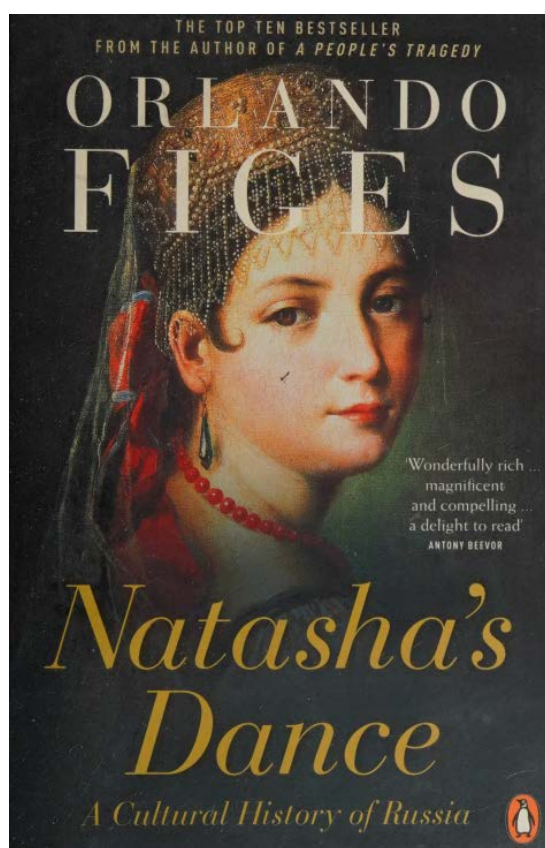


Орландо Файджес

ТАНЕЦ НАТАШИ

Культурная история России



ВВЕДЕНИЕ

В «Войне и мире» Толстого есть знаменитая и удивительно прелестная сцена, где Наташа Ростова и её брат Николай после дневной охоты в лесу приезжают по приглашению своего «дядюшки» (как называет его Наташа) в его простую деревянную избушку. Там и живёт этот добросердечный и чудаковатый «дядюшка», отставной военный, со своей ключницей Анисьей - дородной и красивой крепостной из его поместья, которая, как становится ясно по нежным взглядам старика, и есть его негласная «жена». Анисья вносит поднос, уставленный домашними русскими яствами: солёными грибами, ржаными лепёшками на пахте, медовыми вареньями, искристой медовухой, травяной наливкой и разными сортами водки. После трапезы из комнаты, где сидят охотничьи слуги, доносится балалайка. Это вовсе не та музыка, которая могла бы понравиться графине: простая деревенская песня. Но, видя, как она трогает его племянницу, «дядюшка» велит подать гитару, сдувает с неё пыль и, подмигнув Анисье, начинает играть - с точным, всё ускоряющимся ритмом русской пляски - известную любовную песню: «По улице мостовой шла девица за водой». Хотя Наташа никогда прежде не слышала этой народной песни, она пробуждает в её сердце какое-то неведомое чувство. «Дядюшка» поёт по-крестьянски, с убеждением, что смысл песни заключён в словах, а напев, существующий лишь для того, чтобы оттенить слова, «приходит сам собой». Наташе кажется, что такая прямая манера пения сообщает мелодии простое очарование птичьей песни. «Дядюшка» зовёт её в пляс.

«Ну, племянница! - крикнул дядюшка взмахнув к Наташе рукой, оторвавшего аккорд.

Наташа сбросила с себя платок, который был накинут на ней, забежала вперед дядюшки и, подперши руки в боки, сделала движение плечами и стала.

Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала - эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de châte* давно бы должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, не изучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка. Как только она стала, улыбнулась торжественно, гордо и хитро-весело, первый страх, который охватил было Николая и всех присутствующих, страх, что она не то сделает, прошел и они уже любовались ею.

Она сделала то самое и так точно, так вполне точно это сделала, что Анисья Федоровна, которая тотчас подала ей необходимый для ее дела платок, сквозь смех прослезилась, глядя на эту тоненькую, грациозную, такую чужую ей, в шелку и в бархате воспитанную

графиню, которая умела понять всё то, что было и в Анисье, и в отце Анисьи, и в тетке, и в матери, и во всяком русском человеке.¹

Что позволило Наташе с такой естественностью подхватить ритмы этого танца? Как могла она так легко войти в эту деревенскую культуру, от которой была так далека и по своему сословию, и по воспитанию? Должны ли мы предположить, как предлагает нам Толстой в этой романтической сцене, что такую страну, как Россия, могут удерживать воедино незримые нити врожденной национальной чувствительности? Этот вопрос подводит нас к самой сердцевине книги. Она называет себя историей культуры. Но элементы культуры, которые найдёт здесь читатель, - это не только великие творения, подобные «Войне и миру», но и предметы быта: от народной вышивки на Наташиной шали до музыкальных условностей крестьянской песни. И призваны они сюда не как памятники искусства, но как отпечатки национального сознания, которое смешивается с политикой и идеологией, общественными обычаями и верованиями, фольклором и религией, привычками и условностями и всем тем умственным хламом и скарбом, из которого складываются культура и образ жизни. Я вовсе не хочу утверждать, будто искусство может служить простым окном в жизнь. Сцену Наташиной пляски нельзя воспринимать как буквальную запись пережитого опыта, хотя мемуары этой эпохи действительно показывают, что дворянки порой и в самом деле перенимали деревенские пляски именно таким образом.² Но на искусство можно смотреть как на свидетельство веры - в данном случае как на выражение жажды писателя обрести широкую общность с русским крестьянством, жажды, которую Толстой разделял с «людьми 1812 года», либеральными дворянами и патриотами, господствующими в общественных сценах «Войны и мира».

Россия словно приглашает историка культуры заглянуть глубже внешнего художественного облика. На протяжении двух последних столетий искусства в России служили ареной политических, философских и религиозных споров - при отсутствии парламента и свободной печати. Как писал Толстой в «Нескольких словах по поводу книги “Война и мир”» (1868), великие прозаические произведения русской традиции не были романами в европейском смысле.³ Это были огромные поэтические построения для символического созерцания, чем-то сродни иконам, лаборатории, в которых испытывались идеи; и, подобно науке или религии, они были одушевлены поиском истины. Всеобъемлющей темой всех этих произведений была Россия - её характер, её история, её обычаи и уклад, её духовная сущность и её судьба. Так, как это было поразительно, если не исключительно для одной лишь России, художественная энергия страны почти целиком была отдана стремлению постичь идею собственной национальности. Нигде художник не был в большей мере обременён задачей нравственного водительствования и национального

¹ Л. Толстой, Война и мир, пер. Л. и А. Мод (L. and A. Maude) (Оксфорд, 1998), с. 546

² См., например: Е. Хвоцинская, «Воспоминания», Русская старина, т. 93 (1898), с. 581. Этот вопрос рассматривается в главе 2.

³ Л. Толстой, Полное собрание сочинений в 91 т. (Москва, 1929–1964), т. 16, с. 7.

пророчества; нигде его так не боялось и не преследовало государство. Отчуждённые от официальной России своей политикой, а от крестьянской России - своим образованием, русские художники приняли на себя задачу создать через литературу и искусство национальное сообщество ценностей и идей. Что значило быть русским? В чём состояли место и миссия России в мире? И где была подлинная Россия? В Европе или в Азии? В Петербурге или в Москве? В империи царя или в той грязной деревеньке с единственной улицей, где жил Наташин «дядюшка»? Это были те самые «проклятые вопросы», которые занимали ум всякого серьёзного писателя, литературного критика и историка, живописца и композитора, богослова и философа в золотой век русской культуры - от Пушкина до Пастернака. Это и есть те вопросы, что лежат под поверхностью искусства, о котором говорится в этой книге. Обсуждаемые здесь произведения представляют собой историю идей и установок - представлений о нации, через которые Россия пыталась осмыслить самое себя. Если мы будем смотреть внимательно, они могут стать окном во внутреннюю жизнь народа.

Наташина пляска - одно из таких окон. В её сердцевине - встреча двух совершенно различных миров: европейской культуры высших классов и русской культуры крестьянства. Война 1812 года стала первым моментом, когда эти два мира сошлись в едином национальном образовании. Воодушевлённая патриотическим духом крепостных, аристократия поколения Наташи начала освобождаться от чужеземных условностей своего общества и искать чувство нации, основанное на «русских» началах. Они переходили с французского на родной язык; русифицировали свои обычаи и одежду, свои пищевые привычки и свои вкусы в убранстве интерьеров; уезжали в деревню изучать фольклор, крестьянскую пляску и песню - с целью создать национальный стиль во всех искусствах, протянуть руку к простому человеку и просветить его; а некоторые из них, подобно Наташиному «дядюшке» (или, если уж на то пошло, её брату в конце «Войны и мира»), отказывались от придворной культуры Петербурга и старались жить более просто - то есть более «по-русски» - рядом с крестьянами в своих поместьях.

Сложное взаимодействие этих двух миров оказало решающее влияние и на национальное сознание, и на все искусства XIX века. Это взаимодействие - одна из главных тем книги. Но рассказываемая здесь история вовсе не должна наводить на мысль, будто её итогом стала единая «национальная» культура. Россия была слишком сложна, слишком социально разделена, слишком политически многообразна, слишком неясно очерчена географически и, быть может, слишком велика, чтобы какая-либо одна культура могла быть выдана за национальное наследие. Моя цель, скорее, - радоваться самому этому многообразию русских культурных форм. Именно поэтому толстовский эпизод так много проясняет: он приводит к пляске столь разных людей. Наташу и её брата, которым вдруг открывается этот странный, но пленительный деревенский мир; их «дядюшку», который живёт в этом мире, но всё же не принадлежит ему вполне; Анисью, которая сама деревенская, но живёт с «дядюшкой» на окраине Наташиного мира; охотничьих слуг и прочую дворовую челядь,

которые смотрят - вероятно, с любопытным весельем, а может быть, и с иными чувствами, - как прекрасная графиня исполняет их пляску. Я стремлюсь исследовать русскую культуру так же, как Толстой подаёт Наташину пляску: как ряд встреч, как ряд творческих общественных актов, которые исполнялись и понимались множеством разных способов.

Смотреть на культуру таким преломлённым образом - значит поставить под сомнение саму идею некоего чистого, органического или сущностного ядра. Не существовало никакой «подлинной» русской крестьянской пляски того рода, какую воображал Толстой; и, подобно мелодии, под которую пляшет Наташа, большинство русских «народных песен» в действительности пришло из городов.⁴ Другие элементы той деревенской культуры, которую изображает Толстой, могли прийти в Россию из азиатской степи - быть занесёнными монгольскими всадниками, правившими Россией с XIII по XV век, а затем по большей части осевшими в ней как торговцы, скотоводы и земледельцы. Наташина шаль почти наверняка была персидской; и хотя после 1812 года русские крестьянские шали вошли в моду, их орнаментальные мотивы, вероятно, восходили к восточным шалам. Балалайка происходила от домбры, сходного щипкового инструмента центральноазиатского происхождения (доныне широко распространённого в казахской музыке), проникшего в Россию в XVI веке.⁵ Сама традиция русской крестьянской пляски, по мнению некоторых фольклористов XIX века, также восходила к восточным формам. Русские танцевали не парами, а шеренгами или кругами, причём ритмические движения исполнялись не только ногами, но и руками, и плечами; в женской пляске огромное значение придавалось тонким, кукольным жестам и неподвижности головы. Ничто не могло быть более непохожим на вальс, который Наташа танцевала с князем Андреем на своём первом балу; и подражать всем этим движениям, должно быть, казалось ей столь же странным, сколь странным, несомненно, представлялось и её крестьянским зрителям. Но если в этой деревенской сцене нельзя откопать никакой древней русской культуры, если многое в любой культуре привнесено извне, то именно в этом смысле Наташина пляска и служит эмблемой того взгляда, который принят в этой книге: нет никакой квинтэссенции национальной культуры, есть лишь мифические её образы - такие, как Наташина версия крестьянской пляски.

Я вовсе не ставлю себе задачей «деконструировать» эти мифы; и не хочу утверждать, выражаясь жаргоном нынешних академических историков культуры, будто русская национальность была не более чем умственной «конструкцией». Существовала Россия, достаточно реальная - Россия, бывшая прежде «России» или «Европейской России», прежде всяких иных мифов национальной идентичности. Существовала историческая Россия древней Московии, весьма отличной от Запада до тех пор, пока Пётр Великий в XVIII веке

⁴ См. блестящее эссе Ричарда Тарускина: Richard Taruskin, "N. A. Lvov and the Folk", в его книге *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton, 1997), с. 3–24.

⁵ А. С. Фаминцын, *Домра и родные ей музыкальные инструменты русского народа* (С.-Петербург, 1891).

не принудил её сообразоваться с европейскими нормами. Во времена Толстого эта старая Россия всё ещё жила преданиями Церкви, обычаями купечества и значительной части земельного дворянства, а также шестидесятимиллионного крестьянства империи, рассеянного по полумиллиону отдалённых деревень среди лесов и степей, где образ жизни оставался почти неизменным веками. Именно биение сердца этой России отзывается в сцене Наташиной пляски. И, конечно, не столь уж фантастично было со стороны Толстого вообразить, что существует некий русский здравый смысл, связывающий юную графиню со всякой русской женщиной и со всяким русским мужчиной. Ибо, как эта книга попытается показать, существует русский темперамент, существует совокупность исконных обычаев и верований, нечто телесное, эмоциональное, инстинктивное, передаваемое из поколения в поколение, что помогало формировать личность и сплачивать общину. Этот трудноуловимый темперамент оказался долговечнее и значительнее любого русского государства: он дал народу силы пережить самые тёмные минуты его истории и объединил тех, кто после 1917 года бежал из Советской России. Я не намерен отрицать это национальное сознание; я лишь хочу показать, что постижение его было заключено в миф. Принуждённые стать европейцами, образованные классы настолько отчуждились от старой России, так надолго разучились говорить и действовать по-русски, что, когда в эпоху Толстого они вновь попытались определить себя как «русских», им пришлось заново изобрести эту нацию при помощи исторических и художественных мифов. Они открывали собственную «русскость» через литературу и искусство - точно так же, как Наташа открыла свою «русскость» через ритуалы пляски. Отсюда и задача книги - не просто развенчать эти мифы, а исследовать и объяснить ту необычайную силу, с какой они формировали русское национальное сознание.

Все главные культурные движения XIX века были организованы вокруг этих вымышленных образов русской национальности: славянофилы - со своим сопутствующим мифом о «русской душе», о природном христианстве крестьянства и со своим культом Московии как носительницы истинно «русского» образа жизни, который они идеализировали и старались утвердить как альтернативу европейской культуре, усвоенной образованными элитами с XVIII века; западники - с их встречным культом Петербурга, этого «окна в Европу», с его классическими ансамблями, воздвигнутыми на болотах, отвоёванных у моря, - символом их собственного прогрессивного просветительского стремления заново начертить Россию по европейской сетке; народники, недалёкие в этом от Толстого, - с их представлением о крестьянине как о природном социалисте, чьи сельские учреждения дадут образец для нового общества; и скифы, видевшие в России «стихийную» культуру азиатской степи, которая в грядущей революции сметёт мёртвую тяжесть европейской цивилизации и утвердит новую культуру, где человек и природа, искусство и жизнь будут едины. Эти мифы были не просто «конструкциями» национальной идентичности. Все они сыграли решающую роль в формировании идей и политических привязанностей России, а также в развитии представления о себе - от самых высоких форм личной и национальной самоидентичности до самых будничных вопросов одежды или

пищи, даже до того, каким языком человек пользовался. Славянофилы особенно наглядно это показывают. Их представление о «России» как о патриархальной семье, основанной на исконных христианских началах, стало организующим ядром новой политической общности в средние десятилетия XIX века, объединявшей старое провинциальное дворянство, московское купечество и интеллигенцию, духовенство и некоторые слои государственной бюрократии. Мифическое понятие русской национальности, сведшее эти группы вместе, надолго овладело политическим воображением. Как политическое движение оно влияло на позицию правительства в вопросах свободной торговли и внешней политики, а также на отношение дворянства к государству и крестьянству. Как широкое культурное движение, славянофильство выработало определённый стиль речи и одежды, особые коды общественного общения и поведения, свой стиль архитектуры и внутреннего убранства, свой подход к литературе и искусству. Это был мир лаптей, домотканых кафтанов и бород, щей и кваса, деревянных домов «под народное» и ярко раскрашенных церквей с луковичными главами.

В западном воображении именно эти культурные формы слишком часто и воспринимались как нечто «подлинно русское». Но и это восприятие - тоже миф: миф об экзотической России. Этот образ впервые был вывезен за границу «Русскими сезонами» с их собственной экзотизированной версией Наташиной пляски, а затем оформлен такими иностранными писателями, как Рильке, Томас Манн и Вирджиния Вулф, которые превозносили Достоевского как величайшего романиста и распространяли собственные версии «русской души». Если и есть один миф, который действительно следует рассеять, так это представление о России как об экзотическом и где-то-инобытийном мире. Русские давно жалуются, что западная публика не понимает их культуры, что западные люди смотрят на Россию издалека и не желают вникать в её внутренние тонкости так, как вникают в культуры собственного круга. Эта жалоба, хотя и питается отчасти обидой и уязвлённой национальной гордостью, вовсе не лишена оснований. Мы склонны отправлять русских художников, писателей и композиторов в культурное гетто «национальной школы» и судить о них не как об отдельных личностях, а по тому, насколько они соответствуют этому стереотипу. Мы ждём, чтобы русские были «русскими», - чтобы их искусство легко отличалось по народным мотивам, по луковичным главам, по звону колоколов, чтобы оно было исполнено «русской души». Ничто не сделало больше для затемнения правильного понимания России и её центрального места в европейской культуре между 1812 и 1917 годами. Великие деятели русской культурной традиции - Карамзин, Пушкин, Глинка, Гоголь, Толстой, Тургенев, Достоевский, Чехов, Репин, Чайковский и Римский-Корсаков, Дягилев, Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Шагал и Кандинский, Мандельштам, Ахматова, Набоков, Пастернак, Мейерхольд и Эйзенштейн - были не просто «русскими», но и европейцами, и эти две идентичности переплетались и взаимно зависели одна от другой множеством способов. Как бы они ни старались, русским вроде них невозможно было подавить в себе ни одну из этих сторон.

Для европейских русских существовали два весьма различных способа личного поведения. В салонах и балльных залах Петербурга, при дворе или в театре, они были вполне *comme il faut*: разыгрывали свои европейские манеры почти как актёры на публичной сцене. Но на другом, быть может, бессознательном уровне, и в менее формальных сферах частной жизни брали верх исконно русские поведенческие привычки. Одна из таких перемен описана в посещении Наташей дома её «дядюшки»: то, как ей надлежит вести себя дома, в ростовском дворце, или на балу, где её представляют императору, - бесконечно далеко от этой деревенской сцены, где её выразительной природе позволено свободно излиться. Очевидно, именно её общительное наслаждение такой раскованной средой и передаётся в её пляске. То же ощущение расслабленности, становления «более самим собой» в русской среде разделяли многие русские из круга Наташи, включая, по-видимому, и самого её «дядюшку». Простые радости усадебной жизни или дачи - охота в лесу, баня, или то, что Набоков называл «очень русским спортом - ходить по грибы»⁶, [отмечу, что Набоков называл это любимейшим занятием своей матери, видать, источник, которым пользовался автор, «грешит» неточностью - прим.перев.] - были не только возвращением к сельской идиллии: они были выражением собственной русскости. Истолковать такие привычки - одна из задач этой книги. Пользуясь искусством и художественной прозой, дневниками и письмами, мемуарами и нормативной литературой, она стремится уловить структуры русской национальной идентичности. «Идентичность» ныне - модное слово. Но оно мало что значит, если нельзя показать, как она проявляется в социальном взаимодействии и поведении. Культура состоит не только из произведений искусства или литературных дискурсов, но и из неписанных кодов, знаков и символов, ритуалов и жестов, общих установок, которые закрепляют общественный смысл этих произведений и организуют внутреннюю жизнь общества. Поэтому читатель увидит здесь, что такие литературные произведения, как «Война и мир», перемежаются эпизодами повседневной жизни - детства, брака, религиозной жизни, отношений к ландшафту, привычек в еде и питье, отношения к смерти, - где можно различить очертания этого национального сознания. Именно в таких эпизодах мы, возможно, и найдём в самой жизни те незримые нити общей русской чувствительности, которые Толстой вообразил в своей знаменитой сцене пляски.

Нужно сказать несколько слов о построении книги. Это истолкование культуры, а не исчерпывающая история, и потому читателю следует помнить, что иным великим культурным фигурам, быть может, достанется меньше страниц, чем они заслуживают. Мой подход тематичен. Каждая глава исследует отдельную нить русской культурной идентичности. Главы движутся от XVIII века к XX, однако строгая хронология нарушается ради тематической цельности. Есть два кратких момента (заключительные разделы третьей и четвёртой глав), где переходит рубеж 1917 года. Как и в других немногих случаях, когда исторические периоды, политические события или культурные институты рассматриваются вне последовательности, я даю некоторые пояснения для читателей,

⁶ В. Набоков, *Память, говори* (Speak, Memory) (Хармондсворт, 1969), с. 35.

недостаточно знакомых с русской историей. (Тем, кому потребуется больше, следует обратиться к Хронологической таблице.) Моё повествование завершается эпохой Брежнева. Отмечаемая в книге культурная традиция тогда завершила естественный цикл, а то, что пришло после, вполне может оказаться началом чего-то нового. Наконец, в книге снова и снова возникают темы и вариации, лейтмотивы и линии преемства - такие, как культурная история Петербурга и семейные повествования двух великих дворянских династий, Волконских и Шереметевых. Смысл всех этих изгибов и переплетений откроется читателю лишь в конце.

1. ЕВРОПЕЙСКАЯ РОССИЯ



В туманное весеннее утро 1703 года с дюжину русских всадников пересекали унылые и пустынные болотистые низины там, где Нева впадает в Балтийское море. Они искали место для крепости против шведов, которые тогда воевали с Россией и считались хозяевами этих давно заброшенных топей. Но для царя сухопутной России, ехавшего во главе разведочного отряда, зрелище широкой, извилисто текущей к морю реки было полно надежды и обетования. Приблизившись к побережью, он спешился. Штыком вырезал из торфа две полосы и сложил их крестом на зыбкой болотной земле. Затем Пётр сказал: «Здесь быть городу».¹

Трудно было найти место менее пригодное для столицы крупнейшего государства Европы. Сеть мелких островов в сырой дельте Невы заросла лесом. Весной её заволакивали густые туманы от тающих снегов, а ветры так разливали реки, что вода нередко поднималась выше суши. Для человеческого жилья это было место негодное; даже те немногие рыбаки, что отваживались приезжать сюда летом, надолго не задерживались. Единственными постоянными обитателями были волки и медведи.² Тысячу лет назад эта местность лежала под морем. Между Балтикой и Ладогой тянулся пролив, а острова там, где теперь Пулковские и Парголово-ские высоты, поднимались над водой. Даже в царствование Екатерины Великой, в конце XVIII века, Царское Село, где она построила свой Летний дворец на Пулковских высотах, местные жители по-прежнему называли Сарским Селом. Это имя происходило от финского слова *saari* - «остров».

Когда солдаты Петра начали рыть землю, они уже на глубине примерно в метр наткнулись на воду. Лишь на северном острове, где почва была чуть повыше, можно было заложить твёрдое основание. За четыре месяца лихорадочной работы, в ходе которой погибла по меньшей мере половина рабочих, двадцать тысяч рекрутов возвели Петропавловскую крепость, выкапывая землю голыми руками, волоча брёвна и камни или перетаскивая их на спине и унося грунт в складках собственной одежды.³ Сам размах и темп строительства поражали воображение. Уже через несколько лет устье превратилось в кипящую стройку, а когда победы над Швецией в 1709–1710 годах упрочили русский контроль над побережьем, город с каждым днём обретал всё новый облик. Четверть миллиона крепостных и солдат, согнанных сюда из самых отдалённых мест - с Кавказа и из Сибири, - работали днём и ночью: вырубали леса, рыли каналы, прокладывали дороги, возводили дворцы.⁴ Плотники и каменщики, которым указом было запрещено работать где-либо ещё, хлынули в новую

¹ С. Соловьёв, История России с древнейших времён, в 29 т. (Москва, 1864–1879), т. 14, с. 1270.

² «Петербург в 1720 г. Записки поляка-очевидца», Русская старина, 25 (1879), с. 265.

³ Петербург петровского времени (Ленинград, 1948), с. 22; «Описание Санктпетербурга и Кроншлота в 1710-м и 1711-м гг.», в: Русская старина, 25 (1879), с. 37.

⁴ А. Даринский, История Санкт-Петербурга (С.-Петербург, 1999), с. 26. Здесь приводится цифра в 150 000 рабочих, однако без учёта солдат и шведских военнопленных.

столицу. Извозчики, ледоломы, ямщики, лодочники и чернорабочие съезжались в поисках заработка и спали в деревянных лачугах, теснившихся на каждом свободном клочке. Поначалу всё делалось грубо и наспех, самыми примитивными ручными орудиями: топор господствовал над пилой, а простые телеги сколачивали из неошкуренных стволов с крошечными колёсами из берёзовых чурбаков. Потребность в камне была столь велика, что каждое судно и каждая повозка, прибывавшие в город, обязаны были привозить установленное количество камня. Но вскоре возникли новые производства: кирпича, стекла, слюды, брезента; а верфи непрерывно умножали оживлённое движение по городским водным артериям - парусные лодки и баржи, нагруженные камнем, а также миллионы брёвен, которые ежегодно сплавляли вниз по реке.

Словно волшебный город русской сказки, Санкт-Петербург вырос с такой фантастической быстротой, и всё в нём было столь блистательно и ново, что очень скоро он сам стал городом, окружённым мифом. Когда Пётр произнёс: «Здесь быть городу», его слова отозвались эхом божественного повеления: «Да будет свет». И, как гласит предание, в ту самую минуту орёл, пролетавший над головой Петра, опустился на две берёзы, связанные аркой. Панегиристы XVIII века возвели Петра в сан божества: он был и Титан, и Нептун, и Марс в одном лице. «Петрополь» они сравнивали с древним Римом. Это сопоставление поддерживал и сам Пётр, приняв титул *Imperator* и приказав чеканить свой лик на новых рублёвых монетах - в лавровом венке и доспехах, по образцу Цезаря. Знаменитые первые строки пушкинского «Медного всадника» (1833), которые каждый русский школьник знает наизусть, навеки закрепили миф о петербургском творении провиденциального человека:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел...⁵

Благодаря пушкинским строкам легенда вошла в самый фольклор. Город, названный в честь небесного покровителя Петра и с тех пор трижды переименованный в угоду переменчивой политике, жители его и доныне называют попросту - «Питер».⁶

В народном воображении чудесное возникновение города из моря с самого начала придало ему легендарный статус. Русские говорили, что Пётр сначала создал свой город в небе, а потом, словно огромную модель, опустил его на землю. Иначе нельзя было объяснить появление города, построенного на песке. Представление о столице, не укоренённой в почве, легло в основу того мифа о Петербурге, который вдохновил столь многое в русской литературе и искусстве. В этой мифологии Петербург был городом нереальным, сверхъестественным царством фантазий и призраков, чуждым апокалиптическим миром.

⁵ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в 17 т. (Москва, 1937–1949), т. 5, с. 436

⁶ А. Булак и Н. Абакумова, Каменное убранство центра Ленинграда (Ленинград, 1987), с. 4–11.

Здесь обитали одинокие, наваждённые тени из гоголевских «Петербургских повестей» (1835); здесь жили фантазёры и убийцы, подобные Раскольникову из Достоевского «Преступления и наказания» (1866). Видение всеразрушающего наводнения стало постоянным мотивом городских пророчеств о гибели - от пушкинского «Медного всадника» до «Петербурга» Белого (1913–1914). Но за этим пророчеством стоял факт: город действительно был построен над поверхностью земли. Колоссальные массы щебня и мусора свозились сюда, чтобы поднять улицы над водой. Частые наводнения первых лет требовали всё новых починок и укреплений, и улицы поднимались ещё выше. Когда в 1754 году началось строительство нынешнего Зимнего дворца, четвёртого на этом месте, грунт, на который легли его основания, был уже на три метра выше, чем полвека назад.

Город, воздвигнутый на воде из привозного камня, Петербург как будто бросал вызов естественному порядку вещей. Знаменитый гранит его набережных везли из Финляндии и Карелии; мрамор для дворцов - из Италии, с Урала и с Ближнего Востока; габбро и порфир - из Швеции; долерит и сланец - с Онежского озера; песчаник - из Польши и Германии; травертин - из Италии; изразцы - из Нидерландов и Любека.⁷ Лишь известняк добывался поблизости. Сам подвиг перевозки такого количества камня можно сравнить разве что со строительством пирамид. Огромную гранитную глыбу для постамента фальконетовской конной статуи Петра Великого высотой в двенадцать метров и почти в тридцать метров в окружности, весившую около 660 000 килограммов, тысяча человек передвигали восемнадцать месяцев - сперва с помощью системы блоков, а потом на специально построенной барже - на протяжении тринадцати километров от лесной поляны, где её нашли, до столицы.⁸

⁷ И. А. Зембницкий, Об употреблении гранита в Санкт-Петербурге (С.-Петербург, 1834), с. 21.

⁸ О. Монферран, Сведения о добывании и перевозке гранитных колонн, назначенных для портиков Исаакиевского собора (С.-Петербург, 1820), с. 18 и сл



Перемещение огромной гранитной глыбы для пьедестала «Медного всадника».
Гравюра по рисунку Е. П. Давыдова. 1782. Engraving after a drawing by E. P. Davydov, 1782

Пушкинский «Медный всадник» превратил этот безмолвный монумент в эмблему русской судьбы. Тридцать шесть колоссальных гранитных колонн Исаакиевского собора вырубали из скалы кувалдами и зубилами, затем вручную тащили более тридцати километров к баржам в Финском заливе, после чего доставляли в Петербург и поднимали огромными деревянными кранами.⁹ Самые тяжёлые глыбы перевозили зимой, когда снег облегчал волок; но это означало, что до весенней оттепели, когда камень можно было погрузить на суда, приходилось ждать. И всё же даже тогда работа требовала армии в несколько тысяч человек и санных упряжек по двести лошадей в каждой.¹⁰

Петербург вырос не так, как вырастают прочие города. Ни торговля, ни геополитика не могут вполне объяснить его развитие. Скорее, он был создан как произведение искусства. Как заметила французская писательница мадам де Сталь, посетившая город в 1812 году, «здесь всё создано для зрительного восприятия». Порой казалось, будто город собран как гигантская *mise-en-scène*, где и здания, и люди служат не более чем театральными декорациями. Европейских путешественников, привыкших к смешению архитектурных стилей в своих городах, особенно поражала странная, неестественная красота

⁹ С. Алопеус, Краткое описание мраморных и других каменных ломов, гор и каменных пород, находящихся в российской Карелии (С.-Петербург, 1787), с. 35–36; В. П. Соболевский, «Геогностическое обозрение старой Финляндии и описание рускольских мраморных ломов», Горный журнал (1839), кн. 2–6, с. 72–73.

Journey for Our Time: The Journals of the Marquis de Custine, пер. P. Penn Kohler (Лондон, 1953), с. 110.¹⁰

петербургских ансамблей, и они нередко сравнивали их со сценой. «На каждом шагу меня изумляло это соединение архитектуры и театральной декорации», - писал в 1830-х годах маркиз де Кюстин. - «Пётр Великий и его преемники смотрели на свою столицу как на театр». В известном смысле Петербург был лишь более грандиозной разновидностью позднейшей сценической постановки - «потёмкинских деревень»: картонных классических фасадов, возведённых за ночь вдоль берегов Днепра, чтобы усладить взор Екатерины Великой, когда она проплывала мимо.

Петербург мыслился как композиция из природных стихий - воды, камня и неба. Именно это понимание отразилось в городских панорамах XVIII века, стремившихся подчеркнуть художественную гармонию всех этих элементов.¹¹ Пётр, всегда любивший море, был пленён широкой, стремительной Невой и открытым небом как фоном для своего замысла. Амстердам, который он видел, и Венеция, знакомая ему лишь по книгам и картинам, стали ранними вдохновителями для системы дворцовых каналов и набережных. Но в архитектурных вкусах Пётр был эклектичен и охотно заимствовал понравившееся ему из европейских столиц. Суровый классический барокко петербургских храмов, столь отличный от ярко расписанных московских церквей с луковичными главами, был смесью собора Святого Павла в Лондоне, собора Святого Петра в Риме и одношпильных храмов Риги - ныне латвийской. Из своих европейских путешествий 1690-х годов Пётр привёз архитекторов и инженеров, ремесленников и художников, мебельщиков и садовых мастеров. [*Главными архитекторами Петербурга в царствование Петра Великого были Доменико Трезини (из Италии), Жан Леблон (из Франции) и Георг Маттарнови (из Германии).*] Шотландцы, немцы, французы, итальянцы - все они в большом числе селились в Петербурге в XVIII веке. Для «рая» Петра не жалели никаких расходов. Даже в самый разгар войны со Швецией в 1710-х годах он непрестанно вмешивался в мельчайшие подробности планов. Чтобы Летний сад был «лучше Версаля», он выписывал из Персии пионы и цитрусовые деревья, с Ближнего Востока - декоративных рыб, а из Индии - даже певчих птиц, хотя немногие из них переживали русские морозы.¹² Пётр издавал указы, предписывавшие дворцам иметь правильные фасады по утверждённым им самим чертежам, единые линии крыш, железные решётки на балконах и стены со стороны набережной. Чтобы украсить город, он даже велел заново выстроить бойню - в стиле рококо.¹³

¹¹ Г. Каранов, *Images of Space: St Petersburg in the Visual and Verbal Arts*, пер. S. Monas (Stanford, 1997), с. 15.

¹² «Петербург в 1720 г. Записки пояка-очевидца, с.267

¹³ С. Луппов, *История строительства Петербурга в первой четверти XVIII века* (Москва—Ленинград, 1957), с. 48; *Очерки истории Ленинграда*, т. 1: Период феодализма (Москва—Ленинград, 1955), с. 116.

«В этой столице господствует своего рода убогодочная архитектура, - писал в середине XVIII века граф Альгаротти. - Она крадёт у итальянцев, французов и голландцев».¹⁴ К XIX веку взгляд на Петербург как на искусственную копию западного стиля стал общим местом. Александр Герцен однажды заметил, что Петербург «отличается от всех остальных европейских городов тем, что похож на них всех».¹⁵ И всё же, при всех очевидных заимствованиях, город обладал собственным, неповторимым характером - порождённым его открытым положением между морем и небом, величию масштаба и единством архитектурных ансамблей, придававших ему особую художественную цельность. Художник Александр Бенуа, влиятельный человек в кругу Дягилева и ревностный поклонник Петербурга XVIII века, прекрасно выразил это чувство цельности. «Если он прекрасен, - писал он в 1902 году, - то прекрасен именно в целом, или, вернее, огромными кусками».¹⁶ В то время как старые европейские города строились веками и в итоге становились, в лучшем случае, собраниями прекрасных зданий различных эпох и стилей, Петербург был завершён за каких-нибудь пятьдесят лет и по единому своду принципов. И нигде больше этим принципам не было дано столько простора. Архитекторы в Амстердаме и Риме испытывали постоянную тесноту; в Петербурге же они могли разворачивать свои классические идеалы вширь. Прямая линия и квадрат получили здесь воздух и размах в просторных панорамах. Повсюду вода позволяла возводить дворцы низкими и широкими, уравнивая их пропорции отражением в реках и каналах и создавая эффект, одновременно бесспорно прекрасный и величественный. Вода смягчала тяжесть барокко и придавала движение зданиям, выстроенным вдоль её края. Высший пример - Зимний дворец. При всей своей громадности - 1050 комнат, 1886 дверей, 1945 окон, 117 лестниц - он почти кажется плывущим вдоль набережной; синкопированный ритм белых колонн на его голубом фасаде создаёт ощущение движения, перекликаясь с течением Невы.

Ключом к этому архитектурному единству было планирование города как ряда ансамблей, связанных в гармоническую сеть проспектов и площадей, каналов и парков, развёрнутых на фоне реки и неба. Первый настоящий план возник после учреждения в 1737 году Комиссии о Санкт-Петербургском строении, через двенадцать лет после смерти Петра. В основе его лежала идея города, расходящегося тремя лучами от Адмиралтейства, подобно тому как Рим расходуется от Piazza del Popolo. Так золотой шпиль Адмиралтейства стал символическим и топографическим центром города, видимым в конце трёх длинных проспектов - Невского, Гороховой и Вознесенского, - сходящихся к нему. С 1760-х годов, когда была учреждена Комиссия о каменном строении Санкт-Петербурга, планировка города как последовательности ансамблей стала ещё отчётливее. Были введены строгие правила, предписывавшие каменное строительство и единообразные фасады для дворцов

¹⁴ Letters to Lord Harvey and the Marquis Scipio Maffei, containing the state of the trade, marine, revenues, and forces of the Russian empire: with the history of the late war between the Russians and the Turks (Глазго, 1770), с. 76.

¹⁵ А. И. Герцен, «Москва и Петербург», Полное собрание сочинений в 30 т. (Москва, 1954), т. 2, с. 36.

¹⁶ А. Бенуа, «Живописный Петербург», Мир искусства, т. 7, № 2 (1902), с. 1.

на модном Невском проспекте. Эти правила подчёркивали художественное понимание проспекта как прямой, непрерывной линии, тянувшейся до пределов зрения. Это отразилось и в гармоничных панорамах художника М. И. Махаева, заказанных императрицей Елизаветой к пятидесятилетию основания города в 1753 году. Но зрительная гармония была не единственной целью такого регламентирования: зональное деление столицы служило и формой социального устройства. Аристократические кварталы вокруг Зимнего дворца и Летнего сада были серией каналов и проспектов отчётливо отделены от района писцов и торговцев у Сенной площади - того самого Петербурга Достоевского - и от рабочих окраин ещё дальше. Мосты через Неву, как знают все, кто видел эйзенштейновский «Октябрь» (1928), можно было развести, чтобы не пустить рабочих в центральные районы.

Петербург был не просто городом. Он был гигантским, почти утопическим проектом культурной инженерии, призванным пересоздать русского человека как европейца. В «Записках из подполья» (1864) Достоевский назвал его «самым отвлечённым и умышленным городом на всём земном шаре».¹⁷ Всё в его петровской культуре было задумано как отрицание «средневековой» - то есть московской XVII века - Руси. По замыслу Петра, стать петербуржцем значило оставить позади «тёмные» и «отсталые» обычаи русского прошлого в Москве и войти уже как европейский русский в современный западный мир прогресса и просвещения.

Московская Русь была цивилизацией религиозной. Её корни уходили в духовные традиции Восточной Церкви, восходившие к Византии. В некоторых отношениях она напоминала средневековую культуру Центральной Европы, с которой была связана религией, языком, обычаями и многим иным. Но исторически и культурно она оставалась изолированной от Европы. Её западные земли были лишь слабым выступом на европейский континент: прибалтийские территории Российская империя захватила лишь в 1720-х годах, западную Украину и львиную долю Польши - лишь в конце XVIII века. В отличие от Центральной Европы, Московия почти не испытала воздействия ни Возрождения, ни Реформации. Она не участвовала ни в морских открытиях, ни в научных революциях раннего Нового времени. В ней не было больших городов в европейском смысле, не было княжеских или епископских дворов, покровительствующих искусствам, не было настоящего бюргерства или среднего сословия, не было университетов или публичных школ, кроме монастырских академий.

Господство Церкви тормозило развитие в Московии тех светских форм искусства, которые со времён Возрождения возникали в Европе. Вместо этого центральным предметом религиозного уклада Московской Руси была икона. Она была не только художественным произведением, но и предметом повседневного ритуала. Иконы встречались повсюду - не только в домах и храмах, но и в лавках, конторах, в придорожных часовнях. Между иконой

¹⁷ Ф. Достоевский, Записки из подполья. II, пер. J. Coulson (Harmondsworth, 1972), с. 17.

и европейской традицией светской живописи, восходящей к Возрождению, почти не было связующих звеньев. Правда, в конце XVII века такие русские иконописцы, как Симон Ушаков, начали отходить от сурового византийского стиля средневековой иконы в сторону классических приёмов и чувственности западного барокко. Но европейские посетители неизменно поражались примитивному состоянию русских изобразительных искусств. «Плоски и безобразны», - заметил в 1660-х годах о кремлёвских иконах английский врач при русском дворе Сэмюэл Коллинз; «если бы вы увидели их образы, то приняли бы их не более чем за позолоченные пряники».¹⁸ Первые светские портреты - парсуны - относятся лишь к 1650-м годам. Но и в них всё ещё сохраняется плоский иконный стиль. Царь Алексей, правивший с 1645 по 1676 год, - первый русский государь, о котором у нас есть хоть сколько-нибудь достоверное подобие. Другие виды живописи - натюрморт, пейзаж, аллегория, жанровая сцена - вовсе отсутствовали в русском художественном обиходе до царствования Петра, а то и дольше.

Развитие прочих светских искусств столь же сильно стеснялось Русской Церковью. Инструментальная музыка - в отличие от церковного пения - считалась грехом и беспощадно преследовалась церковными властями. И всё же существовала богатая народная традиция бродячих певцов и музыкантов - скоморохов (которых Стравинский вывел в «Петрушке»), странствовавших по деревням с бубнами и гусями, уходя от церковных сыщиков. Литература тоже была скована вездесущей Церковью. Не существовало печатных листков новостей или журналов, не печатались пьесы и стихи, хотя к концу XVII века, с появлением дешёвых способов печати, уже процветало издание народных сказок и стихов в виде лубков. Когда Пётр взойшёл на престол в 1682 году, московская печать с самого своего основания в 1560-х годах выпустила не более трёх книг нерелигиозного содержания.¹⁹

Пётр ненавидел Московию. Он презирал её архаическую культуру и провинциальную замкнутость, её суеверный страх перед Западом и ненависть к нему. Охота на ведьм была обычным делом, а иноземных еретиков публично сжигали на Красной площади; последний из них, протестант, был казнён в 1689 году, когда Петру исполнилось семнадцать лет. В юности Пётр много времени проводил в особой Немецкой слободе, где под давлением Церкви были вынуждены жить московские иностранцы. Он носил западное платье, брил бороду и, в отличие от православных, ел мясо в Великий пост. Молодой царь отправился по северной Европе, чтобы своими глазами увидеть новые технологии, которые были нужны России для превращения в континентальную военную державу. В Голландии он работал корабельным плотником. В Лондоне посещал обсерваторию, арсенал, Королевский монетный двор и Королевское общество. В Кёнигсберге изучал артиллерию. Из своих

¹⁸ L. E. Barry and R. O. Crummey (ред.), *Rude and Barbarous Kingdom: Russia in the Accounts of Sixteenth-century English Voyagers* (Madison, Wisc., 1968), с. 83.

¹⁹ L. Hughes, *Russia in the Age of Peter the Great* (New Haven, 1998), с. 185.

путешествий он вынес всё, что требовалось для превращения России в современное европейское государство: флот по голландскому и английскому образцу; военные школы - по шведскому и прусскому; правовые системы, заимствованные у немцев; Табель о рангах, приспособленную по датскому образцу. Он заказывал батальные сцены и портреты для прославления престижа своей державы, покупал скульптуры и декоративные картины для европейских дворцов Петербурга.

Всё в новой столице было задумано так, чтобы принудить русских к более европейскому образу жизни. Пётр указывал своим дворянам, где жить, как строить дома, как передвигаться по городу, где стоять в церкви, сколько держать слуг, как есть на пирах, как одеваться и стричь волосы, как вести себя при дворе и как разговаривать в благовоспитанном обществе. В его пригнанной, как на муштре, столице ничто не было оставлено случаю. Эта навязчивая регламентация и создала образ Петербурга как места враждебного и гнетущего. Здесь лежали истоки мифа XIX века о «нереальном городе» - чуждом и угрожающем русскому образу жизни, - которому предстояло сыграть столь большую роль в русской литературе и искусстве. «В Петербурге, - писал Бенуа, - есть тот же римский дух, суровый и абсолютный дух порядка, дух формально совершенной жизни, невыносимый для русской неряшливости, но, несомненно, не лишённый своеобразного обаяния». Он сравнивал город с «сержантом с палкой» - в нём был «машинный характер», - тогда как русские казались ему похожими на «растрёпанную старуху».²⁰ Образ императорского города в XIX веке определялся именно представлением о его регламентированности. Де Кюстин замечал, что Петербург больше похож на «генеральный штаб армии, чем на столицу нации».²¹ А Герцен говорил, что своим однообразием он напоминает ему «военную казарму».²² Это был город нечеловеческих пропорций, город, подчинённый отвлечённой симметрии своих архитектурных форм, а не жизни его обитателей. Более того, само назначение этих форм состояло в том, чтобы строем, как солдат, выровнять русских.

И всё же под поверхностью этой европейской мечты проступала старая Россия. Донимаемые царскими приказами строить классические фасады, многие вельможи по-прежнему позволяли скоту бродить по дворам своих петербургских дворцов, как и в московских усадьбах, так что Петру не раз приходилось издавать указы, запрещавшие коровам и свиньям выходить на его прекрасные европейские проспекты.²³ Но даже Невский - самый европейский из его проспектов - был испорчен «русской» кривизной. Задуманный как строгий прямой *prospekt*, идущий от Адмиралтейства на одном конце к Александро-Невскому монастырю в трёх километрах на другом, он строился двумя отдельными командами, шедшими навстречу друг другу с обоих концов. Но линию они не выдержали,

²⁰ Бенуа, «Живописный Петербург», с. 1.

²¹ Journey for Our Time, с. 97.

²² Цит. по: Н. П. Анциферов, Душа Петербурга (Петроград, 1922), с. 98.

²³ Hughes, Russia in the Age of Peter the Great, с. 222.

и, когда проспект в 1715 году был завершён, в месте их встречи образовался заметный излом.²⁴

²⁴ Петербург и другие новые российские города XVIII — первой половины XIX веков (Москва, 1995), с. 168.

Шереметевский дворец на Фонтанке - один из легендарных символов петербургской традиции. Жители этого города зовут его просто **Фонтанным домом**. Поэтесса Анна Ахматова, жившая там - с перерывами - в квартире флигеля с 1926 по 1952 год, воспринимала его как драгоценное внутреннее пространство, которое она делила с духами великих художников и поэтов прошлого. Пушкин, Крылов, Тютчев, Жуковский - все они здесь бывали.

