



ДЖЕЙМС БИЛЛИНГТОН

Икона и топор Опыт истолкования истории русской культуры

< Фрагменты >

IV. Век дворянской культуры

Проклятые вопросы Провидческое назначение искусства

Если для свободлюбивых представителей «замечательно-го десятилетия» кто-нибудь и служил верховным авторитетом, то это был не философ и не историк, а литературный критик вроде Белинского или художник-творец вроде Гоголя. Особый престиж тех, кто связан с искусством, логически проистекал из романтической философии. Ибо художник-творец во многих отношениях являлся романтическим провидцем, а критик — священнослужителем романтизма.

Просвещение находило истину в объективных законах, физических и нравственных, которые, как предполагалось, одинаково действительны в любых уголках Вселенной. Они обнаруживаются путем исследования и рационально объясняются философиями-естествоиспытателями. Зато для романтического мышления истина была органичной и эстетической; ее тайный смысл лучше всего постигался интуитивно и воплощался поэтически. Поскольку различные культуры существенны как выражения разнообразия и тайнописи истории, постольку романтический художник несет сугубую ответственность: он призван выявлять значение национальной принадлежности.

Контраст между чистым и проповедническим искусством, столь важный для следующего поколения, ничуть не занимал идеали-

стических романтиков николаевской России. Всякое искусство было чистым в том смысле, что не было напрямую озабочено социальными и политическими вопросами, и, однако же, имело проповедническое призвание в том смысле, что несло в себе художественные идеи как силу, способную преобразить мир. Хомяков называл его «монашеским»¹; «безвестный философ» контрпросвещения Сен-Мартен употреблял слово «пророческое». Оно и в самом деле было не чуждо пророчества в библейском значении — проводником слова Божия к человеку. Оно может быть также охарактеризовано не столь обиходным греческим термином «теургическое»; его тоже использовал Сен-Мартен, описывая спиритуалистское действие установления контакта с иными мирами, а впоследствии Бердяев — предполагая, что в искусстве изначально видели не только божественное слово, но и божественное творчество².

Представление об искусстве как о божественной деятельности для россиян было в особенности связано с философией Шеллинга. Он определял философию как «высшую поэзию» и соотносил философические умствования скорее с художественными устремлениями, чем с научными исследованиями. Вдохновленные Шеллингом россияне не замедлили сделать вывод, что новые достижения в философии предполагают развитие новых художественных форм. Соответственно шеллингианец Надеждин обращался в своих сочинениях и лекциях, читанных в качестве московского профессора искусствознания и археологии, с призывом — первым из многих — к созданию нового провидческого искусства, стоящего над классицизмом и романтизмом. Еще в 1818 г. он так определял призвание поэта:

Учить народ добру — обязанность поэта!
Он истинный герольд, учитель грозный света,
Его удел — порок разить и обличать,
Людей на правый путь наставить, научать.
Поэт-христианин есть орган истин вечных³.

Белинский прошел в начале тридцатых годов журналистскую выучку у Надеждина и во всех своих философических блужданиях сохранял веру своего учителя в высшее назначение художника: «Искусство есть прямое проникновение истины, то есть мысль в форме образов»⁴. Эти образы истины имели — для пробуждающегося воображения николаевской России — отчетливо национальные очертания. Как якобы выразился Глинка, «народ создает музыку, композиторы лишь записывают ее». Таким образом, ху-

дожник становится «нервным окончанием великого народа», «подобно священнику или судье не принадлежит ни к какой партии» и никогда не должен подменять «земным рассудком небесный разум»⁵. Литературная критика стала разновидностью толкования священных текстов, ведущий критик всякого влиятельного «толстого журнала» — верховным жрецом, а его письменный стол «алтарем, на котором он совершает священные обряды»⁶. Благодаря Киреевскому, Надеждину и Белинскому литературная критика сделалась главным способом обсуждения философских и социальных вопросов. Критики этого периода были гораздо больше, чем просто рецензенты: они занимали ключевые позиции в процессе развития умственной жизни. Белинский в особенности приобрел неслыханный нравственный авторитет благодаря своему непримиримому моралистическому пафосу. Его ризы перешли как бы в порядке апостольской преемственности к Чернышевскому в шестидесятые годы и к Михайловскому в семидесятые. Проблемы и идеи, затронутые в его статьях, заново возвращались в ту литературную среду, из которой явились, и достигли нового накала в идеологических романах Достоевского.

Первым заявил о новом высоком уделе художника шеллингианец князь Одоевский в литературном альманахе, который начал издавать в 1824 г. с поэтом-декабристом Кюхельбекером, дабы содействовать созданию «истинно русской поэзии». Заручившись сотрудничеством Пушкина и многих других видных поэтов того времени, альманах по справедливости назвался «Мнемозина» (именем общей матери муз). «Скульптура, Живопись и Музыка», рассказ молодого поэта Веневитинова, выражает общее ощущение богодухновенности всех искусств. Три искусства изображены в нем как три небесные девы подле общей матери Поэзии, произвольным творением которой является весь мир. С этим сходствует соображение Одоевского, что «поэзия исчисляет, музыка измеряет, а живопись взвешивает» общую истину⁷. Перу Станкевича, художника-философа, который задавал тон философской жизни в тридцатых годах, как Одоевский в двадцатых, принадлежит рассказ «Три художника», где повествуется о трех братьях, пытающихся передать «вечную красоту матери-природы» различными художественными средствами, вдохновляя друг друга, и вот «три жизни слились в жизнь одну, три искусства — в красоту... И кто-то незримый был посреди их»⁸.

Это ощущение божественной взаимозависимости разновидностей искусства было чрезвычайно важным для творческой элиты николаевской России. Художники, скульпторы, поэты обычно

хорошо знали друг друга. Нередко поэты рисовали, а художники заполняли своими стихами альбомы, которыми то и дело обменивались. Украинский поэт Тарас Шевченко сначала получил признание как художник, а после Лермонтова осталось не меньше рисунков и набросков, чем стихотворений⁹. Его «Демон» позднее вдохновил одноименную оперу Рубинштейна и ряд лучших полотен Врубеля. Полотно Брюллова «Последний день Помпеи» было вдохновлено оперой и в свою очередь вдохновило роман Булвер-Литтона. Одоевский в качестве критика-музыковеда и Боткин в качестве критика-искусствоведа приобрели немногим меньшее влияние на широкую публику, чем литературные критики (кстати, они и сами были художниками слова).

Поэзия считалась, по крайней мере, до конца тридцатых годов, первейшим и главнейшим родом искусства: «она первородная дочь бессмертного духа, священнослужительница вечного изящества, которое не что иное, как совершеннейшая гармония»¹⁰. Такие цветистые восхваления не кажутся совсем уж неуместными: ведь 1820–1830-е гг. были золотым веком русской поэзии. И по количеству хороших стихов, и по качеству лучших из них Россия не уступала ни одной европейской нации и далеко отрывалась от собственного прошлого. Величайший из тогдашних поэтов Александр Пушкин явил в поэзии то, что его злосчастные друзья- декабристы явили в политике: полнейшую реализацию вызревших в XVIII столетии культурных возможностей дворянства. Но если декабристы обрели бесславный конец и мало повлияли на дальнейшее развитие политической мысли, то Пушкин был прославлен еще при жизни и выдвинул многие темы, которые приобрели первенствующее значение в годы литературного расцвета позднеимперского периода. Его необычайный успех способствовал обращению многих даровитых россиян к искусству — в противовес оскудению политической жизни в эпоху реакции, наступившую вслед за подавлением декабризма.

