали замечательный ежемесячник *Новый путь*, открывший свои страницы символистам и всем новым движениям (Блок и Белый впервые были напечатаны в

Новом пути), и стали душой «религиозно-философских собраний», главной целью которых было свести культурную часть православного клира с религиозной частью интеллигенции. Эти собрания были очень посещаемы и вызывали большой интерес. Здесь обсуждались важнейшие религиозные и философские вопросы, и это внесло большой вклад в то изменение атмосферы русской духовной жизни, которое и является темой этой главы.

В то время Мережковские были на вершине своего славянофильства и православия: они даже склонялись к религиозному принятию самодержавия. Но революционный поток отбросил их в сторону левых, и в 1905 г. они заняли четко революционную позицию. После провала революции Мережковские эмигрировали в Париж, где опубликовали по-французски сборник гневных памфлетов *Le Tzar et la Revolution* (*Царь и революция*).

Значение Мережковского пошло на убыль. Тот факт, что Мережковский принял революционную доктрину, не принес ему успеха в кругу революционеров, так как русский радикализм – даже мистический – не был заинтересован словесными схемами Мережковского. Среди немногих, попавших под влияние Мережковских, был террорист Савинков (см. гл. III, 9), но в его сенсационной исповеди *Конь бледный* заметно влияние скорее мадам Мережковской, чем Мережковского.

В 1914 г. Мережковские, как и большинство русских радикалов, были настроены против войны, но все-таки не стали крайними *defaitistes* (пораженцами), а в 1917 г. решительно выступили против Ленина и большевизма. После большевистского переворота Мережковские продолжали возлагать надежды на Учредительное собрание и только после его разгона перестали верить в победу «религиозной» революции. В 1918–1919 гг. они жили в Петербурге, где мадам Мережковская опубликовала книгу яростно антибольшевистских стихов (то были дни мягкой или недейственной цензуры) и написала свой *Петербургский дневник*. К концу 1919 г. Мережковским удалось бежать из Советской России; сначала они добрались до Варшавы, где встретились с Савинковым и стали поддерживать этого известного авантюриста, объединившегося с Польшей в борьбе против большевиков. Вскоре, однако, они раскусили предательскую двойную игру поляков и переехали в Париж, где опубликовали *Власть Антихриста* – одну из самых непримиримых (и истеричных) книг, направленных против большевизма. Там они и живут, все так же непримиримо настроенные. Мережковский занялся изучением Египта и, помимо книги афоризмов, написал роман из египетской жизни *Рождение богов, или Тутанкамон на Крите*, – но читать все это просто невозможно.

Не имеет смысла обсуждать многочисленные «философские» сочинения Мережковского, написанные после *Толстого и Достоевского: Гоголь и черт, Пророк русской революции, Не мир, но меч, Больная Россия*, статьи о Лермонтове, Тютчеве и Некрасове и т. д., и т. д. В них Мережковский сохраняет и даже развивает основную черту своего стиля – неумную любовь к антитезе. Ранние его произведения были написаны все-таки в разумной и «аккуратной» манере, но примерно с 1905 г. в них появилась словесная истерия, из-за которой их совершенно невозможно читать. Все книги и статьи Мережковского представляют собой антитезы, которые, раскачиваясь вверх-вниз, взвизгивают истерическим фальцетом. Истерический стиль появился у Мережковского в тот момент, когда он осознал себя великим философом и пророком, то есть примерно в то время, когда его учение окончательно оформилось. Это учение стилизуется под христианство Третьего завета. Оно утверждает неизбежность нового откровения и приближения новой религиозной эры. Но мистицизм Мережковского не конкретно личный, как у Соловьева; он представляет вселенную как систему взаимосвязанных идей, отраженных в индивидуальных и материальных символах. Его Христос – абстракция, а не личность. Его религия основывается не на личном религиозном опыте, а на размышлениях ума, склонного к симметрии. Если мерить произведения Мережковского религиозной меркой – они только литература. А если мерить их литературной меркой, то и плохая литература.

Слава Мережковского за пределами России основана на его романах. Первый из них – *Смерть богов (Юлиан Отступник, 1896)* – самый лучший. Это совсем не великий роман, вернее, даже и не роман в настоящем смысле слова. Ему не хватает художественной силы. Но это хорошая популяризация, замечательный «домашний университет», по-настоящему сумевший заинтересовать русских читателей античностью. То же можно сказать и про *Леонардо да Винчи*, но с некоторыми оговорками. В *Юлиане* Мережковский управляет материалом: роман не становится энциклопедией, а *Леонардо* переполнен цитатами из всевозможных источников, всяким историческим хламом, оказавшимся в книге только потому, что Мережковский его знает. Кроме того, романы обезображены искусственностью навязанных им идей – обычных грубых антитез Мережковского. И *Юлиан*, и *Леонардо* хуже *Огненного ангела* Брюсова. Романы (*Петр и Алексей, Александр I, 14 декабря*) и пьесы (*Павел I, Романтики*) Мережковского на русские темы гораздо ниже по литературному качеству. Это бесформенные массы сырого (иногда плохо понятого, всегда плохо истолкованного) материала, с начала до конца написанного невыносимо истеричным фальцетом и до тошноты пропитанного искусственными гомункулами

религиозных идей. Мережковский – жертва идей. Если бы он не старался быть мыслителем, то писал бы хорошие романы для мальчиков, ибо даже в его худших последних романах всегда есть одна-две страницы, показывающие, что он умеет описывать события. В скучнейшем романе *14 декабря* есть сцена: мятежные гвардейцы бегут по улице со штыками наперевес, а офицеры, тоже на бегу, размахивают саблями, все задыхаются от бега, все захвачены революционным возбуждением, – такая сцена была бы очень уместна в менее усложненном повествовании.

Подытожим: Мережковскому принадлежит важное место в истории литературы, потому что более десяти лет (1893–1905) он был наиболее представительной фигурой важнейшего движения. Но вряд ли он останется как писатель; только первую часть его книги *Толстой и Достоевский* будет читать следующее поколение.

4. РОЗАНОВ

Имя Мережковского обычно упоминается вместе с именами Розанова и Шестова. Но помимо того, что они были современниками, писали на темы «религиозной философии» и лучшие их работы написаны в форме комментариев к Достоевскому, – между Мережковским и этими двумя писателями нет ничего общего. Хотя ни Розанов, ни Шестов не играли в литературном движении центральной роли, как Мережковский, в истории русской литературы они гораздо более значительные фигуры – не только по силе и самостоятельности их религиозных идей, но и как первоклассные, необыкновенно оригинальные *писатели*.

Василий Васильевич Розанов родился в 1856 г. в Ветлуге (Костромская губерния) и почти всю свою юность провел в Костроме. Он выходец из бедной мещанской семьи. Получив обычное гимназическое образование, он поехал в Москву и поступил в университет, где изучал историю. По окончании университета он долгие годы был учителем истории и географии в гимназиях разных провинциальных городов (в Брянске, Ельце, Белом). Делал он это безо всякого интереса – у него не было педагогического призвания. Около 1880 г. он женился на Аполлинии Суловой – ей тогда было лет сорок; в молодости она была в близких отношениях с Достоевским. Брак оказался на редкость несчастливым. Аполлиния была холодная и гордая, «инфернальная» женщина, в ней таились запасы жестокости и чувственности, видимо, ставшие откровением для Достоевского (сразу после поездки с ней за границу он написал *Записки из подполья*). Аполлиния прожила с Розановым около трех лет и ушла к другому. На всю жизнь они сохранили ненависть друг к другу. Аполлиния отказалась дать Розанову развод. Через несколько лет после разрыва Розанов встретил в Ельце Варвару

Дмитриевну Рудневу, ставшую его гражданской женой. Он не мог официально жениться на ней из-за несговорчивости первой жены, и этим отчасти объясняется горечь во всех его произведениях на тему развода. Этот второй («неофициальный») брак был настолько же счастливым, насколько несчастливым был первый.

В 1886 г. Розанов опубликовал книгу *О понимании*, которую назвал потом «продолжительной полемикой против Московского университета» – то есть против позитивизма и официального агностицизма. Книга не имела успеха, но привлекла внимание Страхова, который вступил с Розановым в переписку, ввел его в консервативную литературную печать и наконец устроил ему официальное назначение в Петербург. Однако это не очень помогло Розанову, который оставался в стесненных обстоятельствах, пока Суворин в 1889 г. не пригласил его сотрудничать в *Новом времени* – единственной консервативной газете, которая могла хорошо платить своим авторам. В ранних произведениях Розанова нет замечательной оригинальности его более позднего стиля, но некоторые из них очень значительны. Прежде всего это *Легенда о Великом Инквизиторе* (1889) – комментарий к известному эпизоду из *Братьев Карамазовых*. Это был первый из длинного ряда комментариев к Достоевскому (продолжателями были Шестов и Мережковский), которые стали важной чертой современной русской литературы. Это была первая попытка проникнуть в глубины психологии Достоевского и обнаружить движущие пружины его индивидуальности. Очень важно, что через первую жену Розанов знал кое-что о скрытых свойствах Достоевского «из первых рук». В этой связи интересно отметить, что Розанов придает большое значение *Запискам из подполья* как центральному произведению Достоевского. Замечательно тонко, как никто до него, Розанов чувствует страстное, болезненное стремление Достоевского к абсолютной свободе, включая свободу не желать счастья. Книга кроме того содержит прекрасную главу о Гоголе; Розанов был первым, обнаружившим то, что сейчас кажется трюизмом: Гоголь не был реалистом, а русская литература в целом была не продолжением Гоголя, а реакцией против него. Одной *Легенды* хватило бы, чтобы назвать Розанова большим писателем, но у зрелого Розанова были достоинства еще более высокого порядка.

В девяностых годах Розанов жил в Петербурге, активно общаясь с немногими людьми, способными его слушать и понимать. Этот круг включал всех представителей независимой консервативной мысли России. Туда входили И.Ф. Романов – оригинальный писатель, выступавший под псевдонимом Рцы, – и Федор Шперк (1870–1897), рано умерший философ, которого Розанов считал величайшим гением. Шперк и Рцы, по словам Розанова, оказали большое влияние на формирование его стиля. К концу девяностых

годов Розанов познакомился с модернистами, но, хотя эта партия не скупилась на похвалы Розанову, он так и не сошелся с ними близко. В творчестве Розанова всегда был один странный дефект, особенно когда он писал на темы, его глубоко не затрагивавшие, – ему не хватало сдержанности, он слишком подробно развивал парадоксы, которым сам не придавал серьезного значения, но которые возмущали среднего читателя. За это его колко и остроумно отчитал Соловьев, прозвавший Розанова Порфирием Головлевым – имя лицемера из *Господ Головлевых* Салтыкова, – Порфирию Головлеву тоже не хватало чувства меры в его бесконечных и до тошноты елейных вещах. Еще один неприятный эпизод для Розанова – предложение Михайловского «исключить его из литературы» за недостаточно уважительную статью о Толстом.

В 1899 г. Розанов стал постоянным сотрудником *Нового времени*, что наконец дало ему приличный заработок. Суворин предоставил Розанову возможность писать, что ему захочется и только когда захочется, при условии писать кратко и не занимать слишком много места в одном номере. Сочетание такой свободы с такими ограничениями сыграло большую роль в формировании особого розановского стиля – фрагментарного и внешне бесформенного. Примерно в это время интерес Розанова сосредоточился на вопросах брака, развода и семейной жизни. Он повел решительную кампанию против ненормального состояния семейной жизни в России и в христианстве вообще. Существование незаконнорожденных детей он считал позорным для христианства. По его мнению, ребенок должен был считаться законным самим фактом своего появления на свет. С горечью он рассуждал о ненормальном положении вещей, вызванном невозможностью развода. Критика Розанова выливается в атаку на христианство как на аскетическую по сути религию, которая в душе все половые отношения считает отвратительными и только скрепя сердце дает разрешение на брак. В то же время христианство непреодолимо притягивало Розанова, особенно тем, что он называл «темными лучами» – менее заметными чертами христианства, без которых оно, однако, не могло бы существовать. По Розанову, самым существенным в христианстве являются грусть и слезы, сосредоточенность на смерти и на «после смерти» и отречение от мира. Розанов говорил, что в выражении «веселый христианин» уже содержится противоречие. Религии Христа Розанов противопоставлял религию Бога Отца, которую он считал естественной религией – религией роста и продолжения рода. Такую примитивно натуралистическую религию он находил в Ветхом Завете, в благочестивом отношении к полу средневекового иудаизма и в религии древних египтян. Мысли Розанова о философии христианства и о его собственной естественной (по сути

фаллической) религии содержатся в ряде его книг – *В мире неясного и нерешенного* (2 т., 1901), *Около церковных стен* (1906), *Русская церковь* (1906), *Темный лик (Метафизика христианства)* (1911) и *Люди лунного света* (1913). Размышления Розанова о египетской религии появились в серии статей, написанных в последние годы его жизни (*Из восточных мотивов*). В политике Розанов остался консерватором. И хотя в глубине души он был совершенно аполитичен, для его консерватизма были свои причины. Агностицизм радикалов, естественно, отталкивал его глубоко мистичный и религиозный ум. Необычайно независимый мыслитель, он ненавидел их принудительную одинаковость. Как имморалист – презирал их унылую респектабельность. К тому же он был прирожденным славянофилом: человечество существовало для него, только поскольку оно было русским (или еврейским, но его отношение к евреям было двойственным), – и космополитизм *интеллигенции* был ему так же противен, как ее агностицизм. Кроме того, в течение многих лет он получал признание и поддержку только справа: от Страхова, от Суворина, потом от декадентов. Радикалы перестали считать его презренным реакционером только после 1905 г. Однако события 1905 г. как-то смутили Розанова, и некоторое время революция его притягивала главным образом кипучей юностью революционной молодежи. Он даже написал книгу *Когда начальство ушло*, полную похвал революционному движению. Однако в то же время он продолжал писать в своем обычном консервативном духе. Какое-то время консервативные статьи в *Новом времени* он подписывал своей фамилией, а радикальные в прогрессивном *Русском слове* – псевдонимом В. Варварин. Такая непоследовательность для него была в порядке вещей. Политика представлялась ему такой незначительной, что ее нельзя было рассматривать *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности). В обеих партиях Розанова интересовали только индивидуальности, их составляющие, и их «вкус», «аромат», «атмосфера». В Республике Словесности это мнение не разделяли, Петр Струве обвинил Розанова в «моральной невменяемости» и ему опять стали угрожать бойкотом.

Между тем гений Розанова возмужал и нашел собственную характерную форму выражения. В 1912 г. появилось *Уединенное, почти на правах рукописи*. В каталоге Британского музея написано, что эта книга состоит из «афоризмов и коротких эссе». Но это описание не дает представления о невероятно оригинальной форме *Уединенного*. Составляющие книгу отрывки звучат живым голосом, потому что они не выстроены по правилам традиционной грамматики, а построены со свободой и разнообразием интонаций живой речи – голос часто падает до едва слышного прерывистого шепота. А по временам ничем не стесненный голос достигает

подлинного красноречия и мощного эмоционального ритма. За этой книгой последовали *Опавшие листья* (1913) и *Короб второй* (1915), написанные в той же манере. Причудливая и, как он сам говорил, «антигутенберговская» натура Розанова странно выражается в том, что, помимо этих книг, самые лучшие его высказывания находишь там, где не ждешь: в примечаниях к письмам других людей. Так, одна из его величайших книг – издание писем Страхова к Розанову (*Литературные изгнанники*, 1913), – в примечаниях высказаны гениальные и совершенно оригинальные мысли.

Революция 1917 г. была для Розанова жестоким ударом. Сначала он испытал тот же мимолетный энтузиазм, что и в 1905 г., но скоро впал в состояние нервного расстройства, продолжавшееся до самой смерти. Уехав из Петербурга, он поселился в Троице (Троице-Сергиевский монастырь под Москвой). Он продолжал писать, но при новом правительстве за его книги денег не платили. Последнее произведение Розанова *Апокалипсис нашего времени* (апокалипсис русской революции) выходило в Троице в виде брошюр очень маленьким числом экземпляров и сразу стало редкостью.

Два последних года жизни Розанов провел в нищете и невзгодах. На смертном одре он наконец примирился с Христом и умер, получив причастие, 5 февраля 1919 г. (по новому стилю). Так что его слова из *Опавших листьев* сбылись: «Конечно, я умру все-таки с Церковью, конечно, Церковь мне неизмеримо *больше нужна, чем литература* (совсем не нужна), и *духовенство все-таки всех (сословий) милее*».

Религия – его натуралистическая религия пола и продолжения рода – была основным в Розанове. Прежде всего она была религией брака и семьи, моногамной религией, в которой ребенку принадлежит такая же большая роль, как жене. Розанов был проникнут глубоким уважением ко всему, связанному с православной церковью, – к ее службам, святым, поэзии, священству. Он бесконечно сочувствовал самой сути христианства и его аскетичному и пуританскому идеалу. Но в глубине его сердца была религия, включавшая в себя как христианство, так и натуралистическую религию. Чувство общности со вселенной было главным элементом его религии – *religio, pietas*. Христианство привлекало Розанова как религия и в то же время отталкивало как враг другой религии – религии жизни. Особенно интересно в Розанове – и это сближает его с Достоевским – своеобразное отношение к морали. Он был глубоким имморалистом и в то же время превыше всего ценил сочувствие, жалость и доброту. Нравственное добро существовало для него только в виде естественной, непосредственной, неразрушимой доброты. Ему не нужны были ни системы, ни логика. Он был насквозь интуитивен: по глубине интуиции с ним никто из писателей не может сравниться,

даже Достоевский. Этот дар отражается на каждой странице его произведений – от *Легенды о Великом Инквизиторе* до *Апокалипсиса нашего времени*, – но больше всего там, где он говорит о религии и живых людях. Человеческая личность была для Розанова высшей ценностью – только она приравнивалась к религии. И страницы, посвященные живым людям, ни с чем не сравнимы. Укажу только два примера (слишком длинных, чтобы цитировать) интуиции и стиля Розанова – последние три страницы из *В мире неясного и нерешенного*, где он говорит о разнице в отношении церкви к шести таинствам Нового завета и к единственному древнему таинству – браку, – и кусочек о Владимире Соловьеве (с точки зрения стиля достижение русской прозы, непревзойденное со времен Аввакума), типично для Розанова помещенный в примечаниях к письмам к нему Страхова (*Литературные изгнанники*).

Разумеется, стиль Розанова – более чем любого другого писателя – непередаваем. Главное в нем – интонация. Для передачи интонации Розанов пользуется разными типографскими средствами – кавычками, скобками, – но на другом языке эффект теряется: слишком специфичны русские интонации, слишком велико богатство эмоциональных обертонов и оттенков, пропитанных русским духом. Вот как пишет Розанов о себе и о вселенной (в примечании к одному из писем Страхова):

*Есть у меня (должно быть) какая-то вражда к воздуху, и я совершенно не помню за всю жизнь случая, когда бы «вышел погулять» или «вышел пройтись» ради «подышать чистым воздухом». Даже в лесу старался забиться поскорее в сторонку («с глаз» и «с дороги»), чтобы немедленно улечься и начать нюхать мох или (лучше) попавшийся гриб, или сквозь вершины колеблющихся деревьев смотреть в небо. Раз гимназистом я так лег на лавочку (в городском саду): и до того ввинтился в звезды, «все глубже и глубже», «дальше и дальше», что только отдаленно сознавая, что «гимназист» и в «Нижнем» – стал себя спрашивать, трогая пуговицы мундира: «Что же истина, то ли, что я гимназист и покупаю в соседней лавочке табак, или этой ужасной невозможности, гимназистов и т.п., табаку и прочее, вовсе не существует, а это есть наш сон, несчастный сон заблудившегося человечества, а существуют... Что?.. Миры, колоссы, орбиты, вечности!!.. **Вечность и я** – несовместимы, но **Вечность** – я ее вижу, а я – просто фантом...*

Вот как он пишет о своем друге Шперке и о бессмертии (из *Опавших листьев*):

Сказать, что Шперка теперь совсем нет на свете – невозможно. Там м. б. в платоновском смысле «бессмертие души» – и ошибочно: но для моих друзей оно ни в коем случае не ошибочно.

И не то, чтобы «душа Шперка – бессмертна»: а его бороденка рыжая не могла умереть, «Бызов» его (такой приятель был) дожидается у ворот, и сам он на конце – направляется ко мне на Павловскую. Все как было. А «душа» его «бессмертна» ли: и – не знаю, и – не интересуюсь.

Все бессмертно. Вечно и живо. До дырочки на сапоге, которая и не расширяется, и не «заплатывается» с тех пор, как была. Это лучшие «бессмертия души», которое сухо и отвлеченно.

Я хочу «на тот свет» прийти с носовым платком. Ни чуточки меньше.

О Боге и мировом порядке (из Опавших листьев):

Что же я скажу (на т. с.) Богу о том, что Он послал меня увидеть?

Скажу ли что мир Им сотворенный прекрасен?

Нет.

Что же я скажу?

Б[ог] увидит, что я плачу и молчу, что лицо мое иногда улыбается. Но Он ничего не услышит от меня.

О национальности (из Уединенного):

Посмотришь на русского человека острым глазком...

Посмотрит он на тебя острым глазком...

И все понятно.

И не надо никаких слов.

Вот чего нельзя с иностранцем.

Последняя цитата напомнит читателю, как трудно, как невозможно передать на другом языке аромат, вкус, запах такого человека, как Розанов. А может быть, и не стоит (с точки зрения русского патриота) пропагандировать его среди иностранцев. Есть люди, которые просто ненавидят – активно ненавидят – Розанова, считают его отвратительным. В этой ненависти ортодоксальные священники объединяются с людьми совсем другой догмы, например, с Троцким. Розанов – антипод классицизма, дисциплины, порядка, всякой прямой линии и воли. Его талант женский: голая интуиция без следов «архитектуры». Это апофеоз «естественного человека», отрицание усилия и дисциплины. Андрэ Сьюарес сказал о Достоевском, что он представил «скандал обнаженности» (*le scandale de la nudite*). Но по сравнению с Розановым нагота Достоевского вполне прилично прикрыта. К тому же нагота Розанова не всегда красива. При всем том Розанов – величайший писатель

своего поколения. Русский гений не измерить, не принимая в расчет Розанова; мы отвечаем за своих великих людей, какими бы они ни были.

5. ШЕСТОВ

У Шестова с Розановым много общего. Оба они иррационалисты и имморалисты. Оба больше всего ценят человеческую личность – превыше всех идей и систем. Оба начинали с Достоевского, а позже перешли к Ветхому Завету. Оба мистики, но Розанов биологический мистик, мистик плоти, а Шестов – мистик чистого духа. Розанов иррационален на практике, как и в теории: он не логик, он был способен только на эмоциональные, «интуитивные» аргументы. Шестов сражается с Разумом его собственным оружием – опровергая логику, он проявил себя безукоризненным логиком. Корни Розанова – глубоко в русской и «славянофильской» почве, и даже в иудаизме его привлекала именно почва, животворящие корни. У Шестова нет корней ни в какой почве: его мысль интернациональна, или, скорее, наднациональна, – в этом смысле он больше сродни Толстому, чем Достоевскому. Настоящее имя Льва Шестова – Лев Исаакович Шварцман. Он родился в Киеве в семье богатых еврейских торговцев в 1866 г. Шестов изучал юриспруденцию; философия и литература привлекли его довольно поздно. Первая книга Шестова – *Шекспир и его критик Брандес* – появилась в 1898 г.; в этой книге он нападал на позитивизм и национализм сильно переоцененного датского критика во имя довольно туманного идеализма, нашедшего своего героя в образе Брута. В этой книге проявились лучшие литературные качества Шестова, но своим отношением к идеализму она отличается от его более позднего творчества. Ибо война с идеализмом стала главной темой всех позднейших книг Шестова, начиная с *Добра в учении гр. Толстого и Ф. Ницше* (1900) и *Достоевский и Ницше: философия трагедии* (1901). Эти две книги образуют введение в творчество Шестова, и в них сосредоточилась вся сила его разрушительной критики. За ними последовала книга фрагментов и максим – *Апофеоз беспочвенности* (1905), название неудачно переведено на английский как *Все возможно*, и серия эссе об отдельных писателях – Ибсене, Чехове, Бердяеве. Потом Шестов замолчал на долгие годы: он жил за границей, изучая философию и мистику. Следующая книга – *Potestas slavium (Власть ключей, 1916)* – возвещает новую ступень в творчестве Шестова: не изменив главному в своем мировоззрении, он от современных писателей переходит к известным религиозным деятелям и мистикам прошлого (к Лютеру, Блаженному Августину, Плотину, св. Павлу, к Библии) и находит в них ту же правду, что нашел в Ницше и Достоевском. В 1917 г. Шестов (к большому

разочарованию многих своих поклонников, считавших, что разрушительный дух Шестова должен сочувствовать разрушительной деятельности большевиков) занял четко антибольшевистскую позицию. Он уехал из России и поселился в Париже, где привлек внимание французских литературных кругов. Последняя книга Шестова (*Гефсиманская ночь* – о Паскале) появилась сначала по-французски.

Шестов – человек одной идеи, и во всех своих книгах он снова и снова повторяет одно и то же. Лейтмотив его творчества можно найти в заключительных строках *Толстого* и *Нитше*: «Добро – братская любовь, – мы знаем теперь из опыта Нитше, – не есть Бог. „Горе тем любящим, у которых нет ничего выше сострадания“. Нитше открыл нам путь. Нужно искать того, что выше добра. Нужно искать Бога».

Со времен Сократа отождествление Добра и Разума с Богом было краеугольным камнем нашей цивилизации. Шестов поставил себе цель опровергнуть это отождествление. Он противопоставляет ему религиозный опыт великих мистиков, почерпнутый у Ницше и Достоевского и подтвержденный Паскалем, св. Павлом, Плотинем и Ветхим Заветом; по этому опыту Бог – высшая и единственная ценность – превосходит человеческие нравственные и логические нормы, и единственное, чем стоит заниматься, – это поисками такого иррационалистического и аморального Бога. С особым удовольствием Шестов цитирует самые острые и парадоксальные изложения этого ученья, которые он находит у Тертуллиана, у Лютера и у других авторитетов, настаивая на единстве опыта всех великих мистиков и на коренной несовместимости их «библейского» мышления с греческим мышлением. Единственный путь к Богу – преодолеть и отвергнуть мораль и логику. Этого можно достичь только в минуты непреодолимого кризиса – последней трагедии, после которой человек становится мертв для жизни. Только когда он мертв для жизни, он оживает для истинной реальности – для Бога. «Философия трагедии», открывающая человеку истинную реальность, – единственная философия, которую Шестов признает. Идеалистические размышления общепризнанных философов, от Сократа и стоиков до Спинозы и Канта, вызывают у него лишь презрение и сарказм. При поверхностном чтении Шестов может показаться нигилистом и скептиком. И в каком-то смысле это так и есть, ибо, хотя внутренний стержень его философии – глубокая религиозность и благочестие, – ни то, ни другое не имеет и не может иметь практического значения. Образ мыслей символистов глубоко чужд Шестову: для него явления этого мира представляют собой неполноценную реальность, не имеющую никакого отношения к другой – настоящей – реальности. Они незначительны, они *adiaphora*, к ним нельзя применять религиозные мерки. Для Шестова

правда – это математическая точка, не имеющая измерений, она не может быть связана с внешним миром. Внешний мир существует сам по себе, не подвергаясь ее воздействию. Как только Шестов обращается к миру повседневности (к человеческому поведению, историческим фактам и т. д.), он отбрасывает свой религиозный имморализм и иррационализм, возвращаясь к совершенно нормальному здравому смыслу. Большевиков он осудил именно с точки зрения здравого смысла, а не с точки зрения религии. Но нужно сказать, что именно в произведениях на религиозные и философские темы Шестов выковал оружие, которое лучше всего может служить здравому смыслу: свой стиль, лучший, отточеннейший полемический стиль в России. Из многих, кто читал Шестова, мало кто чувствует его основную идею – большинство ценят в нем мастера иронии, сарказма и спора. Как писатель и диалектик Шестов идет от своих злейших врагов, больше всего пострадавших от его разрушительной критики, – от Сократа и Толстого-моралиста (в отличие от Толстого-мистика, автора *Записок сумасшедшего* и *Хозяина и работника*). Для разрушения логики и разума Шестов с замечательным искусством пользуется оружием логики и разума. Проза его полярна прозе Розанова – она точна, необычайно изящна и концентрирована; иначе говоря, это самая классическая проза во всей современной русской литературе.

6. ДРУГИЕ РЕЛИГИОЗНЫЕ ФИЛОСОФЫ

Розанов и Шестов – самые важные фигуры «религиозно-философского» движения 1900–1910 гг., как бы мы их ни рассматривали: как мыслителей или как писателей. Но они почти не повлияли на развитие этого движения. Оно пошло от Владимира Соловьева. Друзья Соловьева, братья Трубецкие – князь Сергей (1862–1905) и князь Евгений (1863–1920) продолжали соловьевскую традицию политического либерализма, свободного от мессианского национализма и коренящегося в католическом христианстве, твердо основанном на философском идеализме. Евгений Трубецкой был блестящим политическим памфлетистом, его сочинения могут считаться «голосом совести» русской политической жизни.

Самыми замечательными из «религиозных философов», пытавшихся христианизировать политику, были два человека, начавшие свою деятельность в девяностых годах как марксисты, но в результате постепенной эволюции дошедшие в конце концов до более или менее строгого православия. Это были Сергей Николаевич Булгаков (род. в 1871 г. в г. Ливны) и Николай Александрович Бердяев (род. в 1874 г. в Киеве). Такая эволюция от социализма к православию и национальному либерализму типична для большого числа русских интеллигентов 1900–1910 гг. В работах Петра Струве

она проявляется в более политическом аспекте. Булгаков и Бердяев скорее принадлежат к истории общественной мысли, чем к истории литературы. Талантливыми литераторами они не были. Именно они (особенно Бердяев) во многом ответственны за тот тяжелый и педантичный философский жаргон, которым сейчас пользуется большинство современных писателей на религиозно-философские темы и который так отличается от языка Толстого, Шестова, Розанова и даже Соловьева. Булгаков по образованию экономист, и, даже приняв сан (во время войны), он продолжал занимать кафедру экономики в Крымском университете. Его теология тесно связана с теологией Соловьева – главное место в ней отведено церкви как живому организму. Экономическое образование Булгакова отразилось в его теологии, одна из его книг – *Философия хозяйства*. Сейчас он один из наиболее влиятельных умов русской церкви, но некоторые считают его учение скорее гностическим, чем православным. В последние годы Булгаков, подражая Соловьеву, избрал диалог своей излюбленной формой (*На пиршестве Богов*, 1918 г., переведено на английский), но его диалогам не хватает остроумия и живости *Трех разговоров*.

Бердяев как прозаик немногим лучше Булгакова, но его темперамент оригинальнее, поэтому его произведения, независимо от их теологического и философского содержания, интереснее и живее. Он типичный богоискатель (термин, который был в большой моде лет двадцать назад); религия для него – постоянные поиски и развитие. Его книги образуют что-то вроде философского дневника его эволюции «от марксизма к идеализму» (название одной из его книг), а затем к православному или квази-православному мистицизму. Он полон апокалиптических и эсхатологических предчувствий и, как и Соловьев и Достоевский, остро чувствует символическое и сверхчеловеческое значение истории. Самая интересная его книга – *Смысл творчества* (1916) – что-то вроде переложения Бергсона на язык православного спиритуализма. Книги Бердяева, написанные после революции (*Философия неравенства* и *Новые Средние века*) полны ощущения конца европейской цивилизации. Былой национальный либерализм (десяти-пятнадцатилетней давности) в них уступает место неистовой антидемократической жажде нового средневековья. Бердяев стал выразителем той части интеллигенции своего поколения, которая больше не надеется на мирские блага и мирской прогресс для России, но возлагает надежду только на приход новой эры религиозного восторга, напоминающего эпоху раннего христианства.

Особняком от других стоит Павел Флоренский – очень интересная фигура. Прежде чем стать священником, он получил прекрасное математическое образование; теперь, после долгих лет священства и изучения теологии, он снова вернулся к высшей

математике и сейчас читает в Москве курс «Мнимости в геометрии». Репутация Флоренского как писателя и философа основывается на книге *Столы и утверждение истины* (1913) – с подзаголовком *Опыт православной теодицеи*. В отличие от Бердяева, Флоренский стремится не к вечному поиску, а к вечному миру и покою; он принимает догмы православия в их самой жесткой византийской форме и добавляет к этой жесткости жесткость собственного – натренированного на математике – ума: так достигается непреклонная, негибкая схоластика. Мысль Флоренского необычайно сложна и утонченна: он с наслаждением принимает самые несовременные толкования и громит ересь с пылом средневекового схоласта. Но как только он дает свободу своей собственной философской мысли, становится ясно, что по сути мысль его вовсе не ортодоксальна. Учение святой Софии – женской ипостаси Божества – ему дороже, чем подлинно православные церковные догмы. Под богатством и роскошью стиля, эрудиции и диалектики Флоренского таится душа, полная раздоров, гордыни и безграничной духовной жажды. Самые запоминающиеся места в его книге посвящены описанию мучительной пытки сомнением, равносильной для него мукам ада. Флоренский прежде всего эстет, для которого православная догма – прекрасный мир идей, полный приключений и опасностей. Он принимает догму, чтобы побороть муки сомнения, но обращается с ней, как художник с роскошным и пышным материалом. Стиль Флоренского изысканный, витиеватый, напоминает, как ни странно, некоторые английские сочинения семнадцатого века с их изысканным и замысловатым языком, жесткой схолистикой и постоянным чувством, что под жесткой, непроницаемой корой горит пламя рассудочной страсти.

Хотя возвращение к православию было завершением мыслительной эволюции начала двадцатого века, не все «богоискатели» его достигли. Некоторые остановились на разных промежуточных стадиях пути от агностицизма и позитивизма. Самый значительный из этих «некоторых» – Михаил Осипович Гершензон (род. 1869), еврей, чьи биографические и исторические изыскания так помогли нам узнать русских идеалистов тридцатых-сороковых годов девятнадцатого века. Метафизика Гершензона близка к метафизике символистов: это мистика безличных сил, которую он связывает с динамической философией Гераклита «темного». Исторические изыскания привели его к Пушкину. В книге *Мудрость Пушкина* (1918) Гершензон обнаруживает удивительно тонкое понимание некоторых проблем пушкинизма и столь же удивительное отсутствие понимания самой сущности великого поэта, его личности. Гершензон был одним из тех русских интеллигентов, кто приветствовал коммунистическую революцию как опустошительную бурю, призванную освободить современную душу от гнета культуры

и излишних знаний и открыть путь к «голому человеку на голой земле». Этот новоруссоистский нигилизм Гершензона с пронзительной искренностью выразился в его переписке с Вячеславом Ивановым, которую они вели, когда лежали оба в 1920 г. в здравнице «для работников науки и культуры» под Москвой (см. гл. V, 7).

7. «ВЕХИ» И ПОСЛЕ «ВЕХ»

В 1909 г. группа либеральных интеллигентов опубликовала сборник статей семи авторов под названием *Вехи*. Среди других в сборнике участвовали Бердяев, Гершензон, Булгаков и Петр Струве. Книга была обвинительным актом против духа русской интеллигенции, которая объявлялась антирелигиозной, антифилософской, антигосударственной и антинациональной. *Вехи* заложили основу нового национального либерализма, который быстро распространился среди наиболее культурного слоя интеллигенции и много способствовал патриотическим настроениям в войне 1914 г. и успехам белогвардейского движения в 1918 г. Философская сторона национального либерализма лучше всего отразилась в работах Булгакова и Бердяева, а политическая – у Петра Струве (см. Промежуточную главу I), который более двадцати лет был центральной фигурой в эволюции интеллигентских воззрений. В девяностых годах Струве был лидером «легального» марксизма, в 1903–1904 гг. – революционного либерализма; после 1905 г. он стал главой той части либеральной интеллигенции, которая была прежде всего патриотичной и принимала традиционный русский империализм, идущий от Петра Великого, отвергая в то же время упадочный, ограничивающий национализм преемников Александра II. После 1917 г. Струве стал «политическим мозгом» антибольшевизма, и сейчас он крупнейший политический писатель эмиграции. Струве – с его глубоким чувством и пониманием русской истории – несомненно, один из самых блестящих политических философов нашего времени; его заметки – часто подлинные шедевры мысли и выразительности. Он такая живая и активная политическая сила, что многие по-настоящему его ненавидят – даже ближайшие соседи слева (Милюков и старомодные позитивисты-радикалы), но, когда партийные чувства несколько притупятся, его без сомнения признают одним из классиков русской политической мысли.

Влияние Струве на политическую и историческую мысль было огромным. В следующей промежуточной главе мы займемся некоторыми писателями, идущими от Струве. А сейчас я упомяну только Дмитрия Васильевича Болдырева – много обещавшего писателя, умершего в большевистской тюрьме в Сибири в 1920 г. Те, кто знал этого человека, говорят о его исключительной нравственной

и духовной чистоте. По образованию он был философом, а *opus magnum* (главная работа) должна была быть по психологии. Работа осталась незавершенной. В литературе он останется только несколькими статьями, опубликованными в 1917 г. в *Освобождении* Струве и направленными против *defaitisme* (пораженчества) социалистов. В этих статьях он проявляет замечательный полемический талант и оригинальнейший литературный дар. Едкий, резкий, живой стиль Болдырева ставит его в первые ряды русских прозаиков.

Глава V

1. СИМВОЛИСТЫ

Сложное и многостороннее движение идей, описанное в предыдущей главе, тесно связано с движением в художественной литературе, известным под названием символизма. Русский символизм – часть общекультурного подъема, изменившего лицо русской цивилизации между 1890 и 1910 гг. Это было одновременно эстетическое и мистическое движение: оно подняло уровень поэтического мастерства и было объединено мистическим отношением к миру, выраженном в самом слове символизм. Название, конечно, было заимствовано у французской школы символистов. Но не нужно преувеличивать значение французского влияния. Мало кто из русских символистов был знаком с произведениями своих французских крестных отцов, и Эдгар По, несомненно, повлиял на них сильнее и глубже, чем кто бы то ни было из французских поэтов.

Главное различие между французскими и русскими символистами в том, что для французов символизм был всего лишь новой формой поэтического выражения, а русские сделали его еще и философией. Они увидели вселенную как систему символов. Для них все было значительным не только само по себе, но и как отражение чего-то другого. Известный сонет Бодлера *Correspondances* (*Соответствия*) с его словами «*des forets de symboles*» («леса символов») использовался как наиболее законченное выражение этого метафизического отношения к действительности, а строчка «*les parfums, les couleurs et les sons se repondent*» («неперекликаются звук, запах, форма, цвет...») стала любимым лозунгом. Еще они любили строчки из последней сцены Фауста: «*Alles Vergangliche Ist nur ein Gleichniss*» («все преходящее только подобье»). Представление о мире как о «лесе символов» было существенной чертой творчества каждого русского символиста, придавая всей школе отчетливо метафизический и мистический характер. Единственное различие между отдельными поэтами состояло в степени нежности, которую они придавали мистической философии: для некоторых (например, для Брюсова) символизм был прежде всего формой искусства, а «лес символов» – материалом для его постройки. Но для других (среди них самые оригинальные и характерные для школы поэты Иванов, Блок и Белый) важнее всего было сделать символизм метафизической и мистической философией, а поэзию служанкой высших целей этой «теургии». Различие между поэтами обострилось около 1910 года и стало одной из причин распада этой школы.