Особенных претензий не имею
 Я к этому сиятельному дому,
 Но так случилось, что почти всю жизнь
 Я прожила под знаменитой кровлей
 Фонтанного Дворца... Я нищей
 В него вошла и нищей выхожу...¹

История этого дворца - своего рода микрокосм петровского замысла: пересадить западную культуру на русскую почву. Он был построен на заболоченном участке, пожалованном в 1712 году царём Борису Шереметеву, фельдмаршалу петровской армии при Полтаве. Тогда это место находилось на окраине Петербурга, и окружавшие его леса придавали дворцу почти сельский характер. Петров дар был лишь одним из нескольких пожалований, сделанных выдающимся слугам государства. Им было велено возводить на стороне Фонтанки дворцы европейского образца с правильными фасадами - как часть общего царского плана по застройке Петербурга. По преданию, в 1712 году земля здесь пустовала. Однако Ахматова полагала, что прежде на этом месте стоял шведский хутор, поскольку различала дубы, восходившие к допетровским временам.²

К началу XVIII века род Шереметевых уже давно утвердился как чрезвычайно богатый клан, тесно связанный с двором. Находясь в дальнем родстве с Романовыми, Шереметевы были вознаграждены огромными земельными владениями за верную службу правящему дому - как военачальники и дипломаты. Борис Шереметев был давним сподвижником Петра. В 1697 году он сопровождал царя в его первом путешествии по Европе, а затем остался там русским послом в Польше, Италии и Австрии. Ветеран войн со шведами, он в 1705 году стал первым в России официально пожалованным графом - титулом, который Пётр заимствовал из Европы как часть своей кампании по вестернизации русской аристократии. Борис был последним из старых бояр - ведущих знатных людей Московии,

¹ «Осколки» (1952), в кн.: The Complete Poems of Anna Akhmatova, пер. J. Hemschmeyer (Edinburgh, 1992), с. 701

² Б. М. Матвеев, А. В. Краско, Фонтанный дом (С.-Петербург, 1996), с. 16.

чьё богатство и власть проистекали из царской милости; к концу петровского царствования они почти исчезли, уступив место новой титулованной знати. В России не было дворянства в западном смысле - независимого класса землевладельцев, способного служить противовесом царской власти. С XVI века государство упразднило полуфеодалные права местных князей и превратило всех в дворян, то бишь в слуг двора. Московское государство мыслилось как вотчина, принадлежащая царю на правах личного владения, а дворянин юридически определялся как «холоп» государя. [*Даже в XIX веке дворяне всех чинов, включая графов и баронов, были обязаны завершать свои письма к царю установленной формулой: «Ваши покорный холоп».*] За службу он получал землю и крестьян, но не как безусловную, аллодиальную собственность, как на Западе, а лишь при условии, что продолжит служить царю. Малейшее подозрение в нелояльности могло повлечь разжалование и потерю имений.

До XVIII века в России не существовало больших дворянских дворцов. Большинство царских служилых людей жило в деревянных домах, ненамного больше крестьянских изб, с простой мебелью и глиняной либо деревянной посудой. По свидетельству Адама Олеария, посланника герцога Гольштейнского в Москву в 1630-х годах, немногие русские вельможи имели перины; вместо того они «лежат на лавках, покрытых подушками, соломой, рогожами или одеждой; зимой спят на плоских печах... вместе со своими слугами... курами и свиньями».³ Дворянин редко навещал свои многочисленные поместья. Постоянно посылаемый из одного конца обширной царской державы в другой, он не имел ни времени, ни желания пускать корни в одном месте. Он смотрел на свои владения как на источник дохода, который можно легко обменять или продать. Так, например, прекрасное имение Ясная Поляна близ Тулы в XVII и начале XVIII века сменило владельцев более двадцати раз. Оно проигрывалось в карты и пропивалось, продавалось разным людям одновременно, закладывалось и перезаклаживалось, передавалось в счёт долгов и выменивалось, пока после долгих тяжб, необходимых для урегулирования всех вопросов собственности, не было куплено в 1760-х годах родом Волконских и затем, по материнской линии, не перешло к писателю Толстому.⁴ Из-за этой постоянной текучести дворяне почти не вкладывались в землю по-настоящему: не было ни общего стремления развивать поместья и возводить дворцы, ни того, что происходило в Западной Европе с Средних веков, - постепенной концентрации семейных владений в одной местности, передачи собственности из поколения в поколение и установления прочных связей с местным сообществом.

³ The Travels of Olearius in Seventeenth-Century Russia, под ред. и в пер. S. Baron (Stanford, 1967), с. 155.

⁴ Ясная Поляна. Путеводитель (Москва—Ленинград, 1928), с. 10–12.



Одежда москвитян в семнадцатом веке. Гравюра 1669 г.

Культурный уровень московских бояр в XVII веке заметно отставал от уровня европейской знати. Олеарий относил их к «варварам... [с] грубыми понятиями о высоких естественных науках и искусствах».⁵ Доктор Коллинз жаловался, что «они не умеют есть варёный горох и морковь, а, подобно свиньям, едят их вместе со стручками и шелухой».⁶ Эта отсталость отчасти была следствием монгольского владычества над Русью примерно с 1230 года до середины XV века. Татары оставили глубокий след в боярских обычаях и навыках повседневной жизни. На протяжении более чем трёхсот лет - то есть в эпоху Ренессанса на Западе - Россия была отрезана от европейской цивилизации. Страна, вышедшая из монгольского периода, стала куда более замкнутой, чем была в начале XIII века, когда Киевская Русь - рыхлая конфедерация княжеств, составлявшая первое русское государство, - находилась в тесной связи с Византией. Старые княжеские роды были подорваны и поставлены в более зависимое положение по отношению к Московскому государству, чья экономическая и военная мощь стала ключом к освобождению Руси от монгольских ханов. Русский дворянин московской эпохи (ок. 1550–1700) не был землевладельцем в европейском смысле. Он был слугой короны. В материальной культуре его мало что

⁵ The Travels of Olearius in Seventeenth-Century Russia, c. 131.

⁶ S. Collins, The Present State of Russia: In a Letter to a Friend at London (London, 1671), c. 68.

отличало от простого народа. Одевался он, как купец, - в полуазиатский кафтан и меховую шубу. Управлял семьёй, как купец и крестьянин, по патриархальным правилам **Домостроя** - свода XVI века, учившего русских, как держать дом в узде Библией и берёзовой розгой. Манеры русского дворянина были притчей во языцех своей грубостью. Даже такие магнаты, как Борис Шереметев, временами вели себя как пьяные невежи. Во время поездки царя Петра в Англию его свита жила на вилле мемуариста Джона Ивлина в Сэйс-Корте, в Кенте. Ущерб, причинённый за три месяца их пребывания, оказался столь велик - были изрыты газоны, сорваны занавеси, сломана мебель, семейные портреты использовались в качестве мишеней, - что Ивлин был вынужден предъявить русскому двору большой счёт.⁷ Большинство знати не умело читать, а многие не могли даже сложить простые числа.⁸ Мало путешествуя и почти не соприкасаясь с европейцами, которых принуждали селиться в особой слободе в Москве, дворянин относился с подозрением ко всему новому и чужеземному. Его жизнь регулировалась архаическими обрядами Церкви - вплоть до календаря, который вёл счёт лет от условного сотворения мира, то есть от рождения Адама, в 5509 году до Рождества Христова. [*Пётр Великий ввёл западную систему летосчисления в 1700 году. Однако Россия продолжала придерживаться юлианского календаря - отстававшего на тринадцать дней от григорианского, которым пользовалась остальная Европа, - вплоть до 1918 года. В этом смысле императорская Россия всегда отставала от Запада во времени.*]

С петровским преобразованием общества дворянин стал орудием, а его дворец - ареной приобщения России к европейским формам жизни. Его дворец был гораздо большим, чем просто знатной резиденцией, а его усадьба - чем просто местом удовольствия или хозяйственной единицей: она становилась культурным центром своей округи.

Пётр заложил основы современного абсолютистского, то есть европейского, государства, когда превратил всё дворянство в служилое сословие короны. Старый боярский класс обладал определёнными правами и привилегиями, вытекавшими из его попечения о земле и крестьянах, - существовала Боярская дума, утверждавшая царские указы, пока в 1711 году её не сменил Сенат. Но новая аристократия Петра определялась исключительно своим положением на гражданской и военной службе, и её права и преимущества устанавливались соответственно. Пётр ввёл *Табель о рангах*, упорядочившую дворян не по происхождению, а по должности, и позволившую простолюдинам получать дворянство за службу государству. Это почти военное построение дворянского сословия оказало глубокое и долговременное влияние на весь его образ жизни. Как знают читатели Гоголя, русский дворянин был одержим чином. Каждый ранг, а в петровской Табели их было четырнадцать, имел свой мундир. Продвижение от белых брюк к чёрным, перемена красной ленты на

⁷ P. Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History* (New Haven, 1995), с. 12.

⁸ Н. Чечулин, *Русское провинциальное общество во второй половине XVIII века* (С.-Петербург, 1889), с. 35.

голубую, серебряного шитья на золотое или даже простое прибавление одного галуна становились ритуальными событиями огромной важности в упорядоченной жизни дворянина. Каждому рангу соответствовал свой титул и своя форма обращения: «Ваше высокопревосходительство» - для двух высших рангов; «Ваше превосходительство» - для третьего и четвёртого; и так далее вниз по лестнице. Существовал строгий и сложный кодекс этикета, предписывавший, как дворяне одного ранга должны обращаться к представителям других рангов, а также к тем, кто старше или моложе их по возрасту. Старший дворянин, пишущий младшему, мог подписаться одной фамилией; младший же в ответ обязан был присовокупить к фамилии свой титул и чин, и пренебрежение этим считалось оскорблением, способным привести к скандалу и дуэли.⁹ Этикет также требовал, чтобы чиновник отдавал визиты в дом своего начальника в именины и дни рождения членов его семьи, равно как и во все церковные праздники. На балах и общественных собраниях в Петербурге считалось грубейшей ошибкой, если молодой человек оставался сидеть, пока старшие стояли. Потому младшие офицеры в театре нередко стояли в проходах - на случай, если во время спектакля войдёт старший по чину. Считалось, что офицер всегда находится при исполнении. Г. А. Римский-Корсаков (дальний предок композитора) в 1810 году был изгнан из гвардии за то, что на ужине после бала расстегнул верхнюю пуговицу мундира.¹⁰ Чин давал и весьма ощутимые материальные преимущества. На почтовых станциях лошадей отпускали строго в зависимости от статуса путешественников. На банкетах блюда сперва подавались гостям высших чинов, сидевшим с хозяевами в верхней части русского П-образного стола, и лишь потом - тем, кто занимал нижние места. Если наверху желали добавки, нижнему концу стола могли уже не подать ничего. Однажды князь Потёмкин пригласил к себе на обед какого-то мелкого дворянина и посадил его в самом конце стола. После обеда он спросил его, понравилось ли ему угощение. «Чрезвычайно, ваше превосходительство, - отвечал тот. - Я всё видел».¹¹

Шереметевы чрезвычайно быстро поднялись на самую вершину этой новой социальной иерархии. Когда в 1719 году Борис Шереметев умер, царь сказал его вдове, что будет «как отец» его детям. Пётр Шереметев, единственный уцелевший сын, воспитывался при дворе, где стал одним из немногих избранных товарищей наследника престола - Петра II.¹² После юношеской службы в гвардии Шереметев стал камергером императрицы Анны, а затем и императрицы Елизаветы. При Екатерине Великой он сделался сенатором и был первым избранным губернским предводителем дворянства. В отличие от прочих придворных любимцев, взлетающих и падающих с переменой государя, Шереметев удерживался на

⁹ Я. Толмачев, Военное красноречие, основанное на общих началах словесности, ч. 2 (С.-Петербург, 1825), с. 120.

¹⁰ Е. Лаврентьева, Светский этикет пушкинской поры (Москва, 1999), с. 23, 25.

¹¹ Ю. Лотман, Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства XVIII — начала XIX века (С.-Петербург, 1994), с. 31.

¹² Жизнь, анекдоты, военные и политические деяния российского генерал-фельдмаршала графа Бориса Петровича Шереметева (С.-Петербург, 1808), с. 182.

службе при шести последовательных царствованиях. Семейные связи, покровительство влиятельного царедворца князя Трубецкого, а также близость к графу Никите Панину, дипломатическому советнику Екатерины, уберегали его от того, чтобы стать жертвой каприза очередного монарха. Он был одним из первых русских дворян, ставших независимыми в европейском смысле.

Немалую роль в этой новой уверенности играло фантастическое богатство рода Шереметевых. Обладая землёй свыше 800 000 гектаров и более чем 200 000 «ревизских душ» (что означало, вероятно, около миллиона крепостных на деле), к моменту смерти Петра в 1788 году Шереметевы были, с большим отрывом, крупнейшими землевладельцами в мире. В денежном отношении, с годовым доходом около 630 000 рублей (63 000 фунтов стерлингов) в 1790-х годах, они были не менее могущественны и даже заметно богаче величайших английских магнатов - герцогов Бедфорда и Девоншира, графа Шелберна и маркиза Рокингема, чей годовой доход составлял примерно по 50 000 фунтов.¹³ Как и большинство аристократических состояний, состояние Шереметевых происходило главным образом из огромных императорских пожалований земли и крестьян в награду за государственную службу. Все богатейшие династии аристократии стояли близ вершины царского государства в эпоху его великого территориального расширения между XVI и XVIII веками и были соответственно награждены роскошными наделами плодородной земли на юге России и Украины. Таковы были Шереметевы, Строгановы, Демидовы, Давыдовы, Воронцовы и Юсуповы. Подобно всё большему числу магнатов XVIII века, Шереметевы умели извлекать огромную прибыль и из торговли. В том столетии русская экономика росла с поразительной быстротой, и как владельцы обширных лесных угодий, бумажных мельниц и фабрик, лавок и городской недвижимости Шереметевы получали от этого роста колоссальные доходы. К концу XVIII века они были почти вдвое богаче любой другой русской дворянской семьи, если не считать Романовых. Отчасти столь необычайное богатство объяснялось тем, что, в отличие от большинства русских династий, дробивших наследство между всеми сыновьями, а порой и дочерьми, Шереметевы передавали львиную долю имущества старшему наследнику мужского пола. Брак также сыграл решающую роль в их восхождении к вершинам богатства - прежде всего блистательный союз, заключённый в 1743 году между Петром Шереметевым и Варварой Черкасской, наследницей другого чрезвычайно богатого рода, через которую Шереметевы приобрели прекрасное Останкино под Москвой. На несметные средства, потраченные во второй половине XVIII века их сыном Николаем Петровичем, первым великим импресарио русского театра, Останкино стало драгоценнейшей жемчужиной в шереметевской короне.

На свои дворцы Шереметевы тратили громадные суммы - зачастую куда больше, чем зарабатывали, так что к середине XIX века накопили долгов на несколько миллионов

¹³ В. Станюкевич, Бюджет Шереметевых (1798–1910) (Москва, 1927), с. 19–20; G. Mingay, English Landed Society in the Eighteenth Century (London, 1963), с. 10 и сл.

рублей.¹⁴ Расточительство было особой слабостью русской аристократии. Оно происходило частью от легкомыслия, частью же от привычек сословия, чьё богатство пришло без большого труда и с фантастической быстротой. Значительная доля этого богатства имела форму императорских пожалований, предназначенных для создания великолепного двора, способного соперничать с Версалем или Потсдамом. Чтобы преуспеть в этой дворцово-центристской культуре, дворянину требовался поистине сказочный образ жизни. Владение роскошным дворцом, заполненным привозными произведениями искусства и мебелью, устройство пышных балов и банкетов на европейский лад становились существенным признаком ранга и статуса, способным снискать милость и продвижение при дворе.

Значительная часть шереметевского бюджета уходила на содержание огромной дворни. Семья держала под ливреей целое войско. В одном только Фонтанном доме служило 340 человек - достаточно, чтобы поставить камердинера у каждой двери; а во всех домах, вместе взятых, Шереметевы держали далеко за тысячу слуг.¹⁵ Такие огромные свиты были роскошью страны, имевшей столь неисчислимое множество крепостных. Даже самые пышные английские дома по сравнению с этим располагали ничтожным числом слуг: у Девонширов в Чатсуорте в 1840-х годах постоянно проживало всего восемнадцать человек прислуги.¹⁶ Иностранцы неизменно поражались множеству слуг в русских дворцах. Даже граф Сегюр, французский посол, с изумлением отмечал, что в частной резиденции могло служить до пятисот человек.¹⁷ Владение большим количеством прислуги было одной из характерных слабостей русской аристократии - и, возможно, одной из причин её окончательной гибели. Даже средние помещичьи семьи в провинции держали штаты, явно превышавшие их возможности. Дмитрий Свербеев, мелкий чиновник из Московской губернии, вспоминал, что в 1800-х годах его отец держал английскую карету с шестью датскими лошадьми, четырьмя кучерами, двумя форейторами и двумя лакеями в ливреях - исключительно ради ежегодной короткой поездки в Москву. В имении же было два повара, камердинер с помощником, дворецкий и четыре швейцара, личный парикмахер и два портных, с полдюжины горничных, пять прачек, восемь садовников, шестнадцать кухонных работников и множество другой челяди.¹⁸ В доме Селивановых, средней дворянской семьи в Рязанской губернии, в 1810-х годах домашний уклад по-прежнему определялся культурой двора, при котором их предок когда-то служил в 1740-х. Они держали огромный штат - восемьдесят лакеев в тёмно-зелёных мундирах, в напудренных

¹⁴ Станюкевич, Бюджет Шереметевых, с. 17.

¹⁵ В.С.Дедюхина, «К вопросу о роли крепостных мастеров в истории строительства дворянской усадьбы XVIII в. (на примере Кускова и Останкина)», Вестник Московского государственного университета (История), сер. 8, № 4 (1981), с. 85.

¹⁶ Станюкевич, Бюджет Шереметевых, с. 10; Матвеев и Краско, Фонтанный дом, с. 55; B. and J. Harley, *A Gardener in Chatsworth: Three Years in the Life of Robert Aughtie (1848–1850)* (n.p., 1992).

¹⁷ *Memoirs of Louis Philippe Comte de Ségur*, ed. E. Cruickshanks (London, 1960), с. 238.

¹⁸ Записки Дмитрия Николаевича Свербеева, в 2 т. (С.-Петербург, 1899), т. 1, с. 48.

париках и в особых башмаках, сплетённых из конского волоса; из комнаты им полагалось выходить пяťся назад.¹⁹

Одежда в доме Шереметевых была ещё одной бездонной статьёй расхода. Николай Петрович, как и его отец, был страстным последователем континентальной моды и тратил эквивалент нескольких тысяч фунтов в год на привозные ткани для своих туалетов. Опись его гардероба 1806 года показывает, что он владел не менее чем тридцатью семью различными видами придворного мундира, «все шитые золотом, все тёмно-зелёных или тёмно-коричневых кашемировых или триковых цветов, бывших тогда в моде». Там значилось: десять комплектов однобортных фрачных одежд и восемнадцать двубортных; пятьдесят четыре сюртука; две белые меховые шубы - одна из белого медведя, другая из белого волка; шесть коричневых меховых шуб; семнадцать шерстяных курток; сто девятнадцать пар панталон (из них пятьдесят три белых и сорок восемь чёрных); четырнадцать шёлковых ночных халатов; два домино из розовой тафты для маскарадов; два венецианских костюма из чёрной тафты на синей и чёрной атласной подкладке; тридцать девять французских шёлковых кафтанов, расшитых золотой и серебряной нитью; восемь бархатных кафтанов (один - лиловый с жёлтыми пятнами); шестьдесят три жилета; сорок два шейных платка; восемьдесят две пары перчаток; двадцать три треуголки; девять пар сапог; и свыше шестидесяти пар туфель.²⁰

Приём гостей тоже обходился недёшево. Дом Шереметевых сам по себе был маленьким двором. Две главные московские резиденции - Останкино и усадьба Кусково - славились своими роскошными увеселениями: концертами, операми, фейерверками и балами на несколько тысяч гостей. Гостеприимству Шереметевых, казалось, не было предела. В Фонтанном доме, где старинный русский дворянский обычай держать двери открытыми во время трапез соблюдался с неистощимой щедростью, за обедом и ужином нередко бывало по пятьдесят человек. Писатель Иван Крылов, часто там обедавший, вспоминал, что среди гостей был один человек, который ел у Шереметевых годами, и никто так и не узнал, кто он такой. Выражение «*на шереметевский счёт*» вошло в язык в значении «даром, за чужой счёт».²¹

Почти всё в доме Шереметевых ввозилось из Европы. Даже самые простые вещи, в изобилии имевшиеся в самой России, - дубовый лес, бумага, зерно, грибы, сыр и масло, - считались предпочтительными, хотя и стоили дороже, если были иностранными. Сведения о заграничных покупках Петра Шереметева за 1770–1788 годы сохранились в архивах. Он закупал товары у иностранных купцов в Петербурге или через особых агентов, которым поручалось ввозить для него необходимые вещи. Платья, драгоценности и ткани шли прямо

¹⁹ В. В. Селиванов, Сочинения (Владимир, 1901), с. 25, 35.

²⁰ М. Д. Приселков, «Гардероб вельможи конца XVIII — начала XIX в.», в кн.: Записки историко-бытового отдела Государственного Русского музея, I (Ленинград, 1928), с. 107–115.

²¹ Н. Синдаловский, Петербургский фольклор (С.-Петербург, 1994), с. 149, 281.

из Парижа, обычно от портного, обслуживавшего Версаль; вина прибывали из Бордо. Шоколад, табак, бакалея, кофе, сладости и молочные продукты - из Амстердама; пиво, собаки и экипажи - из Англии. Вот один из шереметевских закупочных списков:

кафтан из пуховой материи
камзол, шитый золотом и жемчугом
кафтан и штаны из шёлка цвета *рисе* с жёлтым камзолом
кафтан из красного хлопка с синей подкладкой по обеим сторонам
синий шёлковый камзол, шитый золотом
кафтан и штаны из ткани с камзолом из малинового шёлка, шитого золотом и серебром
кафтан и штаны шоколадного цвета с зелёным велюровым камзолом
чёрный бархатный сюртук
бархатные фалды с крапом
фалды с двадцатью четырьмя серебряными пуговицами
два пикейных камзола, шитых золотом и серебром
семь аршин французского шёлка на камзолы
двадцать четыре пары кружевных манжет к ночным рубашкам
двенадцать аршин чёрной материи на штаны и три аршина чёрного бархата
разные ленты
150 фунтов лучшего табака
60 фунтов простого табака
36 банок помады
6 дюжин бутылок капиллярного сиропа
золотая табакерка
2 бочки чечевицы
2 фунта ванили
60 фунтов трюфелей в масле
200 фунтов итальянских макарон
240 фунтов пармезана
150 бутылок анчоусов
12 фунтов кофе с Мартиники
24 фунта чёрного перца
20 фунтов белого перца
6 фунтов кардамона
80 фунтов изюма
160 фунтов смородины
12 бутылок английской сухой горчицы
различные сорта ветчины, бекона, колбас
формы для бланманже
600 бутылок белого бургундского
600 бутылок красного бургундского

200 бутылок игристого шампанского
100 бутылок негазированного шампанского
100 бутылок розового шампанского.²²

Если Борис Шереметев был последним из старых бояр, то его сын Пётр был, вероятно, первым - и, во всяком случае, самым блестящим - из русских европейских джентльменов. Ничто не свидетельствовало яснее о переходе дворянина от московского боярина к русскому аристократу, чем строительство дворца в европейском стиле. Под его великолепной кровлей дворец собирал воедино все европейские искусства. Со своим салоном и балльным залом он был подобен театру, где члены аристократии могли разыгрывать свои позы, любезности и европейские манеры. Но дворец был не только зданием и не только общественным пространством. Он мыслился как сила цивилизующая. Это был оазис европейской культуры в пустыне русской крестьянской почвы, и его архитектура, картины и книги, крепостные оркестры и оперы, пейзажные парки и образцовые фермы должны были служить средством общественного просвещения. В этом смысле дворец был отражением самого Петербурга.

Фонтанный дом, как и Россия, поначалу был деревянным - одноэтажной дачей, спешно выстроенной Борисом Шереметевым в последние годы его жизни. В 1740-х годах Пётр перестроил и расширил дом уже в камне - в начале той лихорадочной моды на дворцовое строительство в Петербурге, которая началась после того, как императрица Елизавета велела возвести там свои великие императорские резиденции: Летний дворец на Фонтанке (1741–1744), Большой дворец в Царском Селе (1749–1752) и тот Зимний дворец (1754–1762), который мы знаем сегодня. Все эти барочные шедевры были созданы итальянским архитектором Бартоломео Растрелли, приехавшим в Россию шестнадцатилетним юношей. Растрелли довёл до совершенства синтез итальянского и русского барокко, столь характерный для Петербурга. Этот основной стиль - отличающийся от своих европейских аналогов огромностью масштаба, пышностью форм и смелостью красок, - наложил печать и на Фонтанный дом, который, возможно, был спроектирован самим Растрелли; во всяком случае, строительством руководил главный помощник Растрелли в Царском Селе - Савва Чевакинский, мелкий дворянин из Твери, окончивший Морскую академию и ставший первым русским архитектором заметной величины. Классический фасад был богато украшен львиными масками и воинскими эмблемами, возвещавшими славу рода Шереметевых; эта же тема продолжалась в железных оградах и воротах. За дворцом раскинулись обширные сады, напоминавшие царскосельские: аллеи, уставленные

²² Л. Д. Беляев, «Заграничные закупки графа П. Б. Шереметева за 1770–1788 гг.», в кн.: Записки историко-бытового отдела Государственного Русского музея, вып. 1 (Ленинград, 1928), с. 86..

мраморными статуями из Италии, английский грот, китайский павильон и - уже с более игривым оттенком - фонтаны, перекликавшиеся с именем дома.²³

Внутри дом представлял собой типичное собрание европейской скульптуры, барельефов, мебели и убранства, отражавшее вкус к дорогостоящей роскоши. Обои (из Франции) как раз входили в моду и, по-видимому, впервые в России были использованы именно в Фонтанном доме.²⁴ Пётр Шереметев был человеком моды и почти каждый год заново отделывал комнаты. На верхнем этаже находился парадный приёмный зал, служивший для балов и концертов: с паркетным полом и высоким расписным потолком; с одной стороны его тянулись до пола окна, выходившие на воду, а с другой - огромные зеркала с позолоченными канделябрами, чей чудесный эффект заключался в том, что зал буквально заливало необыкновенным светом. В особом крыле помещалась часовня с ценными иконами; на верхнем этаже - парадная галерея; музей редкостей; библиотека почти в 20 000 томов, большей частью французских; галерея семейных и царских портретов, написанных крепостными художниками; и собрание европейской живописи, которую Шереметевы приобретали десятками. В этих галереях находились произведения Рафаэля, Ван Дейка, Корреджо, Веронезе, Верне и Рембрандта. Сегодня они находятся в Эрмитаже, в Зимнем дворце.²⁵

Не довольствуясь одним дворцом, Шереметевы возвели ещё два - ещё более дорогостоящих - в Кускове и Останкине, на западной окраине Москвы. Усадьба Кусково к югу от Москвы, хотя и имела сравнительно простой деревянный дом, сообщавший ей сельский облик, была по замыслу своему необычайно амбициозна. Перед домом лежало искусственное озеро, достаточно большое, чтобы на нём можно было устраивать показательные морские сражения для пятидесяти тысяч зрителей; были и эрмитаж, где хранились несколько сотен картин; павильоны и гроты; открытый амфитеатр для летнего сезона; и большой внутренний театр - самый технически совершенный в России к моменту его постройки в 1780-х годах, - вмещавший 150 человек и имевший сцену такой глубины, что на ней можно было производить сложные перемены декораций французской большой оперы.²⁶ Николай Петрович, доведший шереметевскую оперу до её высшего расцвета, отстроил театр заново уже в Останкине, после того как кусковский зрительный зал сгорел в 1789 году. Останкинский театр был ещё больше кусковского и вмещал 260 зрителей. Его техническое оборудование было несравненно совершеннее: там имелось особое устройство, позволявшее превращать театр в балный зал - партер просто накрывался полом.

²³ Матвеев и Краско, Фонтанный дом, с. 27, 29, 35–36.

²⁴ Там же, с. 38.

²⁵ A. Chenevière, *Russian Furniture: The Golden Age, 1780–1840* (New York, 1988), с. 89–93, 122–123; Е. Бескин, *Крепостной театр* (Москва, 1927), с. 1.

²⁶ Л. Лепская, *Репертуар крепостного театра Шереметевых* (Москва, 1996), с. 26, 31, 39; Н. Елизарова, *Театры Шереметевых* (Москва, 1944), с. 30–32.



Шереметевский театр в Останкине. Вид со сцены. Партер закрыт настилом, который использовался для балов

Цивилизация аристократии покоилась на ремесленном труде миллионов крепостных. То, чего России недоставало в технике, она с избытком восполняла неисчерпаемым запасом дешёвой рабочей силы. Многие из того, что и сегодня заставляет путешественника замирать перед блеском и великолепиям Зимнего дворца, - бесконечные наборные паркеты и обилие позолоты, затейливая резьба и лепнина, вышивки нитью тоньше человеческого волоса, миниатюрные ларцы со сказочными сценами, выложенными драгоценными камнями, или тончайшие малахитовые мозаики, - всё это плоды многолетнего, безымянного и почти никем не признанного труда неизвестных крепостных мастеров.

Крепостные были необходимы и шереметевским дворцам, и связанным с ними искусствам. Из двухсот тысяч ревизских душ, принадлежавших Шереметевым, ежегодно отбирали несколько сотен человек и обучали их быть художниками, архитекторами и скульпторами, краснодеревцами, декоративными живописцами, позолотчиками, гравёрами, садовниками, театральными машинистами, актёрами, певцами и музыкантами. Многие из этих крепостных отправляли за границу или прикомандировывали ко двору, чтобы они совершенствовались своё мастерство. Но там, где недоставало умения, многое достигалось просто числом. В Кускове существовал роговой оркестр, в котором, чтобы не тратить слишком много времени на обучение музыкантов, каждого исполнителя учили извлекать лишь одну-единственную ноту. Число участников зависело от количества различных нот в мелодии; всё их искусство заключалось в том, чтобы взять свою ноту в нужный миг.¹

Семья Аргуновых сыграла важнейшую роль в развитии русского искусства. Все Аргуновы были крепостными Шереметевых. Архитектор и скульптор Фёдор Аргунов спроектировал и построил главные парадные залы Фонтанного дома. Его брат Иван Аргунов учился живописи у Георга Гроота при императорском дворе и вскоре завоевал себе славу одного из лучших русских портретистов. В 1759 году он написал портрет будущей императрицы Екатерины Великой - редчайшая честь для русского художника в то время, когда двор предпочитал выписывать портретистов из Европы. Павел Аргунов, старший сын Ивана, был архитектором и работал с Кваренги в Останкине и Фонтанном доме. Яков Аргунов, младший сын Ивана, прославился своим портретом императора Александра, написанным в 1812 году. Но самым значительным из трёх братьев Аргуновых был средний - Николай, бесспорно один из лучших русских живописцев XIX века.²

Положение крепостного художника было сложным и двусмысленным. Бывали мастера, которых бере высоко ценили и щедро вознаграждали. В шереметевском мире самые большие деньги получали особенно ценные повара и певцы. В 1790-х годах Николай

¹ Е. Бескин, Крепостной театр (Москва, 1927), с. 13-14

² В. К. Станюкевич, «Крепостные художники Шереметевых. К двухсотлетию со дня рождения Ивана Аргунова», в кн.: Записки историко-бытового отдела, с. 133-165.

Петрович платил своему повару 850 рублей в год - вчетверо больше, чем получали лучшие повара в английских домах, - а лучшей оперной певице 1500 рублей. Но другие крепостные художники получали гроши: Иван Аргунов, которому было поручено вести всеми художественными делами Фонтанного дома, имел всего сорок рублей в год.³ Крепостные художники стояли выше прочей дворни. Они жили в лучших помещениях, получали лучшую пищу, и им иногда позволялось работать на стороне по заказам двора, церкви или других дворянских семей. Но, как и всякий крепостной, они оставались собственностью господина и могли быть наказаны наравне с остальными. Такая зависимость становилась страшным препятствием для тех художников, кто стремился к самостоятельности. Иван Аргунов, как художественный распорядитель Фонтанного дома, отвечал за бесконечные перемены дворцовых интерьеров, за устройство маскарадов и костюмированных балов, за театральные декорации, фейерверки и, вдобавок, за множество мелких домашних поручений. Его собственные творческие замыслы постоянно бросались ради того, чтобы он по барскому зову исполнил какую-нибудь ничтожную обязанность; а если он медлил или не справлялся, граф штрафовал его, а то и велел бить. Иван умер крепостным. Но его дети уже получили свободу. По завещанию Николая Петровича двадцать два дворовых человека, в их числе Николай и Яков Аргуновы, были отпущены на волю в 1809 году. Девять лет спустя Николай Аргунов был избран в Императорскую академию художеств - первым русским художником крепостного происхождения, удостоенным государственной чести.⁴

³ С. Д. Шереметев, Отголоски XVIII века, вып. 11: Время императора Павла, 1796–1800 (Москва, 1905), с. 15, 142, 293.

⁴ Там же, с. 161.



Портрет Прасковьи Ивановны Жемчуговой-Шереметевой кисти Николая Аргунова

Один из самых памятных портретов Аргунова изображает другую бывшую крепостную Шереметевых - графиню Прасковью Шереметеву. Он написал её в красной шали, с сияющей миниатюрой её мужа, графа Николая Петровича Шереметева, на шее (илл. 1). Во время создания этого портрета, в 1802 году, брак графа с его бывшей крепостной, примадонной его оперы, всё ещё скрывался от общества и двора. Так продолжалось до самой её смерти. В этом пророческом и трогательном портрете Аргунов передал всю трагедию их судьбы. Это необыкновенная история, многое говорящая и о препятствиях, стоявших перед творческим крепостным, и о нравах общества.

Прасковья родилась в семье крепостных в шереметевском имении Юхоть в Ярославской губернии. Её отец и дед были кузнецами, и потому семья получила фамилию Кузнецовы, хотя самого Ивана, её отца, все крепостные звали просто «Горбуном». В середине 1770-х годов Иван стал главным кузнецом в Кускове, где семье отвели отдельный деревянный дом с большим наделом земли позади. Своих первых двух сыновей он отдал учиться портняжному делу, третий стал музыкантом в шереметевском оркестре. Прасковья же уже тогда выделялась красотой и голосом, и Пётр Шереметев велел готовить её для оперы. Она изучила итальянский и французский, на обоих языках говорила и писала свободно. Её обучали пению, актёрскому искусству и танцу лучшие учителя страны. В 1779 году,

одиннадцати лет от роду, она впервые вышла на сцену в роли служанки в русском первом представлении комической оперы Андре Гретри *L'Amitié à l'épreuve*, а уже через год получила свою первую главную роль - Белинды в *La Colonie* Антонио Саккини.⁵ С этого времени она почти всегда исполняла ведущие женские партии. У Прасковьи было прекрасное сопрано, отличавшееся диапазоном и чистотой звучания. Взлёт шереметевской оперы к первенству в России в последние два десятилетия XVIII века был тесно связан с её славой. Она была первой настоящей русской суперзвездой.

История любви Прасковьи и графа словно сошла прямо со сцены комической оперы. Театр XVIII века был полон сюжетов о служанках, влюблённых в молодых и блестящих дворян. Сама Прасковья играла роль молодой крепостной девушки в *Анюта* - чрезвычайно популярной опере, где скромное происхождение прелестной героини мешает ей выйти за князя. Николай Петрович, правда, не был ни красив, ни блестящ. Старше Прасковьи почти на двадцать лет, он был невысок, полноват и страдал слабым здоровьем, которое делало его склонным к меланхолии и ипохондрии.⁶ Но он был романтиком, человеком тонкой художественной чувствительности, и с Прасковьей его соединяла любовь к музыке. Видя, как она росла на глазах в усадьбе, а потом расцвела на сцене его оперы, он разглядел в ней не только телесную красоту, но и духовные качества. Со временем он полюбил её. «Я почувствовал к ней самые нежные и страстные чувства, - писал он в 1809 году, -

но я испытал своё сердце, желая понять, ищет ли оно чувственных наслаждений или иных радостей, улаждающих ум и душу помимо красоты. Видя, что оно ищет скорее телесных и духовных радостей, нежели одной дружбы, я долго вглядывался в качества предмета моей любви и нашёл в ней добродетельный ум, искренность, человеколюбие, постоянство и верность. Я нашёл приверженность святой вере и искреннее почтение к Богу. Эти качества пленили меня более, чем её красота, ибо они сильнее всех внешних прелестей и чрезвычайно редки».⁷

Но началось всё далеко не так возвышенно. Молодой граф любил охоту и погоню за девушками; и до смерти своего отца в 1788 году, когда на него перешло управление семейными владениями, Николай Петрович проводил большую часть времени именно в этих чувственных увлечениях. Молодой барин нередко пользовался своими «правами» по отношению к крепостным девушкам. Днём, пока они работали, он обходил девичьи комнаты в усадьбе и бросал в окно выбранной им девушки платок. Ночью он являлся к ней, а уходя, просил вернуть его платок. Однажды летним вечером 1784 года Прасковья гнала к ручью отцовских двух коров, когда на неё набросились собаки. Граф, возвращавшийся верхом после охоты, отозвал собак и подъехал к ней. Он слышал, что отец намерен выдать её замуж за местного лесничего. Ей было шестнадцать лет - для крепостной девушки возраст уже немалый. Граф спросил, так ли это, и, услышав утвердительный ответ, сказал, что не

⁵ Лепская, Репертуар крепостного театра Шереметевых, с. 24.

⁶ См. медицинские заключения в: Лепская, Репертуар крепостного театра Шереметевых, с. 21-29.

⁷ РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 68, л. 3.

допустит такого брака. «Ты не для этого родилась! Сегодня ты крестьянка, а завтра станешь барыней!» С этими словами он повернул коня и уехал.⁸

Трудно точно сказать, когда граф и Прасковья фактически стали жить как муж и жена. Сначала она была лишь одной из нескольких певиц, пользовавшихся у барина особым благоволением. Своих любимых певиц и танцовщиц он называл по названиям драгоценных камней - «Изумруд» (Ковалёва), «Гранат» (Шлыкова), «Жемчуг» (Прасковья) - и осыпал дорогими подарками и наградами. Этих «девиц моего дома», как он называл их в письмах к своему приказчику, постоянно держали при графе. Они сопровождали его зимой в Петербург, а летом возвращались вместе с ним в Кусково.⁹ Всё говорит о том, что это был графский гарем - не в последнюю очередь то обстоятельство, что незадолго до брака с Прасковьей он выдал остальных замуж и дал им всем приданое.¹⁰

Крепостные гаремы в XVIII и начале XIX века были в большой моде. Среди русских дворян обладание большим гаремом, как ни странно, считалось признаком европейских манер и цивилизованности. Одни гаремы, как у Шереметева, держались на подарках и покровительстве; другие же основывались на полной власти помещика над собственными крепостными. Сергей Аксаков в своей *Семейной хронике* (1856) рассказывает о дальнем родственнике, который устроил гарем из крепостных девушек; всякий, кто пытался воспротивиться, даже собственная жена, подвергался побоям или заточению.¹¹ Подобных примеров множество в мемуарной литературе XIX века.¹² Самый подробный и поразительный из таких рассказов принадлежит Януарию Неверову, отец которого был управляющим в имении восьмидесятилетнего помещика Петра Кошкарёва. Двенадцать или пятнадцать самых красивых молодых крепостных девушек были строго отделены в особом женском покое его дома и отданы под надзор главной ключницы, прежней кошкарёвской любовницы Натальи Ивановны, родившей ему семерых сыновей. Внутри гарема находилась господская спальня. Когда барин ложился, все его девушки входили к нему, вместе с ним читали молитвы и стлали свои постели вокруг его ложа. Одна из них раздевала хозяина, помогала ему лечь и читала всем сказку. Затем они оставались на ночь вместе. Утром Кошкарёв одевался, молился, пил чай, курил трубку, а затем начинались «наказания». Непокорных девушек, а порой просто тех, кого ему хотелось наказать, секли берёзой или били по лицу; других заставляли ползать по полу. Это садистское насилие было для Кошкарёва отчасти разновидностью сексуальной игры, но вместе с тем служило средством устрашения и дисциплины. Одна девушка, обвинённая в тайной связи с дворовым

⁸ П. Бессонов, Прасковья Ивановна Шереметева, ее народная песня и родное ее Кусково (Москва, 1872), с. 43, 48; К. Бестужев, Крепостной театр (Москва, 1913), с. 62–63.

⁹ Шереметев, Отголоски XVIII века, вып. 11, с. 102, 116, 270. См. также: Roosevelt, Life on the Russian Country Estate, с. 108.

¹⁰ Там же, с. 283.

¹¹ С. Т. Аксаков, Семейная хроника, пер. М. Beverley (Westport, Conn., 1985), с. 55–62

¹² См., например: Селиванов, Сочинения, с. 37; Н. Д. Башкирцева, «Из украинской старины. Моя родословная», Русский архив (1900), т. 1, № 3, с. 350.

человеком, была на целый месяц закована в колодки. Потом её и её любовника при всей крепостной общине били несколько человек подряд до тех пор, пока оба не рухнули от изнеможения, и несчастных оставили лежать на полу в кровавых лохмотьях. Но рядом с этой жестокостью Кошкарёв старательно заботился о воспитании и «усовершенствовании» своих девушек. Все они умели читать и писать, некоторые - и по-французски; одна из них учила Неверова наизусть *Бахчисарайский фонтан* Пушкина. Их одевали по-европейски, отводили им особые места в церкви, а когда старших девушек в гареме заменяли более молодые, их выдавали за барских охотничьих крепостных - элиту мужской дворни - и снабжали приданым.¹³

К началу 1790-х годов Прасковья уже стала для Шереметева негласной женой. Его влекли к ней уже не одни телесные удовольствия, но, как он сам говорил, красота её ума и души. В течение последующих десяти лет граф оставался разрываем между любовью к ней и своим высоким положением в обществе. Он чувствовал, что нравственно неправ не жениться на Прасковье, но его аристократическая гордость не позволяла сделать этот шаг. Браки с крепостными в культе статуса, которым жила русская аристократия XVIII века, были чрезвычайно редки - хотя в XIX веке станут уже сравнительно обычными, - и для столь богатого и знатного человека, как он, казались вовсе немыслимыми. Более того, оставалось неясно, будет ли его наследник считаться законным, если он женится на Прасковье.

Дилемма графа была той самой дилеммой, которая стояла перед дворянами в бесчисленных комических операх. Николай Петрович был особенно восприимчив к культу сентиментализма, охватившему Россию в последние два десятилетия XVIII века. Многие из произведений, ставившихся им, были вариациями на тему конфликта между общественным обычаем и естественным чувством. Одним из таких спектаклей была *Нанина* Вольтера (1749), где герой, граф Ольбан, влюблённый в свою бедную воспитанницу, вынужден выбирать между собственным сердцем и сословными обычаями, запрещающими ему жениться на девушке низкого происхождения. В конце концов он выбирает любовь. Параллели с собственной жизнью были так очевидны, что Николай Петрович дал роль Нанины Анне Изумрудовой, хотя в то время его главной актрисой была Прасковья¹⁴. В театре публика сочувствовала неравным влюблённым и рукоплескала основному просветительскому идеалу, лежавшему в основании подобных сочинений: все люди равны. Но в настоящей жизни общество смотрело на это иначе.

Тайная связь с графом ставила Прасковью в почти невыносимое положение. В первые годы их близости она всё ещё оставалась его крепостной и жила среди остальных крепостных в Кускове. Но скрыть истину от дворовых было невозможно: они начали завидовать её привилегированному положению и осыпали её злыми прозвищами. Родные тоже старались воспользоваться её влиянием и проклинали её, когда она не исполняла их мелких просьб к

¹³ «Записки И. М. Неверова», Русская старина (1883), т. 11, с. 429 и сл. Подробнее о Кошкарове см.: Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate*, с. 183–187.

¹⁴ Лепская, Репертуар крепостного театра Шереметевых, с. 37–38.

графу. Сам граф в это время всё ещё подумывал о том, чтобы оставить её. Он говорил ей о долге перед семьёй, о том, что должен жениться на равной по положению, а она старалась скрыть своё мучение, слушала молча и только после его ухода разражалась слезами. Чтобы защитить Прасковью и себя от злоязычия, граф выстроил близ главного дома особое жилище - простую деревянную дачу, куда мог приходить к ней тайно. Он запретил ей видеться с кем бы то ни было и выходить куда-либо, кроме театра и церкви: чтобы скоротать дни, ей оставалось лишь играть на клавикордах да заниматься рукоделем. Но и это не могло остановить дворовых пересудов, которые дошли до Москвы: люди приезжали поглазеть на её дом, а иной раз даже дразнили «крестьянскую невесту».¹⁵ Для графа этого оказалось достаточно, чтобы покинуть Кусково. Где-то в 1794–1795 годах он перебрался в новый дворец в Останкине, где мог разместить Прасковью в более роскошных и уединённых покоях.

Но и в Останкине положение Прасковьи оставалось крайне тяжёлым. Ненавидимая крепостными, она была и отвергнута обществом. Лишь сила характера позволяла ей сохранять достоинство. Символично, что величайшими её ролями были роли трагических героинь. Самым прославленным её выступлением стала партия Элианы в *Les Mariages Samnites*, поставленной к приезду только что коронованного императора Павла в Останкино в апреле 1797 года.¹⁶ Сюжет этой оперы Гретри словно повторял саму судьбу Прасковьи. В самнитском племени действует закон, запрещающий девушкам обнаруживать чувства к мужчине. Элиана нарушает этот закон и признаётся в любви воину Парменону, который не хочет и не может на ней жениться. Вождь самнитов осуждает её и изгоняет из племени; тогда она переодевается воином и вступает в войско, сражающееся против римлян. Во время битвы неведомый воин спасает жизнь самнитскому вождю. После победы, когда самниты возвращаются домой, вождь велит найти этого неизвестного. И оказывается, что это Элиана. Её героические добродетели наконец покоряют Парменона, и он, вопреки обычаям племени, объявляет о своей любви к ней. Эта роль оказалась последней в жизни Прасковьи.