Получив заурядное дворянское воспитание и преимущественно франкоязычное неоклассическое образование в только что учрежденном императорском Царскосельском лицее, Пушкин постоянно расширял сферу своих интересов и углублял духовные запросы. За свою сравнительно недолгую тридцативосьмилетнюю жизнь он написал ряд пьес, рассказов и повестей, стихотворений и поэм, с одинаковым мастерством осваивая разнообразнейший колорит времени и места. Его наиболее влиятельным сочинением был «роман в стихах» «Евгений Онегин». Данное в нем изображение помещицкой жизни и сдержанная повесть

о бытовой и душевной неприкаянности сделали его «настоящим преддверием главной линии русской литературы», а «лишний человек» Онегин и пленительная Татьяна представляют собой «подлинных Адама и Еву того человечества, которое населяет русскую литературу»¹¹. Одно из его последних сочинений «Медный всадник» — быть может, величайшая поэма на русском языке. «Медный всадник» гораздо короче и напряженней, чем «Онегин». Самую отзывчивую струну русского апокалиптического сознания затрагивает центральный образ поэмы — образ наводнения, обрушивающегося на Санкт-Петербург, потопа без всякого признака спасительного ковчега. Используя свидетельства о наводнении 1824 г., случившемся на его памяти, Пушкин преобразует бронзовый Фальконетов памятник Петру Великому в двусмысленный символ имперского великолепия и бесчеловечной власти. Чиновник Евгений, в предсмертном бреде которого статуя оживает, стал прообразом страдающего маленького человека последующей русской литературы. Человека, преследуемого стихиями природы и силами истории, которых он не может понять и с которыми, разумеется, не может совладать.

Творчество Пушкина остается самым выдающимся достижением российской дворянской культуры. В его созданиях русская поэзия подошла близко к Надеждинскому идеалу синтеза классических и романтических элементов; русский язык достиг изящества и точности, наконец-то освободившись от всякой деланности; и пресловутая «широта русской натуры» сочеталась с классическими достоинствами ясности и строгой соразмерности. При всей широте своих интересов и тематики Пушкин был художником иного настроения, нежели Шекспир, с которым русские столь часто его сравнивают. Елизаветинская «золотая и безудержная вольность» вовсе не для Пушкина; ему был скорее близок оболганный аристократический идеал: бескорыстная любознательность, чуждая дилетантизму, отзывчивость, чуждая снисходительности, и трезвая самооценка, чуждая болезненному самокопанию.

Неудивительно, что столь мелодический стихотворец, как Пушкин, писал о музыке и музыкантах и что многие из его собственных произведений обрели новую жизнь на музыкальной сцене¹². Есть некое сродство между грацией его стиха и изяществом императорского балета, который в 1820-х гг. превзошел все другие балетные труппы в Европе. Тридцать из тридцати восьми лет жизни Пушкина этим балетом руководил Шарль Дидло, первый из великих русских хореографов-импресарио. Он восхищался созданиями пушкинской музыки, а Пушкина вдохнов-

ляла на поэтические свершения одна из лучших балерин Дидло, Истомина¹³. Стихотворения Пушкина и пируэты Истоминой придавали россиянам новую уверенность в себе: значит, они могли не только одолевать Запад в жестоких битвах, но и сравняться с ним в тончайших достижениях культуры.

Однако при всем своем гении и символическом престиже Пушкин определил направление и путь российского культурного развития в меньшей степени, чем многие менее значительные русские писатели. «Он оказал, правда, огромное влияние на русскую литературу, но не оказал почти никакого влияния на историю русской мысли, русской духовной культуры. В XIX веке и в общем до наших дней русская мысль, русская духовная культура шли по иным, не пушкинским путям»¹⁴.

Пушкин был не слишком склонен к полемике; интересы его были переменчивы, острые мысли порой отрывочны, мнения обтекаемы. Однако же постепенно у него установилось мировоззрение, которое может считаться консервативным в социальных и политических вопросах и либеральным в духовной и творческой сфере. После любвеобильной молодости и близких отношений с декабристами и другими романтическими реформаторами он сделался сторонником самодержавия в 1820-х гг. и полуодомашненным отцом семейства — в 1830-х. К вульгарной и своенравной черни он всегда относился по-аристократически брезгливо. Перспективы американской демократии были ему сомнительны, и он старался воздавать должное выдающимся личностям — Петру Великому, Ломоносову, временами даже Наполеону — тем, кто пренебрегал мнением большинства во имя иных, более высоких жизненных целей и так или иначе обогащал культуру. Он всегда был монархистом, но о Николае I писал с большей симпатией, чем об Александре I; он прославлял Петра и осмеивал его украинского недруга гетмана Мазепу в своей поэме «Полтава» (1829); и одобрил подавление польского восстания 1830 г. Неуклонно возрастало его уважение к постоянству и традиции. Он пришел к выводу, что за любыми насильственными переменами неизбежно следует роковая расплата — подобно тому, как избыток поэтичности вызывает дисгармонию и нарушение подлинности искусства. Пушкина ужасал террор Французской революции; он осуждал неистовство простонародья в своем большом историческом сочинении начала 1830-х гг. «Истории Пугачевского бунта».

Но в той степени, в какой вершители революций являются неповторимыми личностями, а не простыми орудиями безличной борьбы с традицией, Пушкин вырисовывает их с такой же беспри-

страстной тщательностью, которой в его творчестве удостаиваются князья, цыгане и вообще все представители рода человеческого. Пугачев как личность симпатичен и понятен даже в вышеупомянутой «Истории», а в повести «Капитанская дочка» представлен его идеализированный образ. Объективно изображаются поляки в «Борисе Годунове» и крымские татары в «Бахчисарайском фонтане». Подавление декабризма угнетало его не потому, что он сочувствовал замыслам декабристов, а ввиду того ущерба для художественного творчества, который понесла Россия с утратой столь одаренных поэтов, как Рылеев и Кюхельбекер. В тот самый год, когда произошло восстание декабристов, Пушкин сделал своим лирическим героем неоклассицистского французского поэта Андре Шенье, гильотинированного во времена революционного террора. Лирика пушкинского Шенье «поет... свободу: не изменилась до конца», несмотря на то что поэт осужден и «завтра казнь, привычный пир народу»; перед самой смертью он восклицает:

...ты, священная свобода,
Богиня чистая, нет, — не виновна ты¹⁵

Единственным надежным залогом достоинства человеческой жизни является сохранение индивидуальной творческой свободы. «Пушкин защищает точку зрения истинного консерватизма, основанного на примате культуры и духовной независимости отдельной личности и общества»¹⁶. Относительно защищенный покровительством Николая I от посягательств черни и требований рынка, Пушкин все же чувствовал, что «примату культуры» угрожают тупые чиновники и бдительная цензура. Наводнение и безумие, губящие мелкого чиновника в «Медном всаднике», это роковая расплата за стремительные реформы Петра, так же, как несчастья и смерть Бориса Годунова — последствия преступления, по-видимому проложившего путь к престолу достойному его Борису. Оптимизм ранней лирики Пушкина в позднейших его произведениях омрачается все более глубоким ощущением одиночества человека перед лицом равнодушной природы и растущим сознанием непостижных уму бездн хаоса в самом человеке. В последние годы жизни он пытался углубить свое дотоле поверхностное понимание христианства, печалился об ушедшей молодости и в целом уделял больше внимания прозе, чем поэзии. «Я, — говорил он, — атеист в отношении счастья. Я в него не верю»¹⁷.

Он скончался в январе 1837 г. от раны, полученной на бессмысленной дуэли.

Посмертное обожание Пушкина было и остается безграничным. Его архив немедля поступил в государственную собственность; и Лермонтов написал на его смерть стихотворение, где яростно обличал его клеветников и гонителей; таким образом, выявился новый верховный поэт России, которому тоже суждена была безвременная и бессмысленная кончина четырьмя годами позже. Лермонтов — поэт куда более угрюмый и самоуглубленный, нежели Пушкин. Он словно бы открыл эмоциональные шлюзы, и герои европейского романтизма — Байрон, Шатобриан и Гёте — стали главенствовать в поэтической культуре, на которую ранее лишь влияли. Особое место занимал «Фауст» Гёте. Его перевел сперва Веневитинов, поэтический вундеркинд-оригинал двадцатых годов, затем — уже в тридцатых — Евгений Губер, саратовский пиетист, который был другом не только Пушкина, но и Феслера, главного оккультиста александровской эпохи¹⁸. Одоевский назвал героя своих чрезвычайно романтических и очень читавшихся «Русских ночей» «российским Фаустом». Романтические устремления и метафизические запросы, свойственные уже Лермонтову, в полную силу сказались в творчестве Федора Тютчева, который пережил Лермонтова на несколько десятилетий и был последним живым напоминанием о великолепии золотого века русской поэзии. Начав с переводов из гётевского «Фауста» в нарочито архаическом стиле, Тютчев обратился затем к изображению мира индивидуальных фантазий и к «ночной» тематике, напоминавшей ранних, отрешенных от мира романтиков вроде Новалиса и Тика¹⁹.