Символисты очень различаются по стилю, но у них и много общего. Во-первых, они всегда крайне серьезны и торжественны. Про что бы ни говорил русский символист, он всегда говорит *sub*

specie aeternitatis (с точки зрения вечности). Поэт предстает перед профанами как жрец эзотерического культа. Вся жизнь его ритуализирована. У Сологуба и Блока ритуальная торжественность несколько снимается острым и горьким чувством «метафизической иронии», но только у Белого она уступает место настоящему и неотразимому чувству юмора. От торжественности происходит пристрастие к «высоким словам»: «тайна», «бездна» и т. д. – знакомые нам еще по Мережковскому, становятся самыми употребительными словами в словаре символистов. Другая общая черта – значение, придаваемое эмоциональной ценности самих звуков. Подобно Малларме, русские символисты старались приблизить искусство поэзии к его близнецу – искусству музыки. В их творчестве логическая ценность слов отчасти стиралась; слова – особенно эпитеты – употреблялись не столько ради их прямого значения, сколько ради эмоциональной ценности их формы и звучания: из знаков слова становятся, как сказал русский критик, «фонетическими жестами». Это частичное подчинение смысла звуку и использование слов как символов, отчего у каждого слова и образа оказывалось множество значений, – производило общее впечатление темноты, которую читатели долго считали неизбежной чертой «декадентской» поэзии.

Сначала символизм был «западническим», поскольку главной его задачей было поднять уровень поэтического мастерства и ввести новые формы поэтического выражения – а это легче всего было сделать, учась на иностранных примерах. «Иностранный» элемент навсегда остался одной из составляющих символизма, но у него была и «славянофильская» душа. Развитие символизма шло от иностранных образцов обратно к национальной традиции. Большую роль в этой эволюции сыграл Достоевский – символисты были в полной мере захвачены общей для своего времени «достоевщиной». Чуть ли не каждый символист находился под влиянием индивидуализма и трагической концепции жизни, свойственной великому писателю. Но кроме того, символисты играли ту же роль в «открытии» и переоценке русской литературы, какую Дягилев и Бенуа играли в русском искусстве. Они вернули к жизни многих забытых, полузабытых или недооцененных писателей и влили свежую кровь в понимание русских классиков. Они освободили классику от глянца, наложенного на нее авторами учебников, и от интеллигентских общих мест, и, хотя иногда сами затемняли ее лаком своих мистических интерпретаций, они все-таки замечательно справились со своей задачей, представив прошлое русской литературы в новом и неожиданном свете.

Кроме всего прочего, несмотря на свою манерность и известную ограниченность, символисты были очень талантливы и очень много внимания уделяли мастерству – отчего они и занимают такое

большое место в истории русской литературы. Их стиль может не нравиться, но нельзя не признать, что они оживили русскую поэзию, вывели ее из состояния безнадежной прострации и что их век был вторым золотым веком стиха, уступающим только первому золотому веку русской поэзии – эпохе Пушкина.

Первые слабые симптомы нового движения проявились около 1890 г. в произведениях двух поэтов, начавших с зауряднейших гражданских стихов, – Минского и Мережковского. Но помимо большего интереса к метафизике, вкуса к метафоре и (у Мережковского) чуть более высокого уровня техники, эта поэзия мало отличается от общего направления поэзии восьмидесятников и особой ценности не имеет. Бальмонт и Брюсов – вот кто были настоящие зачинатели, которые тараном пошли на обывательскую тупость, – и когда они выиграли битву, те же обыватели признали их величайшими поэтами века. Бальмонт и Брюсов появились в печати в одном и том же году (у Бальмонта вышел сборник *Под северным небом*, у Брюсова стихи в альманахе *Русские символисты*) – в 1894 г. – последнем году царствования Александра III.

2. БАЛЬМОНТ

Константин Дмитриевич Бальмонт родился в 1867 г. в поместье своего отца недалеко от Иваново-Вознесенска – «русского Манчестера». Он считал, что его семья – выходцы из Шотландии. Сначала Бальмонта по политическим мотивам исключили из гимназии, потом из Московского университета. Все-таки ему удалось получить диплом юриста в Ярославле. Там в 1890 г. он напечатал первую книгу стихов – совершенно незначительную и не обратившую на себя никакого внимания. По-настоящему литературная карьера Бальмонта начинается с публикации сборника *Под северным небом* в 1894 г. В девяностых годах Бальмонта считали самым многообещающим из «декадентов», и журналы, претендовавшие на «современность», охотно открывали ему свои страницы. Бальмонт продолжал печатать поэтические сборники, лучшие его стихи вошли в сборники *Горящие здания* (1900) и *Будем как солнце* (1903). После них талант его быстро стал клониться к закату, и хотя он продолжал выпускать по сборнику в год, все, что появилось после 1905 г., ценности не представляет. В 1890-х гг. он забыл о своих гимназических революционных настроениях и, как и прочие символисты, был на удивление «негражданственным», но в 1905 г. вступил в партию С.-Д. и выпустил сборник тенденциозных и крикливых партийных стихов *Песни мстителя*. Однако в 1917 г. Бальмонт занял твердую антибольшевистскую позицию и в конце концов эмигрировал. Сейчас он живет во Франции. Он успел много путешествовать и видел много экзотических стран, в том числе Мексику и острова Южных морей.

Написал Бальмонт очень много. Но большую часть им написанного можно смело откинуть за ненадобностью, в том числе все стихи после 1905 г., большинство его многочисленных переводов (полный метрический перевод Шелли особенно плох; Эдгар По, напротив, вполне приемлем) и всю без исключения прозу – наиболее вялую, напыщенную и бессмысленную в русской литературе. В пантеоне подлинных поэтов он останется шестью стихотворными сборниками, опубликованными с 1894 по 1904 г. Даже в этих книгах он очень неровен, потому что, хотя у него в ту пору был настоящий песенный дар, он никогда не умел работать над стихом, а только пел, как птичка. Но у него было острое чувство формы, которая играет в его стихах важную роль, потому что главное в них звук и напев. В 1890-х и в начале 1900-х гг. читатели были поражены богатством его ритмов и вокальным узором, который казался даже излишним, смущающим, а для уха радикальных пуритан – безнравственным. В русской поэзии такое пиршество звука было новшеством; элементы его были заимствованы (без рабского подражания) у Эдгара По и у Шелли, автора *Облака*, *Индийской серенады* и *К ночи*. Только Бальмонт менее точен и математичен, чем По, и бесконечно менее тонок, чем Шелли. Успех бросился ему в голову, и сборник *Будем как солнце* переполнен восклицаниями типа: «Я – изысканность русской медлительной речи». Такая нескромность не совсем безосновательна, так как по звуку Бальмонт действительно превзошел всех русских поэтов. Но его стихам не хватает именно изысканности. Они удивительно лишены оттенков и «окончательной отделки». У Бальмонта был достаточно широкий диапазон чувств: от смелого *fortissimo* наиболее характерных стихов из *Будем как солнце* до нежных, приглушенных тонов *Былинок* и *Сонной одури*, но каждый раз чувство получается у него простым, монотонным, однообразным. Еще один серьезный недостаток поэзии Бальмонта, – присущий также Брюсову, – полное отсутствие чувства русского языка, что, видимо, объясняется западническим характером его поэзии. Стихи его звучат как иностранные. Даже лучшие звучат как переводы. Многие стихи Бальмонта были переведены на английский – переводить их легко. Особенно хороши переводы П. Сельвера в книге *Modern Russian Poets (Современные русские поэты)*. О стиле Бальмонта можно получить полное представление по хорошо известному, знакомому (для многих русских до тошноты знакомому) стихотворению *Камыши*.

КАМЫШИ

*Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши;
О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?*

*Мелькают, мигают, – и снова их нет,
И снова забрезжил блуждающий свет.
Полночной порой камыши шелестят.
В них жабы гнездятся, в них змеи свистят.
В болоте дрожит умирающий лик.
То месяц багровый печально поник.
И тиной запахло. И сырость ползет...
Трясина заманит, сожмет, засосет.
«Кого? Для чего? – камыши говорят –
Зачем огоньки между нами горят?»
Но месяц печальный безмолвно поник.
Не знает. Склоняет все ниже свой лик.
И, вздох повторяя погибшей души,
Тоскливо, бесшумно шуршат камыши.*

3. БРЮСОВ

Валерий Яковлевич Брюсов родился в 1873 г. в купеческой семье. Он получил хорошее образование и позже, постоянно читая и занимаясь, стал, быть может, одним из образованнейших людей своего поколения. В 1894 г. вместе с А.Л. Миропольским он опубликовал получившую скандальную известность книгу *Русские символисты*. Эта и последующие книги стали на целое десятилетие излюбленным объектом насмешек в печати. Имя Брюсова стало в литературе синонимом шута, и, хотя других символистов (Бальмонта, Сологуба, Гиппиус) довольно доброжелательно принимали в литературных журналах, для Брюсова их двери были закрыты вплоть до 1905 г. Брюсов совершенно не соответствовал такой репутации: он вовсе не был шутом, он вообще был самой торжественной и невыносимо серьезной фигурой во всей русской литературе. Но его ранняя поэзия настолько отличалась от того, что обычно печаталось в русских журналах, что критики не могли расценить ее иначе, как оскорбительный розыгрыш. На самом деле Брюсов просто подражал (довольно по-детски) французским поэтам своего времени. В течение многих лет каждую новую книгу Брюсова встречали с возмущением или насмешкой. Но Брюсов не сдавался. Его стиль мужал. Росло число его последователей. К 1903 г. он стал признанным главой большой и энергичной литературной школы; к 1906 г. его школа выиграла битву; символизм был признан как русская поэзия, а Брюсов как первый поэт России. Те критики, что издевались над ранним творчеством Брюсова, приветствовали его сборник *Stephanos (Венок)*, появившийся в 1906 г. на вершине революционного подъема. Успех книги был, возможно, самой значительной датой в истории движения символизма к господствующему положению в современной литературе.

В 1900 г. Брюсов стал *de facto* руководителем издательства, объединившего силы нового движения. В 1904 г. они начали выпускать обозрение *Весы* – без сомнения, самое культурное, самое европейское издание своего времени, выходившее до 1909 г. С 1900 до 1906 гг. Брюсов был главой единой и сильной партии, шедшей к успеху; после 1906 г. его положение еще больше укрепилось. Но талант его начал клониться к закату. По сравнению со *Stephanos* сборник *Все напевы* (1909) не принес ничего нового, а последующие сборники оказывались все хуже и хуже. Начиная с девяностых годов, Брюсов с удивительной энергией работал в самых различных областях литературы – стихи Брюсова лишь малая часть его литературной деятельности: он успешно переводил иностранную поэзию, писал прозу и пьесы, рецензировал почти все выходившие поэтические сборники, издавал классиков, работал в архивах, готовя материалы о жизни Пушкина, Тютчева и других, невероятно много читал, и все время был фактическим редактором журнала. При том Брюсов отнюдь не был аскетом – его любовная лирика основана на богатом жизненном опыте, а кроме того, он на себе испытывал «искусственный рай» опиума и кокаина. Но это никогда не мешало ему работать. Замечательный пример работоспособности Брюсова – сборник армянской поэзии, составленный им по просьбе комитета армянских патриотов. Комитет в 1915 г. обратился к Брюсову с просьбой издать подборку избранных сочинений армянских поэтов на русском языке. Менее чем за год Брюсов выучил армянский язык, прочел все, что можно было достать на эту тему, почти все переводы сделал сам и в 1916 году выпустил огромный том *Поэзия Армении*. Книжка стала замечательным памятником человеческой работоспособности и лучшим изданием такого рода.

По сути Брюсов был аполитичен. Его отношение к политике было чисто эстетским. Это хорошо выражено в его строках 1905 г.:

*Прекрасен в мощи грозной власти
Восточный царь Ассаргадон,
И океан народной власти,
В щепы дробящий утлый трон!
Но ненавистны полумеры...*

До 1917 г. Брюсов не участвовал в политической жизни, но, когда большевики пришли к власти, он стал коммунистом. Это было вызвано не политическими убеждениями, напротив, их отсутствием, потому что именно политические и нравственные убеждения не позволяли большинству гражданственно настроенных людей сделать этот шаг. Возможно, причина еще и в том, что Брюсов больше не чувствовал себя лидером и надеялся, примкнув к самой передовой политической партии, снова стать передовым и современным. Кроме того, революция 1917 г. соответствовала его эстетическому идеалу

«океана народной власти», – и он явно сочувствовал механическим схемам Ленина.

Сначала Брюсов получил синекуру, потом более ответственный пост главы цензурного комитета, но ему так и не удалось приспособиться к правоверным коммунистам, и его сменил на этом посту более надежный партиец (романист Серафимович). Не удалось Брюсову и добиться признания у поэтов «левого фронта», которого он искал со времени возникновения футуризма. Последние годы Брюсов проводил в одиночестве и очень страдал от того, что оказался вне движения. Единственным его утешением была работа с молодыми пролетарскими поэтами, которым он давал регулярные уроки поэтического мастерства. Брюсов умер в октябре 1924 г. в возрасте пятидесяти одного года, на пятнадцать лет пережив расцвет своей славы.

Поэзия Брюсова, так же как и Бальмонта, наполнена «иностранным» воздухом, потому что связь с французской и латинской поэтической традицией была у них теснее, чем с русской. Роднит Брюсова с Бальмонтом и отсутствие тонкой отделки, тонких оттенков и «последнего штриха». Лучшие его стихи великолепны: пурпур и золото; худшие – полная безвкусица.

Как и у большинства русских символистов, стихи Брюсова состоят в основном из «высоких» слов и всегда торжественны и иератичны. В ранних стихах (1894–1896) он пытался привить России «поющее звучание» Верлена и ранних французских символистов, а также оживить и осовременить «напевы» Фета. Но в целом Брюсов поэт не музыкальный, хотя, как и все русские символисты, часто пользуется словами как эмоциональными жестами, а не как знаками с четким значением. Хотя его поэзия пропитана культурой веков, Брюсов не философский и не «думающий» поэт. Одно время под влиянием Ивана Коневского Брюсов занялся метафизической поэзией, некоторые его стихи в этом роде – чудная риторика, но философии в них мало, больше патетических возгласов и противопоставлений. Язык поэзии Брюсова более сжатый и выразительный, чем у Бальмонта, и иногда он достигает вершин поэтической выразительности, но точности ему не хватает: его слова (иногда замечательные) никогда не бывают «счастливыми находками». Любимые темы Брюсова – размышления о прошлом и будущем человечества, изображение половой любви как мистического ритуала и, как любили говорить двадцать лет назад, – «мистицизм повседневности», то есть описание крупных современных городов как таинственного леса символов. Лучшие стихи Брюсова содержатся в сборниках *Urbi et orbi* (1903) и *Stephanos* (1906). В *Stephanos* входит и замечательный цикл вариаций на вечные темы греческой мифологии (*Правда вечная кумиров*). Такие стихи, как *Ахиллес у алтаря* (Ахиллес ждет рокового

обручения с Поликсеной), *Орфей и Эвридика*, *Тезей Ариадне* – лучшие достижения «классической» стороны русского символизма, стремившейся к иератической возвышенности и символической наполненности.

Проза Брюсова в целом такая же, как и стихи: торжественная, иератическая и академичная. В прозе затрагиваются те же темы: картины прошлого и будущего, таинственные «бездны» любви – часто в самых ее извращенных и ненормальных проявлениях. Как и у стихов, у прозы – явно «переводной с иностранного» вид. Брюсов сам это чувствовал и часто нарочно стилизовал прозу под иностранные образчики прошлых эпох. Один из лучших рассказов Брюсова – *В подземной тюрьме* – написан в стиле новелл итальянского ренессанса. Лучший роман Брюсова – *Огненный ангел* (1907) – рассказывает о немецком купце времен Лютера. Прием стилизации спас прозу Брюсова от «поэтизации» и импрессионистичности. В целом, проза его мужская, прямая, в ней нет манерности. На сюжеты и композицию прозаических сочинений сильно повлиял Эдгар По. Особенно влияние великого южанина чувствуется в подробном документальном описании будущего цивилизации в *Республике Южного Креста* и в хладнокровном изучении патологических психических состояний в рассказе *Теперь, когда я проснулся*.

Во всей прозе Брюсова есть холодность и жестокость: там нет жалости, нет сострадания, только холодный огонь чувственной экзальтации, желание проникнуть в потаенные уголки человеческой порочности. Но Брюсов не психолог, и его картины чувственности и жестокости всего лишь ярко раскрашенный карнавал. Главное произведение Брюсова в прозе – *Огненный ангел* – лучший, возможно, русский роман на иностранный сюжет. Сюжет – колдовство и суд над ведьмой. Появляются доктор Фауст и Агриппа Неттесгеймский. Роман проникнут подлинным пониманием эпохи и полон «эрудиции», как романы Мережковского, но свободен от наивного мудрствования этого автора и несравнимо занимательнее. В сущности, это очень хороший, умело построенный исторический роман. Спокойная манера ландскнехта, в которой он ведет рассказ о страшных и загадочных событиях, свидетелем которых он был, делает роман особенно захватывающим чтением. Второй роман Брюсова – *Алтарь победы* (1913), действие которого развивается в четвертом веке в Риме, гораздо хуже: книга длинная, скучная, лишенная творческого элемента.

4. ПОЭТЫ-МЕТАФИЗИКИ: ЗИНАИДА ГИППИУС

Брюсов и Бальмонт были западниками, Петрами Великими (в миниатюре) русского символизма. Их творчество не философское и не лирическое – оно громкое и риторичное. Оба они искали новый

язык для выражения «великой поэзии». Оба были эстетамы и их идеал красоты был достаточно близок к общепринятому, что и сделало их в конце концов популярными поэтами. Но появились и другие поэты, которых можно назвать славянофилами символизма. Для них главным было не делать красивые вещи, а понимать смысл вещей. Они принесли с собой сильнейшее желание «знать» и сделать поэзию инструментом познания. Они не стремились к красноречию и блеску, но пытались создать поэтический язык, пригодный для выражения их часто сложных и трудных для понимания идей. Их можно назвать поэтами-метафизиками.

Начнем с Ивана Коневского (1877–1901; псевдоним И. И. Ореуса – фамилия шведского происхождения), редкостно привлекательного молодого человека, подававшего большие надежды, который в двадцать четыре года утонул, купаясь в реке. Он был мистическим пантеистом, страстно желавшим постичь все многообразие вселенной. Он был на пути к созданию сжатой и сильной манеры выражения, соответствующей сложности его идей. Он говорил, что поэзия должна быть грубовата. Его поэзия решительно грубовата, но это грубость Микеланджело в борьбе с сопротивляющимся мрамором. У Коневского было замечательно острое чувство ценности русских слов, являющихся ему в обнаженном виде, очищенными от литературных ассоциаций. В этом отношении он был предшественником Хлебникова. В его поэзии не было банальности и дешевой миловидности. Его лучшие стихи посвящены воссозданию Природы: леса (*Дебри*), дождя (*Тихий дождь*), водопада (*Взрывы воды*), ветра (*Сон борьбы*).

Еще один замечательный человек этого периода – Александр Михайлович Добролюбов. Он родился в 1876 г., в девяностых годах появился в кружке модернистов, производя впечатление то ли сумасшедшего (так думало большинство), то ли святого (как думали немногие). Он опубликовал два маленьких сборничка стихов и исчез. Он пошел «в народ», где стал основателем мистической и анархической секты. Он настолько уподобился крестьянину, что, когда он приехал в Ясную Поляну, Толстой, проговорив с ним два часа, был убежден, что говорил с настоящим крестьянином и отказывался верить, что он «декадентский» поэт. В 1905 г. Брюсов опубликовал книгу мистических сочинений Добролюбова *Из книги Невидимой*. Но сам Добролюбов исчез и никто о нем больше не слышал. Может быть, он все еще жив и бродит где-то по России. Ранняя поэзия Добролюбова (как и Коневского) агрессивно своеобразна и темна, но эта темнота происходит от попытки выразить в новой форме новые и неожиданные чувства. Его поэзия удивительно свободна от банальности. Сборник *Из книги Невидимой* состоит из фрагментарных прозаических заметок о духовных переживаниях автора, особенно о его общении с Природой. Проза

перемежается необычайно свежими и оригинальными стихами – мистическими, библейскими и посвященными природе гимнами, отчасти идущими от гимнов русских протестантских сект, но передающими нервное биение жизни настоящего поэта.

Наиболее интересным из ранних метафизических символистов была Зинаида Гиппиус. Как и Коневской и Добролюбов, Гиппиус избегает «миловидности» и риторики. Суть для Гиппиус важнее стиля, и она работает над формой, только поскольку это важно для гибкого и адекватного выражения ее идей. Гиппиус также славянофилка, так как продолжает традицию Баратынского, Тютчева и Достоевского, а не французов. Зинаида Николаевна Гиппиус (р. 1869) замужем за Д. С. Мережковским, но в литературе более известна под девичьей фамилией; то, что нужно знать о ее жизни, было изложено в предыдущей главе. За границей Гиппиус почти не знают, но в литературных кругах России ее считают более оригинальным и значительным писателем, чем ее во многом переоцененный муж. Деятельность ее почти такая же многосторонняя, как и у него; она пишет короткие рассказы и длинные романы, пьесы, критические и политические статьи – и стихи. Самые выдающиеся черты творчества Гиппиус – редкие в женщине сила ума и остроумие. Вообще, за исключением некоторой переутонченности и своенравия блестящей и избалованной кокетки, – в ней мало женского. А кокетство только придает особую пикантность ее напряженно серьезному творчеству. Как и для Достоевского, идеи для нее нечто живое, реально существующее, и вся ее литературная жизнь – жизнь «среди идей». Гиппиус написала очень много художественной прозы, но качественно она ниже ее стихов. Ее проза состоит из нескольких томов рассказов, двух романов и одной или двух пьес. Все эти сочинения имеют «цель» – выразить некую идею или тонкое психологическое наблюдение. Идеи – настоящие герои ее рассказов, но у нее нет таланта Достоевского делать их объемными, живыми людьми. Персонажи Гиппиус – абстракции. Два романа Гиппиус *Чертова кукла* (1911) и *Роман-царевич* (1914) – мистические изыскания в политической психологии, – слабые отростки от могучего ствола *Бесов* Достоевского. Пьеса *Зеленое кольцо* (1914) – типичный пример стиля Гиппиус (это единственное ее произведение, переведенное на английский).

Поэзия Гиппиус гораздо значительнее. Часть ее стихов тоже абстрактна и чисто умозрительна. Но с самого начала она сумела сделать свой стих утонченным, прекрасно настроенным инструментом для выражения своей мысли. И она продолжает настраивать его, делая его все более послушным каждому изгибу своих тонких размышлений. Подобно героям Достоевского, Гиппиус колеблется между двумя полюсами: духовностью и

заземленностью, – между горячей верой и вялым скепсисом (причем моменты отрицания, нигилистические настроения выражены в ее стихах лучше, чем моменты веры). У нее очень острое чувство «липкости», слизи и тины повседневной жизни, чувство, что эта жизнь держит в рабстве самое существенное в ней. Типичные для нее мысли отчетливо выражены в переведенном Сельвером стихотворении *Психея*. Свидригайлов в *Преступлении и наказании* размышляет, а не есть ли вечность всего лишь русская баня с пауками по всем углам. Мадам Гиппиус подхватила свидригайловскую идею, и ее лучшие стихи – вариации на эту тему. Она создала что-то вроде причудливой мифологии, с маленькими, грязненькими, прилипчивыми и болезненно привлекательными чертенятами. Вот пример: стихотворение *А потом...?*, написанное томным, протяжным поэтическим размером:

А ПОТОМ...?

*Ангелы со мною не говорят.
Любят осиянные селенья,
Кротость любят и печать смиренья.
Я же не смиренен и не свят:
Ангелы со мной не говорят.
Темненький приходит дух земли.
Лакомый и большеглазый, скромный.
Что ж такое, что малютка – темный?
Сами мы не далеко ушли...
Робко приползает дух земли.
Спрашиваю я про смертный час.
Мой младенец, хоть и скромен – вещей.
Знает многое про эти вещи.
Что, скажи-ка, слышал ты о нас?
Что это такое – смертный час?
Темный ест усердно леденец.
Шепчет весело: «И все ведь жили.
Смертный час пришел – и раздавили.
Взяли, раздавили – и конец.
Дай-ка мне четвертый леденец.
Ты рожден дорожным червяком.
На дорожке долго не оставят,
Ползай, ползай, а потом раздавят.
Каждый в смертный час под сапогом
Лопнет на дорожке червяком.*

*Разные бывают сапоги.
Давят, впрочем, все они похоже.
И с тобою, милый, будет то же,
Чьей-нибудь отведаешь ноги...*

Разные на свете сапоги.

*Камень, нож иль пуля, все – сапог.
Кровью ль сердце хрупкое зальется,
Болью ли дыхание сожмется,
Петлей ли раздавит позвонок –
Иль не все равно, какой сапог?»*

*Тихо понял я про смертный час.
И ласкаю гостя, как родного,
Угощаю и пытаю снова:
Вижу, много знаете о нас!*

Понял, понял я про смертный час.

*Но когда раздавят – что потом?
Что, скажи? Возьми еще леденчик,
Кушай, кушай, мертвенький младенец!
Не взял он. И поглядел бочком:*

«Лучше не скажу я, что – потом».

В 1905 г. Зинаида Гиппиус, как и ее муж, стала пламенной революционеркой. С тех пор она написала много прекраснейших политических стихов – легких, неожиданных, свежих, язвительных. Ей прекрасно удался сарказм, – например, стихотворение *Петроград*: сатира на переименование Санкт-Петербурга. В 1917 г., как и Мережковский, Гиппиус стала яростной антибольшевичкой. Поздние политические стихи Гиппиус часто не хуже ранних. Но в поздней прозе Гиппиус выглядит малопривлекательно. Например, в ее *Петербургском дневнике*, где описывается жизнь в 1918-1919 гг., больше злобной ненависти, чем благородного возмущения. И все-таки нельзя судить о ее прозе только по таким примерам. Она блестящий литературный критик, мастер замечательно гибкого, выразительного и необычного стиля (свою критику она подписывала – «Антон Крайний»). Ее суждения быстрые и точные, лет пятнадцать-двадцать назад она убивала своим сарказмом дутые репутации. Критика Гиппиус откровенно субъективна, даже капризна, в ней стиль важнее, чем суть. Недавно она опубликовала – симптом приближающейся старости – интересные отрывки из литературных воспоминаний.

5. СОЛОГУБ

Все писатели, о которых мы говорили в этой главе, вышли из культурных столичных семей – из верхушки среднего класса, – но самым лучшим, самым изысканным поэтом первого поколения символистов был выходец из низов, чей странный гений расцвел при самых неблагоприятных обстоятельствах. Федор Сологуб (настоящее имя – Федор Кузьмич Тетерников) родился в Петербурге в 1863 г. Отец его был сапожником, а после смерти отца мать пошла в прислуги. С помощью ее хозяйки Сологуб получил сравнительно приличное образование в Учительском институте. Закончив учение, Сологуб получил место учителя в захолустном городишке. Со временем он стал инспектором начальных школ, в девяностые годы был наконец переведен в Петербург. Только после огромного успеха своего знаменитого романа *Мелкий бес* он смог оставить педагогическую службу и жить на литературные заработки. Как и другие символисты, Сологуб был аполитичен и, хотя в 1905 г. был настроен революционно, в 1917 г. и позднее был холодно отчужден от происходящего. В 1921 г. при трагических и таинственных обстоятельствах погибла жена Сологуба – известная в литературе под именем Анастасия Чеботаревская, – но кроме этого в личной жизни Сологуба не было крупных событий и его биография состоит из истории его творчества.

Он начал писать с восьмидесятых годов, но первые десять лет не имел никаких связей с литературным миром. Его первые книги были изданы в 1896 г. – сразу три: сборник стихов, сборник рассказов и роман *Тяжелые сны*, над которым он работал больше десяти лет. Следующий сборник стихов и следующий сборник рассказов появились только в 1904 г. Для лучшего своего романа *Мелкий бес*, над которым он работал с 1892 по 1902 гг., Сологуб в течение многих лет не мог найти издателя. Его наконец стали печатать в 1905 г. в приложениях к журналу, но журнал закрылся. И только в 1907 г. роман наконец был издан в виде книги и был принят на ура. *Мелкий бес* принес Сологубу всеобщее признание и всероссийскую славу. Но в позднейших книгах Сологуб стал давать слишком много воли своим настроениям, что не понравилось читателям; книги его такого успеха уже не имели, и после 1910 г. решено было, что талант его пошел на убыль. *Творимая легенда* (1908–1912) – очень интересная и странно своеобразная книга – была встречена равнодушно. Последний роман Сологуба – *Заклинательница змей* – решительно слаб, но стихи Сологуба, которые он продолжает печатать, по-прежнему остаются на высоком уровне, хотя любителям новинок и сенсаций не понравится некоторая их монотонность.

В творчестве Сологуба необходимо различать два аспекта, не связанных между собой и не зависящих друг от друга, – это его

манихейский идеализм и особый «комплекс», являющийся результатом подавляемого, порочного *libido*. Нет сомнения, что многие произведения Сологуба, особенно последнего периода, не были бы написаны, если бы не потребность удовлетворять этот «комплекс», выражая его в материальной форме. Для изучения этого вопроса нужен опытный психоаналитик, а не историк литературы. Наслаждение жестокостью и унижением красоты – один из главных его симптомов. Второй – вечно повторяющаяся деталь «босые ноги». Это как наваждение. Во всех романах и рассказах Сологуба бродят босые героини. Манихейство Сологуба, напротив, чисто идеалистическое – в платоновском смысле слова. Существует мир Добра, состоящий из Единства, Покоя и Красоты, и мир Зла, который состоит из разброда, желаний и пошлости. Наш мир – творение Зла. Только внутри себя можно найти мир Единства и Покоя. Цель человека – освободиться от злых оков материи и стать умиротворенным божеством. Но человек проецирует свои мечты о небе на внешний мир, – в этом состоит «романтическая» ирония жизни. Эту иронию Сологуб символически изображает двумя именами, взятыми из *Дон Кихота*: Дульцинея и Альдонса. Та, кого мы мнили идеальной Дульцинеей, на деле оказывается пошлой Альдонсой. Материя и желание – главные выразители зла, а Красота – идеальная красота обнаженного тела – единственное воплощение высшего мира идеалов в реальной жизни. В этом пункте идеализм Сологуба встречается с его чувственностью. Его отношение к плотской красоте всегда двойное: одновременно платонически идеальное и извращенно чувственное. Привкус сологубовской чувственности многим читателям так отвратителен, что становится препятствием к наслаждению его творчеством. Но и помимо этой извращенности, сама философия Сологуба тяготеет к нигилизму, близкому к сатанизму. Мир и Красота отождествляются со Смертью, а Солнце – источник жизни и деятельности – становится символом злой силы. В своем отношении к существующей религии Сологуб занимает позицию, противоположную своим средневековым предшественникам – альбигойцам: он отождествляет Бога со злым создателем злого мира, а Сатана становится у него царем спокойного и прохладного мира красоты и смерти.

Поэзия Сологуба развивалась не в том направлении, что поэзия других символистов. Его словарь, его поэтический язык, его образность ближе к эклектической поэзии «викторианцев». Он пользуется простыми размерами, но утончает их до совершенства. Словарь у Сологуба почти такой же маленький, как у Расина, но пользуется им он почти с такой же точностью и меткостью. Он символист в том смысле, что слова его – *символы* с двойным значением, и употребляются во втором – непривычном значении. Но законченность его философской системы позволяет Сологубу

пользоваться этими словами с почти классической точностью. Это относится, однако, только к той части его поэзии, которая отражает его идеальные небеса или стремление к ним. В других циклах, – например, в *Подземных песнях* – мрачно и жестоко изображается злой разлад мира, и поэтический язык в них грубее, колоритнее и богаче. В *Подземные песни* входит странный цикл *Личины переживаний* – воспоминания о разных формах, которые принимала душа в своих предыдущих воплощениях. Одно из них – жалоба собаки, воющей на луну, одно из лучших и своеобразнейших стихотворений Сологуба. Бесполезно пытаться переводить идеалистическую лирику Сологуба – это под силу лишь мастеру английского стиха. Конечно, именно лирическая поэзия Сологуба – лучшее, что он написал, – ее классическая красота происходит от неуловимых свойств ритма и смысла. Как во всей классической поэзии, умолчание поэта так же важно, как его слова: то, что осталось недосказанным, – так же важно, как и сказанное. Это самые изысканные и тонкие стихи во всей современной русской поэзии.

Хотя стихи Сологуба – это совершеннейший и редчайший цветок его гения, его слава в России и особенно за границей больше основывается на его романах. Первый роман Сологуба – *Тяжелые сны* – лирически-автобиографический. Героя романа, провинциального учителя Логина, преследуют те же извращенные наваждения и те же идеальные видения, которые наполняют поэзию Сологуба. Это история человека, способного достичь идеала в гуще мира пошлости, жестокости, эгоизма, глупости и похоти. Русское провинциальное общество изображается с разящей жестокостью, напоминающей Гоголя. Но это не реализм – в добром старом русском смысле слова, – так как в изображаемой жизни символизируется не только русская широта. Второй роман Сологуба – *Мелкий бес* (английский перевод названия – *The Little Demon* – совсем нехорош, французский – *Le Demon Mesquin* – получше) – самое знаменитое из всех его произведений, его можно считать лучшим русским романом после Достоевского. Как и *Тяжелые сны*, *Мелкий бес* внешне реалистичен, но внутренне символичен. Роман выходит за рамки реализма не потому, что Сологуб вводит в него загадочного бесенка Недотыкомку (его ведь можно было бы объяснить как галлюцинацию Передонова), а потому, что цель Сологуба – описывать жизнь не русского провинциального города, а жизнь в целом – злое творение Бога. Сатирический рисунок Сологуба восхитителен, чуть более гротескный, а потому – более поэтический, чем в предыдущем романе, но изображаемый город оказывается микрокосмом всей жизни. В романе два плана: жизнь Передонова – воплощение безрадостного жизненного зла, и идиллическая любовь мальчика Саши Пыльниковой и Людмилы Рутимовой. Саша и Людмила – эманация красоты, но их красота не чиста, она заражена дурным

прикосновением жизни. В сценах отношений Саши с Людмилой есть тонкий привкус чувственности, которая вводится не только в силу композиционной и символической необходимости, но и по внутренней потребности *libido* поэта. Передонов стал знаменитым персонажем, самым запоминающимся со времен *Братьев Карамазовых*, его имя стало в России нарицательным. Оно обозначает угрюмое зло, человека, которому чужда радость и которого злит, что другие знают это чувство; самый ужасный персонаж, которого мог создать поэт. Передонов живет, ненавидя всех и считая, что все ненавидят его. Он любит причинять страдания и давить чужие радости. В конце романа мания преследования полностью овладевает им, он окончательно сходит с ума и совершает убийство.

Третий роман Сологуба – *Творимая легенда* (английский переводчик первой части, мистер Курнос, удачно подметил, что это «легенда в процессе создания») – самый длинный. Он состоит из трех частей, каждая из которых – законченный роман. В первой части действие происходит в России в 1905 г. Герой романа Триродов – сатанист, из тех, кого так любит Сологуб. Триродов еще и революционер, правда, только созерцательный. В то время сам Сологуб был настроен очень революционно: естественно, что при его философской системе существующий порядок вещей, силы реакции и консерватизма представлены в романе как воплощение зла. Первая часть полна страшных и жестоких сцен подавления революционного движения – отсюда ее название *Капли крови*. Триродов – идеальный человек, почти приблизившийся к спокойствию смерти, он создает вокруг себя атмосферу покоя и прохлады, символизируемую его колонией «тихих мальчиков», – странное видение больного воображения Сологуба. Во второй и третьих частях (*Королева Ортруда* и *Дым и пепел*) действие переносится в королевство Объединенных островов в Средиземном море. Острова – вымышленные, вулканического происхождения. В этих книгах есть мощное и тонкое – но какое-то подозрительное – обаяние. В отличие от большинства русских романов их просто интересно читать. Это очень запутанный сюжет, с любовной и политической интригой. Ситуация обостряется постоянным присутствием опасности – вулкана, который наконец извергается в третьей части. История символическая, как я уже говорил, помимо символизма, в ней есть обаяние. В конце трилогии Триродова избирают королем Республики Объединенных островов!

Рассказы Сологуба – связующее звено между поэзией и романами. Некоторые из них – короткие зарисовки в стиле *Тяжелых снов* и *Мелкого беса*. Другие, особенно написанные после 1905 г., откровенно фантастические и символические. В них Сологуб дает полную свободу своим патологическим чувственным запросам.

Типичные примеры – *Милый паж* и переведенная на английский *Дама в узах*. А *Чудо отрока Лина* – революционный сюжет в условно-поэтической обстановке – один из лучших образцов современной русской прозы. Вообще проза Сологуба прекрасна: прозрачная, ясная, уравновешенная, поэтичная, но с чувством меры. В поздних произведениях, правда, появляется раздражающая манерность. Особняком стоят *Политические сказочки* (1905): восхитительные по едкости сарказма и по передаче народного языка, богатого (как всякая народная речь) словесными эффектами и напоминающего гротескную манеру Лескова.

Пьесы Сологуба несравнимо хуже других его произведений. В них мало драматических достоинств. *Победа смерти* и *Дар мудрых пчел* – пышные зрелища, символизирующие философские концепции автора. В них меньше искренности, чем в его поэзии, красота их фальшива. Более интересна пьеса *Ванька-ключник и паж Жан*: забавно и иронически рассказанный привычный сюжет о молодом слуге, который соблазняет хозяйку дома, развивается в двух параллельных вариантах – в средневековой Франции и в Московской Руси. Это сатира на русскую цивилизацию, с ее грубостью и бедностью форм, и в то же время символ глубинной образности дурного разброда жизни во всем мире и во все века.

6. АННЕНСКИЙ

Еще старше Сологуба, еще отдаленнее от общего направления и еще позже признан был Иннокентий Федорович Анненский. Он родился в 1855 г. в Омске (Западная Сибирь), был сыном видного чиновника, образование получил в Петербурге. В тамошнем университете он закончил классическое отделение и был оставлен при кафедре, но обнаружил, что неспособен сосредоточиться на писании диссертации – и стал преподавателем древних языков. Со временем он стал директором Царскосельского лицея, а впоследствии – инспектором Петербургского учебного округа. Вся его преподавательская карьера проходила на более высоком уровне, чем карьера Сологуба. Он был выдающимся знатоком в области античной литературы, сотрудничал в филологических журналах, посвятил себя переводу всего Еврипида на русский язык. В 1894 г. он опубликовал *Вакханки*, а затем и все остальное. Неслучайно им был выбран Еврипид – самый «журналистский» и наименее религиозный из трагических поэтов. Склад ума Анненского был в высшей степени неклассичным, и он сделал все, что мог, для модернизации и вульгаризации греческого поэта. Но все это доставило бы ему лишь крошечное место в русской литературе, если бы не его собственные стихи. В 1904 г. он опубликовал книгу лирики (половина которой была занята переводами из французских поэтов и из Горация) под названием *Тихие песни* и под причудливым

псевдонимом Ник. Т-О (одновременно и анаграмма, частичная, его имени, и – «никто»). Для него это еще и аллюзия на известный эпизод из Одиссеи, когда Одиссеей говорит Полифему, что его зовут Утис (по-гречески – Никто). Для Анненского характерны такие дальние и сложно построенные аллюзии. *Тихие песни* прошли незамеченными, даже символисты не обратили на них внимания. Стихи его продолжали время от времени появляться в журналах и он выпустил две книги критических очерков, замечательных как тонкостью и проницательностью критических наблюдений, так и претенциозными вывертами стиля. К 1909 году кое-кто стал понимать, что Анненский – необыкновенно оригинальный и интересный поэт. Его «подхватили» петербургские символисты и ввели в свои поэтические кружки, где он сразу стал центральной фигурой. Он был на пути к тому, чтобы стать основным влиянием в литературе, когда внезапно скончался от сердечного приступа на Петербургском вокзале, возвращаясь домой, в Царское Село (ноябрь 1909). Он подготовил к печати вторую книгу стихов – *Кипарисовый ларец*, который вышел в свет в следующем году и среди русских поэтов стал считаться классикой.