Незадолго до *Les Mariages* Николай Петрович был призван ко двору императором Павлом. Граф был старым другом государя. Дом Шереметевых на Миллионной, где он вырос, находился в двух шагах от Зимнего дворца, и в детстве граф часто бывал у Павла, который был моложе его на три года и очень его любил. В 1782 году он инкогнито сопровождал будущего императора и его жену за границей. Шереметев был одним из немногих вельмож, ладивших с Павлом, чьи вспышки ярости и пристрастие к дисциплине оттолкнули от него большую часть дворянства. Вступив на престол в 1796 году, Павел назначил Шереметева обер-камергером, главным распорядителем двора. Граф вовсе не тяготел к придворной службе - его тянуло к Москве и к искусству, - но выбора у него не было. Он вернулся в Петербург, в Фонтанный дом. Именно тогда ясно обнаружились первые признаки болезни

¹⁵ Бестужев, Крепостной театр, с. 66–70.

¹⁶ Лепская, Репертуар крепостного театра Шереметевых, с. 42; Шереметев, Отголоски XVIII века, вып. 4 (Москва, 1897), с. 12.

Прасковьи. Симптомы не оставляли сомнений: это была чахотка. Её певческая карьера кончилась, и она оказалась затворена в Фонтанном доме, где для неё был специально устроен тайный ряд комнат, совершенно отделённых от парадной и официальной части дворца.

Затворничество Прасковьи в Фонтанном доме было вызвано не одной только болезнью. Слухи о крепостной девушке, живущей во дворце, уже вызвали в обществе скандал. Разумеется, люди «хорошего тона» об этом вслух не говорили - но знали все. Когда граф впервые приехал в Петербург, естественно предполагалось, что он возьмёт жену. «Судя по слухам, - писал ему его друг князь Щербатов, - здешний город уже женил вас с дюжину раз, так что, думаю, мы скоро увидим вас с графиней, чему я чрезвычайно рад».¹⁷ И вот, когда выяснилось, что этот один из самых завидных женихов растратил себя на крестьянку, разочарование аристократии смешалось с раздражением и чувством почти личного оскорбления. Почти изменой казалось уже одно то, что граф живёт с крепостной как муж с женой, - особенно если вспомнить ходившую уже тогда как легенда историю о том, что он однажды отказался от предложения самой императрицы Екатерины Великой устроить его брак с её внучкой, великой княжной Александрой Павловной. Граф оказался изолирован обществом. Род Шереметевых от него отрёкся и погрузился в распри о том, что станет с наследством. Огромные парадные залы Фонтанного дома опустели; друзьями остались лишь верные товарищи детства, вроде князя Щербатова, или художники - поэт Державин и архитектор Кваренги, - сумевшие подняться над сословным снобизмом общества. К их числу принадлежал и император Павел. Несколько раз он приезжал инкогнито к заднему подъезду Фонтанного дома - либо навестить больного графа, либо послушать пение Прасковьи. В феврале 1797 года она дала концерт в концертном зале Фонтанного дома в присутствии императора и нескольких близких друзей. Павел был очарован Прасковьей и подарил ей своё личное бриллиантовое кольцо, которое она и надела для портрета, написанного Аргуновым.¹⁸

Нравственная поддержка императора, должно быть, сыграла свою роль в решении графа пренебречь общественными условностями и сделать Прасковью своей законной женой. Николай Петрович всегда считал, что род Шереметевых отличается от прочих аристократических кланов, стоит немного выше обычной социальной меры, и эта горделивость, несомненно, только усиливала враждебность общества к нему.¹⁹ В 1801 году граф дал Прасковье вольную, а затем, наконец, 6 ноября, тайно обвенчался с ней в небольшой сельской церкви на Поварской окраине Москвы. Свидетелями были князь

¹⁷ Шереметев, Отголоски XVIII века, вып. 4, с. 14.

¹⁸ Шереметев, Отголоски XVIII века, вып. 11: Время императора Павла, 1796–1800, с. 322; Матвеев и Краско, Фонтанный дом, с. 45.

¹⁹ «Из бумаг и переписки графа Николая Петровича Шереметева», Русский архив (1896), № 6, с. 189.

Щербатов и несколько ближайших друзей и слуг. Свадьбу хранили в таком секрете, что запись о браке пролежала скрытой в приходском архиве до 1905 года.²⁰

Год спустя Прасковья родила сына, Дмитрия, которого, как и его отца, крестили в частной часовне Фонтанного дома. Но роды подорвали её силы, и, уже давно страдавшая запущенной чахоткой, она умерла после трёх недель мучительных страданий. Через шесть лет граф, всё ещё сокрушённый горем, вспоминал её смерть в своём наставлении сыну:

Лёгкая беременность твоей матери предвещала счастливое разрешение; она родила тебя без боли, и я был исполнен радости, видя, что её доброе здоровье не поколебалось после твоего рождения. Но знай, милый сын, что едва я успел вкушать эту радость, едва успел покрыть твоё нежное младенческое лицо первыми отцовскими поцелуями, как тяжкая болезнь поразила твою мать, а затем её смерть превратила сладкие чувства моего сердца в горькое горе. Я слал Богу горячие молитвы о спасении её жизни, звал искуснейших врачей, чтобы возвратили ей здоровье, но первый из них бесчеловечно отказался помочь, несмотря на мои многократные просьбы, и болезнь усилилась; другие приложили всё усердие, всё знание своего искусства, но не могли её спасти. Мои стоны и рыдания едва не свели меня самого в могилу.²¹

В этот момент, в самую отчаянную пору своей жизни, граф был покинут почти всем петербургским обществом. Готовясь к похоронам, он объявил о смерти Прасковьи и, согласно православному обряду, назначил часы, когда можно было прийти проститься с ней у открытого гроба в Фонтанном доме.²² Пришло совсем немного людей - настолько мало, что время прощания пришлось сократить с обычных трёх дней до пяти часов. Та же небольшая горстка скорбящих - столь малочисленная, что всех их можно было перечислить поимённо, - присутствовала и на похоронах, сопровождая гроб из Фонтанного дома в Александро-Невский монастырь, где Прасковью похоронили рядом с могилой отца графа. Там были близкие подруги Прасковьи, главным образом крепостные актрисы и певицы его оперы; несколько дворовых из Фонтанного дома, бывших её единственным кругом общения в последние годы; несколько незаконнорождённых детей самого графа от прежних крепостных любовниц; один-два церковных служки; духовник Прасковьи; архитектор Джакомо Кваренги; и двое-трое аристократических друзей графа. Не было никого от двора - Павел был убит в 1801 году; никого из древних дворянских родов; и, быть может, всего поразительнее - никого из самой семьи Шереметевых.²³ И через шесть лет это всё ещё оставалось для графа источником боли и горечи.

Я думал, что у меня есть друзья, которые любят меня, уважают и разделяют мои радости; но когда смерть жены повергла меня почти в отчаяние, я нашёл мало людей, которые утешили бы меня и разделили бы моё горе. Я испытал жестокость. Когда её тело везли хоронить, немногие из тех, кто называл себя моими друзьями, обнаружили хоть какую-

²⁰ Ныне документ хранится в РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 65, л. 3.

²¹ «Из бумаг и переписки графа Николая Петровича Шереметева», с. 517.

²² РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 24, л. 4

²³ РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 24, лл. 6–7

нибудь чувствительность к этому печальному событию или исполнили христианский долг - проводить её гроб.²⁴

Потерявшись в своём горе, граф оставил двор, отвернулся от света и, удалившись в деревню, посвятил последние годы религиозному чтению и благотворительным делам в память о жене. Трудно отделаться от мысли, что в этой благотворительности было и чувство раскаяния, быть может даже вины, - словно попытка искупить что-то перед тем крепостным миром, из которого вышла Прасковья. Он отпустил на волю десятки любимых дворовых, потратил огромные суммы на устройство сельских школ и больниц, учредил фонды для содержания сирот, наделил монастыри средствами, чтобы кормить крестьян в неурожайные годы, и уменьшил повинности своих крепостных.²⁵ Но самым крупным его замыслом стал странноприимный дом, основанный им на окраине Москвы в память о Прасковье, - *Странноприимный дом*, который в то время, в 1803 году, был, пожалуй, крупнейшей общественной больницей империи: шестнадцать мужских и шестнадцать женских палат. «Смерть моей жены, - писал он, - потрясла меня до такой степени, что единственное средство успокоить страдающий дух я вижу в исполнении её завета - заботиться о бедном и больном человеке».²⁶

Долгие годы скорбящий граф выходил из Фонтанного дома и, инкогнито бродя по улицам Петербурга, раздавал милостыню беднякам.²⁷ Он умер в 1809 году - богатейшим дворянином всей России и, несомненно, самым одиноким. В своём завещательном наставлении сыну он почти дошёл до того, чтобы отвергнуть с корнем ту самую цивилизацию, которую воплощало всё дело его жизни.

Мой вкус и моя страсть к редкостям, - писал он, - были лишь разновидностью тщеславия, как и желание поражать и чаровать людей тем, чего они прежде не видели и не слышали... Я пришёл к убеждению, что блеск подобных вещей может удовлетворить лишь на короткое время и тотчас исчезает в глазах современников. Он не оставляет ни малейшего следа в душе. Для чего всё это великолепие?²⁸

После смерти Прасковьи граф написал новому императору Александру I, сообщил ему о своём браке и просил - успешно - признать за Дмитрием права единственного законного наследника.²⁹ Он утверждал, что его жена была не дочерью кузнеца Кузнецова, а лишь воспитывалась у него, а на самом деле происходила из древнего польского дворянского рода Ковалевских из западных губерний.³⁰ Эта выдумка была нужна отчасти для того, чтобы

²⁴ «Из бумаг и переписки графа Николая Петровича Шереметева», с. 515.

²⁵ С. Д. Шереметев (ред.), *Отголоски XVIII века*, вып. 2 (Москва, 1896), с. 10–11; Шереметев, *Отголоски XVIII века*, вып. 11, с. 249, 277; РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 770, л. 27.

²⁶ С. Д. Шереметев, *Странноприимный дом Шереметевых, 1810–1910* (Москва, 1910), с. 22

²⁷ Шереметев, *Отголоски XVIII века*, вып. 2, с. 11.

²⁸ «Из бумаг и переписки графа Николая Петровича Шереметева», с. 511.

²⁹ РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 76, л. 11.

³⁰ РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 24, л. 5.

отличить права Дмитрия от претензий прочих старших сыновей, которых граф имел от разных крепостных женщин - их, насколько можно судить по множеству заявлений, было шесть.³¹ Но в этой истории было и нечто поразительно похожее на развязку комической оперы - именно так заканчивается *Анюта*, где служанка, влюблённая в дворянина, наконец получает право выйти за него, и тут выясняется, что она, в сущности, благородного происхождения и была лишь приёмной дочерью своих скромных родителей, нашедших её сиротой. Граф, по-видимому, и собственную жизнь пытался завершить как художественное произведение.

Прасковья была одарена редким умом и силой характера. Она была лучшей певицей в России своего времени, умела читать и писать, владела несколькими языками. И всё же до самого последнего года жизни оставалась крепостной. Что она чувствовала? Как отвечала на ту неприязнь, которую встречала? Как примиряла свою глубокую религиозность, своё сознание греха внебрачной связи с чувством к графу? Очень редко удаётся услышать исповедь крепостной женщины. Но в 1863 году среди бумаг недавно умершей Татьяны Шлыковой, оперной певицы - шереметевского «Граната» - и многолетней подруги Прасковьи, которая после 1803 года воспитывала Дмитрия в Фонтанном доме почти как собственного сына, был найден документ. Он был написан аккуратной рукой самой Прасковьи и представлял собой своего рода «молитву» к Богу, очевидно созданную в сознании близкой смерти. Перед самой кончиной Прасковья вручила её подруге с просьбой не показывать графу.

Язык этой молитвы отрывочен и темен; настроение её - почти бредовое, переполненное виной и покаянием; но отчаянный крик о спасении слышится в ней совершенно ясно:

...О милосердный Господи, источник всякой благодати и бесконечной милости, исповедую Тебе мои грехи и представляю пред очи Твои все мои грешные и незаконные дела. Согрешила я, Господи, и болезнь моя, все эти язвы на теле моём, есть тяжкое наказание. Несу я тяжёлый труд, и нагое тело моё осквернено. Тело моё осквернено грешными узами и помыслами. Я дурна. Я горда. Я безобразна и сластолюбива. Внутри тела моего сидит дьявол. Плачь, ангел мой, душа моя умерла. Она во гробе, лежит без чувств и подавлена горечью, ибо, Господи, низкие и незаконные мои дела умертвили душу мою. Но по сравнению с грехами моими сила Господа моего велика, больше песка во всех морях, и из глубины моего отчаяния умоляю Тебя, Господи Вседержителю, не отвергни меня. Молю о Твоём благословении. Прошу Твоей милости. Накажи меня, Господи, но только не дай мне умереть.³²

³¹ РГИА, ф. 1088, оп. 1, дд. 770, 776, 780

³² РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 79, лл. 1–8. Я отредактировал русский текст и сделал небольшие сокращения, чтобы он стал понятнее. Здесь он публикуется впервые.

Музыкальная жизнь России XVIII века находилась под властью двора и небольших частных театров, подобных шереметевскому. Общественные театры, давно уже укоренившиеся в городах Западной Европы, по-настоящему вошли в культурную жизнь России лишь в 1780-х годах. Аристократия предпочитала собственный круг и редко посещала публичные сцены, рассчитанные главным образом на чиновников и торговых людей и дававшие водевили да комические оперы. «В наше время, - вспоминала княгиня Янкова, - считалось более тонким ездить [в театр] по личному приглашению хозяина, а не в такой, куда всякий может попасть за деньги. И в самом деле, у кого же из наших близких друзей не было собственного домашнего театра? »¹

С конца XVIII до начала XIX века крепостные театры существовали в ста семидесяти трёх усадьбах, а крепостные оркестры - более чем в трёхстах.² Помимо Шереметевых, большие крепостные труппы и особые театральные здания были у Гончаровых, Салтыковых, Орловых и Шепелевых, у Толстых и Нащёкиных; все они брали за образец придворные театры Екатерины Великой - Эрмитажный театр в Зимнем дворце и Китайский театр в Царском Селе. Именно Екатерина задала тон русскому театру. Она сама писала пьесы и комические оперы, ввела моду на высокий французский стиль в русском театре и первая выдвинула просветительскую идею театра как школы общественных нравов и чувствительности. При ней крепостной театр занял центральное место в жизни дворянской усадьбы.

В 1762 году Пётр III освободил дворянство от обязательной государственной службы. Екатерина Великая, его жена, стремилась придать русскому дворянству черты европейского сословия. Это был переломный момент в культурной истории аристократии. Освободившись от служебных повинностей, многие дворяне удалились в деревню и занялись устройством своих имений. Десятилетия, последовавшие за эмансипацией дворянства, стали золотым веком усадебного дворца наслаждений: именно тогда в русской провинции впервые возникли художественные галереи, изысканные парки и сады, оркестры и театры. Усадьба стала гораздо большим, чем просто хозяйственная единица или место жительства. Она превратилась в остров европейской культуры на русской крестьянской земле.

Шереметевская крепостная труппа была важнейшим театром такого рода и сыграла выдающуюся роль в развитии русской оперы. Её ставили на один уровень с придворным театром в Петербурге и считали несравненно выше лучшей московской труппы, игравшей

¹ Д. Благово, «Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений (Елизавета Петровна Янкова, 1768–1861)», в кн.: Рассказы бабушки, записанные и собранные её внуком (С.-Петербург, 1885), с. 207.

² Лепская, Репертуар крепостного театра Шереметевых, с. 17; Глинка в воспоминаниях современников (Москва, 1955), с. 39.

на месте нынешнего Большого театра. Английский директор московского театра Майкл Меддокс жаловался, что Кусково, где за вход не брали денег, отнимало у его театра публику.³ Пётр Шереметев учредил крепостную труппу в Кускове в 1760-х годах. Сам он не был человеком художественным, но театр служил модным украшением его великолепной усадьбы и позволял развлекать двор. В 1775 году императрица Екатерина посетила представление французской оперы в открытом театре Кускова. Это побудило Шереметева между 1777 и 1787 годами выстроить настоящий театр, достаточно большой, чтобы ставить иностранные оперы, столь любимые императрицей. Руководство он поручил своему сыну, графу Николаю Петровичу, хорошо знакомому с французской и итальянской оперой по европейским путешествиям начала 1770-х годов. Николай обучал своих крепостных артистов по строгой школе Парижской оперы. Крестьянских детей с разных усадеб отбирали с ранних лет и готовили либо в музыканты оркестра, либо в певцов труппы. Был у них и немецкий преподаватель скрипки, и французский учитель пения, и наставник итальянского и французского языков, и русский хормейстер, и несколько иностранных балетмейстеров, главным образом из придворных. Именно театр Шереметевых первым в России стал ставить балеты как самостоятельные спектакли, а не как часть оперы, что в XVIII веке было обычно. Под руководством Николая Петровича здесь было поставлено более двадцати французских и русских балетов, многие из которых впервые увидели свет именно в России, задолго до того, как появились на придворной сцене.⁴ Русский балет родился в Кускове.

Там же рождалась и русская опера. Театр Шереметевых первым ввёл практику исполнения опер на русском языке, тем самым подталкивая к сочинению национальных произведений. Одну из самых ранних, *Анюту* (впервые поставленную в Царском Селе в 1772 году), сыграли в Кускове в 1781-м; а *Несчастье от кареты* Василия Пашкевича на либретто Княжниной, впервые представленное в Эрмитажном театре в 1779 году, появилось в Кускове уже через год. [Степан Дегтярев, композитор оперы «Минин и Пожарский» (1811), был бывшим крепостным Шереметева] До последней четверти XVIII века опера ввозилась из-за границы. Поначалу первенствовали итальянцы. Каландро Джованни Ристори был исполнен в 1731 году группой итальянских певцов из дрезденского двора. Императрица Анна, очарованная этим «экзотическим и неразумным увеселением», пригласила в Петербург для развлечения двора венецианскую труппу Франческо Арайи, которая поставила в Зимнем дворце на день рождения императрицы в 1736 году *La Forza dell'amore*. Начиная с Арайи, пост *maestro di capella* при императорском дворе, за двумя исключениями, вплоть до XIX века занимали итальянцы. Поэтому первые русские композиторы испытали сильнейшее влияние итальянского стиля. Максим Березовский, Дмитрий Бортнянский и Евстигней Фомин учились у итальянцев Петербурга, а затем отправлялись продолжать занятия уже в самой Италии. Березовский был соучеником Моцарта в композиторской

³ Бескин, Крепостной театр, с. 13.

⁴ Лепская, Репертуар крепостного театра Шереметевых, с. 19, 28–29.

школе падре Мартини. [Березовский был избран в Болонскую филармоническую академию. В 1775 году он возвратился в Россию и, двумя годами позднее, покончил с собой. Фильм Тарковского *Ностальгия* (1983) представляет собой размышление об изгнанничестве, переданное через историю жизни Березовского. В нём рассказывается о русском эмигранте в Италии, занятом исследованием своего двойника и соотечественника - несчастного русского композитора XVIII века.]

Любовная связь Петербурга с Венецией продолжилась и в Глинке, и в Чайковском, и в Стравинском. Ирония судьбы в том, что пионером русской национальной оперы оказался именно венецианец - Катерино Кавос. Он приехал в Петербург в 1798 году и сразу полюбил этот город, напоминавший ему родную Венецию. В 1803 году император Александр взял под контроль публичные театры и поставил Кавоса во главе Большого Каменного, до той поры единственного общественного оперного театра, где шли исключительно итальянские оперы. Кавос превратил Большой Каменный в оплот русской оперы. Он писал такие произведения, как *Илья Богатырь* (1807), на героико-национальные сюжеты с русскими либретто, а его музыка была глубоко проникнута русскими и украинскими народными песнями. Многие в оперной музыке Глинки, что позднее националисты будут превозносить как основание русской традиции, в сущности было предвосхищено Кавосом. Итак, «национальный характер» русской музыки впервые выработал иностранец. [Этим, однако, связь семьи Кавосов с русской оперой не окончилась. Сын Каттерино, архитектор Альберто Кавос, заново перестроил Большой театр в Москве после пожара 1853 года. Ему же принадлежит и здание Мариинского театра в Санкт-Петербурге. Его дочь, Камилла Кавос, вышла замуж за придворного архитектора и портретиста Николая Бенуа, чья семья бежала в Петербург от Французской революции в 1790-х годах; а их сын, Александр Бенуа, вместе с Сергеем Дягилевым основал *Ballets Russes*.]

Французы тоже сыграли огромную роль в становлении своеобразного русского музыкального стиля. Екатерина Великая, вступив на престол в 1762 году, одним из первых своих распоряжений пригласила ко двору французскую оперную труппу. В её царствование придворная опера была одной из лучших в Европе. Здесь впервые были поставлены несколько крупных произведений, в том числе *Il barbiere di Siviglia* Джованни Паизиелло (1782). Французская комическая опера с её деревенскими декорациями, опорой на народный говор и напевы сильно повлияла на ранние русские оперы и зингшпили вроде *Анюты* (сходной с *Annette et Lubin* Фавара), *Санктпетербургского гостиного двора* и *Мельника-колдуна* (восходящего к руссоистскому *Le devin du village*). Эти произведения составляли основу шереметевского репертуара: их в огромном количестве ставили в Кускове и Останкине. С их комическими крестьянами и стилизованными мотивами народной песни они давали голос рождающемуся русскому национальному самосознанию.

Одна из самых ранних русских опер была специально заказана Шереметевыми для открытого театра в Кускове в 1781 году. *Зелен ревностью, или Лодочник Кусковский* представляла собой панегирик шереметевскому дворцу и парку, которые сами служили

фоном спектаклю.⁵ Постановка была нагляднейшим примером того, как дворец сам превратился в своего рода театр разыгрывания русской дворянской жизни, в огромную декорацию для показа богатства и европейских манер.

В планировке и убранстве дворца и парка уже заключалось многое от театральности. Высокая каменная арка, ведущая в усадьбу, означала вход в иной мир. Ландшафтный парк и барский дом были расположены, как предметы на сцене, так, чтобы производить определённое чувство и нужный театральный эффект. Такие детали, как скульптурные «крестьяне» или «скот» в лесу, или храмы, озёра и гроты в английском парке, усиливали ощущение, будто попадаешь в пространство вымысла.⁶ Кусково было полно драматической искусственности. Главный дом был деревянным, но резьбой ему придавали вид каменного. В парке стоял поразительный грот-павильон Фёдора Аргунова, насквозь проникнутый игрой: внутренние стены его были выложены искусственными раковинами и морскими чудовищами, а барочный купол - в переключке с петербургским домом - был устроен в виде фонтана.

И в повседневном укладе, и в публичных увеселениях дворец тоже был своего рода театром. Ежедневные церемонии дворянской жизни - утренняя молитва, завтрак, обед и ужин, одевание и раздевание, занятия делами и охота, умывание и отход ко сну - разыгрывались по подробному сценарию, который должен был быть выучен и самим хозяином, и огромным вспомогательным составом дворовых. А затем существовали особые общественные функции, служившие ареной для ритуального исполнения «воспитанности»: салон или бал, где дворяне демонстрировали свои европейские манеры и утончённый вкус. Женщины надевали парики и мушки. От них ожидалось, что они будут играть ведущие роли - танцевать, петь у фортепиано, кокетничать. Щёголи превращали свою светскую жизнь в своего рода перформанс: каждая манерная поза была заранее отрепетирована. Они готовились к выходу, как Евгений Онегин - как актёр перед публикой:

Он три часа по крайней мере
Пред зеркалами проводил⁷

Этикет требовал, чтобы человек держался и двигался в установленной форме: как он ходит и стоит, как входит в комнату и покидает её, как сидит и держит руки, как улыбается и кивает - каждая поза, каждый жест были тщательно прописаны. Поэтому в бальных и приёмных залах стены были сплошь уставлены зеркалами - чтобы *beau monde* мог наблюдать собственное исполнение.

Аристократия России XVIII века сознавала, что разыгрывает свою жизнь как на сцене. Русский дворянин не рождался «европейцем», и европейские манеры не были для него естественны. Он должен был их усвоить, так же как усваивал иностранный язык, - в

⁵ Там же, с. 23.

⁶ См.: Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate*, с. 130–132.

⁷ А. Пушкин, Евгений Онегин, пер. J. Falen (Oxford, 1990), с. 15

ритуализованной форме, сознательно подражая Западу. Всё началось с Петра Великого, заново изобретавшего и самого себя, и своё дворянство по европейскому образцу. Первым делом, вернувшись из Европы в 1698 году, он приказал всем боярам сменить кафтаны на западную одежду. В знак разрыва с прошлым он запретил носить бороды, которые традиционно считались знаком святости, и сам взял ножницы, чтобы остричь неохотных придворных. [*В православном представлении борода была знаком Бога и Христа (ибо оба изображались с бородами), а также признаком мужского достоинства человека (тогда как у животных бывают усы). По этой причине, вследствие запрета Петра, ношение бороды стало знаком «русскости» и символом сопротивления его преобразованиям.*] Пётр велел своим дворянам устраивать приёмы по-европейски и вместе с полицмейстером лично утверждал списки приглашённых на балы у избранных хозяев. Аристократия должна была научиться говорить по-французски, вести учтивую беседу и танцевать менуэт. Женщины, прежде затворённые в частных покоях полуазиатского мира Московии, должны были стягивать себя корсетами и украшать собой общество.

Все эти новые светские манеры были изложены в руководстве по этикету - «*Юности честное зерцало*», которое Пётр переработал и дополнил по немецкому оригиналу. Среди прочего оно советовало читателю «не плевать пищи», не «чистить зубы ножом» и не «сморкаться, как в трубу».⁸ Исполнение таких манер требовало сознательного способа поведения, очень отличного от бессознательной, «естественной» русской повадки; в такие минуты русский должен был ясно понимать, что ведёт себя иначе, чем повёл бы себя как русский. Книги этикета, вроде *Юности честного зерцала*, советовали дворянину воображать себя среди иностранцев и в то же время сохранять сознание себя как русского. Смысл заключался не в том, чтобы стать европейцем, а в том, чтобы играть европейца. Подобно актёру, наблюдающему за своим образом на сцене, дворянину предписывалось смотреть на собственное поведение с русской точки зрения. Только так он мог судить о степени его чужеземности.⁹

Дневники и мемуары аристократии полны описаний того, как молодых дворян учили вести себя в обществе. «Суть была не в том, чтобы быть, а в том, чтобы казаться», - вспоминал один мемуарист.¹⁰ В этом обществе внешность значила всё, а успех зависел от тончайшего кода манер, доступного лишь людям «воспитанным». Модное платье, хорошая осанка, скромность и мягкость, изящная беседа и умение танцевать с грацией - таковы были признаки *comme il faut*. Толстой сводил их к превосходному французскому языку, длинным, отчищенным и отполированным ногтям и «равнодушие ко всему и постоянное выражение некоторой изящной, презрительной скуки».¹¹ Отполированные ногти и культивированная

⁸ Юности честное зерцало (С.-Петербург, 1717), с. 33–34.

⁹ Ю. Лотман, Л. Гинзбург, Б. Успенский, *The Semiotics of Russian Cultural History* (Ithaca, 1985), с. 67–70.

¹⁰ Цит. по: Лаврентьева, Светский этикет пушкинской поры, с. 228.

¹¹ Л. Толстой, *Детство, Отрочество и Юность*, пер. Л. и А. Мод (Oxford, 1969), с. 339.

скука составляли и отличительные черты франта у Пушкина. Таков был и сам поэт в знаменитом портрете Кипренского, который, по-видимому, был написан в Фонтанном доме.

У европейского русского была раздвоенная личность. Его ум словно делился надвое. На одном уровне он сознавал, что разыгрывает свою жизнь по предписанным европейским правилам; на другом же его внутренний мир определялся русскими обычаями и чувствительностью. Разумеется, граница не была абсолютной: существовали и сознательные формы «русскости», как это покажут славянофилы, точно так же как европейские привычки могли укорениться настолько, что начинали казаться и ощущаться «естественными». Но, вообще говоря, европейский русский был «европейцем» на публичной сцене и «русским» в те минуты частной жизни, когда, не задумываясь, делал что-то так, как делают только русские. Это было наследие предков, которого никакое европейское влияние не могло полностью стереть. Именно оно и позволяло такой графине, как Наташа, плясать русский танец. В каждом русском аристократе, сколь бы европейским он ни стал, жила скрытая, инстинктивная отзывчивость к обычаям и верованиям, привычкам и ритмам русской крестьянской жизни. И в самом деле, как могло быть иначе, если дворянин рождался в деревне, детство проводил среди крепостных и большую часть жизни жил в усадьбе - крошечном островке европейской культуры посреди огромного русского крестьянского моря?

Планировка дворца была картой этого раздвоения в эмоциональной географии дворянина. Были парадные приённые залы - всегда холодные, продуваемые, где нормой оставались формальные европейские манеры. И были частные комнаты - спальни и будуары, кабинет и гостиная, часовня и образная, коридоры, ведущие к людским, - там царил уже более свободный, «русский» образ жизни. Иногда это разделение поддерживалось сознательно. Граф Шереметев так перестроил помещения Фонтанного дома, что вся его публичная жизнь протекала на левой, набережной, стороне, тогда как правая половина и комнаты, выходившие в сад, были запечатаны для его тайной жизни. Эти личные покои резко отличались по духу и облику: тёплые ткани, обои, ковры, русские печи - в отличие от холодных, беспечных парадных залов с их паркетными и мраморными зеркальными стенами.¹² Казалось, граф сознательно создавал для себя с Прасковьей более интимное, домашнее и в каком-то смысле более «русское» пространство.

В 1837 году Зимний дворец в Петербурге был опустошён таким пожаром, что его зарево видели из деревень, лежавших почти в восьмидесяти километрах. Огонь начался в деревянном подвале и быстро перекинулся на верхние этажи, где за каменными фасадами скрывались деревянные стены и пустоты. Символика этого пожара не ускользнула от внимания города, построенного на апокалиптических мифах: старая Россия мстила. Под парадными залами каждого дворца скрывалась «деревянная Россия». Из блистательного

¹² Е. Лансере, «Фонтанный дом (постройка и переделки)», в кн.: Записки историко-бытового отдела Государственного Русского музея, вып. 1 (Ленинград, 1928), с. 76.

белого бального зала Фонтанного дома можно было выйти через потайную зеркальную дверь и по лестнице спуститься в мир людских и служб - в другой мир. Здесь были кухни, где с утра до вечера ревел открытый огонь, кладовая во дворе, куда крестьянские подводы свозили продукты, каретный сарай, кузница, мастерские, конюшни, коровники, птичник, большая оранжерея, прачечная и деревянная баня.¹³



Жерар де ля Барт. Лечебная баня в Москве 1790 г.

Хождение в баню было старинным русским обычаем. Со времён Средневековья она в народном сознании считалась чем-то вроде национального установления, и тот, кто не мылся в ней по меньшей мере три раза в неделю, почти наверняка считался человеком чужеземного происхождения. У всякого дворянского дома была своя парная. В городах и деревнях непременно существовали и общественные бани, где мужчины и женщины, распариваясь, хлестали друг друга, по обычаю, молодыми берёзовыми вениками, а затем охлаждались, валяясь в снегу. Из-за своей славы места, связанного с распущенностью и буйством, Пётр Великий пытался искоренить баню как пережиток средневековой Руси и поощрял устройство западных ванных комнат в петербургских дворцах и особняках. Но, несмотря на тяжёлое обложение налогами, дворяне продолжали предпочитать именно

¹³ Матвеев и Краско, Фонтанный дом, с. 55.

русскую баню, и к концу XVIII века почти в каждом дворце Петербурга она уже существовала.¹⁴

Бане приписывали особые целительные силы: её называли «первым народным доктором» - вторым была водка, третьим сырой чеснок. С ней в фольклоре было связано бесчисленное множество магических верований.¹⁵ Ходить в баню означало очищать и тело, и душу, и этот обряд очищения входил в состав важнейших жизненных ритуалов. Баня была местом родов: там было тепло, чисто и уединённо, а в ряде омовений, продолжавшихся сорок дней, женщина очищалась от кровотечения после родов, которое, согласно церковному учению и народному представлению о бескровном рождении Христа, символизировало падшее состояние женской природы.¹⁶ Такова же была и роль бани в предсвадебных обрядах: баня должна была обеспечить невесте чистоту. Накануне свадьбы невесту мыли в бане подружки. В некоторых местах существовал обычай, по которому жених и невеста шли в баню ещё до брачной ночи. И это были не только крестьянские обряды. Их разделяло и провинциальное дворянство, и даже двор в последние десятилетия XVII века. По обычаю 1670-х годов невесту царя Алексея мыли в бане накануне свадьбы, пока снаружи хор пел священные песнопения, после чего она принимала благословение священника.¹⁷ Это переплетение языческих банных ритуалов с христианскими обрядами столь же сильно проявлялось и на Крещение, и на Масленицу, в Чистый понедельник, когда омовение и благочестие становились долгом дня. В эти святые дни русская семья любого сословия очищала дом: мыла полы, вычищала кладовые, избавлялась от всего испорченного и нечистого, а затем, окончив это, отправлялась в баню и очищала уже тело.

Но наверху, в дворцовом салоне, царил совсем иной, европейский мир. У каждого крупного дворца был свой салон, служивший местом концертов и маскарадных балов, банкетов, вечеров, а иной раз и чтений величайших русских поэтов эпохи. Как и все дворцы, Фонтанный дом был создан для ритуалов салона. К нему вела широкая дугообразная подъездная аллея для торжественного прибытия в четвёрке; был публичный вестибюль, где снимали плащи и меха; была «парадная» лестница и просторные приёмы, где гости могли показать свой изысканный туалет и безукоризненные манеры. Звёздами этого общества были женщины. Всякий салон вращался вокруг красоты, обаяния и ума своей хозяйки - как, например, вокруг Анны Павловны Шерер у Толстого или Татьяны у Пушкина. После того как в Московии женщины были отстранены от публичной жизни, в европейской культуре XVIII века им достались ведущие роли. Впервые в истории русского государства одна за

¹⁴ И. А. Богданов, Три века петербургской бани (С.-Петербург, 2000), с. 59.

¹⁵ Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом (Москва, 1899), с. 85.

¹⁶ См.: E. Levin, "Childbirth in Pre-Petrine Russia: Canon Law and Popular Traditions", в кн.: B. Clements et al. (eds.), *Russia's Women. Accommodation, Resistance, Transformation* (Berkeley, 1991), особенно с. 44–51; а также, о тех же обычаях в более позднее время: T. Listova, "Russian Rituals, Customs and Beliefs Associated with the Midwife (1850–1930)", в кн.: H. Balzer (ed.), *Russian Traditional Culture* (Armonk, N.Y., 1992), с. 130–131.

¹⁷ Богданов, Три века петербургской бани, с. 16

другой воцарились женщины. Женщины стали образованными и сведущими в европейских искусствах. К концу XVIII века образованная дворянка стала нормой высшего общества - настолько, что необразованная знатная женщина сделалась обычной фигурой сатиры. Вспоминая годы своей службы французским послом в Петербурге в 1780-х, граф Сегюр писал, что русские дворянки «опередили мужчин в этом поступательном движении к усовершенствованию: уже тогда можно было увидеть множество изящных женщин и девушек, замечательных своим обаянием, свободно говоривших на семи-восьми языках, игравших на нескольких инструментах и знакомых с лучшими романистами и поэтами Франции, Италии и Англии». По сравнению с ними мужчинам, казалось, почти нечего было сказать.¹⁸

Именно женщины задавали манеры салона: целование руки, балетные поклоны, женственность в одежде щёголя - всё это было следствием их влияния. Искусство салонной беседы было глубоко женственным. Оно состояло в непринуждённом и остроумном разговоре, почти незаметно перескакивающим с одной темы на другую и превращающем даже самую пустую мелочь в предмет обворожительного интереса. При этом считалось *de rigueur* не задерживаться надолго на серьёзных, «мужских» предметах вроде политики или философии, как подчёркивает Пушкин в *Евгении Онегине*:

Стал оживляться разговор;
Перед хозяйкой легкий вздор
Сверкал без глупого жеманства,
И прерывал его меж тем
Разумный толк без пошлых тем,
Без вечных истин, без педантизма,
И не пугал ничьих ушей
Свободной живостью своей.¹⁹

Пушкин полагал, что смысл салонной беседы заключается во флирте; однажды он даже заметил, что смысл жизни - «нравиться женщинам». Друзья поэта свидетельствовали, что его разговор был не менее замечателен, чем стихи, а брат его Лев уверял, что истинный его гений заключался именно в искусстве флиртовать.²⁰

Читательская публика в пушкинскую эпоху по преимуществу состояла из женщин. В *Евгении Онегине* мы впервые встречаем Татьяну с французской книгой в руках. Русский литературный язык, складывавшийся именно в это время, сознательно создавался такими поэтами, как Пушкин, в расчёте на женский вкус и салонную манеру. До появления Пушкина у России почти не было национальной литературы - отсюда его почти божественный статус в этом обществе. «В России, - писала мадам де Сталь в начале XIX

¹⁸ Memoirs of Louis Philippe Comte de Ségur, c. 236–237.

¹⁹ Пушкин, Евгений Онегин, с. 196.

²⁰ А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, в 2 т. (Москва, 1974), т. 1, с. 63.

века, - литература состоит из нескольких господ».²¹ К 1830-м годам, когда русская литература уже бурно росла, подобные взгляды стали предметом сатиры у патриотически настроенных писателей, прежде всего у самого Пушкина. В *Пиковой даме* (1834) старая графиня, дама екатерининской поры, просит внука привезти ей новый роман; когда он спрашивает, не хочет ли она русский, старуха изумляется: «А разве есть русские романы?»²² Однако в то время, когда писала де Сталь, отсутствие большого литературного канона действительно было источником острого смущения для образованных русских. В 1802 году поэт и историк Николай Карамзин составил «Пантеон российских авторов», начиная с древнего певца Бояна и кончая современностью, - и насчитал всего лишь около двадцати имён. Главные литературные достижения XVIII века - сатиры князя Антиоха Кантемира, оды Василия Тредиаковского и Александра Сумарокова, поэзия Ломоносова и Державина, трагедии Якова Княжнина и комедии Дениса Фонвизина - едва ли составляли живую национальную литературу. Все эти произведения были производными от жанров неоклассической традиции. Некоторые почти не отличались от переводов европейских сочинений, где русскими делались только имена действующих лиц, а действие переносилось в Россию. Владимир Лукин, придворный драматург Екатерины, «русифицировал» множество французских пьес; то же делал в 1760-х и Фонвизин. За три последние четверти XVIII века в России было издано около пятисот литературных произведений. Но лишь семь из них были русскими по происхождению.²³

Отсутствие национальной литературы будет преследовать молодую русскую интеллигенцию в первые десятилетия XIX века. Карамзин объяснял это отсутствием тех институтов - литературных обществ, журналов, газет, - которые и создают европейское общество.²⁴ Читающая публика в России была чрезвычайно мала - в XVIII веке это была ничтожная доля всего населения, - а книгоиздание находилось под господством Церкви и двора. Писателю было крайне трудно, а чаще невозможно, жить своим пером. Большинство русских авторов XVIII века, будучи дворянами, обязаны были служить в государственных учреждениях; а те, кто, подобно баснописцу Ивану Крылову, отворачивались от службы и пытались прокормиться литературой, почти всегда оказывались в крайней бедности. Крылов был вынужден стать домашним учителем в домах богатых. Некоторое время он служил и в Фонтанном доме.²⁵

Но главным препятствием для развития национальной литературы было неразвитое состояние самого литературного языка. Во Франции или Англии писатель в значительной мере писал так, как люди говорили; в России же между письменным и устным языком зияла пропасть. Письменный язык XVIII века представлял собой неуклюжую смесь архаического

²¹ Цит. по: С. М. Волконский, Мои воспоминания, в 2 т. (Москва, 1992), т. 1, с. 130.

²² А. Пушкин, Пиковая дама и другие повести, пер. R. Edmonds (Harmondsworth, 1962), с. 158.

²³ В. В. Сиповский, Очерки из истории русского романа (С.-Петербург, 1909), кн. 1, вып. 1, с. 43.

²⁴ См. статью Карамзина 1802 года: «Отчего в России мало авторских талантов?», в кн.: Сочинения, т. 3, с. 526–533.

²⁵ Помещицыя Россия по запискам современников (Москва, 1911), с. 134.

церковнославянского, канцелярского жаргона и латинизмов, занесённых через польскую речь. Не существовало ни твёрдой грамматики, ни устойчивой орфографии, ни ясных определений многих отвлечённых слов. Это был книжный, тёмный язык, далёкий и от разговорной речи высшего общества, которая по существу была французской, и от простой речи русского крестьянства.

Такова была задача, стоявшая перед русскими поэтами в начале XIX века: создать литературный язык, укоренённый в живой разговорной речи общества. Главная трудность состояла в том, что в русском языке не существовало слов для тех мыслей и чувств, из которых и состоит лексикон писателя. Основные литературные понятия, большей частью относящиеся к частному миру личности, в русском языке ещё не были выработаны: «жест», «симпатия», «частная жизнь», «импульс», «воображение» - всё это нельзя было выразить без помощи французского.²⁶ Более того, поскольку почти вся материальная культура общества была заимствована с Запада, в русском, как заметил Пушкин, просто не было слов для самых элементарных вещей:

Но панталоны, фрак, жилет -
Всех этих слов на русском нет.²⁷

Поэтому русские писатели были вынуждены приспособлять или заимствовать французские слова, чтобы передавать чувства и изображать мир своих читателей из высшего общества. Карамзин и его литературные ученики, включая молодого Пушкина, стремились «писать, как говорят люди» - то есть как говорят люди вкуса и культуры, и прежде всего «воспитанная женщина» светского общества, которую они справедливо считали своим «главным читателем».²⁸ Этот «салонный стиль» отличался известной лёгкостью и изяществом благодаря галлизированному синтаксису и фразеологии. Но чрезмерное изобилие французских заимствований и неологизмов делало его и тяжеловесным, и многословным. И в сущности он был так же далёк от простой народной речи, как церковнославянский язык XVIII века. Это был язык светского притворства, который Толстой высмеял уже в первых страницах *Войны и мира*:

Анна Павловна кашляла несколько дней, у нее был грипп, как она говорила (грипп был тогда новое слово, употреблявшееся только редкими).²⁹

Но этот салонный стиль был необходимой ступенью в развитии литературного языка. Пока в России не возникло более широкого круга читателей и не появилось больше писателей, готовых брать за основу простую речь, другой возможности не существовало. Даже в начале

²⁶ . В. Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. (Leiden, 1949), с. 239.

²⁷ Пушкин, Евгений Онегин, с. 16.

²⁸ Ю. Лотман, Б. Успенский, «“Письма русского путешественника” Карамзина и их место в развитии русской культуры», в кн.: Н. М. Карамзин, Письма русского путешественника (Ленинград, 1984), с. 598; Н. Херасков, Избранные произведения (Москва—Ленинград, 1961), с. 83.

²⁹ Л. Толстой, Война и мир, пер. Л. и А. Мод (Oxford, 1998), с. 3.

XIX века, когда такие поэты, как Пушкин, старались вырваться из-под иностранного владычества над языком, изобретая русские слова, им всё равно приходилось объяснять их салонной публике. Так, в повести «Барышня-крестьянка» Пушкин вынужден был пояснить значение русского слова «самобытность», добавив в скобках его французский эквивалент - *individualité*.³⁰

³⁰ Виноградов, Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв., с. 202.

В ноябре 1779 года в Эрмитажном придворном театре в Петербурге состоялась премьера комической оперы Княжнина *«Несчастье от кареты»*. Место для неё было выбрано с изысканной иронией: ведь эта блистательная сатира на рабское подражание иностранным нравам звучала именно там, где это подражание царило безраздельно. Роскошный театр, недавно выстроенный итальянцем Кваренги в Зимнем дворце, был обителью французской оперы - самой престижной из всех иностранных трупп. Его избранная публика являлась туда в безукоризненных французских платьях и с последними парижскими причёсками. Здесь-то и процветала именно та галломания, которую Княжнин в своей опере обвинял в нравственном растлении общества. Опера рассказывает о двух влюблённых крестьянах, Лукьяне и Анюте, которым мешает соединиться ревнивый приказчик их господ, Климентий, сам желающий заполучить Анюту. Как крепостные, оба они принадлежат глупой дворянской чете по фамилии Фирюлины, чья единственная цель в жизни - обезьянничать, перенимая новейшие парижские моды. Фирюлины решают, что непременно должны обзавестись новой каретой, о которой теперь все говорят. Чтобы добыть деньги, они велят Климентию продать нескольких своих крепостных в рекруты. Климентий выбирает Лукьяна. И только тогда, когда влюблённые начинают молить своих хозяев на чувствительном языке галлизированного салона, Лукьяна наконец освобождают. До той минуты Фирюлины смотрели на них просто как на русских мужиков и, следовательно, полагали, что таким существам чувства вроде любви вовсе не свойственны. Но всё сразу предстает в ином свете, как только Лукьян и Анюта начинают говорить французскими клише.¹

Сатира Княжнина была одной из целой череды пьес, где иностранное жеманство Петербурга приравнялось к нравственному разложению общества. Петербургский щёголь - в модном платье, с напускными манерами и женоподобной французской речью - стал отрицательным образом «русского человека». Он сделался посмешищем комедий - от Медора в кантемировском сатирическом *«Худом воспитании»* (1729) до Ивана в фонвизинском *«Бригадире»* (1769). В этих комедиях уже содержались зачатки национального самосознания, основанного на противопоставлении чужого и своего. Порочные и искусственные повадки франта противопоставлялись простой и естественной добродетели крестьянства; соблазны европейского города - духовным ценностям русской деревни. Молодой щёголь не только говорил с русскими старшими на чужом языке, так что непонимание его галлицизмов рождало бесчисленные комические недоразумения; он жил ещё и по чуждому нравственному кодексу, угрожавшему патриархальным устоям России. В комедии Хераскова *«Ненавистник»*, шедшей в Петербурге в тот же год, что и *«Несчастье от кареты»*, фигура франта по имени Стовид советует другу, не сумевшему склонить

¹ S. Karlinsky, *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin* (Berkeley, 1985), c. 143–144.