Этот сдвиг к эмоциональности, метафизике и затемнению смысла знаменовал угасание пушкинской традиции и общий упадок интереса к поэзии. Однако возраставшая неприязнь к более строгим, классицистским формам поэзии и архитектуры не уменьшила восторженного отношения к искусству как таковому, которое по-прежнему считалось хранилищем ответов на великие жизненные вопросы. Идея о пророческом назначении искусства восходит опять-таки к Пушкину, который в изумительном стихотворении 1826 г. «Пророк» повествует о том, как изнемогавшему от «духовной жажды» и заблудившемуся в пустыне поэту является Господень посланец, «шестикрылый серафим», и под его перстами «отверзлись вещие зеницы, как у испуганной орлицы». Серафим преобразил празднословного грешника, вложив ему в грудь на место «трепетного сердца» «уголь, пылающий огнем», и призвал его восстать и «глаголом» Господним «жечь сердца людей»²⁰.

Поколение художников, пришедшее на смену Пушкину, именно это и пыталось делать. Каким образом философская оза-

боченность способствовала созданию нового «пророческого» искусства, видно на примере взаимозависимой жизнедеятельности двух выдающихся представителей этого «дивного десятилетия»: писателя Николая Гоголя и живописца Александра Иванова. Хотя они трудились в разных областях искусства и Гоголь добился куда больших успехов, глубинные их устремления совпадали, и отношения их являли собой образец — первый из многих — духовной близости прозаиков и живописцев: Толстой и Ге, Гаршин и Верещагин, Чехов и Левитан²¹.

Творческая активность Гоголя и Иванова почти полностью совпадает по времени — та и другая приходится приблизительно на царствование Николая I — и во многих отношениях показательна, отображая внутренний разлад, характерный для этого времени. Оба они, недовольные собой, покинули Санкт-Петербург в 1830-х гг. в поисках новых источников вдохновения и провели за границей большую часть оставшейся жизни.

Паломничества к заграничным святыням были весьма типичны для николаевской эпохи. Не иссякал поток россиян-посетителей обители Шиллера и Гёте. Отец русской романтической поэзии Жуковский прожил в Германии почти все свои последние годы; шеллинговский Мюнхен привлекал Киреевского, Шевырева и Тютчева, а гегелевский Берлин — Бакунина и Станкевича. Глинка и Боткин паломничали в Испанию, Хомяков — в Оксфорд, Герцен — в Париж. В экзотические кавказские края русских манили поэтические создания все того же Пушкина и в особенности Лермонтова. Романтическое *Auswanderung* (скитальчество) было столь привычно, что Станкевич однажды предположил — с комическим намеком на «Кавказского пленника» Пушкина, — что каждый российский умник втайне желает стать «калмыцким пленником»²².

Порой движущим мотивом таких странствий была ностальгия романтического воображения по утраченной красоте классической древности: «сиянью Греции святой и славе, чье имя — Рим». Поиски связей с античным миром особенно страстно велись в России, не укорененной в классической традиции и лишь отдаленно знакомой с формами искусства и быта, производными от этой традиции в странах Средиземноморья. Россиянам оставалось разве что «открытие» Крыма, исполненного экзотического очарования и колонизованного греками еще в античные времена полуострова в Черном море, где нашла пристанище Ифигения и покончил с собой изгнанник Митридат.

Крым все больше и больше привлекал путешественников-дворян с тех пор, как Екатерина в 1783 г. присоединила его к им-

перии и, наведавшись туда четыре года спустя, уподобила этот край «волшебной сказке тысяча и одной ночи»²³. Приукрашенное повествование о путешествии по Крыму «в 1820 году», опубликованное преподавателем классических языков будущему царю Николаю I и великому князю Константину, окружило классическим и псевдоклассическим ореолом эту, как выразился Пушкин, «волшебную окраину» Российской империи²⁴. Тогда она чаще именовалась на древнегреческий лад Тавридой или Таврией, но более привычное, взятое у татар название «Крым» тоже вошло в обиход — как бы в качестве напоминания о том, что здесь некогда обитал недавно покоренный мусульманский народ. Легенды о мусульманском великолелии в российском романтическом воображении стали мешаться с памятью об античной древности. Блистательная пушкинская псевдоисторическая поэма «Бахчисарайский фонтан» стала одним из самых популярных его произведений и обессмертила имя столицы крымского хана.

Пушкинский «Фонтан», в отличие от «Крымских сонетов» Мицкевича (да и «Героя нашего времени» Лермонтова), обладает общей поэтической соразмерностью, и в сюжете его нет ни болезненности, ни мелодраматизма. Изображение пленной польской девицы в гареме татарского хана в Бахчисарае вдохновило один из самых популярных балетов сталинской эры и стало, благодаря исполнительскому волшебству Улановой, содержательным символом судьбы европейского культурного наследия в тисках полуазиатской деспотии.

Пушкин, в сущности, оставался классическим европейцем, хотя не выезжал из России и побывал лишь на окраине мира иной культуры. Напротив того, Гоголь и Иванов глубоко прониклись сознанием своей национальной принадлежности, несмотря на то что покинули родную землю и оказались в самом сердце классической культуры: в Риме, художественной и религиозной столице западного мира. Тамошние обитатели-россияне группировались вокруг Зинаиды Волконской. Она привезла с собой богатое собрание живописи и скульптуры, а также воспоминания о своей близкой дружбе с Александром I и поэтом Веневитиновым. Казалось, она считала себя некой российской Жанной д'Арк — тем более что она написала оперу под таким названием и спела в ней главную партию²⁵. Именно в Риме, в тени виллы Волконской, Гоголю и Иванову суждено было создать свои величайшие шедевры.

Оба художника привезли с родины на свое новое пристанище убежденность, что их творчество должно в каком-то смысле явить миру вселенскую искупительную духовную миссию России. Они

хотели послужить, так сказать, художественными посредниками и орудиями «духовного покорения Европы», которое провидцы тридцатых годов предназначили России. У Гоголя было особое чувство ответственности, поскольку он считал себя преемником Пушкина, стоящим во главе российской литературы. Сходное чувство испытывал Иванов, сознавая свою особую ответственность в качестве сына директора Санкт-Петербургской академии искусств.

Каждый из них посвятил свою жизнь созданию одного великого произведения, которое осталось незавершенным. Каждый пришел под конец жизни к политическому консерватизму (как это случилось со многими славянофилами), признав, что только Николай I в союзе с другими властителями способен установить новый порядок. И что важнее всего и что возымело роковые последствия в дальнейшей истории российского художественного творчества, оба уверовали, что эстетические проблемы необходимо подчинить решению нравственных и религиозных. Оба остались холостяками и, по-видимому, не имели дела с женщинами. И та, и другая жизнь закончилась странными скитаниями, некоторым повреждением рассудка и смертью не только нелепой, но и напрямую вызванной их собственными поступками — как, впрочем, и смерти Веневитинова, Пушкина и Лермонтова. Были и существенные отличия от этих поэтов прежних времен: скитания новых художников-провидцев сочетались с паломничеством в Святую Землю и дополнялись аскетическим умерщвлением плоти.

Их творчество было — как они того и хотели — исключительно российским и совершенно непохожим на любые другие явления мира искусства. В последние годы своей жизни они приковывали восхищенные взоры всей России; восхищало поразительное смешение откровенного реализма и эстетизированного нравоучения. Они отбросили не только условности классицизма, но и романтическую чувствительность. Несмотря на их консервативные жизненные выводы, оба они были канонизированы носителями радикализма и социального протеста, которые окружили их страдания таким ореолом святости, какой раньше доставался только мученикам и государям.