Поэзия Анненского во многом отличается от поэзии его современников. Она не метафизична, а чисто-эмоциональна, даже, пожалуй, нервна. Русских учителей у Анненского не было. Если вообще они у него были, то это Бодлер, Верлен и Малларме. Но в сущности его лирическое дарование замечательно оригинально. Это – редкий случай очень позднего развития. И совершенства он достиг далеко не сразу. *Тихие песни* явно незрелы, хотя написаны в сорок восемь лет. Но большинство стихов *Кипарисового ларца* – жемчужины безупречного совершенства. Анненский – символист, поскольку его поэзия основана на системе «соответствий». Но это – чисто эмоциональные соответствия. Стихотворения развиваются в двух связанных между собою планах – человеческая душа и внешний мир; каждое – тщательно проведенная параллель между состоянием души и мира вне ее. Анненский близок к Чехову, потому что его материал – тоже мелочи и булабочные уколы жизни. Его поэзия в основе своей человечна и могла бы стать понятной всем, потому что состоит из обычного человеческого, внятного всем материала. Стихи построены с удивляющей и смущающей тонкостью и точностью; сжатые, лаконичные – все конструктивные леса с них сняты, оставлены только основные точки, по которым читатель может восстановить весь процесс и постичь единство стихотворения. Но мало кто из читателей способен на требуемое для этого творческое усилие. А между тем творчество Анненского стоит этого труда. Те, кто овладел Анненским, обычно предпочитают его всем другим поэтам, ибо он уникален и неувядаем. Объем созданного им невелик – две книжки; в обеих не более ста стихотворений, в каждом

из которых не более двадцати строк. Поэтому изучать его сравнительно нетрудно. Да и для перевода он нетруден, ибо главное в его стихах – их структурная логика.

МАКИ

*Веселый день горит... Среди сомлевших трав
Все маки пятнами – как жадное бессилье,
Как губы, полные соблазна и отрав,
Как алых бабочек развернутые крылья.
Веселый день горит... Но сад и пуст и глух.
Давно покончил он с соблазнами и пиром, –
И маки сохлые, как головы старух,
Осенены с небес сияющим потиром.*

ОКТЯБРЬСКИЙ МИФ

*Мне тоскливо. Мне невмочь.
И шаги слепого слышу:
Надо мною он всю ночь
Оступается о крышу.

И мои ль, не знаю, жгут
Сердце слезы, или это
Те, которые бегут
У слепого без ответа,

Что бегут из мутных глаз
По щекам его поблеклым,
И в глухой полночный час
Растекаются по стеклам.*

Надо сказать, что язык Анненского сознательно зауряден, тривиален. Это лишенный красот каждодневный язык – но поэтическая алхимия превращает уродливый шлак пошлости в чистое золото поэзии.

Трагедии Анненского, написанные в подражание Еврипиду, не достигают уровня его лирики. Самая интересная из них последняя – *Фамира Кифаред*. Ее сюжет – один из мифов об Аполлоне: гордый Кифаред вызвал бога на музыкальное состязание и заплатил за свою дерзость утратой зрения. В этой трагедии много душераздирающей поэзии, но она совершенно не классична. В общем, учитывая никогда не прерывавшуюся связь Анненского с античными авторами, можно только удивляться тому, что он так далек от античного духа.

7. ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Соединение русского символизма и греческой традиции осуществилось в произведениях другого поэта-ученого, Вячеслава Ивановича Иванова. Он родился в Москве в 1866 г., в семье мелкого

чиновника. Изучал античную литературу и историю, частично под руководством Моммзена, и опубликовал диссертацию об объединениях откупщиков в Древнем Риме. Долгое время жил за границей, не поддерживая никаких связей с русской литературной жизнью. Из всех современных авторов влияние на него оказали только Ницше и Соловьев. Но он жил в тесном общении с великими поэтами античного мира, с Данте и с Гете, и с мистиками и философами всех времен. Особенно его привлекали мистические религии Греции, и позднее (1903–1904) он опубликовал серьезную работу о культе Диониса. Стихи писать он начал рано, но долгие годы их не печатал, благодаря чему сумел свободно развить свой собственный стиль, иератический, архаический, поэтически богатый и выразительный, проникнутый величественной гармонией и совершенно непохожий на поэзию его современников. В 1903 г. он опубликовал книгу стихов *Кормчие звезды* – первый плод его уединенного развития. Несмотря на внешнюю непохожесть, символисты немедленно разглядели в нем своего и признали его большим поэтом. Он вошел в символистские кружки и даже подпал под влияние Мережковского, но в целом дал символистам больше, чем получил. Его невероятная образованность и могучий личный магнетизм вскоре сделали его признанным мэтром и вождем. В 1905 г. он, как и другие символисты, приветствовал революцию и вместе с молодым поэтом и революционером Георгием Чулковым (р. в 1879) стал провозвестником новой революционной философии, получившей название мистического анархизма. Эта философия проповедовала «неприятие мира» и бунт против всех внешних условностей с целью полного освобождения духа. Мистический анархизм на поверку оказался эфемерным, но влияние Иванова на петербургские кружки модернистов стало неоспоримым и длилось лет шесть-семь. Он стал мэтром петербургских символистов, в противоположность москвичам, чьим мэтром был Брюсов. Входить в детали их споров невозможно. Смысл ивановского кредо был в том, что искусство – мистическое религиозное действо, вид синкретической человеческой активности, в котором должны господствовать мистические ценности и судить о котором следует согласно религиозным стандартам. Сама религия его была синкретической, включавшей все на свете религии. Один из ее характерных догматов – тождество Христа и Диониса. Все было одно – христианство и язычество, святость и люциферова гордыня, аскетическая чистота и эротический экстаз – и все было религией, и все было свято. Москвичи встали в оппозицию к Иванову, частично потому, что, как Брюсов, хотели охранить независимость искусства от религии и философии, частично потому, что, как Белый, желали более точно определенной и менее всеобъемлющей религии, которая не искала бы «синтеза добра и зла, Христа и Люцифера». С 1905 по

1911 г. Иванов оставался некоронованным королем петербургских поэтов. Его квартира на шестом этаже дома, возвышавшегося над зданием Думы и над Таврическим садом, была известна под названием «Башни». Каждую среду там встречался весь модернистский и поэтический Петербург, а самые близкие адепты мэтра оставались до восьми-девяти часов утра, продолжая мистические беседы и литературные чтения. В 1907 г. Иванов потерял жену (известную в литературе под именем Лидия Зиновьева-Аннибал), но это не нарушило «сред». Только в 1912 году в результате целого ряда несчастий Иванов отошел от своих ближайших друзей. Он бросил «Башню», уехал за границу, а когда вернулся, обосновался не в Петербурге, а в Москве. В это же самое время произошел распад символизма как школы; идейное главенство Иванова кончилось; отныне он стал «одним из многих». Период «Башни» был временем расцвета ивановской поэзии; стихи этой поры вошли в сборник *Cor Ardens* (два тома, 1911). Вторая революция не воспламенила Иванова, как первая. Он жил в Москве и под Москвой, как почти все русские интеллигенты терпя тяжкие лишения, голод и холод. В 1920 г. он написал прекраснейшие *Зимние сонеты* и, совместно с Гершензоном, – *Переписку из двух углов*; то и другое принадлежит к важнейшим памятникам эпохи. В 1921 г. он был назначен профессором греческого языка в Азербайджанский Государственный университет, в Баку, где в течение трех лет читал лекции молодым тюркам о Гомере и Эсхиле. В 1924 г. вернулся в Москву, где, по слухам, поддерживает прекрасные отношения с большевистскими вождями.

Шестов, мастер острого слова, дал Иванову прозвище «Вячеслав Великолепный», и слово «великолепный» лучшее из возможных определение его стиля. В первой книге еще был некий примитивизм, «шероховатость», придававшая ей свежесть, которой уже не найти в его зрелых произведениях. Но *Cor Ardens* – высший уровень орнаментального стиля в русской поэзии. Его стих пропитан красотой и выразительностью; он сверкает, горит драгоценностями и самоцветами, он похож на богатое византийское облачение. К его стиху подходят эпитеты «византийский» и «александрійский»: они полны прошлыми веками, пропитаны ученостью и самосознанием – и лишены всякой импровизационности. В русской поэзии это самое большое приближение к сознательному и обдуманному мильтоновскому блеску. Каждый образ, каждое слово, каждый звук, каждая каденция – это часть великолепно спланированного целого. Все тщательно взвешено и обдуманно отобрано для наибольшего эффекта. Язык архаичен, к тому же Иванов любит вводить греческую лексику. Это великая традиция церковнославянского языка, усиливающая величественность стихов. Большинство стихотворений метафизичны; правда, он написал также множество лирических и

политических стихов, но и любовь и политика всегда рассматриваются *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности). Разумеется, его поэзия сложна и вряд ли доступна первому встречному, но те, кто могут вращаться в сфере его идей, найдут в этом крепком и пряном вине манящий и волнующий вкус. В его великолепии и учености спрятано жало рафинированной и экстатической чувственности – жало Астарты, скорее чем Диониса. Его поэзия может быть недоступной, александрийской, вторичной (в том смысле, в каком вторична и вся наша культура), но что это истинная, а возможно, и великая поэзия – совершенно несомненно. Единственное возражение, которое можно ей предъявить – что в ней всего слишком много. *Зимние сонеты* (1920) стоят несколько особо от всего остального: они проще, человечнее, менее метафизичны. Их тема – выживание неумирающего духовного огня, несмотря на извечных стихийных врагов – холод и голод. Как многие символисты, Иванов был также и переводчиком, и его переводы Пиндара, Сапфо, Алкея, Новалиса и, особенно, неопубликованный перевод *Агамемнона*, принадлежат к величайшим достижениям русского стихотворного перевода.

Проза Иванова так же великолепна, как его стихи, – это самая искусная и величественная орнаментальная русская проза. Ранние эссе Иванова составили два тома – *По звездам* (1909) и *Борозды и межи* (1916). В них он развивает те же мысли, что и в своих стихах. Он верил, что наше время способно возродить мифологическое творчество религиозных эпох. Он открыл в Достоевском великого мифотворца и верил, что современный театр может стать религиозным и отдать важное место хору, подобно дионисийскому театру в Афинах. Самая замечательная его проза – диалог в письмах, который они вели с Гершензоном, когда оба философа лежали в двух углах одной и той же больничной палаты, в самые страшные дни большевистской разрухи (*Переписка из двух углов*, 1920). Гершензон мечтает, по-руссоистски, о новой и полной свободе, о голом человеке на новой земле, который будет свободен от векового ига культуры. Иванов же защищает культурные ценности и с силой и благородным энтузиазмом напоминает о великих прошлых свершениях своему оппоненту-нигилисту. Шесть писем – его часть диалога – являются благородной и гордой защитой культуры, которой обстоятельства ее написания придают особенную силу.

8. ВОЛОШИН

Если бы не его последние стихи о революции, Максимилиан Александрович Волошин, возможно, числился бы среди «малых поэтов»; но эти последние стихи так интересны, что тут не обойдешься простым упоминанием.

Он родился в 1877 г. на юге России, много путешествовал по Центральной Азии и по средиземноморскому побережью и много лет прожил в Париже, где изучал живопись. Потом поселился в Коктебеле, близ Феодосии, на юго-восточном побережье Крыма. В 1906–1910 гг. он был одним из завсегдатаев «Башни». В ранних своих произведениях Волошин – типичный западник. Его духовной родиной был Париж. Он переводил французских писателей, знакомя русскую публику с такими именами как Барбе д’Ореви́льи, Анри де Ренье, Поль де Сен-Виктор и Поль Клодель. Стихи его, несколько металлических, обладают холодным блеском. Они подобны сверкающей выставке самоцветов или витражей; кстати, одна из его длиннейших поэм написана о витражах в Руанском соборе. Он находился под сильным впечатлением от католического мистицизма, оккультных наук, эгейской и архаической Греции и средиземноморского ландшафта. Среди его лучших стихотворений блестящие воспоминания о греческом лете, пропитанном ароматом сухой лаванды, и *Киммерийские сумерки*, цикл сонетов о крымской зиме. Стихи его до 1917 года были чисто декоративны и академичны, блестящи и холодны. Революция вызвала к жизни серию его замечательных «исторических» стихотворений о судьбах России. Основная тема их – концепция «святой Руси», страны чистого христианского мистицизма, подавленного государством, которое, по Волошину, есть чуждое для Руси образование; 1917 год был стихийным рывком, усилием России освободиться от чужеземных оков. «Святая Русь» (из одноименной поэмы) не хочет быть царевной в царских палатах, она хочет быть свободной и потому слушает дурного совета, *«отдалась разбойнику и вору, подожгла усадьбы и хлеба, разорила древнее жилище, и пошла поруганной и нищей, и рабой последнего раба»*. Но, говорит Волошин, *«я ль в тебя посмею бросить камень? (...) В грязь лицом тебе ль не поклонюсь, след босой ноги благославляя, – ты, бездомная, гуляющая, хмельная, во Христе юродивая Русь!»* В другой поэме *Пресуществование* – он набрасывает картину Рима в шестом веке, когда погас последний отблеск императорского Рима, и папский Рим, *«новый Рим процвел, велик и необъятен, как стихия. Так семя, дабы прорасти, должно истлеть... Истлей Россия, и царством духа расцвети!»*

Так самый западный и космополитический из русских поэтов построил теорию сверх-славянофильского квиетизма. Эти стихотворения (из сборника *Демоны глухонемые*, 1918) завоевали огромную популярность среди эмигрантов, многие из которых считают Волошина величайшим из живущих поэтов. Но этот анархический квиетизм не мешает их автору быть в наилучших отношениях с коммунистами. Его учение заключается в том, что все русские должны примириться и простить друг друга. Если они отказываются сделать это, он делает это за них. Последняя его книга

(*Стихи о терроре*, 1924) – обличение гражданской войны в том же примиренческом духе. Несмотря на жгучую актуальность этих стихов, нельзя не увидеть в конце концов, что они такие же холодные и академичные, как и ранние его сочинения. Россия и революция, Христос и Люцифер, Церковь и Интернационал – для него чисто эстетические сущности, необычайно интересные в своих сочетаниях, не менее значительные, чем Руанские витражи или миф об Атлантиде, но никак не связанные с практическими и сиюминутными вопросами.

9. БЛОК

Величайшим из символистов был Александр Александрович Блок. Его творчество одновременно и очень типично для всей школы – ибо никто не зашел дальше его в реалистическом мистицизме русского символизма, и очень своеобразно, потому что он несомненно родственен великим поэтам романтической эпохи. Его поэзия более непосредственна, более вдохновенна, чем поэзия его современников. Даже внешность у него была поэтическая. В нем было врожденное величие падшего ангела. Все знавшие его чувствовали в нем существо высшего порядка. Он был очень красив, выглядел, как великолепный образчик той расы, которую теперь принято называть нордической. Он был точкой пересечения многих традиционных линий – он был одновременно и очень русский, и очень европеец. Это еще подчеркивалось его смешанным происхождением.

Предки отца пришли вместе с Петром III из Голштинии, в XVIII веке, но сам отец, профессор гражданского права в Варшавском университете, был уже больше чем наполовину русским по крови и крайним славянофилом по взглядам. Это был несчастный, истерзавший себя эгоист, очень привлекательный, но невыносимый в совместной жизни. Его первая жена, мать поэта, открыла это очень скоро; они разошлись после рождения сына, и потом были разведены. Оба вступили во второй брак. Мать поэта была дочерью профессора Бекетова, известного ученого, в течение многих лет занимавшего пост ректора Петербургского университета.

Поэт родился в 1880 г. в квартире деда, в здании университета. После развода родителей он остался с матерью. Отца он видел только изредка. Жизнь в семье Бекетовых была культурная, идиллическая. Зимы проходили в университете, лета в небольшом имении Шахматово, под Москвой. Люди, с которыми общались Бекетовы, принадлежали к верхушке русской интеллигенции – в том числе семья великого химика Менделеева (на дочери которого Блок женился в 1903 г.) и семья М. С. Соловьева, который был братом и «лучшим я» знаменитого писателя.

В 1898 г. Блок поступил в университет и учился там довольно долго, потому что перешел с факультета права на филологический; поэтому он получил диплом только в 1906 г., когда уже был известным поэтом. Стихи он начал писать очень рано. В 1900 г. он уже был оригинальным поэтом, как по стилю, так и по сути. Вначале его стихи не публиковались. Только в 1903 г. несколько стихотворений было напечатано в журнале Мережковского *Новый путь*. В 1904 г. они вышли отдельной книжкой под названием *Стихи о прекрасной даме*. Блок всегда настаивал, что его поэзия может быть по-настоящему понята и оценена только теми, кто сочувствует его мистицизму. Это утверждение особенно справедливо, когда речь идет о первой его книге. Если читатель не понимает мистического «фона», стихи покажутся ему просто словесной музыкой. Чтобы быть понятыми, эти стихи должны быть истолкованы. Это, однако, не слишком трудная задача, если пользоваться собственной статьей Блока *О современном состоянии русского символизма* (1910) – очень важное его самораскрытие – и подробным комментарием Белого в его замечательных *Воспоминаниях о Блоке*. *Стихи о прекрасной даме* – мистическая «любовная история» с Особой, которую Блок отождествлял с героиней *Трех видений* Соловьева – Софией, Божественной мудростью, женской ипостасью Божества. После комментариев самого Блока и Белого разобраться в его лирике уже не так трудно. Друзья Блока – мистики – да и он сам всегда настаивали, что эти *Стихи* – самая важная часть его творений, и хотя обычный читатель стихов может предпочесть могучую поэзию третьего тома, эти ранние *Стихи*, конечно же, очень интересны и биографически важны. Несмотря на влияние Соловьева (материал) и Зинаиды Гиппиус (метрическая форма), они вполне оригинальны и стилистически странно зрелы для двадцати-двадцатидвухлетнего человека. Основная черта этой поэзии – полная свобода от всего чувственного и конкретного. Это туманность слов, которая действует на неподготовленного читателя просто как словесная музыка. Как ни одна другая, эта поэзия отвечает верленовскому правилу: «*de la musique avant toute chose*» («музыки, музыки прежде всего!»). Нет в мире ничего «*plus vague et plus soluble dans l'air*» («более смутного и более растворимого в воздухе»), чем эта поэзия. Позднее, в пьесе *Незнакомка* Блок заставляет Поэта (который, несомненно, самопародия) читать свои стихи половому в трактире и тот выносит свой вердикт: «Непонятно-с, но весьма утонченно-с!» Не считая нескольких посвященных, отношение к Блоку его тогдашних поклонников было во многом похоже на отношение полового.

Дальнейшая популярность его ранней поэзии (заключенной в первом томе его сочинений) как раз и вызвана была помешательством на стихах, которые были бы так же чисты и свободны от содержания, как и музыка.

Вначале поэзию Блока ценили лишь немногие. Критики или не обращали на нее внимания, или же третировали ее с насмешкой и негодованием, что было общим уделом символистов. Читать Блока стали значительно позже. Но литературные круги сразу поняли значение нового поэта: Брюсов и Мережковский очень тепло его приняли. Младшие символисты пошли в своем энтузиазме еще дальше: два молодых москвича, Андрей Белый и Сергей Соловьев (сын М. С. Соловьева) увидели в его поэзии весть, близкую их собственному духовному настрою, и Блок стал для них пророком и провидцем, чуть ли не основателем новой религии. Эти молодые мистики с горячей и странно-реалистической верой ожидали нового религиозного откровения, и эфирная блоковская поэзия показалась им Благовещеньем новой эры. В своих *Воспоминаниях* Белый описывает напряженную атмосферу мистического ожидания, в которой молодые Блоки (Блок женился на Л.Д. Менделеевой), он сам и Сергей Соловьев жили в 1903–1904 гг.

Но это продолжалось недолго. *Стихи о прекрасной даме* еще печатались, блокисты были в полном экстазе, когда внезапно визионерский мир Блока резко изменился. «Прекрасная дама» отказала своему поклоннику. Мир для него опустел, небеса покрылись тучами и потемнели. Отвергнутый мистической возлюбленной поэт обратился к земле. Этот поворот сделал Блока несомненно более несчастным и, вероятно, худшим человеком, чем он был, но большим поэтом. Только тут его поэзия приобрела общечеловеческий интерес и стала понятной не только немногим избранным. Она стала более земной, но вначале и земля его не была материальной землей. Его вскормленный небом стиль при первом контакте с грубой действительностью тут же дематериализовывал ее. Его мир в 1904–1906 гг. – завеса миражей, наброшенная на более реальные, но невидимые небеса. Его стиль, бесплотный и чисто музыкальный, прекрасно подходил для изображения туманов и миражей Петербурга, иллюзорного города, тревожившего воображение Гоголя, Григорьева, Достоевского. Этот романтический Петербург, сновиденье, возникающее в нереальной мгlistой атмосфере северных невских болот, стал основой блоковской поэзии, едва он коснулся земли после своих первых мистических полетов. «Прекрасная дама» исчезает из его стихов. Ее сменяет Незнакомка, тоже нематериальное, но страстное, вечно-присутствующее видение, которым он одержим на всем протяжении второго тома (1904–1908 гг.). С особой четкостью она является в знаменитейшем стихотворении (пожалуй, после *Двенадцати* самом известном), написанном в 1906 г., характерном сочетанием реалистической иронии с романтическим лиризмом. Стихотворение начинается гротескно-ироническим изображением дачного места под Петербургом. В этом логове кипучей пошлости, где «испытанные

остряки» гуляют с дамами и «пьяницы с глазами кроликов „in vino veritas“ кричат», появляется Незнакомка:

*И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.*

*И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.*

*И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.*

*И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.*

*Глухие тайны мне поручены,
Мне чье-то солнце вручено,
И все души моей излучины
Пронзило терпкое вино.*

*И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.*

*В моей душе лежит сокровище,
И ключ поручен только мне!
Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.*

Разумеется, перевод может дать только очень несовершенное представление об оригинале – впечатление от поэзии Блока очень сильно зависит от звучания, от гармонии гласных, от эмоционального и музыкального колорита того, что иначе могло бы показаться смутным и бессвязным набором поэтических слов.

К тому же периоду относится целая серия прелестных стихов, где Блок для разнообразия демонстрирует неожиданный дар уютного и шаловливого юмора.

Серия названа цитатой из *Макбета* – *Пузыри земли*. Это стихи о простеньких шаловливых духах, живущих в полях и лесах. Немногие стихи Блока завоевали больше симпатии к нему, чем *Болотный*

попик, таинственный, проказливый, добродушный, созданный его фантазией, который, на палец возвышаясь, стоит на кочке

*И тихонько молится,
Приподняв свою шляпу,
За стебель, что клонится,
За больную звериную лапу,
И за Римского папу.*

Как и большинство символистов, Блок приветствовал революцию 1905 года. Он примкнул к мистическим анархистам. Однажды он даже нес красный флаг. Поражение революции, наступившее в 1906-1907 гг., усилило его пессимизм, и чувства безнадежности и уныния овладели его душой. Его поэзия стала навсегда выражением «роковой пустоты» (о которой он говорит в стихах 1912 года), знакомой многим людям его поколения. Эта «пустота» сродни андреевской. Разница в том, что Блок гений и человек несоизмеримой культуры – и что он *знал* состояние мистического блаженства, о котором Андреев и не подозревал. Бессильное желание возвратиться к Сияющему Присутствию, откуда он был исключен, и горькая обида на то, как с ним обошлась «Прекрасная дама», стали сюжетом его «лирических драм», написанных в 1906–1907 гг. – *Балаганчика* и *Незнакомки*, которые можно отнести к его самым ранним и самым чарующим шедеврам. *Балаганчик* – арлекиниада. Он был поставлен в 1907 г. и шел довольно долго. На тех, кто его видел, он произвел незабываемое впечатление. В нем много лучшей блоковской лирики, но по сути своей это сатира, пародия, да и мрачно-богохульная притом. Это пародия на собственный блоковский мистицизм и сатира на его же надежды и ожидания. Его друзья – Белый и Сергей Соловьев – восприняли это не только как оскорбление в свой адрес, но и как оскорбление их общей веры в Софию – Божественную Премудрость. Это повлекло за собой отдаление от Блока его московских друзей, и следующий период стал для него временем мрачного одиночества. Для большинства читателей страшный пессимизм *Балаганчика* скрыт за его лирическим очарованием и капризным символизмом. Но по сути дела это одна из самых мрачных и богохульных пьес, когда-либо и где-либо написанных поэтом.

Незнакомка – мечтательная, романтическая драма-видение, развивающая сюжет стихотворения под тем же названием. В ней меньше лирического очарования, чем в *Балаганчике*, но в ней проявился блоковский иронический и гротескный реализм, который только усиливает мистический романтизм главной темы. Первая сцена разворачивается в кабачке, где влюбленный в Незнакомку Поэт вступает в разговор с половым, и в конце концов его выбрасывают на улицу, потому что он слишком пьян. Вторая сцена –

пустырь на краю Петербурга: городовые тащат Поэта, совершенно пьяного. В это время с неба падает звезда и превращается в ту Незнакомку, о которой мечтает Поэт. Но он так пьян, что не в состоянии узнать ее, и ее уводит пошлый господин, который обещает утолить ее жажду земной любовью. Третья сцена – в пошло-элегантной гостиной. Там находятся Поэт и Звездочет, огорченный внезапным падением звезды первой величины. Внезапно появляется Незнакомка, преследующая господина, который увел ее с собой. Поэту кажется, что он узнает ее – но нет! Неузнанная, она исчезает, и упавшая звезда опять сияет на зимнем небе. Даже те, кому не по вкусу придется романтизм этой пьесы, оценят единственные по мастерству прозаические диалоги, искусную структуру первой и третьей сцены, которые построены параллельно, так что разговоры в гостиной ежеминутно напоминают зрителю, пугающе и жутко повторяя их, разговоры в кабачке. С этих пор кабаки часто появляются в блоковской поэзии. Теперь она наполняется вином, женщинами и цыганскими песнями – и все это на фоне страстного отчаяния и безнадежной тоски о навеки утраченном видении «Прекрасной дамы». Страстное и безнадежное разочарование – такова отныне атмосфера поэзии Блока. Только изредка его вырывает из постоянного уныния вихрь земной страсти. Такой вихрь отразился на цикле *Снежная маска*; эта экстатическая, лирическая fuga написана в первые дни 1907 года.

Гений Блока достигает зрелости к 1908 году. Стихи, написанные за последующие восемь лет, вошли в третий том, который вместе с поэмой *Двенадцать* несомненно является самым крупным из того, что было создано русским поэтом за последние восемьдесят лет. Блок не был человеком огромного ума или огромной моральной силы. Не был он в сущности и великим мастером. Искусство его пассивно и произвольно. Он скорее регистратор поэтического опыта, нежели строитель поэтических зданий. Великим его делает наличие переполняющего его поэтического духа, словно явившегося из иных миров. Он сам описал свой творческий процесс в одном из замечательнейших своих стихотворений – *Художник* (1913) как совершенно пассивное состояние, очень близкое к мистическому экстазу, как его описывают великие западные (испанские и немецкие) мистики. Экстазу предшествует состояние тоскливой скуки и прострации; потом приходит неизъяснимое блаженство от ветра, дующего из иных сфер, которому поэт отдается безвольно и послушно. Но экстазу мешает «творческий разум», который насильно заключает в оковы формы «легкую, добрую птицу свободную» – птицу вдохновения; и когда произведение искусства готово, то для поэта оно мертво, и он снова впадает в свое прежнее состояние опустошенной скуки.

В третьем томе блоковский стиль пульсирует полнее и сильнее, чем в ранних произведениях. Он напряженнее и полнокровнее. Но, как и в ранних вещах, он так сильно зависит от тончайших, легчайших особенностей языка, звука, ассоциаций, что все попытки перевода становятся безнадежными. Самые чисто лирические стихи можно читать только в подлиннике. Но стихи другой группы, более иронические и, следовательно, более реалистические, не вполне непереводимы.

ПЛЯСКИ СМЕРТИ

*Как тяжело мертвецу среди людей
Живым и страстным притворяться!
Но надо, надо в общество втираться,
Скрывая для карьеры лязг костей...*

*Живые спят. Мертвец встает из гроба,
И в банк идет, и в суд идет, в сенат...
Чем ночь белее, тем чернее злоба
И перья торжествующе скрипят.*

*Мертвец весь день трудится над докладом.
Присутствие кончается. И вот –
Нашептывает он, виляя задом,
Сенатору скабресный анекдот...*

*Уж вечер. Мелкий дождь зашлепал грязью
Прохожих, и дома, и прочий вздор...
А мертвеца – к другому безобразью
Скрежещущий несет таксомотор.*

*В зал многолюдный и многоколонный
Спешит мертвец. На нем – изящный фрак.
Его дарят улыбкой благосклонной
Хозяйка – дура и супруг – дурак.*

*Он изнемог от дня чиновной скуки,
Но лязг костей музыкой заглушен...
Он крепко жмет приятельские руки –
Живым, живым казаться должен он!*

*Лишь у колонны встретится очами
С подругою – она, как он, мертва.
За их условно-светскими речами
Ты слышишь настоящие слова:*

*– Усталый друг, мне странно в этом зале.
– Усталый друг, могила холодна.
– Уж полночь. – Да, но вы не приглашали
На вальс NN. Она в вас влюблена...*

*А там – NN уж ищет взором страстным
Его, его – с волнением в крови...
В ее лице, девически прекрасном,
Бессмысленный восторг живой любви...*

*Он шепчет ей незначащие речи,
Пленительные для живых слова,
И смотрит он, как розовеют плечи,
Как на плечо склонилась голова...*

*И острый яд привычно-светской злости
С нездешней злостью расточает он...
– Как он умен! Как он в меня влюблен!
В ее ушах – нездешний, странный звон:
То кости лязгают о кости.*

Уныние и отчаяние, выразившиеся в *Плясках смерти*, характерны для большинства блоковских стихов после 1907 г. Но иногда, на какое-то время кажется, что Блок открыл для себя какой-то луч надежды, который заменит «Прекрасную даму» – и это любовь к России. То была странная любовь, прекрасно знающая о гнусных и низких чертах любимой и все-таки порой доходящая до настоящих пароксизмов страсти. Образ России отождествился в его воображении с Незнакомкой – таинственной женщиной его мечтаний – и со страстными, раздвоенными женщинами Достоевского: Настасьей Филипповной (*Идиот*) и Грушенькой (*Братья Карамазовы*). Другим символом и мистическим отражением России становится метель, вьюга, которая в *Снежной маске* была символом холодных и обжигающих бурь плотской страсти и которая становится основным фоном *Двенадцати*. Русский ветер страстей снова ассоциируется с цыганскими хорами Москвы и Петербурга. Еще до Блока многие великие русские писатели (в том числе Державин, Толстой и Лесков) знали прелесть и величие цыганских хоров. В середине девятнадцатого века жил гениальный и не проявившийся полностью поэт Аполлон Григорьев, душа которого была наполнена цыганской поэзией. Он написал несколько необычайных песен, которые были присвоены цыганами, хоть они и забыли самое имя Аполлона Григорьева. Блок практически открыл Григорьева-поэта (как критик он был хорошо известен) и «поднял его». Он издал собрание стихов Григорьева (1915), к которому написал предисловие – одну из немногих прозаических статей, достойных великого поэта. В нем он благородно отдает должное своему забытому предшественнику.

Любовь Блока к России выражалась в остром переживании ее судеб, доходившем порой до истинно-пророческого дара. В этом отношении лирическая fuga *На поле Куликовом* (1908) особо примечательна: она полна мрачных, зловещих предчувствий

грядущих катастроф 1914 и 1917 гг. Другое замечательное стихотворение (написанное в августе 1914 г.) раскрывает полностью эту странную любовь к своей стране. Они начинаются словами:

*Грешить бесстыдно, беспробудно,
Счет потерять ночам и дням,
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти сторонкой в Божий храм.*

Далее, деталь за деталью, он пишет портрет максимально отвратительного и опустившегося типа русского человека, и внезапно заканчивает:

*Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.*

Невозможно подробно рассказать тут обо всех стихах Блока, написанных между 1908 и 1916 г. Достаточно будет назвать несколько незабываемых шедевров, таких как *Унижение* (1911) – об унижении продажной любви; *Шаги командора* (1912), одно из лучших когда-либо написанных стихотворений о возмездии; страшный крик отчаяния – *Голос из хора* (1914); и *Соловьиный сад*, по стилю «классичнее» и строже большинства его лирических стихотворений, символическую поэму, неожиданно приводящую на память другую великую символическую поэму – *Мою жизнь* Чехова. Кроме лирических стихотворений, третий том включает два более крупных произведения того же времени: поэму *Возмездие* и лирическую трагедию *Роза и крест*.

Возмездие было начато в 1910 г. под впечатлением смерти отца. По плану оно должно было состоять из трех частей, но только первая была полностью завершена. По стилю это реализм, попытка приближения к методу Пушкина и Лермонтова. Это история его отца и его самого, и Блок собирался создать вещь большой значимости, проиллюстрировав законы наследственности и показав последовательное разложение старого режима в России. Блок не способен был справиться с этой задачей, и в целом поэма не была его удачей. Однако в ней есть сильные и прекрасные места. Начало второй главы открывает неожиданный в Блоке дар широкого исторического видения: это великолепный синтетический очерк русской жизни при Александре III, который можно было бы цитировать во всех учебниках русской истории. *Роза и крест* (1913) более традиционна и менее поразительна, чем все остальное, что написал Блок. Действие происходит в Лангедоке XIII века. Пьеса очень хорошо построена и лирическая поэзия Блока тут на высочайшем уровне. От начала до конца лейтмотивом в ней проходит припев таинственной песни, которую поет бретонский менестрель Гаэтан:

*Радость, о, Радость-Страдание –
Боль неизведанных ран!*

Финальная сцена, возможно, самое большое достижение Блока в области патетической иронии.

Отношение Блока к Великой войне, как и отношение большей части передовой интеллигенции, выражалось в пассивном пацифизме. Когда пришел его черед идти на фронт, он использовал все доступные ему средства, чтобы избежать мобилизации, и ему удалось заменить военную службу службой в инженерно-строительной дружине, строившей укрепления в тылу. Как только до него дошли слухи о падении монархии, он дезертировал и вернулся в Петроград. Вскоре он был назначен секретарем Чрезвычайной следственной комиссии, расследовавшей деятельность министров старого режима, приведшую к революции.

В тот год Блок попал под влияние левых эсеров и их представителя, «скифа» Иванова-Разумника, который развивал нечто вроде мистического революционного мессианизма, с упором на революционную миссию России и на фундаментальное отличие социалистической России от буржуазного Запада. Левые эсеры объединились с большевиками и приняли активное участие в свержении Временного правительства. Так Блок оказался на стороне большевиков, вместе со своим другом Белым, но против большинства своих прежних друзей, включая Мережковских. Большевизм Блока не был ортодоксальным марксистским коммунизмом, но все-таки большевиком он стал не случайно. Большевистская революция со всеми ее ужасами и с ее анархией была встречена им положительно, как выражение всего, что он отождествлял с душой России – душой Вьюги. Эта концепция большевистской революции нашла выражение в его последней, величайшей поэме – *Двенадцать*. *Двенадцать* – это двенадцать красногвардейцев, патрулирующих улицы Петрограда в зиму 1917–1918 года, задирающих буржуев и пульей решающих свои ссоры за девушек. Цифра двенадцать превращается в символ двенадцати апостолов и в конце возникает фигура Христа, указующая, против их воли, дорогу двенадцати красным солдатам. Это поклон в сторону путаного революционного мистицизма Иванова-Разумника и доказательство совершенной нерелигиозности мистицизма Блока. Те, кто знают блоковскую поэзию, знают, что имя Христа значит для него не то, что оно значит для христианина, – это поэтический символ, существующий сам по себе, со своими собственными ассоциациями, весьма отличными от Евангелий и от церковных традиций. Любое толкование «Христа» в *Двенадцати*, не учитывающее блоковскую поэзию в целом, будет просто бессмысленным. Здесь у меня нет места обсуждать этот вопрос, но

не интеллектуальный символизм делает *Двенадцать* тем, что они есть, – величайшей поэмой. Важно не то, что она означает, а то, что она есть. Музыкальный гений Блока достигает в ней своих вершин. С точки зрения ритмической конструкции это чудо из чудес. Музыкальный эффект построен на диссонансах. Блок вводит слова и ритмы грубой и пошлой «частушки» и достигает эффекта невероятного простора и величия. Построена поэма с чудесной точностью. Развивается она широкими взмахами, переходами из одного ритма в другой и переплавлением диссонансов в высшую гармонию. Несмотря на грубый реализм и язык, находящийся на грани жаргона, хочется сравнить поэму с такими шедеврами лирического построения, как *Кубла Хан* или первая часть *Фауста*. Существуют два английских перевода *Двенадцати*. Их можно прочесть, чтобы получить общее представление о «содержании», но они не дают никакого понятия о величии и совершенстве оригинала. Поэма кажется непере译имой, из чего можно сделать вывод, что перевести ее как следует – немыслимое чудо. Однако такое чудо осуществил немецкий переводчик Вольфганг Грегер, чей перевод почти достигает уровня оригинального текста.

В том же месяце, когда были написаны *Двенадцать* (январь 1918), Блок написал *Скифов*, напряженно риторическую инвективу против западных народов, которые не хотят заключать мир, предложенный большевиками. Это весьма красноречиво, но не слишком умно, и во всяком случае гораздо ниже по уровню, чем *Двенадцать*.

Это было последнее стихотворение Блока. Новое правительство, ценившее своих немногих интеллигентных союзников, загрузило Блока работой, и целых три года он трудился над всякого рода культурными и переводческими начинаниями, которыми руководили Горький и Луначарский. После *Двенадцати* его революционный энтузиазм спал и сменился пассивным унынием, куда не проникал даже ветер вдохновения. Он пытался продолжать работу над *Возмездием*, но из этого ничего не вышло. Он смертельно устал – и был пуст.

В отличие от многих других писателей он не страдал от голода и холода, потому что большевики заботились о нем, но он был мертв задолго до своей смерти. Такое впечатление сложилось у всех, кто вспоминает Блока в это время. Он умер от сердечной болезни 9 августа 1921 г. *Двенадцать* прославили его больше, чем все предыдущее, но левые литературные школы в последние годы жизни Блока дружно его ниспровергали. Его смерть стала сигналом для признания его одним из величайших национальных поэтов.

В том, что Блок – великий поэт, нет и не может быть сомнений. Но при всем своем величии он, безусловно, поэт нездоровый, болезненный, величайший и типичнейший представитель поколения,

лучшие сыны которого были поражены отчаянием и, неспособные победить свой пессимизм, либо впадали в опасный и двусмысленный мистицизм, либо находили забвение в вихре страстей.

10. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Рассказывая о жизни Блока, я несколько раз упомянул имя другого замечательного писателя – Андрея Белого. Блок был величайшим, но Андрей Белый, конечно же, самым оригинальным и самым влиятельным из всех символистов. В отличие от Блока, которого больше всего влекло прошлое с его великими романтиками, Белый был весь обращен к будущему и из символистов был ближе всех к футуристам. Он и сегодня далеко опережает всех символистов по силе своего влияния; пожалуй, он единственный символист, который участвует в литературном развитии как активная сила. В особенности большое влияние оказала его проза, которая революционизировала стиль русских писателей. Белый – фигура более сложная, чем Блок, да и все прочие символисты; в этом смысле он может соперничать с самыми сложными и смущающими фигурами в русской литературе – Гоголем и Владимиром Соловьевым, которые оказали немалое влияние на самого Белого. С одной стороны Белый – это самое крайнее и типичное выражение символистских воззрений; никто не пошел дальше его в стремлении свести мир к системе «соответствий» и никто не воспринимал эти «соответствия» более конкретно и реалистично; но именно эта конкретность его нематериальных символов возвращает его к реализму, как правило, находящемуся вне символистского способа самовыражения. Он настолько владеет тончайшими оттенками реальности, выразительнейшими, значительнейшими, подсказывающими и одновременно ускользающими деталями, он так велик и так оригинален в этом, что невольно возникает совершенно неожиданное сравнение с реалистом из реалистов – с Толстым. И все-таки мир Белого, несмотря на его более чем жизнеподобные детали, есть невещественный мир идей, в который наша здешняя реальность лишь проецируется как вихрь иллюзий. Этот невещественный мир символов и абстракций кажется зрелищем, полным цвета и огня; несмотря на вполне серьезную, интенсивную духовную жизнь он поражает как некое метафизическое «шоу», блестящее, забавное, но не вполне серьезное. У Белого до странного отсутствует чувство трагедии, и в этом он опять-таки совершенная противоположность Блоку. Его мир – это мир эльфов, который вне добра и зла, как та страна фей, которую знал Томас Рифмач; в нем Белый носится как Пэк или Ариэль, но Ариэль недисциплинированный и сумасбродный. Из-за всего этого одни видят в Белом провидца и пророка, другие – мистика-шарлатана. Кем бы он ни был, он разительно отличается от всех символистов полным отсутствием сакраментальной

торжественности. Иногда он невольно бывает смешон, но вообще он с необычайной дерзостью слил свою наружную комичность с мистицизмом и с необычайной оригинальностью использует это в своем творчестве. Он великий юморист, вероятно, величайший в России после Гоголя, и для среднего читателя это его самая важная и привлекательная черта. Но юмор Белого сперва озадачивает – слишком он ни на что не похож. Русской публике понадобилось двенадцать лет, чтобы его оценить, и вряд ли он сразу завоеует неподготовленного западного читателя. Но те, кто его отведал и получил к нему вкус, всегда будут признавать его в точном смысле слова единственным – редчайшим, изысканнейшим даром богов.

Как столь многие современные русские писатели Андрей Белый прославился под псевдонимом, в конце концов заменившим его наследственное имя даже в частной жизни. Настоящее его имя – Борис Николаевич Бугаев. Он родился в Москве в 1880 г. – в том же году, что и Блок. Его отец, профессор Бугаев (профессор Летаев в сочинениях сына), был выдающимся математиком, корреспондентом Вейерштрасса и Пуанкаре, деканом факультета Московского университета. Сын унаследовал от него интерес к самым трудным для понимания математическим задачам. Он учился в частной гимназии Л. И. Поливанова, одного из лучших педагогов России того времени, который внушил ему глубокий интерес к русским поэтам. В доме М. С. Соловьева Белый встречался с Владимиром Соловьевым и рано стал знатоком его мистического учения. Годы конца века и начала следующего стали для Белого и для его не по годам развитого друга Сергея (сына М. С. Соловьева) временем экстатического ожидания апокалипсиса. Они вполне реально и конкретно верили, что первые годы нового столетия принесут новое откровение – откровение Женской Ипостаси, Софии, и что ее пришествие полностью переменит и преобразит жизнь. Эти ожидания еще усилились, когда друзья узнали о видениях и поэзии Блока. В это время Белый учился в Московском университете, что заняло у него восемь лет: он получил диплом по философии и по математике. Несмотря на его блестящие способности, профессура смотрела на него косо из-за его «декадентских» писаний – некоторые даже не подали ему руки на похоронах отца. Первое из «декадентских» писаний появилось в 1902 г. под раздражающим названием *Симфония (Вторая драматическая)*. Несколько исключительно тонких критиков (М. С. Соловьев, Брюсов и Мережковские) сразу распознали тут нечто совершенно новое и многообещающее. Это почти зрелое произведение дает полное представление как о юморе Белого, так и о его изумительном даре – писать музыкально организованную прозу. Но критики отнеслись к этой симфонии и к тому, что за ней последовало, с негодованием и злобой, и на несколько лет Белый заменил Брюсова (которого

начинали признавать) – теперь все нападки на «декадентов» обращены были на Белого, Белый был основной мишенью. Его обзывали непристойным клоуном, чьи ужимки оскверняют священную область литературы. Отношение критики безусловно понятно и простительно: почти во всех произведениях Белого бесспорно есть элемент дурачества. За *Второй симфонией* последовала *Первая (Северная, героическая, 1904)*, *Третья (Возвращение, 1905)* и *Четвертая (Кубок метелей, 1908)*, а также сборник стихов *Золото в лазури (1904)* – и все встретили такой же прием.

В 1905 г. Белый (это все время приходится повторять, рассказывая о символистах) был захвачен волной революции, которую он пытался объединить с соловьевским мистицизмом. Но последовавшая реакция вызвала у Белого подавленность, как и у Блока, депрессию, и он потерял веру в свои мистические идеалы. Подавленность излилась в двух стихотворных сборниках, появившихся в 1909 г.: реалистическом – *Пепел*, где он подхватывает некрасовскую традицию, и *Урна*, где он рассказывает о своих блужданиях по абстрактной пустыне неокантианской метафизики. Но отчаяние и подавленность Белого лишены угрюмой и трагической горечи Блока, и читатель поневоле относится к ним не так серьезно, тем более, что сам Белый поминутно отвлекает его своими юмористическими курбетами. Все это время Белый писал прозу том за томом: писал блестящие, но фантастические и импрессионистские критические статьи, в которых объяснял писателей с точки зрения своего мистического символизма; писал изложения своих метафизических теорий. Символисты высоко его ценили, но широкой публике он был почти не известен. В 1909 г. он опубликовал свой первый роман – *Серебряный голубь*. Это замечательное произведение, которому вскоре предстояло оказать такое огромное влияние на историю русской прозы, вначале прошло почти незамеченным. В 1910 г. он прочел ряд докладов в Петербургской «поэтической Академии» о русской просодии – дата, с которой можно отсчитывать само существование русской просодии как отрасли науки.

В 1911 г. он женился на девушке, носившей поэтическое имя Ася Тургенева, а в следующем году молодая пара познакомилась с известным немецким «антропософом» Рудольфом Штейнером. Штейнеровская «антропософия» есть грубо конкретизированная и детализированная обработка символистского мировоззрения, которое считает человеческий микрокосм во всех его деталях параллельным вселенскому макрокосму. Белый и его жена были заморожены Штейнером и четыре года прожили в его магическом заведении в Дорнахе, близ Базеля («Гетеануме»). Они принимали участие в строительстве Иоганнеума, который должен был быть выстроен

только адептами Штейнера, без вмешательства непросвещенных, т.е. профессиональных строителей. За это время Белый опубликовал свой второй роман *Петербург* (1913) и написал *Котика Летаева*, который был опубликован в 1917 году. Когда разразилась война, он занял четко-пацифистскую позицию. В 1916 г. он был вынужден возвратиться в Россию для военной службы. Но от этого его спасла революция. Как и Блок, он попал под влияние Иванова-Разумника и его «скифского» революционного мессианизма. Большевиков он приветствовал как освободительную и разрушительную бурю, которая разделяется с одряхлевшей «гуманистической» европейской цивилизацией. В его (очень слабой) поэме *Христос воскрес* (1918) он, еще более настойчиво, чем Блок, отождествляет большевизм с христианством.

Как и Блок, Белый очень скоро потерял веру в это тождество, но, в отличие от Блока, не впал в унылую прострацию. Напротив, именно в самые худшие годы большевизма (1918–1921) он развил бурную деятельность, вдохновленную верой в великое мистическое возрождение России, нарастающее вопреки большевикам. Ему казалось, что в России на его глазах возникает новая «культура вечности», которая заменит гуманистическую цивилизацию Европы. И действительно, в эти страшные годы голода, лишений и террора в России происходил удивительный расцвет мистического и спиритуалистического творчества. Белый стал центром этого брожения. Он основал «Вольфилу» (Вольная философская ассоциация), где свободно, искренно и оригинально обсуждались самые жгучие проблемы мистической метафизики в их практическом аспекте. Он издавал *Записки мечтателя* (1919–1922), неперIODический журнал, смесь, в которой содержится почти все лучшее, что было опубликовано в эти тяжелейшие два года. Он преподавал стихосложение пролетарским поэтам и с невероятной энергией читал лекции чуть не каждый день. За этот период, кроме множества мелких произведений, им были написаны *Записки чудака*, *Преступление Николая Летаева* (продолжение *Котика Летаева*), большая поэма *Первое свиданье* и *Воспоминания о Блоке*. Он был вместе с Блоком и Горьким (которые ничего не писали и потому в счет не шли) крупнейшей фигурой в русской литературе, причем куда более влиятельной, чем они оба. Когда возродилась книжная торговля (1922), издатели первым делом стали печатать Белого. В том же году он уехал в Берлин, где стал таким же центром среди писателей-эмигрантов, каким был в России. Но его экстатический и беспокойный дух не позволил ему оставаться за границей. В 1923 г. он вернулся в Россию, ибо только там он чувствует соприкосновение с тем, что считает мессианским возрождением русской культуры.

Андрей Белый обычно считается прежде всего поэтом, и, в общем, это верно; но его стихи и по объему, и по значению меньше,

чем его проза. В стихах он почти всегда экспериментирует, и никто не сделал больше, чем он, в открытии доселе неизвестных возможностей русского стиха, особенно в его традиционных формах. Его поэзия не отмечена величием и страстным напряжением, как у Блока. Ее воспринимаешь легче всего, если относиться к ней как к словесной игре. Первая его книга переполнена древнегерманскими ассоциациями (более в сюжетах, чем в форме). На многих страницах вы встретите Ницше с его символами Заратустры, и Беклина с его кентаврами, но уже и тут видны первые плоды его юмористического натурализма. *Пепел*, самая реалистическая его книга, одновременно и самая серьезная, хотя в ней содержатся некоторые самые смешные его вещи (*Дочь священника* и *Семинарист*). Но господствующая нота – мрачное и циничное отчаяние. В этой книге находится самое серьезное и сильное стихотворение Белого – *Россия* (1907):

*Довольно: не жди, не надейся, –
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся
За годом мучительный год.*

И оно заканчивается словами:

*Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!*

Через десять лет, с высоты второй революции, он переписал эти стихи, закончив их так:

*Россия! Россия! Россия! –
Мессия грядущего дня.*

Урна (написанная после *Пепла* и опубликованная одновременно с ним) – любопытное собрание пессимистических и причудливо-иронических размышлений о несуществовании мира реальностей, открытое философией Канта. С этого времени Белый написал немного стихов; последняя книга его лирики (*После разлуки*, 1922) – прямо говоря, сборник словесных и ритмических упражнений. Но одна его поэма – *Первое свиданье* (1921) – прелестна. Как и *Три встречи* Соловьева, это смесь серьезности и веселья, которые у Белого странно-неразделимы. Большая часть опять покажется непосвященному пустой словесно-фонетической игрой. Надо принять ее как таковую – с удовольствием, потому что она необыкновенно веселит. Но реалистическая часть поэмы – это нечто большее. Там его лучшие юмористические портреты – портреты Соловьевых (Владимира, Михаила и Сергея), и описание большого симфонического концерта в Москве (1900 г.) – шедевр словесной выразительности, мягкого реализма и прелестного юмора. Эта поэма тесно связана с прозаическим творчеством Белого и так же основана

на очень сложной системе музыкального построения, с лейтмотивами, «соответствиями» и «ссылками» на себя же.

В предисловии к первому своему прозаическому произведению (*Драматическая симфония*) Белый говорит: «Эта вещь имеет три смысла: музыкальный смысл, сатирический смысл и, кроме того, философски-символический смысл». Это можно сказать обо всей прозе, разве что отметить еще, что второй смысл не всегда чисто сатирический – правильное было бы назвать его реалистическим. Последний смысл, философский, вероятно, по мнению Белого, самый важный. Но для читателя, который хочет получить удовольствие от прозы Белого, важно не принимать его философию слишком всерьез и не ломать голову над ее смыслом. Это будет бесполезно, особенно в отношении его более поздних «антропософских» произведений, философия которых не может быть понята без предварительной долгой инициации в Дорнахе. К тому же это и не нужно. Проза Белого ничего не потеряет, если воспринимать ее философские символы просто как орнамент.

Его проза – «орнаментальная проза» – выражение это, которое теперь стало техническим термином, обозначает почти все лучшее, написанное прозой в России, начиная примерно с 1916 года. В этой орнаментальной прозе символы (и звуки-символы), которые Белый употребляет, чтобы выразить свою метафизику, никак не худший орнамент. «Орнаментальная» проза не означает «витиеватая». Она не обязательно отмечена приподнятым поэтическим языком, как у сэра Томаса Брауна или у Вячеслава Иванова. Напротив, она может быть подчеркнуто-реалистической, даже агрессивно-грубой (некоторые молодые «орнаменталисты» зашли в этом отношении значительно дальше, чем когда-либо осмеливались натуралисты). Основное в ней то, что она привлекает внимание читателя к малейшей детали: к словам, к их звучанию и ритму. Она прямо противоположна аналитической прозе Толстого или Стендаля. Это декларация независимости малых величин. Западные мастера «орнаментальной прозы» – это Рабле, Лэм, Карлейль. Величайшим русским орнаменталистом был Гоголь. У орнаментальной прозы отчетливая тенденция: ускользнуть из-под контроля большей величины, разрушить цельность произведения. Эта тенденция полностью развернулась почти у всех продолжателей Белого. Но в творчестве самого Белого эта тенденция уравнивается музыкальной архитектурой всего произведения. Это музыкальная архитектура выражена в самом слове *Симфония* и осуществляется продуманной системой лейтмотивов и повторов-ссылок, «кресчендо и диминуэндо», параллельным развитием независимых, но (по своему символизму) связанных между собою тем. Однако центробежная тенденция орнаментального стиля обычно побеждает центростремительные силы музыкальной конструкции и (за

исключением, может быть, *Серебряного голубя*) *Симфония* и романы Белого не являют совершенного целого. В этом смысле их нельзя сравнить с высшим единством *Двенадцати. Симфонии* (особенно первая, так называемая *Вторая, Драматическая*) содержат много прекрасных страниц, особенно сатирического плана. Но неопытному начинающему читателю их не порекомендуешь. Начинать читать Белого лучше с *Воспоминаний об Александре Блоке* или с первого романа – *Серебряный голубь*.

Серебряный голубь не так поражает оригинальностью, как другие произведения Белого. Он смоделирован по великому образцу Гоголя. Нельзя сказать, что это имитация, ибо нужна могучая оригинальность, чтобы, пойдя на выучку к Гоголю, не пережить жалкого провала. Пожалуй, Белый единственный из русских писателей, кому это удалось. Роман написан блистательной, равномерно-прекрасной прозой; эта-то проза прежде всего и поражает читателя. Правда, это не столько Белый, сколько Гоголь, отразившийся в Белом, но это всегда Гоголь на самом высоком уровне, что с самим Гоголем случалось редко. *Серебряный голубь* несколько одинок в творчестве Белого, поскольку в нем есть человеческий интерес и трагедия воспринимается как трагедия, а не как орнаментальная штучка шутника. Действие происходит в сельской местности, в Центральной России. Герой, Дарьяльский, – интеллигент, который впитал изысканнейшую европейскую и античную культуру, но неудовлетворен и хочет найти новую правду. От Запада он хочет обратиться к Востоку. Его оскорбляет баронесса Тодрабе-Грабен, бабушка его нареченной невесты, и это помогает ему порвать с западной цивилизацией. Он встречает группу крестьян, принадлежащих к мистической и оргиастической секте Белых голубей; герой присоединяется к ним и живет жизнью крестьянина. Он чувствует, что его засасывает их чувственный мистицизм, и хотя у него бывают минуты экстатического блаженства в новой среде, он ощущает, что его опять тянет к чистому образу его отвергнутой «западной» любви. Он пробует бежать от Белых голубей, но его заманивают в ловушку и убивают мистики, опасаясь разоблачений, которые он может сделать, ускользнув от их чар. Роман этот по содержанию интереснее большинства русских романов. У него сложный и отлично распутанный сюжет; живые образы, как у Гоголя, – охарактеризованные большей частью с физической стороны; живой и выразительный диалог. Но, пожалуй, особенно замечательны там картины Природы, завораживающие, пронизанные поэзией. Вся книга пропитана ощущением монотонной и безграничной русской равнины. Все это, вместе с блистательно-орнаментальным стилем, делает *Серебряного голубя* одним из самых богатых сокровищами произведений русской литературы.

Петербург, как и *Серебряный голубь* – роман о философии русской истории. Тема *Серебряного голубя* – противостояние Востока и Запада; тема *Петербурга* – их совпадение. Русский нигилизм, в обеих своих формах – формализма петербургской бюрократии и рационализма революционеров, представлен как точка пересечения опустошительного западного рационализма и разрушительных сил «монгольских» степей. Оба Аблеуховых, бюрократ-отец и террорист-сын – татарского происхождения. Насколько *Серебряный голубь* идет от Гоголя, настолько же Петербург идет от Достоевского, но не от всего Достоевского – только от *Двойника*, самой «орнаментальной» и гоголевской из всех «достоевских» вещей. По стилю *Петербург* непохож на предшествующие вещи, тут стиль не так богат и, как и в *Двойнике*, настроен на лейтмотив безумия. Книга похожа на кошмар, и не всегда можно понять, что, собственно, происходит. В ней большая сила одержимости и повествование не менее увлекательно, чем в *Серебряном голубе*. Сюжет вертится вокруг адской машины, которая должна взорваться через двадцать четыре часа, и читатель все время держится в напряжении подробными и разнообразными рассказами об этих двадцати четырех часах и о решениях и контррешениях героя.

Котик Летаев – самое оригинальное и ни на что не похожее произведение Белого. Это история его собственного младенчества и начинается она с воспоминаний о жизни до рождения – в материнской утробе. Она построена на системе параллельных линий, одна развивается в реальной жизни ребенка, другая в «сферах». Несомненно, это гениальная вещь, несмотря на смущающие детали и на то, что антропософское объяснение детских впечатлений как повторения прежнего опыта расы не всегда убедительно. Главная линия повествования (если тут можно говорить о повествовании) – постепенное формирование представлений ребенка о внешнем мире. Этот процесс передан с помощью двух терминов: «рой» и «строй». Это кристаллизация хаотических бесконечных «роев» и четко очерченные и упорядоченные «строи». Развитие символически усиливается тем, что отец ребенка, известный математик, мастер «строя». Но для антропософа Белого ничем не ограниченный «рой» представляется более истинной и более значащей реальностью. Продолжение *Котика Летаева* – *Преступление Николая Летаева* гораздо менее абстрактно-символично и может без труда быть прочитано непосвященными. Это самое реалистическое и самое забавное произведение Белого. Оно разворачивается в реальном мире: речь в нем идет о соперничестве между его родителями – математиком отцом и элегантною и легкомысленною матерью – по поводу воспитания сына. Тут Белый в своей лучшей форме как тонкий и проницательный реалист, и его юмор (хотя символизм

постоянно присутствует) достигает особенной прелести. *Записки чудака*, хотя они блистательно орнаментальны, читателю, не посвященному в тайны антропософии, лучше не читать. Но последнее его большое произведение – *Воспоминания об Александре Блоке* (1922) читать легко и просто. Музыкальная конструкция отсутствует, и Белый явно сосредоточен на передаче фактов, как они были. Стиль тоже менее орнаментален. Порой даже небрежен (чего никогда не бывает в других его произведениях). Две-три главы, посвященные антропософской интерпретации блоковской поэзии, надо пропустить. Остальные же главы – это залежи интереснейших и неожиданнейших сведений из истории русского символизма, но, прежде всего, это восхитительное чтение. Несмотря на то, что он всегда смотрел на Блока снизу вверх, как на высшее существо, Белый анализирует его с изумительной проницательностью и глубиной. Рассказ об их мистической связи 1903–1904 гг., мастерски восстанавливающий атмосферу этих связей, необычайно жив и убедителен. Но думается, что самое лучшее в этих *Воспоминаниях* – портреты второстепенных персонажей, которые написаны со всем присущим Белому богатством интуиции, подтекста и юмора. Фигура Мережковского, например, – чистый шедевр. Этот портрет уже широко известен среди читающей публики и, вероятно, тапочки с кисточками, которые Белый ввел как лейтмотив Мережковского, навсегда останутся как бессмертный символ их носителя.

11. МАЛЫЕ СИМВОЛИСТЫ

Одним из основных результатов символистского движения стало то, что количество поэтов увеличилось чуть не в сто раз и почти во столько же раз вырос средний уровень их мастерства, а также их положение в обществе и котировка у издателей. Примерно с 1905 г. все новые люди в русской поэзии были в большей или меньшей степени учениками символистов и примерно с того же времени все, кроме разве неграмотных, писали стихи на таком техническом уровне, который, скажем, в 1890 г. был доступен только самым великим. Влияние символизма распространилось в нескольких направлениях; возникли всевозможные школы – школа мистически-метафизическая; школа ритма и словесной зрелищности; академическая школа, имитировавшая стиль зрелого Брюсова; «оргиастическая» школа, рвущаяся из оков формы к спонтанному выражению «стихийной» души; школа прославления порока и школа чистой технической акробатики.

Метафизическая поэзия старших символистов представлена, например, строгими, неброскими стихами Юргиса Балтрушайтиса (р. 1873), литовца, усердно переводившего на русский язык скандинавов и Д'Аннунцио (мы обязаны ему великолепным переводом байроновского *Видения суда*), который в настоящее время является

послом Литвы в Советском Союзе. Сергей Соловьев (р. 1886), рано созревший блестящий мистик, о котором я несколько раз упоминал, говоря о Блоке и Белом, в своих стихах оказался всего лишь послушным учеником Брюсова (его академической манеры). Несмотря на его мистицизм, несмотря на его истинное православие (в 1915 г. он стал священником), стихи его античны, в самом языческом смысле этого слова. Однако написанная им жизнь его знаменитого дяди Владимира – одна из самых прелестных биографий, написанных на русском языке.

У символистов читателям нравился больше всего словесный блеск и ласкающие мелодии. Пышность символистов в опошленном виде можно встретить в стихах Тэффи, известнейшей юмористической писательницы; бальмонтское опьянение мелодичными ритмами – в стихах Виктора Гоффмана (1884-1911), которого можно считать типичным «малым символистом», с его сентиментальной красотой и тоской, со всеми его прекрасными дамами и верными пажами, так опошленными впоследствии.

Более обещающим, чем все эти поэты, показался Сергей Городецкий (род. 1884) со своими веселыми первыми стихами. В первой своей книге *Ярь* (1907) он проявил прекрасный дар ритма и удивительную способность создавать им самим сочиненную квазирусскую мифологию. Некоторое время литературские круги и обычные читатели видели в нем величайшую надежду русской поэзии, но следующие его книги показали, какое у него короткое дыхание; он очень быстро выродился в ловкого и незначительного версификатора. Однако *Ярь* останется как самый интересный памятник своего времени, времени, когда в воздухе был мистический анархизм, когда Вячеслав Иванов верил в возможность новой мифологической эпохи и когда широко распространилась вера в то, что жизненные силы стихийной природы человека разорвут оковы цивилизации и мирового порядка. Эта вера нашла свою формулу в трех строках Городецкого:

*Мы поднимем древний Хаос,
Древний Хаос потревожим
Мы ведь можем, можем, можем!*

Любопытной и совершенно изолированной фигурой был граф Василий Алексеевич Комаровский (1881–1914). Почти всю жизнь он был на грани безумия и не раз эту грань переходил. Именно это придает особый привкус его писаниям – а их очень немного. Его стихи, большая часть которых вошла в его единственную книжку *Первая пристань* (1913), чрезвычайно оригинальны, причудливы и витиеваты. В них есть ощущение страшной бездны, над которой он беспечно тклет освещенные солнцем паутинки своего блистательного языка и странного юмора. Может быть, ни один поэт не сумел так

естественно придать своим стихам совершенно неопределимый отпечаток своей личности. Проза его еще более неопишима и ни на кого не похожа. Большая часть ее осталась ненапечатанной. Тут бушует его капризное своеволие, и он словно подмигивает лукаво, как существо, обладающее более чем человеческой свободой, свободой от всех законов причинности. Я не знаю ни на одном языке ничего подобного прозе Комаровского, но для того, чтобы ее оценить, читатель должен быть лишен педантизма и открыт для совершенно неожиданных ощущений. Комаровский был связан с символизмом, особенно с Анненским и с Анри де Ренье, но сам он не был символистом, ибо не был «истом» вообще.

12. «СТИЛИЗАТОРЫ»: КУЗМИН

Важным аспектом эстетического возрождения России – символизм был только главным литературным его выражением – было оживление интереса к художественной жизни прошлого, как русского, так и иностранного. И в живописи, и в литературе это часто принимало форму сознательной имитации старинных художников и писателей. Такой вид творческого пастиша в России носит название «стилизации». В литературе она коснулась в основном прозы. У символистов не было предвзятой идеи – какую именно прозу им писать – и каждый пошел своим путем; таким образом, символистской прозаической школы не существует, хотя есть поэтическая. Некоторые символисты разрешили эту трудность, распространив на прозу правила поэзии (Бальмонт, Сологуб, Белый), другие предались свободному импрессионизму (Гиппиус), третьи, не доверяя себе, стали искать руководства у признанных авторитетов и пришли к имитации прозы минувших веков. Так произошло с Брюсовым, чья лучшая проза – всегда стилизация. Метод стилизации применялся не только в прозе; многие «малые» поэты частично или полностью посвятили себя этому. Таков, например, Юрий Верховский, величайший знаток пушкинской эпохи и умелый имитатор поэтов того времени. Но самое крупное имя среди них – Михаил Алексеевич Кузмин (род. 1875), который, хотя и принадлежал к символистскому кругу (и несколько лет жил на «Башне»), как писатель стоит в стороне от символистской школы. Он эстет чистой воды. Любимые его эпохи – александрийская, ранневизантийская и восемнадцатый век. С другой стороны, он крепко врос в религиозную традицию и странно симпатизирует старообрядцам. В его творчестве отчетливо звучат религиозные мотивы, но не так, как у символистов – не метафизически, а обрядно, ритуально. Религиозный элемент в нем неотделим от изысканной и порочной чувственности. Эта смесь, хоть и пикантна, не всем по вкусу. Поэзия его отличается от символистской большей конкретностью и меньшей торжественностью. Почти всегда в его

стихах речь идет о любви. Он обладает большим мастерством и стихи его часто восхитительны. Первый его поэтический сборник – *Александрийские песни* (1906) – остался его лучшим сборником. Он был вдохновлен *Песнями Билитис* Пьера Луи; но не может быть никакого сомнения, что александрийские любовные песни, реконструированные русским поэтом, и тоньше, и изысканнее, и многозначнее. За песнями последовала шаловливо-очаровательная пастораль «восемнадцатого века» *Сезоны любви* (1907), где он проявляет свое почти акробатическое умение владеть рифмой. Его дальнейшее творчество состоит частью из скучноватых аллегорических любовных стихов в духе петрарковых *Триумфов*, частью из восхитительно-легкомысленных стихов о «прелестных мелочах жизни», и в этом жанре он не имеет соперников. В прозе он защищает идеал «прекрасной ясности» и вдохновляется примерами поздних греческих романистов, житиями святых, итальянской новеллой и французским романом XVIII века.

Стиль его – жеманный и нарочито офранцузенный. Его очарование заключается в пикантно-порочном привкусе его вещей, потому что, хотя он и пишет романы приключений, ему до странного не хватает умения рассказывать. Рассказы о современной жизни (самая крупная вещь – роман *Нежный Иосиф*, 1910) построены посредственно и редко бывают интересны. Но что в них прекрасно – это диалог, в котором он пошел даже дальше Толстого в воспроизведении произношения и неровностей разговорного языка. Он пишет также либретто для балетов и оперетт; пишет и пьесы. Обычно они написаны с легкомысленным озорством и их прелесть в рифмованных пассажах. Самая прелестная из всех – *Комедия о святом Алексее*, раннее произведение (1907), особенно типичное для его манеры говорить о священных вещах, включающее некоторые из его лучших песенок.

13. ХОДАСЕВИЧ

Поэты, родившиеся после 1880 г., не добавили к символизму ничего, или очень мало. Исключение представляет Владислав Фелицианович Ходасевич (по-польски *Chodasiewicz*, род. 1886). Хотя техника его почти свободна от символистских влияний, общий дух его поэзии значительно ближе к символизму, чем к более молодым школам, ибо он, единственный из всех молодых поэтов – мистик. Первая его книга появилась в 1908 г., но общее признание он получил только после публикации своих последних, уже послереволюционных книг *Путем зерна* (1920) и *Тяжелая лира* (1923), которые являются произведениями зрелого и уверенного искусства. Ходасевич мистический спиритуалист, но в выражении своих интуитивных ощущений он иронист. Его поэзия есть выражение иронического и трагического противоречия между свободой бессмертной души и ее порабощенностью материей и необходимостью. Эта вечная тема выражена в

его стихах с четкостью и изяществом, несколько напоминающим остроумие древних времен. Собственно, остроумие есть главная черта поэзии Ходасевича, и его мистические стихи обычно заканчиваются колкой эпиграммой. Эта манера очень действенна – его стихи доходят до самых несклонных к поэзии читателей. Он внезапно стал популярен в 1919–1920 гг., когда после перенесенных нечеловеческих страданий русские интеллигенты больше обычного были открыты соблазну мистических настроений. Но даже такой не-мистик (и не-поэт) как Горький считает Ходасевича величайшим из ныне живущих русских поэтов. И если судить поэзию по нормам XVIII века, то Горький прав, ибо Ходасевич величайший из живущих мастер поэтического остроумия. Несмотря на его мистические верования, он классицист и стиль его – мастерское воскрешение форм и манер Золотого пушкинского века.

Промежуточная глава II

ВТОРАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

1

Великая война не слишком затронула русскую литературу. Русская интеллигенция реагировала на нее не так, как образованные классы Германии, Англии, Франции и Италии. Множеству литераторов Германии, Франции, Англии и Италии, которые воевали или погибли на фронтах, русская литература может противопоставить только одно имя – Гумилева. Национальный либерализм, который проповедовал Струве и его друзья, способствовал поднятию воинственного духа в тылу, но за малым исключением никого не послал на фронт. Войну вел класс кадровых военных и тех, кто был традиционно связан с ним. Прямое влияние войны на русскую литературу стало ощущаться только тогда, когда молодые люди рождения 1895 года и последующих, начавшие жизнь как солдаты, кадеты или добровольцы, освободились и смогли писать. Это произошло только в 1921 г., после окончания гражданских войн. По своему отношению к войне интеллигенция разделилась почти поровну на патриотов, равнодушных и *пораженцев*. Я упоминал уже об усилиях Блока избежать мобилизации; Блок не был исключением. Поэтому нас не должно удивлять, что война гораздо менее интересно отразилась в русской литературе, чем в литературе западных стран. То немногое, что существует (за исключением стихов Гумилева и того, что написали молодые писатели, появившиеся после войны) написано военными корреспондентами, а не солдатами.

Февральская революция 1917 г. поначалу вызвала всеобщий энтузиазм, но вскоре развитие событий положило конец всякому патриотическому оптимизму. Оптимистическая стадия революции почти не отразилась в русской литературе. Растущий пессимизм, ощущение, что все кончено, с силой выразилось уже в августе 1917 г. в ремизовском *Слове о гибели Русской земли*. Мемуаров о 1917 г. существует множество: немногие из них являются литературой, но среди этих немногих такие замечательные вещи как *Взвихренная Русь* Ремизова и *Фронт и революция* (первая часть *Сентиментального путешествия*) Виктора Шкловского.

Вдохновила революционную поэзию Октябрьская революция, большевистская революция. Авторами величайших произведений, вдохновленных ею, были не коммунисты, а мистики, очень мало общего имевшие и с вождями, и с целями революции – Блок и Белый. Оба они в 1917–1918 были тесно связаны с левыми эсерами; одним из вождей и теоретиков этого движения был Иванов-Разумник, историк литературы, который и придумал «скифскую» доктрину.

«Скифы» были мистическими революционерами, верившими в религиозную суть большевистской революции и в очистительную силу разрушительных катаклизмов. Немало интеллигентов, ничего общего не имевших с атеистическим оптимизмом Ленина, приветствовали его революцию, охваченные духом самоубийственного экстаза. Они надеялись и верили, что старый буржуазный мир, так бесполезно нагородивший всю эту культуру, будет разрушен и новое человечество родится к новой жизни на новой и голой земле. Они верили, что разрушение материальных богатств, политического и экономического величия даст большую свободу духа и что наступающая эпоха станет великой эпохой духовной культуры – культуры вечности, по выражению Белого. Эти чувства присутствуют в произведениях Блока, Белого, Гершензона, Волошина, Ремизова, Ходасевича и других людей символистского поколения. Эти чувства нарастали и распространялись в худшие годы голода, разрухи и террора. В 1918–1920 гг. мистицизм был живым, как никогда. В Петербурге его центром была «Вольфила», учрежденная Андреем Белым (Вольная философская ассоциация), объединявшая принимающих большевизм и тех, кто отвергал большевизм, но принимал новую эпоху – эпоху материального разрушения и духовного созидания. Подобные чувства были распространены и среди православного духовенства, которое, осуждая злую силу атеистического коммунизма, готовилось к новой эре «примитивного христианства», когда Церковь, преследуемая и преданная, воссияет ярче и более чистым мистическим светом.

2

Русский большевизм есть ветвь русского марксизма и то, что характерно для большевистской политической литературы, характерно для русской марксистской литературы вообще. В целом это нелегкое чтение: все написано на партийном жаргоне, который непонятен читателю, если сам он не начитанный марксист. Это сплошной догматизм; авторитет тут играет гораздо более важную роль, чем свободное исследование – марксист верит в авторитеты так же свято, как средневековый схоласт. Произведения Маркса, Энгельса и (после его смерти) Ленина считаются непогрешимыми. Писания ортодоксальных марксистов, таких как Каутский и Плеханов, уважаются, пока они не впадают в ересь. Аргумент Маркса неоспорим, разве только оппоненту удастся найти ему другое толкование. Тексты Маркса (а теперь это начинается и с Лениным) интерпретируются на множество манеров, как когда-то Библия, ибо не существует ничего достоверного, кроме Святого Писания. Из всей большевистской литературы писания Ленина – самое интересное со всех точек зрения. Ленин, безусловно, был великолепным оратором и в речах, и в своих писаниях. Язык его сравнительно свободен от

официального жаргона. Изложение ясное. У него есть дар иронии и гениальное умение облекать свои идеи, как и свои повороты и перевороты в политике, в оракулоподобные, запоминающиеся формулировки. Его статьи – статьи человека действия. У него есть ораторский темперамент, но нет литературной культуры, и его речи и статьи не есть литература в том смысле, например, как речи Жореса. Троцкий в своих писаниях – немногим более чем воодушевленный и ловкий полемист. Стил ь его – неряшливый, газетный, изуродованный обычным большевистским жаргоном. Это русский язык только в самом широком смысле слова. Он развлекался также и «литературной критикой» и в этом виде деятельности проявил довольно либеральный для коммуниста образ мыслей. Но, как и всякий большевистский официальный критик, он интересуется не литературной ценностью произведения, а его педагогической полезностью для воспитания пролетариата. Единственная разница между большевистскими критиками в том, что некоторые, как Троцкий и Воронский, понимают воспитание в более широком смысле, включая туда и некоторую общую культуру, а другие думают, что оно должно сводиться к вколачиванию марксизма и «ленинизма».

Главный литератор большевистской олигархии – Луначарский, комиссар просвещения. Но если на писаниях Ленина и Троцкого, что бы мы ни думали об их литературных и философских заслугах, несомненно лежит отпечаток могучей личности, то Луначарский, хотя он человек сравнительно более высокой культуры и с литературными притязаниями, – не более, чем третьесортный провинциальный школьный учитель с примесью журналиста. Его проза по уровню ниже приличной журналистской прозы. Стихи же его считались бы безнадежно плоскими и неумелыми даже во времена Надсона. Его драмы – которые встретили в Англии такой необъяснимо хороший прием (во всяком случае, со стороны прессы) – жалкие ребяческие аллегории самого дурного и скучного сорта. Конечно, неумелость его стихов несколько теряется в переводе, но даже и тут видна его полная неспособность сделать свои персонажи живыми и надутая пустота его мнимоглубокомысленного символизма. Дистанция между *Бурей* Шекспира и самым худшим Андреевым меньше, чем дистанция между худшим Андреевым и Луначарским. Но, вероятно, к счастью для репутации Луначарского за границей, полная бездарность так же непереводима, как и абсолютное совершенство.

С самого начала союзниками большевиков были футуристы, но отношение большевиков к таким опасным друзьям было несколько подозрительным и осторожным, хотя грандиозный успех *Мистерии Буфф* Маяковского и его замечательные достижения в политической сатире научили коммунистических вождей его ценить. Но об этом,

как и о крайне желанном и поощряемом возникновении школы пролетарских поэтов, мы поговорим в главе, посвященной современной поэзии.

3

Гражданская война, длившаяся почти ровно три года (с «Октябрьской», по старому стилю, революции, которая произошла 7 ноября 1917 г., до падения Врангеля в ноябре 1920 г.) повлияла на русскую жизнь гораздо больше и глубже, чем Великая война. Бои шли почти на всей российской территории. Там же, где их не было, всех молодых мужчин мобилизовали в Красную армию. Кроме того, гражданская война была гораздо страшнее, чем война с Германией. Белые, красные, зеленые – все проявляли неимоверную жестокость. Эпидемии (девяносто процентов состава войск, дравшихся на юге России, переболело тифом) и полная материальная разруха увеличивали ужасы войны. В литературе гражданская война нашла широкое отражение и стала любимым материалом для новой школы беллетристов. Мы говорим об этом в последней главе.

В результате поражения белых армий большое количество граждан России оказалось за ее пределами. Надо считать, что политических беженцев или эмигрантов было более миллиона, и так как среди них представители образованных классов имелись в очень высокой пропорции, то совершенно естественно возникла литература эмигрантов и для эмигрантов. С самого 1920 г. стали появляться русские издательства во всех временных и постоянных центрах «Заграничной России»: Стокгольм, Берлин, Париж, Прага, Белград, София, Варшава, Ревель, Харбин, Нью-Йорк – все внесли свою лепту в издание русских книг. В 1922 г., когда Германия была самой дешевой страной Европы, в Берлине был настоящий бум русского книгопечатания и там стали публиковаться издания как для эмигрантского, так и для внутреннего советского рынка.

Однако стабилизация марки и ужесточившаяся большевистская цензура, которая фактически не впускает в Россию русских (и не только русских) книг, напечатанных за границей, положили конец процветанию русских издателей в Берлине. Только немногие удержались на поверхности. Теперь главным культурным центром русской эмиграции стал Париж – соединяющий сравнительную дешевизну жизни со всеми приманками западной цивилизации – и Прага, где чехословацкое правительство открыло русский университет и русские гимназии.

Число эмигрантов, в особенности принадлежащих к верхушке интеллигенции, постоянно растет и получило значительное подкрепление в 1922–1923 гг., когда советское правительство выслало из России наиболее «подозрительных» представителей интеллигенции. Основные имена эмигрантского литературного мира:

романисты – Куприн, Бунин, Арцыбашев, Шмелев, Зайцев; юмористы – Тэффи и Аверченко; поэты – Бальмонт, Зинаида Гиппиус, Марина Цветаева; Шестов, Мережковский, Бердяев, Булгаков, Муратов, Алданов-Ландау, князь С. Волконский. В этот список не входят многие писатели, которые живут или жили за границей, не отказываясь от советского подданства и не отождествляя себя с белой эмиграцией.

В целом известные писатели, оказавшиеся за советской чертой, не сохранили своей творческой энергии.

Отрыв от родной почвы – суровое испытание для писателя. И хотя Бунин и другие продолжают писать достойные уважения произведения, русские беллетристы мало что дали за пределами России. Худшее, что можно сказать об эмигрантской литературе: у нее нет здорового подлеска; молодое поколение, оказавшееся вне России, не выдвинуло ни одного заметного поэта или прозаика.