молодую девушку пойти с ним против воли родителей, «втолковать ей, что в Париже дочерняя любовь к родителям считается мещанством». И впечатлительная девушка действительно поддается этому доводу; тогда Стовид рассказывает, как слышал, что она сказала отцу: «Прочь! Во Франции отцы не водятся с детьми, и только купеческие дочери целуют у отцов руки». А после того плюнула в него.²

В самой сердцевине всех этих сатир лежало представление о Западе как об отрицании русских начал. Нравоучение было простым: рабски подражая западным образцам, аристократы утратили всякое чувство собственной национальности. Стремясь стать своими среди иностранцев, они сделались иностранцами у себя дома.

Дворянин, обожествляющий Францию и потому презирающий Россию, - постоянный персонаж этих комедий. «Для чего я родился русским?» - восклицает Дюлеж в сумароковских *«Чудовищах»* (1750). «О природа! не стыдно ли тебе, что ты дала мне русского отца?» Его презрение к соотечественникам так велико, что в продолжении пьесы он даже вызывает знакомого на дуэль за то, что тот осмелился назвать его «соотечественником и братом».³ Иван Фонвизина в *«Бригадире»* считает Францию своей «духовной родиной» лишь потому, что когда-то его учил французский кучер. Вернувшись из поездки во Францию, он заявляет, что «всякий, кто хоть раз побывал в Париже, имеет право более не считать себя русским».⁴

Этот литературный тип остался одним из столпов русской сцены и в XIX веке. Чацкий у Грибоедова в *«Горе от ума»* (1822–1824) до того проникается европейской культурой во время своих странствий, что по возвращении уже не в силах выносить жизнь в Москве. Он снова уезжает - в Париж, заявляя, что в русской жизни для него более нет места. Чацкий был прообразом тех «лишних людей», которые населяют русскую литературу XIX века: пушкинского Евгения Онегина, лермонтовского Печорина, тургеневского Рудина; в основе всех их бед лежит чувство отчуждения от родной земли.

В действительной жизни Чацких было множество. Достоевский встречал их в русских эмигрантских кругах Германии и Франции в 1870-х годах:

...были всякие, но, в огромном большинстве, если не все, - более или менее ненавидящие Россию, иные нравственно, вследствие убеждения, "что в России таким порядочным и умным, как они, людям нечего делать", другие уже просто ненавидя ее безо всяких убеждений, так сказать, натурально, физически: за климат, за поля, за леса, за порядки, за освобожденного мужика, за русскую историю, одним словом, за всё, за всё ненавидя.⁵

² Российский театр, в 43 т. (С.-Петербург, 1786–1794), т. 10 (1786), с. 66.

³ Российский театр, т. 16 (1787), с. 17; Русская комедия XVIII века (Москва—Ленинград, 1950), с. 76–77.

⁴ Д. И. Фонвизин, Собрание сочинений, в 2 т. (Москва—Ленинград, 1959), т. 1, с. 77–78

⁵ Ф. Достоевский, Дневник писателя, пер. К. Lantz, в 2 т. (London, 1993), т. 2, с. 986.

Но не только эмигранты - и не только почти постоянное скопление богатых русских на курортах и морских берегах Германии и Франции - отрывались от собственной национальной почвы. Вся идея европейского воспитания заключалась в том, чтобы сделать русского человека столь же свободным и своим в Париже, как в Петербурге. Это воспитание рождало особый космополитизм - одну из самых прочных культурных сил России. Оно давало образованным классам ощущение принадлежности к более широкой европейской цивилизации, и именно в этом был залог высших достижений их национальной культуры в XIX веке. Пушкин, Толстой, Тургенев, Чайковский, Дягилев, Стравинский - все они соединяли свою русскость с европейской культурной идентичностью. Пишущий с вершины 1870-х годов Толстой передал почти магическое очарование этого европейского мира глазами Левина, когда тот влюбляется в дом Щербацких в «*Анне Карениной*» (1873–1876):

«Как это ни странно может показаться, но Константин Левин был влюблен именно в дом, в семью, в особенности в женскую половину семьи Щербацких. Сам Левин не помнил своей матери, и единственная сестра его была старше его, так что в доме Щербацких он в первый раз увидел ту самую среду старого дворянского, образованного и честного семейства, которой он был лишен смертью отца и матери. Все члены этой семьи, в особенности женская половина, представлялись ему покрытыми какою-то таинственною, поэтической завесой, и он не только не видел в них никаких недостатков, но под этою поэтическою, покрывавшею их завесой предполагал самые возвышенные чувства и всевозможные совершенства. Для чего этим трем барышням нужно было говорить через день по-французски и по-английски; для чего они в известные часы играли попеременно на фортепиано, звуки которого всегда слышались у брата наверху, где занимались студенты; для чего ездили эти учителя французской литературы, музыки, рисования, танцев; для чего в известные часы все три барышни с m-lle Linon подъезжали в коляске к Тверскому бульвару в своих атласных шубках - Долли в длинной, Натали в полудлинной, а Кити в совершенно короткой, так что статные ножки ее в туго натянутых красных чулках были на всем виду; для чего им, в сопровождении лакея с золотою кокардой на шляпе, нужно было ходить по Тверскому бульвару, - всего этого и многого другого, что делалось в их таинственном мире, он не понимал, но знал, что все, что там делалось, было прекрасно, и был влюблен именно в эту таинственность совершавшегося.»⁶

Но именно это чувство принадлежности к Европе рождало и раздвоенность души. «У нас, русских, две родины: Россия и Европа», - писал Достоевский. Александр Герцен был типичным представителем этой вестернизированной элиты. После встречи с ним в Париже Достоевский сказал, что Герцен не эмигрировал - он эмигрантом родился. Писатель XIX века Михаил Салтыков-Щедрин метко определил это состояние внутренней эмиграции. «В России, - вспоминал он о 1840-х годах, - впрочем, не столько в России, сколько специально в Петербурге - мы существовали лишь фактически или, как в то время говорилось, имели “образ жизни”. Ходили на службу в соответствующие канцелярии, писали письма к

⁶ Л. Толстой, Анна Каренина, пер. R. Edmonds (Harmondsworth, 1974), с. 34.

родителям, питались в ресторанах, а чаще всего в кухмистерских, собирались друг у друга для беседований и т. д. Но духовно мы жили во Франции».⁷ Для этих европейских русских «Европа» была не просто местом. Это была область ума, которую они населяли через своё воспитание, язык, религию и весь строй взглядов.

Они были настолько погружены в иностранные языки, что многим трудно было говорить и писать на собственном. Княгиня Дашкова, громкая защитница русской культуры и единственная женщина-президент Российской Академии наук, получила блестящее европейское воспитание. «Насъ учили четыремъ языкам, и по-французски мы говорили свободно; государственный секретарь преподавал намъ итальянский языкъ, а Бехтеев давалъ уроки русскаго, как мы плохо ни занимались им, - писала она в своих воспоминаниях.⁸ Граф Карл Нессельроде, балтийский немец и русский министр иностранных дел с 1815 по 1856 год, не мог ни писать, ни даже толком говорить на языке страны, которую был призван представлять. Французский был языком высшего общества, а в семьях высокого происхождения - и языком всех личных отношений. Волконские, например, семья, чью судьбу мы ещё проследим в этой книге, между собой говорили почти исключительно по-французски. Мадемуазель Каллам, французская гувернантка в доме Волконских, вспоминала, что за почти пятьдесят лет службы ни разу не слышала, чтобы Волконские говорили по-русски - разве что отдавали приказания слугам. Это относилось даже к Марии (урождённой Раевской), жене князя Сергея Волконского, любимого адъютанта Александра I в 1812 году. Несмотря на то, что она выросла на Украине, где дворянские семьи охотнее говорили по-русски, Мария не умела как следует писать по-русски. Письма мужу она писала по-французски. Её устный русский, подхваченный у прислуги, был очень примитивен и переполнен крестьянскими оборотами. Парадоксально, но самые утончённые и культурные русские нередко владели только тем крестьянским вариантом русского, который усваивали в детстве от дворовых.⁹ Такова и есть европейская культура толстовской «Войны и мира» - культура, в которой русские «говорили на том изысканном французском языке, на котором не только говорили, но и думали наши деды».¹⁰ По-русски они беседовали так, словно были французами, прожившими в России не более года.

Это пренебрежение к русскому языку особенно сильно и устойчиво держалось в самых высоких слоях аристократии, всегда бывших наиболее европеизированными и нередко по происхождению иностранными. В некоторых семьях детям запрещалось говорить по-русски иначе как по воскресеньям и в церковные праздники. Княжне Екатерине Голицыной за всё время её воспитания дали только семь уроков родного языка. Её мать презирала русскую литературу и говорила, что Гоголь - «для кучеров». У детей Голицыных была

⁷ М. Е. Салтыков-Щедрин, Полное собрание сочинений, в 20 т. (Москва, 1934–1947), т. 14, с. 111.

⁸ Воспоминания княгини Е. Р. Дашковой (Leipzig, б. г.), с. 11, 32

⁹ С. Sutherland, The Princess of Siberia: The Story of Maria Volkonsky and the Decembrist Exiles (London, 1984), с. 172–173. См. также: Волконский, Мои воспоминания, т. 2, с. 20.

¹⁰ Толстой, Война и мир, с. 3.

французская гувернантка, и если она заставляла их говорящими по-русски, то наказывала, повязывая им на шею красную тряпицу в виде чёртова языка.¹¹ Подобное испытала и Анна Лелонг в Женской гимназии - лучшем заведении для дворянских дочерей в Москве. Девочек, пойманных на русском слове, заставляли целый день носить красный жестяной колокольчик и стоять, как провинившихся дурочек, в углу класса, без белых передников; даже за столом они должны были стоять и получали еду последними.¹² Других детей за русскую речь карали ещё строже - иногда даже запирали в комнате.¹³ Похоже, русское слово, подобно бесу, следовало выбивать из дворянского ребёнка сизмальства, так что даже самые детские чувства надлежало выражать на чужом языке. Отсюда этот крошечный, но чрезвычайно красноречивый эпизод в гостиной Облонских в «Анне Карениной», когда маленькая дочь Долли входит в комнату, где мать разговаривает с Левиным:

- Как вы смешны, - сказала Дарья Александровна с грустной усмешкой, несмотря на волнение Левина. - Да, я теперь все больше и больше понимаю, - продолжала она задумчиво.
- Так вы не приедете к нам, когда Кити будет?

- Нет, не приеду. Разумеется, я не буду избегать Катерины Александровны, но, где могу, постараюсь избавить ее от неприятности моего присутствия.

- Очень, очень вы смешны, - повторила Дарья Александровна, с нежностью вглядываясь в его лицо. - Ну, хорошо, так как будто мы ничего про это не говорили. Зачем ты пришла, Таня? - сказала Дарья Александровна по-французски вошедшей девочке.

- Где моя лопатка, мама?

- Я говорю по-французски, и ты так же скажи.

Девочка хотела сказать, но забыла, как лопатка по-французски; мать ей подсказала и потом по-французски же сказала, где отыскать лопатку. И это показалось Левину неприятным.

Все теперь казалось ему в доме Дарьи Александровны и в ее детях совсем уже не так мило, как прежде.

"И для чего она говорит по-французски с детьми? подумал он. - Как это неестественно и фальшиво! И дети чувствуют это. Выучить по-французски и отучить от искренности", - думал он сам с собой, не зная того, что Дарья Александровна все это двадцать раз уже передумала и все-таки, хотя и в ущерб искренности, нашла необходимым учить этим путем своих детей.¹⁴

Подобные взгляды сохранялись в аристократических семьях весь XIX век и формировали воспитание некоторых самых творчески одарённых умов России. Толстой в 1820-х годах

¹¹ Е. Хвоцинская, «Воспоминания», Русская старина, т. 89 (1898), с. 518

¹² А. К. Лелонг, «Воспоминания», Русский архив (1914), кн. 2, № 6/7, с. 393

¹³ Е. И. Раевская, «Воспоминания», Русский архив (1883), кн. 1, № 1, с. 201.

¹⁴ Толстой, Анна Каренина, с. 292–293

рос под надзором того самого немецкого наставника, которого столь памятно изобразил в «Детстве» (1852). Французскому его учила тётка. Но, кроме нескольких пушкинских стихотворений, с русской литературой он не сталкивался до девяти лет, пока не поступил в школу. Тургенева обучали французские и немецкие наставники, а читать и писать по-русски он научился лишь благодаря усилиям крепостного камердинера своего отца. Первую русскую книгу он увидел в восемь лет, проникнув в запертую комнату, где находилась русская библиотека его отца. Даже на рубеже XX века встречались русские дворяне, едва владевшие языком собственных соотечественников. Владимир Набоков описывал своего «дядю Руку», чудаковатого дипломата, так:

он говорил на изысканной смеси французского, английского и итальянского, которыми владел с несравненно большей лёгкостью, чем родным языком. Когда же он прибегал к русскому, то неизменно коверкал или путал какое-нибудь крайне идиоматическое, даже простонародное выражение; например, за столом он мог вдруг со вздохом сказать: «*Je suis triste et seul comme une bylinka v pole*» («Я грустен и одинок, как былинка в поле»)¹⁵.

Дядя Рука умер в Париже в конце 1916 года - одним из последних представителей старомирной русской аристократии.

Не менее далёким для вестернизованных элит было и православие. Религия вообще играла в воспитании аристократии второстепенную роль. Дворянские семьи, погружённые в светскую культуру французского Просвещения, мало заботились о том, чтобы воспитывать детей в русской вере, хотя по привычке и из соображений приличия продолжали крестить их в государственной религии и соблюдать её обряды. Вольтерьянские взгляды, господствовавшие во многих знатных домах, приносили с собой и большую религиозную терпимость - что было весьма кстати, поскольку во дворце, с его иностранными учителями и крепостной прислугой, могли соседствовать несколько разных вероисповеданий. Православие, поскольку оно в основном сохранялось в людских, оказывалось внизу социальной лестницы - ниже протестантизма немецких наставников и католичества французов. Этот порядок только укреплялся тем обстоятельством, что до 1870-х годов не существовало полной Библии на русском языке - лишь Псалтырь и Часослов. Герцен читал Новый Завет по-немецки и ходил в Москве в церковь вместе со своей матерью-лютеранкой. Но только в пятнадцать лет - и лишь потому, что это требовалось для поступления в Московский университет, - отец нанял для него русского священника обучать его основам православной веры. Толстой в детстве не получил никакого систематического религиозного воспитания, а мать Тургенева откровенно презирала православие, считая его религией простонародья, и вместо обычных молитв за столом ежедневно велела читать французский перевод Фомы Кемпийского. Такое покровительственное отношение к православию как к «мужицкой вере» было для аристократии совершенно обыкновенным. Герцен рассказывает

¹⁵ В. Набоков, Память, говори (Speak, Memory) (Harmondsworth, 1967), с. 57.

о хозяине обеда, который на вопрос, постные ли блюда он подаёт по внутреннему убеждению, ответил, что делает это «просто и единственно ради прислуги».¹⁶

На этом фоне господства Европы сатиры вроде княжнинской и херасковской начали определять русский характер в понятиях, отличных от западных ценностей. Эти писатели выдвинули противопоставление чужеземной искусственности и родной правды, европейского разума и русского сердца, или «души», - противопоставление, ставшее основой национального повествования XIX века. В центре этого дискурса лежал старый романтический идеал родной почвы - чистой, «органической» России, не испорченной цивилизацией. Петербург был ложью и суетой, самовлюблённым щёголем, неотрывно любующимся своим отражением в Неве. Подлинная Россия находилась в провинции - там, где не было притворства и чужих условностей, где сохранялись простые «русские» добродетели.

Для одних этот контраст воплощался в противопоставлении Москвы и Петербурга. Корни славянофильского движения уходят ещё в конец XVIII века и связаны с защитой старой дворянской культуры Москвы и её провинций от европеизирующего петровского государства. Говорили, что помещичье дворянство ближе к обычаям и вере народа, чем петровские царедворцы и чиновничьи карьеристы. Самым громким выразителем старой знати был писатель Михаил Щербатов. В своём *«Путешествии в землю Офирскую»* (1784) он изображает северную страну, которой царь Перега правит из вновь основанного города Переграба. Подобно Петербургу - очевидной мишени его сатиры, - Переграб космополитичен и утончён, но чужд национальным традициям Офира, чей народ по-прежнему хранит нравственные добродетели Квамо (читай: Москвы), прежней столицы. В конце концов жители Переграба восстают, город гибнет, и Офир возвращается к простой жизни Квамо. Подобные идиллические представления о неповреждённом прошлом были весьма обычны в эпоху Руссо. Даже Карамзин, западник и вовсе не ностальг по старому боярству, в повести *«Наталья»* (1792) идеализировал «добродетельную и простую жизнь наших предков», когда «русские были настоящими русскими».

Для других носителем русских добродетелей были традиции деревни. Фонвизин находил их в христианских началах «стародума» Стародума - домотканого деревенского мудреца из своей сатиры *«Недоросль»* (1782). «Имей сердце, имей душу, и будешь человек во всякое время, - наставляет Стародум. - Всё прочее - мода».¹⁷ Представление о подлинном русском «я», скрытом и подавленном чуждыми условностями петербургского общества, постепенно стало общим местом. Оно возникло из сентиментального культа сельской невинности - культа, лучшим воплощением которого стала слезливая повесть Карамзина *«Бедная Лиза»* (1792). Карамзин рассказывает историю простой цветочницы, обманутой в любви столичным щёголем и утопившейся в пруду. Повесть содержала все элементы этого нового

¹⁶ А. Герцен, *Былое и думы*, пер. С. Garnett (Berkeley, 1982), с. 242; J. Frank, *Dostoevsky: Seeds of Revolt, 1821–1849* (Princeton, 1977), с. 42–43.

¹⁷ *Four Russian Plays*, пер. J. Cooper (Harmondsworth, 1972), с. 74

видения общности: миф о здоровой русской деревне, откуда Лизу изгоняет нищета; развращённость города с его иностранными нравами; трагическую и чистосердечную русскую героиню; и всеобщий идеал брака по любви.

Поэты вроде Петра Вяземского идеализировали деревню как пристанище естественной простоты:

Здесь нет цепей,
Здесь нет господства суеты.¹⁸

Писатели вроде Николая Новикова указывали на деревню как на место, где уцелели родные обычаи. Русский человек у себя дома, говорили они, лишь тогда, когда живёт близ земли.¹⁹ Для Николая Львова - поэта, инженера, архитектора, фольклориста - главной русской чертой была стихийность:

Во чужих землях все по ниточке
На безмен слова, на аршин шаги.
Там сидят сидят, да подумают,
А подумавши отдохнуть пойдут,
Отдохнувши уж, трубку выкурят
И задумавшись работать начнут.
Нет ни песенки, нет ни шуточки.
А у нашего православного
Дело всякое между рук горит.
Разговор его громовой удар,
От речей его искры сыплются,
По следам за ним коромыслом пыль!²⁰

Львов противопоставлял связанную условностями жизнь европейских русских спонтанному поведению и творческой свободе русского крестьянства. Он призывал русских поэтов освободиться от стеснений классического канона и искать вдохновения в свободных ритмах народной песни и стиха.

Центральным для этого культа простой народной жизни было представление о её нравственной чистоте. Радикальный сатирик Александр Радищев первым заявил, что высшие добродетели нации заключены в культуре её самых смиренных людей. Доказательством ему послужили... зубы. В «Путешествии из Петербурга в Москву» (1790) Радищев вспоминает, как встретил группу деревенских женщин, наряженных в традиционные праздничные одежды; они улыбались так широко, что открывались «ряды

¹⁸ «Деревня», в кн.: П. А. Вяземский, Избранные стихотворения (Москва—Ленинград, 1935), с. 123.

¹⁹ Сатирические журналы Н. И. Новикова (Москва—Ленинград, 1951), с. 65–67.

²⁰ «Неизданные стихи Н. А. Львова», Литературное наследство, № 9–10 (1933), с. 275.

зубов белее чистейшей слоновой кости». Дамы аристократии, у которых зубы все были испорчены, «с ума бы сошли от таких зубов»:

Приезжайте сюда, любезные наши боярыньки московские и петербургские, посмотрите на их зубы, учитеcь у них, как их содержать в чистоте. Зубного врача у них нет. Не сдирают они каждый день лоску с зубов своих ни щетками, ни порошками. Станьте, с которою из них вы хотите, рот со ртом; дыхание ни одной из них не заразит вашего легкого. А ваше, ваше, может быть, положит в них начало... болезни... боюсь сказать какой; хотя не покраснеетcь, но рассердитcь.²¹

²¹ А. Радищев, Путешествие из Петербурга в Москву, пер. L. Wiener (Cambridge, Mass., 1958), с. 131.

В панорамах Санкт-Петербурга XVIII века открытое небо и простор соединяют город с более обширной вселенной. Прямые линии тянутся к далёкому горизонту, за которым, как нам предлагается вообразить, лежит остальная Европа, достигаемая без труда. Устремлённость России в Европу всегда была *raison d'être* Санкт-Петербурга. Он был не просто петровским «окном в Европу», как однажды назвал столицу Пушкин, но открытой дверью, через которую Европа входила в Россию, а русские вступали в мир.

Для образованных российских элит Европа была чем-то большим, нежели туристическое направление. Она была культурным идеалом, духовным источником их цивилизации, и путешествие туда было паломничеством. Пётр Великий стал образцом русского путешественника на Запад, ищущего самосовершенствования и просвещения. В течение следующих двухсот лет русские шли по следам Петра в его западном пути. Сыновья петербургской знати отправлялись в университеты Парижа, Гёттингена и Лейпцига. «Гёттингенская душа», дарованная Пушкиным Ленскому, модному студенту в *Евгении Онегине*, стала своего рода эмблемой европейского мирозерцания, разделявшегося поколениями русских дворян:

По имени Владимир Ленской,
С душою прямо геттингенской,
Красавец, в полном цвете лет,
Поклонник Канта и поэт.
Он из Германии туманной
Привез учености плоды:
Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.¹

Все первопроходцы русского искусства обучались своему ремеслу за границей: Тредиаковский, первый настоящий поэт страны, был послан Петром учиться в Парижский университет; Андрей Матвеев и Михаил Аврамов, первые русские светские живописцы, были отправлены во Францию и Голландию; а, как мы уже видели, Березовский, Фомин и Бортнянский учились музыке в Италии. Михаил Ломоносов, первый выдающийся русский учёный и мыслитель, изучал химию в Марбурге, а затем вернулся на родину и помог

¹ Пушкин, Евгений Онегин, с. 37.

основать Московский университет, ныне носящий его имя. Пушкин однажды заметил, что этот универсальный гений «сам был первым нашим университетом».²

Гран-тур был для аристократии важнейшим обрядом перехода. Освобождение дворян от обязательной государственной службы в 1762 году выпустило в мир наиболее честолюбивое и любознательное русское дворянство. Они прибывали толпами в Париж, Амстердам и Вену. Но любимым их направлением была Англия. Это была родина состоятельного и независимого земельного дворянства, подобием которого русские вельможи стремились стать. Их англомания порой доходила до такой крайности, что граничила с отрицанием собственной самобытности. «Почему я не родилась англичанкой?» - восклицала княгиня Дашкова, частая посетительница и горячая поклонница Англии, воспевавшая её в своём знаменитом *Путешествии русской дворянки* (1775).³ Русские стекались на остров, украшенный короной, чтобы познакомиться с последними модами и устройством его прекрасных домов, усвоить новые методы ведения поместья и пейзажного садоводства, приобрести предметы искусства, экипажи, парики и все прочие необходимые принадлежности цивилизованного образа жизни.

Путевая литература, сопровождавшая это движение, играла жизненно важную роль в формировании русского самовосприятия по отношению к Западу. *Письма русского путешественника* Карамзина (1791–1801), самое влиятельное произведение этого жанра, воспитали целое поколение в ценностях и идеях европейской жизни. Карамзин покинул Санкт-Петербург в мае 1789 года. Затем, проследовав сначала через Польшу, Германию и Швейцарию, он весной следующего года вступил в революционную Францию и вернулся в русскую столицу через Лондон. Карамзин дал своим читателям панораму идеального европейского мира. Он описывал его памятники, театры и музеи, его прославленных писателей и философов. Его «Европа» была мифическим царством, которое последующие путешественники, впервые узнавшие Европу через чтение его книги, будут искать, но никогда по-настоящему не найдут. Историк Михаил Погодин взял *Письма* с собой, отправляясь в Париж в 1839 году. Даже поэт Маяковский в 1925 году воспринимал этот город сквозь сентиментальную призму карамзинского сочинения.⁴ *Письма* учили русских тому, как вести себя и как чувствовать себя культурными европейцами. В своих письмах Карамзин изображал себя вполне непринуждённым и принятым на равных в интеллектуальных кругах Европы. Он рассказывал о непринуждённых беседах с Кантом и Гердером. Он показывал себя приближающимся к культурным памятникам Европы не как какого-нибудь варварского скифа, но как человека утончённого и образованного, уже

² Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 11, с. 249.

³ Н. М. Hyde, *The Empress Catherine and the Princess Dashkov* (London, 1935), с. 107. Путешествие Дашковой («Путешествие одной российской знатной госпожи по некоторым английским провинциям») см. в кн.: Опыт трудов вольного российского собрания, вып. 2 (1775), с. 105–145.

⁴ Лотман и Успенский, «“Письма русского путешественника” Карамзина и их место в развитии русской культуры», с. 531–532.

знакомого с ними по книгам и картинам. Общий эффект состоял в том, чтобы представить Европу чем-то близким России, цивилизацией, частью которой она является.

И всё же Карамзину удалось выразить и ту неуверенность, которую все русские ощущали в своей европейской самоидентификации. Куда бы он ни приезжал, ему постоянно напоминали о представлении Европы о России как об отсталой стране. По дороге в Кёнигсберг два немца «удивились, узнав, что русский может говорить на иностранных языках». В Лейпциге профессора отзывались о русских как о «варварах» и не могли поверить, что у них есть собственные писатели. Французы были ещё хуже: их снисходительность к русским как к ученикам своей культуры сочеталась с презрением к ним как к обезьянам, умеющим только подражать.

«У нас всякий, кто умеет только сказать: "Comment vous portez-vous?" {Как вы поживаете? (франц.). - Ред.}, без всякой нужды коверкает французский язык, чтобы с русским не говорить по-русски, а в нашем так называемом хорошем обществе без французского языка будешь глух и нем. Не стыдно ли? Как не иметь народного самолюбия? Зачем быть попугаями и обезьянами вместе? Наш язык и для разговоров, право, не хуже других; надобно только, чтобы наши умные светские люди, особливо же красавицы, искали в нем выражений для своих мыслей. Всего же смешнее для меня наши остроумцы, которые хотят быть французскими авторами. Бедные! Они счастливы тем, что француз скажет об них: "Pour un etranger, Monsieur n'ecrit pas mal!" {Для иностранца вы, сударь, пишете недурно! (франц.) - Ред.} » ⁵

Порой подобные замечания побуждали Карамзина к преувеличенным утверждениям о достижениях России. Но по мере путешествия по Европе он приходил к убеждению, что её народы обладают таким образом мышления, который отличен от его собственного. Даже после целого столетия реформ ему казалось, что русские, быть может, европеизировались лишь поверхностно. Они усвоили западные манеры и условности. Но европейские ценности и чувствительность ещё не проникли в их внутренний мир.⁶

Сомнения Карамзина разделяли многие образованные русские, пытавшиеся определить свою «европейскость». В 1836 году философ Чаадаев был объявлен сумасшедшим за то, что с отчаянием написал: хотя русские, быть может, и способны подражать Западу, они не в состоянии усвоить его сущностные нравственные ценности и идеи. И всё же, как указывал Герцен, Чаадаев лишь высказал то, что каждый мыслящий русский чувствовал уже многие годы. Эти сложные чувства - неуверенность, зависть и обида по отношению к Европе - и поныне определяют русское национальное сознание.

⁵ Н. М. Карамзин, Письма русского путешественника (Ленинград, 1984), с. 12, 66. О французских взглядах см.: D. von Mohrenschildt, Russia in the Intellectual Life of Eighteenth-century France (Columbia, 1936), с. 56–57.

⁶ Карамзин, Письма русского путешественника, с. 338.

За пять лет до того, как Карамзин отправился в своё путешествие, писатель и чиновник Денис Фонвизин вместе с женой путешествовал по Германии и Италии. Это была уже не первая их поездка в Европу. В 1777–1778 годах они ездили по курортам Германии и Франции в поисках средства от фонвизинских мигреней. На сей раз причиной отъезда за границу стал удар, парализовавший его руку и сделавший его речь невнятной. Фонвизин вёл записи и писал домой письма со своими наблюдениями о заграничной жизни и о характере различных народов. Эти *Письма из путешествия* были первой попыткой русского писателя определить духовные традиции России как отличные от западных и даже превосходящие их.

Фонвизин отправлялся не как националист. Свободно владея несколькими языками, он выглядел типичным петербургским космополитом - в модном платье и напудренном парике. Он был знаменит остротой языка и изобретательным остроумием, которые с успехом употреблял в многочисленных сатирах против галломании. Но если его и отталкивали пустяки и фальшивые условности высшего света, то это объяснялось не столько ксенофобией, сколько его собственным чувством социального отчуждения и превосходства. Правда состояла в том, что Фонвизин был несколько мизантропом. Будь то в Париже или в Санкт-Петербурге, он питал презрение ко всему *beau monde* - к тому самому миру, в котором вращался как старший чиновник Министерства иностранных дел. В ранних письмах из-за границы Фонвизин изображал все народы одинаковыми. «Я увидел, - писал он из Франции в 1778 году, - что в любой земле дурного гораздо больше, чем доброго, что люди везде люди, что ум встречается редко, а дураков в каждой стране множество, и что, словом, наша страна не хуже никакой другой». Такая позиция культурного релятивизма покоилась на идее просвещения как основе международного сообщества. «Достойные люди, - заключал Фонвизин, - составляют между собою один народ, независимо от страны, из которой происходят».⁷ Во время своего второго путешествия, однако, Фонвизин выработал более мрачный взгляд на Европу. Он без всяких обиняков обличал её достижения. Франция, символ «Запада», стала главной его мишенью - быть может, отчасти потому, что его не принимали в салонах её столицы.⁸ Париж был для Фонвизина «городом нравственного разложения», «лжи и лицемерия», способным лишь развратить молодого русского, приехавшего туда в поисках того решающего *comme il faut*. Это был город материальной жадности, где «деньги - Бог»; город тщеславия и внешних форм, где «наружные манеры и условности значат всё», а «дружба, честность и духовные ценности не значат ничего». Французы много говорили о своей «свободе», но действительное положение простого француза было состоянием рабства, ибо «бедный человек не может прокормить себя иначе как рабским трудом, так что “свобода” есть лишь пустое слово». Французские философы были, по его мнению, лживы, потому что не жили так, как учили. Итак, заключал он, Европа

⁷ Фонвизин, Собрание сочинений, т. 2, с. 449, 480.

⁸ См.: Mohrenschildt, *Russia in the Intellectual Life of Eighteenth-century France*, с. 40, 46.

весьма далека от того идеала, каким её воображают русские, и пора признать, что «у нас жить лучше»:

Если кто-либо из моих молодых соотечественников, обладающих здравым смыслом, возмутится злоупотреблениями и беспорядками, господствующими в России, и в сердце своём начнёт от неё отдаляться, то нет лучшего средства обратить его к той любви, какую он должен питать к своему отечеству, чем как можно скорее отправить его во Францию.⁹

Те слова, которыми Фонвизин характеризовал Европу, с поразительной регулярностью возникали и в последующей русской путевой литературе. «Развращённая» и «упадочная», «лживая» и «поверхностная», «материалистическая» и «эгоистическая» - таков был русский лексикон Европы вплоть до *Писем из Франции и Италии* Герцена (1847–1852) и *Зимних заметок о летних впечатлениях* Достоевского (1862), путевого очерка, вторившего Фонвизину. В этой традиции путешествие служило лишь предлогом для философского рассуждения о культурном отношении между Европой и Россией. Постоянное повторение этих эпитетов означало возникновение идеологии - особого взгляда на Россию в зеркале Запада. Мысль о нравственном разложении Запада повторял почти каждый русский писатель от Пушкина до славянофилов. Герцен и Достоевский поставили её в центр своих мессианских видений русского предназначения - спасти падший Запад. Мысль о том, что французы лживы и мелки, стала общим местом. Для Карамзина Париж был столицей «поверхностного блеска и очарования»; для Гоголя в нём был «лишь внешний лоск, скрывавший бездну обмана и корысти».¹⁰ Вяземский изображал Францию как «землю притворства и лжи». Цензор и литератор Александр Никитенко писал о французах: «Кажется, они родились с любовью к театру и склонностью его создавать - они созданы для представления. Чувства, принципы, честь, революция - всё у них превращается в игру, в зрелище».¹¹ Достоевский соглашался с тем, что французы обладают особым даром «симулировать чувства и любовь к природе».¹² Даже Тургенев, убеждённый западник, изображал их в *Дворянском гнезде* (1859) цивилизованными и обаятельными, но лишёнными духовной глубины и интеллектуальной серьёзности. Устойчивость этих культурных стереотипов показывает, до какой мифической величины разрослась «Европа» в русском сознании. Эта воображаемая «Европа» имела больше общего с потребностью определить «Россию», чем с самим Западом. Идея «России» не могла существовать без «Запада» - точно так же, как и «Запад» не мог существовать без «Востока». «Европа была нам нужна как идеал, как укор, как пример, - писал Герцен. - Если бы она не была всем этим, её пришлось бы выдумать».¹³

⁹ Фонвизин, Собрание сочинений, т. 2, с. 420, 439, 460, 476–477, 480–481, 485–486.

¹⁰ Карамзин, Письма русского путешественника, с. 243; А. Р. Obolensky, Food Notes on Gogol (Machitoba, 1972), с. 109.

¹¹ А. Никитенко, Дневник русского цензора, под ред. и в пер. Н. Jacobson (Amherst, 1975), с. 213–214.

¹² R. Jakobson, «Der russische Frankreich-Mythus», Slavische Rundschau, 3 (1931), с. 639–640.

¹³ А. И. Герцен, «Джон-Стюарт Милль и его книга “On Liberty”», в кн.: Собрание сочинений, в 30 т. (Москва, 1954–1965), т. 11, с. 66.

Русские были неуверенны в своём месте в Европе - и поныне остаются таковыми, - и эта двойственность служит ключом к их культурной истории и самосознанию. Живя на окраине континента, они никогда не были вполне уверены, там ли их судьба. Принадлежат ли они Западу или Востоку? Пётр повернул свой народ лицом к Западу и велел ему подражать его путям. С этого момента прогресс нации должен был измеряться по иностранному мерилу; все её нравственные и эстетические нормы, вкусы и общественные манеры определялись им. Образованные классы смотрели на Россию европейскими глазами, осуждая собственную историю как «варварскую» и «тёмную». Они искали одобрения Европы и хотели, чтобы она признала их равными себе. По этой причине они испытывали известную гордость за достижения Петра. Его имперское государство, более великое и могущественное, чем любая другая европейская держава, обещало привести Россию к современности. Но в то же время они болезненно сознавали, что Россия - не «Европа»: она постоянно не дотягивала до этого мифического идеала и, возможно, никогда не могла стать его частью. Внутри Европы русские жили с чувством неполноценности. «Мы до сих пор смотрим на европейцев и Европу в том роде, как провинциалы смотрят на столичных жителей, - с подобострастием и чувством собственной вины, принимая каждую разницу за недостаток, краснея своих особенностей, скрывая их, подчиняясь и подражая, - писал Герцен в 1850-х годах.¹⁴ Но отвержение со стороны Запада могло в равной мере порождать и чувство обиды, и чувство превосходства над ним. Если Россия не может стать частью «Европы», то ей следует тем более гордиться своей «инаковостью». В этой националистической мифологии «русской душе» приписывалась более высокая нравственная ценность, чем материальным достижениям Запада. Ей вверялась христианская миссия спасения мира.

¹⁴ Герцен, Былое и думы, с. 97.

Идеализация Европой России была глубоко поколеблена Французской революцией 1789 года. Якобинское царство террора подорвало русскую веру в Европу как в силу прогресса и просвещения. «“Век Просвещения”! Я не узнаю тебя в крови и пламени», - с горечью писал Карамзин в 1795 году.¹ Для него, как и для многих людей его круга, казалось, что волна убийств и разрушения «опустошит Европу», уничтожив «средоточие всех искусств и наук и драгоценные сокровища человеческого ума»². Быть может, история и впрямь есть бесплодный круговорот, а не путь прогресса, где «истина и заблуждение, добродетель и порок вечно повторяются»? Неужели возможно, что «человеческий род продвинулся столь далеко лишь затем, чтобы вновь быть низринутым в глубины варварства, подобно камню Сизифа»?³

Тоска и тревога Карамзина были широко разделяемы европейскими русскими его времени. Воспитанные в убеждении, что из Франции приходит только доброе, его соотечественники теперь видели в ней одно зло. Худшие их опасения, казалось, подтверждались ужасными рассказами эмигрантов, бежавших из Парижа в Санкт-Петербург. Русское правительство разорвало отношения с революционной Францией. В политическом отношении дворянство, некогда франкофильское, стало франкофобским, и «французы» превратились в синоним непостоянства и безбожия, особенно в Москве и в провинции, где русские политические обычаи и настроения всегда смешивались с иностранной условностью. В Петербурге, где аристократия была всецело погружена во французскую культуру, реакция против Франции носила более постепенный и сложный характер: там было немало либеральных дворян и патриотов (подобных Пьеру Безухову в *Войне и мире*), которые сохраняли свои профранцузские и наполеоновские взгляды даже после того, как Россия вступила в войну с Францией в 1805 году. Но даже в столице аристократия сознательно стремилась освободиться от интеллектуальной империи французов. Употребление галлицизмов в петербургских салонах стало считаться дурным тоном. Русские дворяне отказывались от Клико и Лафита в пользу кваса и водки, от *haute cuisine* - в пользу щей.

В этом поиске новой жизни на «русских началах» идеал Просвещения о всеобщей культуре был наконец оставлен ради национального пути. «Будем русскими, а не копиями французов, - писала княгиня Дашкова; - останемся патриотами и сохраним характер наших предков».⁴ Карамзин также отрёкся от «человечности» ради «национальности». До Французской революции он придерживался того взгляда, что «главное - быть не славянами, но людьми. Что хорошо для Человека, не может быть дурно для русских; всё, что англичане или немцы

¹ Аглая, кн. 2 (1795), с. 68.

² Карамзин, Сочинения, т. 3, с. 349.

³ Там же, с. 444.

⁴ В. П. Семенников (ред.), Материалы для истории русской литературы (С.-Петербург, 1914), с. 34.

изобрели на пользу человечеству, принадлежит и мне, ибо я тоже человек».⁵ Но к 1802 году Карамзин уже призывал своих собратьев-писателей принять русский язык и «сделаться самими собою»:

« Язык наш выразителен не только для высокого красноречия, для громкой, живописной поэзии, но и для нежной простоты, для звуков сердца и чувствительности. Он богаче гармониею, нежели французский; способнее для излияния души ... как человек, так и народ начинает всегда подражанием; но должен со временем быть сам собою, чтобы сказать: "Я существую морально!" »⁶ Здесь прозвучал призыв, под знаменем которого поднялся новый национализм, расцветший в эпоху 1812 года.

⁵ Цит. по: Н. Rogger, *National Consciousness in Eighteenth-century Russia* (Cambridge, Mass., 1960), с. 247.

⁶ Карамзин, *Сочинения*, т. 7, с. 198.



2. ДЕТИ 1812 ГОДА

1

На вершине наполеоновского нашествия на Россию, в августе 1812 года, князь Сергей Волконский докладывал императору Александру в Петербурге. Александр спросил молодого флигель-адъютанта о настроении войск. «Ваше величество, - отвечал князь, - от главнокомандующего до простого солдата всякий готов положить жизнь за дело отечества». Император задал тот же вопрос о настроении простого народа, и Волконский вновь отвечал с уверенностью: «Вы можете ими гордиться. Каждый крестьянин - патриот». Но когда речь зашла об аристократии, князь умолк. Лишь после настойчивого вопроса императора Волконский наконец произнёс: «Ваше величество, мне стыдно принадлежать к этому сословию. Тут были только слова».¹ Это была решающая минута всей жизни Волконского - жизни, в которой отразилась история его страны и его сословия в эпоху национального самопознания.

Было немало офицеров, утративших гордость за свой класс, но обретших своих соотечественников в рядах армии 1812 года. Для таких князей, как Волконский, должно было стать потрясением открытие, что именно крестьяне оказались подлинными патриотами нации: ведь дворян воспитывали в убеждении, что именно аристократия есть «истинные сыны отечества». Но для некоторых, как для Волконского, это откровение стало и знаком надежды - надежды на то, что именно в крепостных нация найдёт своих будущих граждан. Эти либеральные дворяне поднимутся за «нацию» и за «народное дело» в том, что войдёт в историю под именем восстания декабристов 14 декабря 1825 года. [*Здесь они будут именоваться декабристами, хотя это название они получили лишь после 1825 года*] Их союз с крестьянскими солдатами на полях сражений 1812 года и определил их демократические убеждения. Как позднее писал один из декабристов, «мы были дети 1812 года».²

Сергей Волконский родился в 1788 году в одной из древнейших русских дворянских фамилий. Волконские вели своё происхождение от князя XIV века Михаила Черниговского, стяжавшего славу - и впоследствии причисленного к лику святых - за участие в московской борьбе за освобождение от монгольских орд; в награду он получил владение на реке Волконе, к югу от Москвы, от которой и пошло имя династии.³ По мере роста Московского государства Волконские возвышались как военачальники и наместники на службе у великих князей и царей. К началу XIX века они были, если и не богатейшим из древних

¹ С. М. Волконский, Записки (С.-Петербург, 1901), с. 193

² М. И. Муравьев-Апостол, Воспоминания и письма (Петроград, 1922), с. 17.

³ А. Богданов, Сказание о волконских князьях (Москва, 1989), с. 4-5.

родов, то, во всяком случае, родом, стоявшим ближе других к императору Александру и его семье. Мать Сергея, княгиня Александра, была обер-гофмейстериной вдовствующей императрицы, вдовы убитого императора Павла, и в этом качестве - первой нецарственной дамой империи. Большую часть времени она жила в личных апартаментах императорской семьи в Зимнем дворце, а летом - в Царском Селе (где школьник Пушкин однажды вызвал скандал, вскочив на эту холодную и чопорную женщину, приняв её за её хорошенькую французскую спутницу Жозефину). Дядя Сергея, генерал Павел Волконский, был близким спутником императора Александра, а при его преемнике Николае I занял пост министра двора, фактически главы царского дома, и удерживал его более двадцати лет. Его брат Никита был женат на женщине, Зинаиде Волконской, которая стала фрейлиной при дворе Александра и, возможно, менее почтенно, его любовницей. Сестра Софья была на короткой ноге со всеми главными европейскими монархами. В доме Волконских в Петербурге - в красивом особняке на Мойке, где Пушкин снимал комнаты в нижнем этаже, - хранился фарфоровый сервиз, подаренный ей английским королём Георгом IV. «Это был не подарок короля, - любила говорить Софья, - а дар мужчины женщине».⁴ Она была замужем за ближайшим другом императора, князем Петром Михайловичем Волконским, ставшим его генерал-квартирмейстером.

И сам Сергей почти вырос как бы членом императорской семьи. Он учился в пансионе аббата Николя на Фонтанке - заведении, созданном французскими эмигрантами и покровительствуемом самыми модными семействами Петербурга. Оттуда он перешёл в Пажский корпус, самое привилегированное из военных училищ, а окончив его, естественно, поступил в гвардию. В сражении при Прейсиш-Эйлау в 1807 году молодой корнет был ранен пулей в бок. Благодаря хлопотам матери его перевели в императорский штаб в Петербурге, где он вошёл в избранный круг блистательных молодых людей - флигель-адъютантов государя. Царь любил этого серьёзного юношу с прелестными манерами и мягкой речью, хотя его преклонение перед Наполеоном - культ, разделяемый тогда многими дворянами, как Пьер Безухов в начале «Войны и мира», - при дворе не одобрялось. Чтобы отличить его от трёх братьев (тоже флигель-адъютантов) и других Волконских в своём окружении, Александр называл его «месье Серж».⁵ Князь ежедневно обедал с императором. Он был одним из немногих, кому позволялось входить в личные покои государя без доклада. Великий князь Николай - будущий Николай I, - бывший на девять лет моложе Сергея, в детстве просил адъютанта расставлять его игрушечных солдатиков в

⁴ С. М. Волконский, О декабристах: по семейным воспоминаниям (Москва, 1994), с. 77.

⁵ Волконский, Записки, с. 136–137. Тремя другими флигель-адъютантами были Никита и Николай Волконские (два брата Сергея) и князь Пётр Михайлович Волконский (его шурин). Генерал Павел Волконский также принадлежал к ближайшему кругу императора.

построении наполеоновских войск при Аустерлице.⁶ Двадцать лет спустя он отправил своего товарища детских игр в Сибирь.

В 1808 году Волконский вернулся в действующую армию и за следующие четыре года принял участие более чем в пятидесяти сражениях, дослужившись к двадцати четырём годам до чина генерал-майора. Нашествие Наполеона поколебало те профранцузские взгляды, которые он разделял со значительной частью петербургской элиты. В нём пробудилось новое чувство «нации», основанное на добродетелях простого народа. Патриотический дух простых людей в 1812 году - героизм солдат, сожжение Москвы, чтобы не отдать её французам, и крестьянские партизаны, заставившие Великую армию в снегах поспешно отступать обратно в Европу, - всё это представлялось ему признаками национального пробуждения. «Россия прославлена своими солдатами-крестьянами», - писал он брату с усеянного трупами Бородинского поля 26 августа 1812 года. «Пусть они только крепостные, но эти люди сражались как граждане за своё отечество»⁷.