«Самая суть... пришествия в Россию Гоголя, — писал в 1909 г. Василий Розанов, — заключалась именно в том, что Россия была или, по крайней мере, представлялась сама по себе «монументальной», величественною, значительною: Гоголь же прошелся по всем этим «монументам», воображаемым или действительным, и смял их все, могущественно смял своими тощими, бесильными ногами, так что и следа от них не осталось...»!²⁶

Гоголь был первым из тех самобытных российских прозаиков, чье творчество требует анализа не только с литературной, но также и с религиозной и психологической точки зрения. Для него, как и для многих его соотечественников-украинцев, от Сквороды до Шевченко, были характерны ощущение одиночества и склонность к самоуглублению. Но и по форме, и по содержанию его творчество — явление совершенно русское. Начало его писательской судьбы внешне довольно показательно для романтика 1820–1830-х гг.: слабая сентиментальная поэма в немецком пасторальном духе, неудачная попытка сбежать в Америку, красочные рассказы о своей родной Украине («Миргород»), гофманианские очерки Санкт-Петербурга и наброски о значении искусства («Арабески»), крах в качестве преподавателя истории и автора исторических сочинений. Ранний период его творчества завершается в 1836 г. сатирической пьесой «Ревизор»; а его последнее великое произведение «Мертвые души» появилось лишь через шесть лет и имело характерное романтическое обличье впечатлений путешественника по сельским палестинам.

Сценический успех «Ревизора» в том же году, в котором была с триумфом поставлена «Жизнь за царя» Глинки и встречен восторгами «Последний день Помпеи» Брюллова, знаменует некий водораздел в истории российского искусства. Эти три произведения приветствовались как предвестье нового национального искусства, способного привлечь несравненно большую аудиторию, нежели какие угодно прежние создания российских муз. Однако же комедия Гоголя с ее «смехом сквозь невидимые миру слезы», осмеянием чиновничьей пошлости николаевской России была весьма отлична по тону от героической театрализованное двух других творений. Это отличие тем более явственно, если кинуть взгляд на дальнейшую личную судьбу Гоголя. В то время как Брюллов принял высочайшее покровительство, а Глинка стал капельмейстером Николая I, Гоголь после своего грандиозного успеха сбежал из России. Он повиновался странному внутреннему побуждению — выразить в искусстве то, что другие выражали в философии и в истории: сказать новое искупительное слово, несущее надежду России и всему человечеству.

Побывав в Париже, который показался ему еще вульгарнее и продажнее Санкт-Петербурга, Гоголь обосновался в Риме и вознамерился создать — наперекор своему обличительному «Ревизору» — возвышенную трилогию, некую российскую «Божественную комедию». Его ощущение призванности усугубилось после смерти Пушкина в 1837 г., а слава неуклонно возрастала

вслед за читательским успехом опубликованной в 1842 г. первой части великого труда, озаглавленной «Приключения Чичикова, или Мертвые души». Однако в последние десять лет жизни Гоголя труд почти не продвинулся к завершению, и «Мертвые души» остались, подобно «Братьям Карамазовым» Достоевского и «Хованщине» Мусоргского, великолепным началом неосуществленной трилогии. Другие славяне-эмигранты в Италии тоже пытались написать новую «Божественную комедию». «Поэма про ад Пяста Дантышка» Юлиуша Словацкого была польским вариантом «Ада»; но Словацкий попытался сочинить и «Рай» в своей поэтической «рапсодии» «Король-Дух», как и Красиньский в «Небожественной комедии». Гоголь же был устрашающе честен, и это не позволило ему продвинуться дальше «Ада» «Мертвых душ». В отличие от своих польских современников — как, впрочем, и от большинства популярных тогда патриотических авторов — Гоголь не поддавался идеалистическим и националистическим соблазнам. Ему удалось лишь расчистить сцену; никаких положительных ответов он не обнаружил.

В «Мертвых душах» (и в другом своем незабываемом изображении захолустной пошлости — «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем») Гоголь в известной степени использовал художественный опыт авантюрного бытописателя из той же части Украины, Василия Нарезного. И сатирический слог, и живые картины «Мертвых душ» нередко напоминают роман Нарезного «Российский Жилблаз, или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова». Но как фамилия героя Нарезного (Чистяков) претерпевает карикатурное искажение (Чичиков), так и плутоватый герой преобразуется из бесшабашного искателя приключений в загадочного странника, скитающегося по искаженному миру живых, приобретая права на мертвецов. Нарезный все же сподобился оставить России прощальные призывы в посмертно опубликованном романе «Черный год, или Горские князья»²⁷, где подвергал критике российское владычество в Закавказье и кое в чем предвосхищал произведения, нацеленные на социальные реформы, а также сепаратистскую пропаганду позднеимперского периода. Гоголь же не мог ни обратиться с простыми призывами, ни прийти к сколько-нибудь утешительным заключениям; ему не удавалось найти никакого выхода, кроме того, который вел к самоистреблению: сперва к уничтожению последних своих сочинений, а затем и последней связи с миром — своей хрупкой телесной оболочкой.

Карикатурные персонажи «Мертвых душ», уцелевшей первой части трилогии, выказывают, сколь притягательно было для Гоголя искажение человеческого облика наряду с невысказанным, но страстным устремлением к цельности и совершенству. Однако спасения несть ни в чем, ничто и никто не может рассеять наваждение зла и гибели. Он сделал вывод, что писать о совершенстве можно лишь достигнув совершенства. Положительные герои не давались ему, потому что «их в голове не выдумаешь. Пока не станешь сам, хотя сколько-нибудь, на них походить, пока не добудешь медным лбом и не завоюешь силою в душу несколько добрых качеств, — мертвечина будет все, что ни напишет перо твое и, как земля от неба, будет далеко от правды»²⁸.

Взыскуя нравственного совершенства, Гоголь счел за благо сжечь почти всю вторую часть «Мертвых душ», свое «Чистилище», и под конец жизни вовсе отвернуться от искусства; умер он в сорок три года. От художественного совершенства «Ревизора» (быть может, лучшей пьесы на русском языке)²⁹. Гоголь за десятилетие проделал путь к проповеди полнейшего подчинения официальной церкви, прозвучавшей в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Его добровольное отречение от искусства эхом отозвалось в жизнедеятельности Льва Толстого и многих других. Моралистические требования начали брать верх над требованиями искусства, и Белинский, отвергнувший религиозный призыв Гоголя, тем не менее противопоставлял гоголевскую нравственную озабоченность «безыдейности» творчества Грибоедова. Провидец шестидесятых годов Николай Чернышевский установил еще более непримиримое противоречие между «пушкинским» служением чистому искусству и «гоголевской» тревогой о неустройстве человечества.

Лишь во время православного возрождения начала XX в. был по-настоящему услышан отчаянный призыв Гоголя к возвращению в лоно церкви; но другие загадочные намеки на спасение из ада обрели символическую значимость для последующих мыслителей XIX столетия. Заключительный образ «Мертвых душ», чичиковская тройка, уносящаяся по степной равнине к неведомой цели, стал таинственным обозначением будущего России. Концовка «Шинели», самого знаменитого рассказа Гоголя, написанного между «Ревизором» и «Мертвыми душами», стала еще более призрачной скрижалю. В «Шинели» Гоголь преобразил услышанную в гостинице историю, показавшуюся другим слушателям не более чем забавной, о том, как некто убивался по поводу потери ружья, в повесть весьма патетическую и многозначительную. Своим героем Гоголь сделал полунищего и никчемного

санкт-петербургского чиновника, невыразительную личность, чье жалкое существование обретает смысл лишь благодаря выгадыванию денег на новую шинель. В конце концов деньги набираются, но долгожданную шинель снимают с него ночные грабители, и он умирает. Затем, в «фантастическом окончании», он является с того света требовать свою шинель и в отместку сдергивает шинели с начальников. В герое гоголевского рассказа нет ничего благородного или героического; тем фантастичнее его победа над николаевским Санкт-Петербургом. Однако, убедительно изобразив эту неизбежную победу, Гоголь не только совершил одно из своих важнейших художественных достижений, но, быть может, поднялся на тот уровень поэтического предвидения, который остался ему недоступен в «Мертвых душах». Ибо это невероятное торжество маленького человека не только наилучшим образом показывает, как «тощие, бессильные ноги» Гоголя сминали «воображаемые или действительные монументы» николаевской России; оно, может статься — как заметил один проницательный исследователь советской литературы, — сулит некоторую надежду и тем, кому приходится жить под сенью куда более грандиозных монументов советской эры³⁰.