С политической литературой (в широком смысле слова) происходит обратное. Это естественно, потому что русская политическая и национальная мысль только вне СССР может развиваться в условиях свободы печати, необходимых для ее существования. Среди эмигрантов находится большое число интересных политических писателей старшего (довоенного) поколения. В их числе Бердяев и Струве (о которых я уже говорил); Шульгин (о политических мемуарах которого пойдет речь в следующей главе); церковник и монархист И. А. Ильин (один из интеллигентов, высланных в 1922 г.); умеренный социалист Алданов-Ландау, о котором речь пойдет позже, как об историческом романисте; эсер Бунаков-Фондаминский, самый интересный представитель националистической демократии, и Федор Степун, пытающийся примирить социализм и демократию с православной Церковью. Самый интересный из них, вероятно, Григорий Ландау, автор *Заката Европы* (развившегося из эссе, опубликованного в декабре 1914 г.), где он с точки зрения позитивистской и научной социологии рассуждает об оскудении европейской цивилизации в результате Великой войны и Версальского мира. Но, главное, русская политическая мысль вне России не бесплодна, как художественная литература, и самые интересные ее проявления исходят от группы молодых людей, до революции безвестных; они называют себя евразийцами. Евразийцы – крайние националисты, считающие, что Россия особый культурный мир, отличающийся от Европы и от Азии, – откуда и их имя. Их идеи частично идут от Данилевского и Леонтьева, но сами они – люди отчетливо послереволюционной формации. Они принимают Великую Революцию как непреложный факт – не без некоторой национальной гордости за ее разрушительное величие, – но подчеркнуто осуждают ее «сознательную злую волю, направленную против Бога и Его

Церкви». Они церковники, но не «богоискатели» – они стремятся черпать силу от религии, а не отдавать ей все свои силы. Они практически реалисты и, возможно, оставят след в истории скорее, чем в литературе. Движение евразийцев особенно значительно и интересно тем, что оно, несомненно, отвечает некоторым важным тенденциям внутри России. В литературе евразийцы пока ничем особенно не выделялись; только один из них, князь Н. С. Трубецкой (сын философа, князя С. Трубецкого), несмотря на свою склонность к эпатажу, является по-настоящему одаренным памфлетистом. Его предисловие к русскому переводу *России во мгле* Герберта Уэллса – шедевр уничтожающего сарказма.

В 1921 г., когда большевики начали свою недолго продержавшуюся политику уступок, некоторые эмигранты (в основном из крайних империалистов) сделали «открытие», что большевизм, хоть и интернационален снаружи, но по сути империалистичен, и начали движение за возвращение на родину. В результате этого движения, некоторое время субсидировавшегося Советским правительством, несколько писателей (самый выдающийся из них А. Н. Толстой) вернулись в Россию и приняли советское подданство. Но в целом движение не имело успеха. Причиной этого была иллюзорность советских уступок, но, главным образом, тот очевидный факт, что сменовеховцы (названные по своей первой публикации *Смена вех* – отсылка к *Вехам* Струве), за исключением профессора Устрялова, все как один были платными агентами Москвы и не внушали уважения. В целом эмигранты остались бескомпромиссно враждебными к коммунизму, и если когда и произойдет слияние большевизма и национализма, оно пойдет не по тому пути, который предлагали сменовеховцы.

4

Русская литература внутри России прошла, как и все в стране, через два равных периода, между которыми пролегал НЭП (новая экономическая политика). НЭП был провозглашен в 1921 г. и выразился в отказе от строжайшего экономического коммунизма и в разрешении частной торговли, которая до тех пор считалась преступным деянием, наказуемым зачастую смертной казнью. В течение первого периода резкое усиление абсолютной монополии государства в соединении с повсеместным политическим (и экономическим) террором и полное разрушение железнодорожного сообщения сделали жизнь в городах Советской России, особенно в Петербурге, такой неопишимо ужасной, что попытки просто пересказать факты наталкиваются на естественное недоверие – кажется невозможным, что человек мог прожить три-четыре года в таком непрекращающемся кошмаре. В мою задачу не входит рассказывать о страданиях петербургских жителей (в Москве, где

находилось правительство, и которая была ближе к хлеботородным районам, условия были чуть-чуть лучше). Писатели страдали меньше, главным образом благодаря «просветительским» затеям Горького, но и они месяцами жили на осьмушке хлеба в день – да и эта осьмушка не всегда им доставалась. Большинство провели зимы 1918 и 1919 гг., не вылезая из шуб, потому что топлива не хватало еще более, чем еды. Условия литературной жизни в Петербурге в 1918–1920 гг. живо описаны в *Сентиментальном путешествии* Виктора Шкловского. Писание денег не давало, потому что за 1918 год все частные издательства вымерли и государство практически монополизировало печатное дело. Для того чтобы выжить, писатели должны были работать над переводами для горьковского предприятия под названием «Всемирная литература», или в театрах, или читать лекции в разных заведениях. Да и за это их рацион увеличивался незначительно. Книги с датой выпуска 1919 и 1920 очень редки, особенно если выпущены не Государственным издательством (Госиздатом), и в будущем, вероятно, будут приманкой для коллекционеров. Книгопечатание не прекратилось вовсе благодаря просвещенным спекулянтам, с одной стороны, и изобретательности некоторых молодых авторов – с другой; эти последние умудрялись доставать бумагу и печатать свои книги бесплатно (особенно ловкими себя показали в этом деле имажинисты); Государственное издательство, со своей стороны, печатало литературную пропаганду (Маяковского). От террора литературный мир пострадал сравнительно мало; конечно, все писатели не-коммунисты отсидели по несколько месяцев в тюрьме, но казнен был из всех известных писателей один Гумилев. Некоторое количество не менее известных авторов и университетских профессоров были, в неформальном порядке, убиты в провинции или умерли в тюрьме.

Несмотря на все это литературная жизнь не прекратилась. В Петербурге независимая литературная жизнь сконцентрировалась вокруг «Вольфилы» Андрея Белого и подобных ей групп и приняла отчетливо мистическую окраску. В Москве она была более шумной, менее пристойной и главными центрами ее были поэтические кафе, где футуристы и имажинисты читали свои стихи и вели литературные битвы. Для всей России этого времени характерно господство шумных и агрессивных левых литературных групп: патологически-преувеличенный интерес к театру, в соединении с полным пренебрежением к зрителю (театры жили на правительственные дотации и потому могли обойтись без зрительского ободрения); подавляющее преобладание стихов над прозой и необычайное множество литературных «студий», где молодых учили азам своего искусства признанные мастера. Самые известные из этих студий: Петербургская, где искусство поэзии преподавал Гумилев, а

искусство прозы Замятин, и Московская, поддерживаемая государством студия пролетарских поэтов, которую вел Брюсов.

Для литературы первым результатом НЭПа было закрытие многочисленных субсидируемых государством учреждений, что ей соответственно повредило. Вторым результатом было рождение частных издательств (большинство их базировалось в Берлине, но работало на русский рынок); большая часть этих издательств просуществовала недолго, и сегодня Госиздат опять самый главный книгоиздатель, выпускающий больше книг, чем все частные издательства вместе. Атмосфера литературной жизни изменилась, стала не такой нервной, более или менее нормализовалась и стала похожа на дореволюционную в худшие времена. Создана весьма суровая цензура, которая становится с каждым годом суровее. То, что было возможно в 1922 г., совершенно невозможно в 1925, а о политическом журнализме, кроме строго коммунистического, не может быть и речи. Даже журналисты-коммунисты подчинены строжайшему контролю ЛИТО (Литературный отдел – так ныне зовется цензура). Как и во дни Николая I, некоторой свободой пользуются только беллетристика и поэзия. Но и художественная литература очень страдает от тирании цензора: нам известно немало произведений, написанных лучшими авторами, которые так и не увидели света, и не увидят его, пока остается в силе нынешнее положение. В этих условиях, особенно после высылки писателей и философов из СССР, очень немногие из оставшихся там литераторов не выразили, так или иначе, активной поддержки властям предержащим: русские писатели, начиная с 1921 г., проявляют гораздо большую сервильность, нежели принято было при старом режиме. Тем большего уважения заслуживают те, кто воздержался от выражений преданности. Тем не менее очень немногие писатели, за исключением футуристов, у которых большевизм еще дореволюционная традиция, стали коммунистами. Частично это объясняется тем, что желающие вступить в компартию подвергаются очень строгой проверке, но еще и тем, что русская литература на родине, так же как и мыслящая часть нации, по духу может быть большевистской, но не коммунистической, и уж безусловно не интернационалистской. Самое очевидное чувство во всех их писаниях – это агрессивный, самоуверенный, неловкий национализм и презрение к странам Запада; это же звучит в разговорах тех, кто приезжает за границу. Никогда Россия не была так пропитана национализмом, как с тех пор, что в ней воцарился Интернационал. Писатели, не выступающие открыто против советской власти и признающие, хоть на словах, мудрость Маркса и величие Ленина, называются «попутчиками», что означает – те, с кем нам до какого-то места по дороге. Вопрос о том, как к ним относиться, партия решает по разному: «либеральное» крыло (возглавляемое Троцким и

«критиком» Воронским) за то, чтобы их поддерживать, коль скоро они «открыто не вредят коммунистическому воспитанию народа». Левое крыло, состоящее в основном из амбициозных, но бесталанных писателей-коммунистов, утверждает, что в государственную периодику можно допускать только тех, кто приносит прямую пользу коммунистическому воспитанию масс. На дискуссии по этому поводу, происходившей в мае 1921 г., комиссия, собранная ЦК партии, приняла резолюцию в пользу политики Воронского. Благодаря этой политике государственная печать в состоянии заполнять свои литературные журналы творениями попутчиков, которые могут более или менее прилично жить на получаемые гонорары.

Глава VI

1. ГУМИЛЕВ И ЦЕХ ПОЭТОВ

Движение, начатое символистами, имело в виду расширение поэтического горизонта, освобождение индивидуальности, повышение уровня техники; в этом смысле оно находится на подъеме, и вся заслуживающая внимания русская поэзия с начала века и до наших дней принадлежит к одной и той же школе. Но *differentia specifica* (видовые отличия) поэтов-символистов – их метафизические устремления, их концепция мира как системы подобий, их тенденция приравнять поэзию к музыке – не были подхвачены их наследниками. Поколение поэтов, родившихся после 1885 г., продолжило революционную и культурную работу символистов – но перестало быть символистами. Примерно в 1910 г. школа символистов стала распадаться, и в последующие несколько лет возникли новые, соперничающие школы, самые главные из которых – акмеисты и футуристы.

Акмеизм (это нелепое слово было впервые иронически произнесено символистом-противником, а новая школа вызывающе приняла его как название; однако это название никогда не было особенно популярно и вряд ли еще существует) базировался в Петербурге. Основоположниками его были Городецкий и Гумилев, и это была реакция на позицию символистов. Они отказались видеть вещи только как знаки других вещей. Они хотели восхищаться розой, как они говорили, потому что она прекрасна, а не потому, что она символ мистической чистоты.

Они желали видеть мир свежим и непредубежденным глазом, «каким видел его Адам на заре творения». Их учением был новый реализм, но реализм, открытый конкретной сущности вещей. Они стремились избегать волчьих ям эстетизма и объявили своими мэтрами (странный подбор) Виллона, Рабле, Шекспира и Теофиля Готье. От поэта они требовали живости взгляда, эмоциональной силы и словесной свежести. Но, кроме того, они хотели сделать поэзию ремеслом, а поэта – не жрецом, а мастером. Создание Цеха поэтов было выражением этой тенденции. Символисты, желавшие превратить поэзию в религиозное служение («теургию»), неодобрительно встретили новую школу и до конца (особенно Блок) оставались убежденными противниками Гумилева и Цеха.

Об одном из основателей Цеха поэтов, Городецком, я говорил ранее. К 1912 году он уже пережил свой талант. О нем можно больше и не упоминать в этой связи (отметим только, что писавший в 1914 году крайне шовинистические военные стихи Городецкий в 1918 г. стал коммунистом и сразу же после того, как Гумилев был казнен большевиками, написал о нем в тоне самого сервильного поношения).

Николай Степанович Гумилев, не говоря уже об его историческом значении, истинный поэт. Родился в 1886 г. в Царском Селе, учился в Париже и Петербурге. Первая книга была опубликована в Петербурге в 1905 г. Она была доброжелательно отрецензирована Брюсовым, чье влияние в ней отчетливо чувствуется, как и в последующих. В 1910 г. Гумилев женился на Анне Ахматовой. Брак оказался непрочным, и во время войны они развелись. В 1911 г. он путешествовал по Абиссинии и Британской Восточной Африке, куда опять отправился незадолго до войны 1914 г. Он сохранил особую любовь к Экваториальной Африке. В 1912 г., как мы уже говорили, он основал Цех поэтов. Поначалу стихи участников Цеха особого успеха у публики не имели. В 1914 г. Гумилев, единственный из русских писателей, пошел на фронт солдатом (в кавалерию). Принимал участие в кампании августа 1914 г. в Восточной Пруссии, был дважды награжден Георгиевским крестом; в 1915 г. был произведен в офицеры. В 1917 г. был откомандирован в русские части в Македонии, но большевистская революция застала его в Париже. В 1918 г. возвращается в Россию, в немалой мере из авантюризма и любви к опасностям. «Я охотился на львов, – говорил он, – и не думаю, что большевики много опаснее». Три года он жил в Петербурге и окрестностях, принимал участие в обширных переводческих предприятиях Горького, преподавал искусство версификации молодым поэтам и писал самые лучшие свои стихи. В 1921 г. он был арестован по обвинению (по-видимому, ложному) в заговоре против советской власти и после нескольких месяцев тюремного заключения был по приказу Чека расстрелян 23 августа 1921 г. Он был тогда в расцвете таланта; последняя его книга лучше всех предыдущих, и самая многообещающая.

Стихи Гумилева собраны в нескольких книгах, главные из которых: *Жемчуга* (1910), *Чужое небо* (1912), *Колчан* (1915), *Костер* (1918), *Шатер* (1921) и *Огненный столп* (1921); *Гондла*, пьеса в стихах из истории Исландии, и *Мик*, абиссинская сказка. Рассказов в прозе у него немного и они не имеют значения – они принадлежат к раннему периоду и написаны под очень заметным влиянием Брюсова.

Стихи Гумилева совершенно непохожи на обычную русскую поэзию: они яркие, экзотичны, фантастичны, всегда в мажорном ключе и господствует там редкая в русской литературе нота – любовь к приключениям и мужественный романтизм. Ранняя его книга – *Жемчуга*, – полная экзотических самоцветов, иногда не самого лучшего вкуса, включает *Капитанов*, поэму, написанную во славу великих моряков и авантюристов открытого моря; с характерным романтизмом она заканчивается образом Летучего Голландца. Его военная поэзия совершенно свободна, как это ни странно, от «политических» чувств – меньше всего его интересуют цели войны. В этих военных стихах есть новая религиозная нота,

непохожая на мистицизм символистов – это мальчишеская, нерассуждающая вера, исполненная радостной жертвенности. *Шатер*, написанный в большевистском Петербурге, – что-то вроде поэтической географии его любимого континента Африки. Самая впечатляющая ее часть – *Экваториальный лес* – история французского исследователя в малярийном лесу Центральной Африки, среди горилл и каннибалов. Лучшие книги Гумилева – *Костер* и *Огненный столп*. Здесь его стих обретает эмоциональную напряженность и серьезность, отсутствующие в ранних произведениях. Здесь напечатан такой интересный манифест, как *Мои читатели*, где он с гордостью говорит, что кормит своих читателей не унижающей и расслабляющей пищей, а тем, что поможет им по-мужски спокойно посмотреть в лицо смерти. В другом стихотворении он выражает желание умереть насильственной смертью, а «не на постели, при нотариусе и враче». Это желание исполнилось. Поэзия его иногда становится нервной, как странный призрачный *Заблудившийся трамвай*, но чаще она достигает мужественного величия и серьезности, как в замечательном диалоге его со своей душой и телом, – где монолог тела заканчивается благородными словами:

*Но я за все, что взял и что хочу,
За все печали, радости и бредни,
Как подобает мужу, заплачу
Непоправимой гибелью последней.*

Последняя поэма этой книги – *Звездный ужас* – таинственный и странно убедительный рассказ о том, как первобытный человек впервые осмелился посмотреть на звезды. Перед смертью Гумилев работал над другой поэмой о первобытных временах – *Дракон*. Это до странности оригинальная и фантастическая космогония, только первая песнь которой была закончена.

Остальные поэты Цеха в основном подражатели Гумилева или их общего предшественника – Кузмина. Хотя пишут они приятно и умело, не стоит на них останавливаться; их работа – «школьная работа». Запомнятся они скорее как главные персонажи веселой и легкомысленной «*vie de Boheme*», жизни петербургской богемы 1913–1916 гг., центром которой было артистическое кабаре «Бродячая собака». Но два поэта, связанные с Цехом – Анна Ахматова и Осип Мандельштам – фигуры более значительные.

2. АННА АХМАТОВА

Самое большое имя, связанное с акмеизмом и с Цехом поэтов – имя Анны Ахматовой. Это псевдоним (но псевдоним, который фактически заменил подлинное имя даже в частной жизни) Анны Андреевны Горенко. (Ахматова – девичья фамилия ее матери.)

Родилась она в Киеве в 1889 г. В 1910 г. она вышла замуж за Гумилева, в 1911 г. впервые были напечатаны ее стихи. В 1912 г. вышла ее первая книга *Вечер*, с предисловием Кузмина, не привлекавшая внимания вне литературной среды. Но вторая ее книга – *Четки*, появившаяся в 1914 г., за несколько месяцев до войны, имела беспрецедентный успех. Она сразу же сделала Ахматову знаменитой и выдержала больше изданий, чем любой из стихотворных сборников новой школы. Третья книга – *Белая стая* – появилась в 1917 г., а четвертая – *Anno Domini* – в 1922. После развода с Гумилевым она вышла замуж за Владимира Казимировича Шилейко, блистательного молодого ассириолога (и очень оригинального, хотя очень мало пишущего поэта), но через несколько лет они разошлись. Живет она в Петербурге и после смерти Блока стала *princeps* (первой) в литературной республике этого города. Поэзия ее – чисто личная и в значительной степени автобиографичная, но, разумеется, всякий биографический комментарий сейчас был бы преждевременным.

Успех Ахматовой состоялся именно из-за личного и автобиографического характера ее стихов: они откровенно чувствительны, в том смысле, что говорят о чувствах; чувства же выражены не в символических или мистических терминах, а на простом и внятном человеческом языке. Главная их тема – любовь. Она всегда реальная, причем не только само чувство, но и его трактовка. Стихотворения ее реалистичны, живо-конкретны; их легко представить себе зрительно. У них всегда определенное место действия – Петербург, Царское Село, деревня в Тверской губернии. Многие могут быть охарактеризованы, как лирические драмы (термин, который вполне уместно вызывает в памяти Браунинга): *Ночная встреча* и *Утреннее расставание* могли бы быть написаны Ахматовой. Главная черта ее коротких стихотворений (они редко бывают длиннее, чем двенадцать строк, и никогда не превышают двадцати) – их величайшая сжатость. Техническое совершенство их не может быть передано переводом.

*Настоящую нежность не спутаешь
Ни с чем, и она тиха.
Ты напрасно бережно кутаешь
Мне плечи и грудь в меха.
И напрасно слова покорные
Говоришь о первой любви.
Как я знаю эти упорные
Несытые взгляды твои.*

Другое лирико-драматическое стихотворение несколько другого тона:

*Со дня Купальницы-Аграфены
Малиновый платок хранит.*

*Молчит, а ликует, как царь Давид.
В морозной келье белы стены,
И с ним никто не говорит.
Приду и стану на порог,
Скажу: «Отдай мне мой платок!»*

Оба стихотворения написаны в ее первой манере, которая ее прославила и которая господствует в *Четках* и, большей частью, в *Белой стае*. Но в этой последней книге уже проявляется новый стиль. Он начинается с пронзительных и пророческих стихов под многозначительным названием *Июль 1914*. Это более строгий, более суровый стиль, и материал его трагический – тяжкие испытания, которые начались для ее родины с началом войны. Легкая и грациозная метрика ранних стихов сменяется суровой и торжественной героической строфой и другими подобными размерами нового ритма. Иногда ее голос достигает грубого и мрачного величия, которое заставляет вспомнить о Данте. Не переставая быть женским по чувству, он становится «мужским» и «мужественным». Этот новый стиль постепенно вытеснил ее раннюю манеру, а в *Anno Domini* овладел даже ее любовной лирикой и стал доминантой ее творчества. Ее «гражданскую» поэзию нельзя назвать политической. Она надпартийна; скорее она религиозная и пророческая. В ее голосе слышится авторитет того, кто имеет право судить, и сердце, чувствующее с необычной силой. Вот характерные стихи 1916 г.:

*Чем хуже этот век предшествовавших? Разве
Тем, что в чаду печали и тревог
Он к самой черной прикоснулся язве,
Но исцелить ее не мог.*

*Еще на западе земное солнце светит
И кровли городов в его лучах блестят,
А здесь уж белая дома крестами метит
И кличет воронов, и вороны летят.*

В своих последних произведениях Ахматова, как кажется, сознательно стремится избавиться от всего, что привлекало к ней читателей. От утонченности сконцентрированных, предельно сгущенных романов о любви, какими являются ее лирические драмы, она ушла в строгий и аскетический высокий стиль, который вряд ли многим придется по вкусу. Авангардные поэтические школы считают Ахматову старомодной «реакционеркой», но нет сомнения, что место ее в пантеоне потомства сохранится среди немногих истинных поэтов.

3. МАНДЕЛЬШТАМ

Осип (Иосиф) Эмильевич Мандельштам появился в то же время и в том же издании, что и Ахматова. Он один из самых неплодовитых поэтов: все им написанное вошло в две маленькие книжки: *Камень* (1916) и *Tristia* (1922); в обеих вместе не более ста коротких стихотворений. Мандельштам – человек, пропитанный культурой. Он хорошо знает русскую, французскую и латинскую поэзию и большая часть его стихов написана на литературные и художественные темы. Диккенс, Оссиан, Бах, Нотр-Дам, св. София, гомеровский список кораблей, расиновская Федра, лютеранские похороны – вот характерные для него темы. Все это вводится не как декорация, как делает Брюсов, и не как символы какой-нибудь *Ens Realius*, как сделал бы Вячеслав Иванов, но с настоящим историческим и критическим проникновением, как отдельное реальное явление с твердым местом в истории. Поэтический язык Мандельштама достигает иногда блистательной «латинской» звучности, какой со времен Ломоносова не достигал ни один русский поэт. Но главное в его поэзии (как бы ни были интересны его исторические взгляды) – это *форма*, и то, как он ее подчеркивает, делает ощутимой. Достигает он этого, пользуясь словами, полными различных противоречивых ассоциаций: великолепными, вышедшими из употребления архаизмами, и словами ежедневного пользования, еще не вошедшими в употребление в поэзии. Особенно любопытно перемешан его синтаксис – риторические периоды борются с чисто разговорными оборотами речи. Даже построены его стихотворения так, чтобы ощущалась трудность, шероховатость формы: это ломаная линия, меняющая направление с каждым поворотом строфы. Вспышки величественного красноречия особенно полно звучат в такой своеобразной, неожиданной оправе. Красноречие его действительно великолепно и, будучи основано на поэтическом языке и ритме, не поддается переводу. Но, помимо всего этого, Мандельштам интереснейший мыслитель; в его прозаических эссе (к сожалению, не собранных) заключены, пожалуй, самые замечательные, непредвзятые и независимые высказывания, когда-либо произнесенные по поводу современной русской цивилизации и поэтического искусства. Когда они будут собраны, они составят книгу, захватывающе интересную и для тех, кто изучает поэзию, и для тех, кто изучает историю русской цивилизации.

4. ВУЛЬГАРИЗАТОРЫ: СЕВЕРЯНИН

Символизм был аристократической поэзией, которая нравилась, в конечном счете, только избранным. Поэзия Ахматовой более общеинтересна, но если она не требует специальной подготовки, то все-таки требует более тонкой чувствительности, чем у среднего

читателя газет и посетителей кино. Но читатели газет и посетители кино хотели и своей собственной поэзии, и разрешенное символизмом расширение границ поэтического вкуса позволило включить в пределы поэзии многое такое, чего не потерпели бы «викторианцы». Наступил момент, когда вульгарность потребовала для себя места на Парнасе и выпустила свою Декларацию прав в стихах Игоря Северянина.

Северянин (псевдоним Игоря Васильевича Лотарева, род. 1887) назвал себя футуристом (эгофутуристом), но с творческим движением русского футуризма у него мало общего. Его поэзия – это идеализация вожелений среднего горожанина, который мечтает об автомобилях, шампанском, роскошных ресторанах, нарядных женщинах и тонких духах. Оригинальность Северянина в том, что он имел смелость представить все это в самой неприкрыто-наивной форме и придать философии помощника парикмахера осанку нищенского индивидуализма. У него был настоящий «песенный дар» и немалая ритмическая изобретательность; неудивительно, что его стихи приятно поразили пресыщенный вкус крупнейших символистов. Сологуб, самый из них утонченный, написал восторженное предисловие к северянинскому *Громокипящему кубку* (1912), а Брюсов увидел в нем лучшую надежду русской поэзии. Какое-то время вся поэтическая Россия была ослеплена и опьянена северянинскими ритмами. Правда, этот бум скоро закончился, и Северянин сошел с авансены. Но тем временем он покорила массы и несколько лет его книги раскупались по всей России быстрее, чем книги всех остальных поэтов. С настоящим футуризмом у него нет ничего общего. Его притязания на футуризм основывались на любви к таким современным вещам, как автомобили и палас-отели, а также на щедрой чеканке новых слов – большая часть которых находилась в полной дисгармонии с духом языка. Он очень любил вводить в свои стихи плохо переваренные французские выражения из жаргона ресторанов и парикмахерских. Более поздние его книги не имеют и тех достоинств, которые можно обнаружить в *Громокипящем кубке*, и сегодня Северянин (который живет в Эстонии), по-видимому, забыт своими прежними читателями.

Сначала словечко Северянина – эгофутуризм – собрало вокруг него группу молодых поэтов, но те, кто были лучше, вскоре отстали от своего вождя и присоединились к одному из двух лагерей: акмеизму или подлинному футуризму.

5. МАРИНА ЦВЕТАЕВА

В те года, когда главным предметом читательских восторгов была Анна Ахматова, расцвели и получили признание многие поэтессы. У всех у них были общие черты: они были чувствительны и монополизировали между собой поэзию чувств. Наиболее

заметными из этих дам были Мариэтта Шагинян (род. 1888), армянка из Ростова, чья книжка *Orientalia* (1912), имевшая большой успех, стремилась к «библейской» силе чувств и восточной смелости красок; и Мария Моравская, соединявшая крайнюю сентиментальность с интересными попытками учиться у современной частушки.

На гораздо более высоком поэтическом уровне стоит замечательно оригинальный и свежий талант Марины Цветаевой, совершенно свободный от сомнительных прелестей дамской поэзии. Цветаева – девичья фамилия Марины Ивановны Эфрон (р. в Москве, с 1922 г. живет в Праге). Ее развитие шло совершенно независимо от всяких школ и цехов, но представляет общую тенденцию самой жизненной части современной русской поэзии – вырваться из оков «тем» и «идей» в свободный мир форм.

Первая ее книга вышла в 1911 г. Было ясно, что книга написана школьницей, но казалось, что она обещает что-то лучшее. Это обещание было выполнено с лихвой. За годы революции Цветаева не опубликовала ничего, но стихи, написанные ею между 1916–1920 гг., ходили в рукописи по Москве и, когда она (едва восстановилась книжная торговля) почти одновременно напечатала несколько стихотворных сборников, они были восприняты как откровение. Она стала сразу же одним из главных светочей на нашем поэтическом небосклоне. Пишет она много и, видимо, легко, что иногда отражается на уровне ее стихов: среди них немало второстепенных и неряшливых. Но она всегда оригинальна и ее голос не спутаешь ни с чьим другим. По богатству ритмов мало кто ей равен. Особенно ей удаются ритмы «стаккато», которые производят впечатление звука копыт несущейся галопом лошади. Ее поэзия – вся огонь, восторг, страсть; но она не сентиментальна и даже не эмоциональна в истинном смысле. Она «заражает» не тем, что выражает, а чистой силой движения. Сила эта совершенно стихийна, потому что Цветаева не большой мастер, и уровень ее творчества подвержен большим колебаниям. В худших стихах она вымученно-претенциозна и невнятна. Но мало что так радует, как ее короткие стихотворения, простые, прямые, полные дыхания. Сама природа этой поэзии делает ее непере译имой. Кроме того, Цветаева очень русская (хотя без следа мистицизма или религиозности), а в стихах ее постоянно звучат отзвуки народных песен. Единственная ее большая поэма, *Царь-девица* (1922), в этом смысле настоящее чудо. Кроме Блока в *Двенадцати* никому никогда не удавалось сделать ничего подобного с помощью русских песен: это изумительная fuga на народную тему и, в отличие от поэмы великого поэта, она свободна от какого бы то ни было мистицизма.

Поскольку Марина Цветаева жива (и даже хочется добавить: «живее некуда»), то правило «*aut bene aut nihil*» к ней неприменимо

и будет только справедливо сказать, что ее проза – самая претенциозная, неряшливая, истерическая и вообще самая плохая проза, когда-либо написанная на русском языке.

6. «КРЕСТЬЯНСКИЕ ПОЭТЫ» И ИМАЖИНИСТЫ: ЕСЕНИН

В 1912 г., когда символизм начал распадаться, а новые школы мало что обещали, когда даже такие левиафаны, как Сологуб и Брюсов, объявляли Игоря Северянина великим поэтом завтрашнего дня, внимание читающей публики привлекла маленькая книжка стихов, носившая имя Николая Клюева. В ней были отчетливо заметны следы влияния символистов, но еще больше в ней было подлинно народных образов и преданий. Она дышала свежим духом северных русских земель. Клюев оказался крестьянином с Онежского озера. Прионежье больше всех других областей сохранило и прирастило старинные сокровища: народную поэзию, художественные ремесла, деревянное зодчество и древние обряды. Поэзия Клюева была одухотворена культом народа. В ней соединилась религиозная традиция с мистической революционностью. В 1917 г., когда Иванов-Разумник проповедывал свои скифские теории, а Блок и Белый были его последователями, вполне естественно, что Клюев, поэт мистического народничества и революционности, был этими скифами превознесен до небес. Некоторое время он и более молодой крестьянский поэт Есенин казались главными светочами русской поэзии. Но с тех пор их слава как поэтов мистического и революционного крестьянства поблекла и пути их разошлись. Есенин отрекся от скифского знамени. Клюев возвратился к себе домой, на Север и, напечатав сатиру на ренегата Есенина, замолк. Его поэзия – выражение своеобразной религии, которая приемлет весь символизм и обрядность народной веры, но отбрасывает ее религиозную субстанцию: христианство заменяется культом народа и образы христианских святых становятся священными не из-за тех, кого они изображают, но из-за тех, кто им поклоняется.

Клюевская поэзия перегружена орнаментальностью, смелыми, цветистыми метафорами и символизмом. Несмотря на свое крестьянское происхождение, Клюев весь пропитан традициями и перегружен веками культуры чуть ли не больше, чем все остальные поэты. Он старается дать большевистской революции мистическую интерпретацию в том же духе и отождествить ее с древними религиозными движениями русского народа. Одна из его самых характерных поэм – *Ленин*, где он обнаруживает в коммунистическом вожде близость к религиозным предводителям раскола, старообрядцам!

Второй крестьянский поэт, выдвинутый «скифами», – Сергей Есенин (род. 1895). Он дитя южной Великороссии (Рязань), которая

не обладала древней архаической цивилизацией русского Севера и где крестьяне всегда имели некоторую склонность к бродяжничеству, не были крепко связаны с землей. Скифская революционность Есенина была другого рода, чем клюевская: у Есенина нет интереса к религиозному символизму и обрядности; мистицизм его поверхностен, и почти богохульные поэмы, которые он писал в 1917 и 1918 годах, — не больше, чем дань моде, свирепствовавшей среди запоздалых символистов того времени. Эти стихи, показавшиеся таким глубочайшим откровением доброму Иванову-Разумнику (а потом и некоторым добрым европейцам-критикам), в сущности ничто иное, как чистейшая застенчивая чепуха. К счастью для Есенина его репутация не зависит от этих стихов. Он подлинный поэт с редким песенным даром. Он по-настоящему близок к духу русской народной песни, хотя и не пользуется ее метрикой. Такая смесь тоскливой, задумчивой меланхолии и дерзкой бесшабашности характерна для русского человека из центральной России; она присутствует в русских народных песнях и проявляется у Есенина как в задумчивой нежности его элегий, так и в агрессивной грубости *Исповеди хулигана*. В основе у Есенина нет ни настоящего мистицизма, ни религиозности, а есть некий веселый, беззаботный нигилизм, который в любую минуту может перейти в сентиментальную печаль под влиянием любви, выпивки или воспоминаний. В нем отсутствует мощь; если Клюев — деревенский византиец или александриец, то Есенин — что-то вроде крестьянского Тургенева, который видит, как исчезает столь дорогая ему красота, скорбит о ней, но покоряется неизбежному. Его лирические стихи часто необыкновенно хороши, хотя, если читать их подряд, несколько монотонны. Все их очарование в нежности мелодии. Единственная его крупная вещь, «трагедия» *Пугачев* (1922), несколько не трагедия, а просто ряд (часто восхитительных) лирических стихов, произносимых знаменитым мятежником, его соратниками и врагами.

В жизни Есенин с самой революции 1917 г. старался соответствовать своей репутации «поэта-хулигана». Он был главной фигурой в поэтических кафе, которые процветали в Москве в 1918–1920 гг., а в 1922 г. получил всемирную известность, благодаря недолговечной женитьбе на Айседоре Дункан. Все свои подвиги он совершал вместе с несколькими другими поэтами, называвшими себя имажинистами и бывшими весьма заметной и шумной принадлежностью московской литературной жизни. В худшие дни большевистской тирании, когда печатать книги стало невозможно, имажинисты были живым напоминанием о неумирающей свободе: они были единственной независимой группой, не боявшейся, что ее заметят власти, и необыкновенно ловко, законными и незаконными способами, умудрялись печатать свои тоненькие сборники и

манифесты. Как поэты имажинисты не имеют особого значения, и имена Шершеневича, Мариенгофа и «черкеса» Кусикова вряд ли останутся. Теория имажинизма гласила, что в поэзии главное «имажи» (образы), и их поэзия (как многое в есенинской) – нагромождение «образов», невероятно преувеличенных и притянутых за волосы. На практике они не отделяли «чистых» от «нечистых» и ставили самые грубые и непристойные свои «образы» рядом с высокими и патетическими. Некоторые имажинисты были просто «хулиганами», но в других ясно ощущался трагический надрыв (используя слово Достоевского). Они, как человек из подполья, чувствовали нездоровую тягу к грязи, унижению и страданию.

Самый «достоевский» из этих поэтов – Рюрик Ивнев, которому, несмотря на истеричность его вдохновений, иногда удается дать им запоминающееся и пронзительное выражение, особенно в стихах о трагической судьбе России, которые неожиданно напоминают ахматовские.

7. НАЧАЛО ФУТУРИЗМА

Русский символизм вел свои традиции от иностранных источников, но в конце концов развился в национальных масштабах. Русский футуризм не имеет ничего общего с итальянским движением того же имени, кроме самого имени. Это самое отечественное движение в развитии русской литературы. Если пришлось бы обязательно искать западное движение, больше всего напоминающее первые шаги русского футуризма, я бы указал на французский дадаизм, который, однако, начался позже (1919–1920). В дальнейшем русский футуризм сделался очень многосторонним, и между такими поэтами, как Хлебников, Маяковский и Пастернак мало общего, кроме желания бежать прочь от поэтических условностей прежних лет и проветрить поэтический словарь.

В целом о творчестве русских футуристов можно сделать следующее заключение: они *продолжили* начатую символистами работу по революционному преобразованию метрических форм и открытию новых возможностей русской просодии; боролись против символистской идеи о мистической сущности поэзии, заменяя представление о поэте как священнослужителе представлением о поэте как о работнике, ремесленнике; трудились над разрушением поэтических канонов прошлого, отлучая поэзию от того, что традиционно считалось поэтическим, от всякой традиционной и идеальной красоты; и работали над созданием нового языка, свободного от эмоциональных ассоциаций принятого тогда языка поэзии.

Русский футуризм начался в 1910 г., когда появилось ныне знаменитое хлебниковское этимологическое стихотворение, которое

представляло собой цепь свежее-отчеканенных производных от слова «смех». С 1911 по 1914 гг. футуристы изо всех сил старались «эпатировать буржуа» своими агрессивно-нетрадиционными публикациями, выступлениями и даже внешним видом (они, например, рисовали у себя на лице картинки). К ним относились как к сумасшедшим или наглым хулиганам, но вскоре их принципы и произведения наложили свой отпечаток на других поэтов, и футуристы быстро стали самой сильной литературной группой в стране. Нет сомнения, что их революционная работа по омоложению мастерства и подрыву мистической торжественности символизма укрепила и оздоровила русскую поэзию, которая проявляла опасные симптомы анемичности, возникшей от слишком духовной и бесплотной пищи.

Все те, кто был отброшен «буржуазной» литературой, нашли пристанище у футуристов. Многие из приставших были просто незначительными и амбициозными стихоплетами. Но они спасли память об одной, по крайней мере, действительно интересной писательнице, – Елене Гуро (умерла молодой в 1913 г.). Ее тонкие и точные свободные стихи и великолепная легкая проза прошли для символистов незамеченными. Две ее книжки *Шарманка* (1909) и *Небесные верблюжата* (1912) – это страна чудес по мягкому и неожиданному выражению тончайшей ткани переживания. Они никогда не перепечатывались и теперь практически недоступны. Конечно же, их когда-нибудь откроют и их автор займет подобающее ему место.

Основателем русского футуризма был Виктор (или, как он себя переименовал, Велемир) Хлебников (1885–1922), умерший в крайней нищете в то время, когда его друзья были на высоте известности и официального фавора. Это необычайно интересная и оригинальная фигура. В отличие от других футуристов он был своего рода мистиком, вернее – у него мистико-реалистическое мышление первобытного человека. Но его мистицизм был мистицизмом *вещей* и *слов*, а не идей и символов. В жизни он был до странного суеверен, в стихах он, скорее, заклинатель, играющий с языком, чем то, что мы понимаем под словом «поэт». Слова и формы для него вели самостоятельное существование, и делом его жизни было создание нового мира слов. У него было глубокое, первозданное чувство русского языка. Он был славянофилом, но дохристианским, чуть ли не доязыческим славянофилом. Его Россия – это Россия, свободная от всей шелухи христианской и европейской цивилизации, Россия, которую «доскребли – до татар». В его видении первобытный мир был не нарядный, как в гумилевской мифологии, и не добродетельно-простой, как у Руссо: он искал не естественного человека, а человека-мага. Все было для него лишь материалом для построения нового мира слов. Этот мир слов, несомненно, творение гения, но,

совершенно очевидно, не для всех. Его не читают, и, вероятно, никогда не будет читать никто, кроме поэтов и филологов, хотя можно было бы отобрать из его произведений антологию *ad usum profanorum* (для непосвященных), чтобы представить его в более привлекательном и доступном виде, чем он предпочел сделать это сам. Поэты же нашли в нем неистощимые залежи прекрасных примеров и полезных соображений. Они используют его произведения как амбар, откуда берут семена для собственной жатвы. Для филолога его труды тоже очень интересны, потому что он был властителем языка: он знал его скрытые возможности и вынуждал его их являть. Его труды – микрокосм, отражающий с огромным увеличением творческие процессы всей истории жизни языка.