Он был не одинок в подобных демократических мыслях. Друг Волконского - и будущий декабрист - поэт Фёдор Глинка был столь же поражён патриотизмом простого народа. В своих «Письмах русского офицера» (1815) он противопоставлял крепостных, «готовых защищать родину косами», аристократии, которая «разбежалась по своим поместьям», когда французы приблизились к Москве.⁸ Многие офицеры стали признавать нравственное достоинство крестьянина. «Каждый день, - писал один из них, - я встречаю крестьян-солдат, столь же достойных и разумных, как любой дворянин. Эти простые люди ещё не испорчены нелепыми условностями нашего общества и обладают своими нравственными понятиями, ничуть не худшими наших».⁹ Здесь, казалось, скрывался духовный потенциал для национального освобождения и нравственного возрождения. «Если бы только мы могли найти общий язык с этими людьми, - писал один из будущих декабристов, - они быстро поняли бы права и обязанности гражданина».¹⁰

Ничто в прежней жизни этих офицеров не готовило их к потрясению такого открытия. Как дворян, их с детства учили смотреть на отцовских крепостных почти как на бессловесных животных, лишённых высших чувств и добродетелей. Но война внезапно бросила их в крестьянский мир: они жили в деревнях, делили пищу и страхи с простыми солдатами и порой, будучи ранены или заблудившись без припасов, зависели от солдатской смётки, чтобы выжить. По мере того как росло их уважение к простому народу, менялось и отношение к подчинённым. «Мы отвергли суровую дисциплину старой системы, -

⁶ С. Sutherland, *The Princess of Siberia: The Story of Maria Volkonsky and the Decembrist Exiles* (London, 1984), с. 111.

⁷ РГИА, ф. 844, оп. 2, д. 42.

⁸ Ф. Глинка, *Письма русского офицера* (Москва, 1815), ч. 5, с. 46–47, 199.

⁹ ЦГАДА, ф. 1278, оп. 1, д. 362, л. 183.

¹⁰ *Восстание декабристов*, в 11 т. (Москва, 1925–1958), т. 1, с. 267.

вспоминал Волконский, - и старались через дружбу с нашими людьми завоевать их любовь и доверие».¹¹ Некоторые устраивали полевые школы, обучая солдат грамоте. Другие собирали их в кружки, где говорили об освобождении крестьян и социальной справедливости. Несколько будущих декабристов составили «армейские конституции» и иные проекты, призванные улучшить быт солдат. Эти документы, основанные на внимательном изучении солдатского уклада, можно считать зачаточными формами той этнографической работы, которая так увлечёт славянофилов и демократическую интеллигенцию 1830–1840-х годов. Волконский, например, написал подробные «Записки о жизни казаков в наших батальонах», где предлагал ряд прогрессивных мер - государственные ссуды, общественные хлебные магазины, учреждение народных школ, - чтобы облегчить участь беднейших казаков и уменьшить их зависимость от богатых.¹²

После войны эти демократически настроенные офицеры возвратились в свои имения с новым чувством долга перед крепостными. Многие, как Волконский, брали на своё содержание сыновей погибших солдат или, как он, давали средства на образование тех крепостных, которые проявили способности в рядах армии 1812 года¹³. Между 1818 и 1821 годами граф Михаил Орлов и Владимир Раевский, оба члены Союза благоденствия, из которого позднее вырастет декабристский заговор, учреждали солдатские школы, где распространяли радикальные идеи политических преобразований. Благотворительность некоторых бывших офицеров доходила до поразительной степени. Павел Семёнов посвятил себя благу своих крепостных с жаром человека, обязанных им жизнью. В Бородинском сражении пуля попала в икону, подаренную ему солдатами и носимую им на груди. Семёнов устроил для своих крепостных лечебницу и превратил свой дворец в приют для военных вдов и их семей. Он умер от холеры в 1830 году - заразившись ею от крестьян, живших у него в доме.¹⁴

Для некоторых офицеров было недостаточно чувствовать себя на стороне народа: они хотели и сами принять облик простых людей. Они русифицировали свою одежду и поведение, стремясь приблизиться к солдатам. Употребляли русские слова в военной речи. Курили тот же табак, что и рядовые; и, в нарушение петровского запрета, отпускали бороды. Отчасти это была и необходимость. Денис Давыдов, знаменитый предводитель казачьих партизан, обнаружил, как трудно набирать людей в деревнях: крестьянам его блестящий гусарский мундир казался чужим и «французским». Как он записал в дневнике, ему пришлось сначала «заключить мир с деревнями», прежде чем он вообще смог с ними заговорить. «Я убедился, - писал Давыдов, - что в народной войне недостаточно говорить общим языком: нужно ещё сойти к народу и в нравах, и в одежде. Я надел мужицкий

¹¹ Волконский, Записки, с. 387.

¹² ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 9, лл. 1–9.

¹³ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 21, лл. 9–10.

¹⁴ Н. П. Грот, Из семейной хроники. Воспоминания для детей и внуков (С.-Петербург, 1900), с. 1–8.

кафтан, отпустил бороду и вместо ордена Св. Анны повесил образ Николая Чудотворца».¹⁵ Но это принятие народных обычаев было не просто уловкой находчивых офицеров. Это было заявлением о своей национальной принадлежности.

Волконский командовал партизанской бригадой и преследовал наполеоновские войска до самого Парижа в 1813–1814 годах. В следующем году, имея в дорожном сундуке двадцать тысяч рублей, карету и трёх слуг, предоставленных матерью, он поехал в Вену на мирный конгресс. Затем возвратился в Париж, где вращался в кругах политических реформаторов - Шатобриана и Бенжамена Констана, - а оттуда отправился в Лондон, где увидел в действии принципы конституционной монархии, наблюдая в Палате общин обсуждение безумия Георга III. Волконский намеревался ехать дальше - в Соединённые Штаты, «страну, пленившую воображение всей русской молодёжи своей независимостью и демократией», - но возобновление войны после бегства Наполеона с Эльбы заставило его вернуться в Петербург.¹⁶ И всё же, как и у многих декабристов, его взгляды глубоко преобразились благодаря краткому соприкосновению с Западом. Оно укрепило его убеждение в личном достоинстве всякого человека - одном из основных догматов декабризма, лежавшем в основе неприятия самодержавия и крепостного права. Именно тогда окончательно сложилась его вера в меритократию - вера, усиленная беседами с офицерами Наполеона, поразившими его свободой мысли и уверенностью в себе. Скольких Нэев и Даву погубила в России жёсткая сословная система армии? Европа заставила его острее почувствовать русскую отсталость, отсутствие элементарных прав и общественной жизни, и помогла ему сосредоточиться на необходимости следовать европейским либеральным началам.

Молодые офицеры, вернувшиеся из Европы, были почти неузнаваемы для своих родителей. Россия, в которую они приехали в 1815 году, была почти той же, какой они её оставили. Но сами они сильно изменились. Общество было шокировано их «грубыми мужицкими манерами».¹⁷ И, без сомнения, в этих военных повадках было нечто от позы - удаль фронтовика. Но они отличались от старшего поколения гораздо большим, чем манеры и костюм. Иные были их художественные вкусы и интересы, политика и общий взгляд на жизнь: они отвернулись от пустых развлечений бальных залов (хотя не от собственных кутежей) и погрузились в серьёзные занятия. Как объяснял один из них: «Мы участвовали в величайших событиях истории, и потому было невыносимо возвращаться к пустому существованию Петербурга и слушать праздную болтовню стариков о так называемых добродетелях прошлого. Мы ушли вперёд на сто лет».¹⁸ Как писал Пушкин в стихотворении «К Чаадаеву» в 1821 году [*Автор ошибается, это не стихотворение «К Чаадаеву», это*

¹⁵ Д. Давыдов, Сочинения (Москва, 1962), с. 320

¹⁶ Волконский, Записки, с. 327.

¹⁷ Е. Лаврентьева, Светский этикет пушкинской поры (Москва, 1999), с. 198, 290–291.

¹⁸ Записки, статьи, письма декабриста И. Д. Якушкина (Москва, 1951), с. 9.

отрывок из незавершённой комедии об игроке, написанный Пушкиным 5 июня 1821 года в Кишинёве - прим.перев.]:

По счастью, модный круг совсем теперь не в моде.
Мы, знаешь ли, мы жить привыкли на свободе.
Не ездим в общества, не знаем наших дам.
Мы их оставили на жертву старикам,
Любезным баловням осьмнадцатого века..¹⁹

Особенно презирали танцы, считая их пустой тратой времени. Люди 1812 года являлись на балы при шпаге, чтобы этим показать отказ участвовать в подобных увеселениях. Салон отвергался как форма искусственности. Молодые люди удалялись к занятиям и, подобно Пьеру в «Войне и мире», искали в поэзии и философии ключ к более простой и правдивой жизни. Вместе декабристы составляли настоящую «университетскую корпорацию». Среди них был энциклопедический круг знаний - от фольклора, истории и археологии до математики и естественных наук; они печатали учёные труды, стихи и прозу в лучших журналах своего времени.

Это чувство отчуждённости от родительского поколения и света было общим для всех «детей 1812 года» - и поэтов, и философов, и офицеров. Оно наложило глубокий отпечаток на культурную жизнь России XIX века. «Людей прошлого века» определяла служилая этика петровского государства. Они высоко ценили чин и иерархию, порядок и подчинение рациональным правилам. Александр Герцен - который, собственно, и родился в 1812 году, - вспоминал, как его отец не терпел всякого проявления чувств. «Отец мой не любил никакой разнузданности, никакой откровенности; он всё это называл фамильярностью, как всякое чувство - сентиментальностью».²⁰ Но дети, выросшие в эпоху Герцена, были сплошь порыв и непосредственность. Они восставали против старого дисциплинарного духа, обвиняя его в «рабской психологии России», и искали пути утверждения своих принципов в литературе и искусстве.²¹ Многие уходили из военной и гражданской службы, стремясь жить честнее. Как говорит Чацкий в «Горе от ума» Грибоедова: «Служить бы рад, прислуживаться тошно».

Трудно преувеличить, до какой степени русский культурный ренессанс XIX века был восстанием против служилой этики XVIII столетия. По господствующему тогда представлению чин буквально определял дворянина: ни в одном другом языке слово «чиновник» не происходило от слова «чин». Быть дворянином значило занять своё место на государственной службе - либо гражданской, либо военной; покинуть же эту службу,

¹⁹ «К Чаадаеву» (1821), в кн.: А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, в 17 т. (Москва, 1937–1949), т. 7, с. 246.

²⁰ А. Герцен, Былое и думы, пер. С. Garnett (Berkeley, 1973), с. 68

²¹ И. Виноградов, «Записки П. И. Виноградова», Русская старина, т. 22 (1878), с. 566.

даже ради того, чтобы стать поэтом или художником, считалось почти падением. «Служба ныне в России - то же, что сама жизнь, - писал один чиновник в 1810-х годах, - мы покидаем свои места, как будто идём в могилу».²² Немыслимо было, чтобы дворянин сделался художником или поэтом иначе как в свободные часы после службы или как любитель в усадьбе. Даже великий поэт XVIII века Гавриил Державин сочетал поэзию с военной карьерой, а потом с должностями сенатора и губернатора и, наконец, министра юстиции в 1802–1803 годах.

В начале XIX века, с ростом книжного рынка и рынка живописи, независимому писателю или художнику стало возможным - пусть и не легко - существовать собственным трудом. Пушкин был одним из первых дворян, отказавшихся от службы и избравших литературу «ремеслом»; этот выбор воспринимался как унижение рода и «сход с чина». Писателя Н. И. Греча обвиняли в том, что он опозорил свою дворянскую семью, уйдя в 1810-х годах со службы и сделавшись литературным критиком.²³ Музыка тоже считалась неподходящей профессией для дворянина. Римского-Корсакова родители толкнули на морскую службу, считая музыку «шалостью».²⁴ Мусоргского отправили в Школу гвардейских подпрапорщиков, а затем определили в Преображенский полк. Чайковский поступил в Училище правоведения, где семья ожидала, что он вырастет для гражданской службы и забудет, по крайней мере отложит, свою детскую страсть к музыке. Стать художником или писателем значило для дворянина порвать с традициями своего класса. Ему приходилось, по существу, заново изобретать себя как «интеллигента» - члена интеллигенции, чей долг определялся уже не служением государству, а служением «нации».

Из великих русских писателей XIX века лишь двое - Гончаров и Салтыков-Щедрин - когда-либо занимали высокие должности на государственной службе, хотя почти все они были дворянами. Гончаров был цензором. Но Салтыков-Щедрин при этом оставался неутомимым критиком власти и как вице-губернатор, и как писатель всегда становился на сторону «маленького человека». Для этой литературной традиции стало аксиомой, что писатель должен защищать человеческие ценности против служебной этики, основанной на чине. Так, в гоголевских *«Записках сумасшедшего»* (1835) герой-чиновник насмешливо говорит о высокопоставленном лице: «Что ж из того, что он камер-юнкер. Ведь это больше ничего, кроме достоинство; не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять в руки. Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу». Подобным образом и в чеховском рассказе *«Упразднили!»* (1891) мы смеёмся над отставным майором Ижицей,

²² Ф. Ф. Вигель, Записки, ч. 1 (Москва, 1891), с. 159.

²³ Лаврентьева, Светский этикет пушкинской поры, с. 22.

²⁴ Н. Римский-Корсаков, Моя музыкальная жизнь (My Musical Life) (London, 1989), с. 9.

ввергнутым в смятение тем, что прежний его чин исчез: « А чёрт меня знает, кто я! - сказал Ижица. - Уж больше года, как майоров нет. »²⁵

Не желая подчиняться отцовским правилам и скучая от рутины гражданской службы, молодые люди пушкинского поколения искали освобождения в поэзии, философии и пьяном разгуле. Как замечает Сильвио в пушкинских **«Повестях Белкина»** (1831), дикая жизнь «была модой нашего времени».²⁶ Кутёж воспринимался как знак свободы, как утверждение личности против регламентации армии и бюрократии. Волконский и его товарищи-офицеры демонстрировали свою независимость от рабоподобных привычек высшего света, насмехаясь над теми, кто сопровождал императора и его семью на воскресных прогулках по Петербургу.²⁷ Другой офицер, декабрист Михаил Лунин, был знаменит своими выходками в защиту свободной воли. Однажды он обратил своё блестящее остроумие против генерала, запретившего офицерам «оскорблять приличие» купаньем в море в Петергофе, модном курорте на Финском заливе близ Петербурга, где стоял гарнизон. В один жаркий день Лунин дождался приближения генерала, бросился в воду прямо в полной форме, вытянулся во фронт и отдал ему честь. Изумлённый генерал спросил, что всё это значит. «Купаюсь, - ответил Лунин, - и, чтобы не нарушить приказ вашего превосходительства, купаюсь таким образом, чтобы не оскорбить приличия».²⁸

Молодые люди декабристского круга много времени проводили в кутежах. Некоторые, как серьёзный Волконский, этого не одобряли. Но другие, как Пушкин и его друзья из «Зелёной лампы», этого вольного сообщества либертинов и поэтов, видели в борьбе за свободу нечто карнавальное. Они находили свободу в таком образе жизни и таком искусстве, которое освобождалось от душащих условностей света.²⁹ Когда они играли в карты, спорили и пили с друзьями, они могли расслабиться и говорить «по-русски» - на лёгком, разговорном языке улицы. Именно этот язык лежал в основе многого у Пушкина: стиль, соединявший политический и философский словарь с лексикой интимного чувства и грубой разговорностью кабака и публичного дома.

Дружба, по Пушкину, была спасительной благодатью этих буйных оргий:

Она не ведает, что можно дружно жить
С стихами, с картами, с Платоном и с бокалом,

²⁵ Н. Гоголь, Записки сумасшедшего и другие повести (Diary of a Madman and Other Stories), пер. R. Wilks (Harmondsworth, 1972), с. 32; А. Чехов, «Упразднили!», в кн.: Полное собрание сочинений, в 30 т. (Москва, 1974–1983), т. 3, с. 226.

²⁶ Полное собрание прозаических повестей Александра Сергеевича Пушкина (The Complete Prose Tales of Alexander Sergeyevitch Pushkin), пер. G. Aitken (London, 1966), с. 73.

²⁷ Волконский, Записки, с. 130–131.

²⁸ Н. А. Белоголовый, Воспоминания и другие статьи (Москва, 1898), с. 70.

²⁹ См.: Ю. Лотман, «Декабрист в повседневной жизни», в кн.: Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства XVIII — начала XIX века (С.-Петербург, 1994), с. 360–364

Что резвых шалостей под легким покрывалом
И ум возвышенный и сердце можно скрыть..³⁰

То же говорил и Волконский о своих сослуживцах. Они охотно нарушали внешний кодекс приличия, но во взаимных отношениях сдерживали себя нравственно «узами товарищества».³¹ В декабристской среде существовал настоящий культ братства. Позднее он перерастёт в культ коллектива, столь важный для политической жизни русской интеллигенции. Дух этот впервые выковался в полку - естественной «семье» патриотов. Николай Ростов в *«Войне и мире»* вновь обретает это чувство общности, когда возвращается из отпуска.

Он впервые почувствовал, насколько тесны узы, связывавшие его с Денисовым и со всем полком. Подъезжая [к лагерю], Ростов испытал то же чувство, какое испытывал, подъезжая к своему дому в Москве. Когда он увидел первого гусара в расстёгнутом мундире их полка, когда узнал рыжего Дементьева и увидел прикольные верёвки у гнедых лошадей, когда Лаврушка радостно закричал своему барину: «Граф приехал!» - и Денисов, только что спавший на постели, растрёпанный выбежал из мазанки обнять его, и офицеры собрались вокруг приветствовать нового прибывшего, - Ростов испытал то же чувство, как тогда, когда его обнимали мать, отец и сестра; слёзы радости душили его, и он не мог говорить. Полк тоже был домом - столь же неизменно дорогим и драгоценным, как родительский дом.³²

Через такие узы молодые офицеры начинали высвобождаться из жёсткой иерархии служилого государства. Они чувствовали, что принадлежат к новой общности - если угодно, к «нации» патриотической добродетели и братства, где дворянин и крестьянин живут в согласии. Поиски русской национальности в XIX веке начинаются именно в рядах армии 1812 года.

Такой взгляд разделяли все культурные фигуры, входившие в орбиту декабристов: не только их прямые участники, но и куда более многочисленные сочувствующие, «декабристы без декабря». Большинство поэтов этого круга - Гнедич, Востоков, Мерзляков, Одоевский, Рылеев, а в меньшей степени и Пушкин, - были заняты гражданскими темами. Отрекаясь от эстетики и пустых забот карамзинского салонного стиля, они писали эпические стихи в суровой, нарочито спартанской манере. Многие сравнивали храбрость солдат в недавних войнах с подвигами античной Греции и Рима. Некоторые возводили ежедневный крестьянский труд в ранг патриотической жертвы. Долг поэта, по их убеждению, состоял в том, чтобы быть гражданином, посвятить себя национальному делу. Как и все «люди 1812 года», они видели свою деятельность как часть демократической

³⁰ «К Каверину», в кн.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 1, с. 238.

³¹ Волконский, Записки, с. 4

³² Л. Толстой, Война и мир, пер. Л. и А. Мод (Oxford, 1998), с. 417-418.

миссии - узнать народ и просветить его, чтобы соединить общество на русских началах. Они отвергали просветительскую мысль о том, что «все народы должны стать одинаковыми», и, по словам одного критика, призывали «всех наших писателей отражать характер русского народа».³³

Пушкин занимает в этом начинании особое место. Он был слишком юн - в 1812 году ему исполнилось лишь тринадцать, - чтобы сражаться с французами, но, будучи лицеистом, видел, как гвардейцы царскосельского гарнизона уходили на войну. Эта память осталась с ним на всю жизнь:

Вы помните: текла за ратью рать,
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать ...³⁴

Хотя Пушкин, в отличие от них, никогда не бывал в Европе, он дышал её воздухом. Ещё мальчиком он погрузился во французские книги из библиотеки отца. Первые свои стихи, в восьмилетнем возрасте, он сочинил по-французски. Позднее открыл для себя Байрона. Это европейское наследие укрепилось в годы, проведённые между 1812 и 1817 годами в Царскосельском лицее - школе, устроенной по образцу наполеоновских лицеев и многое воспринявшей от английских публичных школ, с особым вниманием к гуманитарным предметам: древним и новым языкам, словесности, философии и истории. В лицее царил настоящий культ дружбы. Завязанные там дружеские связи ещё более укрепили в Пушкине представление о европейской России как о духовной сфере:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он, как душа, неразделим и вечен -
Неколебим, свободен и беспечен,
Срастался он под сенью дружных муз.
Куда бы нас ни бросила судьбина
И счастье куда б ни повело,
Всё те же мы: нам целый мир чужбина;
Отечество нам Царское Село.³⁵

Но при всей своей западной направленности Пушкин был поэтом с русским голосом. Родителями он был почти заброшен и фактически вырос при своей крестьянской няне, чьи песни и сказки стали для него неиссякаемым источником вдохновения. Он любил народные

³³ Я. А. Галинковский, Корифей, или Ключ литературы (С.-Петербург, 1802), кн. 2, с. 170.

³⁴ «Пора, мой друг, пора» (19 октября 1836), в кн.: Полное собрание сочинений Александра Пушкина (The Complete Works of Alexander Pushkin), в 15 т., под ред. I. Sproat et al. (Norfolk, 1999-), т. 3, с. 253-254.

³⁵ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 2, с. 425

предания и часто ездил на ярмарки, подхватывая крестьянские рассказы и обороты речи, которые затем вплетал в стихи. Как и офицеры 1812 года, он чувствовал, что долг помещика как покровителя своих крепостных важнее, чем его долг перед государством.³⁶

То же чувство он переносил и в литературу: ему хотелось выковать письменный язык, способный обращаться ко всем. Декабристы сделали это одной из главных частей своей программы. Они требовали, чтобы законы писались таким языком, «который всякий гражданин мог бы понять».³⁷ Они пытались создать русскую политическую лексику взамен привозных слов. Глинка призывал написать историю войны 1812 года языком «простым, ясным и понятным людям всех сословий, ибо люди всех сословий участвовали в освобождении нашего отечества».³⁸ Создание национального языка представлялось ветеранам 1812 года способом сохранить дух боевого братства и выковать новую нацию вместе с простым человеком. «Чтоб узнать добрый, смысленный народ наш, надо жизнью пожить с ним, надо его языком заставить его разговориться... быть с ним в розхмель, на престольном празднике, ездить с ним в лес на медведя, в озеро за рыбой, тянуться с ним в обозе, драться вместе стена на стену»³⁹. Именно пушкинская поэзия впервые установила эту связь. Она заговорила с самым широким кругом читателей - и с грамотным крестьянином, и с князем - на общем русском языке. Завершить создание этого национального языка в стихах и пользоваться им с необычайной лёгкостью и грацией - в этом и состоял подвиг Пушкина.

2

Волконский возвратился в Россию в 1815 году и принял командование Азовским полком на Украине. Подобно всем декабристам, он был глубоко разочарован той реакционной переменой, какую совершил император Александр, на которого он прежде возлагал свои либеральные надежды. В первые годы своего царствования (1801–1812) Александр провёл ряд политических реформ: цензура была немедленно смягчена; Сенат был возведён в ранг высшего судебного и административного учреждения империи - важного противовеса личной власти государя; начала складываться более современная система управления с учреждением восьми новых министерств и верхней законодательной палаты - Государственного совета, устроенного по образцу наполеоновского *Conseil d'État*. Были даже предприняты некоторые предварительные меры, чтобы побудить дворян освобождать своих крепостных. Либеральным офицерам Александр казался одним из них - человеком прогрессивных и просвещённых взглядов.

³⁶ См. его Письмо № 8 в «Романе в письмах», написанном в 1829 году, но опубликованном (и то с купюрами) лишь в 1857-м, в кн.: Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 8, с. 52–54.

³⁷ Восстание декабристов, т. 7, с. 222.

³⁸ Сын отечества (1816), ч. 27, с. 161.

³⁹ А. Бестужев, «Письмо к Н. А. и К. А. Полевым, 1 января 1832», Русский вестник (1861), т. 32, с. 319.

Император поручил своему советнику Михаилу Сперанскому составить проекты конституции, во многом основанные на *Code Napoléon*. Если бы Сперанскому удалось настоять на своём, Россия двинулась бы к тому, чтобы стать конституционной монархией, управляемой бюрократическим государством, основанным на законе. Но Александр колебался в осуществлении предложений своего министра, а когда Россия вступила в войну с Францией, эти проекты были осуждены консервативным дворянством, подозревавшим их уже потому, что они были «французскими». Сперанский пал - и на его место, как главное влияние второй половины царствования Александра, с 1812 по 1825 год, выступил военный министр генерал Аракчеев. Жестокий режим аракеевских военных поселений, где солдат-крепостных силою обращали к земледелию и иным трудовым повинностям на пользу государства, приводил в ярость людей 1812 года, чьи либеральные симпатии родились из уважения к солдатам в строю. Когда император, вопреки их сопротивлению, упорно продолжал насаждать военные поселения и подавил крестьянское сопротивление кровавой расправой, декабристы пришли в бешенство. «Насильственное введение так называемых военных колоний было встречено с изумлением и враждой, - вспоминал барон Владимир Штейгель. - Показывает ли история что-либо подобное этому внезапному захвату целых деревень, этому овладению домами мирных земледельцев, этому отчуждению всего, что они и их предки нажили, и их невольному превращению в солдат?»⁴⁰ Эти офицеры шли на Париж в надежде, что Россия станет современным европейским государством. Они мечтали о конституции, при которой каждый русский крестьянин пользовался бы правами гражданина. Но вернулись они людьми разочарованными - в Россию, где крестьянин по-прежнему считался рабом. Как писал Волконский, возвращаться в Россию после Парижа и Лондона было «как будто возвращаться в доисторическое прошлое».⁴¹

Князь вошёл в круг Михаила Орлова, давнего школьного товарища и сослуживца по кампании 1812 года, тесно связанного с главными декабристскими вождями на юге. На этом этапе декабристское движение было небольшим и тайным кружком заговорщиков. Оно началось в 1816 году, когда шесть молодых гвардейских офицеров основали то, что поначалу назвали Союзом спасения, - тайную организацию, стремившуюся к установлению конституционной монархии и народного парламента. С самого начала офицеры разделились в вопросе о том, каким образом этой цели достигнуть: одни хотели дождаться смерти царя, а затем отказаться присягать новому государю, если только он не подпишет их реформы (нарушить уже принесённую присягу ныне царствующему императору они не желали); но Александру не было ещё и сорока лет, и некоторые горячие головы, вроде Михаила Лунина, склонялись к мысли о цареубийстве. В 1818 году общество распалось, и его более умеренные участники тотчас же вновь объединились в Союз благоденствия с довольно расплывчатой программой просветительной и благотворительной деятельности,

⁴⁰ Цит. по: A. Ulam, *Russia's Failed Revolutions: From the Decembrists to the Dissidents* (New York, 1981), с. 21.

⁴¹ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 63, л. 57.

но без ясного плана восстания, хотя граф Орлов, один из видных членов Союза, и устроил смелую подачу царю прошения об уничтожении крепостного права. Пушкин, имевший друзей в декабристском стане, охарактеризовал их заговор как не более чем игру в этих бессмертных, но в царские времена не подлежавших печати строках, предназначавшихся для *Евгения Онегина*, действие которого отнесено к 1819 году:

Сначала эти заговоры
Между Лафитом и Клико
Лишь были дружеские споры,
И не входила глубоко
В сердца мятежная наука,
Все это было только скука,
Безделье молодых умов,
Забавы взрослых шалунов.⁴²

Не имея плана восстания, Союз сосредоточился на расширении своей рыхлой сети ячеек в Петербурге и Москве, Киеве, Кишинёве и других провинциальных гарнизонных городах, вроде Тульчина, где помещался штаб Второй армии и где Волконский был деятельным участником общества. Волконский вступил в заговор Орлова через масонскую ложу в Киеве - обычный путь вступления в декабристское движение, - там же он познакомился и с молодым декабристским вождём, полковником Павлом Ивановичем Пестелем. Подобно Волконскому, Пестель был сыном провинциального губернатора в Западной Сибири (их отцы были добрыми друзьями).⁴³ Он с отличием сражался под Бородином, дошёл до Парижа и возвратился в Россию с головой, полной европейских идей и идеалов. Пушкин, познакомившийся с Пестелем в 1821 году, говорил, что это «один из самых оригинальных умов, которых я знаю».⁴⁴ Пестель был самым радикальным из декабристских вождей. Харизматический и властный, он, несомненно, испытал влияние якобинцев. В своём манифесте *Русская правда* он призывал к низвержению царя, установлению революционной республики (при необходимости посредством временной диктатуры) и уничтожению крепостного права. Он мыслил себе национальное государство, правящее в интересах великороссов. Прочие национальные группы - финны, грузины, украинцы и прочие - должны были быть принуждены отрешиться от своей обособленности и «стать русскими». Лишь евреи, по мнению Пестеля, стояли вне возможности «ассимиляции» и потому подлежали изгнанию из России. Подобные взгляды были обычны среди декабристов, когда они в своём сознании пытались преобразить Российскую империю по

⁴² Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 6, с. 525.

⁴³ Архив декабриста С. Г. Волконского, т. 1: До Сибири (Петроград, 1918), с. 149

⁴⁴ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 12, с. 303.

образцу европейских национальных государств. Даже Волконский, человек сравнительно просвещённых взглядов, называл евреев «жидками».⁴⁵

К 1825 году Пестель стал главным организатором заговора против царя. У него была небольшая, но преданная группа сторонников в Южном обществе, сменившем на юге Союз спасения, и плохо продуманный план арестовать царя во время смотра войск под Киевом в 1826 году, а затем двинуться на Москву и, при помощи своих союзников из Северного общества в Петербурге, захватить власть. Пестель привлёк Волконского к своему заговору, поручив ему координировать связи с Северным обществом и с польскими националистами, согласившимися примкнуть к движению в обмен на независимость в случае успеха. Северное общество возглавляли два человека: Никита Муравьев, молодой гвардейский офицер 1812 года, успевший завести хорошие связи при дворе; и поэт Рылеев, привлекавший офицеров и либеральных чиновников на свои «русские обеды», где щи и ржаной хлеб подавались вместо европейских блюд, под водку произносились тосты за освобождение России от двора, подчинённого иностранным влияниям, и пелись революционные песни. Политические требования Северного общества были умереннее, чем у группы Пестеля: конституционная монархия с парламентом и гражданскими свободами. Волконский сновал между Петербургом и Киевом, собирая поддержку для задуманного Пестелем восстания. «Никогда я не был так счастлив, как тогда, - писал он позднее. - Я гордился сознанием, что делаю нечто для народа - освобождаю его от тирании».⁴⁶ Хотя он был влюблён в Марию Раевскую, а потом женился на ней, свою прекрасную молодую невесту он видел чрезвычайно мало.

Мария была дочерью генерала Раевского, прославленного героя 1812 года, которого хвалил даже Наполеон. Родившаяся в 1805 году, Мария встретила Волконского в семнадцать лет; для своих лет она отличалась необычайной грацией и красотой. Пушкин называл её «дочерью Ганга» за тёмные волосы и смуглый колорит. Поэт был другом Раевских и путешествовал вместе с генералом и его семейством по Крыму и Кавказу. По некоторым известиям, Пушкин влюбился в Марию. Он вообще часто влюблялся в прекрасных юных девушек, но на сей раз, быть может, чувство было серьёзным, если судить по появлению Марии в его поэзии. По крайней мере две пушкинские героини - княжна Мария в *Бахчисарайском фонтане* (1822) и молодая черкешенка в *Кавказском пленнике* (1820–1821) - возможно, были навеяны её образом. Быть может, знаменательно, что обе эти поэмы - о безответной любви. Воспоминание о Марии, играющей в крымских волнах, вероятно, вдохновило его на строки в *Евгении Онегине*:

Я помню море пред грозою:
Как я завидовал волнам,

⁴⁵ Волконский, Записки, с. 212

⁴⁶ Там же, с. 402.

Бегущим бурной чередой
С любовью лечь к ее ногам!
Как я желал тогда с волнами
Коснуться милых ног устами!.⁴⁷

Волконскому было поручено привлечь Пушкина к заговору. Пушкин принадлежал к широкому культурному кругу декабристов и имел множество друзей среди заговорщиков (позднее он уверял, что, не перебеги ему дорогу заяц и не внуши суеверного страха к поездке, он, быть может, действительно отправился бы в Петербург, чтобы соединиться с друзьями на Сенатской площади). Между тем он был сослан в своё имение Михайловское близ Пскова, ибо его стихи вдохновляли декабристов:

Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена.⁴⁸

Кажется, однако, Волконский побоялся подвергать великого поэта сопряжённым с этим рискам - и потому не исполнил данного Пестелю обещания. Да и, конечно, Волконский не мог не знать, что Пушкин был слишком знаменит своей нескромностью и слишком связан при дворе, чтобы не стать обузой.⁴⁹ Слухи о восстании уже ходили по Петербургу, так что, вероятнее всего, император Александр знал о планах декабристов. Волконский, по крайней мере, был в этом убеждён. Во время смотра его полка государь мягко предостерёг его: «Больше внимания вашим войскам и немного меньше - моему правительству, которое, к сожалению, мой милый князь, не ваше дело».⁵⁰

Восстание было назначено на конец лета 1826 года. Но эти планы были поспешно перенесены из-за внезапной смерти императора и династического кризиса, вызванного отказом великого князя Константина принять престол в декабре 1825 года. Пестель решил воспользоваться моментом для восстания и вместе с Волконским выехал из Киева в Петербург, где вёл шумные споры с Северным обществом о средствах и сроках выступления. Трудность заключалась в том, как склонить на свою сторону рядовых солдат, не проявлявших никакой склонности ни к царевубийству, ни к вооружённому мятежу. Заговорщики имели лишь самое смутное представление о том, как это сделать. Они мыслили восстание как военный переворот, производимый сверху по приказу; будучи сами

⁴⁷ А. Пушкин, Евгений Онегин, пер. J. Falen (Oxford, 1990), с. 19.

⁴⁸ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 2, с. 72.

⁴⁹ О роли Волконского в вовлечении Пушкина см.: С. М. Волконский, О декабристах: по семейным воспоминаниям (Москва, 1994), с. 35–36.

⁵⁰ Волконский, Записки, с. 434.

командирами, они основывали свою стратегию на мысли, что могут каким-то образом опереться на прежний союз с солдатами. Они отвергли предложения примерно пятидесяти младших офицеров, сыновей мелких чиновников и небогатых помещиков, чья организация, Объединённые славяне, призывала старших руководителей вести агитацию среди солдат и крестьян. «Наши солдаты хороши и просты, - объяснял один из декабристских вождей. - Много они не думают и должны служить лишь орудием для достижения наших целей».⁵¹ Волконский разделял этот взгляд. «Я убеждён, что поведу свою бригаду, - писал он другу накануне мятежа, - по той простой причине, что обладаю доверием и любовью солдат. Как только восстание начнётся, они последуют моему приказу».⁵²

В конце концов декабристские вожди сумели увлечь за собой в Петербурге лишь около трёх тысяч солдат - гораздо меньше ожидавшихся двадцати тысяч, но всё же, возможно, достаточно для перемены правительства, если бы всё было хорошо организовано и исполнено с твёрдостью. Но ни того, ни другого не было. 14 декабря в гарнизонах по всей столице солдаты были собраны для церемонии принесения присяги новому царю, Николаю I. Три тысячи мятежников отказались присягать и, с развёрнутыми знамёнами и под бой барабанов, вышли на Сенатскую площадь, где столпились перед Медным всадником и стали кричать: «Константин и Конституция!» За два дня до того Николай решил принять корону, после того как Константин ясно дал понять, что принимать её не намерен. Константин пользовался большой популярностью среди солдат, и когда декабристские вожди узнали эту новость, они распространили листки, ложно сообщавшие, будто Николай узурпировал престол, и призывавшие «бороться за свободу и человеческое достоинство». Большинство солдат, собравшихся на Сенатской площади, не имели ни малейшего понятия, что такое «конституция» (некоторые полагали, что это жена Константина). Они не выказали никакого желания захватывать Сенат или Зимний дворец, как то предполагалось торопливыми замыслами заговорщиков. Пять часов солдаты стояли на лютom морозе, пока Николай, приняв командование верными ему войсками, не приказал открыть огонь по мятежникам. Шестдесят солдат были убиты; остальные разбежались.

Через несколько часов все главаря восстания были арестованы и заключены в Петропавловскую крепость (полиция всё время знала, кто они такие). У заговорщиков ещё мог оставаться некоторый шанс на успех на юге, где можно было соединиться с поляками и двинуться на Киев, и где сосредоточены были главные революционные силы - около шестидесяти тысяч войск в гарнизонах. Но офицеры, прежде заявлявшие о своей готовности поддержать мятеж, теперь были так поражены событиями в Петербурге, что не осмелились действовать. Волконский нашёл лишь одного офицера, готового присоединиться к нему в призыве к восстанию, и в итоге те несколько сотен солдат, что

⁵¹ Ulam, *Russia's Failed Revolutions*, с. 44.

⁵² Волконский, *Записки*, с. 421.

выступили на Киев 3 января, были без труда рассеяны правительственной артиллерией.⁵³ Волконский был арестован два дня спустя, когда ехал в Петербург, чтобы в последний раз увидеть Марию. У полиции был ордер на его арест, собственноручно подписанный царём.

Пятьсот декабристов были арестованы и подвергнуты допросам, но большинство из них в течение ближайших недель отпустили, как только они дали показания, нужные для обвинения главных вождей. На суде над ними - первом показательном процессе в русской истории - сто двадцать один заговорщик были признаны виновными в государственной измене, лишены дворянских титулов и отправлены на каторгу в Сибирь. Пестель и Рылеев были повешены вместе с тремя другими в гротескной сцене во дворе крепости, несмотря на то что смертная казнь в России официально была отменена. Когда пятерых поставили на виселицу и люки под ногами были раскрыты, трое из осуждённых оказались слишком тяжёлыми для верёвок и, оставшись живы, рухнули вниз, в ров. «Что за несчастная страна! - воскликнул один из них. - Здесь даже вешать как следует не умеют».⁵⁴

Из всех декабристов никто не был ближе ко двору, чем Волконский. Его мать, княгиню Александру, можно было увидеть в Зимнем дворце, где она с улыбкой состояла при вдовствующей императрице, тогда как он сам сидел как раз по ту сторону Невы, в Петропавловской крепости, заключённый по высочайшему соизволению. Николай был суров к Волконскому. Быть может, он чувствовал себя преданным человеком, с которым когда-то играл в детстве. Благодаря вмешательству матери Волконский избежал смертного приговора, постигшего других вождей. Но двадцать лет каторги, а затем пожизненное поселение в Сибири были достаточно драконовским наказанием. Князя лишили титула и всех медалей, полученных им на полях войн против Франции. Он потерял власть над всеми своими землями и крепостными. Отныне его дети должны были официально считаться «государственными крестьянами».⁵⁵

Граф Александр Бенкендорф, шеф полиции, сославший его в изгнание, был старым школьным другом Волконского. Оба они служили офицерами в кампанию 1812 года. Ничто лучше не показывает природу петербургского дворянства - маленького общества кланов, где все знали друг друга, а большинство семейств было так или иначе в родстве. [В 1859 году сын Волконского, Миша, женится на внучке графа Бенкендорфа. Один из его двоюродных братьев женится на дочери Бенкендорфа (С. М. Волконский, О декабристах: по семейным воспоминаниям, с. 114)]. Отсюда и тот стыд, который испытывали Волконские из-за позора Сергея. И всё же трудно постичь их попытку стереть самую память о нём. Старший брат Сергея, Николай Репнин, вовсе от него отрёкся и за долгие годы, которые Волконский провёл в Сибири, не написал ему ни единого письма. Типичный

⁵³ ГАРФ, ф. 48, оп. 1, д. 19

⁵⁴ Ulam, Russia's Failed Revolutions, с. 5

⁵⁵ РГИА, ф. 1405, оп. 24, д. 1344, л. 12; ГАРФ, ф. 1146, оп. 1, д. 2028, л. 6

придворный, Николай опасался, что царь не простит ему, если он станет переписываться со ссылкой, - как будто царь был не способен понять чувства брата. Такая мелочность была характерна для аристократии, воспитанной в том, чтобы подчинять все ценности двору. И мать Сергея поставила свою верность царю выше собственных чувств к сыну. Она присутствовала на коронации Николая I и в тот самый день получила бриллиантовую брошь ордена Святой Екатерины, когда Сергей, с тяжёлыми кандалами на ногах, отправился в долгий путь в Сибирь. Старинного придворного закала дама, княгиня Александра всегда была строгой ревнительницей «приличного поведения». На другой день она слегла и оставалась в постели, безутешно плача. «Я только надеюсь, - говорила она своим посетителям, - что в семье больше не окажется иных чудовищ». ⁵⁶ Несколько лет она не писала сыну. Сергей был глубоко уязвлён материнским отвержением: оно способствовало его собственному разрыву с нравами и ценностями аристократии. В глазах матери гражданская смерть Сергея была и буквальной смертью. *Il n'ya plus de Serge*, - говорила старая княгиня своим придворным друзьям. «Эти слова, - писал Сергей в одном из последних писем в 1865 году, - преследовали меня всю мою жизнь в изгнании. Они были сказаны не только для успокоения её совести, но и для оправдания её собственного предательства по отношению ко мне». ⁵⁷

Семья Марии была не менее непримирима. Они винили её за брак и пытались склонить воспользоваться правом просить о его расторжении. У них были основания думать, что она может так поступить. У Марии был новорождённый сын, о котором следовало думать, и вовсе не было ясно, позволят ли ей взять его с собой, если она последует за Сергеем в Сибирь. К тому же, по-видимому, в браке она не была вполне счастлива. За прошедший год - а это был лишь первый год их супружества - она почти не видела мужа, который находился на юге и был всецело поглощён заговором, и жаловалась своим родным, что находит это положение «совершенно невыносимым». ⁵⁸ И всё же Мария избрала разделить судьбу мужа. Она отреклась от всего и последовала за Сергеем в Сибирь. Предупреждённая царём, что ей придётся оставить сына, Мария ответила ему: «Мой сын счастлив, но мой муж несчастен, и я нужнее ему». ⁵⁹

Трудно с точностью сказать, что происходило тогда в душе Марии. Когда она делала свой выбор, она не знала, что, последовав за Сергеем, будет лишена права когда-либо вернуться в Россию, - об этом ей сообщили лишь в Иркутске, на границе между Россией и каторжным краем Сибири, - и потому возможно, что она ожидала возвратиться в Петербург. Так, по крайней мере, думал её отец. Но повернула бы она назад, если бы знала заранее?

⁵⁶ Архив декабриста С. Г. Волконского, с. хix, ххiii.

⁵⁷ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 61, л. 65.

⁵⁸ ГАРФ, ф. 1146, оп. 1, д. 2028, л. 7.

⁵⁹ ГАРФ, ф. 1146, оп. 1, д. 2028, л. 13

Мария действовала из чувства долга жены. Именно к этому чувству обращался Сергей, когда писал ей из Петропавловской крепости накануне отправления в Сибирь. «Ты сама должна решить, как тебе поступить. Я ставлю тебя в жестокое положение, но, *chère amie*, я не могу вынести мысли о вечной разлуке с моей законной женой!»⁶⁰ Такое чувство долга было глубоко внушено Марии её дворянским воспитанием. Романтическая любовь, сколь бы нередко она ни была, не занимала в супружеских отношениях русского аристократического общества начала XIX века первого места. И, по-видимому, и в решении Марии она не играла главной роли. В этом отношении Мария резко отличалась от Александры Муравьевой, жены декабриста Никиты Муравьева, происходившей из куда менее аристократической среды, нежели Мария Волконская. Именно романтическая любовь побудила Александру оставить всё ради каторжной ссылки в Сибири - она даже признавалась, что её «грех» состоит в том, что она «любит своего Никитишчину больше, чем Бога».⁶¹ Поведение Марии, напротив, определялось культурными нормами общества, где вовсе не было необычным, чтобы дворянка следовала за мужем в Сибирь. Этапы арестантов нередко сопровождалась повозками, везшими их жён и детей в добровольное изгнание.⁶² Существовал, кроме того, обычай, по которому семьи офицеров следовали за ними в военных походах. Жёны говорили о «нашем полке» или «нашей бригаде» и, по словам одного современника, «всегда были готовы разделить с мужьями все опасности и положить жизнь»⁶³. Отец Марии, генерал Раевский, брал жену и детей в свои главные походы - до тех пор, пока его маленький сын не был ранен, когда пуля пробила ему штаны, когда он собирал ягоды неподалёку от поля битвы.⁶⁴

Высказывалось и предположение, что Мария откликалась на литературный культ героической жертвы.⁶⁵ Она читала поэму Рылеева «Наталья Долгорукая» (1821–1823), которая, быть может, действительно послужила нравственным вдохновением и для её собственного поведения. Поэма основывалась на подлинной истории молодой княгини, любимой дочери фельдмаршала Бориса Шереметева, которая последовала за своим мужем, князем Иваном Долгоруким, в Сибирь, когда тот был сослан туда императрицей Анной в 1730 году. [*Получив разрешение вернуться в Санкт-Петербург в 1730-х годах, Наталья Долгорукая стала первой женщиной в русской истории, написавшей свои мемуары*]

Забыла я родной свой град,
Богатство, почести и знатность,
Чтоб с ним делить в Сибири хлад

⁶⁰ «Неизданные письма М. Н. Волконской», Труды Государственного исторического музея, вып. 2 (Москва, 1926), с. 16.

⁶¹ Цит. по: К. Бестужев, Жёны декабристов (Москва, 1913), с. 47.

⁶² Лотман, «Декабрист в повседневной жизни», с. 352–353.

⁶³ Ф. Ф. Вигель, Записки, ч. 1 (Москва, 1891), с. 12.

⁶⁴ К. Батюшков, Сочинения (Москва—Ленинград, 1934), с. 373.

⁶⁵ Лотман, «Декабрист в повседневной жизни», с. 353–354.