Воображение Гоголя было таким живым и картинным, что порой требовало изъяснения в терминах живописи. Его сочинения столь же естественно поддавались иллюстрированию, как пушкинские — в тот же период — сочетались с музыкой. Кстати говоря, интерес Гоголя к искусству живописи вполне соответствует пушкинскому интересу к музыке; и сюжет гоголевского «Портрета» возник так же естественно, как явился Пушкину сюжет «Моцарта и Сальери». И живопись была не только особенно интересна Гоголю — он признавал за нею превосходство над скульптурой и всеми другими видами пластического искусства: «Она берет уже не одного человека, ее границы шире: она заключает в себе весь мир; все прекрасные явления, окружающие человека, в ее власти; вся тайная гармония и связь человека с природою — в ней одной»³¹.

Таким образом, ничуть не удивительно, что, когда пошатнулась вера Гоголя в свою способность изречь России глагол поэтического избавления, он большею частью возложил последние надежды на творчество художника, которого кропотливо обеспечивал пожертвованиями все последние годы своей жизни. Этим художником был, разумеется, Александр Иванов, его старинный друг, который часто рисовал Гоголя в Риме и вклеил в свой альбом для эскизов гоголевское письмо: «Бог в помощь вам в трудах ваших! Не унывайте, бодритесь! Благословение святое да пребу-

дет над вашею кистью, и картина ваша да будет кончена со славою. От всей души вам, по крайней мере, желаю»³².

<...>

Словно бы затем, чтобы расчистить сцену для появления на ней новых действующих лиц неаристократического происхождения, в краткий период с 1852-го по 1858 г. скопом отошли в мир иной такие даровитые выразители николаевской эпохи, как Надеждин, Чаадаев, Грановский, Гоголь, Иванов, Аксаков и Киреевский. Никто из них до старости не дожил; они сожгли свои жизни подобно тем, кто скончался в предшествующие десятилетия совсем уж безвременно: Веневитинову, Пушкину, Станкевичу, Лермонтову и Белинскому. <...>

Пропавшая Мадонна

Истощение классических форм в искусстве и жизни было одним из многих неизбежных следствий правления Николая I. Его завзятые идеологи — Уваров и Плетнев — полагали, что литературное наследие классической древности по большей части несовместимо с новой доктриной официальной народности. Упорная приверженность дворянской интеллигенции нездешнему миру классической древности и неоклассического Ренессанса становилась признаком ее отчуждения от официальной идеологии.

Даровитейшие зиждители культуры второй половины николаевской эпохи — Гоголь, Иванов и Тютчев — отправились в Рим в надежде выковать некую связь между возникающей российской культурой и классической древностью. Славянофилы пеклись об этой связи не меньше западников; Шевырев в своих лекциях всеми силами приобщал Россию к свершениям античной литературы. Герцен именовал свою клятву отмщения за декабристов «аннибаловой». Екатерина называлась «Семирамидой», а Санкт-Петербург «северной Пальмирой». Имена большей части масонских лож были взяты из античной мифологии; повсюду изобиловали скульптурные отображения античности, латинские и греческие антологии, классические имена и речения. В каком-то смысле столетие дворянской поэзии обрамлено творчеством Гомера. Первой воспринятой широким читателем поэмой был «Télémaque» Фенелона, т. е. продолжение «Одиссеи»; первый видный российский эпический поэт Херасков был известен как «русский Гомер». В последний период царствования Николая, уже после смерти Пушкина и Лермонтова, как поэтическое событие первостепенной важности ожидался пере-

вод «Одиссеи» Жуковского. И Сковороду, и Киреевского их последователи называли «российским Сократом».

В сознании россиян с классической древностью близко соотносился неоклассический Ренессанс, который также идеализировался. Прозвище Белинского «неистовый Виссарион» должно было приводить на память «Неистового Роланда» Ариосто. Батюшков создал целый культ итальянского Ренессанса. Многие лирические поэты сравнивали себя с Петраркой, а «всечеловечки» вроде Веневитинова желали уподобиться Пико делла Мирандоле. Литературные кружки той эпохи искали вдохновения в неоплатоническом мистицизме Флорентийской академии старшего друга и учителя Пико Марсилио Фичино.

В России уже тогда начали тосковать по гармонической соразмерности пушкинской поэзии и широким жизненным перспективам времен Екатерины и Александра: появлялось ощущение утраченных возможностей, ставшее для россиян привычным несколько позже. Александровская эпоха осталась золотым веком русской литературы, когда Россия впервые по-настоящему приобщилась к античному чувству формы и возрожденческому мироощущению.

<...>

Высшим символом классической культуры, к которой россияне жаждали приобщиться, и квинтэссенцией идеальной красоты представлялась их романтическому воображению Сикстинская Мадонна Рафаэля. Выставленная в Дрездене — обычном перевалочном пункте российских сухопутных путешественников в западные края — эта картина исторгала у россиян возгласы, обращенные к миру «красоты и свободы!.. Мадонны Рафаэля и первозданного хаоса горных вершин»³³. Жуковский часто приезжал поглядеть на это полотно Рафаэля и написал о нем в подлинно романтическом духе:

Ах, не с нами обитает
Гений чистой красоты:
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты³⁴

Картина эта стала своего рода иконой русского романтизма. Навестивший Дрезден в пятидесятых годах россиянин писал, что, увидев эту картину, он «потерял всякую способность думать или говорить о чем-нибудь другом»³⁵. К этому времени полотно Рафаэля было уже не только объектом восторженного поклонения

ния, но и предметом ожесточенных споров. Лунин приписывал ему главную роль в своем обращении в католичество³⁶. Белинский, двигаясь в обратную сторону, чувствовал себя обязанным осудить Мадонну за аристократизм: «Она глядит на нас с холодной благосклонностью, в одно и то же время опасаясь и замараться от наших взоров, и огорчить нас, плебеев, отворотившись от нас»³⁷. Герцен возражал, заявляя: в лице Марии брезжит понимание, что она держит на руках не своего ребенка. Уваров писал о «Дрезденской приснодеве», точно в Дрездене миру были явлены новые чудеса³⁸. Над письменным столом Достоевского висела большая репродукция картины Рафаэля, как бы символизируя сочетание веры и красоты, которое, как и уповал, спасет мир.

Но в пятидесятых годах все сильнее ощущалось, что красота поистине «не в мире обитает». Если уж творцам с талантом Гоголя и Иванова удавалось изображать лишь земное страдание, то, вероятно, иных миров и нет — или они недостижимы посредством искусства. Чернышевский, которого побудило оставить семинарию благоговение перед Гоголем и Ивановым, усомнился в нетленной ценности искусства в своей диссертации 1855 г. «Эстетические отношения искусства к действительности». От нее оставался один короткий шаг до заявления Писарева, что любой санкт-петербургский повар сделал для человечества больше, чем Рафаэль; до лозунга «сапоги выше Рафаэля» (в другом варианте выше Шекспира); и до расхожей революционной байки, будто Бакунин требовал водрузить Сикстинскую Мадонну на баррикаду: авось вооруженные рабы старого порядка не посмеют тогда стрелять в дрезденских повстанцев 1849 г.