В своей творческой лингвистике Хлебников был верен истинному духу русского языка; метод его тот же, что и метод самого языка – аналогия. Другой футурист (Крученых) пробовал создать совершенно новый язык, или даже создавать *ad hoc* новый язык с каждой новой поэмой. Это ни к чему хорошему не привело, так как ни сам Крученых, ни большинство его последователей не чувствовали фонетической души русского языка и их *написанные* изобретения, как правило, просто непроизносимы. Но когда этот «заумный» язык употребляется в соответствии с фонетической душой языка, это дает неожиданные и интересные результаты. Главное, что надо сделать, чтобы его оживить, – хорошо читать – тогда заумные слова в соединении с совершенно разумной интонацией создают иллюзию, что ты слушаешь «русский язык, каким он мог бы быть». Молодой футурист Илья Зданевич (живущий в Париже) особенно хорошо справляется с этой игрой. «Заумная» пьеса в его исполнении слушается с большим интересом. «Заумное» движение, безусловно способствовало «деитальянизации» русского языка и возвращению его к более шероховатым и грубым фонетическим гармониям.

Более эклектическая группа футуристов, также ощущавших необходимость укрепления и реформирования поэтических методов, обратилась, вместо изобретения нового языка или возвращения к корням старого, к изучению старых авторов, особенно авторов Золотого века (1820–1830), – в частности, Языкова, который был футуристом до футуризма, а также и авторов восемнадцатого века. Они тщательно изучали русскую поэзию и продолжали метрические разыскания Андрея Белого, но задачей их было, как и задачей истых футуристов, найти свежие формы и новые силы. У этих ученых футуристов много общего с Мандельштамом и из их рядов вышла замечательная поэзия Пастернака.

8. МАЯКОВСКИЙ

Все эти проявления футуризма остались чем-то вроде эзотерической литературы, важной и необходимой для внутренней жизни русской поэзии, но по самой своей природе неспособной дойти до читающей публики. Для среднего читателя стихов, как и вообще для среднего человека, футуризм – это синоним поэзии Маяковского.

Владимир Владимирович Маяковский родился в 1893 г. в Закавказье. Мальчиком тринадцати или четырнадцати лет он стал членом большевистской партии. В 1911 г. он познакомился с начинающими футуристами и начал писать стихи. Вначале он почти не отличался от других футуристов, но постепенно стал выявляться, как нечто совершенно иное, чем прочие. Его поэзия была не для кабинетов, а для улицы; она была свободна от «зауми»; она была полна человеческого интереса; она была откровенно риторична – но риторична в совершенно новом и неожиданном смысле. Когда в 1916 г. его стихи появились в виде книги под характерным названием *Простое как мычание*, они имели значительный успех. В 1917 г. Маяковский разделил триумф своей партии и стал чем-то вроде официального большевистского поэта. Большая часть того, что он написал в 1918–1921 гг. – прямая политическая пропаганда (*Мистерия Буфф*, 150 000 000), или сатиры, написанные более или менее по заказу. С 1923 г. Маяковский – ответственный редактор коммунистическо-футуристического журнала *ЛЕФ*. Он также и художник, и в 1918–1920 гг. главной его работой было рисование пропагандистских плакатов.

Поэзия Маяковского поразительно непохожа на поэзию символистов; единственным поэтом, имевшим на него влияние – кроме футуристов – он признает сатирика Сашу Черного, которого я уже упоминал, как единственного человека, писавшего «непоэтические» стихи в царствование символизма. В просодии Маяковский продолжатель символистов: но если для символистов разрушение классического силлабизма русского стиха было лишь одной из тенденций, то у Маяковского это сделалось полностью развитой системой. Его версификация основана на счете количества ударений (по-русски это эквивалентно количеству слов) в строке, и не обращает никакого внимания на неударные слоги. Система рифмовки тоже развивает символистскую тенденцию, но и тут Маяковский сделал из тенденции последовательную систему: главное ударение делается на согласных, предшествующих и сопровождающих рифмующуюся гласную; качество и даже количество гласных, идущих после ударения, неважно. Он купается в длинных рифмах, состоящих из более чем одного слова и в каламбурных рифмах – метод его рифмовки живо напомнил бы

англичанину Браунинга: *ranunculus* и *Tommy-make-room-for-your-uncle-us* – неплохой эквивалент обычной рифмовки Маяковского. Новая версификация Маяковского имела очень большое влияние на русскую поэзию, но ей не удалось вытеснить старую силлабическую систему, которая все-таки гораздо более разнообразна и богата.

Поэзия Маяковского очень громкая, очень неотесанная и стоит совершенно вне понятия о «хорошем» и «дурном» вкусе. Он пользуется разговорным языком в его грубейших формах, деформируя его по своей надобности в направлении, прямо противоположном старой поэтической традиции. Язык его свободен от элементов «зауми»; но если рассматривать его как литературный язык, то это новый диалект, полностью сотворенный им самим. Он так употребляет элементы разговорного языка, что они начинают звучать совершенно необычно. Гармония его стихов с их тяжелой ударностью и выбором грубых, «немузыкальных» звуков напоминает игру на барабане или на саксофоне. Есть близость между Маяковским и м-ром Вейчелом Линдзи. Но, не говоря уже о разнице духа, поэзия м-ра Линдзи музыкальна, рассчитана на хоровое пение – а Маяковского петь вообще невозможно; он декламационен, риторичен – это стихи уличного оратора. Если судить по «викторианским» стандартам, стихи его вовсе не поэзия; то же будет, если судить их по символистским стандартам. Но именно благодаря выучке у символистов, так расширившей наше поэтическое восприятие, мы способны оценить эту грубую и шумную риторику. Маяковский по-настоящему популярен и круг его читателей очень широк. Его притягательность пряма и проста, его темы интересны самым некультурным людям, а в то же время высокая оригинальность его мастерства делает его выдающейся фигурой и в глазах профессиональных поэтов.

Любимый метод выражения у Маяковского (кроме чисто словесных эффектов, основанных на «непоэтическом» языке) включает метафору и гиперболу. И метафоры и гиперболы развиваются реалистически, что до некоторой степени напоминает «кончетти» семнадцатого века. Очень любит он то, что его комментаторы называют «реализацией метафоры», а это могучий способ оживления истертых клише; если он вводит истрепанную метафору своего сердца, горящего любовью, то тут же заостряет ее, набрасывая целую реалистическую картину пожара, с пожарными в касках и в сапогах, наводняющими горящее сердце. Если он создает символ русского народа в колоссальной фигуре мужика Ивана, борца за коммунизм, то подробно описывает, как тот переходит вброд Атлантический океан, чтобы сразиться на поединке с поборником капитализма Вудро Вильсоном. Дух поэзии Маяковского материалистический и реалистический – это его главная общая черта

с атеистическим коммунизмом. Лучше всего он выражает свое кредо в четырех стихах из пролога к *Мистерии Буфф*:

*Нам надоели небесные сласти,
Хлебище дайте жрать ржаной!
Нам надоели картонные страсти,
Дайте жить с живой женой!*

Но настоящего коммунистического духа в Маяковском очень мало, и руководящие коммунисты чувствуют в нем опасный индивидуализм. Хотя тот «Маяковский», который является героем большей части ранних стихов поэта, может быть истолкован как изображение-синтез, он естественно воспринимается как сам автор, и хотя его политические стихи проникнуты, конечно же, революционным и атеистическим пафосом, они только сверху выкрашены в социалистические цвета. Маяковский не юморист: в своих сатирах он нападает, а не осмеивает. Он оратор, и даже его грубость и неотесанность служат целям серьезной поэзии. Это одна из самых оригинальных его черт. Главные произведения Маяковского – его поэмы. Написанные до 1917 г. в основном вдохновлены эготизмом. За громкими криками нетрудно разглядеть элементы декадентства и неврастения. Наиболее примечательные из них *Человек*, атеистический апофеоз себя самого, и *Облако в штанах*, «сентиментальная» поэма с четкими революционными «предчувствиями». *Война и мир* – уже социальная поэма. Все это было написано в 1915–1916 гг. В 1917–1918 гг. он пишет блестящую, смешную и остроумную *Мистерию Буфф* – аристофановскую сатиру на буржуазный мир, разрушенный пролетариями. В 1920 г. он пишет *150 000 000* (цифра означает количество жителей России) – инвективу против «блокады» Советской России буржуазным Западом. После 1921 г. он пишет сатиры на внутренние советские неполадки, но уже возвращается к эготистической поэзии, в которой главной темой является любовь. Лирическая поэма *Люблю* (1922), вероятно, самая привлекательная для среднего читателя: там нет чрезмерной грубости, и она вся построена на сложной системе «кончетти». Последняя его большая поэма тоже посвящена теме любви. Она гораздо менее привлекательна и, в общем, скучна. Появилась она с портретом женщины, которой она адресована. Всем известно как ее имя, так и то, что она жена одного из литературных и личных друзей Маяковского. В поэме видно ослабление его таланта, как и во всех последних вещах (написанных в 1923–1924 гг.), многие из которых опять – сатира или пропаганда, написанная по заказу.

9. ДРУГИЕ ПОЭТЫ ЛЕФА

Маяковский возглавляет ЛЕФ (*Левый фронт*), журнал футуристов, искренне отождествивших себя с коммунизмом.

Лефовцы – экстремисты, агрессивные в своих изобличениях «реакционных», «буржуазных» и мистических тенденций. Но революция в искусстве интересует их куда больше, чем социальная революция. И поэтому, несмотря на весь их большевистский пыл, официальные коммунистические вожди смотрят на них подозрительно. Их журнал субсидируется, но реального влияния они не имеют.

ЛЕФ печатает всех футуристов, даже таких аполитичных, как поздний Хлебников, «заумный» Крученых и Пастернак. Но их главные авторы – поэты революции. Кроме Маяковского, это Каменский, Асеев и Третьяков.

Василий Каменский, из первой футуристической когорты, имеет много общего с Маяковским, но немало (особенно в дореволюционных стихах) и с Игорем Северяниным. Он знаток «зауми». Самые известные его стихи – лихие песни товарищей Разина – знаменитого мятежника XVII века. Николай Асеев и Сергей Третьяков начинали печататься в полуфутуристских изданиях дореволюционных лет. Как и многие другие футуристы, они провели годы гражданской войны на Дальнем Востоке, где активно служили советскому делу. Они лучшие коммунисты, чем Маяковский. Третьяков писал «заумь», но в главном он ученик Маяковского. Недавно опубликовал очень умелую проазиатскую пропаганду – *Рычи, Китай!* Построена она на фонетическом использовании уличных криков в Пекине.

Асеев, как и Маяковский, оратор в той же мере, как и поэт; на него, кроме Маяковского, сильно повлиял Пастернак, но его тянет к более традиционному и патетическому ораторскому стилю: его стихи нередко напоминают обличительную поэзию Барбье, Гюго и Лермонтова. Стих у него энергичный и нервный; он великолепно владеет быстрыми, металлическими ритмами. Он с силой выразил любимую коммунистическую идею возведения в идеал индустриализации и машины: одна из его книг так и называется – *Стальной соловей*, и первое стихотворение в ней – ода механической птице, которая лучше живой. Как и Маяковский, Асеев пишет много чисто пропагандистских вещей, как, например, поэма *Буденный*, где дается рифмованная биография знаменитого командира красной кавалерии в стиле, среднем между Маяковским и народной песней.

10. ПАСТЕРНАК

Если бы между русскими поэтами моложе сорока лет провели голосование – кто является первым из молодых поэтов, – вероятно, больше всех голосов собрал бы Борис Леонидович Пастернак. Он начал печататься в 1913 г. в *Центрифуге* – так называлась ассоциация «умеренных» ученых футуристов. В течение нескольких лет он был только одним из более или менее обещающих поэтов, и

единственная его книга, опубликованная до 1917 года, не обратила на себя внимания. В 1917 г. он написал изумительный цикл стихов, составивший книгу *Сестра моя жизнь*. В то время она не была опубликована, но ходила в списках, и Пастернак постепенно сделался общепризнанным мастером и образцом. Подражания ему стали появляться в печати еще до того, как появилась его книга, и влияния его избежали лишь немногие поэты. Оно затронуло не только футуристов, вроде Асеева, но и поэтов совсем иных школ, как Мандельштам и Цветаева, и даже последние стихи Брюсова представляют собой старательное подражание Пастернаку. *Сестра моя жизнь* была напечатана только в 1922 г. За ней появилась вторая книга *Темы и вариации* (1923), которая, хоть и не всегда остается на уровне первой, иногда достигает даже большего. За последний год он написал несколько вещей в прозе, такого же оригинального и интересного стиля. В отличие от поэтов, обычный читатель остался к Пастернаку холоден, по причине его крайней «трудности».

Очень соблазнительно сравнить Пастернака с Джоном Донном: как и стихи Донна, хотя и не так долго, стихи Пастернака оставались ненапечатанными и были известны только поэтам; как и Донн, он «поэт для поэтов», и влияние его на собратьев по мастерству гораздо больше, чем популярность у читателя. С менее внешней стороны можно сказать, что Пастернак напоминает Донна сочетанием громадного эмоционального напора с высшей степенью поэтического «остроумия»; как и у Донна, одно из основных его новшеств – введение технических и низких образов взамен стандартного поэтического словаря; и, как и у Донна, стих Пастернака сознательно избегает сладкозвучия предыдущей эпохи и разрушает «итальянизированную» сладость поэтического языка. Правда, в этом отношении Пастернак – всего лишь один из футуристов.

В Пастернаке читателя особенно поражают две вещи: огромный напор поэтической страстности, которая заставляет сравнивать его с Лермонтовым, и необычайная аналитическая острота видения, соединенная с сознательной новизной выражения. Пейзажи и натюрморты Пастернака являются, быть может, главными его открытиями. Они создают у читателя впечатление, что он в первый раз видит мир; поначалу они кажутся до смешного натянутыми, но чем чаще их перечитываешь, тем больше понимаешь почти математическую точность образности. Вот, например, как он передает привычный образ русской дороги, до того отполированной колесами, что ночью в ней отражаются звезды: «И через дорогу за тын перейти Нельзя, не топча мирозданья». Это романтично по духу. А вот типичное прозаическое сравнение из стихотворения *Весна*: «...воздух синь, как узелок с бельем у выписавшегося из больницы».

Ритмы Пастернака тоже удивительны; нигде он не достигает такой силы, как в изумительном цикле стихов (*Темы и вариации*) – *Разрыв* – о разрыве с любовницей. По эмоциональной и ритмической силе эти девять стихотворений не имеют себе равных в современной русской поэзии. Именно эмоциональность так отличает Пастернака от других футуристов, с которыми у него общее только стремление трансформировать поэтический язык. Отличие подчеркивается его аполитичностью и отсутствием «зауми». То, что он «темен» для поверхностного читателя, идет от того, что поэт видит и понимает виденное по-новому; читателю, чтобы понять поэта, нужен не какой-нибудь особый ключ, а только – внимание. Если Пастернак идет от какого-либо из мастеров, то прежде всего от Анненского, который был тоже несколько «темен» по той же причине; но Анненский был болезненным декадентом до самой сердцевины – Пастернак же совершенно свободен от всякой болезненности: его стихи взбадривают, и его поэзия вся – в мажорном ключе.

Написанные им несколько рассказов в прозе замечательны той же смелостью самостоятельного видения; первое впечатление странности, производимое этим распадом мира по новым линиям разлома, постепенно приводит к приятию этого нового мира, или, вернее, нового способа сведения его множественности к ясным формам. Есть основания предполагать, что Пастернак разовьется в интересного прозаика, но прежде всего он останется большим лирическим поэтом.

11. ПРОЛЕТАРСКИЕ ПОЭТЫ

Большевистский поэт-лауреат – Демьян Бедный, который явно и не поэт вовсе, а более или менее ловкий рифмоплет, автор комических и сатирических стишков, какие до революции имелись в каждой провинциальной газете. Вожди предпочитают его Маяковскому, поскольку он вполне правоверен, но к литературе он имеет такое же отношение, как и Луначарский, т. е. никакого.

Сразу же после революции большевики начали развивать пролетарскую культуру и даже создали специальное учреждение, которое должно было за этим присматривать – «Пролеткульт». Одной из обязанностей «Пролеткульта» было организовать пролетарскую поэзию и научить пишущих стихи рабочих писать как надо, на уровне современных стандартов. Сначала главной пролетарской студией руководил Брюсов, и первый контингент пролетарских поэтов был отмечен его высокопарной и пустой риторикой. Эта риторическая школа пролетарских поэтов не родила ничего интересного и до некоторой степени скомпрометировала самую идею пролетарской поэзии. Единственным поэтом, которого можно было бы поставить в актив пролетарской поэзии, был А. Гастев, написавший несколько стихотворений в прозе во славу

машин и индустриализации, но, видимо, поняв их пустоту, он бросил литературу. Нынешние пролетарские поэты поднялись на более высокий технический уровень, поскольку их обучали самые разные мастера, и по современности своей техники они вполне на уровне буржуазных поэтов. Но несмотря на всю эту техническую модернизацию, поэзия Безыменского и Обрадовича, которых больше всего поднимает коммунистическая критика, есть не более, чем зарифмованная газета, замечательная более чистотой марксистского вдохновения, нежели поэтическими достоинствами.

Единственный пролетарский поэт, который не просто марксист в стихах, – Василий Казин, молодой московский рабочий, чьи стихи еще с 1921 г. привлекли внимание всех любителей русской поэзии. Хотя он и писал гимны Октябрьской революции, Казин в принципе аполитичен. Его основные темы – поэзия труда и красота мира. Каждому, кто пишет о нем, неизбежно приходит в голову слово «свежесть». Его стих – волшебная палочка, превращающая в чистое золото поэзии все, к чему она прикасается: одно из самых прелестных его стихотворений написано о стружках; другое решает вопрос, кого предпочитает поэт, – Солнце или своего дядю Семена Сергеевича, портного, который так тщательно гладит его брюки, что в них он сможет понравиться своей девушке. И никто свежее, светлее и не банальнее, чем он, не пишет о весне и дожде.

12. МЛАДШИЕ ПОЭТЫ ПЕТЕРБУРГА И МОСКВЫ

Главная линия развития русской поэзии пролегла в основном через Москву, где обосновались все левые школы, и откуда идут все послереволюционные поэтические новинки. Северная столица императоров, напротив, – гнездо поэтического консерватизма, и творчество ее лучших поэтов – Гумилева, Ахматовой, Мандельштама – более коренится в прошлом, чем в будущем. Младшие поэтические поколения тоже более консервативны и традиционны. С 1917 г. Петербург родил меньше интересных поэтических произведений, чем Москва. Типичные молодые поэты Петербурга («пролетарские» поэты там незначительны) принадлежат к гумилевскому Цеху и объединены высоким техническим уровнем и отсутствием большой смелости. Один из интереснейших недавних поворотов поэзии Цеха – мода на английскую балладную форму: молодые поэты, как, например, Ирина Одоевцева и Владимир Познер, написали интересные баллады о революции и гражданской войне в стиле, очень похожем на подлинные баллады с англо-шотландской границы.

Более независимые петербургские поэты объединены некоторым пристрастием к риторическому напору. Он принимает чрезвычайно натянутую и тяжелую форму в поэзии Анны Радловой, единственной из поэтов послереволюционного времени, для кого ни мистицизм, ни

«высокие» символистские слова не стали «табу». Та же тенденция, в более конденсированной и острой форме, видна в стихах самой одаренной и многообещающей из молодых поэтесс – Елизаветы Полонской. Самый оригинальный и многообещающий из поэтов северной столицы – Николай Тихонов, офицер красной кавалерии, появившийся в литературных кругах Петербурга после окончания гражданской войны. Его стихи отражают общую петербургскую тенденцию к сгущенной выразительности; они очень насыщены и сжаты, порой до непонятности. Главная его цель – сделать каждый стих и каждую строку максимально эффективной. Его тоже тянет к балладной форме, но он обращается с ней оригинальнее, чем остальные. Некоторые его лучшие стихотворения – предельно сжатые баллады о гражданской войне. По тону они строго-объективны и тесно связаны с молодой послевоенной школой прозы своим сознательным и намеренным невозмутимо-спокойным рассказом об ужасах и жестокостях.

В Москве тоже существуют консервативные и традиционные поэтические группы (самую важную из них возглавляет символист С. Соловьев), но тон там задают авангардные поэты. Интереснейший из молодых поэтов красной столицы – «конструктивист» И. Сельвинский, интересующийся, как и Тихонов, главным образом сконцентрированной выразительностью. Но так как он происходит от футуристов, его больше занимает фонетическая сторона стиха и он нередко склоняется к «зауми». Он написал несколько великолепных по сжатости и выразительности стихов, в которых с поэтической целью ввел интонации разговорной речи. Особенно замечательны его цыганские песни, которые умудряются передавать с помощью расстановки слов и акцентов ритм хорового пения.

Несмотря на такие интересные фигуры молодого поэтического поколения, как Казин, Тихонов и Сельвинский, в целом, можно сказать, что русская поэзия сейчас переживает упадок и что после пятнадцати лет господства (1907–1922) в настоящее время она вновь уступает первенство прозе. С 1921–1922 гг. лучшие силы молодого поколения ушли в прозу и последние два-три года характеризуются ее возрождением.

Глава VII

1. РЕМИЗОВ

Символисты, победившие в поэзии, не сразу сумели найти стиль в прозе. Их усилия в этом направлении оставались разрозненными и безрезультатными. Примерно до 1910 г. в художественной прозе господствовала школа Горького – Андреева. Но постепенно стало ощущаться влияние символизма и писателей, с символизмом связанных. Нынешняя русская проза идет не от Горького, Андреева или Бунина, а от двух писателей символистской партии – Белого и Ремизова. О романах Белого, о его роли в становлении орнаментальной прозы и о его собственной прозе тут уже говорилось в связи с остальным его творчеством. Деятельность Ремизова разворачивалась в том же направлении – тщательного, сознательного мастерства в отборе и расстановке слов, но с одним отличием. Проза Белого ритмична и «симфонична»; проза Ремизова прежде всего разговорна. Его манера основана на сказе – термин, означающий воспроизведение в написанной прозе интонаций разговорного языка, в котором особое внимание обращено на индивидуализацию предполагаемого рассказчика. Эта манера, когда-то принадлежавшая Лескову, теперь, под влиянием Ремизова, стала в русской художественной прозе преобладающей.

Алексей Михайлович Ремизов настоящий москвич. Он родился в 1877 г. на Таганке (московский «Ист-энд»). Его предками были богатые купцы, но родители Ремизова поссорились с семьей и оказались в стесненных обстоятельствах. Таким образом, Ремизов вырос в относительной бедности, и первые его впечатления были от уличной жизни промышленных кварталов столицы. Жизнь эта отразилась в отвратительных кошмарах его первого романа *Пруд*. Он получил, однако, обычное среднее образование и стал студентом Московского университета. Писать он начал очень рано (первые произведения датированы 1896 г.), но печататься стал только в 1902 г. Тем временем в 1897 г. он за какую-то пустяковую провинность был исключен из университета и сослан, сначала в сравнительно цивилизованную Пензу, потом в далекий Усть-Сысольск, потом в более крупный город – Вологду. Эти старые, Богом забытые города – место действия самых характерных его вещей – *Часы*, *Стратилатов*, *Пятая язва*. В Вологде он женился на Серафиме Павловне Довгелло, которой посвящены все его книги; она известный палеограф (теперь преподает русскую палеографию в Сорбонне). В 1904 г. с него был снят полицейский надзор, и он получил возможность выбрать место проживания. Он поселился в Петербурге, где прожил до 1921 г. Произведения его с 1902 г. стали появляться в изданиях модернистов. Первая книга появилась в 1907 г. Долгое время у его произведений было очень мало читателей,

и даже модернисты смотрели на него с легким удивлением и не всегда охотно предоставляли ему свои страницы. Так, в 1909 г. редактор *Аполлона*, главного журнала модернистов, отказался печатать *Историю Стратилатова*, которая сейчас признана шедевром и первоисточником чуть ли не всей последующей русской художественной прозы. Но в литературных кругах Ремизов стал чрезвычайно популярен. Со свойственным ему причудливым и лукавым юмором он изобрел целую организацию, которой был канцлером – Великую Вольную Обезьянью Палату. У многих видных русских писателей и издателей имеются грамоты, подтверждающие тот или иной их сан в этой палате, написанные великолепным рукописным шрифтом XVII века и подписанные *propria cauda* Асыка, царь обезьяний. Первыми кавалерами этого ордена стали ближайшие друзья Канцлера – философы Розанов и Шестов. Его комнаты были настоящим зверинцем всевозможных игрушечных зверей и чертиков, которые являются героями многих его произведений. Постепенно, особенно же после *Стратилатова*, ставшего известным еще до того, как был напечатан, Ремизов сделался главой новой литературной школы, и к началу войны печать была заполнена подражаниями *Стратилатову* и другим ремизовским рассказам. Пришвин, А. Н. Толстой и Замятин были первыми его последователями. В 1916 г., когда эгоистичная и близорукая политика Антанты требовала, чтобы Россия мобилизовала больше людей, чем могла вооружить, был мобилизован и Ремизов, но после врачебного обследования был освобожден по болезни. После своего исключения из университета Ремизов не принимал участия в политике, но то, что он писал во время войны, в 1917 и в последующие годы, замечательно необыкновенной отзывчивостью на жизнь нации. Нигде атмосфера Петербурга в трагические 1914–1921 годы не передана так убедительно, как в книгах Ремизова *Мара*, *Взвихренная Русь* и *Шумы города*. Он не становился ни на чью сторону – ни в 1917 г., ни потом. *Слово о гибели Русской земли*, написанное в августе-сентябре 1917 г., хотя и «политично» в лучшем, широчайшем греческом смысле слова, совершенно вне партийной политики. Прожив в Петербурге все самые голодные и холодные годы, Ремизов, чье здоровье было серьезно подорвано перенесенными лишениями, получил, наконец, разрешение советского правительства уехать из России. В конце 1921 г. он приехал в Берлин, потом в 1923 г. переехал в Париж. Несмотря на жизнь за границей Ремизов по-прежнему занимает строго аполитичную позицию, даже когда пишет о «политике». Это не помешало советскому правительству запретить ввоз его книг в СССР – из-за их мистического и религиозного характера.

Творчество Ремизова – самое разнообразное в русской литературе; оно настолько разнообразно, что немногие из его

поклонников могут восхищаться им в целом. Тем, кто ценит «подпольную» Достоевщину *Пруда*, вряд ли покажется интересной камерная наивность *В поле блакитном*; тех, кто любит лирическое красноречие его мистерий или *Слово о погибели Русской земли*, отвратят напечатанные в частном порядке нецензурные сказки вроде *Царя Дадона*. Ухватить сущность ремизовской личности или понять принцип, объединяющий его творчество, – труднейшая, почти невыполнимая задача, настолько он неуловим и многосторонен. Он величайший юморист – и в то же время иной раз проявляет такое отсутствие чувства юмора, что хочется записать его в разряд самых «священнодействующих» символистов. Связь его с ними непреложна. Он принадлежит к тому же пласту в истории русской цивилизации. Но в нем есть нечто большее, чем просто символизм, и отличает его от современников глубокая укорененность в русской почве. Он впитал и усвоил всю русскую традицию, от мифологии языческих времен до русифицированных форм византийского христианства, до Гоголя, Достоевского и Лескова. Он самый натуральный славянофил из современных русских писателей. Он, кстати, один из тех, кто опровергает распространенное и поверхностное представление о России как главным образом крестьянской стране. Все самые оригинальные и «русские» из русских писателей – Гоголь, Григорьев, Достоевский, Лесков – не принадлежали к крестьянству и не знали его. То же можно сказать о Ремизове: он жил в московском «Ист-энде», в Петербурге, в больших и малых провинциальных городах, но в деревне никогда не провел более двух дней кряду.

Ремизов человек книжный, рукописный, не зря он женился на палеографе. Никто в России не говорил о книгах с такой искренней любовью; ни в чьих устах слово «книжник» не звучит такой похвалой и нежностью. В его творчестве многое есть переработки фольклора или древних легенд. Одна из его книг *Россия в письменах* – комментарий к некоторым старинным рукописям, оказавшимся в его владении. Он писатель-труженик, и не в одном, а во многих смыслах. Он не только работает над стилем так же тщательно и терпеливо, как Чарльз Лэм (с которым у него есть кое-что общее), но даже сам его почерк – тщательное и искусное возрождение рукописного шрифта семнадцатого столетия.

Творчество Ремизова можно разделить на то, что мы условно назовем его прозой и поэзией. Собственно, метрически-поэтического он не создал ничего, но разница в языке и художественном предмете между его рассказами и, скажем, *Словом о гибели* позволяет нам говорить о его поэзии, отличной от его же прозы. И по своей внутренней ценности и по историческому значению его проза важнее его поэзии. Именно своей прозой он оказал такое большое влияние на молодое поколение писателей. Несмотря на свое громадное

разнообразие эта проза объединяется общим устремлением – «разлатинить», «расфранцузить» русский литературный язык и восстановить его природную русскость. Русская литературная проза, с самого начала своего, с XI века и до сегодняшних газет никогда не была свободна от иностранных грамматических влияний. Греческое влияние славянских переводов церковных текстов, латинское влияние школ в XVII–XVIII вв., французское влияние, преобладающее со времен Карамзина и Пушкина, – все это густым слоем наложилось на современный русский литературный язык и потому он так непохож на разговорный народный и на язык высших классов до вмешательства школьного учителя. Разница заключается в основном в синтаксисе и даже такие писатели как Толстой, старавшиеся писать намеренно разговорным языком, не могли обойтись без латинизированного и офранцузенного синтаксиса. Только Розанов в своей «до-гутенберговской» прозе стал создавать более «разговорные» формы письменного русского языка. Ремизов пошел дальше. Его проза, как я уже говорил, – это сказ; иначе говоря, она воспроизводит синтаксис и интонацию разговорного языка, причем в его наименее литературных и наиболее необработанных формах. У него острое чувство слова, индивидуального слова и грамматической композиции. Проза его, часто умышленная и затейливая, всегда остается новой и никогда не впадает в литературные штампы. Он научил русского писателя ценить слова, думать о них как о самостоятельных существах и не употреблять их как знаки или простые части стандартных речевых групп. Нередко он заходит в этом направлении слишком далеко: не может преодолеть искушения употребить хорошее старое слово, на которое он наткнулся в каком-нибудь старом документе или, в случае нужды, сочинить новое. Его влияние на язык параллельно влиянию футуристов, которые тоже занимались лингвистическим творчеством (Хлебников) и делатинизацией языка.

Проза Ремизова – это его романы и рассказы из современной русской жизни; легенды, взятые из *Пролога* или апокрифов; народные рассказы и сказки; сны; мемуары и дневники; комментарии к древним документам.

Он не рассказчик в настоящем смысле этого слова, и его влияние на молодое поколение немало способствовало распаду повествовательной формы. В ранних его рассказах силен лирический элемент. В них постоянно присутствует гротескное, необычное, с оттенком психологической странности, напоминающей Достоевского. Типичный пример – *Принцесса Мымра* (1908), один из последних – и лучших – рассказов этой серии, где речь идет о жестоком разочаровании школьника, платонически влюбленного в проститутку. Рассказ пропитан «достоевской» атмосферой сильнейшего стыда и унижения. Другие ранние его рассказы

фантастичны; там действуют знакомые домовые и чертенята русских народных верований, о которых Ремизов рассказывает, словно бы подмигивая, но которые при всем том порой приносят серьезный вред. Самые крупные вещи этого периода – *Часы* (написано в 1904, напечатано в 1908) – рассказ о провинциальной жизни, который кажется только начальным наброском по сравнению с последующими; и *Пруд* (1902–1905) – роман о Москве, где писатель воспользовался впечатлениями своего детства. В романе еще немало неряшливого поэтического «модерна», напоминающего неприятную манеру некоторых польских и немецких романистов – но он производит сильнейшее впечатление. Сила страдания, сила сочувствия чужому страданию, болезненное внимание к страданию, где бы оно ни проявлялось (как у Достоевского), в этом романе находит свое самое глубокое выражение. Вся книга как бы непрекращающийся пароксизм страдания и мучительного сострадания. Грязь и жестокость изображены с беспощадным реализмом, ужаснувшим даже тех, кто привык к Горькому и Андрееву. Та же тема в *Крестовых сестрах* (1910), где нищета и убожество обитателей большого петербургского дома – Дома Буркова – вырастает в символ мира нищеты. Главная тема книги – жестокость судьбы к «безответным», вечно невезучим существам, которые рождаются на свет лишь для того, чтобы стать жертвой жестокости и предательства.

В 1909 г. Ремизов написал *Историю Ивана Семеновича Стратилатова* (сначала она называлась *Неуемный бубен*). В формальном смысле это его шедевр. Действие повести происходит в провинциальном городе и строится вокруг чиновника Стратилатова, одного из самых поразительных и необычайных созданий во всей портретной галерее русской литературы. Как большинство ремизовских персонажей, это подпольный человек, но с такими особенностями, которые остались вне внимания Достоевского. Повесть великолепно построена, хотя не в чисто повествовательном плане. Из всех русских писателей только Ремизов умеет вызвать ощущение странной жути какими-то средствами, в которых вроде бы нет ничего ужасного или жуткого, а все-таки является непреодолимое впечатление, что тут присутствуют дьяволята. *Пятая язва* (1912) также история из провинциальной жизни. Тут меньше странностей и больше пронзительного человеческого интереса. Это история щепетильно-честного, но холодного и бесчеловечного и потому чрезвычайно не любимого в городе судебного следователя на фоне провинциальной лени, грязи и злости. В конце концов ненавистного следователя вынуждают совершить вопиющую и непростительную судебную ошибку, и поэтический суд Ремизова представляет его крушение как искупление прежней холодной и бесчеловечной неподкупности. К

тому же периоду относится *Петушок* (1911), пронзительная, трагическая история мальчика, убитого случайным выстрелом во время подавления революции. Этот рассказ имел особенное влияние благодаря чрезвычайно богатому «орнаментальностью» разговорному стилю.

В более поздних рассказах стиль Ремизова становится чище, строже, оставаясь таким же характерным и бережно-внимательным к слову. Годы войны отразились в *Маре* (1917), куда вошел *Чайник*, удивительно тонкий рассказ о жалости и чувствительности. Построен он с чеховским искусством и принадлежит к длинному ряду рассказов о жалости – характерных для русского реализма, – куда относятся гоголевская *Шинель* и тургеневская *Муму*. Революция и большевистский Петербург отразились в *Шумах города* (1921), в котором также много лирики и легенд. Последний его роман, широко задуманный, появился только частично в *Русской Мысли* (1923–1924). Он содержит сильно написанный, синтетический характер злорадствующего пессимиста, философа Будилина, который, подобно Стратилатову, весь окутан аурой бесовского присутствия. Несколько в стороне от прочего стоит *В поле блакитном*; Ремизов начал писать его в 1910 и напечатал в 1922 г.; с тех пор появились продолжения. Это история девочки Оли, сначала дома в деревне, потом в школе, потом в университете, где она становится эсеркой. Это одна из лучших его повестей – еще и потому, что здесь он воздерживается от излишеств стиля и оригинальничания, сохраняя главное – чистоту разговорного языка. Тут замечательно воссоздана тонкая и мягкая атмосфера старосветского деревенского дома и прелестно написана героиня. Но это, скорее, не роман, а ряд жизненных зарисовок и анекдотов.

Ремизов все больше и больше стремился вырваться из жестких границ художественного вымысла и обратиться к формам более свободным. Из того, что создано в этих формах, интереснее всего *Взвихренная Русь*, замечательно свободно, не по-журналистски написанный дневник его революционных впечатлений, и *Розановы письма* (1923) – приношение, достойное памяти этого удивительного человека, который был его близким другом; но это книга, написанная русским для русских, и иностранцам будет совершенно непонятна. Та же тенденция к более свободному и неформальному способу выражения явлена в *России в письменах*, где комментируются документы начала XVIII века. Но везде Ремизов остается изумительным стилистом; нигде его лукавый и капризный юмор не проявляется свободнее и страннее. Это подмигивание, иногда просто шутовское, а иной раз неожиданно жутковатое, и есть, пожалуй, окончательное и истинное выражение ремизовской личности. Оно снова появляется в *Снах*; тут в самом деле рассказываются сны, вполне реальные, настоящие, самые обыкновенные, какие каждому

случается видеть, но оживленные той особой логикой, которая понятна только спящему и становится странной и дикой ему же, когда он проснулся. Введенные в *Взвихренную Русь*, они и придают ей ту неподражаемую атмосферу, которая свойственна только ремизовским вещам.

Своя логика есть не только у снов, но и у народных сказок, притом совершенно непохожая на нашу. Именно эта восхитительная «сказочная» логика придает особое очарование многочисленным и разнообразным сказкам Ремизова (русское слово «сказки» обычно переводится на английский как *fairy-tale*, но это не совсем точно. Немецкое слово *Marchen* точнее). Некоторые сочинил он сам и они связаны с Олей, героиней *Блакитного поля*. Они, пожалуй, самые прелестные – до того убедительны и несомненны обитающие там совершенно живые зайцы, медведи и мыши, до того жутковато-обыденны домовые и черти, до того заразительна их неподдельная сонная логика.

Эти сказки собраны в книгу под названием *Сказки обезьяньего царя Асыки*. Те же качества, но уже без детской атмосферы, мы находим в *Сказках русского народа*, основанных на настоящем фольклоре, но обретающих восхитительную новизну в руках Ремизова. Тем же стилем написаны *Николины притчи*, но они серьезнее и имеют явно религиозное устремление. Народное представление о Николае-чудотворце, добром святом, помогающем в каждом деле, помогающем даже обмануть и украсть и всегда готовом заступиться перед Богом за бедного человека, особенно близко Ремизовскому сердцу. *Притчи* – связующее звено между сказками и легендами. Некоторые легенды, особенно те, что входят в *Траву-мураву* – просто забавные, сложные истории с приключениями и чудесами, в стиле греческих романов – где абсурд с особой любовью подчеркивается рассказчиком. Прекрасный пример этой манеры *Аполлоний Тирский*, который, к тому же, является шедевром русского народного языка. Другие легенды более риторичны и орнаментальны и в них отчетливее сказалась религиозная направленность, которая близка розановскому культу доброты. Ремизов особенно останавливается на известной легенде о схождении Богородицы в ад, где она была так растрогана страданиями грешников, что пожелала разделить их, и в конце концов добилась от Бога, что на сорок дней в году грешные души будут выпускаться из ада. Эта легенда, византийского происхождения, особенно популярна в России, и Ремизов видит в ней основное религиозное установление русского народа – религию чистого милосердия и сострадания. Большинство ремизовских легенд взято из древнеславянских текстов, канонических или апокрифических, тоже в конечном счете византийского происхождения. Но он не избегает и других источников. Некоторые его легенды идут с Запада. Недавно он

предпринял обработку фольклора разных примитивных народов и уже опубликовал кавказские, сибирские, тибетские и кабилские народные сказки в собственной редакции.

Ремизовские легенды – связующее звено между его прозой и поэзией. *Аполлон Тирский* написан в чистейшей разговорной манере, а ранний *Лимонарий* (1907) – в высоком славянском стиле с лирической окраской. Его «стихи» (за малым исключением написанные не стихотворным размером, а ритмической прозой) почти так же разнообразны, как его «проза». Сюда входят очаровательные стихотворения в прозе, которые вместе со сказками Асыки составили книгу *Посолонь* и ее раздел *К морю-океану*. Сюда входят и лучшие страницы из *Шумов города*, внушенные жизнью Петербурга в 1918–1921 гг., как, например, изумительные «заборы», лирика о весне после «звериной» зимы 1919–1920 гг.: проходя по петербургскому предместью, где последние заборы разбираются на дрова, он внезапно видит вдали безграничное море. Многие его стихотворения в прозе полны пафоса и риторики, но это искупается великолепным мастерством слова и силой эмоции. Таково *Слово о гибели Русской земли*, написанное в сентябре 1917 г. Оно пронизано страстной любовью и горячим страданием за родную землю.