Обожавший дочь старый генерал был убеждён, что Мария последовала за Сергеем в Сибирь не потому, что была «влюблённой женой», а потому, что была «влюблена в мысль о себе как о героине».⁶⁷ Старик-генерал до конца своих дней страдал из-за добровольного изгнания любимой дочери - он винил в этом Сергея, - и это привело к трагическому разрыву между ним и Марией. Мария чувствовала отцовское неодобрение в его редких письмах в Сибирь. Не в силах более сдерживать свою тоску, она писала ему в 1829 году (в последнем письме, которое он получил перед смертью):

Я знаю, что вы уже некоторое время перестали меня любить, хотя не знаю, чем заслужила ваше неудовольствие. Страдать - мой удел в этом мире, но причинять страдание другим - это свыше моих сил... Как могу я быть счастлива хотя бы минуту, если благословение, которое вы даёте мне в письмах, не даётся также и Сергею?⁶⁸

В канун Рождества Мария простилась со своим сыном и семьёй и выехала в Москву, в первый этап своего пути в Сибирь. В старой столице она остановилась у своей золовки, княгини Зинаиды Волконской, знаменитой красавицы и близкой подруги покойного императора Александра, названной Пушкиным «царицей муз и красоты». Зинаида была хозяйкой блистательного литературного салона, где, что для того времени было редкостью, не декламировали французских стихов. Пушкин и Жуковский, Вяземский и Дельвиг, Баратынский, Тютчев, братья Киреевские и польский поэт Мицкевич - все были там завсегдатаями. Накануне отъезда Марии был устроен особый вечер, на котором читал Пушкин. Позднее он сочинил своё «Послание в Сибирь» (1827):

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадёт ваш скорбный труд
И дум высокое стремление.
Несчастью верная сестра,
Надежда в мрачном подземелье
Разбудит бодрость и веселье,
Придёт желанная пора:

Любовь и дружество до вас
Дойдут сквозь мрачные затворы,

⁶⁶ Рылеев, Полное собрание стихотворений (Ленинград, 1971), с. 168

⁶⁷ ГАРФ, ф. 1146, оп. 1, д. 2028, л. 12.

⁶⁸ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 5, № 22, л. 88.

Как в ваши каторжные норы
Доходит мой свободный глас.

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут - и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.⁶⁹

Через год после прибытия Марии в Сибирь её маленький сын Николенька умер. Мария никогда не переставала его оплакивать. Под конец своей долгой жизни, после тридцати лет каторжной ссылки, когда кто-то спросил её, что она чувствует к России, она ответила: «Единственная родина, которую я знаю, - это тот клочок травы, под которым лежит мой сын».⁷⁰

3

Марии потребовалось восемь недель, чтобы добраться до Нерчинска - каторжной колонии на русско-китайской границе, где её сосланный муж, Сергей Волконский, отбывал каторжные работы на серебряных рудниках. От Москвы до Иркутска, который в то время был последним оплотом русской цивилизации в Азии, было около шести тысяч километров по занесённой снегом степи, в открытой повозке; а оттуда - опаснейшее путешествие на телеге и санях по ледяным горным дорогам вокруг Байкала. В Иркутске губернатор пытался отговорить Марию от дальнейшего пути, предупреждая, что, если она поедет дальше, особым царским распоряжением, касающимся всех жён декабристов, она будет лишена всех своих прав. Вступив в пределы каторжной зоны за Иркутском, княгиня сама становилась узницей. Она лишалась непосредственного распоряжения своим имуществом, права держать при себе горничную или каких-либо иных крепостных и даже в случае смерти мужа уже никогда не могла бы возвратиться в ту Россию, которую оставила. Таков был смысл документа, который она подписала, чтобы последовать за мужем в Нерчинск. Но какие бы сомнения ни мучили её относительно принесённой жертвы, они тотчас рассеялись при первом же посещении его тюремной камеры.

В первую минуту я ничего не разглядела, так как там было темно; открыли маленькую дверь налево, и я поднялась в отделение мужа. Сергей бросился ко мне; бряцание его цепей поразило меня: я не знала, что он был в кандалах. Суровость этого заточения дала мне понятие о степени его страдания. Вид его кандалов так воспламенил и растрогал меня, что я бросилась перед ним на колени поцеловала его кандалы, а потом – его самого.⁷¹

⁶⁹ Полное собрание сочинений Александра Пушкина, т. 3, с. 42.

⁷⁰ ГАРФ, ф. 1146, оп. 1, д. 2028, л. 7 об.

⁷¹ Записки княгини М. Н. Волконской (Чита, 1960), с. 66.

Нерчинск был мрачным, ветхим поселением из деревянных изб, скучившихся вокруг тюремных палисадов. Мария сняла маленькую избушку у одного из местных монгольских поселенцев. «Она была до того тесна, что, когда я легла на полу на своем матрасе, голова касалась стены, а ноги упирались в дверь».⁷² Это жилище она делила с Катей Трубецкой, ещё одной молодой княгиней, последовавшей за своим декабристом-мужем в Сибирь. Они жили на тот небольшой доход, который власти позволяли им получать с конфискованных имений. Впервые в жизни им пришлось самим выполнять всю ту работу, которую прежде за них совершала огромная дворцовая прислуга. Они научились стирать, печь хлеб, выращивать овощи и готовить пищу на дровяной печи. Вскоре они забыли вкус французской кухни и стали жить по-русски, ели черный хлеб, запивая его квасом.⁷³ Сила характера Марии - подкреплённая укладом той культуры, которую она оставила позади, - была залогом её выживания в Сибири. Она со всей строгостью соблюдала все дни памяти святых и дни рождения своих родных в России, давно уже забывших о её собственном дне рождения. Она неизменно считала нужным одеваться как следует - в меховую шапку и вуаль, - даже когда отправлялась на крестьянский рынок в Нерчинске. Она играла на французском клавино, который предусмотрительно упаковала и провезла через всю замёрзшую азиатскую степь - несомненно, с огромными неудобствами. Она поддерживала свой английский, переводя книги и журналы, присылавшиеся почтой; и каждый день записывала под диктовку письма узников, которым как «политическим» было строжайше запрещено писать в лагере. Они называли Марию своим «окном в мир».⁷⁴

Сибирь сблизила изгнанников. Она научила их жить по тем самым началам общности и самостоятельности, которыми они прежде так восхищались в крестьянстве. В Чите, куда они переселились в 1828 году, дюжина узников и их семьи составили артель - трудовое товарищество - и распределили между собой все работы. Одни строили бревенчатые избы, в которых предстояло жить их жёнам и детям, а затем и самим узникам, когда им это будет позволено. Другие брались за ремёсла - плотничали, шили обувь и одежду. Волконский был главным садовником. Они называли это сообщество своей «тюремной семьёй», и в их воображении оно почти заново воссоздавало ту уравнительную простоту крестьянской общины.⁷⁵ В этом жила та самая товарищеская спайка, тот дух единения, с которым люди 1812 года впервые столкнулись в полку.

Семейные отношения тоже стали теснее. Исчезли слуги, которые в дворянской семье XVIII века брали на себя уход за детьми. Сибирские изгнанники сами растили своих детей и обучали их всему, что знали. «Я была твоей кормилицей, - говорила Мария сыну Мише, - твоей нянькой и, частью, твоей учительницей».⁷⁶ В 1832 году родился новый сын, Миша;

⁷² То же, с.67

⁷³ То же, с.70

⁷⁴ Архив декабриста С. Г. Волконского, с. XXXI.

⁷⁵ Декабристы. Летописи Государственного литературного музея, кн. 3 (Москва, 1938), с. 354.

⁷⁶ Записки княгини М. Н. Волконской (Чита, 1960), с. 101.

в 1834-м - дочь Елена, «Неллинка». На следующий год Волконские были переселены в село Урик, в тридцати километрах от Иркутска, где у них был деревянный дом и участок земли, как и у прочих жителей деревни. Миша и Елена росли среди местных крестьянских детей. Они учились их играм: разыскивали птичьи гнёзда, ловили форель, ставили силки на зайцев и ловили бабочек. «Неллинка растёт настоящей сибирячкой», - писала Мария своей подруге Кате Трубецкой.

Она говорит только на местном наречии, и нет никакой возможности её от этого отучить. Что же касается Миши, то мне приходится позволять ему уходить в лес на стоянки с дикими деревенскими мальчишками. Он обожает приключения; на днях он безутешно рыдал из-за того, что проспал тревогу, поднятую появлением волка на нашем крыльце. Мои дети растут à la Rousseau, двумя маленькими дикарями, и я почти ничего не могу с этим поделать, разве только настаивать, чтобы дома они говорили с нами по-французски... Но надо сказать, что такая жизнь чрезвычайно полезна для их здоровья.⁷⁷

Отец мальчика смотрел на это иначе. Исполненный гордости, он писал другу, что Миша вырос «истинно русским по чувству».⁷⁸

Для взрослых ссылка тоже означала более простой и более «русский» образ жизни. Некоторые декабристы-изгнанники поселились в деревне и женились на местных девушках. Другие перенимали русские обычаи и занятия, в особенности охоту в богатых дичью сибирских лесах.⁷⁹ И все они были впервые в жизни вынуждены свободно овладеть родным языком. Для Марии и Сергея, привыкших говорить и мыслить по-французски, это было одной из самых трудных сторон нового существования. При первой встрече в нерчинской тюремной камере они были вынуждены говорить по-русски, чтобы стража могла их понять, - но не знали слов для всех тех сложных чувств, которые тогда переживали, и потому разговор их вышел несколько искусственным и чрезвычайно ограниченным. Мария принялась изучать родной язык по экземпляру Священного Писания, который имелся в лагере. Русский язык Сергея, на котором он когда-то писал как офицер, становился всё более просторечным. Его письма из Урика усеяны сибирскими разговорными оборотами и орфографическими ошибками в самых простых словах («если», «сомнение», «май» и «январь»)⁸⁰.

Сергей, подобно своему сыну, «обрусевал» по-народному. С каждым годом он становился всё более похожим на крестьянина. Он одевался по-крестьянски, отпустил бороду, редко

⁷⁷ Цит. по: Sutherland, *The Princess of Siberia*, с. 253.

⁷⁸ М. П. Волконский, «Письма декабриста С. Г. Волконского», Записки отдела рукописей, вып. 24 (Москва, 1961), с. 399.

⁷⁹ Волконский, О декабристах, с. 66.

⁸⁰ Декабристы. Летописи Государственного литературного музея, сс. 91, 96, 100; Волконский, «Письма декабриста С. Г. Волконского», сс. 369, 378, 384.

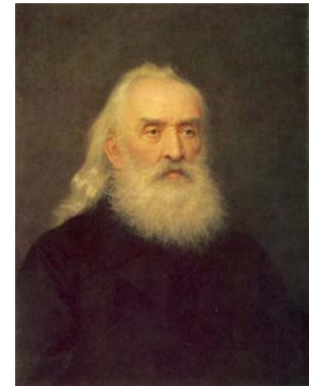
мылся и начал проводить почти всё своё время либо в поле, либо за беседами с крестьянами на рынке в ближайшем уездном городе. В 1844 году Волконским было дозволено поселиться в Иркутске. Мария тотчас была принята в официальный круг нового губернатора, Муравьёва-Амурского, который не скрывал своего сочувствия декабристам-изгнанникам и смотрел на них как на интеллектуальную силу, способную содействовать развитию Сибири. Мария с радостью воспользовалась этой возможностью вновь войти в общество. Она открыла несколько школ, приют для подкидышей и театр. В своём доме она держала главный салон города, куда и сам губернатор часто заходил. Сергея там почти не бывало. «Аристократическая атмосфера» марьиного дома была ему неприятна, и он предпочитал оставаться на своей ферме в Урике, приезжая в Иркутск лишь по базарным дням. Но после двадцати лет, в течение которых он видел, как его жена страдала в Сибири, он и не думал становиться у неё на пути.



**Мария и Сергей Волконские
в молодости**



**Сергей Волконский в
Иркутске**



Сергей Волконский в Москве

«Крестьянин-князь», со своей стороны, в глазах многих считался чудаком. Н. А. Белоголовый, выросший в Иркутске в 1840-х годах, вспоминал, как людей поражало «видеть князя в базарные дни сидящим на облучке крестьянской телеги, нагруженной мешками с мукой, и оживлённо беседующим с толпой крестьян, пока они вместе делили серую булку хлеба».⁸¹ Между супругами постоянно происходили мелкие ссоры. Брат Марии, А. Н. Раевский, которому было поручено управление её имениями, употреблял доходы с них на уплату собственных карточных долгов. Сергей обвинял Марию в том, что она держит сторону брата, пользовавшегося поддержкой Раевских, и в конце концов предпринял юридические меры, чтобы отделить свои собственные имения от её владений и тем обеспечить наследство детям.⁸² Из годового дохода, который они получали со своей земли в России (приблизительно 4300 рублей), Сергей назначил 3300 рублей Марии - достаточно, чтобы она могла жить в Иркутске удобно, - оставив себе лишь 1000 рублей на

⁸¹ Н. А. Белоголовой, Воспоминания, с. 36.

⁸² ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 50, лл. 11-19.

содержание своей маленькой фермы.⁸³ Всё более отчуждаясь друг от друга, Сергей и Мария начали жить порознь (в письмах к сыну Сергей впоследствии прямо называл это «разводом»)⁸⁴, хотя в то время только «тюремная семья» знала об их устройстве.* [Их семейные проблемы впоследствии были скрыты семьями Раевских и Волконских: из семейных архивов были изъяты целые фрагменты их переписки. Эта практика продолжилась и в советских публикациях, когда декабристы были героизированы. Тем не менее следы их разрыва всё ещё можно обнаружить в архивах]. У Марии была любовь с красивым и обаятельным декабристом-изгнанником Алессандро Поджио, сыном итальянского дворянина, приехавшего в Россию в 1770-х годах. В Иркутске Поджио ежедневно бывал в доме Марии, и хотя он считался другом Сергея, его слишком частое появление там в отсутствие мужа не могло не породить сплетен. Ходили слухи, будто Поджио и был настоящим отцом Миши и Елены, - намёк, который всё ещё мучил Сергея в 1864 году, за год до смерти, когда он писал своё последнее письмо «дорогому другу» Поджио⁸⁵. В конце концов, чтобы сохранить хотя бы видимость супружеской жизни, Сергей построил в дворе дома Марии деревянную избушку, где спал, готовил себе пищу и принимал своих крестьянских друзей. Белоголовый вспоминал одно редкое появление его в марьиной гостиной. «Лицо его было выпачкано дёгтем, в длинной, нечесаной бороде торчали соломины, и от него пахло скотным двором... И, однако же, он всё ещё говорил по-французски безупречно, произнося свои “р” как настоящий француз».⁸⁶

Стремление вести простую крестьянскую жизнь было свойственно многим дворянам (здесь невольно вспоминается дальний родственник Волконского - Лев Толстой). Этот глубоко «русский» поиск «истинной жизни» был явлением более серьёзным, нежели романтическое стремление к «естественному» или «органическому» существованию, одушевлявшее культурные движения в других странах Европы. В самой его сердцевине лежало религиозное представление о «русской душе», побуждавшее национальных пророков - от славянофилов 1830-х годов до народников 1870-х - поклоняться у алтаря крестьянства. Славянофилы верили в нравственное превосходство русской крестьянской общины над современными западными порядками и призывали вернуться к этим началам. Народники были убеждены, что уравнилельные обычаи общины могут послужить образцом для социалистического и демократического переустройства общества; они обращались к крестьянству в надежде обрести в нём союзника для своего революционного дела. Для всех этих мыслителей Россия открывалась, как мессианская истина, в обычаях и верованиях её крестьянства. Войти в Россию и спастись через неё значило отречься от греховного мира, в который были рождены эти дети дворянства. Волконский в этом смысле был первым в длинной череде русских дворян, нашедших свою нацию и своё спасение в крестьянстве, и

⁸³ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 63, л. 52.

⁸⁴ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 65, л. 2.

⁸⁵ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 97, л. 2.

⁸⁶ Белоголовый, Воспоминания, с. 37.

его нравственный поиск коренился в тех уроках, которые он вынес из 1812 года. Он отвернулся от того, что считал ложными отношениями старого сословного общества, и с идеалистическими ожиданиями устремил взор к новому обществу равных людей. «Я не доверяю никому из общества связей», - писал он Ивану Пущину, своему старому товарищу-декабристу, в 1841 году. «В сибирских крестьянах больше честности и цельности чувства».⁸⁷

Подобно всем декабристам-изгнанникам, Волконский видел в Сибири землю демократической надежды. Здесь, казалось им, была молодая и детская Россия, первозданная и сырая, богатая природными силами. Это была пограничная страна - некая «Америка», - где крестьян-первопроходцев не задавило ни крепостное право, ни государство (ибо в Сибири было немного крепостников), так что они сохранили независимый дух и находчивость, природное чувство справедливости и равенства, из которых старая Россия могла бы возродиться. В юной энергии её необузданных крестьян заключался демократический потенциал России. Поэтому декабристы с таким увлечением отдавались изучению сибирского фольклора и истории; открывали сельские школы или, подобно Марии, учили крестьян у себя дома; а подобно Сергею - овладевали крестьянскими ремёслами или сами работали на земле. Князь находил утешение и чувство цели в своём крестьянском труде. Это было освобождение от бесконечности пленного времени. «Ручной труд - вещь такая здоровая, - писал Волконский Пущину. - И как радостно, когда он кормит семью и ещё приносит пользу другим людям»⁸⁸.

Но Волконский был не просто земледельцем; он был целым сельскохозяйственным институтом. Он выписывал из Европейской России учебники и новые сорта семян (письма Марии домой были полны перечней садовых потребностей) и делился плодами своей науки с крестьянами, которые приходили к нему за советом за многие вёрсты⁸⁹. Крестьяне, по-видимому, действительно уважали «нашего князя», как они звали Волконского. Им нравились его прямота и открытость, та лёгкость, с какой он говорил с ними на их местном наречии. Благодаря этому они в его присутствии были гораздо менее скованы, чем обыкновенно бывали перед дворянами.⁹⁰

Эта необычайная способность входить в мир простого народа требует особого замечания. Толстой, в конце концов, так и не сумел добиться этого по-настоящему, хотя стремился к тому почти пятьдесят лет. Быть может, успех Волконского объясняется его долгим опытом обращения к солдатам-крестьянам в его полках. Или, быть может, когда условности его европейской культуры были сорваны, он смог опереться на русские обычаи, усвоенные в детстве. Его преображение было сродни тому, которое происходит с Наташей в сцене

⁸⁷ Волконский, «Письма декабриста С. Г. Волконского», с. 371.

⁸⁸ То же, с.372

⁸⁹ Волконский, Записки, с. 478.

⁹⁰ Белоголовый, Воспоминания, с. 37.

Войны и мира, когда она вдруг открывает в лесной избе «дядюшки», что дух крестьянской пляски живёт в её крови.

4

Как знают читатели *Войны и мира*, война 1812 года стала жизненно важным рубежом в культуре русской аристократии. Это была война национального освобождения от интеллектуальной империи французов - мгновение, когда дворяне вроде Ростовых и Болконских старались вырваться из чуждых условностей своего общества и начать новую жизнь на русских началах. Это превращение не было ни простым, ни прямолинейным (и происходило оно гораздо медленнее, чем в романе Толстого, где дворяне почти в одночасье заново обретают свои забытые национальные обычаи). Хотя в первое десятилетие XIX века антифранцузские голоса слились уже почти в целый хор, аристократия всё ещё была глубоко погружена в культуру той страны, с которой вела войну. Салоны Петербурга были полны молодых поклонников Бонапарта, подобных Пьеру Безухову в *Войне и мире*. Самым модным был круг графов Румянцева и Коленкура, французского посла в Петербурге, - тот самый круг, в котором вращалась толстовская Элен. « И где нам, князь, воевать с французами!? - спрашивает в *Войне и мире* граф Растопчин, московский генерал-губернатор. - Разве мы против наших учителей и богов можем ополчиться? Посмотрите на нашу молодежь, посмотрите на наших барынь. Наши боги - французы, наше царство небесное - Париж »⁹¹. И всё же даже в этих кругах вторжение вызвало ужас, а последовавшая реакция против всего французского стала основанием русского возрождения в жизни и искусстве.

В патриотической атмосфере 1812 года употребление французского языка в петербургских салонах стало предосудительным, а на улицах - даже опасным. Роман Толстого удивительно точно передаёт дух той поры, когда дворяне, воспитанные на том, чтобы говорить и мыслить по-французски, с трудом пытались беседовать на родном языке. В одном обществе было решено запретить французский и налагать штраф на всякого, кто оговорится. Беда была лишь в том, что никто не знал русского слова для «штрафа» - его попросту не было, - и потому приходилось восклицать: *forfaiture*. Впрочем, этот языковой национализм вовсе не был новшеством. Адмирал Шишков, некоторое время бывший министром народного просвещения, ещё в 1803 году поставил защиту русского языка в самый центр своей борьбы против французского влияния. Он был втянут в длительный спор с карамзинистами, в котором нападал на французские обороты их салонного стиля и требовал, чтобы литературный русский вернулся к своим архаическим церковнославянским корням. [Эти споры о языке были частью более широкого конфликта вокруг вопроса о том,

⁹¹ Толстой, *Война и мир*, с. 582.

что такое «Россия» и какой ей надлежит быть - последователем Европы или самобытной культурой со своим собственным лицом.

Они предвосхищали будущие споры между славянофилами и западниками. Славянофилы оформились в особое течение лишь тридцать лет спустя, однако сам термин «славянофил» впервые употреблялся уже в 1800-х годах для обозначения тех, кто, подобно Шишкову, отдавал предпочтение церковнославянскому языку как «национальному» идиому (см.: Ю. Лотман и Б. Успенский, «Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры», в сб.: Труды по русской и славянской филологии, 24, Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 39 (Тарту, 1975), сс. 210–211).] Для Шишкова именно французское влияние было виновно в упадке православной религии и старого патриархального нравственного уклада: русский образ жизни подтачивался культурным нашествием с Запада.

После 1812 года значение Шишкова стало стремительно возрастать. Прославленный картёжник, он был частым гостем в модных домах Петербурга и в промежутках между партиями в *vingt-et-un* проповедовал достоинства русского языка. В глазах своих хозяев он приобрёл значение «национального мудреца» и, быть может, отчасти потому, что они оставались ему должны по карточной игре, они платили ему за то, чтобы он обучал их сыновей⁹². Для сыновей дворян стало модой учиться читать и писать на родном языке. Дмитрий Шереметев, осиротевший сын Николая Петровича и Прасковьи, провёл в 1810-х годах три года, занимаясь русской грамматикой и даже риторикой, - столько же времени, сколько ушло у него на изучение французского⁹³. За недостатком русских книг дети учились читать по Священному Писанию; более того, как и Пушкин, они нередко обучались чтению у дьячка или местного священника⁹⁴. Девочек обучали русской грамоте реже, чем мальчиков. В отличие от братьев, которым предстояло стать офицерами или помещиками, им не нужно было вести дела ни с купцами, ни с крепостными, а значит, и особой нужды читать или писать на родном языке у них не было⁹⁵. Но в провинции всё заметнее становилась тенденция, при которой русский язык начинали изучать и женщины, и мужчины. Мать Толстого, Мария Волконская, прекрасно владела литературным русским и даже писала стихи на родном языке. Без этого растущего русского читателя литературное возрождение XIX века было бы немыслимо. Прежде образованные классы в России читали главным образом иностранную литературу.

В XVIII веке употребление французского и русского языков разграничивало две совершенно отдельные сферы: французский - сферу мысли и чувства, русский - сферу повседневной жизни. Один язык (французский или галлицизированный «салонный»

⁹² Ф. Ф. Вигель, Записки, часть 2 (Москва, 1892), с. 32.

⁹³ РГИА, ф. 1088, оп. 1, д. 439.

⁹⁴ Н. С. Ашукин, Пушкинская Москва (Санкт-Петербург, 1998), с. 44.

⁹⁵ С. Л. Толстой, Мать и дед Л. Н. Толстого (Москва, 1928), с. 45.

русский) предназначался для литературы, другой (простая речь крестьянства, не столь уж далёкая от разговорного языка купечества и духовенства) - для повседневности. На употребление языков существовали строгие условности. Так, например, дворянин должен был писать государю по-русски, и было бы дерзостью писать ему по-французски; но говорил он с государем всегда по-французски, как и с другими дворянами. Женщина же, напротив, должна была писать по-французски - не только в переписке с монархом, но и со всеми чиновниками, ибо именно этот язык считался языком приличного общества; было бы сочтено грубым неприличием, если бы она прибегла к русским выражениям⁹⁶. В частной переписке, однако, жёстких правил почти не существовало, и к концу XVIII века аристократия стала настолько двуязычной, что переходила с русского на французский и обратно легко и почти незаметно. В письме длиной всего в страницу язык мог смениться с десятка раз, порой даже посреди фразы, и не обязательно потому, что менялась тема.

Толстой воспользовался этим различием в *Войне и мире*, чтобы оттенить общественные и культурные нюансы русского франкоязычия. Например, то обстоятельство, что Андрей Болконский говорит по-русски с французским акцентом, относит его к высшему, профранцузскому слою петербургской аристократии. А то, что друг Андрея, дипломат Билибин, предпочитает говорить по-французски и произносит «только те слова по-русски, на которых хотел сделать презрительное ударение», указывает на то, что Билибин воплощает известный культурный стереотип, без труда узнаваемый читателями: русский, который предпочёл бы быть французом. Но, быть может, наилучший пример - Элен, княгиня, предпочитающая говорить по-французски о своих внебрачных связях, потому что «по-русски ей всё казалось, что дело её неясно, а по-французски выходило лучше»⁹⁷. В этом месте Толстой намеренно отзывается старым различием между французским как языком лжи и русским как языком искренности. Его использование диалога также имеет ясно выраженное национальное измерение. Не случайно наиболее идеализированные персонажи романа говорят исключительно по-русски (княжна Марья и крестьянин Каратаев) или, как Наташа, говорят по-французски лишь с ошибками.

Разумеется, никакой роман не является прямым окном в жизнь, и как бы близко *Война и мир* ни подходила к реалистическому идеалу, мы не можем принимать эти наблюдения за точное отражение действительности. Стоит обратиться к переписке Волконских - не забывая, разумеется, что именно они стали Болконскими в *Войне и мире*, - и перед нами открывается картина куда более сложная, чем у Толстого. Сергей Волконский писал по-французски, но вставлял русские выражения, когда упоминал повседневную жизнь в имении; либо писал по-русски, если хотел особенно подчеркнуть важную мысль и выразить собственную искренность. По склонности своей, особенно после 1812 года, он писал большей частью по-русски; и после 1825 года, уже из Сибири, был вынужден делать это в

⁹⁶ Ю. Лотман, «Женский мир», в кн.: Беседы о русской культуре, с. 57.

⁹⁷ Толстой, *Война и мир*, сс. 159, 898.

письмах, поскольку его цензоры читали только по-русски. Но бывали и случаи, когда он писал по-французски (даже после 1825 года): например, когда излагал мысль в условном наклонении или прибегал к формульным выражениям и вежливостям; либо в тех местах, где, нарушая правила, хотел высказать взгляды на политику на языке, которого не понимали цензоры. Иногда он пользовался французским, чтобы пояснить понятие, для которого не существовало русского слова, - *diligence, duplicité и discrétion*.⁹⁸

Также и в обычаях, и в повседневных привычках аристократия старалась становиться более «русской». Люди 1812 года отказывались от изысканных трапез *haute cuisine* в пользу спартанских русских обедов, стремясь упростить и «орусить» свой роскошный образ жизни. Дворяне всё чаще и всё более открыто брали себе крестьянских «жён» (то, что было дозволено Шереметеву, казалось дозволительным и для них), а бывали даже случаи, когда дворянки жили с крепостными или выходили за них замуж⁹⁹. Даже Аракчеев, военный министр, ставший столь ненавистным за свой жестокий армейский режим, имел неофициальную крестьянскую жену, от которой имел двух сыновей, воспитанных в Пажеском корпусе¹⁰⁰. Внезапно вошли в моду местные ремёсла. Русский фарфор со сценами деревенской жизни всё чаще предпочитали классическим рисункам импортного фарфора XVIII века. Карельская берёза и другие русские породы дерева, особенно в более грубоватой, деревенской обработке крепостных мастеров, начали соперничать с тонкой импортной мебелью классического дворца и даже вытеснять её из тех частных помещений, где дворянин отдыхал. Граф Александр Остерман-Толстой, военный герой 1812 года, владел великолепным особняком на Английской набережной в Петербурге. Приёмные залы его имели мраморные стены и зеркала с пышным убранством во французском стиле ампир, но после 1812 года он велел обшить свою спальню грубыми брёвнами, чтобы она походила на крестьянскую избу¹⁰¹.

Русифицировались и развлечения. На балах в Петербурге, где прежде безраздельно господствовали европейские танцы, после 1812 года вошло в моду исполнять *пляску* и другие русские танцы. Графиня Орлова славилась именно такими крестьянскими плясками, которые она изучала и исполняла на московских балах¹⁰². Но были и другие дворянки, которые, подобно Наташе Ростовской, каким-то образом восприняли сам дух танца, как если бы вдохнули его «из русского воздуха». Княжна Елена Голицына впервые исполнила *пляску* несколькими десятилетиями позднее на балу в Новгороде. «Никто не учил меня плясать *пляску*. Просто я была “русская девушка”. Я выросла в деревне, и когда слышала припев

⁹⁸ См., например: РГИА, ф. 1035, оп. 1, д. 87, лл. 1–2, 14; ф. 914, оп. 1, д. 34, лл. 3–10 (особенно л. 5).

⁹⁹ Н. А. Решетов, «Дело давно минувших дней», Русский архив (1885), кн. 3, № 11, сс. 443–445.

¹⁰⁰ И. С. Жиркевич, «Записки», Русская старина, т. 9 (1875), с. 237.

¹⁰¹ Д. И. Завалишин, «Воспоминания о графе А. И. Остермане-Толстом (1770–1851)», Исторический вестник (1880), т. 2, № 5, сс. 94–95.

¹⁰² Лаврентьева, Светский этикет, с. 321.

нашей деревенской песни “Девка за водой пошла”, я уже не могла удержаться от первых движений руками, с которых начинается танец»¹⁰³.

Другим признаком новообретённой русскости были сельские удовольствия. Именно в это время дача впервые выступила как национальный институт, хотя дачный, то есть загородный или пригородный летний дом, не стал массовым явлением до последних десятилетий XIX века (вишнёвый сад Чехова, как известно, был срублен под дачные участки). Высшая петербургская аристократия снимала дачи уже в XVIII веке. Павловск и Петергоф были её любимыми курортами, где можно было спастись от городской жары и дышать свежим воздухом сосновых лесов или моря. У царей в обоих этих местах были роскошные летние дворцы с обширнейшими парками для увеселений. В начале XIX века дачная мода распространилась и на мелкое дворянство, строившее более скромные дома в деревне.

В противоположность строгому классицизму городского дворца, дача строилась в простом русском стиле. Обычно это было двухэтажное деревянное здание с мезонином и верандой, обходившей весь дом, с затейливо резными оконными и дверными наличниками, более обычными для крестьянских изб, хотя на более богатых дачах к фасаду порой нелепо добавлялись римская арка и колонны. Дача была местом русских удовольствий и занятий: сбор грибов в лесу, варенье, чай из самовара, рыбная ловля, охота, баня или целый день, проведённый, подобно Обломову Гончарова, в восточном халате. Месяц, проведённый в деревне, позволял дворянину сбросить с себя тяготы двора и служебной жизни, стать в русской среде больше самим собой. Было обычным делом отказываться от форменного мундира и носить простую русскую одежду. Простая русская пища вытесняла *haute cuisine*, а некоторые блюда, такие как летний суп на квасе (окрошка), заливная рыба, маринованные грибы, чай с вареньем или вишнёвая наливка, стали почти синонимами дачного образа жизни.¹⁰⁴

Из всех сельских занятий охота была тем, что ближе всего подходило к значению национального института - в том смысле, что соединяла дворянина и крепостного как товарищей по спорту и как соотечественников. Начало XIX века было золотым веком охоты - обстоятельство, связанное с тем, что дворянство после 1812 года заново открывало для себя «добрую помещичью жизнь». Были дворяне, оставлявшие карьеру на государственной

¹⁰³ Е. Хвощинская, «Воспоминания», Русская старина (1898), т. 93, с. 581.

¹⁰⁴ М. Н. Хрущев, «Иван Степанович Котляревский (отрывок из воспоминаний)», Известия Таврической ученой архивной комиссии, № 54 (1918), с. 298; К. А. Соловьев, В вкусе умной старины. Усадебный быт российского дворянства II половины XVIII — I половины XIX веков (Санкт-Петербург, 1998), с. 30; В. В. Селиванов, Сочинения (Владимир, 1901), с. 151; С. М. Загоскин, «Воспоминания», Исторический вестник (1900), т. 79, № 1, с. 611; В. Н. Харузина, Прошлое. Воспоминания детских и отроческих лет (Москва, 1999), с. 312; Н. П. Грот, Из семейной хроники. Воспоминания для детей и внуков (Санкт-Петербург, 1900), сс. 58–59.

службе и удалявшиеся в деревню ради спортивной жизни. «Дядюшка» Ростовых в *Войне и мире* - самый типичный пример:

- Что же вы не служите, дядюшка?

- Служил, да бросил. Не гожусь, чистое дело марш, я ничего не разберу. Это ваше дело, а у меня ума не хватит. Вот насчет охоты другое дело, это чистое дело марш!¹⁰⁵

В России существовало два рода охоты: формальная псовая охота, очень пышная, и простая охота пешком, когда человек шёл с одной собакой и крепостным спутником, - та самая, что увековечена Тургеневым в *Записках охотника* (1852). Псовая охота велась на манер военной кампании, порою длилась по нескольку недель, с сотнями всадников, огромными сворами собак и целой толпой охотничьих крепостных, разбивавших лагерь по помещичьим усадьбам. Лев Измайлов, предводитель рязанского дворянства, выводил в свои «походы» 3000 охотников и 2000 гончих¹⁰⁶. Барон Менгден содержал особую касту охотничьих крепостных в собственной алой ливрее и со специальными арабскими лошадьми для охоты. Когда они выступали, во главе с самим бароном, то брали с собой несколько сот подвод с сеном и овсом, подвижной лазарет для раненых собак, полевую кухню и такое множество слуг, что дом барона пустел, а жене и дочерям оставались только буфетчик да мальчик¹⁰⁷. Такой вид охоты зависел от владения дворянством огромными армиями крепостных и почти всей землёй - условия, сохранявшегося до освобождения крестьян в 1861 году. Подобно английской охоте, она была серьёзна и чопорна, строго соблюдала общественную иерархию, а охотничьи крепостные, даже если и не бежали рядом с собаками, всё равно явно оставались в подчинённой роли.

Охота же тургеневского типа была сравнительно более уравнительной - и притом по-русски. Когда дворянин отправлялся на охоту со своим крепостным спутником, он оставлял позади цивилизацию своего дворца и входил в крестьянский мир. Барин и крепостной сближались через этот вид спорта. Одевались они почти одинаково; делили пищу и питьё, когда останавливались в пути; спали рядом в крестьянских избах и сараях; и, как описано в *Записках*, говорили о своей жизни в духе товарищества, который нередко делал их близкими и верными друзьями на долгие годы¹⁰⁸. Здесь было нечто гораздо большее, чем обычное «мужское сближение» через спорт. Для помещика пешая охота была сельской одиссеей, встречей с ещё не открытой крестьянской страной; сколько именно было убито птиц или зверей - почти не имело значения. В последнем лирическом эпизоде *Записок*, где

¹⁰⁵ Толстой, *Война и мир*, с. 544.

¹⁰⁶ Селиванов, *Сочинения*, с. 78.

¹⁰⁷ Е. Менгден, «Из дневника внучки», *Русская старина*, т. 153, № 1, с. 105.

¹⁰⁸ См., например: *Помещичья Россия. По запискам современников* (Москва, 1911), сс. 61–62; Н. В. Давыдов, «Очерки былой помещичьей жизни», *Из прошлого* (Москва, 1914), с. 425; а также замечательные мемуары С. Т. Аксакова *Семейная хроника*, пер. М. Beverley (Westport, Conn., 1985), особенно с. 199.

рассказчик подводит итог всем радостям охоты, само охотничье дело едва упоминается. Из этого совершенного по красоте фрагмента выступает напряжённая любовь охотника к русской природе и к её меняющейся красоте в разные времена года:

А летнее, июльское утро! Кто, кроме охотника, испытал, как отрадно бродить на заре по кустам? Зеленой чертой ложится след ваших ног по росистой, побелевшей траве. Вы раздвинете мокрый куст - вас так и обдаст накопившимся теплым запахом ночи; воздух весь напоен свежей горечью полыни, медом гречихи и "кашки"; вдали стеной стоит дубовый лес и блестит и алеет да солнце; еще свежо, во уже чувствуется близость жары. Голова томно кружится от избытка благоуханий. Кустарнику нет конца... Кое-где разве вдали желтеет поспевающая рожь, узкими полосками краснеет гречиха. Вот заскрипела телега; шагом пробирается мужик, ставит заранее лошадь в тень... Вы поздоровались с ним, отошли - звучный лязг косы раздается за вами. Солнце все выше и выше. Быстро сохнет трава. Вот уже жарко стало. Проходит час, другой... Небо темнеет по краям; колючим зноем пышет неподвижный воздух.¹⁰⁹

Русские формы одежды после 1812 года сделались вершиной моды. На балах и приёмах в Петербурге, а с 1830-х годов и при дворе, светские дамы стали появляться в национальном костюме, включая сарафан и кокошник старой Московии. Русский крестьянский платок пользовался огромной популярностью среди дворянок в 1810-х годах. В Европе в последние десятилетия XVIII века существовала мода на восточные шали, которую русские подражательно переняли, выписывая собственные шали из Индии. Но после 1812 года именно русские крестьянские платки вошли в бешеную моду, и крепостные мастерские превратились в важные центры этой модной индустрии¹¹⁰. Русское платье (*капот*), традиционно носившееся крестьянками и жёнами провинциальных купцов, вошло в *haute couture* несколько раньше, ещё в 1780-х годах, когда его стала носить Екатерина Великая, но и оно с 1812 года стало широко распространено. Кафтан и халат (великолепный род домашней одежды или шлафрока, в котором можно было лежать дома и принимать гостей) вновь вошли в моду у дворян. В гардероб дворянина вошла и *поддёвка*, короткий кафтан, традиционно носимый крестьянами. Носить такую одежду значило не просто отдыхать и быть самим собой дома; это было, по словам одного мемуариста, «сознательно заявлять о своей русскости»¹¹¹. Когда Тропинин в 1827 году написал Пушкина в халате, он изобразил его как дворянина, пребывающего в полном согласии с обычаями своей земли.

В 1820-е годы среди дворянок распространилась мода на «естественный» вид. Новый идеал красоты сосредоточился на представлении о чистоте женских фигур античности и русского крестьянства. Портрет Зинаиды Волконской, написанный Фиделем Бруни в 1810 году,

¹⁰⁹ И. Тургенев, Записки охотника, пер. R. Freeborn (Harmondsworth, 1967), с. 247.

¹¹⁰ Шарфы и шали русской работы первой половины XIX в. (Ленинград, 1981).

¹¹¹ Свербеев, Записки, 1799–1826, т. 1, с. 415.

прекрасно иллюстрирует этот стиль. Более того, по светским слухам, именно простота её одеяния привлекла к ней влюблённое внимание императора¹¹², который и сам был восприимчив ко всем прелестям Природы¹¹³. [Император Александр вошёл в обыкновение ежедневно прогуливаться вдоль Дворцовой набережной и по Невскому проспекту до Аничкова моста. Это было, по словам мемуариста Вигеля, «сознательное стремление царя к простоте в повседневной жизни» (Ф. Ф. Вигель, Записки, часть 2 (Москва, 1892), с. 32). До 1800 года ни один уважающий себя дворянин не отправился бы в Петербурге куда бы то ни было иначе как в экипаже, и, как свидетельствовала комическая опера Княжнина, на самые большие кареты, выписываемые из Европы, тратились огромные личные состояния. Но под влиянием Александра в Санкт-Петербурге вошло в моду *faire le tour impérial* - совершать «императорский круг», то есть проходить тем же прогулочным маршрутом.] Женщины стали носить хлопчатобумажные ткани. Волосы укладывали просто, от тяжёлого грима отказывались ради бледного цвета лица, любимого этим культом неукрашенной Природы. Поворот к Природе и простоте был широко распространён по всей Европе с последних десятилетий XVIII века. Женщины выбрасывали напудренные парики и отказывались от тяжёлых ароматов вроде мускуса в пользу лёгкой розовой воды, позволявшей проступить естественному благоуханию чистой плоти. Там этот поворот развивался под влиянием Руссо и романтических представлений о добродетелях Природы. Но в России мода на естественность имела ещё и дополнительное, национальное измерение. Она связывалась с мыслью, что нужно снять внешние слои культурной условности, чтобы обнаружить русскую личность. Пушкинская Татьяна в *Евгении Онегине* стала литературным воплощением этой естественной русскости - до такой степени, что простой стиль одежды, носимый дворянками, стали называть «онегинским»¹¹⁴. Читатели видели в Татьяне «русскую героиню», подлинное существо которой открывается в воспоминаниях о её простом деревенском детстве:

Мне, Онегин, пышность эта,
Постылой жизни мишура,
Мои успехи в вихре света,
Мой модный дом и вечера -
Что в них? Сейчас отдать я рада
Всю эту ветошь маскарада,
Весь этот блеск, и шум, и чад
За полку книг, за дикий сад,
За наше бедное жилище,
За те места, где в первый раз,
Онегин, видела я вас,

¹¹² M. Fairweather, *The Pilgrim Princess: A Life of Princess Zinaida Volkonsky* (London, 1999), с. 36.

¹¹³ Ю. Лотман, «Женский мир», с. 52.

¹¹⁴ То же

Да за смиренное кладбище,
Где нынче крест и тень ветвей
Над бедной нянею моей.¹¹⁵

Пушкинский шедевр, помимо всего прочего, есть тончайшее исследование сложного русско-европейского сознания, столь характерного для аристократии эпохи 1812 года. Литературный критик Виссарион Белинский называл *Евгения Онегина* энциклопедией русской жизни, а сам Пушкин в заключительных строфах развивает мысль о романе как о книге жизни. Ни в одном другом произведении нельзя столь ясно увидеть, как глубоко воздействовала культурная условность на русское ощущение самого себя. Во многих отношениях центральным предметом романа является именно сложное взаимодействие между жизнью и искусством. Синкретическая природа характера Татьяны - знак того культурного мира, в котором она живёт. В один миг она читает романтический роман; в другой - слушает нянькины суеверия и народные сказки. Её тянет то к Европе, то к России. Само её имя, Татьяна, как Пушкин подчёркивает в примечании, происходит из древнегреческого, однако в России оно «употребляется только в простонародье»¹¹⁶. И в сердечных делах Татьяна также подчинена различным культурным нормам европейской России и крестьянской деревни. Будучи совсем юной и впечатлительной провинциальной девушкой, она живёт в воображаемом мире романтического романа и понимает свои чувства именно в этих категориях. Она, как и следовало, влюбляется в байроническую фигуру Евгения и, подобно одной из книжных героинь, пишет ему письмо с признанием в любви. Но когда влюблённая Татьяна спрашивает у няни, любила ли та когда-нибудь, она подпадает под влияние совершенно иного мира, в котором романтическая любовь - чуждая роскошь, а послушание - главная добродетель женщины. Крестьянская няня рассказывает Татьяне, как её выдали замуж всего тринадцати лет за мальчика ещё моложе её, которого она прежде никогда не видела:

И, полно, Таня! В эти лета
Мы не слыхали про любовь;
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь.
Я горько плакала со страха,
Мне с плачем косу расплели,
Да с пеньем в церковь повели.¹¹⁷

Эта встреча двух культур и есть собственная драма Татьяны: следовать ли своим романтическим мечтам или пожертвовать собою по-старому, по-русски (как поступила

¹¹⁵ Пушкин, Евгений Онегин, с. 209.

¹¹⁶ То же, с.232

¹¹⁷ То же, с.65

Мария Волконская, оставив всё, чтобы последовать за своим мужем-декабристом в Сибирь). Онегин отвергает Татьяну - видит в ней наивную деревенскую девушку, - а затем, убив на дуэли своего друга Ленского, исчезает на несколько лет. Тем временем Татьяна выходит замуж за человека, которого, насколько можно судить, по-настоящему не любит, - за героя войны 1812 года, военного, которого «хорошо принимают» при дворе. Татьяна поднимается до положения знаменитой хозяйки петербургского салона. Онегин возвращается и теперь влюбляется в неё. Годы странствий по родной земле каким-то образом изменили прежнего петербургского денди, и наконец он видит её естественную красоту, её «отсутствие манерности и всяких заимствованных приёмов». Но Татьяна остаётся верна брачным обетам. По-видимому, она приняла свои «русские начала» - научилась смотреть сквозь иллюзии романтической любви. Перебирая книги в библиотеке Онегина, она наконец понимает вымышленное измерение его личности:

Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон?..
Уж не пародия ли он?¹¹⁸

И всё же даже здесь, когда Татьяна говорит Онегину:

Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна, -¹¹⁹

мы видим в ней густую ткань культурных влияний. Эти строки восходят к песне, хорошо известной в русском народе. В пушкинскую эпоху считалось, что её написал Пётр Великий, и она была переведена на французский язык самим дядей Пушкина. Татьяна могла прочесть её в старом номере *Mercure de France*. Но могла и услышать её от своей крестьянской няни¹²⁰. Это совершенная иллюстрация сложных пересечений между европейской и собственно русской культурой в пушкинский век.

Сам Пушкин был тонким знатоком русских песен и сказок. *Азбука русских суеверий* Чулкова (1780–1783) и *Русские сказки* Лёвшина (1788) были изрядно зачитанными книгами на пушкинских полках. Он вырос на крестьянских сказках и суевериях своей любимой няни

¹¹⁸ То же, с.167

¹¹⁹ То же, с.210

¹²⁰ W. M. Todd III, "Eugene Onegin: 'Life's Novel'", в кн.: *Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914*, под ред. того же автора (Stanford, 1978), сс. 228–229.

Арины Родионовны, ставшей прообразом няни Татьяны. «Мама» Родионовна была талантливейшей рассказчицей, развивавшей и обогащавшей многие общеизвестные сюжеты, если судить по тем записям её рассказов, которые Пушкин сделал позднее¹²¹. Во время южной ссылки 1820–1824 годов он стал серьёзным исследователем народных традиций, особенно казачьих, а затем, будучи сослан в родовое Михайловское в 1824–1826 годах, продолжал собирать песни и сказки. На этом материале были основаны *Руслан и Людмила* (1820), его первая крупная поэма, которую некоторые критики отбрасывали как простую «крестьянскую поэзию», а также стилизованные «сказки», вроде *Царя Салтана*, созданные им в последние годы жизни. Однако Пушкин нисколько не колебался соединять русские сказания с европейскими источниками, такими как басни Лафонтена или сказки братьев Гримм. Для *Золотого петушка* (1834) сюжет он даже заимствовал из *Легенды об арабском звездочёте*, на которую натолкнулся во французском переводе 1832 года. В глазах Пушкина Россия была частью западной и мировой культуры, и оттого, что он соединял все эти источники в литературных воссозданиях русского стиля, его «народные сказки» не становились менее подлинными. Как иронично, что советские националисты впоследствии считали пушкинские сказки прямым выражением русского народного духа. [Ахматову осудили советские литературные власти за то, что она, совершенно справедливо, утверждала: некоторые из источников пушкинских «русских сказок» восходят к «Тысяче и одной ночи».]