Страстное отношение к идеям и окружение каких-то имен и представлений психологическими комплексами вообще характерно для европейского романтизма, но в России оно было доведено до предела. Предположительное озлобление Бакунина против Рафаэля — как и прежние яростные нападки Белинского на Гегеля — понятнее, если судить с точки зрения страсти, а не рассудка. В российской приверженности классической древности порой сквозило нездоровое возбуждение, и был элемент сексуальной сублимации в творческой активности того периода. Удивительный и неповторимый творческий путь Бакунина, равно как и Гоголя, представляется отчасти некой компенсацией сексуальной неполноценности. Вообще в эгоцентрическом мироздании российского романтизма женщинам отводилось немного места. От одинокого уныния избавлялись прежде всего путем исключительно мужского общения в ложах или в кружках. От Сковороды до Баку-

нина наблюдаются несомненные проявления гомосексуализма, хотя, по-видимому, лишь в его сублимированной, платонической разновидности. Вполне очевидным он становится в пристрастии Иванова к изображению обнаженных мальчиков; философское выражение находит в модной убежденности в том, что духовное совершенство предполагает андрогинию или возвращение к изначальному единству мужских и женских свойств. Делая первоначальные наброски головы Христа — идейного центра его «Явления», — Иванов в равной мере использовал мужскую и женскую натуру. Гоголь в своем странном этюде «Женщина» сравнивал стремление художника «превратить бессмертную идею свою в грубое вещество» с попыткой «воплотить в мужчине женщину»³⁹.

Женщины в романтической литературе зачастую являлись отдаленными и идеализированными созданиями, вроде «Орлеанской девы» Шиллера или его же королевы в «Дон Карлосе». В тех сравнительно редких случаях в русской литературе того периода, когда женщина изображалась просто и достоверно — как Татьяна в пушкинском «Евгении Онегине», — ее начинали обожать почти как святую. Зинаида Волконская была в Риме для Гоголя и Иванова чем-то вроде матери; и страдающие верные жены ссыльных декабристов стали излюбленными героинями возвышенного фантазирования, принимавшего форму поэм.

Дворяне-интеллигенты, чья ориентация все-таки оставалась преимущественно гетеросексуальной, были нередко столь же глубоко несчастны в личной жизни. Склонные к экспериментаторству и непостоянные в идейной области, они были такими же и в отношениях с прекрасным полом. Более того, любовная неудача сплошь и рядом компенсировалась идейным увлечением (и наоборот). Всегда эгоцентричные в любви, они увлекались женщинами и идеями со страстью, замешанной на фантазировании, которая почти наверняка исключала длительную и прочную связь. Увлеченность — не важно, женщиной или идеей — предполагала полное поглощение и сближение самое стремительное. Следовало недолгое блаженство, и затем разочарованный дворянин-интеллигент возобновлял неустанные поиски восторгов где-нибудь в другом месте. Его мечтательный идеализм целиком слагался к подножию нового обольщения; прежняя привязанность объяснялась корыстными побуждениями и пустыми соблазнами. Таким образом, идеологические пристрастия зачастую были продолжением личных отношений, и поведение в одной из этих сфер жизни можно в полной мере понять, лишь учитывая поведение в другой.

Было бы, однако, неуважительно и некорректно сводить все дело к физиологическим факторам. Русские романтики того периода усматривали подобие своей участи в стихотворении Шиллера «Die Resignation» («Отречение»), Согласно немецкому поэту, в саду жизни растут два цветка — цветок надежды и цветок наслаждения, и сорвать оба никому не удастся⁴⁰. Российские дворяне без колебаний выбрали надежду. Непостоянные в вере и любви — пренебрегавшие двумя из трех заповедей, данных апостолом Павлом молодой коринфской церкви, — смятенные духом россияне крепили в себе надежду. Не стесненное действительностью и исполненное страсти ожидание — вот главнейшее наследие, завещанное столетием дворянской культуры веку грядущему. Мыслящая российская элита, неудачливая в личной жизни и в идеологии, все более напряженно ожидала пророческих озарений от истории и искусства.

В основе этой ситуации лежало не только сопутствующее разочарованию в действительности стремление «вернуться в лоно», но, быть может, также и подсознательная тоска по «иной Руси», от которой отвернулось дворянство как класс. Порой кажется, будто заблудшие аристократы ощупью ищут пути назад в смутно памятный, полузабытый мир Московии, где вера не задавалась вопросами, а истину вещали историки и художники по призванию — монастырские летописцы и иконописцы.

Пропавшая Мадонна была, может статься, вовсе не Рафаэлевой, по сути дела неведомой, а скорее православной иконой Богоматери. Икона является средоточием пророческого сна, за объяснением которого Толстой ездил к старцам в Оптину Пустынь. В этом сне одна лишь свеча теплится в темной пещере перед одинокой иконой Богоматери. Пещера полна безликого народа, молитвенно скорбящего о пришествии царства Антихриста; а митрополит Филарет и фанатичный духовник Гоголя отец Матвей Константиновский, трепеща, стоят снаружи, не смея войти. «Страх и трепет», которого Кьеркегору недоставало в самодовольном христианстве Европы XIX столетия, ощутимо присутствуют в этом сне — как присутствуют они в изображении уродливых, трясущихся и нагих стариков, насилу ведомых Иоанном Крестителем в реку Иордан в одном из лучших набросков Иванова⁴¹; и более чем достаточно того и другого в дрожащем, исхудалом Гоголе, насильно обложенном пиявками и простертом нагишом на своем сотрясающемся смертном ложе под иконой Приснодевы.

Отец Амвросий объяснил Толстому, что во сне его явлена участь христианской России, которая «взирает с живым чувством, печա-

лью и даже страхом на прискорбное состояние нашей нынешней веры и нравственности, однако не смеет приблизиться к царице небесной и просить ее заступничества за народ в пещере».

Когда интеллигенты медленной вереницей начали возвращаться к церковности в позднеимперские времена, один из новообращенных уподобил этот процесс обмену Сикстинской Мадонны на икону Владимирской Богоматери⁴². И в том, и в другом случае отсутствовавший Бог является в женском облике — и связан при этом не только с христианским образом Приснодевы, но, вероятно, также и с «матерью сырой землей» дохристианской Руси и с «*La Belle Dame Sans Merci*» европейского романтизма.

«Гамлетовский вопрос»

Хотя ни один из «проклятых вопросов» не получил в «замечательное десятилетие» достойного ответа, споры вокруг них, однако, были теперь заключены в пределы неких основополагающих допущений. Истину надлежало искать в истории, а не по ту ее сторону. Особая судьба России должна осуществиться в процессе грядущего искупления человечества. Новое, провидческое искусство призвано возвестить эту судьбу и повести народ ей навстречу. Золотой век «находится не позади, а впереди нас»: исполнятся сроки, пророческие труды человека завершатся, и он отдохнет душою и телом в вечном и восторженном слиянии с неуловимыми женственными началами истины и красоты.

Но и под знаком этого смутного романтического миропонимания россияне неустанно доискивались более полных ответов. Что это за истина, что за судьба? Где будет обретено женское начало? А более всего — какую именно весть несет нам провидческое искусство?

Таким образом, сколь бы несуразными ни казались российские идеи западному уму, движущей силой российского мышления в этот период была, в сущности, практическая надобность найти более определенные ответы на эти весьма настоятельные вопросы. Формальная, логическая сторона дела никого не интересовала: она казалась пережитком искусственного «псевдоклассицизма» XVIII столетия. Не боялись искать истину в фантазиях и символах, хотя оккультизм сам по себе потерял ту притягательность, какую имел в александровскую эпоху. Люди «изумительного десятилетия» желали ответов на вопросы, которые неизбежно возникали и приобретали насущное значение на избранном ими новом пути. Допускалась любая непоследовательность или нелепица, лишь бы мыслитель сохранял преданность «интели-

генции» в том провидчески духовном смысле, в каком понимали это слово Шварц и Сен-Мартен; лишь бы он оставался тем, кем ему повелевали быть профессора-шеллингианцы и гегельянцы: «жрецом истины».