Но в целом ремизовская поэзия «вторична»; это стихи «книжника», которые не были бы написаны, не удь старинной поэзии в древних канонических и апокрифических книгах. Эта вторичность видна и в его пьесах-мистериях, также основанных на апокрифических и народных пьесах. Тем, кто любит Ремизова-юмориста, не придется по вкусу ни *Бесовское детство*, ни *Георгий Храбрый*, ни *Иуда, принц Искаротский*. Это пьесы ритуальные, иератические, пропитанные древними поверьями и символизмом. Даже *Царь Максимилиан* (1918), основанный на нелепой и забавной народной одноименной пьесе, превращен в мистику с глубокими символами. Тут Ремизов более чем где-либо является современником символистов. Насколько велико было влияние стиля его прозы и его провинциальных вещей, настолько же мало влияния оказали его поэзия и драматургия. Основное отличие между Ремизовым и его последователями коренится в разнице поколений; те, кто родились около 1885 г., в главном своем выражении мистики и символисты; те, кто родился позже, – нет. Ремизов – мастер, лингвист, реалист – имеет множество последователей; Ремизов – поэт и мистик – влияния не имеет.

2. А. Н. ТОЛСТОЙ

Характерной чертой для писателей пост-символистского поколения (как я уже указывал в предыдущей главе, говоря о более молодых поэтах) является сознательное отвержение всякой

идейности. Всевозможные «вопросы», проблемы и всяческая мистика стали немодными и вскоре станут полностью запретными. Жизнь принимается такой, какая она есть, и новый реализм вырос на месте ухищрений символизма и бесплодных исканий Горького и Андреева. Этот реализм и отсутствие какой бы то ни было «идеологии» отчетливо видны в произведениях первого романиста новой школы, которому удалось завоевать всеобщее читательское расположение. А. Н. Толстого можно причислить к новой пост-символистской школе, во-первых, потому, что его литературная индивидуальность сформировалась под влиянием символизма – на «Башне» Вячеслава Иванова и в населенной обезьянами квартире Ремизова; во-вторых, потому, что, хотя в основе своей он наименее мистический и метафизический писатель из всех, он при этом совершенно свободен от «идеологических требований», без которых не могло быть до-символистского писателя реалистической школы.

Граф Алексей Николаевич Толстой родился в 1882 г., в Самарской губернии. Он принадлежит к той же ветви семьи, что и его знаменитый однофамилец, и другой однофамилец и тезка – поэт Толстой. Мать его была Тургенева. Он происходит из класса, не имевшего ничего общего с *интеллигенцией*. Да и как писатель он с самого начала принадлежал к новой поэтической и артистической петербургской богеме, а не к старому, воодушевляемому общественными интересами литературному миру. Он появился в печати в 1908 г. книгой стихов, за которой в 1909 г. последовала прелестная книга народных сказок, а в 1911 – вторая книга стихов. Он обещал стать очень интересным поэтом, но еще до этого стал писать рассказы, и его книга рассказов в 1910 г. имела большой успех. После 1911 г. он больше стихов не писал. В довоенные и военные годы он был видной фигурой петербургского литературного мира, и его рассказы и романы с удовольствием читались многочисленными читателями. Он начал писать пьесы, которые тоже имели некоторый успех. Но военные его рассказы (он отправился на фронт как военный корреспондент) ничего не прибавили к его репутации и не делают ему чести. Во время Гражданской войны он оказался на стороне белых и после эвакуации Одессы (1919) поселился в Париже. Но в 1921 г., когда началась сменовеховская кампания примирения с большевиками, он, соблазнившись подобием большевистского национализма, перешел на сторону Советов. В течение некоторого времени он был литературным редактором большевистской газеты в Берлине, а затем возвратился в Россию. Его «смена вех» не оказала влияния на эмигрантскую среду, поскольку его моральная и интеллектуальная репутация никогда не стояла особенно высоко и никто никогда не принимал всерьез его поступков.

Самая выдающаяся черта личности А. Н. Толстого – удивительное сочетание огромных природных дарований с полным отсутствием мозгов. Пока он просто и доверчиво отдается потоку своей природной творческой мощи, он очаровательный и ни на кого не похожий писатель; стоит ему попытаться на выражение мыслей – и он становится жалок. Поскольку он очень редко полностью воздерживается от мыслей, очень немногие его произведения безупречны. Но по изобразительному дару и стихийной творческой силе мало кто из современных писателей ему равен, и уступает он разве только одному Андрею Белому. Одно из лучших его качеств – великолепный, вкусный, не книжный русский язык, которому он научился у себя дома, в Самаре, и которому дал волю под влиянием Ремизова.

Стихи его по большей части написаны на фольклорные сюжеты; их темы – мифологические картины природы или народные легенды. Мифологические стихи были очень высоко оценены мифопоэтическими мистиками «Башни»; но лучшие качества Толстого ярче проявились в легендах, свободных от всяких мифологических додумываний; они полны мыслей и, даже когда граничат с бессмыслицей, заражают своей непобедимой жизненной силой. То же можно сказать о *Сорочьих сказках* (1909), таких бодрящих и восхитительных именно потому, что они свободны от малейших умственных и эмоциональных элементов: это чистая радость воображения, освободившегося от законов причинности.

Из рассказов Толстого лишь немногие вполне хороши, и это не только из-за его вечных стараний преодолеть свою умственную ограниченность, но и по причине глубинного дефекта его таланта: у него великолепная *манера* рассказа, но полное неумение его *построить*. Все его рассказы производят впечатление какого-то странного алогичного головокружения: никогда не знаешь ни что произойдет, ни почему. Закон причинности в его мире отсутствует, и рассказы развиваются не то как сны, не то как сказки. Это могло бы и не быть недостатком, если бы Толстой понимал свою ограниченность и не старался залатать нехватку логики заемными идеями и картонной психологией. Его достоинства – изумительная яркость и сила воображения, прямота рассказа и высший дар – умение сообщать своим персонажам жизнь. Но и тут мешает его природный недостаток ума; он умеет создавать только дураков, чудаков, простаков и идиотов: все его люди отмечены печатью глупости. Когда появились первые его рассказы – все они были о разложившемся дворянстве Заволжья – глупость его персонажей объясняли как неминуемый результат этого дворянского разложения. Сам Толстой весело соглашался с этим объяснением, но стоит прочесть рассказы, где он описывает другую среду, как становится ясно, что эта черта присуща скорее автору, чем его персонажам.

Ранние рассказы принадлежат к числу лучших: в них он избегает умствований, и некоторые из них даже, так уж случилось, великолепно построены, как, например, трогательная (и нелепая) история глупого, романтического, провинциального дворянина Аггея Коровина в Петербурге. Романы, написанные перед войной, менее хороши: *Сокровища земные* (1911) – предел нелепости; *Хромой барин* (1912) обезображен совершенно неуместными попытками соревноваться с психологическими тонкостями Достоевского. Рассказы о войне и революции (*Привидение*, 1918) написаны потолстовски, но как рассказы о войне и революции немногого стоят. Роман его *Хождение по мукам* (1920–1921), задуманный как синтез русской жизни до и во время войны, в своем выполнении этого замысла – тоже неудача. *Аэлита* – история о людях на Марсе в стиле Г. Дж. Уэллса – как будто написана специально, чтобы продемонстрировать недостатки своего автора. Научная и фантастическая части до смешного плоски и нелепы. Зато в книге есть один из самых восхитительных толстовских персонажей – красноармеец Гусев со своим деловым и ничуть не удивленным отношением к Марсу и марсианам. Последний роман Толстого – *Ибикус* (пока напечатано только начало) – история приключений современного спекулянта во время революции и Гражданской войны. Здесь нелепость Толстого достигает своего предела, но она тут такая беспримесная и беспечная, что, можно сказать, перестает быть недостатком и становится достоинством.

Самая лучшая повесть Толстого – *Детство Никиты*, написанная во Франции в 1919–1920 гг. Это рассказ о десятилетнем мальчике в отцовском имении под Самарой. Повесть написана без претензий, без волчьих ям, которыми изобилуют другие его произведения. Сюжета нет, но несколько эпизодов (вполне обычных) рассказаны с изумительной яркостью и искренностью. Русских книг для детей много, некоторые из них – великие, но *Никита* А. Н. Толстого должен занять свое, уникальное место между ними за неподдельную жизненность и яркость.

То, что было сказано о неумении А. Н. Толстого строить повествование, еще более справедливо относительно его пьес, не доставивших ему заметного места среди драматургов. Достоинства его проявились в них всего меньше, а недостатки сказались даже в преувеличенном виде. Но в них есть здоровая и приятная черта честной и ни на что не претендующей мелодрамы.

3. ПРИШВИН

Михаил Михайлович Пришвин старше Ремизова: он родился в 1873 г. Но лучшие его вещи написаны под несомненным влиянием более молодого писателя. В литературе Пришвин начал с этнографии. Первые его две книги *В краю непуганных птиц* (1907) и

За волшебным колобком (1908) – отчеты о его путешествиях по северной России, содержащие ценный материал для изучения очень своеобразной крестьянской цивилизации в краю между Онежским озером и Белым морем, а также быта и нравов моряков-североморцев. Изучение этого быта показало Пришвину ценность и оригинальность необразованного русского человека и «нелатинизированного» русского языка. Даже познакомившись с Ремизовым, Пришвин не отдался целиком литературе, и большая часть написанного им оставалась «гражданской» и «общественно-полезной» описательной журналистикой. Только качество его русского языка ставит эти вещи выше общего уровня подобных писаний. Но перед войной Пришвин написал несколько рассказов, доставивших ему почетное место среди писателей-художников. Эти рассказы о провинциальной жизни, свободные от социальных забот и пропитанные крепкими, кисловатыми запахами лесной почвы его родной Смоленской губернии. Большей частью это рассказы об охоте и о жизни животных, жизни, общей с природой. Один из этих рассказов – *Крутойрский зверь* (1913) – бесспорный шедевр, лучший рассказ о животных на русском языке. За один этот рассказ Пришвин должен быть признан классиком. Это рассказ о помещике-охотнике Павлике Верхне-Бродском и его сеттере Лэди. Ремизовский провинциальный фон только рамка для стихийной силы природы – борьбы за самку, – которая и является основной темой рассказа.

После революции Пришвин опубликовал одну книгу – *Курымушка* (1924), по всей видимости, автобиографию. Это очень хорошая книга, полная восхитительных эпизодов с подлинной атмосферой детства. Сюжет первой части очень похож на *Котика Летаева* – постепенное формирование детского мира как процесс объяснения слов, – но до чего же манера Пришвина отличается от манеры Андрея Белого! Особенно замечательна в книге ее крайняя простота и отсутствие претензий, столь непохожие на общее направление русской литературы.

Другой писатель без претензий, находящийся под влиянием Ремизова, – Иван Соколов-Микитов, чьи «сказки» и рассказы, написанные замечательным, чистым и характерным русским языком, дышат подлинным, неподдельным духом фольклора.

4. ЗАМЯТИН

Евгений Иванович Замятин, ставший в итоге очень оригинальным писателем, тоже начинал как ремизовец. Он родился в 1884 г. в Лебедяни (Тамбовская губерния, Центральная Россия), учился кораблестроению в Петербургском политехническом институте. В 1908 г. получил диплом инженера-кораблестроителя и предложение готовиться к научной карьере. Первыми его литературными произведениями были технические статьи о

кораблестроении. Литературная деятельность его началась в 1911 г., когда он опубликовал *Уездное*. Во время войны он жил в Англии, где строил корабли для русского флота. В 1917 г. вернулся в Россию. Вместе с Гумилевым сделался главой литературной студии и большинство петербургских молодых прозаиков стало его слушателями. Одновременно он преподавал кораблестроение в Политехническом институте. Соединение в одном человеке писателя и инженера не прошло бесследно для писателя: Замятин стал одним из главных проводников «формального», технического отношения к литературе среди молодого писательского поколения. Советские власти недолюбливают Замятина и считают его одним из опаснейших «оставшихся эмигрантов». Литературная продукция его невелика, что неудивительно, учитывая его инженерные занятия и тщательную манеру письма. Им написаны три тома рассказов, *Уездное* (и другие рассказы) (1916); *Островитяне* и *На куличках*; несколько сказок – вернее, сатирических басен в прозе (*Большим детям сказки*), пьеса *Огни святого Доминика* (все это вышло в 1922 году) и роман *Мы*, который не будет опубликован до тех пор, пока советская цензура не переменит своих методов.

Ранние рассказы Замятина, которые вошли в сборник *Уездное*, прямо происходят от ремизовского *Стратилатова*. Провинциальная жизнь дана в самом своем пошлом, гротескном и провинциальном аспекте. Написаны рассказы продуманно отобранным и выразительным языком, с явным предпочтением редких и местных словечек. Жуткая, бездарная пошлость и мертвящая скука – такова атмосфера в этих рассказах. Позднее Замятин отрывается от русской провинциальной почвы и ремизовского словаря и постепенно развивает собственную манеру, основанную на подчеркивании, при помощи сложной системы метафор и сравнений, выразительной ценности многозначительной детали. Его стиль перегружен словесной выразительностью и образностью. Это избыточное богатство выразительных средств часто нарушает течение рассказа, превращая его в простую мозаику деталей. Такой метод близок к кубизму в живописи – персонажи Замятина отождествляются с геометрическими формами, которые автор им придает. Так, главной характеристикой англичанина, героя *Островитян*, становится квадратность. И *Островитяне*, и *Ловец человеков*, тоже написанный об англичанах, отчетливо-сатиричны, как и *На куличках*, утонченно-гротескная и преувеличенная карикатура на скучную уединенную жизнь восточносибирского гарнизона. Повесть *На куличках* была опубликована во время войны и автор попал под суд. И тут, и в своих английских повестях Замятин, несмотря на тщательность и продуманность своего художественного метода, проявляет странную несведущность: он недостаточно знает как русскую, так и английскую армейскую жизнь. Этого нельзя сказать о его рассказах из советской

жизни. Один из лучших и, возможно, его шедевр – *Пещера* – переведен на английский язык. Это рассказ очень характерный для его метода: весь – одно сплошное сравнение. Жизнь буржуазной пары в нетопленной комнате большевистского Петербурга в северную зиму сравнивается с жизнью в пещере человека эпохи палеолита; богом пещеры является железная печка, на час в день согревающая комнату; этот бог милостив, только если удовлетворен жертвоприношениями – топливом. Таков метод, которым Замятин придает единство своим рассказам: целая семья метафор (или сравнений), над которыми господствует одна метафора-матка. Роман *Мы*, который неизвестно когда появится, – научный роман о будущем, написанный, если судить по рассказам о нем, в новой поразительной манере, являющей собой дальнейшее развитие замятинского кубизма. *Огни святого Доминика* – слабая пьеса (как пьеса) – слишком перегруженная деталями, от которых Замятин не может отказаться и которые в пьесе неуместны. Это рассказ об Инквизиции и очень прозрачная аллегория ЧК. *Большим детям сказки* тоже остро-сатиричны и этим, как и большой изысканностью стиля, напоминают *Политические сказочки*, которые в 1905 г. написал Сологуб.

Замятин имел большое влияние как мастер, или, скорее, как учитель литературы, и современная художественная литература, особенно петербургская, своей формальной усложненностью в значительной степени обязана ему. Он к тому же интересный критик и его рецензии всегда заслуживают внимания.

5. МЕМУАРЫ И ИСТОРИЧЕСКИЕ РОМАНЫ

Великие события 1914-го и последующих годов породили обильный урожай произведений, стоящих вне основной линии развития литературы и интересных в основном с информативной точки зрения. Но некоторые из них выделяются своими литературными достоинствами. В войну их появилось немного. Единственная книга участника войны, достойная упоминания, это *Из писем прапорщика-артиллериста* (1918) Федора Степуна. Степун – необыкновенно глубокий и искренний мыслитель, истинный демократ и истинный патриот, сочувственно и проникновенно анализирующий трагическую судьбу армейского офицера.

Книги о войне Эренбурга и Шкловского будут разобраны позднее. Остается *Народ на войне* Софьи Федорченко (1-е изд. 1918; потом многократно переиздавалась). Это, по утверждению автора, точная запись солдатских разговоров и песен, услышанных во время войны. В какой степени тут участвовало авторское воображение, пока неясно. Это, безусловно, крайне интересная книга, необходимая каждому, кто изучает вклад России в войну и склад ума русского

солдата. Главное литературное достоинство ее – вкусный солдатский язык, передаваемый г-жой Федорченко.

Самые интересные воспоминания о Гражданской войне со стороны белых написал Василий Витальевич Шульгин, монархист, депутат Думы, который был членом Парламентского исполнительного комитета, узаконившего Февральскую революцию, и одним из двух делегатов, в чьи руки Николай II передал свое отречение. Это книга *1920-й год*, явно нелитературная, написанная в запоздалом журналистском стиле Дорошевича, с дешевыми и наивными эффектами, которые были хороши двадцать пять лет назад. Несмотря на это, книга Шульгина обладает огромной ценностью, благодаря величайшей искренности, с которой она написана. Это история отступления белых из Киева в Одессу, а оттуда к румынской границе, история о том, как Шульгин попал в плен к красным, как он затевал заговоры в красной Одессе и как бежал к Врангелю в Крым. Книга полна юмора, зачастую обращенного на себя, и атмосфера тех времен воспроизведена с замечательной живостью. Другие его воспоминания менее примечательны, но также интересны для историков.

Книга Шульгина имеет заслуженную репутацию среди думающих людей, но читающая эмигрантская масса предпочитает сочинения генерала Петра Николаевича Краснова. В 1918–1919 гг. Краснов был атаманом донских казаков, и проявил большой организаторский талант. Его воспоминания о 1917–1919 гг. написаны четким, ясным, лишенным претензий стилем человека действия, и как документ имеют большое значение. Нельзя сказать того же о его «литературных» произведениях. Его четырехтомный роман *От двуглавого орла к красному знамени* (1921–1922) имел самый большой успех из всех русских книг, напечатанных после революции за рубежом. Эта книга, по-видимому, вдохновлена честолюбивым замыслом превзойти и затмить *Войну и мир*. Среди старшего поколения эмигрантов нередко приходится слышать, как сравнивают эти романы, причем не всегда в пользу Толстого. В действительности роман Краснова просто не литература. Написан он в самой бульварной манере госпожи Вербицкой. Любовные сцены и «психология» мучительно пошлы. Политическая сторона ненамного лучше: Ленин и Троцкий представлены получающими указания от сионских мудрецов. Успех романа среди эмигрантов не делает им чести. Единственно интересны в романе (ибо генерал Краснов все-таки хороший солдат) батальные сцены, написанные правдиво и просто.

Одним из последствий революции был возросший интерес к прошлому, к этому убежищу, где те, кто не в ладах с настоящим, могут найти забвение. Бегство в прошлое – главная движущая сила воспоминаний князя Сергея Волконского. Князь Волконский (род. в

1860 г.) стал известен в Америке после своего лекционного тура в 1899 г. Некоторое время он был директором императорских театров. Позднее он занялся популяризацией в России идей Жак-Далькроза. Его книги *Выразительная речь* и *Выразительное движение* – заметный вклад в теорию актерского искусства. Самые страшные годы советского хаоса Волконский пережил в России и вырвался оттуда только в 1922 г. С тех пор он издал три тома мемуаров, из которых два – его автобиография, а третий (*О декабристах*) рассказывает историю его деда, декабриста Волконского, и его жены. Сюжет хорошо знаком русским читателям (об этом написана знаменитая поэма Некрасова). Волконский пишет в тонах лирико-сентиментальных, идеализируя своих революционных дедушку и бабушку даже больше, чем принято. «Идея» книги – сожаление о тех временах, когда даже революционеры были изящны и аристократичны. Его автобиографические записки тоже пронизаны лирической идеализацией жизни старой аристократии, с примесью весьма благовоспитанного и изящного либерализма, когда автор говорит о самодержавии и бюрократии. Послереволюционная Россия, все время возникающая в его мемуарах, представлена только как кипящий котел грязи. Стиль его несколько нарочито небрежен, отрывочен, иногда слишком гладок, но легок и приятен.

Другой беженец в прошлое – Павел Петрович Муратов, один из колумбов древнерусского искусства, о чем я уже говорил в предыдущей главе; его *История древнерусской живописи* (1914) до сих пор остается самым полным исследованием на эту тему. Его *Образы Италии*, тоже написанные до войны, своим стилем напомнили бы английскому читателю хорошо знакомого ему Вернона Ли, разведенного пожиже. В голодные и холодные 1918–1921 годы он обратился к художественной литературе и написал роман *Эгерия*, об итальянском XVIII веке. Там есть сложная любовная и политическая интрига, и весь он проникнут любовью к барочному Риму и Римской Кампанье. Стиль имитирует стиль восхитительного романа Анри де Ренье *La double Maitresse*. *Эгерия* не свидетельствует о большой творческой силе, но она продукт высочайшей культуры и сильнейшей любви к красоте. Патетическое звучание сообщает ей помещенная на последней странице дата: Москва, 1920 год. С тех пор Муратову удалось еще раз увидеть Италию и разделить восторги итальянцев по поводу заново открытого искусства художников барокко.

Еще один обращенный в прошлое писатель – Марк Алданов (псевдоним Марка Александровича Ландау), но его исторические романы отнюдь не бегство от современности. Напротив, он изучает прошлое, чтобы понять настоящее и его романы о французской революции надо читать с точки зрения революции русской. У Алданова «латинский» ум, он ироничен и превыше всего почитает

здоровый смысл. В нем есть что-то от Стрэйчи, хотя он очень далек от собственного автору *Королевы Виктории* идеального чувства меры. Первый его роман *Святая Елена* (1921), который переведен на английский язык, является лучшим его романом; он менее перегружен эрудицией и аллюзиями на сегодняшний день, чем *Девятое термидора* (1923). Но оба романа – интересное чтение и к тому же свободны от греха излишнего мудрствования, которое убивает исторические романы Мережковского. Алданов, кроме того, острый и колкий политический автор. Его французская книга о Ленине (1921) написана со слишком очевидным предубеждением, но эссе *Клемансо и Людендорф*, напечатанное тогда же, выдерживает сравнение с самыми блестящими портретами м-ра Дж. М. Кейнза.

Другой писатель, которого можно сравнивать с м-ром Литтоном Стрэйчи, – Георгий Блок (двоюродный брат великого поэта), чьи прекрасные эссе о жизни Фета (особенно *Рождение поэта*, 1924) – чуть ли не первый в России опыт создания биографии, дающей надежную информацию и одновременно читающейся как литературное произведение.

6. ШКЛОВСКИЙ И ЭРЕНБУРГ

Послереволюционная русская проза характерна преувеличенным вниманием к стилю, в ущерб «идеям» и «вопросам». Она сделалась открыто и подчеркнута *формальной*. Произошло это под влиянием Ремизова, Белого и Замятина. Способствовало этому и рождение новой школы литературных критиков, объединенных тем, что (не совсем верно) называется *формальным методом*. «Формалистам» принадлежит сентенция: «произведение искусства равно сумме приемов, использованных для его изготовления» – формула, снимающая все «идеологические» и «философские» интерпретации и сводящая все развитие литературы к развитию литературных форм. Я еще буду говорить о формалистах в главе о литературной критике, но здесь уместно поговорить о самом заметном из них – Викторе Шкловском.

Шкловский родился в 1893 г. в еврейской семье, из которой уже вышло несколько заметных литераторов. Изучал филологию в Петербурге и стал главным инициатором формалистского движения и одним из основателей Опояза (Общества изучения поэтического языка), ставшего основным тараном нового учения. В 1916 г. он был мобилизован и служил механиком в автомобильной роте в Петербурге. Он сыграл заметную роль в февральско-мартовской революции 1917 года как член партии эсеров и стал членом Петроградского совета; его сделали комиссаром Временного правительства на фронте, сначала в Галиции (где он был ранен во время разгрома при Калуш-Галиче), потом в Персии. В 1918–1920 гг. он частью занимался разработкой своих литературных теорий, частью строил заговоры против большевиков и воевал на их стороне

против белых. В 1921 г. он был самой заметной литературной фигурой среди петербургского молодого поколения, которое он учил теории литературы. В 1922 г. он бежал из России и таким образом избежал суда за свою заговорщическую деятельность. Но после короткого пребывания в Берлине он вернулся в Россию и помирился с советскими властями. Теоретик он, несомненно, блестящий, хотя стиль у него аффектированный и неряшливый, а сам он поверхностен и совершенно лишен чувства исторической перспективы и чувства меры. Но идеи, которые он пустил в оборот – здравые идеи, оказавшиеся очень плодотворными. Как критик он умело применяет свои любимые теории к любому литературному произведению, старому и новому, отбрасывая их «идеи» и «философии» и сводя их к чисто формальным элементам. Любимый его писатель Стерн, и на примере Тристрама Шенди он продемонстрировал два своих любимых явления: «игру с сюжетом» и «обнажение приема». Недавно он опубликовал подробный анализ *Крошки Доррит*, в котором демонстрирует приемы «романа тайн». Сам он не писал художественных произведений, но у него есть место не только в теории литературы, но и в самой литературе, благодаря замечательной книге воспоминаний, название для которой он, верный себе, взял у своего любимого Стерна – *Сентиментальное путешествие* (1923); в ней рассказаны его приключения от Февральской революции до 1921 года. По-видимому, книга названа так по принципу «*lucis a non lucendo*» («роща не светит» – лат. форма, означает «по противоположности»), ибо всего замечательнее, что сентиментальность из книги вытравлена без остатка. Самые кошмарные события, как, например, резня курдов и айсоров в Юрмии, описаны с нарочитым спокойствием и с избытком фактических подробностей. Несмотря на аффектированно-неряшливый и небрежный стиль, книга захватывающе интересна. В отличие от столь многих нынешних русских книг, она полна ума и здравого смысла. Притом она очень правдивая и, несмотря на отсутствие сентиментальности, напряженно эмоциональна. При всех своих недостатках это самая замечательная книга на подобную тему. После *Сентиментального путешествия* Шкловский выпустил «роман в письмах» – *Zoo* (1923). Здесь все недостатки его предыдущей книги непомерно вырастают, а достоинства не сохраняются. Она жеманна, неряшлива, визглива и слишком охотно занимается личной жизнью автора и его друзей. К сожалению, эти черты стиля Шкловского имели такое же большое влияние, как его теории, и у молодых людей теперь модно начинать литературное поприще с натянуто-шутливой и претенциозной «автобиографии»*.

Влияние Шкловского шло в направлении переноса внимания с меньших узлов на более крупные, со стиля на конструкцию. Сейчас это называют «западной» тенденцией прозы, в отличие от

«восточной» тенденции к избыточно орнаментальному письму. Но сам Шкловский более заинтересован в стернианских «играх» с сюжетом, чем в самом сюжете.

Он оказал большое влияние на кое-кого из «Серапионовых братьев» – литературное братство молодых людей, созданное в 1921 г. и выдвинувшее нескольких видных писателей. Самые «западные» из «Серапионовых братьев» – В. Каверин (псевдоним В. Зильбера) и Лев Лунц (1901–1924), чья ранняя смерть была большой утратой для русской литературы и о ком я еще буду говорить в главе о драматургии. Каверин в своих рассказах занялся реализацией идеи Шкловского об «игре с сюжетом», избрав для себя образцом фантастические конструкции Гофмана.

Бесспорно, русскому читателю надоела орнаментальная проза с ее гипертрофией стиля и отсутствием повествовательного элемента; она жаждет, больше чем когда либо, настоящего «западного» сюжетного повествования. Многие писатели пытаются создать роман чистого действия, но пока это никому не удалось, и в

*Пик этой моды был в 1922 году, а сейчас, повидимо-му, мода проходит.

литературе по-прежнему царят орнаменталисты и бессюжетные реалисты. Не слишком привередливые и искушенные вновь нажились на импортное чтение; с тех пор, как в 1922 г. была возрождена книжная торговля, *Тарзан* промчался по России, как лесной пожар, и сегодня там так же популярен, как в 1908 г. был Нат Пинкертон.

Литературный роман «западного» типа в России еще предстоит создать. Ближе всех к этому подошел Эренбург.

Илья Григорьевич Эренбург (род. 1891 г.) – еврейского происхождения, родился в Москве. Начал он со стихов, в которых проявил удивительное умение приспосабливаться к вкусам времени; его стихи с 1911 до 1922 гг. могли бы служить учебником по смене литературных школ. Предвоенные годы он провел в Париже и как никто из русских писателей проникся духом Монпарнаса и «Ротонды». Во время войны был корреспондентом на Французском и Македонском фронте и написал одну из лучших книг о войне на русском языке (*Лицо войны*, 1921). Она вторична и, может быть, по-французски была бы написана лучше, но короткие отрывки, впечатления и трогательные рассказы, ее составляющие, не лишены подлинной значительности. Годы 1917–1921 он провел в России и после долгих скитаний и метаний от одной партии к другой стал большевиком и футуристом.

В 1921 г. Эренбург приехал во Францию, но был выслан оттуда как большевик. Он нашел убежище в Бельгии и там написал самую замечательную свою книгу *Необычайные похождения Хулио*

Хуренито. Хуренито – мексиканец, который решил делать все, что может, для того чтобы разрушить и взорвать гнилую западную цивилизацию. Метод у него провокационный: он поощряет в цивилизации все то, что наверняка ускорит ее распад. Главное его орудие – мистер Куль, американский пуританин и миллионер, воплощение самодовольного англосаксонского лицемерия. *Хулио Хуренито* написан нейтральным «латинским» стилем; конструкция взята у Вольтера (его повести). Книга полна сухой концентрированной иронии, которая делает ее серьезной, значительной, подлинно подрывной и нигилистической.

После *Хуренито* Эренбург с необыкновенной быстротой стал экспериментировать в различных стилях, неизменно оставаясь поверхностно-интересным и по сути дешевым. Он постепенно стал автором русских бестселлеров. В особенности это подтвердилось его последней книгой *Любовь Жанны Ней* (1924) – «западной» и откровенно рассчитанной на сенсацию. Она написана в стиле французских «бульварных» романов сороковых годов прошлого века и поздних романов Диккенса. Как все, что пишет Эренбург, она вторична, и оставляет нерешенной задачу создания литературного русского романа по западному образцу.

7. ВОЗРОЖДЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ ПОСЛЕ 1921 Г.

Довольно долго, с самого триумфа символистов, проза занимала в русской литературе второстепенное место. Закат ее завершился в 1918–1921 гг., когда за все три года практически не появилось ни одного нового романа или повести. В 1921–1922 гг. первым результатом возрождения книжной торговли стало появление в печати великого множества стихов, написанных в беспечатные времена. Но за этим последовало возрождение художественной прозы, ставшее самым выдающимся литературным фактом последних трех лет (1922, 1923, 1924). «Западные» тенденции, о которых я только что говорил, являются боковым, в сущности, и незначительным течением, и новая проза прежде всего является глубоко, фундаментально, сознательно, даже агрессивно русской. Несмотря на индивидуальные различия, она обладает несколькими основными чертами, характерными для всего движения: прежде всего подчеркнутым «формализмом» и орнаментализмом, особо упирающимися на стиль и манеру и практически теряющими из виду тему; везде видно влияние Ремизова на стиль, Белого и Замятина – на конструкцию. Только теперь, после 1921 г., полностью осознаешь масштабы их влияния на русскую литературу. Ремизов (и из старых – Лесков) ответственны за почти полное преобладание *сказа* (имитации разговорного языка) и любовь к словесным курьезам; Белый – за стремление писать ритмично и за метод «пересечения плоскостей» и «разъединения поверхностей», исключая прямое

повествование, почему русские рассказы выглядят как картины кубистов. Но при всем этом новая литература реалистична, даже агрессивно реалистична в английском смысле слова: крайний орнаментализм стиля идет рука об руку с предельным натурализмом описаний всего отвратительного, всего, что было «табу»: здесь Пильняк и Бабель оставили Горького и Андреева далеко позади.

Русская литература живет под очень внимательным и не всегда доброжелательным оком коммунистической партии, ее цензоров и официальных критиков. Я уже объяснял в другом месте значение слова «попутчик» и отношение к «попутчикам» разных секторов партии. Молодые романисты все – попутчики, и более или менее отвечают коммунистическому требованию – быть «современными» и революционными. Они современны, потому что сюжеты их взяты из русской сегодняшней жизни; они революционны, потому что их сегодняшний день – это революция; к тому же они большевики, в том смысле, что их отношение к революции не враждебно: но в них нет ни капли истинно коммунистического духа, пусть даже некоторые из них члены партии. В этом отношении даже у Маяковского, не говоря уже об Асееве, нет аналога среди замечательных прозаиков современности. Отношение этих молодых писателей к большевистской действительности, которую они описывают, может быть названо «незаинтересованным интересом» и художественным любованием великими катаклизмами, вызванными по воле русской нации, с оттенком бесспорной национальной гордости исключительным, бескомпромиссным и самобытным характером русской революции.

Писатели, о которых я собираюсь говорить, не составляют, конечно, всей посленэповской русской литературы. Есть кроме них писатели старшего поколения, о последних произведениях которых я уже говорил; есть и устарелые реалисты прежнего образца, которые начали писать поздно и потому кажутся молодыми (как, например, Пантелеймон Романов, р. 1884), напечатавший две первые части огромного и скучнейшего романа *Россия*, по-видимому, имеющего целью дать синтез новейшей русской истории; есть пролетарские писатели, большинство которых – неуклюжие неоперившиеся птенцы, которым надо работать и учиться, прежде чем они смогут произвести на свет что-нибудь значительное. Писатели, о которых я тут говорю, – литературный пик поколения, родившегося примерно между 1892 и 1900 гг., причем писатели, а не журналисты. Эти-то писатели и есть самый интересный и ценный факт сегодняшней русской литературы.

Первый из новых писателей, обративший на себя общее внимание, был Борис Пильняк (псевдоним Бориса Андреевича Вогау, смешанного русско-немецкого происхождения, р. 1894 г.). Он начал писать до революции (в 1915 г.), но ранние его вещи неоригинальны

и отражают самые разные влияния, больше всего – Бунина. В 1922 г. появляется его «роман» – *Голый год*, который произвел нечто вроде сенсации как своим сюжетом, так и новой манерой. Этот роман не роман вовсе: характерное для новой русской прозы отсутствие повествовательности достигает тут своего предела. Это, скорее, симфония, разворачивающаяся по законам, изобретенным автором, задуманная как панорама России в родовых муках революции и Гражданской войны. Главное литературное влияние, которое тут ощущается – влияние *Петербурга* Андрея Белого. Как и *Петербург*, это, прежде всего, философия истории: единственный реальный персонаж книги – Россия, Россия как стихийная сила и историческое единство. Революция для Пильняка – это восстание крестьянских масс и низших классов против нерусского государственного устройства Петербургской империи. За *Голым годом* последовали *Иван-да-Марья* (1923), *Третья столица* (1923) и множество коротких «повестей» того же характера. «Романы» и «повести» Пильняка можно рассматривать как политический журнализм высокого класса, принявший форму музыкальной фуги. К сожалению, Пильняк слишком туп, некультурен (несмотря на поверхностный лак «символистской» культуры) и безыдеен, чтобы его концепция русской истории представляла какой-либо глубинный интерес. Манера его, в значительной степени развивающая манеру Андрея Белого, в деталях, однако, принадлежит ему самому: она построена на широких панорамах и массовых эффектах, с избытком исторических аллюзий и сознательном использовании «пересекающихся плоскостей», – так, чтобы линия повествования (если его можно так назвать) то и дело резко обрывалась и потом подхватывалась вновь в другой географической и конструктивной точке. Он доходит до того, что ради «пересечений» и «разъединений» вставляет в свои произведения куски из чужих книг: *Третья столица* содержит длинные цитаты из *Господина из Сан-Франциско* и из рассказа Всеволода Иванова. В целом, манера Пильняка – тупик и не более чем курьез. Его «романы» были бы жалки, если бы не подлинный дар яркого, реалистического живописания, благодаря которому в голой пустыне его исторических рассуждений возникают освежающие островки. Глава *Голого года* – *Поезд № 58*, – рассказывающая о езде по Советской России в 1919 г., – великолепный пример его грубого, неподслащенного и откровенного натурализма. Ксения Ордынина в книге *Иван-да-Марья*, дворянская девушка, ставшая агентом ЧК и совершающая неслыханные жестокости на почве своего полового извращения (она говорит, что для нее революция «пахнет половыми органами») – страшная и достоверная, хоть и, разумеется, непривлекательная фигура. Пильняк побывал в Англии (в 1924 г.) и написал книгу

Английские рассказы (1924), но о них – чем меньше, тем лучше, ибо они просто глупы до невероятности.

Манера Пильняка получила распространение. Ему подражают многие молодые писатели. Самый видный из «пильняковцев» – Н. Огнев; его повести о революции (*Евразия* и *Суд республики*) воспроизводят манеру Пильняка с несколько большей логичностью и вводят более крепкий костяк в повествование. Влияние Белого, в более притушенной форме, ощущается в произведениях Владимира Лидина (род. 1894), который начинал в 1915 г. как последователь Чехова и последние книги которого посвящены описанию «советских будней» в Москве. Это, как и многое в современной литературе, описание без повествования: витиеватый и притязающий на большее вид художественного журнализма.

Леонид Максимович Леонов (род. 1899 г. в Москве) принадлежит к более молодому поколению. Первые его рассказы появились в 1922 г. Большая часть их выдержана в ортодоксально-ремизовской сказовой манере, где внимание читателя привлекается в первую очередь к орнаментальной фактуре стиля. Он еще не проявил своего истинного лица, но доказал выдающуюся литературную одаренность в произведениях, очень отличающихся друг от друга по стилю. Он в принципе *pasticheur* (имитатор), но *pasticheur* высокого класса. *Конец мелкого человека* – мастерской пастиш Достоевского. *Записи некоторых эпизодов, сделанные в городе Гоголеве Андреем Петровичем Ковякиным* до тонкости воспроизводит жаргон полуобразованного приказчика в заштатном городке. Критики-коммунисты учуяли в Леонове опасный дух сочувствия и сострадания к «мелкому человеку», чье благосостояние было принесено в жертву революции и готовы отказать ему даже в звании попутчика. Особо от прочих его вещей стоит *Туатамур* (1924), оригинальнейшая поэма в прозе, написанная от лица одного из чингиз-хановых военачальников и рассказывающая о поражении русских при Калке (1224) с точки зрения монголов-победителей. Написана она с великолепной энергией и крепостью стиля и пересыпана тюркскими словами и оборотами. Она дышит дикой, жестокой поэзией кочевых степей. Это одно из самых оригинальных явлений новой русской прозы.

В Петербурге возрождение художественной прозы происходило вокруг «Серапионовых братьев», братства писателей, сформировавшегося в основном из слушателей замятинской студии, которым покровительствовал Горький и на которых влиял Шкловский. Туда входили поэты – Тихонов, Познер и Елизавета Полонская; критик Груздев, драматург Лунц, прозаики – Каверин, Слонимский, Федин, Зощенко, Никитин и Всеволод Иванов. В 1922 г. о «Серапионовых братьях» очень шумели, и их автобиографии (написанные в кокетливом и небрежном стиле,

введенном Шкловским) стали известны читающей публике раньше, чем они опубликовали свои произведения. Между «Серапионовыми братьями» мало общего; даже если исключить крайних западников Каверина и Лунца, остальные похожи друг на друга не больше, чем большинство молодых писателей. Николай Никитин (р. 1896) – ученик Замятина, крайний орнаменталист, в запутанных рассказах которого почти невозможно разглядеть линию повествования. Всего характернее для него эпизоды из Гражданской войны, рассказываемые с нарочитой холодностью и без всякого сочувствия. Один из лучших – *Камни*, эпизод войны в Карелии: белые занимают деревню, приказывают крестьянам выдать председателя сельсовета, казнят его и велят выбрать старосту; потом белые уходят и приходят красные, приказывают выдать старосту, казнят его и опять создают сельсовет. Мораль рассказа та, что жизнь деревни и жизнь Матери-земли одна и та же – что под красными, что под белыми, – и времена года сменяются независимо от людских раздоров.