Ко времени смерти Пушкина в 1837 году литературное обращение к народной сказке стало уже обыденным явлением, почти условием литературного успеха. Более, чем какая-либо иная западная литература, русская словесность коренилась в устной повествовательной традиции, которой и была обязана значительной частью своей исключительной силы и своеобразия. Пушкин, Лермонтов, Островский, Некрасов, Толстой, Лесков и Салтыков-Щедрин - все они в той или иной мере могут быть названы фольклористами, и все, несомненно, пользовались фольклором во многих своих произведениях. Но никто не уловил самую сущность народной сказки лучше Николая Гоголя.

Гоголь в действительности был украинцем, и если бы не успех Пушкина, бывшего его наставником и давшего ему подлинные сюжеты его главных произведений - *Ревизора* (1836) и *Мёртвых душ* (1835–1852), - он, быть может, писал бы на крестьянском наречии своей родной Миргородщины, где отец Гоголя был известен как писатель, творивший на украинском языке (хотя публиковать это при царских законах было невозможно). В детстве Гоголь влюбился в язык местного крестьянства. Он любил их песни и пляски, их страшные сказания и смешные истории, по которым позднее будут построены и его собственные фантастические петербургские повести. Впервые он прославился как «Рудый Панько, пасечник», вымышленный автор сборника рассказов *Вечера на хуторе близ Диканьки* (1831–1832), ставшего бестселлером и подпитавшего всё усиливавшуюся моду на

¹²¹ М. Азадовский, *Литература и фольклор* (Ленинград, 1938), сс. 89, 287–289.

украинские народные сюжеты. *Кочубей* Аладина, *Гайдамаки* Сомова и *Казацкая шапка* Кульжинского уже имели большой успех в русской столице. Но Гоголь, как никто другой, был честолубив, и в 1828 году, едва окончив школу, приехал в Петербург в надежде создать себе литературное имя. Работая днём скромным чиновником (из тех самых, что потом наполнят его рассказы), по ночам он писал в своей одинокой мансарде. Он донимал мать и сестру просьбами присылать ему сведения об украинских песнях и пословицах и даже куски одежды, которые он просил купить у местных крестьян и отправить ему в сундуке. Читатели были восхищены «подлинностью» *Вечеров на хуторе*. Некоторые критики считали, что рассказы испорчены «грубым» и «непристойным» народным языком. Но именно язык был их главным успехом. Он в совершенстве передавал музыкальную звучность крестьянской речи - одна из причин, почему эти рассказы были положены в основу незавершённой *Сорочинской ярмарки* Мусоргского (1874–) и *Ночи на Лысой горе* (1867), а также *Майской ночи* Римского-Корсакова (1879), - и при этом был понятен всякому. Во время корректуры *Вечеров* Гоголь навестил наборщиков. «Произошла пресмешная вещь, - писал он Пушкину. - Как только я отворил дверь и наборщики заметили меня, они начали хохотать и отворачиваться. Я несколько опешил и спросил объяснения. Наборщик сказал мне: “Статьи, которые вы прислали, очень смешны, и наборщики ими премного забавляются” ».¹²²

Разговорная речь всё более и более входила в литературу, по мере того как такие писатели, как Гоголь, начинали усваивать живой разговорный язык своей письменной форме. Литературный язык тем самым вырывался из пределов салона и, так сказать, выходил на улицу, впитывая звуки разговорного русского и переставая в процессе этого зависеть от французских заимствований для обозначения обыденных вещей. Гражданская поэзия Лермонтова была наполнена ритмами и выражениями народа, которые он сам записывал из крестьянской речи. Его эпическая *Песня про купца Калашникова* (1837) подражает стилю былины; а блестяще патриотическое *Бородино* (1837), написанное в память двадцатипятилетия разгрома армии Наполеона, воссоздаёт дух поля битвы именно тем, что даёт ему заговорить голосом крестьянских солдат:

Мы долго молча отступали,
Досадно было, боя ждали,
Ворчали старики:
«Что ж мы? на зимние квартиры?
Не смеют, что ли, командиры

¹²² Письмо от 21 августа 1831 г. в кн.: Letters of Nikolai Gogol, ред. и пер. С. Proffer (Ann Arbor, 1967), с. 38 (я изменил перевод).

Чужие изорвать мундиры
О русские штыки ?»¹²³

Русская музыка также обрела свой национальный голос через усвоение народной песни. Первый *Сборник русских народных песен* был составлен Николаем Львовым и снабжён примечаниями Иваном Прачем в 1790 году. Характерные черты крестьянского распева - переменчивые тоны и неровные ритмы, которые позднее станут столь важной чертой русского музыкального стиля от Мусоргского до Стравинского, - были сглажены, чтобы подогнать песни под западные музыкальные формулы и сделать возможным их исполнение с обычным клавишным сопровождением (владеющим пианино русским классам требовалось, чтобы их народная музыка была «приятна слуху») ¹²⁴. Сборник Львова-Прача имел мгновенный успех и быстро выдержал несколько изданий. На протяжении всего XIX века его расхищали композиторы, искавшие «подлинный» народный материал, так что почти все народные мелодии в русском репертуаре - от Глинки до Римского-Корсакова - восходили к Львову-Прачу. Западные композиторы также обращались к нему в поисках экзотического русского колорита и *thèmes russes*. Бетховен использовал две песни из львовского сборника в «Разумовских» квартетах (opus 59), заказанных в 1805 году русским послом в Вене графом Разумовским, в разгар русско-австрийского союза против Наполеона. Одна из песен была знаменитым хором «Слава» - впоследствии использованным Мусоргским в коронационной сцене *Бориса Годунова*, - который Бетховен взял как тему *Thème Russe*, трио в третьей части второго квартета opus 59. Первоначально это была святочная песня, которую русские девушки пели, сопровождая ею гадания на Новый год. В блюдо с водой опускали мелкие предметы и вытаскивали их по одному, пока девушки пели песню. Простая мелодия в войну 1812 года превратилась в великий национальный хор: в припевы «Славы» вместо божественных сил стало подставляться имя царя; в позднейших вариантах добавлялись и имена офицеров ¹²⁵.

Столь же явным было имперское присвоение этой крестьянской темы в опере Глинки *Жизнь за царя* (1836). Её кульминационный вариант того же хора «Слава» едва ли не стал вторым национальным гимном в XIX веке. [После 1917 года высказывались предложения сделать хор «Славься» национальным гимном.] Михаил Глинка с ранних лет был погружён в русскую музыку. Его дед заведовал музыкой в местной церкви Новоспасского - в Смоленском крае, известном звонким звуком своих церковных колоколов, - а у дяди был крепостной оркестр, знаменитый исполнением русских песен. В 1812 году французские войска, двигавшиеся на Москву, ворвались в дом Глинок и разграбили его. Хотя в ту пору ему было всего восемь лет, это, должно быть, глубоко тронуло патриотическое чувство будущего автора *Жизни*, сюжет которой был навеян крестьянскими партизанами. Опера

¹²³ Mikhail Lermontov: Major Poetical Works, пер. A. Liberman (London, 1984), с. 103.

¹²⁴ См. R. Taruskin, *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997), сс. 41–47.

¹²⁵ R. Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue* (Princeton, 1993), сс. 302–308.

рассказывает историю Ивана Сусанина, крестьянина из вотчины Михаила Романова, родоначальника династии Романовых, в Костроме. Согласно преданию, зимой 1612 года Сусанин спас жизнь Михаила, уведя в сторону польские войска, вторгшиеся в Россию в Смутное время (1605–1613) и явившиеся в Кострому, чтобы убить Михаила накануне его вступления на престол. Сусанин погиб, но династия была спасена. Очевидные параллели между жертвой Сусанина и жертвой крестьянских солдат в 1812 году вызвали романтический интерес к сусанинскому мифу. Рылеев написал о нём знаменитую балладу, а Михаил Загоскин - два чрезвычайно популярных романа, действие которых отнесено соответственно к 1612 и 1812 годам.

Глинка говорил, что его опера была задумана как борьба польской и русской музыки. Поляки звучали в полонезе и мазурке, русские - в его собственных обработках народных и городских песен. Предполагаемая связь Глинки с фольклором сделала его первым каноническим «национальным композитором» России, тогда как *Жизнь за царя* приобрела значение квинтэссенциальной «русской оперы», и её ритуальное исполнение по всякому национальному поводу было почти предписано императорским указом. Но в действительности в опере было сравнительно мало собственно народных мелодий в заметной форме. Глинка усвоил народный стиль и выразил его основное настроение, но написанная им музыка принадлежала всецело ему самому. Он слил свойства русской крестьянской музыки с европейской формой. Он показал, по словам поэта Одоевского, что «русская мелодия может быть возведена до трагического стиля»¹²⁶.

И в живописи появился новый подход к русскому крестьянству. Каноны хорошего вкуса XVIII века требовали, чтобы крестьянин как предмет изображения был исключён из всех серьёзных видов искусства. Классические нормы предписывали художнику изображать универсальные темы: сцены из античности или Библии на фоне безвременного греческого или итальянского пейзажа. Русская жанровая живопись развилась очень поздно, лишь в последние десятилетия XVIII века, и образ простого человека в ней был сентиментализирован: пухлые крестьянские херувимы в пасторальной сцене или сочувственно трактованные «простонародные типы» с условными выражениями лица, показывавшими, что и у них есть человеческие чувства. Это был зрительный аналог сентиментального романа или комической оперы, которые подчёркивали человечность крепостных, рассказывая об их любви и романтических страданиях. Но после 1812 года возникло иное изображение крестьянства - такое, которое подчёркивало его героическую силу и человеческое достоинство.

¹²⁶ Цит. по: Taruskin, *Defining Russia Musically*, с. 33.



Алексей Венецианов. Очищение свеклы. 1820 г.

Это особенно заметно в творчестве Алексея Венецианова, подлиннейшего дитяти 1812 года. Сын московского купца (из семьи, происходившей первоначально из Греции), Венецианов был чертёжником и землемером на государственной службе, прежде чем в 1800-х годах стать живописцем и гравёром. Подобно многим первопроходцам русской культуры (вспоминается Мусоргский), он не получил систематического образования и всю жизнь оставался вне Академии. В 1812 году он привлёк к себе внимание публики серией гравюр с изображением крестьянских партизан. Расходясь огромными тиражами, они прославляли их образ, представляя их в виде воинов древней Греции и Рима; и с тех пор публика стала называть партизан «русскими Геркулесами»¹²⁷. Война 1812 года сформировала взгляды Венецианова. Хотя человеком политическим он не был, однако вращался в тех же кругах, что и декабристы, и разделял их идеалы. В 1815 году через жену он приобрёл небольшое имение в Тверской губернии, а через четыре года удалился туда, устроил школу для деревенских детей и содержал на свой скудный доход от земли нескольких крестьян-художников. Одним из них был Григорий Сорока, чей нежный портрет учителя, написанный в 1840-х годах, - трогательное свидетельство характера Венецианова.

Венецианов знал крестьян своей деревни каждого в отдельности - и в лучших своих портретах именно так их и писал. Он передавал их личные свойства точно так же, как другие портретисты старались передавать индивидуальный характер дворян. Этот психологический элемент был революционен для своего времени, когда, за редчайшими исключениями, портретисты создавали лишь обобщённые «крестьянские типы». Венецианов сосредоточил внимание на крупном плане лица, заставляя зрителя встретиться с крестьянином взглядом и заглянуть в его глаза, как бы приглашая войти в его внутренний

¹²⁷ Алексей Гаврилович Венецианов (Ленинград, 1980), с. 13.

мир. Венецианов также положил начало натуралистической школе пейзажной живописи в России. Характер тверской местности - её приглушённые зелёные и тихие земляные тона - виден во всех его работах. Он передавал необъятность русской земли, опуская линию горизонта, чтобы усилить бескрайность неба над её плоскими открытыми пространствами, - приём, восходящий к иконописи и позднее воспринятый эпическими пейзажистами, такими как Врубель и Васнецов. В отличие от художников Академии, которые относились к пейзажу как к простому фону и списывали его с европейских образцов, Венецианов писал прямо с натуры. Для картины *Гумно* (1820) он велел своим крепостным выпилить торцевую стену амбара, чтобы можно было писать их за работой внутри. Ни один другой художник не вносил такого реализма в изображение сельскохозяйственного труда. В *Чистке свёклы* (1820) он заставляет зрителя всматриваться в грязные мозолистые руки и измождённые лица трёх молодых работниц, заполняющих собой всю сцену. Никогда прежде столь непривычные для классической традиции уродливые женские формы не появлялись в русском искусстве. Но эти печальные фигуры вызывают сочувствие именно своим человеческим достоинством перед лицом страдания. Возвышенное видение человеческого труда у Венецианова особенно ясно выступало в его многочисленных образах крестьянок. В, быть может, лучшей своей картине, символическом изображении крестьянки с ребёнком - *На пашне. Весна* (1827), - он соединяет типично русские черты своей труженицы с пластической соразмерностью античной героини. Женщина в поле здесь - крестьянская богиня. Она - мать русской земли.

5

По сравнению со своими родителями русские дворяне, выросшие после 1812 года, придавали детству более высокую ценность. Подобные взгляды менялись медленно, но уже к середине XIX века можно различить новое благоговение перед детством у тех мемуаристов и писателей, которые вспоминали своё воспитание после 1812 года. Эта тоска по поре детства слилась с новым почтением к русским обычаям, с которыми они познакомились в детстве через дворовых крепостных в отцовском доме.

В XVIII веке аристократия смотрела на детство как на подготовку к миру взрослых. Это был этап, который следовало преодолеть как можно скорее, и дети, задерживавшиеся на этом переходе, подобно Митрофану в фонвизинском «Недоросле», считались простофилями. От детей знатного происхождения ожидали поведения «маленьких взрослых», и их с ранних лет готовили к вступлению в общество. Девочек учили танцевать с восьмилетнего возраста. К десяти или двенадцати годам они уже ходили на «детские балы», которые устраивали танцмейстеры в модных домах, а в тринадцать или четырнадцать лет переходили уже на свой первый взрослый бал. Наташа Ростова была сравнительно взрослой - ей было восемнадцать, - когда она впервые поехала на бал и

танцевала с князем Андреем в «Войне и мире». Мальчиков же тем временем записывали в гвардию и одевали в полковые мундиры задолго до того, как они становились достаточно взрослыми, чтобы держать в руках шпагу. Волконский был зачислен в полк своего отца (сержантом заочно) в нежнейшем возрасте шести лет. К восьми годам он уже был сержантом Херсонского гренадерского полка, к девяти - адъютантом генерала Суворова, хотя, разумеется, лишь позднее, в шестнадцать лет, начал действительную службу на поле боя. Мальчиков, предназначенных к гражданской службе, в восемь или девять лет отправляли в пансион, где им внушали служебную этику и где они, подобно взрослым государственным чиновникам, носили гражданский, а не школьный мундир. Школа рассматривалась не более чем как подготовка к гражданской службе, и поскольку ученик мог поступить на неё по достижении пятнадцати лет, немногие дворянские семьи считали нужным продолжать образование сыновей после этого возраста. Более того, поскольку Табель о рангах подкрепляла принцип продвижения по старшинству, всякое дальнейшее обучение считалось невыгодным: чем раньше человек вступал на лестницу чинов, тем было лучше.

Мемуарист Василий Селиванов вырос в семье, где всех семерых сыновей с ранних лет готовили к военной службе. Его отец управлял домом как полком: сыновья все были распределены по старшинству, обязаны были вставать в его присутствии и называть его «сэр». Когда в 1830 году, в возрасте семнадцати лет, Селиванов поступил в драгуны, переход из родительского дома в казарму, должно быть, ощущался им как переход из одного дома в другой.¹²⁸ Разумеется, не все дворянские семьи были столь строго организованы, как Селивановы, но во многих отношениях родителей с детьми строились на тех же основных принципах дисциплины, которые господствовали в армии и в государстве. Такая суровость существовала не всегда: домашняя жизнь дворянской семьи в XVII веке могла быть чрезвычайно патриархальной, но вместе с тем и тесной, интимной. Скорее это было заимствовано русскими с Запада, особенно из Англии, - хотя, как и многое принесённое в Россию в XVIII веке, настолько укоренилось в дворянстве, что в XIX столетии практически определяло этот класс. Дворянские родители держали детей на расстоянии вытянутой руки, а нередко и на длину самого длинного коридора или вниз по длиннейшей лестнице, на отдельный цокольный этаж в людской части дома. В. А. Соллогуб вырос в особняке на Дворцовой набережной в Петербурге. Взрослые жили в главном доме, тогда как дети были помещены вместе с няней и кормилицей в отдельное крыло и видели родителей лишь мельком один или два раза в день - например, чтобы поблагодарить их за обед (но не обедать вместе с ними) или поцеловать на прощание, когда те уезжали. «Наши жизни были совершенно отделены, - вспоминал Соллогуб, - и не было никакого проявления чувства. Нам, детям, позволялось целовать родителей в руку, но ласк не было, и обращаться к ним мы должны были по-французски на формальное “vous”. Дети подчинялись строгому

¹²⁸ Селиванов, Сочинения, с. 12. Е. И. Стогов (1797–1880) даёт сходное описание своего воспитания в «Записках Е. И. Стогова», Русская старина, т. 113 (1898), сс. 137–138.

домашнему кодексу услужливости, почти как законам для крепостных».¹²⁹ Николай Шатилов, выросший в богатой помещичьей семье Тульской губернии в 1860-е годы, в детстве был заперт в отдельной квартире дома, где жил со своим наставником и там же принимал все свои трапезы; родителей он «месяцами не видел».¹³⁰

Отстранённые отцы были, конечно, нормой в Европе XIX века, но мало где мать оставалась столь же далёкой, как в русской дворянской семье. Знатного ребёнка почти с самого дня рождения было принято отдавать на попечение кормилицы. Даже когда ребёнок подрастал, многие дворянские матери были просто слишком заняты своей светской жизнью или другими младенцами, чтобы уделять ему то внимание, которого он, несомненно, жаждал. Фраза «мать была чрезвычайно добра, но мы её почти не видели» часто встречается в мемуарах XIX века о дворянском быте¹³¹. Анна Каренина, хотя и не была образцом родительницы, не представляла в этом смысле исключения со своим незнанием распорядка детской («Я тут совсем бесполезна»)¹³².

Потому не было ничего необычного в том, что дворянский ребёнок рос без прямой родительской дисциплины. Родители часто оставляли детей на попечение родственников - обычно незамужней тётки или бабушки - либо под надзором нянек, горничных и прочей домашней челяди. Но слуги, естественно, боялись наказывать детей своих господ - «маленьких бар» и «маленьких барышень», - а потому потакали им и позволяли многое. Мальчики, в особенности, были склонны шалить - «маленькие чудовища», - прекрасно зная, что родители защитят их, если нянька, всего лишь крепостная, осмелится пожаловаться. Критики общественного строя, такие как Салтыков-Щедрин, утверждали, что эта вседозволенность приучала дворянских детей к жестокости по отношению к крепостным; во взрослой жизни они продолжали жить с убеждением, что могут властвовать над своими крепостными и обращаться с ними как угодно. Вполне возможно, что эгоизм и жестокость по отношению к крепостным, пронизывавшие правящие круги царской России, в некоторых случаях восходили к формирующему опыту детства. Так, если дворянского ребёнка отправляли в приходскую школу - а в провинции это было обычным делом, - его сопровождал крепостной мальчик, единственное назначение которого заключалось в том, чтобы принимать на себя порку за проступки маленького хозяина в классе. Как могло это воспитать у дворянского ребёнка какое-либо чувство справедливости?

И всё же между многими дворянскими детьми и их крепостными существовали узы привязанности и уважения. Герцен утверждал, что детям нравилось быть со слугами

¹²⁹ В. А. Соллогуб, Отрывки из воспоминания (Санкт-Петербург, 1881), с. 7.

¹³⁰ Н. И. Шатилов, «Из недавнего прошлого», Голос минувшего (1916), № 4, с. 219.

¹³¹ См., например: А. Лабзина, Воспоминания (Санкт-Петербург, 1914), с. 95; А. Н. Казина, «Женская жизнь», Отечественные записки, 219, № 3 (1875), с. 211; Е. Юнге, Воспоминания (Москва, 1933), с. 41.

¹³² Л. Толстой, Анна Каренина, пер. R. Edmonds (Harmondsworth, 1974), с. 650.

«потому, что в гостиной им было скучно, а в людской хорошо», и потому, что у них был общий темперамент.

« На этом сходстве детей с слугами и основано взаимное пристрастие их. Дети ненавидят аристократию взрослых и их благосклонно-снисходительное обращение, оттого что они умны и понимают, что для чих они - дети, а для слуг - лица. Вследствие этого они гораздо больше любят играть в карты и лото с горничными, чем с гостями. Гости играют для них из снисхождения, уступают им, дразнят их и оставляют игру, как вздумается; горничные играют обыкновенно столько же для себя, сколько для детей; от этого игра получает интерес».¹³³

Писавший как социалист, Герцен объяснял свою «ненависть к угнетению» тем «союзом», который он заключил в детстве со слугами против старших в доме. Он вспоминал: « Бывало, когда я еще был ребенком, Вера Артамоновна, желая меня сильно обидеть за какую-нибудь шалость, говаривала мне: “Дайте срок, - вырастете, такой же барин будете, как другие”. Меня это ужасно оскорбляло. Старушка может быть довольна: таким, как другие, по крайней мере, я не сделался ». ¹³⁴ Многие в этом, конечно, было написано ради эффекта; из этого получался хороший сюжет. Однако и другие писатели similarly утверждали, что их народнические убеждения сложились благодаря детским контактам с крепостными. ¹³⁵

Знатный русский мальчик проводил своё детство в нижнем, слугинском мире дома. О нём заботилась крепостная няня, которая спала рядом в детской, брала его на руки, когда он плакал, и во многих случаях становилась для него как бы матерью. Куда бы он ни шёл, его сопровождал крепостной «дядька». Даже когда он отправлялся в школу или поступал на службу в армию, этот верный слуга продолжал оставаться при нём чем-то вроде опекуна. Молодых девушек также сопровождал «лохматый лакей» - так его называли из-за меховой шубы, которую он носил поверх ливреи, - подобный тому, что явился «огромным, мохнатым медведем» в сне Татьяны в *«Евгении Онегине»*:

Она, взглянуть назад не смея,
Поспешный ускоряет шаг;
Но от косматого лакея
Не может убежать никак; ¹³⁶

По необходимости товарищами по играм знатного ребёнка становились дети слуг, ибо в деревне на многие вёрсты вокруг не было других детей того же сословия. Подобно многим мемуаристам XIX века, Анна Лелонг хранила тёплые воспоминания об играх с

¹³³ Герцен, Былое и думы, с. 26.

¹³⁴ То же, сс.32-33

¹³⁵ См., например: А. К. Лелонг, «Воспоминания», Русский архив (1913), кн. 2, часть 6, с. 789.

¹³⁶ Пушкин, Евгений Онегин, с. 115.

деревенскими девочками и мальчиками: о метательных играх с деревянными чурками (городки), об играх с костями и кусочками металла, похожих на мяч и биты (бабки и их многочисленные разновидности), о хлопально-песенно-танцевальных играх и гаданиях. Летом она ходила купаться с деревенскими детьми в реку, или нянька водила её в деревню играть с младшими, пока их матери молотили рожь. Позже, осенью, она вместе с деревенскими девочками собирала чернику и варила варенье. Ей нравились эти мгновения, когда ей позволялось войти в крестьянский мир. То, что родители это запрещали и что нянька заставляла её обещать никому не рассказывать, делало всё ещё более волнующим для девочки. В людской царила атмосфера тепла и близости, которой недоставало в гостиной родителей. «Я вставала очень рано и шла в девичью, где они уже сидели за прялками, а няня вязала чулки. Я слушала рассказы о продаже крестьян, о мальчиках, отправленных в Москву, о девках, выданных замуж. Ничего подобного в доме родителей не было». Слушая такие рассказы, она «начала понимать, что такое крепостничество, и мне хотелось, чтобы жизнь была иной».¹³⁷

Герцен писал, что между дворянской семьёй и её дворовыми крепостными существовала «феодалная связь привязанности».¹³⁸ Мы потеряли из виду эту связь в историях угнетения, определявших наш взгляд на крепостное право после 1917 года. Но её можно найти в детских мемуарах аристократии; она живёт на каждой странице русской литературы XIX века; её дух ощущается и в русской живописи - нигде, пожалуй, не столь лирично, как у Венецианова в «*Утре помещицы*» (1823).

Из всех домашних слуг особенно близки к семье были те, кто занимался детьми: горничная, кормилица и няня. Они составляли особую касту, исчезнувшую внезапно после освобождения крепостных в 1861 году. От прочих крепостных их отличала яростная преданность, и, как бы трудно это ни было понять сегодня, многие из них черпали всю радость именно в служении семье. Получая особые комнаты в главном доме и в целом встречая доброе и уважительное обращение, такие женщины становились частью семьи, и многих оставляли при доме и содержали ещё долго после того, как они переставали работать. Ностальгия дворянина по детству была связана с теплотой и нежностью его отношений с этими людьми.

¹³⁷ Лелонг, «Воспоминания», сс. 794, 808. Об деревенских играх см. И. И. Шангина, Русские дети и их игры (Санкт-Петербург, 2000).

¹³⁸ Герцен, Былое и думы, с. 26.



Кормилица в традиционной русской одежде. Фото начала двадцатого века

Особенно важной фигурой в русской дворянской семье была кормилица. Русские продолжали держать крестьянских кормилиц ещё долго после того, как в остальной Европе общепринятым мнением стало, что матери должны кормить младенцев сами. Руководства по воспитанию детей начала XIX века открыто отстаивали этот обычай в национальном духе, утверждая, что «молоко крестьянской девушки может дать дворянскому ребёнку здоровье на всю жизнь и нравственную чистоту»¹³⁹. Кормилицу обычно одевали, а иногда и изображали на портретах в традиционном русском костюме - обычай, сохранявшийся во многих семьях вплоть до революции 1917 года.[Художник Добужинский так описывал эффектный облик традиционной кормилицы на улицах Петербурга до 1917 года: «У неё была своего рода “парадная форма” - псевдокрестьянский костюм, театрально придуманный, который носили вплоть до начала войны в 1914 году. Часто можно было видеть полную, румяную кормилицу, идущую рядом со своей модно одетой барыней. На ней была парчовая кофта с накидкой и розовый головной убор, если ребёнок был девочкой, или голубой - если мальчиком. Летом кормилицы носили цветные сарафаны со множеством мелких золотых или стеклянных пуговиц и кисейными рукавами-буфами» (М. В. Добужинский, Воспоминания (Нью-Йорк, 1976), с. 34).] Художник Шереметевых Иван Аргунов написал несколько портретов «неизвестных крестьянок», которые, весьма вероятно, были именно кормилицами. Сам факт того, что такая девушка могла стать предметом портретной живописи, заказанной для выставления в доме её владельца, сам по себе многое говорит о её положении в культуре русской аристократии. Павел Сумароков, вспоминая повседневную жизнь дворянства XVIII века, говорил, что кормилице среди всей домашней челяди отводилось почётнейшее место. Семья обращалась к ней по имени и отчеству, а не по прозвищу, которое обычно давали большинству крепостных. Она была также единственной служанкой, которой позволялось сидеть в присутствии хозяйки или

¹³⁹ К. Груп, Руководство к воспитанию, образованию и сохранению здоровья детей, 3 т. (Санкт-Петербург, 1843), т. 1, с. 63.

хозяина дома.¹⁴⁰ Дворянские мемуары XIX века полны описаний семейной любви к старой кормилице, которую чаще всего воспринимали как горячо любимого члена семьи и обеспечивали жильём до самой её смерти. Анна Лелонг любила свою кормилицу Василису «больше всех», и расставание с ней, когда ей пришлось выйти замуж и покинуть родной дом, вызвало у неё «ужасное горе». Близость их отношений, «как между матерью и дочерью», вытекала из смерти младенца-сына кормилицы. Из-за обязанности кормить Анну она была вынуждена оставить собственного ребёнка. Вина и замещение переплелись - и для Анны, и для её кормилицы. Позднее, когда муж Анны умер, она взяла на себя заботу о своей старой кормилице, которая переехала к ней в усадьбу.¹⁴¹

Но ближе всего к сердцу дворянского ребёнка была именно няня.

Стереотип старомодной няни - той самой, что появляется в бесчисленных произведениях искусства от «Евгения Онегина» до «Бориса Годунова», - представлял собой простую и добросердечную русскую крестьянку, которая поднимала детей поутру, присматривала за их играми, водила их гулять, кормила, мыла, рассказывала им сказки, пела песни и утешала их ночью, когда они просыпались от кошмаров. Больше, чем суррогатная мать, няня была для ребёнка главным источником любви и эмоциональной безопасности. «Просто и бессознательно, - вспоминала одна женщина о своём дворянском детстве, - я впитывала живительные соки любви от моей няни, и они поддерживают меня и поныне. Сколь многих детей их верные и любящие русские няни берегли и вдохновляли, оставляя на них неизгладимый след».¹⁴²

Таково и в самом деле было долговечное влияние её нежной заботы: многие мемуаристы XIX века буквально были одержимы ностальгической темой своих детских лет. Это не было какой-то задержкой развития. Скорее, это отражало то обстоятельство, что их первичные чувства были заперты в той далёкой комнате их прошлого. Раз за разом эти мемуаристы подчеркивают, что именно няня научила их любить и жить. Для одних ключом была врождённая доброта няни, пробуждавшая их нравственную чувствительность; для других - её религиозная вера, вводившая их в соприкосновение с духовным миром. «Как чудесна была наша няня! - вспоминала Лелонг. - Она была умна и всегда серьёзна, и очень набожна; я часто просыпалась ночью в детской и видела, как няня молится у двери нашей комнаты, откуда ей была видна лампада. Какие фантастические сказки рассказывала она нам, когда мы гуляли в лесу. Благодаря им лесной мир открывался мне заново, и я училась любить природу поэтически».¹⁴³ Утраченная идиллия «русского детства», если она вообще существовала, заключалась именно в этих чувствах, которые в памяти взрослого навсегда

¹⁴⁰ П. Сумароков, Старый и новый быт. Маяк современного просвещения и образованности (Санкт-Петербург, 1841), № 16, с. 20.

¹⁴¹ Лелонг, «Воспоминания», часть 6, с. 788, и часть 7, с. 99.

¹⁴² А. Тыркова-Вильямс, То, чего больше не будет (Париж, 1954), с. 38.

¹⁴³ Лелонг, «Воспоминания», часть 6, с. 785.

соединялись с образом няни. «Это может показаться странным, - писала А. К. Черткова (жена секретаря Толстого), - но прошло сорок лет с нашего детства, а няня всё ещё жива в моей памяти. Чем старше я становлюсь, тем яснее память детства в моём уме, и эти воспоминания так живы, что прошлое становится настоящим, и всё, что связано в моём сердце с памятью о моей милой доброй нянюшке, становится только дороже».¹⁴⁴

В шесть или семь лет дворянский ребёнок переходил из рук няни под надзор французского или немецкого гувернёра, а затем его отправляли в школу. Разлука с няней означала болезненный обряд перехода из мира детства в мир юности и взрослости, как вспоминал гвардейский офицер Анатолий Верещагин. Когда в шесть лет ему сказали, что его отправят в школу, его «больше всего пугала мысль о разлуке с няней. Я так боялся, что просыпался ночью в слезах; я звал няню и умолял её не покидать меня».¹⁴⁵ Эта травма усугублялась тем, что она означала переход из регулируемой женщинами сферы детской игры в строгую мужскую область гувернёра и пансиона; из русскоязычной детской - в дом дисциплины, где ребёнка заставляли говорить по-французски. Молодой и невинный уже не был защищён от суровых правил взрослого мира; его внезапно принуждали оставить в стороне язык, выражавший его детские чувства, и усвоить чужой. Потерять няню значило, одним словом, быть вырванным из собственных детских чувств. Но разлука могла быть столь же тяжела и для самой няни:

«Поскольку Феврония Степановна всегда безмерно меня баловала, я вырос плаксой и настоящим трусом, о чём позднее сожалел, когда пошёл в армию. Влияние моей няни парализовало все попытки моих наставников закалить меня, и потому меня пришлось отправить в пансион. Ей было трудно смириться с тем, что я расту и вступаю в мир взрослых мужчин. После того как всё детство она меня нежила, она плакала, когда я ходил купаться в реку со старшим братом и нашим наставником, или когда ездил верхом, или когда впервые выстрелил из отцовского ружья. Когда спустя годы я, уже молодым офицером, вернулся домой, она приготовила для моего приезда две комнаты в доме, но они выглядели как детская. Каждый день она клала две яблока у моей постели. Её задевало, что я привёз домой денщика, потому что она считала своим долгом служить мне самой. Она была потрясена, узнав, что я курю, а сказать ей, что я ещё и пью, у меня не хватило духа. Но величайшим потрясением стало, когда я отправился на войну сражаться за сербов. Она пыталась отговорить меня ехать, а затем как-то вечером сказала, что поедет со мной. Мы будем жить вместе в маленьком домике, и пока я буду воевать, она станет убирать дом и готовить ужин к вечеру. А в праздники мы будем проводить день вместе, печь пироги, как делали всегда, и когда война кончится, мы вернёмся домой с медалями у меня на груди. Я мирно уснул в ту ночь, воображая, что война столь же идиллична, как ей казалось... Между тем няня была нужна мне больше, чем я думал. Когда мне было девять лет и впервые приехал наш

¹⁴⁴ А. К. Черткова, Из моего детства (Москва, 1911), с. 175.

¹⁴⁵ А. В. Верещагин, Дома и на войне (Санкт-Петербург, 1885), с. 48.

швейцарский наставник, отец сказал, что я должен делить комнату со старшим братом и господином Кадерли, переехав из той комнаты, где жил с няней. Выяснилось, что я совершенно не умею ни раздеваться, ни умываться, ни даже ложиться спать без помощи няни. Я не знал, как заснуть, не позвав её по крайней мере шесть раз, чтобы убедиться, что она рядом. Так же трудно было и одеваться. Я никогда сам не надевал чулки».¹⁴⁶

Для взрослых мужчин и женщин вовсе не было необычным сохранять тесную связь со своими прежними нянями и, более того, обеспечивать им старость. Пушкин остался близок к своей старой няне и ввёл её образ во многие свои произведения. В каком-то смысле она была его музой, и этот факт признавали многие его друзья; так, например, князь Вяземский заканчивал письма к поэту словами: «низкий поклон уважения и благодарности Родионовне!»¹⁴⁷ Пушкин любил свою няню больше всех. Отчуждённый от собственных родителей, он всегда называл её «мамой», и когда она умерла, его скорбь была скорбью сына:

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя!
Одна в глуши лесов сосновых
Давно, давно ты ждёшь меня.
Ты под окном своей светлицы
Горюешь, будто на часах,
И медлят поминутно спицы
В твоих наморщенных руках.
Глядишь в забытые ворота
На чёрный отдалённый путь;
Тоска, предчувствия, заботы
Теснят твою всечасно грудь.¹⁴⁸

Диагилев тоже, как известно, был необычайно привязан к своей няне. Он никогда не знал своей матери, умершей при его рождении. Няня Дуня родилась крепостной в имении Евреиновых - в семье матери Диагилева. Она кормила саму мать Диагилева, а затем перешла в семью его отца как часть приданого, уже в Перми. Когда Диагилев студентом переехал в Петербург, няня отправилась с ним и жила у него в квартире в качестве домоправительницы. Знаменитые понедельничные собрания «Мира искусства» - кружка, сформировавшегося вокруг одноимённого журнала, из которого впоследствии выросли идеи «Русских сезонов», - происходили в квартире Диагилева, где няня Дуня

¹⁴⁶ В. А. Тихонов, «Былое (из семейной хроники)», Исторический вестник, т. 79, № 2 (1900), сс. 541–542; № 3 (1900), сс. 948–949.

¹⁴⁷ Друзья Пушкина, 2 т. (Москва, 1984), т. 2, с. 117.

¹⁴⁸ «К няне» (1826), в кн.: The Complete Poems of Alexander Pushkin, 15 т. (London, 1999–__), т. 3, с. 34.

председательствовала почти как хозяйка возле самовара.¹⁴⁹ Художник Лев Бакст, постоянный участник этих собраний, увековечил её образ в своём знаменитом портрете Диагилева 1906 года.

Няня была почти священной фигурой в том культе детства, который русское дворянство сделало своим. Ни одна другая культура не была столь сентиментальной и едва ли столь одержимой детством. Где ещё можно найти столь много мемуаров, в которых первым несколькими годам жизни автора отведено столько места? У Герцена, Набокова и Прокофьева - у всех них заметна склонность слишком надолго задерживаться в детской памяти. Сущность этого культа заключалась в гипертрофированном чувстве утраты - утраты родового дома, утраты материнской или нянюшкиной нежной заботы, утраты крестьянской, детски-сказочной России. Неудивительно поэтому, что культурные элиты так были одержимы фольклором: он возвращал их в счастливое детство, в те дни, когда они слушали нянины сказки во время прогулок по лесу, и в те ночи, когда их убаюкивали колыбельными. Толстовские *«Детство. Отрочество. Юность»* (1852–1857), аксаковские *«Детские годы»* (1856), герценовские *«Былое и думы»* (1852–1868), набоковское *Speak, Memory* (1947) - вот канон литературного культа, который заново изобрёл детство как блаженное и зачарованное царство:

«Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений.»¹⁵⁰

И то, как именно эти русские писали о своём детстве, также было необыкновенно. Все они вызвали к жизни легендарный мир (мемуары Аксакова были сознательно выстроены как сказка), смешивая миф и память, словно не довольствовались простым воспоминанием о детстве, а испытывали более глубокую потребность вернуть его, даже если для этого приходилось его заново выдумывать. То же стремление восстановить то, что Набоков называл «легендарной Россией моего мальчишества», чувствуется и в «Петрушке» Бенуа и Стравинского (1911). Этот балет выразил их общую тоску по звукам и краскам, которые оба они помнили с петербургских ярмарок своего детства. То же ощущается и в музыкальных фантазиях детства у Прокофьева - от «Гадкого утенка» для голоса и фортепиано (1914) до «симфонической сказки» «Петя и волк» (1936), навеянных сказками, которые он слышал перед сном, когда был маленьким мальчиком.

¹⁴⁹ С. Лифарь, Диагилев и с Диагилевым (Москва, [год неразборчив]), сс. 17–19.

¹⁵⁰ Л. Толстой, *Детство, отрочество и юность*, пер. L. and A. Maude (London, 1969), с. 58. Об этом каноне см. A. Wachtel, *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth* (Stanford, 1990).

« Вера Артамоновна, ну расскажите мне еще разок, как французы приходили в Москву». Этими словами Герцен начинает свои возвышенные мемуары *Былое и думы* - одно из величайших произведений русской литературы. Родившийся в 1812 году, Герцен питал особую любовь к няниним рассказам о том годе. Его семья была вынуждена бежать от пламени, охватившего Москву; маленького Герцена вынесли на руках у матери, и лишь благодаря охранной грамоте, полученной от самого Наполеона, им удалось спастись и добраться до своего ярославского имения. Герцен испытывал великую «гордость и радость от [того, что] принимал участие в Великой войне». История его детства слилась с национальной драмой, которую он так любил слушать: «Рассказы о московском пожаре, о Бородинской битве, о Березине, о взятии Парижа были моими колыбельными песнями, моими детскими сказками, моей *Илиадой* и моей *Одиссеей*»¹⁵¹. Для поколения Герцена мифы 1812 года были неразрывно связаны с воспоминаниями детства. Даже в 1850-е годы детей по-прежнему воспитывали на легендах того времени¹⁵². История, миф и память переплетались между собой.

Для историка Николая Карамзина 1812 год был годом трагическим. Пока его московские соседи перебирались в свои поместья, он отказывался «верить, что древний святой город может быть потерян» и, как писал 20 августа, предпочитал «умереть на стенах Москвы»¹⁵³. Дом Карамзина сгорел в пожаре, и, поскольку он не подумал вывезти свою библиотеку, его драгоценные книги также погибли в огне. Но одну книгу Карамзин всё же спас - разбухшую тетрадь, содержащую черновик его знаменитой *Истории государства Российского* (1818–1826). Карамзинский шедевр был первой по-настоящему национальной историей - не только в том смысле, что он впервые был написан русским, но и в том, что русское прошлое было в нём представлено как национальное повествование. Прежние истории России были либо тёмными летописями о монастырях и святых, либо патриотической пропагандой, либо тяжеловесными томами документов, составленными немецкими учёными, - нечитанными и нечитаемыми.

Но *История* Карамзина обладала литературным качеством, которое сделало её двенадцать больших томов всероссийским успехом. Она соединяла тщательную учёность с повествовательными приёмами романиста. Карамзин подчёркивал психологические побуждения своих исторических действующих лиц - даже до того, что порой их выдумывал, - так что его рассказ становился особенно убедительным для читателя, воспитанного на литературных условностях романтических текстов. Средневековые цари, такие как Иван Грозный или Борис Годунов, становились в *Истории* Карамзина трагическими фигурами -

¹⁵¹ Герцен, *Былое и думы*, с. 10

¹⁵² Лелонг, «Воспоминания», часть 6, сс. 792, 797.

¹⁵³ Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву (Санкт-Петербург, 1866), с. 168.

героями современной психологической драмы; и со страниц его книги они переходили на сцену, в оперы Мусоргского и Римского-Корсакова.

Первые восемь томов *Истории* Карамзина вышли в 1818 году. «Три тысячи экземпляров разошлись в течение одного месяца - неслыханное явление в нашей стране. Все, даже великосветские дамы, начали читать историю своего отечества», - писал Пушкин. «Это было откровение. Можно сказать, что Карамзин открыл древнюю Русь, как Колумб открыл Америку»¹⁵⁴. Победа 1812 года пробудила новый интерес и новую гордость за русское прошлое. Люди, воспитанные на старом убеждении, будто до царствования Петра Великого никакой истории не существовало, начали обращаться к далёкому прошлому в поисках истоков той неожиданной силы, которую обнаружила их страна. После 1812 года исторические книги стали выходить с необычайной быстротой. В университетах были учреждены кафедры истории (одну из них в Петербурге некоторое время занимал Гоголь). Возникли исторические общества, многие в провинции, и были внезапно предприняты огромные усилия по спасению русского прошлого. История стала тем поприщем, на котором ставились все мучительные вопросы о природе России и её предназначении. Как писал Белинский в 1846 году, «мы вопрошаем и допрашиваем прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло о нашем будущем»¹⁵⁵. Эта историческая одержимость была усилена неудачей декабристов. Если Россия более не собиралась идти западным путём истории к современному конституционному государству, как надеялись декабристы и их сторонники, то каково же тогда было её подлинное предназначение?

Именно этот вопрос поставил Пётр Чаадаев, гвардейский офицер и щеголеватый друг Пушкина, в своём нашумевшем *Первом философическом письме* (1836). Чаадаев был ещё одним «дитятком 1812 года». Он сражался при Бородине, а затем, уйдя из армии в 1821 году на вершине своей карьеры, провёл следующие пять лет в Европе. Крайний западник - до такой степени, что он перешёл в римскую церковь, - он пришёл в отчаяние оттого, что в 1825 году Россия не пошла западным путём. Именно в этом контексте он и написал своё *Письмо* - «в пору безумия» (по собственному его признанию), когда он пытался покончить с собой. «Что мы, русские, когда-либо изобрели или создали? - писал Чаадаев в 1826 году. - Настало время перестать гоняться за другими; мы должны посмотреть на самих себя новым и откровенным взглядом; мы должны понять себя такими, каковы мы в действительности; мы должны перестать лгать и найти истину»¹⁵⁶. *Первое письмо* и было попыткой открыть эту мрачную и горькую истину. Это было скорее произведение историческое, чем философское. Россия, заключал он, стояла «вне времени, без прошлого и без будущего», не сыграв никакой роли в истории мира. Римское наследие, цивилизация западной церкви и Возрождение - всё это прошло мимо России, и теперь, после 1825 года,

¹⁵⁴ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 11, с. 57.

¹⁵⁵ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, 13 т. (Москва, 1953–1959), т. 10, с. 18.

¹⁵⁶ Сочинения и письма П. Я. Чаадаева, 2 т. (Москва, 1913–1914), т. 1, с. 188.

страна была сведена к «культурной пустоте», к «сироте, отрезанному от человеческой семьи», который может подражать народам Запада, но никогда не станет одним из них. Русские были подобны кочевникам на собственной земле, чужими самим себе, лишёнными чувства собственного национального наследия и своей тождественности.¹⁵⁷

Для читателя современного мира - где самобичующие национальные декларации появляются в печати едва ли не ежемесячно, - катастрофический удар, каким стало *Первое письмо*, может быть уже не столь понятен. Оно выбило почву из-под ног у всякого, кто был воспитан в вере в «европейскую Россию» как в свою родину. Возмущение было громадным. Патриоты требовали публичного суда над этим «безумцем» за «жесточайшее оскорбление нашей национальной чести», и по приказу царя Чаадаев был объявлен сумасшедшим, заключён под домашний надзор и ежедневно осматривался врачами¹⁵⁸. И всё же написанное им было тем, что уже много лет чувствовал всякий мыслящий русский: подавляющее ощущение жизни в пустыне или в «фантомной стране», как выражался Белинский, - в стране, которую они боялись так никогда по-настоящему и не узнать; и острый страх перед тем, что, вопреки самому смыслу их цивилизации, им, быть может, никогда не удастся догнать Запад. Подобных выражений культурного пессимизма после 1825 года было немало. Торжество реакции породило глубокое отвращение к «русскому пути». «Истинный патриотизм, - писал князь Вяземский в 1828 году, - должен состоять в ненависти к России в том виде, в каком она существует теперь»¹⁵⁹. Литературный критик Надеждин (опубликовавший *Первое письмо* в своём журнале *Телескоп*) сам писал в 1834 году: «Мы [русские] не создали ничего. Нет ни одной области знания, в которой мы могли бы показать что-нибудь своё. Нет ни одного человека, который мог бы представлять Россию в цивилизации мира».¹⁶⁰

Славянофилы ответили на кризис, поставленный Чаадаевым, прямо противоположным образом. Как особое направление они оформились в 1830-е годы, когда начали свои публичные споры с западниками, но и их корни восходили к 1812 году. Ужасы Французской революции привели славянофилов к отвержению универсальной культуры Просвещения и к подчёркиванию тех исконных традиций, которые отличали Россию от Запада. Это стремление к более «русскому» образу жизни было обычной реакцией на крушение надежд 1825 года. Когда стало ясно, что Россия уклонится от западного пути, европейски воспитанные русские, подобно Лаврецкому в тургеневском *Дворянском гнезде* (1859), начали исследовать - и находить добродетель - в тех сторонах русской культуры, которые были несходны с западными:

¹⁵⁷ То же, сс.74-92

¹⁵⁸ R. T. McNally, Chaadayev and His Friends (Tallahassee, Fla., 1971), сс. [неразборчиво].