В своем пламенном желании изыскать ответы на «проклятые вопросы» дворяне-интеллигенты постоянно смешивали факты, фантазии и пророчества. Они создали невиданный сплав напряженной искренности и идеологической несообразности, который привлекал и повергал в отчаяние почти всякого серьезного исследователя российской мысли. Не будучи дворянином, «неистовый Виссарион» Белинский был живым воплощением этого сплава. Тот особый авторитет, который он — и избранная им в качестве идеологического оружия литературная критика — приобрели в культуре поздней имперской эпохи, невозможно оценить по достоинству, не ощутив, какая невыносимая жажда ответов стоит за русскими идейными исканиями. В знаменитой сцене, которая стала легендарной для возникавшей российской интеллигенции, Белинский отказывается прерывать длившийся ночь напролет жаркий спор, гневно изумляясь, что его друзья готовы завтракать как ни в чем не бывало, когда у них еще не решен вопрос о существовании Бога.

Белинского ничуть не смущали его собственные противоречия и завихрения. Он не собирался использовать в российском обиходе опрятные, но чуждые категории классической мысли — и уж тем более стерильные и убогие категории робких буржуазных мыслителей. «Для меня, — писал он, — мыслить, чувствовать, понимать и страдать — одно и то же»⁴³. Книжки, проходившие на Западе почти незамеченными, оказывались для него и его современников причиной напряженнейших личностных и духовных кризисов. Белинский и другие литературные критики и книжные обозреватели напряженно вчитывались в них, выискивая намеки на «новые откровения» и пророчества, которые полагалось искать в литературе, согласно Шеллингу и Сен-Мартену.

В особенности стремился Белинский обнаруживать в творчестве россиян-современников образчики нового провидческого искусства, которое, как утверждал его учитель Надеждин, возвышается над классицизмом и романтизмом. Великие русские романы шестидесятых и семидесятых годов могут считаться такими образчиками, и невозможно вполне оценить их гениальность, не поняв, до какой степени на них повлиял и вызвал их к жизни философский и критический накал, внесенный в общественное сознание Белинским.

Россияне искали в литературе не развлечения, а откровений. Начав перечислять западные литературные влияния на российскую мысль, окончить этот перечень едва ли удастся. Помимо столь самоочевидных имен, как Шиллер, Гофман и Жорж Занд⁴⁴, в него входят и такие почти вовсе забытые второстепенные личности, как Виктор-Жозеф Жуй, чьи описания парижской жизни прилагались к описанию Санкт-петербургской и обрели новую живость у Гоголя⁴⁵. Быть может, главнейшим из всех был сэр Вальтер Скотт, которого Гоголь именовал «шотландским чародеем» и чьи произведения вдохновляли как изучение истории, так и исторические повести⁴⁶. Стилизованно-средневековые романы придавали активную историческую целеустремленность «духовному рыцарству» масонства высоких степеней. Россияне мечтали стать «рыцарями на час», как была озаглавлена знаменитая поэма Некрасова; или воспроизвести мужскую дружбу и несусветный героизм маркиза Позы и Дон Карлоса в противоположность деспотизму Великого Инквизитора и Филиппа II в шиллеровском «Дон Карлосе». Они присоединялись к метафизическим исканиям своих излюбленных романтических героев — подобных Каину и Дон Жуану Байрона или Фаусту и Вильгельму Мейстеру Гёте.

Но один литературный персонаж был, по-видимому, особенно близок по духу дворянскому столетию. Он первенствовал на театральной сцене во все годы «замечательного десятилетия», он вдохновил одну из самых длинных статей Белинского и сохранял неизъяснимую притягательность для новейшей русской мысли: это шекспировский Гамлет.

Романтический интерес к истории печального принца возник на востоке Прибалтики, в сумрачных пустошах, разделявших германский и славянский миры. Именно в Кенигсберге (ныне Калининград) «*волхв Севера*» (по слову Гёте) Иоганн Гаман впервые разъяснил юному Гердеру, что сочинения Шекспира являются откровением, равным Библии, а «Гамлет» должен использоваться как первичное пособие для их символического толкования⁴⁷. Гаман был влиятельным пиеетистским проповедником, знатоком оккультизма и заклятым врагом избыточного, по его мнению, рационализма своего соседа и современника Иммануила Канта. Влияние Канта на последующее развитие западной философии было огромным и, по сути дела, решающим, но непосредственное воздействие личностей, подобных Гаману, на обыденное мышление было гораздо больше кантовского, особенно в Восточной Европе. К добру или к худу, но критическая философия Канта не удостоилась в России серьезного изучения до конца XIX в.,

зато квазитеософская идея Гамана об изыскании в литературных текстах философско-символических значений стала в российском мышлении общим местом.

К тому времени, как Гердер двинулся на восток и переехал из Кенигсберга в Ригу, «Гамлет» уже получил признание в России, став одной из первых пьес, регулярно ставившихся на русской сцене. Сумароков положил начало российскому критическому обсуждению трагедии: он без лишней скромности заявил, что значительно улучшил оригинал в своем вольном переводе 1747 г.⁴⁸. То ли Гердер с кем-нибудь поделился восторженным отношением к оригиналу шекспировской пьесы, когда жил в Риге, входившей в состав Российской империи, то ли его вкусы были восприняты опосредованно ввиду его влияния на позднейшую немецкую романтическую мысль, однако же «Гамлет» сделался пробным камнем для русского критического воображения.

Чрезвычайная популярность «Гамлета» в России, быть может, отчасти объясняется некоторым его сходством с народной драмой о злом царе Максимилиане и его добродетельном сыне. Но главная причина непреходящего интереса дворянства к этой трагедии — в романтической привлекательности самого характера Гамлета. Российские дворяне чувствовали странное родство с этим высокопоставленным придворным, который призван выполнить некую миссию, однако же выполнению ее препятствует его духовный облик, в котором нерешительность сочетается с поэтическими раздумьями. Уже в начале XIX в. вовсе не казалось удивительным, что русский аристократ отлучается с корабля, чтобы навестить «гамлетовский замок» в Эльсиноре. Возвышаясь на датском берегу пролива, соединяющего Балтийское море с Атлантикой, этот замок возникал перед русскими кораблями на пути в Западную Европу, точно мрачный, заброшенный маяк. В 1816 г. Лунин посетил его ночью, направляясь в европейские края, где сделался революционером⁴⁹.

Особое внимание всегда притягивал знаменитый монолог «Быть иль не быть», где россияне усматривали постановку одного из своих «проклятых вопросов», решение которого было в буквальном смысле делом жизни и смерти. Пресловутую вступительную фразу в 1775 г. перевели как «Жить иль не жить?»⁵⁰, и вопрос о том, кончать или не кончать с собой, впоследствии стал известен в российском культурном обиходе как «гамлетовский вопрос». Это был самый глубоко личный и метафизический из всех «проклятых вопросов», и для многих россиян он перевешивал все остальные.

Весной 1789 г., когда над Европой уже нависла тень Французской революции, беспокойный молодой дворянин Николай Карамзин писал швейцарскому френологу Лафатеру, взыскуя ответа на вопрос, зачем надо оставаться в живых. Никакой подлинной радости в жизни нет, жаловался он, и нет никакого удовлетворения в сознании собственного бытия. «Я есмь, и мое я — для меня загадка, которую я не могу разрешить»⁵¹. Три года спустя, вернувшись в Россию после длительных странствий по Европе (где он не преминул посетить Лафатера и побывать на представлении «Гамлета» в театре «Друри-Лейн»)⁵², он написал повесть — и не о социально-политических тревоблениях, сотрясавших континент, а о «Бедной Лизе», которая разрешает загадку бытия, покончив с собой. Самоубийство от чувствительности — в знак протеста против бесчувственного мира — стало излюбленным предметом разговоров и размышлений. Нередко молодые дворяне ездили на пруд, в котором якобы утопилась Лиза, погибнув на манер Офелии. Мрачное развлечение, известное под названием русской рулетки, было, по-видимому, изобретено исключительно от скуки дворянами из числа гвардейских офицеров.