Михаил Зощенко (1895) – более повествовательный писатель: он тоже орнаменталист, но его орнаментализм – чистый сказ, идущий от Лескова. Его рассказы – простые анекдоты о войне или советской жизни, рассказанные забавным сленгом полуобразованного капрала. Зощенко прежде всего великолепный пародист. Он пишет замечательные пародии, и главное достоинство его писаний – абсолютно верная интонация. Михаил Слонимский и Константин Федин еще не обрели своей манеры, но Федин (р. 1892) писатель многообещающий. Первый опубликованный им рассказ (*Сад*, 1922) – отличное упражнение зрелого писателя в бунинском стиле. Но он не стал продолжать в этой манере: недавно опубликованные фрагменты большого романа, широко задуманного, с большим историческим и социальным охватом, написаны в прямой, энергичной конструктивной манере, почему его появления в полном виде ожидаешь с нетерпением.

Наиболее замечателен из «Серапионовых братьев» Всеволод Иванов (р. 1895). Но он стоит особняком – он родом из Сибири и «сам себя сделал». Жизнь его романтична и полна авантур: он был и факиром, и наборщиком, и пережил много злоключений в 1918–1920 гг. во время Гражданской войны в Сибири. Не раз он находился на волосок от смерти. Первую свою книгу он набрал сам (она была издана в 1919 г. на станции Тайга, в Центральной Сибири). В 1921 г. он приехал в Петербург, был принят Горьким и стал одним из «Серапионовых братьев». Сюжеты для своих книг он брал из Гражданской войны в Сибири, которая особенно богата ужасами и острыми положениями. Но Иванов рассказывает о них как о чем-то само собой разумеющемся, чуть ли не в скобках, в придаточных предложениях. Он очень плодовит, и его проза, хоть и орнаментальна, но не отделана. В ранних его книгах заметен лиризм

пантеистического толка, но из более поздних он старательно вытравлен. Он мастер массовых сцен и атмосферу Гражданской войны, когда вся страна стоит дыбом и каждый каждому враг, когда человек не знает, кого больше бояться – стаи волков или вооруженного человека, – передает с большой силой. В ранних романах не хватает повествовательного костяка, но он постепенно учится рассказывать, и в последнем романе *Возвращение Будды* (1921) его манера становится более прямой, не утрачивая умения создавать атмосферу. Его шедевром пока остается *Дите* – рассказ сильный, сжатый и великолепно построенный. Его жалко пересказывать, до того мастерски, до того неожиданно он построен. Он был переведен на французский язык и мог бы стать великолепным введением в новую русскую литературу для англоговорящей публики (так у переводчика).

Не один Всеволод Иванов описывал Гражданскую войну в Сибири. Она стала также сюжетом рассказов Вячеслава Шишкова и его романа *Ватага* (1924). Шишков хорошо пишет по-русски и более традиционный рассказчик, чем большинство его современников. В его романе немало мелодраматических эффектов и даже есть налет сентиментальности. Другая сибирячка – Лидия Сейфуллина (род. в 1889 г. под Орском – это административно еще не Сибирь, но уже за Уралом). Она более старомодна и менее смела, чем Иванов или Пильняк, и пишет, в сущности, в старой доброй реалистической манере девятнадцатого века с легким привкусом устаревшего (ему уже лет двадцать пять) модернизма. Дух ее писаний более совместим с ортодоксальным коммунизмом, чем у других писателей такого же значения; для нее революция не смерч и не катаклизм, а медленный процесс просвещения. Ее коммунисты – герои света, и любимая тема ее рассказов – сотворение коммуниста (*Правонарушители, Перегной, Виринея*). Достоинства ее – прямой и честный повествовательный дар и великолепный, скрупулезно-реалистический диалог. Она не коммунистка, но, учитывая ее данные, легко понять, что она стала баловнем коммунистической критики.

Коммунист по паспорту, но вовсе не ортодоксальный коммунист по духу – Артем Веселый. Он написал очень мало, но проявил себя как мастер удивительной и освежающей оригинальности. Он тоже орнаменталист, но его орнаментализм на удивление свободен от книжности и «поэтичности». Проза его энергична. Она вибрирует таким жизненным напором, что по выразительности приближается к стиху. У него крайне своеобразный метод построения вещей, чудесно соответствующий эффекту массовости: воспоминание о том, как красные матросы гуляли в Новороссийске весной 1918 г. (*Вольница*), – оригинальнейший шедевр, полифония голосов, сливающихся в массовую картину огромной выразительности.

Такого в литературе еще не бывало, и это обеспечивает Артему Веселому совершенно особое место.

Последний по времени величайший успех русской прозы – И. Бабель, который обещает затмить всех послереволюционных прозаиков. Первый рассказ Бабеля появился в 1916 г. в Горьковской *Летописи* и ничего особенного не обещал. После этого он исчез из литературы на семь лет. В 1920 г. он принимал участие в польской кампании Буденновской красной конницы. В 1923 г. в литературных журналах стали появляться его короткие рассказы – и они сразу создали ему славу первоклассного писателя. Многие сегодня считают его первым из молодых, и его слава дошла даже до эмигрантской печати. Самые типичные для него рассказы – те, что войдут в книгу *Конармия*, – его впечатления от службы в казачьей армии Буденного. Они очень короткие, редко больше чем в несколько сот слов. В сущности, это журналистские впечатления – *choses vues* (то, что видел) – или трагические анекдоты. Но рассказаны они со сдержанной силой, делающей их подлинными произведениями искусства. Они героичны по существу, это фрагменты огромного эпоса, которые ближе к старым балладам, чем к чему бы то ни было современному. В связи с ними поминали *Тараса Бульбу*, героический казачий роман Гоголя; и в самом деле, Бабель не избегает самых традиционных красот, самого обычного пафоса. Только он дает им новое обрамление. Его рассказы – о крови и смерти, о хладнокровных преступлениях, о героизме и жестокости. Один из любимых его сюжетов – единоборство. В нем всегда есть крупица иронии, которая не разрушает, а усиливает героический пафос. Он любит предоставлять слово самим героям, и сочетание великолепно воспроизведенного жаргона красных казаков, набитого диалектальными нарушениями и плохо переваренными революционными штампами, с эпическим масштабом их подвигов – характерно для Бабеля. Эта пряная смесь еще и приправлена грубостью, исключительной даже и сегодня, когда несдержанность стала столь обычным достоинством. Для Бабеля никакие табу не существуют, и самые грубые слова у него стоят рядом с почти викторианской поэзией. Его мир – это мир вверх тормашками, где люди живут по законам, весьма отличающимся от законов европейской гостини, где так же легко убивать, как умирать, и где жестокость и грязь неотделимы от храбрости и отваги. Огромный талант Бабеля заставляет читателя мгновенно принять законы этого мира и понять его логику. Он непревзойденный мастер сказа, и это качество присутствует и в его *Одесских рассказах*, повествующих об удивительных подвигах знаменитого еврейского бандита и написанных характерным русско-еврейским жаргоном.

Paralipomena

1. ДРАМА

История драмы, если это не драма только для чтения, не может быть написана отдельно от истории сцены, для которой она предназначалась, а история русской сцены за последние пятьдесят лет слишком обширная тема, чтобы затрагивать ее здесь. О драматических произведениях писателей, которые были не только драматургами, я говорил в связи с их литературной деятельностью другого рода, и здесь я дам только кратчайший очерк главных фактов развития русской драматургии в связи с эволюцией театра.

Во второй половине XIX века на русской сцене господствовал быт (непереводимое русское слово, означающее жизнь и обычаи той или иной части человечества). Целью драматурга, как и актера, было прежде всего воспроизведение типов современной жизни. В литературе возглавил эту школу великий Островский, который между 1850 и 1886 (год его смерти) годами мог бы сказать: «Русская драма – это я». Театрами, лучше всего воплощавшими идеалы бытового реализма, были императорские драматические театры обеих столиц, особенно Малый театр в Москве. И актеры, и авторы того времени сосредоточивали внимание исключительно на типах и нравах. Драматическое построение было в загоне, и все его традиционные аспекты, всякая «скрибовщина» и всякий «сардуизм» (от имени Сарду, французского драматурга) тщательно избегались. Островский, чрезвычайно плодовитый автор, не оставил достойных преемников. Все драматурги, следовавшие за ним, не поднимались выше второго разряда, и к концу века русская драматургия пришла в состояние застоя, хотя на сцене продолжали появляться первоклассные бытовые актеры и поток бытовых пьес не истощался. Самыми популярными драматургами этой школы были Н. Я. Соловьев (1845–1898), который имел честь сотрудничать с самим Островским в нескольких пьесах; Виктор Крылов (1838–1906), многолетний заведующий репертуаром Петербургского императорского театра; романист Потапенко; и Виктор Рыжков, творчество которого пришлось уже на первые годы двадцатого века.

Первую революцию в русской драматургии произвели пьесы Чехова и основание Московского Художественного театра К. С. Станиславским (Алексеевым) и Владимиром Немировичем-Данченко. Постановка *Чайки* этой труппой ознаменовала начало новой эпохи. Принципом Станиславского был реализм *a outrance* (беспоощадный). Театр был двойником Мейнингенской труппы и театра Антуан. Всякая «театральность» и условность безжалостно изгонялись со сцены; в поисках реализма доходили до того, что иной раз заставляли актеров говорить, повернувшись спиной к публике, и заменяли традиционную трапедию сценической комнаты на

«реалистические» комнаты с прямыми углами. В этом смысле Станиславский только продолжил и преувеличил старую традицию. Истинным его нововведением было полное подчинение актера постановщику и сурово навязываемое равенство актеров между собой. Это была труппа из одних звезд, или, вернее, труппа без звезд. Система эта великолепно подходила для чеховских пьес, которые тоже убирают «героя» и доводят реализм до упразднения всякого сюжета, превращая пьесу в серию «кусков жизни». Другой характерной чертой чеховской драматургии был перенос главного интереса с социальных фактов – типов и нравов – на эмоциональные факты: психологию и атмосферу. В главе, посвященной Чехову, я достаточно останавливался на его пьесах, а в главах о Горьком и Андрееве указал на печальные результаты, к которым подражание Чехову привело. Не драматичная, психологическая и ультрареалистическая школа Чехова сохранила господство только на короткое время. Это был слишком очевидный тупик, и совершенство, достигнутое идеальным соответствием актера и драматурга в чеховских постановках Станиславского, было бесплодное совершенство: у него не было завтрашнего дня. Попытка влить в чеховские формы социальное значение не принесла плодов, несмотря на огромный успех пьесы *На дне* и *Детей Ванюшина*, проблемной пьесы С. Найденова (1868–1922). К 1910 г. чеховский реализм (но, конечно, речь не о самих чеховских пьесах) был мертвее, чем старый реализм Островского.

Новый тип реализма возник в пьесах Арцыбашева, который (под некоторым влиянием Стриндберга) попытал свои силы в психологической проблемной драме и сумел написать несколько довольно грубых, но вполне игровых пьес. В другом направлении пошел Илья Сургучев, возродивший обычную психологическую драму XIX века. В 1914 г. немалый успех имели его *Осенние скрипки*, хорошо выстроенная психологическая драма на старинную тему – любовное соперничество между женщиной средних лет и молоденькой девушкой. Она традиционна по архитектуре, но полна чеховских «атмосферных деталей» (и сценических ремарок), и конец у нее типично чеховский, «размытый». В это же самое время А.Н. Толстой писал свои легкомысленные, откровенно мелодраматические пьесы, где при слабой конструкции было много действия. Но всего этого было недостаточно, чтобы вдохнуть в реалистическую драму новую жизнь и возродить драматургическую манеру письма. Реализм был обречен. Задолго до 1914 г. Станиславский перешел от ультра-реализма к новой условности *a la* Гордон Крейг. Мейерхольд в 1906 г. создал совершенно нереалистический театр и начал свой путь к еще более «подрывающей основы», чисто зрелищной и антилитературной режиссуре.

Первой антиреалистической порослью стали символистские и метафизические драмы в традиционной постановке. Символистские драмы Андреева (которые в 1906–1907 гг. не сходили со сцены), помимо того, что это посредственная литература, на сцене очень скучны. Это просто диалогизированные молебствия, написанные плохой прозой. Более поздняя андреевская манера, такая же плохая литературно, с драматургической точки зрения гораздо лучше, и *Тот, кто получает пощечины* могла бы положить начало развитию грубой народной мелодрамы с метафизическими претензиями. Но этого не произошло.

Настоящие символисты тоже не преуспели в создании собственной драматургии, да и не очень старались. Драмы Сологуба, как и драмы Гуго фон Гофманшталя, просто сборники лирической декламации, которые надо судить по поэтическому значению отдельных пассажей. Значительно важнее и перспективнее были опыты Блока в этом направлении. *Балаганчик* (1906) и *Незнакомка* (1907) – шедевры романтической иронии в традиции Тика и Гоцци и, будучи поставлены, оказались прекрасными спектаклями. *Роза и крест* (1913) – первоклассная романтическая трагедия, но все-таки пьесы Блока – это прежде всего поэзия и уже попутно – драма. Тем не менее они остаются единственным достижением русской поэтической драмы последнего времени.

Символисты пытались возродить настоящую трагедию. Но темные и перегруженные украшениями трагедии Вячеслава Иванова – всего лишь разросшиеся хоровые оды. Младшие символисты и постсимволисты обратились к Корнелю и Расину вместо слишком далеких афинян. Гумилев и Николай Владимирович Недоброво (1883–1919, тонкий критик и теоретик уходящего символизма) писали неоклассические трагедии. Обе трагедии, *Гондла* Гумилева (1917, написана рифмованным анапестом) и *Юдифь* Недоброво (издана посмертно, написана александрийским стихом) замечательны более по намерению, чем по исполнению. Однако обе имеют достоинства – подлинно героический дух и благородная нагота рисунка.

Тесно связано с символизмом творчество и идеи Николая Николаевича Евреинова (род. 1879), режиссера и драматурга. Его мысли о театре как великой религиозной и утешительной силе, истинном воплощении Божества, породили лозунг «театрализации жизни» – превращения жизни в вечную радость и преобразование ее бедности веселым вином драматического искусства. Всего характернее эта мысль выражена в комедии Евреинова *Главная вещь*, где символический Параклет (Утешитель), появляясь в самых неожиданных и разных масках, приносит веселье и радость жизни подавленным и унылым обитателям пошлого и скучного пансионата, заставив их «играть в жизни, как на сцене» и жить иллюзиями.

Влияние Евреинова на сценическое искусство миновало, и, в общем, он стоит вне основного направления.

Самые представительные люди этого главного направления – Мейерхольд позднего периода и Таиров. Цель направления – «разлитературить» сцену; насколько это возможно, упразднить автора; полностью изгнать идеи и психологию. Пьеса имеет тенденцию стать более зрелищной – чистым шоу, *spectacle pure*. Новые режиссеры с удовольствием вводят трюки и клоунаду, и шут елизаветинской драмы практически возродился в России. Это направление на первых порах (до войны) было тесно связано с огромным успехом юмористических театров «миниатюр», один из которых (и не лучший) – «*Летучая мышь*» Балиева – снискал мировую славу. Естественно, театр этого типа стоит вне литературы, хотя я, в другой связи, и называл одного из авторов такого театра – водевилиста Юрия Беляева.

Революция, разрушившая практически все области культуры, для театра не была разрушительной. В годы голода, военного коммунизма и Гражданской войны театр переживал свой звездный час. Россия никогда так много не ходила в театр, как в 1918–1920 годы. Каждый уездный город, каждая узловая станция, чуть ли не каждое войсковое соединение Красной армии имело по театру, если не по несколько. Конечно, уровень этих народных театров был очень низок, но в столицах левые режиссеры находились под покровительством государства и могли воплощать такие замыслы, которые при коммерческом управлении театрами были бы немыслимы. Левые идеи в режиссуре естественно вступали в союз с левыми идеями в живописи и архитектуре и с литературным футуризмом. Но достижения футуристической драматургии невелики и, в сущности, ограничиваются действительно великолепной *Мистерией Буфф* Маяковского – умелой и неприкрытой пропагандой и одновременно – великолепно выстроенным шоу.

Официальная большевистская драматургия представлена прежде всего Анатолием Васильевичем Луначарским, о его многочисленных и бездарных пьесах я говорил в Промежуточной главе II. Вся власть *комиссара* народного просвещения не может заставить даже государственные газеты восхищаться этими пьесами. Многие авторы пишут подобные революционные драмы в традиционном обрамлении, и некоторые из этих драм, литературно стоящие не выше драм Луначарского, превосходят их драматургически. Таковы, например, пьесы Волькенштейна. Но самый этот стиль позволяет достичь большего и в хороших руках способен породить подлинную трагедию. Ближе всего к этому подошла в своих пьесах Ольга Форш (р. 1873; *Рабби*).

К этой школе примыкают и пьесы умершего в 1924 году в возрасте двадцати двух лет Льва Лунца, хотя они совершенно не тронуты революционным ханжеством и гораздо ближе к истинному

духу трагедии. Лунц был самым крайним и бескомпромиссным из литературных «западников», противопоставлявшим развитую западную технику глубоко укорененной недраматичной и бессюжетной русской традиции. Его трагедии *Вне закона* (1921) и *Бертран де Борн* (1922) – чистые трагедии действия, с быстрым и логичным развитием сюжета, без ненужной психологии. Несмотря на то, что в них очень много мысли, это не проблемные пьесы, а трагедии положений. Но это были только первые шаги к настоящим свершениям. Последняя пьеса Лунца *Город правды* – начало пути к более философскому стилю проблемной пьесы. Ни одна из этих пьес не является шедевром, но Лунц обладал хваткой и целенаправленностью, обещавшими настоящие свершения, и его безвременная смерть – серьезная утрата для русской драматургии.

2. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

Главной разновидностью русской литературной критики во второй половине девятнадцатого века была «общественная» критика, введенная в сороковые годы Белинским. После него вожди общественного направления были одновременно и литературными критиками, и установили нечто вроде диктатуры над литературными взглядами либеральной и радикальной интеллигенции. С 1870 г. место диктатора занял Михайловский, который оставался несменяемым до самой своей смерти в 1904 г. Метод «общественной» критики в отношении к художественной литературе оставался чисто «общественным» и «гражданственным» – т. е. критики рассматривали литературу только с точки зрения ее социальной и политической значимости. Критики не требовали от писателя четкой политической тенденции – только достоверных сведений о теперешнем состоянии общества, которые могли бы быть использованы критиками и публицистами в их собственных социальных теориях. Но в итоге (особенно после классической эпохи великих романистов) писателей стали судить в зависимости от их гражданской позиции, и вся критика стала партийной.

Как правило, эти «общественные» критики были недостаточно квалифицированными, чтобы судить о литературе, и как критики не стоят внимания. Исключений немного. Самое видное из них – сам Михайловский; у него было большое критическое дарование, которое он так и не развил, но которое все-таки иногда проявлялось, как, например, в его проницательной статье о Достоевском. О прочих «общественных» критиках мало что можно сказать; следует упомянуть только о тех, кто писал книги по истории литературы, которые немало повлияли на представление среднего русского о русской литературе прошлого и к которым, за неимением лучшего, приходится обращаться и сегодня.

Старший из них А.Н. Пыпин (1833–1904), радикальный демократ, автор четырехтомной *Истории русской литературы с древних времен и до Гоголя*, в которой вся история литературы рассматривается как борьба прогрессивных западных и реакционных национальных идей. Народник Скабичевский (1838–1910) написал *Историю новой русской литературы* (1848–1893; 1-е изд. 1893), которая выглядит как карикатура на весь метод в целом, настолько она наивно-тенденциозна и однобока, однако содержит ценные биографические материалы. Позитивист Д. Н. Овсяннико-Куликовский (1853–1920) кроме многочисленных монографий в духе общественной критики (Гоголь, Тургенев, Толстой) написал трехтомную *Историю русской интеллигенции* и издал (он редактор) пятитомную *Историю русской литературы девятнадцатого века* (начиная с 1810 г.). Младшим был Семен Афанасьевич Венгеров (1855–1920), чьи заслуги в области русской библиографии и литературной биографии неоценимы. Благороден был и его труд в качестве профессора литературы в Петербургском университете, где он поощрял студентов, занимающихся изучением литературы. Но его исторические, критические и редакторские труды (он редактировал монументальное издание Пушкина в 1908–1915 гг.) не позволяют похвально отозваться о его умении разбираться в литературных вопросах.

Подъем марксизма вывел на сцену марксистских критиков и историков литературы, которые к общей тенденции общественной критики добавили жестко догматическую систему объяснения литературных фактов, исходя из экономической эволюции. Самый ранний из критиков-марксистов, Евгений Андреевич Соловьев (1863–1905; псевдоним «Андреевич») обладал настоящим критическим темпераментом, и его *Философия истории русской литературы* (1905), несмотря на односторонность и узость, вполне читабельна и достойна прочтения. Но средние марксистские критики и историки литературы являют чрезвычайно жалкое зрелище. Критика и история литературы у Фриче, Кранихфельда, Когана или Львова-Рогачевского – не что иное, как более или менее ловкие упражнения в увлекательной игре: как прикрепить то или иное литературное произведение к той или иной ступени экономического развития. С тех пор, как победили большевики, марксистская критика обрела официальное положение. Ее метод заключается исключительно в оценке литературных произведений с точки зрения их политического, общественного и воспитательного воздействия и в присуждении отдельным писателям звания «пролетарского писателя», «попутчика» или «контрреволюционера». Самый видный из этих официальных критиков – Воронский, редактор *Красной Нови*, которому нельзя отказать в некотором критическом чутье, поскольку ему удалось, как редактору, создать очень хороший журнал.

В критических статьях Троцкого встречаются интересные замечания о «воспитательной» ценности литературных произведений.

Но, если не говорить о нынешнем официальном положении марксизма, «общественная» критика уже с 80-х годов стала терять значение, и ее адепты поддались влиянию всякого рода ересей. В работах Нестора Котляревского (род. 1863), например, интерес переносится с общественного развития на социальную психологию, как у Брандеса, что, однако, не делает эту критику лучше, чем критика Овсяннико-Куликовского или Венгерова. Работы Иванова-Разумника – любопытное скрещение «общественных» и метафизических забот. Его «скифство» и отношения с Блоком и Белым для историка литературы интереснее, чем его собственные исторические работы. Его *История русской общественной мысли* (недавно переизданная в переработанном виде под названием *Русская литература XX в.*) есть тщательно составленный схоластический отчет о развитии индивидуализма (который он отождествляет с социализмом), каковым история литературы и подменяется.

Общественная критика была созданием радикалов, но не их монополией. Славянофильская и консервативная критика второй половины XIX века также по большей части была общественной. Только немногие критики-консерваторы были способны на подлинную литературную критику. Страхов, например, как правило был в своей критике «общественен» и только изредка (в *Заметках о Пушкине*) рассматривал литературные факты как таковые. Величайшее исключение – Константин Леонтьев, чья чудесная книга о Толстом является *единственной* подлинно литературно-критической за всю вторую половину девятнадцатого столетия.

В эпоху, когда общественная критика была всемогуща в журналах и даже в университетах, двое ученых параллельно трудились над созданием прочной научной базы для изучения литературы: Александр Н. Веселовский (1838–1906) заложил основание для естественной истории литературных форм и жанров, а А. А. Потебня (1835–1891) исследовал глубинные связи поэзии с природой языка. Но влияние Веселовского ограничилось изучением средневековой литературы и почти не распространилось за пределы университетов. Идеи Потебни были в значительной степени извращены его учениками. Они также остались достоянием академических кругов и оказались плодотворными в основном для изучения фольклора. В литературной критике его влияние сказалось на работах Горнфельда (р. 1867), в течение многих лет единственного сотрудника радикальной прессы, писавшего о литературных фактах и реалиях, а не о социологических и журналистских абстракциях.

«Эстетическое возрождение» восьмидесятых годов благоприятствовало возрождению чисто эстетической критики, и такое возрождение до известной степени имело место. Но хороших «эстетических критиков» было немного. Забавный и свирепый Буренин выродился в профессионального Зоила, специализировавшегося на травле каждого молодого писателя и на осмеянии каждого нового направления. Лучшим критиком, выступившим в 80-х гг., был С. А. Андреевский, чья книга *Литературные чтения* стала важной вехой в освобождении русского читателя от чисто общественных мерок в литературе.

Но не так-то легко было освободить русскую литературную критику от внелитературной опеки. Закат общественной критики совпал с подъемом критики метафизической. Первым, применившим метафизический метод интерпретации, был Владимир Соловьев. Этот писатель, вдобавок к прочим своим достоинствам, обладал еще и острым, хотя и ограниченным критическим чутьем, и его заметки о русских «викторианских» поэтах (в энциклопедии Брокгауза) всегда интересны. Но самая выдающаяся из его критических работ – статья *Поэзия Тютчева* (1896), которая, вероятно, есть высшее достижение метафизического метода в критике, поскольку здесь концепция крепко посажена на факты и развивается с убедительной логичностью. Соловьевская интерпретация поэзии Тютчева перевернула представление об этом поэте и глубоко запечатлелась в умах мыслящей России.

Метафизическая критика процвела в руках «религиозных философов» и кое-кого из символистов. Первым выдвинул ее теории Волынский. В своей книге о русских критиках (1896) он осудил их за отсутствие философского взгляда и осуществил свою теорию на практике в книгах о Лескове и о *Бесах* Достоевского (*Книга великого гнева*). Великими мастерами метафизической критики были Розанов, Мережковский, Гершензон и Вячеслав Иванов. Розанов, без сомнения, был величайшим. Его интуитивный гений даже в самых своих заблуждениях с невероятной остротой видел то, что было скрыто от прочих, и некоторые его страницы, особенно о Гоголе, принадлежат к высочайшим достижениям высокой критики. Но он никогда не бывает заинтересован в первую очередь в литературных ценностях, и его книги – философия, а не критика. Ценные главы и страницы можно найти у Мережковского (особенно в первой части *Толстого и Достоевского*), у Гершензона (*Мудрость Пушкина*) и у Иванова (статьи о Достоевском и о пушкинских *Цыганах*), но в целом метод этот совершенно неудовлетворителен, потому что подчиняет критикуемого писателя метафизическим воззрениям критика. Работы критиков-метафизиков могут быть (и часто бывают) великолепной литературой и первоклассной философией, но это не критика.

Метафизический метод был усвоен многими молодыми авторами, особенно в десятилетие после первой революции и существует и сейчас, хотя мода на него миновала. Плодовитым критиком этой школы был рано начавший свою деятельность несчастный Александр Закржевский (1889–1918), чьи многочисленные книги, выходявшие перед революцией, хотя и не отличались пониманием разбираемых авторов, характерны для того образа мыслей, который напоминает «подпольного человека» Достоевского и был в то время очень распространен среди интеллигенции.

Символисты не основали собственной критической школы, как не основали и прозаической. Из поэтов, занимавшихся критикой, Иванов был чистым метафизиком. Бальмонт и Анненский писали лирические рапсодии в импрессионистском духе – Бальмонт преснориторические, Анненский агрессивно-капризные. Критические работы Блока чрезвычайно субъективны: произведения других людей были для него поводом для уяснения и выражения собственных взглядов. Когда писатель, о котором он пишет, ему близок, критика получается необычайно интересная, глубокая и художественная в лучшем смысле этого слова. Такова его известная статья об Аполлоне Григорьеве. Зинаида Гиппиус (подписывавшая свои критические статьи псевдонимом «Антон Крайний») и Брюсов выносили критические приговоры: они были судьями, а не истолкователями. Их оценки всегда интересны, а у Гиппиус к тому же прекрасно написаны. Однако Брюсов во всяком случае один раз написал критическую работу, которая поднимается над обычным уровнем. Это статья о Гоголе (*Испепеленный*, 1909) – самая, после розановской, интересная, где содержатся ценнейшие мысли об этом великом писателе.

Самый замечательный из критиков-символистов – Андрей Белый. Критические его статьи, как и почти все, что он писал, полны вспышек гениальности и удивительных интуитивных прозрений. Но он соединяет ярко выраженную метафизическую тенденцию с таким путаным, истерическим стилем, без малейшей сдержанности, а иной раз и без малейшей логики, что в литературном отношении его статьи нельзя поставить рядом с его же поэзией или художественной прозой. С точки зрения критики его статьи, не считая частых вспышек прозрения, слишком субъективны, слишком личностны, из-за чего имеют только относительную ценность. Последнее его критическое выступление (критические главы в *Воспоминаниях о Блоке*) непонятно никому, кроме антропософов. Но, оставляя в стороне его метафизическую критику, надо сказать, что Белый – человек, возродивший русское стиховедение. Его работа о вариантах русского восьмисложника («четырёхстопного ямба»), содержащаяся в книге *Символизм* (1910), положила начало всем работам о поэтиче-

ских формах, сделавшихся столь заметной чертой русской литературной критики.

Общая тенденция критики под влиянием символистов пошла в сторону крайнего субъективизма и импрессионизма. Наибольшим успехом из критиков-импрессионистов пользовался Юлий Айхенвальд (р. 1872), чьи *Силуэты русских писателей* (1-й том – 1907) много раз перепечатывались и даже проникли в школы. Айхенвальд беспредельно эклектичен и тошнотворно сладок. О его стиле говорили, что это толстый слой патоки, под которым невозможно отличить Тургенева от пошлейшего лирического журналиста.

Гораздо более занимательный критик – Корней Иванович Чуковский (р. 1882), первые статьи которого произвели фурор в 1907 г. Целью его было сделать критику читабельной и интересной, и в этом он преуспел. Стиль его, полный парадоксов, образовался под влиянием Оскара Уайльда и Честертона. Метод его таков: он выбирает одну-две резко противоречивых характеристики автора, о котором собирается писать, а затем группирует факты, подтверждающие его выбор. Результатом, в лучшем случае, оказывается блистательная и убедительная карикатура, которая отпечатывается в мозгу читателя. Конечно, такой метод лучше всего приспособлен к осмеянию автора, и лучшие статьи Чуковского те, где он всего злее. Статья об арцыбашевском *Санине* – шедевр убийственной критики. Но в большинстве случаев он или не попадает в цель, или упрощает до пошлости чрезвычайно сложные вещи, и при всей своей читабельности и занимательности Чуковский, прежде всего, страшно популист. Но это писатель с настоящим природным даром. Его мемуарные (об Андрееве) и биографические (о Некрасове) статьи, такие же популистские и лихие, как и критические, тоже прекрасно читаются. Его *Воспоминания о Леониде Андрееве* были переведены на английский язык и рецензенты оценили их, как на редкость забавные.

Новейший этап развития русской литературной критики связан с так называемым «формальным методом» и деятельностью Опояза (Общества изучения поэтического языка). Это движение направлено сразу против всех существующих критических методов – против подмены литературных вопросов и мерок политическими или метафизическими и против безответственного субъективизма критиков-импрессионистов. Формалисты Опояза во всеуслышание заявляют, что отказываются от всяких оценок: они анализируют и описывают – но не судят. Объект их изучения – литературные *формы* в самом широком смысле, включающем *выбор темы и сюжет*. (Характерно название статьи Виктора Шкловского – *Сюжет как явление стиля*). «Произведение искусства равно сумме использованных для его создания приемов» – таков главный принцип

этой школы. По своему происхождению эта школа представляет пересечение формальных устремлений футуризма с современными идеями в лингвистике. Инициаторами движения была группа молодых лингвистов, более или менее связанных с поэтами-футуристами, – Виктор Шкловский, Осип Брик и Роман Якобсон. Первые их труды вышли еще до революции, но главным – и самым влиятельным – их манифестом стал сборник *Поэтика*, опубликованный в 1919 г. за счет Владимира Маяковского. Новая школа богата талантами, и ее приверженцы многочисленны и воинственны. Им удалось произвести впечатление, они запомнились и теперь мужественно борются против официальных марксистских доктрин. У них надежный союзник – футуристы, открывшие для них колонки своего журнала *Леф*. Внутри школы много оттенков. Экстремисты практически отождествляют изучение литературы и лингвистики: они занимаются в основном фонетическим аспектом поэзии и являются сторонниками «заумного» поэтического языка. Один из них – Осип Брик – опубликовал интересный анализ фонетической структуры пушкинского стиха, а другой, Роман Якобсон, – замечательную работу о чешской просодии в сравнении с русской. О блестящих, непринужденных и лихих статьях Шкловского я уже говорил. Петербургская группа состоит из более умеренных – это Борис Эйхенбаум, Юрий Тынянов, Борис Томашевский и, особенно, Виктор Жирмунский. Для всех них характерен пристальный интерес и глубокое проникновение в процессы истории. История литературы для них – это история литературной традиции и их главная задача – объяснение почвы, из которой вырастают индивидуальные произведения, и образуемой ими органической целостности. Самый блестящий из них Эйхенбаум, чья статья о гоголевской *Шинели* стала «гвоздем» сборника *Поэтика*. Его труды *Молодой Толстой* (1922), о Некрасове и о Лермонтове (1924) – шедевры исторического анализа, обращенного непосредственно к способам литературного выражения и направленного на создание подлинно-органической *evolution des genres*. Томашевский занят изучением Пушкина и его связей с французской литературой, а также изучением просодии. Жирмунский, более эклектичный, написал первую стоящую книгу о влиянии Байрона на Пушкина – вопрос, о котором чего только не говорили. Все эти труды – в строгом смысле слова не критика, поскольку авторы принципиально воздерживаются от эстетических оценок.

Но теперь уже появляется связанная с формализмом критика, которая выносит суждения о современной литературе, не порывая с формалистским прочно историческим взглядом на вещи. Из формалистов умными и острыми критиками современной литературы являются Шкловский и Тынянов; из романистов – Замятин, о всегда

интересных статьях которого я уже говорил. Первоклассный критик – поэт Мандельштам. Но его в высшей степени историчное и плодотворное мышление не всегда находит членораздельные способы выражения. Его, к сожалению, редкие статьи так богаты мыслью и переполнены идеями, что само это изобилие затрудняет и запутывает их смысл.

ЕЩЕ РАЗ ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ

Дмитрий Петрович Мирский – известный русский советский критик и литературовед. Сын либерального царского министра князя П. Святополк-Мирского, он окончил филологический факультет Петербургского университета. В 1911 году выпустил книгу стихов. После революции оказался в эмиграции. С 1922 года жил в Англии, читал курс русской литературы в Лондонском университете и Королевском колледже. Выступал в журналах «*Criterion*» (издатель Т. С. Элиот) и «*Echange*» (Франция), в сменовеховском альманахе «Версты» (Брюссель). На английском языке написал книгу «История русской литературы» («*A history of Russian literature*», 1927) и ее продолжение «Современная русская литература» («*Contemporary Russian literature*», 1926). Владимир Набоков, не слишком щедрый на похвалу, считал эту книгу «лучшей историей русской литературы на любом языке, включая русский». Выпустил несколько антологий русской поэзии. В 1930 году вступил в Коммунистическую партию Великобритании, а через два года неожиданно вернулся в СССР.

«Его всегда приглашали на московские приемы показать присутствующим иностранцам, что настоящий князь может оставаться целым и невредимым при диктатуре пролетариата, – писал английский писатель и журналист Мэлком Маггеридж в «Хронике времени, растраченного попусту». – Мирский всегда приходил, думаю, что из-за бесплатного шампанского. Он был большой любитель выпить, а денег имел немного. В любом случае, он зарабатывал только рубли – писанием статей для «Литературной газеты», в которых рвал на части современных английских писателей, таких как Д. Х. Лоуренс, Т. С. Элиот и О. Хаксли, которых в разговоре именовал „бедный Лоуренс“, „бедный Том“, „бедный Олдос“. В гражданской войне он сражался на стороне белых, потом жил в эмиграции в Париже и слыл человеком самых реакционных взглядов. Затем прибыл в Лондон, где неизбежно стал профессором и получил заказ написать книгу о Ленине. В ходе работы над ней он стал видеть в нем просвещенного спасителя, а не злобного вырожденца, как раньше. В итоге перестал быть князем и стал товарищем. Когда я обрисовал карьеру Мирского корреспонденту „Тетрс“ Лучани, тот кисло заметил, что Мирскому удался совершенно необыкновенный трюк: он умудрился быть паразитом при трех режимах – князем при царизме, профессором при капитализме и человеком пера при коммунизме».

«К его чести, – писал журналист Джералд Смит, лично знавший Мирского, – в отличие от многих интеллектуалов, как наезжавших в СССР, так и живших там, Мирский никогда не строил из себя человека из народа и не приписывал ему никакой чудодейственной мудрости. Праведная

многострадальность и терпеливость, упоминаемые с тошнотворной регулярностью в качестве верховных добродетелей русского народа, всегда были для Мирского достойными презрения. Он называл Платона Каратаева, крестьянского гуру из „Войны и мира“, просто невыносимым. „Это – абстракция, миф, существо совсем других измерений и законов, чем все прочие в романе“. Единственным человеком бесспорно скромного социального происхождения, с которым Мирский имел дело не так, как с обычным слугой или солдатом, был (еще прежде, чем встал в ряды пролетарской интеллигенции СССР) Максим Горький».

В России Мирский активно включился в литературную жизнь.

В течение нескольких лет он опубликовал несколько заметных работ по теории и истории русской и западной литературы, эссе «Интеллигентсия» (1934), статьи «Из современной английской литературы» («Красная новь», 1933), «Об „Улиссе“» («Литературный современник», 1935), «О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII в.» («Литературное наследство», 1933), весьма информативные предисловия к собраниям сочинений Т. Смоллетта, П. Б. Шелли, О. Хаксли. Написанная им биография Пушкина частично была опубликована в журнале «Звезда» в 1937 году. Много писал Мирский о молодых советских поэтах Эдуарде Багрицком, Николае Заболоцком, Павле Васильеве. «Самой позорной дистанцией на этом пути к плахе, – писал в статье «Красный князь» непримиримый антикоммунист Алексей Цветков, – было участие в работе над известным коллективным литературным творением, прославлявшим строительство Беломорско-Балтийского канала. Впрочем, – оговаривается А. Цветков, – поведение Мирского видится мне куда более простительным, если вспомнить восторженный отзыв Беатрис Уэбб, соратницы Бернарда Шоу, о великом инженерном подвиге ГПУ и о триумфе человеческого возрождения».

Знаниями Мирский обладал глубочайшими.

Характерное воспоминание оставил Юрий Олеша.

«Когда, начитавшись Морозова, я с апломбом заявил критику Дмитрию Мирскому, что древнего мира не было, этот сын князя, изысканно вежливый человек, проживший долгое время в Лондоне, добряк, ударил меня тростью по спине!

– Вы говорите это мне, историку? Вы... вы...

Он побледнел, черная борода его ушла в рот. Все-таки перетянуть человека тростью тяжело физически, главное, морально.

– Да-да, Акрополь построили не греки, а крестоносцы! – кричал я. – Они нашли мрамор и...

Он зашагал от меня, не слушая, со своей бахромой на штанах и в беспорядочно надетой старой лондонской шляпе. Мы с ним помирились за бутылкой вина и цыпленком, который так мастерски готовят в шашлычных, запекая его между двумя

раскаленными кирпичами, и он объяснил мне, в чем мое, а значит, и Морозова, невежество...»

В 1937 году Мирский был арестован.

Собранная им «Антология новой английской поэзии» вышла в свет уже без имени составителя. «Когда-нибудь в будущем, может даже в его собственной стране, – писал Джералд Смит, – найдут способ почтить память Мирского достойным образом». Думаю, такое время пришло. Лучшим, самым достойным памятником Мирскому служила и служит его превосходная книга.

Новосибирск, 2004

**Дмитрий Петрович Святополк-Мирский
(Д. С. Мирский)**

**История русской литературы
с древнейших времен по 1925 год**

Перевод с английского Р. Зерновой

Редактор *Г. М. Прашкевич*

Компьютерная верстка *Т. А. Воронина*

Художественное оформление *В.И.Сапожникова*

Корректор *Е.Н.Булгакова*

Издательство «Свиньин и сыновья».

www.isvis.ru, e-mail: isis@irs.ru

Подписано в печать 21.06.2006. Формат 60х84¹/₁₆.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 50,69. Тираж 1000 экз.

Заказ № 46-06

Типография ООО ИД «Сова»

630060. г. Новосибирск, ул. Зеленая горка, 1