Радищев был, вероятно, первым, кто уделил специальное внимание гамлетовскому монологу в своем последнем сочинении «О человеке, о его смертности и бессмертии» — и впоследствии решил вопрос на свой лад, покончив самоубийством в 1802 г. Уже в последнее десятилетие XVIII в. заметно возросло число самоубийств среди дворян. Героическое самоубийство рекомендовали к исполнению римские стоики, которые были во многих отношениях главными героями классической древности для дворян XVIII столетия. Хотя «разочарование в жизни» было общеевропейским явлением и русское выражение «мировая скорбь» является буквальным переводом немецкого «Weltschmerz», слово «скорбь» звучит веселей и не столь сентиментально, как немецкое «Schmerz», боль. В последние годы царствования Александра I самоубийства дворян стали обычным явлением, вызывали глубокую озабоченность правительства и служили веским доводом в пользу усиления цензуры и укрепления государственной дисциплины⁵³.

Однако же суровое правление Николая I отнюдь не избавило российских мыслителей от их сугубой занятости «гамлетовским вопросом». По сути дела, как раз поиски смысла жизни — гораздо более, нежели этнографическая любознательность или реформистские убеждения, — вдохновили обращение к «народу» Белинского (а за ним и радикальных народников). Сам Белинский полагал, что именно озабоченность «проклятыми вопроса-

ми» и отличает его время от ломоносовского и от самоуверенного, космополитического Просвещения: «Во время Ломоносова нам не нужно было народной поэзии: тогда великий вопрос — *быть или не быть* — заключался для нас не в народности, а в европеизме»⁵⁴.

Деятелям «замечательного десятилетия» — многие из которых обдумывали или даже совершили самоубийство — Гамлет казался едва ли не зеркалом их поколения. В этом, как и почти во всяком другом тогдашнем смысле, Гегель был их косвенным и непризнанным наставником. Гегель связывал меланхолию и нерешительность Гамлета с его субъективизмом и индивидуализмом — отсутствием у него «ясного мировоззрения» и «властного чувства жизни»⁵⁵; то же самое относится ко всякому человеку нового времени, находящемуся вне разумного исторического процесса в качестве заносчивого и обособленного *индивидуума*. Этот уничижительный гегелевский синоним «индивидуальности» Белинский нарочито отнес к себе в своем знаменитом письме Боткину с отречением от Гегеля. И именно в контексте этой странной заочной полемики, которую Белинский затеял с Гегелем — неизменно принимая основополагающую гегелевскую терминологию, определения и самый предмет спора, — следует понимать пространное рассуждение Белинского о Гамлете в статье 1838 г., где принц изображался истинным идеалистом, загубленным подлостью окружающей действительности⁵⁶.

Белинского пленил не только сам по себе обреченный идеализм Гамлета, но и тот пафос, с каким сыграл роль принца Павел Мочалов. Этот изумительный актер постоянно играл Гамлета до своей смерти в 1848-м, последнем году «замечательного десятилетия». Пьеса стала настолько популярна, что ее упрощенные версии разыгрывали самодеятельные крепостные труппы для развлечения своих владельцев-помещиков; а выражение «трясущий Гамлет» обозначало в разговорной речи труса⁵⁷.

Мочалов был первым в ряду великих деятелей сцены, которые сделали российский театр позднеимперского периода незабываемым явлением. Характерное свойство игры Мочалова — равно как танца Нижинского и пения Шаляпина — его способность целиком входить в роль. Как позднейшим поколениям трудно было представить себе «Бориса Годунова» без Шаляпина, а «Видение розы» без Нижинского, так и россияне сороковых годов не представляли «Гамлета» без Мочалова. Простой крестьянин, разумеется, всегда помышлял о Христе в полном согласии с его иконописными изображениями. Народные святые были «весьма схожи» с иконописными ликами, и герой-дворянин испытывал потребность стать

«весьма схожим» со сценическими лицедеями. Станкевич признавался, что ходит в театр, как «во храм», и что его собственный стиль поведения сложился под сильным воздействием игры Мочалова⁵⁸.

Тургенев использовал «Гамлета» как символический образ для характеристики дворянской интеллигенции позднениколаевской поры в своем знаменитом эссе «Гамлет и Дон-Кихот». Незадолго до этого он вывел одного из самых хрестоматийных гамлетовских героев русской литературы в своем первом романе «Рудин», и теперь повел речь о противоположном, но тоже типичном донкихотовском типе — типе простодушного энтузиаста, который безраздельно отдается служению идеалу, не страшась насмешек современников. Такие личности стали весьма заметны ввиду донкихотских специально-преобразовательных устремлений последующих десятилетий, но «гамлетизм» оставался вполне типичным для представителей русской мысли. И даже многим будущим литературным героям Тургенева суждено было кончить самоубийством.

<...>

Хотя к разрешению «гамлетовского вопроса» дворянские интеллигенты ничуть не приблизились, сосредоточенность на нем все же помогала избавляться от второстепенных забот. Пожалуй даже, осмеянное поколение «отцов», дворян-романтиков, «лишних людей» сороковых годов, в некоторых отношениях больше способствовало отторжению русской мысли от косных национальных обыкновений и традиций, чем непримиримые «сыновья», самозваные «новые люди» шестидесятых. Одержимый фантазированием романтизм николаевской эпохи отметал мелочные помыслы так же решительно, как сметались с подмостков действующие лица в последнем акте «Гамлета» или в заключительной сцене «Торжества смерти». Страсть к разрушению, которая вырвалась в Европу к концу сороковых годов в лице Бакунина, являлась всего лишь предельным выражением философского отчаяния, произведенного взаимодействием германских идей, славянской восторженности, личных разочарований и скуки провинциального дворянства. На примере Бакунина видно, как видение «занимающегося рассвета», «избыточная сила» и «закаленные ножи» из эмоциональных возгласов «умирающего поэта» становятся жизненной программой активного революционера. Его бурная жизнедеятельность предзнаменовала, а в какой-то степени и предопределила преизбыток донкихотских затей и устремлений, заполонивших Россию в бурные времена царствования Александра I. Все тогдашние движения — якобинство, народничество, панславизм и разновидности того, другого

и третьего — не поддаются пониманию в обычных категориях социально-политического анализа и могут рассматриваться как несообразные, но героические попытки воплотить в жизнь то, что прогревалось и предчувствовалось в воображении и никак не получалось в искусстве. Отсутствует завершение печеринской трилогии, нет и следа «Рая» гоголевской «Поэмы», не написаны новые иконы для так и не воздвигнутого ивановского храма.

Одной из могущественных, хоть и незримых сил, притягивавших русских дворян к «проклятым вопросам», была удушливая, неодолимая скука российской жизни. Дворянам — обожателям Франции или Германии Россия казалась огромной и затхлой провинцией Европы. Жизнь была однообразной чередой ничтожных происшествий в каком-нибудь затерянном городке «Н-ской губернии», как в «Ревизоре» или «Коляске» Гоголя. Сдавленная истерия находила выход в провидчестве. И даже путешествуя, россияне жаловались, подобно Белинскому: «Скука — мой неразлучный спутник»⁵⁹. Под вопрос неизбежно ставилась ценность жизни вообще; к этому побуждало чувство, выраженное в скорбной концовке трагикомического шедевра Гоголя — «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Скучно на этом свете, господа!»

Когда в XX в. в России наконец осуществились революционным путем социальные преобразования, сталинская «новая советская интеллигенция» старалась всячески осмеивать Гамлета как символического представителя неуверенной и нерешительной старой интеллигенции. В постановке «Гамлета» времен первой пятилетки датский принц изображался обрюзглым и развращенным трусом, вполпьяна декламирующим в кабаке «Быть или не быть»⁶⁰. Один тогдашний критик дошел до утверждения, что подлинный герой пьесы — Фортинбрас. Только у него есть определенная цель; а тот факт, что он является на сцену победителем с поля брани и произносит последнюю реплику пьесы, символизирует торжество разумной, воинствующей новизны над «феодалской моралью», из-за которой весь последний акт до прибытия Фортинбраса происходит бессмысленное кровопролитие⁶¹.

Однако же сталинская модернизация отнюдь не отличалась разумностью, и российскую сцену не запленили безликие подобия Фортинбраса. Дворянское столетие оставило в наследство будущему неугасимую тревогу и безответные вопросы, которые продолжали волновать более сложную культурную среду, образовавшуюся в наступающем веке экономического роста и общественного подъема.