¹⁵⁹ Цит. по: М. Гершензон, Чаадаев (Санкт-Петербург, 1908), с. 64.

¹⁶⁰ A. Koyré, La Philosophie et le problème national en Russie au début du XIX siècle (Paris, 1929), с. 286.

« Вольнодумец - начал ходить в церковь и заказывать молебны; европеец - стал париться в бане, обедать в два часа, ложиться в девять, засыпать под болтовню старого дворецкого ...»¹⁶¹

Славянофилы прежде всего обратились к тем добродетелям, которые, как им виделось, сохранялись в патриархальных обычаях деревни, - что неудивительно, если учесть, что большинство из них происходило из помещичьих семей, живших в одной и той же местности по несколько столетий. Константин Аксаков, самый знаменитый и самый крайний из славянофилов, практически всю жизнь провёл в одном доме, держась за него, по словам современника, «как устрица за свою раковину»¹⁶². Они идеализировали простой народ (*narod*) как подлинного носителя национального характера (*narodnost'*). Славянофильские фольклористы, такие как Пётр Киреевский, отправлялись в деревни, чтобы записывать крестьянские песни, которые они считали возможным истолковывать как историческое выражение «русской души». Как ревностные защитники православного идеала, они утверждали, что русский определяется христианским самопожертвованием и смирением. В этом они видели основание духовной общности (*соборности*), в которой, как им представлялось, помещик и его крепостные соединены патриархальными обычаями и православной верой. Аксаков утверждал, что этот «русский тип» воплощён в легендарном народном герое Илье Муромце, который выступает в былинах как защитник русской земли от захватчиков и неверных, разбойников и чудовищ, - с его «кроткой силой и отсутствием наступательной свирепости, но готовностью сражаться в справедливой оборонительной войне за народное дело». [Достоевский разделял этот взгляд. Русские, писал он в 1876 году, - это «народ, преданный самопожертвованию, ищущий правду и знающий, где её найти, столь же честный и чистый сердцем, как один из его высоких идеалов - былинный богатырь Илья Муромец, которого он чтит как святого» (Ф. Достоевский, Дневник писателя, пер. К. Ланц, 2 т. (Лондон, 1993), т. 1, с. 660).] Именно эти качества проявили крестьянские солдаты 1812 года. Миф входил в историю.

История Карамзина стала исходным заявлением в длительном споре о прошлом и будущем России, который проходил через всю её культуру XIX века. Собственный труд Карамзина был твёрдо укоренён в монархической традиции, представлявшей царское государство и служащее ему дворянство как силу прогресса и просвещения. Всеобъемлющей темой *Истории* было неуклонное движение России к идеалу единого имперского государства, величие которого покоится на наследственной мудрости царя и врождённом повиновении подданных. Царь и его дворянство выступают инициаторами перемен, тогда как «народ безмолвствует» - как выразился Пушкин в последней ремарке к *Борису Годунову*. Пушкин разделял карамзинский государственный взгляд на русскую историю - по крайней мере в последние годы своей жизни, после крушения его республиканских убеждений (которые,

¹⁶¹ И. Тургенев, Дворянское гнездо, пер. R. Hare (London, 1947), с. 43.

¹⁶² И. И. Панаев, Литературные воспоминания (Ленинград, 1950), с. 151.

впрочем, и без того были крайне сомнительны) в 1825 году. В *Истории Пугачёва* (1833) Пушкин подчёркивал необходимость просвещённой монархии, которая одна способна защитить народ от стихийного насилия («жестокого и беспощадного») казачьего вождя Пугачёва и его крестьянских последователей. Выводя на первый план роль таких патриархальных дворян, как генерал Бибииков и граф Панин, которые подавили Пугачёва, но вместе с тем молили императрицу смягчить режим, Пушкин подчёркивал национальное руководство старого поместного дворянства, происхождением от которого он так гордился.

В противоположность этим взглядам стояло демократическое направление русской историографии, развитое декабристами и их последователями. Они подчёркивали мятежный и свободлюбивый дух русского народа и идеализировали средневековые республики Новгорода и Пскова, а также казачьи восстания XVII и XVIII веков, включая пугачёвщину. Они верили, что простой народ всегда был скрытой движущей силой истории, - теория, во многом сложившаяся под воздействием их наблюдений за крестьянскими солдатами в войне 1812 года. В ответ на знаменитый девиз Карамзина «История народа принадлежит царю» декабрист-историк Никита Муравьёв начинал своё исследование боевыми словами: «История принадлежит народу».¹⁶³

Происхождение России стало одним из главных полей сражения в этой войне историков. Монархисты придерживались так называемой норманнской теории, первоначально выдвинутой немецкими историками XVIII века, которая утверждала, что первые правящие князья пришли в Россию из Скандинавии (в IX веке) по приглашению враждовавших между собой славянских племён. Единственным реальным доказательством в пользу этого взгляда была *Повесть временных лет* - летописное сказание XI века об основании Киевского государства в 862 году, - которое, вероятно, было создано для оправдания того, что в действительности было скандинавским завоеванием Руси. Теория становилась всё менее состоятельной по мере того, как археологи XIX века обращали внимание на развитую культуру славянских племён в южной России. Постепенно вырисовывалась картина цивилизации, восходящей к древним скифам, готам, римлянам и грекам. И всё же норманнская теория служила удобным основополагающим мифом для защитников самодержавия - ибо предполагала, что без монархии русские неспособны к самоуправлению. По словам Карамзина, до установления княжеской власти Россия была не чем иным, как «пустым пространством» с «дикими и враждующими племенами, жившими наравне со зверями и птицами»¹⁶⁴. В противовес этому демократы утверждали, что русское государство развилось самопроизвольно из исконных обычаев славянских племён. Согласно этому взгляду, задолго до прихода варягов славяне уже создали собственное правление, чьи республиканские вольности были постепенно уничтожены навязанной княжеской властью. Различные версии этой мысли выдвигались всеми теми группами,

¹⁶³ Декабристы-литераторы. Литературное наследство (Москва, 1954), т. 59, с. 582.

¹⁶⁴ Н. М. Карамзин, История государства Российского, 3 т. (Санкт-Петербург, 1842–1843), т. 1, с. 43.

которые верили в природную склонность славянского народа к демократии: не одними только декабристами, но и левыми славянофилами, польскими историками (использовавшими её для обличения царского строя в Польше), а также народническими историками Украины и, позднее, России.

Другим полем битвы был средневековый Новгород - величайший памятник русской свободы и, в глазах декабристов, историческое доказательство права народа править самим собой. Наряду с близлежащим Псковом Новгород до своего завоевания царём Иваном III и подчинения Москве в конце XV века был процветающей цивилизацией, связанной с Ганзейским союзом германских торговых городов. Декабристы создали настоящий культ городской республики. Как символ давно утраченных народных вольностей, они видели в новгородском вече священное наследие, соединяющее Россию с демократическими традициями древней Греции и Рима. Юные участники «священной артели» (1814–1817) - среди них несколько будущих декабристов - открывали все свои собрания торжественным звоном вечевого колокола. В своих манифестах декабристы пользовались терминологией средневекового Новгорода, называя будущий парламент «народным вечем»¹⁶⁵. Миф о Новгороде приобрёл новый смысл и подрывную силу после подавления их восстания. В 1830 году Лермонтов написал стихотворение под названием *Новгород* («Храбрые сыны славян, за что вы погибли?»), в котором умышленно оставалось неясным, о ком идёт скорбь - о павших героях средневекового Новгорода или о борцах за свободу 1825 года. Тот же ностальгический тон звучал у Дмитрия Веневитинова в его продекабристском стихотворении *Новгород* (1826):

Ответствуй, город величавый:
Где времена цветущей славы,
Когда твой голос, бич князей,
Звучит здесь медью в бурном вече,?

...

Скажи, где эти времена?
Они далёко, ах, далёко!¹⁶⁶

Монархическое восприятие средневекового Новгорода было прямо противоположным. Согласно Карамзину, завоевание города Москвой было необходимым шагом к созданию единого государства и было признано таковым самими его гражданами. Это подчинение было, по Карамзину, знаком мудрости русского народа: народ понял, что свобода ничего не стоит без порядка и безопасности. Новгородцы, таким образом, стали первыми добровольно согласившимися членами левиафана самодержавия. Они избрали покровительство царя,

¹⁶⁵ С. С. Волк, Исторические взгляды декабристов (Москва–Ленинград, 1958), сс. 331–333, 342.

¹⁶⁶ Д. В. Веневитинов, Полное собрание сочинений (Ленинград, 1960), с. 86.

чтобы спасти себя от собственных внутренних раздоров, которыми пользовались городские бояре, становившиеся деспотичными и продажными и готовые, казалось, продаться соседней Литве. Версия Карамзина была почти несомненно ближе к исторической правде, чем декабристское видение равноправной и гармонической республиканской демократии. И всё же и она была оправдательным мифом. Для Карамзина урок, который надлежало извлечь из его *Истории*, был ясен: республики скорее склонны превращаться в деспотии, чем самодержавия, - вывод, который стоило особенно подчеркнуть после того, как французская республика завершилась наполеоновской диктатурой.

Сама война 1812 года была полем битвы этих соперничающих мифов русской истории. Это особенно ясно показывало её *commemoratio* - празднование и поминовение - в XIX веке. Для декабристов 1812 год был народной войной. Это был момент, когда русские достигли зрелости, когда они перешли из детства в состояние взрослых граждан и, своим торжественным вступлением в Европу, должны были войти в семью европейских государств. Но для защитников существующего порядка война символизировала священное торжество русского самодержавного начала, которое одно только и спасло Европу от Наполеона. Это было время, когда царское государство выступило как избранное Богом орудие в новом историческом устроении.

Тот образ, который режим составил о самом себе, был высечен в камне Александровской колонной, воздвигнутой, по иронии судьбы, французским архитектором Огюстом де Монферраном на Дворцовой площади в Петербурге и открытой в двадцатую годовщину Бородинской битвы. Ангелу на вершине колонны были приданы черты лица царя Александра¹⁶⁷. Пять лет спустя в Москве начались работы над ещё более грандиозным памятником божественному предназначению русской монархии - величественным Храмом Христа Спасителя на месте, господствующем над кремлёвскими стенами. Наполовину музей войны, наполовину церковь, он был задуман как памятник чудесному спасению Москвы в 1812 году. Проект Константина Тона воспроизводил архитектурный язык древнерусской церкви, но увеличивал его пропорции до имперского масштаба. Этот колоссальный храм был высочайшим зданием Москвы, когда, после пятидесяти лет работ, был завершён в 1883 году; и даже теперь, уже восстановленный после того, как Сталин велел его взорвать в 1931 году (один смертный приговор, который, быть может, можно было бы оправдать художественными основаниями), он по-прежнему господствует над городским пейзажем.

¹⁶⁷ В. А. Ашик, Памятники и медали в память боевых подвигов русской армии в войнах 1812, 1813 и 1814 годов и в память Императора Александра I (Санкт-Петербург, 1913), с. 182.



Памятник тысячелетию России на площади перед Софийским Собором

На протяжении всего XIX века эти два образа 1812 года - как национального освобождения и как имперского спасения - продолжали соперничать за общественный смысл войны. С одной стороны стояла толстовская *Война и мир* - подлинно национальная драма, рассказывающая историю с точки зрения и дворянина, и крепостного. С другой стороны были каменные памятники, триумфальные арки и ворота победы в помпезном «ампирном стиле», возвещавшие имперское могущество России; или же звук всех тех пушек в *Увертюре 1812 года* Чайковского. Даже в начале 1860-х годов, когда после освобождения крестьян возлагались большие надежды на национальное единение, эти два видения оставались в остром противоборстве. Пятидесятилетие 1812 года совпало с тысячелетием русского государства в 1862 году. Тысячелетие предполагалось отметить весной в - сколь знаменательно - Новгороде. Но император Александр II распорядился перенести торжества на 26 августа - годовщину Бородинской битвы и священную дату его собственной коронации 1856 года. Соединяя эти три годовщины, династия Романовых пыталась заново представить себя как национальный институт, освящённый священной победой 1812 года и столь же древний, как само русское государство. Открытый в Новгороде гранитный памятник стал символом этого притязания. По форме напоминавший колокол новгородского веча, он был опоясан рядом барельефов со скульптурными изображениями тех фигур - святых и князей, полководцев и воинов, учёных и художников, - которые творили тысячелетнюю историю России. Великий колокол венчала Матушка-Россия, державшая в одной руке православный крест, а в другой - щит с гербом Романовых. Декабристы пришли в ярость. Волконский, к тому времени уже вернувшийся из тридцатилетней ссылки, говорил Толстому, что этот памятник «попрал священную память Новгорода, равно как и могилы всех тех героев, которые сражались за нашу свободу в 1812 году»¹⁶⁸.

¹⁶⁸ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 62, л. 31.

«Он - энтузиаст, мистик и христианин, человек высоких идеалов для новой России», - писал Толстой Герцену после встречи с Волконским в 1859 году.¹⁶⁹ Дальний родственник декабриста, Толстой чрезвычайно гордился своим происхождением по линии Волконских. Потеряв мать в трёхлетнем возрасте, он занимался изучением истории её рода не только из академического интереса: для него это было эмоциональной необходимостью. Сергей Волконский был героем детства Толстого (все декабристы были предметом поклонения прогрессивной молодёжи поколения Толстого), а со временем именно он стал прообразом князя Андрея Болконского в *Войне и мире*.¹⁷⁰ Во многом приверженность Толстого крестьянам, не говоря уже о его желании самому стать одним из них, была вдохновлена примером его ссыльного родственника.

В 1859 году Толстой открыл школу для крестьянских детей в Ясной Поляне, старом имении Волконских, перешедшем к нему по материнской линии. Это имение имело для Толстого особое значение. Он родился в барском доме - на тёмно-зелёном кожаном диване, который хранил всю жизнь в кабинете, где писал свои великие романы. Детство он провёл в усадьбе, до девятилетнего возраста, когда вместе с отцом переехал в Москву. Ясная Поляна была для него не просто имением - это было его родовое гнездо, место, где хранились воспоминания детства, тот маленький клочок России, которому он чувствовал себя наиболее принадлежащим. «Я ни за что не продал бы этот дом», - писал Толстой брату в 1852 году. - «Это последнее, с чем я мог бы расстаться».¹⁷¹ Ясная Поляна была куплена прабабкой Толстого, Марией Волконской, в 1763 году. Его дед, Николай Волконский, превратил её в культурное пространство: построил великолепный барский дом с большой библиотекой европейских книг, разбил пейзажный парк и пруды, устроил прядильную фабрику и знаменитые белокаменные въездные ворота, служившие почтовой станцией на дороге из Тулы в Москву. Мальчиком Толстой боготворил своего деда. Он воображал, что сам точно такой же, как он.¹⁷² Этот культ предков, составлявший эмоциональное ядро толстовского консерватизма, выразился в Евгении, герое его повести «Дьявол» (1889):

Обычно принято думать, что консерваторы - это старики, а за перемены стоят молодые. Это не совсем верно. Обычно консерваторы - это молодые люди: те, кто хочет жить, но не задумывается о том, как жить, и не имеет времени задуматься, а потому берёт себе за образец тот образ жизни, который видел. Так было и с Евгением. Поселившись в деревне,

¹⁶⁹ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений в 90 томах (Москва, 1949), т. 60, с. 374.

¹⁷⁰ Толстовед Борис Эйхенбаум, признавая долг перед Волконским, предполагает, что Болконский был также смоделирован по другому декабристу, Д. И. Завалишину (Лев Толстой: 60-е годы (Ленинград-Москва, 1931), сс. 199-208).

¹⁷¹ Цит. по: В. Шкловский, Лев Толстой, пер. О. Shartse (Москва, 1988), с. [неразборчиво].

¹⁷² С. Л. Толстой, Мать и дед Л. Н. Толстого (Москва, 1928), с. 9.

он поставил своей целью и идеалом восстановить тот уклад жизни, который существовал не во времена его отца... а во времена его деда.¹⁷³

Николай Волконский был возвращён к жизни в образе отца Андрея, Николая Болконского, в *Войне и мире* - отставного генерала, гордого и независимого, который проводит последние годы в усадьбе Лысые Горы, посвятив себя воспитанию дочери по имени Мария (как и мать Толстого).

Война и мир первоначально задумывалась как «декабристский роман», вольно основанный на жизненной истории Сергея Волконского. Но чем глубже писатель вникал в историю декабристов, тем яснее понимал, что их интеллектуальные корни уходят в войну 1812 года. В раннем варианте романа (*Декабрист*) герой-декабрист возвращается после тридцати лет сибирской ссылки в атмосферу умственного брожения конца 1850-х годов. Началось второе александровское царствование - с восшествием на престол Александра II в 1855 году, - и вновь, как в 1825-м, в воздухе витали большие надежды на политические реформы. С такими же надеждами Волконский вернулся в Россию в 1856 году и писал о новой жизни, основанной на правде:

Ложь. Вот болезнь русского государства. Ложь и её сёстры - лицемерие и цинизм. Россия не может существовать без них. Но ведь дело не только в том, чтобы существовать, а в том, чтобы существовать достойно. И если мы хотим быть честны с самими собой, то должны признать: если Россия не может существовать иначе, чем существовала прежде, значит, она не заслуживает существования.¹⁷⁴

Жить по правде или, что ещё важнее, жить по правде в России - вот вопросы всей жизни и творчества Толстого, главные темы *Войны и мира*. Впервые они были сформулированы людьми 1812 года.

¹⁷³ Л. Толстой, «Дьявол», пер. А. Maude, в кн.: *The Kreutzer Sonata and Other Tales* (Oxford, 1968), с. 236.

¹⁷⁴ Волконский, О декабристах, с. 82.



Мария Волконская и ее сын Миша. 1862 г. Она страдает болезни почек и год спустя ее не станет

Освобождение Волконского из ссылки стало одним из первых деяний нового царя. Из 121 декабриста, сосланного в 1826 году, до возвращения в Россию в 1856-м дожили только девятнадцать. Сам Сергей был человеком сломленным, и здоровье его так и не оправилось от тягот Сибири. Хотя ему было запрещено селиться в двух главных столицах, он тем не менее часто бывал в московских домах славянофилов, видевших в его мягкости, терпеливом страдании, простом «крестьянском» образе жизни и близости к земле воплощение подлинно «русских» качеств.¹⁷⁵ Московские студенты боготворили Волконского. С длинной белой бородой и волосами, с печальным выразительным лицом, «бледным и нежным, как луна», он воспринимался как «нечто вроде Христа, вышедшего из русской пустыни».¹⁷⁶ Символ демократического дела, прерванного гнетущим режимом Николая I, Волконский был живой связью между декабристами и народниками, выступившими в 1860-х и 1870-х годах как защитники народа. Сам Волконский остался верен идеалам 1812 года. Он продолжал отвергать ценности бюрократического государства и аристократии и, в духе декабристов, отстаивал гражданский долг - жить честной жизнью на службе народу, который воплощает нацию. «Ты знаешь по опыту, - писал он своему сыну Мише (служившему тогда в армии в Приамурье) в 1857 году,

что я никогда не старался убедить тебя в моих собственных политических убеждениях - они принадлежат мне. По замыслу твоей матери ты был направлен на государственное поприще, и я благословил тебя, когда ты пошёл на службу Отечеству и Царю. Но я всегда учил тебя держать себя без барских замашек с товарищами иного сословия. Ты сам

¹⁷⁵ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 3, № 20, л. 1.

¹⁷⁶ Белоголовый, Воспоминания, с. 37; Декабристы. Летописи Государственного литературного музея, с. 119.

проложил себе дорогу - без покровительства бабушки, - и сознание этого, друг мой, даст мне покой до самого дня, когда я сойду в могилу.¹⁷⁷

Представление Волконского об Отечестве было теснейшим образом связано с его представлением о царе: государь был для него символом России. Всю жизнь он оставался монархистом - до такой степени, что, услышав о смерти Николая I, того самого царя, который за тридцать лет до того сослал его, Волконский разрыдался, как ребёнок. «Твой отец плачет весь день, - писала Мария Мише, - уже третий день, и я не знаю, что с ним делать».¹⁷⁸ Быть может, Волконский оплакивал человека, которого знал ещё мальчиком. А может быть, его смерть стала катарсисом всех перенесённых в Сибири страданий. Но слёзы Волконского были и слезами о России: он видел в царе единственную объединяющую силу империи и боялся за страну теперь, когда царя не стало.

Доверие Волконского к русской монархии не было взаимным. По приказу царя бывший ссыльный после возвращения из Сибири почти постоянно находился под полицейским надзором. Ему отказали в восстановлении княжеского титула и возвращении собственности. Но больше всего его ранил отказ правительства вернуть ему медали, полученные за войну 1812 года.[В конце концов, после нескольких лет ходатайств, царь вернул им права в 1864 году. Но другие формы признания пришли не так скоро. В 1822 году английскому художнику Джорджу Доу было поручено написать портрет Волконского для «Галереи героев» - собрания из 332 портретов военачальников 1812 года - в Зимнем дворце в Санкт-Петербурге. После восстания декабристов портрет Волконского был снят, и в ряду портретов на его месте остался чёрный квадрат. В 1903 году племянник Волконского, Иван Всеволожский, директор Эрмитажа, обратился к царю Николаю II с ходатайством вернуть картину на её законное место. «Да, конечно, - ответил царь, - это было так давно» (С. М. Волконский, О декабристах: по семейным воспоминаниям (Москва, 1994), с. 87)]. Тридцать лет ссылки не изменили его любви к России. Он с мучительным вниманием следил за Крымской войной 1853–1856 годов и был глубоко потрясён героизмом защитников Севастополя (среди которых был и молодой Толстой). Старый солдат (в возрасте шестидесяти четырёх лет) даже просил разрешения присоединиться к ним простым рядовым в пехоте, и лишь мольбы жены в конце концов отговорили его. Он видел в этой войне возвращение духа 1812 года и был убеждён, что Россия снова победит французов.¹⁷⁹

Но этого не случилось. Однако именно поражение России сделало более вероятным осуществление второй надежды Волконского: освобождение крестьян. Новый царь, Александр II, был ещё одним дитём 1812 года. Его воспитывал либеральный поэт Василий Жуковский, назначенный придворным наставником в 1817 году. В 1822 году Жуковский

¹⁷⁷ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 65, л. 79.

¹⁷⁸ Волконский, О декабристах, с. 81.

¹⁷⁹ То же, сс.81-82

освободил крепостных в своём имении. Его гуманизм оказал большое влияние на будущего царя. Поражение в Крымской войне убедило Александра, что Россия не сможет соперничать с западными державами, пока не отбросит старую крепостную экономику и не модернизируется. Дворянство почти не имело представления о том, как извлекать прибыль из своих имений. Большинство помещиков почти ничего не знало ни о сельском хозяйстве, ни о бухгалтерии. Тем не менее они продолжали жить с прежней расточительной роскошью, накапливая огромные долги. К 1859 году треть имений и две трети крепостных, принадлежавших землевладельцам-дворянам, были заложены в государственные и дворянские банки. Многие мелкие помещики едва могли прокормить своих крепостных. Экономический довод в пользу освобождения становился неопровержимым, и многие владельцы поневоле переходили на систему вольного труда, нанимая крепостных, принадлежавших другим. А поскольку выкупные платежи крестьян должны были покрыть долги дворянства, экономическая логика реформы становилась столь же неотразимой. [Согласно условиям освобождения, крестьяне были обязаны выплачивать выкупные платежи за общинные земли, передававшиеся им. Эти выплаты, размер которых определялся дворянскими земельными комиссиями, должны были в течение 49 лет возвращаться государству, возместившему дворянству убытки в 1861 году. Таким образом, по существу, крепостные выкупали свою свободу, выплачивая долги своих хозяев. Сбирать выкупные платежи становилось всё труднее, не в последнюю очередь потому, что крестьянство с самого начала считало их несправедливыми. Окончательно они были отменены в 1905 году.]

Но дело было не только в деньгах. Царь полагал, что освобождение - необходимая мера для предотвращения революции снизу. Солдат, воевавших в Крымской войне, подводили к ожиданию свободы, и за первые шесть лет царствования Александра, до провозглашения освобождения, произошло 500 крестьянских восстаний против помещиков.¹⁸⁰ Как и Волконский, Александр был убеждён, что освобождение - это, по словам Волконского, «вопрос справедливости... нравственный и христианский долг всякого гражданина, любящего своё Отечество».¹⁸¹ Как объяснял декабрист в письме Пущину, отмена крепостного права была «наименьшим, что государство могло сделать, чтобы признать ту жертву, которую крестьянство принесло в двух последних войнах: пора признать, что русский крестьянин - тоже гражданин».¹⁸²

В 1858 году царь назначил особую комиссию для выработки предложений по освобождению в консультации с губернскими дворянскими комитетами. Под давлением закоренелых помещиков, стремившихся ограничить реформу или установить правила передачи земли в свою пользу, комиссия на добрые два года погрязла в политических

¹⁸⁰ РГИА, ф. 914, оп. 1, д. 68, лл. 1-2.

¹⁸¹ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 7, л. 20.

¹⁸² ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 7, л. 16.

пререканиях. Прождав этого момента всю жизнь, Волконский боялся, что «может умереть прежде, чем освобождение свершится».¹⁸³ Старый князь скептически относился к помещному дворянству, зная его сопротивление духу реформ и опасаясь его способности воспрепятствовать освобождению или использовать его для усиления эксплуатации крестьян. Хотя его и не пригласили ни в одну комиссию, Волконский разработал собственный прогрессивный план освобождения, в котором предусматривал государственный банк, выдающий отдельным крестьянам ссуды на покупку небольших участков помещичьей земли в частную собственность. Крестьяне должны были возвращать эти ссуды, работая на своих наделах общинной земли.¹⁸⁴ Программа Волконского была не так уж далека от земельных реформ Петра Столыпина, премьер-министра и последней реформаторской надежды царской России в 1906–1911 годах. Будь подобная программа осуществлена в 1861 году, Россия, возможно, стала бы более благополучной страной.

В конце концов непримиримое дворянство потерпело поражение, и умеренные реформаторы добились своего - в немалой степени благодаря личному вмешательству царя. Закон об освобождении был подписан Александром 19 февраля 1861 года. Он оказался не столь далеко идущим, как надеялось крестьянство, и во многих местах вспыхнули волнения. Закон предоставлял землевладельцам значительную свободу в выборе тех участков земли, которые передавались крестьянам, а также в определении их цены. В целом, быть может, около половины пахотной земли европейской России было передано из собственности дворянства в общинное владение крестьянства, хотя точная доля во многом зависела от воли помещика. Из-за роста населения этого всё равно было далеко недостаточно, чтобы избавить крестьянство от нищеты. Даже в бывших владениях Сергея Волконского, где влияние князя обеспечило передачу крестьянам почти всей земли, сохранялся недостаток пахотных угодий, и уже к середине 1870-х годов крестьянство выступало с гневными протестами.¹⁸⁵ И всё же, несмотря на разочарование, которое реформа принесла крестьянству, освобождение стало решающим водоразделом. Свобода - хоть и ограниченная на деле - наконец была дарована массе народа, и появились основания надеяться на национальное возрождение и примирение между помещиками и крестьянством. Либеральный дух 1812 года в конце концов восторжествовал - или, по крайней мере, так казалось.

Князь Волконский находился в Ницце, когда услышал о подписании указа. В тот вечер он присутствовал на благодарственном молебне в русской церкви. При звуках хора он рыдался. Позже он говорил, что это был «самый счастливый миг моей жизни».¹⁸⁶

¹⁸³ Декабристы. Летописи Государственного литературного музея, с. 113.

¹⁸⁴ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 7, лл. 20–23.

¹⁸⁵ РГИА, ф. 914, оп. 1, д. 68, лл. 1–3.

¹⁸⁶ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 1, № 80, лл. 58–59.

Волконский умер в 1865 году - через два года после Марии. Его здоровье, подорванное ссылкой, было окончательно сломлено её смертью, но дух его до самого конца оставался несломленным. В эти последние месяцы он писал свои мемуары. Он умер с пером в руке, на середине фразы, в том месте, где начал рассказывать о том роковом мгновении после ареста, когда его допрашивал царь: «Государь сказал мне: “Я ...”».

К концу своих мемуаров Волконский написал фразу, которую цензура вырезала из первого издания (увидевшего свет лишь в 1903 году). Она могла бы послужить ему эпитафией: «Путь, который я избрал, привёл меня в Сибирь, к изгнанию из родины на тридцать лет, но мои убеждения не изменились, и я поступил бы так же вновь».¹⁸⁷

¹⁸⁷ Волконский, О декабристах, с. 3.



Памятник Минину и Пожарскому



Храм Василия Блаженного. Москва, Красная Площадь, конец XIX века

3. МОСКВА ! МОСКВА !



«Вот он наконец, этот знаменитый город», - заметил Наполеон, обзревая Москву с Воробьёвых гор. Дворцы и золотые купола города, сверкавшие на солнце, широко раскинулись по равнине, а по ту сторону он едва мог различить длинную чёрную колонну людей, извивавшуюся от дальних ворот. «Неужели они всё это бросают? - воскликнул император. - Этого не может быть!»¹

Французы нашли Москву пустой, словно «домирающий, обезматочивший».² Массовый исход начался в августе, когда в Москву пришли вести о поражении под Смоленском, и достиг лихорадочного размаха после Бородина, когда Кутузов отступил к окраинам города и в конце концов решил оставить его. Богатые (как Ростовы в «Войне и мире») укладывали своё имущество и уезжали на лошадях и телегах в свои загородные имения. Бедные шли пешком, неся детей, везя в телегах клетки с курами, а следом гнали коров. Один свидетель вспоминал, что дороги вплоть до Рязани были забиты беженцами.³

Когда Наполеон расположился в кремлёвском дворце, поджигатели подожгли торговые ряды у его восточной стены. Пожары были устроены по приказу графа Растопчина, московского губернатора, как жертвенный акт, чтобы лишить французов припасов и вынудить их к отступлению. Вскоре вся Москва была охвачена пламенем. Романист Стендаль (служивший в интендантской части штаба Наполеона) описывал его как «пирамиду медно-цветного дыма», у которой «основание на земле, а шпиль возносится к небесам». На третий день Кремль оказался окружён огнём, и Наполеону пришлось бежать. Он пробивался «сквозь стену огня», по словам Сегюра, «среди грохота обрушивающихся полов и перекрытий, падающих стропил и плавящихся железных крыш». Всё это время он выражал и негодование, и восхищение русской жертвой. «Что за народ! Они скифы! Какая решимость! Варвары!»⁴ К тому времени, когда пожары угасли, 20 сентября 1812 года, четыре пятых города были уничтожены. Вернувшись в Москву, Сегюр «обнаружил лишь несколько разбросанных домов, стоявших среди развалин».

Этот поражённый гигант, обожжённый и почерневший, источал ужасное зловоние. Груды золы и кое-где уцелевший участок стены или обломок колонны - вот всё, что указывало на существование улиц. В беднейших кварталах бродили разрозненные группы мужчин и женщин, почти донага обгоревших, словно призраки.⁵

¹ Д. Оливье, Сожжение Москвы, пер. М. Херон (Лондон, 1966), с. 43.

² Л. Толстой, Война и мир, пер. Л. и А. Мод (Лондон, 1998), с. 935.

³ С. Н. Глинка, Записки (Санкт-Петербург, 1895), с. 263.

⁴ Н. Николсон, Наполеон: 1812 (Лондон, 1985), сс. 95–7; граф П. де Сегюр, Русская кампания Наполеона, пер. Дж. Таунсенд (Лондон, 1959), с. 114.

⁵ Там же, с. 117.

Все городские церкви и дворцы были разграблены, если прежде не сгорели. Библиотеки и другие национальные сокровища погибли в огне. В припадке гнева Наполеон распорядился заминировать Кремль в отместку за пожары, лишившие его величайшей победы. Арсенал был взорван, часть средневековых стен разрушена. Но кремлёвские соборы уцелели все. Через три недели выпал первый снег. Зима пришла рано и неожиданно. Не в силах выжить без припасов в разорённом городе, французы были вынуждены отступить.

Толстой писал в *«Войне и мире»*, что для каждого русского Москва была матерью. В известном смысле она была «домом» народа, даже для самых европеизированных представителей петербургской элиты. Москва была символом старой России, тем местом, где сохранялись древние русские обычаи. Её история восходила к XII веку, когда князь Долгорукий из Суздаля воздвиг грубую деревянную крепость на месте Кремля. В ту пору столицей христианской Руси был Киев. Но монгольское владычество следующих двух столетий сокрушило киевские княжества, оставив московским князьям возможность укреплять своё богатство и власть сотрудничеством с ханами. Возвышение Москвы было ознаменовано строительством Кремля, который начал обретать свои очертания в XIV веке, когда внутри крепостных стен стали появляться величественные дворцы и белокаменные соборы с золотыми луковичными куполами. Со временем, по мере ослабления ханств, Москва возглавила освобождение страны: начав с битвы на Куликовом поле против Золотой Орды в 1380 году и завершив разгромом Казанского и Астраханского ханств в 1550-х годах, она наконец утвердилась как столица культурной жизни России.

В ознаменование этой окончательной победы Иван IV («Грозный») повелел воздвигнуть новый собор на Красной площади. Собор Василия Блаженного символизировал торжественное восстановление православных традиций Византии. Первоначально названный собором Покрова Богородицы (в память о том, что татарская столица Казань была взята в этот священный праздник в 1552 году), собор знаменовал роль Москвы как столицы религиозного крестового похода против татарских кочевников степи. Эта имперская миссия была изложена в доктрине Москвы как Третьего Рима - доктрине, которую собор Василия Блаженного воплотил в камне. После падения Константинополя в 1453 году Москва увидела себя последним уцелевшим центром православной веры, наследницей Рима и Византии и, следовательно, спасительницей человечества. Московские князья приняли императорский титул «царь» (русское производное от «Caesar»); к изображению святого Георгия на своём гербе они прибавили двуглавого орла византийских императоров. Поддержка Церкви была основополагающей для возвышения Москвы как матери-города Святой Руси. В 1326 году митрополит перенёс центр Русской церкви из Владимира в Москву, и с этого момента враги Москвы объявлялись врагами Христа. Союз Москвы и православия был скреплён в церквах и монастырях, с их иконами и фресками, составляющими славу средневекового русского искусства. По фольклору, Москва насчитывала «сорок сороков» церквей. В действительности их было немногим более двухсот (до пожаров 1812 года), но Наполеон, по-видимому, был столь впечатлён видом

золотых куполов города с холма, что повторил эту мифическую цифру в письме императрице Жозефине.

Сравняв средневековый город с землёй, пожары совершили то, на что всегда надеялись русские правители XVIII века. Пётр Великий ненавидел Москву: она воплощала архаику его державы. Москва была центром старообрядцев - благочестивых приверженцев русских православных обрядов, соблюдавшихся до никоновских церковных реформ 1650-х годов (наиболее спорным из которых было изменение числа пальцев, употребляемых при крестном знамении), приведших их в соответствие с обрядами греческой православной литургии. Старообрядцы держались своих древних обрядов как воплощения своей веры. Они видели в реформах ересь, знак того, что дьявол овладел Русской церковью и государством, и многие из них бежали в отдалённые северные области или даже кончали с собой в массовых самосожжениях, веря, что миру приходит конец. Старообрядцы связывали свою веру с мессианским предназначением Москвы как Третьего Рима, последнего истинного престола православия после падения Константинополя. Они объясняли его захват турками как божественное наказание за воссоединение греческой православной церкви с Римом на Флорентийском соборе 1439 года. Боязливые и недоверчивые к Западу, ко всякому новшеству извне, они жили в тесно спаянных патриархальных общинах, которые, подобно средневековой Москве, были замкнуты в себе и обращены внутрь. Петра они считали Антихристом, а его город на Балтике - царством дьявола и апокалипсиса. Многие из самых мрачных легенд о Петербурге восходят к старообрядчеству.

С основанием Санкт-Петербурга судьба Москвы быстро пошла на убыль. Её население сократилось, поскольку половина городских ремесленников, торговцев и знати была вынуждена переселиться в балтийскую столицу. Москва была сведена к положению провинциального центра (Пушкин сравнивал её с увядшей вдовствующей царицей в траурном пурпуре, вынужденной приседать в реверансе перед новой императрицей), и до середины XIX века она сохраняла облик сонной глуши. Со своими маленькими деревянными домами и узкими извилистыми переулками, усадебными особняками со стойлами и закрытыми дворами, где свободно бродили коровы и овцы, Москва сохраняла отчётливый сельский оттенок. Её называли «большой деревней» - прозвище, которое сохранилось за ней и по сей день. Как считала Екатерина Великая, Москва была «седалищем праздности», чьи огромные размеры побуждали дворянство жить «в безделье и роскоши». Она была «полна символов фанатизма - церквей, чудотворных икон, священников и монастырей, соседствующих с ворами и разбойниками»,⁶ подлинным воплощением старой средневековой России, которую императрица желала смести. Когда в начале 1770-х годов через город прошла Чёрная смерть и несколько тысяч домов пришлось сжечь, она подумывала расчистить всё. Были составлены планы перестроить город по

⁶ Мемуары Екатерины Великой, под ред. Д. Мароже, пер. М. Будберг (Лондон, 1955), с. 365.

европейскому образцу Петербурга - кольцо площадей и плацдармов, соединённых обсаженными деревьями бульварами, набережными и увеселительными парками. Архитекторы Василий Баженов и Матвей Казаков убедили Екатерину заменить большую часть средневекового Кремля новыми классическими сооружениями. Некоторая разборка действительно началась, но проект был отложен из-за нехватки средств.

После 1812 года центр города наконец был перестроен в европейском стиле. Пожар расчистил пространство для широких принципов классицизма, и, как уверяет нас полковник Скалозуб в «Горе от ума» Грибоедова, он «способствовал ей много к украшенью».⁷ Красная площадь была раскрыта благодаря сносу старых торговых рядов, придававших ей вид скорее замкнутого рынка, чем открытого общественного пространства. От площади веером были проложены три новых проспекта. Извилистые маленькие переулки были выпрямлены, чтобы уступить место широким прямым бульварам. Первый из нескольких задуманных ансамблей, Театральная площадь, с Большим театром в центре, был завершён в 1824 году, вскоре за ним последовали Бульварное и Садовое кольца (и поныне главные кольцевые магистрали города), а также Александровский сад, разбитый у западной стены Кремля.⁸ Частные деньги хлынули в застройку города, ставшую своего рода знаменем национального возрождения после 1812 года, и вскоре центральные проспекты уже были обрамлены изящными особняками и палладианскими дворцами. Каждое дворянское семейство инстинктивно чувствовало потребность восстановить свой старый родовой дом, и потому Москва была отстроена с поразительной быстротой. Толстой сравнивал происходившее с тем, как муравьи возвращаются к своему разорённому муравейнику, растаскивая мусор, яйца и трупы и с новой энергией восстанавливая прежнюю жизнь. Это доказывало, что существует «нечто неразрушимое», что, хотя и неосознано, составляет «настоящую силу колонии».⁹ *(Так же как трудно объяснить для чего, куда спешат муравьи из раскиданной кучки, одни прочь из кучки, таща соринки, яйца и мертвые тела, другие назад в кучку - для чего они сталкиваются, догоняют друг друга, дерутся, - так же трудно было бы объяснить причины, заставлявшие русских людей, после выхода французов, толпиться в том месте, которое прежде называлось Москвою. Но так же как, глядя на рассыпанных вокруг разоренной кучки муравьев, несмотря на полное уничтожение кучки, видно по цепкости, энергии, по бесчисленности копыщущихся насекомых, что разорено все, кроме чего-то неразрушимого, невещественного, составляющего всю силу кучки, - так же и Москва, в октябре месяце, несмотря на то, что не было ни начальства, ни церквей, ни святыни, ни богатств, ни домов, была тою же Москвою, какою была в августе. Всё было разрушено, кроме чего-то невещественного, но могущественного и неразрушимого).*

⁷ Четыре русские пьесы, пер. Дж. Купер (Хармондсворт, 1972), с. 155.

⁸ См. А. Шмидт, «Восстановление Москвы после 1812 года», *Slavic Review*, т. 40, № 1 (весна 1981), сс. 37–48.

⁹ Толстой, *Война и мир*, с. 1186

И всё же в этом строительном неистовстве не было рабского подражания Западу. Москва всегда смешивала европейское со своим собственным, отличительным стилем. Классические фасады смягчались тёплыми пастельными красками, крупными округлыми формами и русским орнаментом. Общее впечатление было исполнено той непринуждённой прелести, которой совершенно недоставало холодной суровости и имперскому величию Петербурга. Стиль Петербурга диктовался двором и европейской модой; стиль Москвы в гораздо большей мере задавался русской провинцией. Московская аристократия была по существу продолжением провинциального дворянства. Лето она проводила в деревне и приезжала в Москву в октябре, на зимний сезон балов и банкетов, возвращаясь в свои усадьбы, как только после оттепели дороги становились проезжими. Москва располагалась в центре русских земель, на экономическом перекрёстке между севером и югом, Европой и азиатской степью. По мере расширения империи Москва впитывала эти разнородные влияния и навязывала свой стиль провинциям. Типичен был Казань. Старая столица ханства приняла облик своего русского завоевателя: и кремль, и монастыри, и дома, и церкви там были выстроены в московском стиле. Москва, в этом смысле, была культурной столицей русских провинций.

Но на улицах Москвы можно было увидеть и восточные обычаи, и краски, и мотивы. Поэт Константин Батюшков видел в городе «странное смешение » Востока и Запада. Это было «дивное, непостижимое слияние суетности, тщеславия и истинной славы и великолепия, невежества и просвещения», приведшее его к тревожному выводу: Пётр «многое сделал и ничего не кончил ».¹⁰ В облике Москвы всё ещё угадывалось влияние Чингисхана. Эта азиатская стихия была источником и волшебства, и варварства. «Будь там минареты вместо церквей, - писал критик Белинский, - можно было бы принять её за один из тех диких восточных городов, о которых рассказывала Шехеразада».¹¹ Маркиз де Кюстин считал, что московские купола подобны «восточным сводам, переносящим вас в Дели, тогда как донжоны и башенки возвращают вас в Европу времён крестовых походов».¹² Наполеону её церкви казались мечетями.¹³

Полуориентальная природа Москвы нашла полное выражение в так называемом неовизантийском архитектурном стиле, господствовавшем в её перестройке 1830–1840-х годов. Сам термин вводит в заблуждение, ибо архитектура эта была в действительности весьма эклектичной, соединяя элементы неоготики и средневекового русского стиля с византийскими и классическими мотивами. Термин этот культивировался Николаем I и его идеологами, чтобы обозначить культурный поворот России прочь от Запада после подавления декабристов. Царь сочувствовал славянофильскому мировоззрению,

¹⁰ К. Н. Батюшков, Сочинения (Москва, 1955), сс. 308–9.

¹¹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, 13 тт. (Москва, 1953–9), т. 8, с. 391.

¹² Маркиз де Кюстин, Империя царя (Нью-Йорк, 1989), с. 419.

¹³ А. Бретт-Джеймс (ред.), 1812: свидетельства очевидцев поражения Наполеона в России (Лондон, 1966), сс. 176–7.

связывавшему Россию с восточными традициями Византии. Церкви вроде храма Христа Спасителя, с его луковичными куполами и колокольнями, шатровыми кровлями и кокошниками, соединяли элементы греко-византийского и средневекового русского стилей. Благодаря подобным зданиям возрождение Москвы вскоре было мифологизировано как национальный ренессанс, как сознательное отвержение европейской культуры Петербурга во имя возвращения к древним отечественным традициям Московии.

Противопоставление Москвы и Санкт-Петербурга лежало в основе идеологических споров между западниками и славянофилами о культурной судьбе России. Западники выдвигали Петербург как образец своих европейских представлений о России, тогда как славянофилы идеализировали Москву как средоточие древнерусского уклада. Славянофильский идеал духовной общины, объединённой исконными русскими обычаями, казалось, воплощался в средневековых очертаниях города - в кремлёвских стенах, столь прочно вросших в землю, будто они из неё и выросли. Тесно спаянные городские общины, его домашний характер символизировали семейственный дух старой Руси.

Мифический образ Москвы был весь связан с её «русским характером». Московский образ жизни был более провинциален, он был ближе к привычкам русского народа, чем дворянский уклад Петербурга. Московские дворцы напоминали небольшие усадьбы. Они были просторны и раскидисты, предназначены для широкого гостеприимства, с большими внутренними дворами, служившими как бы хозяйственными подворьями, с загонами для коров и птицы, огородами, сараями для хранения припасов, привозимых из деревни на зиму, а в некоторых крупных особняках, как, например, у Зинаиды Волконской на Тверской, - с обширными теплицами для выращивания экзотических зимних фруктов. [Нижний этаж дома Волконских (Белосельских) позднее занял магазин Елисеева - «русский Fortnum and Mason», который находится там и поныне.] Поэт Батюшков оставил хорошее описание старосветской, почти деревенской атмосферы в доме московского дворянина:

Но время летит, и почти час обеда приходит. Мы опоздали зай ти в этот дом, которого наружность вовсе непривлекательна. Здесь большой двор, заваленный сором и дровами; по зади огород с простыми овощами, а под домом большой подъезд с перилами, как водилось у наших дедов. Войдя в дом, мы могли бы увидеть в прихожей слуг оборванных, грубых и пьяных, которые от утра до ночи играют в карты. Комнаты без обоев, стулья без подушек, на одной стене большие пор треты в рост царей Русских, а напротив - Юдифь, держащая 20 окровавленную голову Олоферна над большим серебряным блюдом, и обнаженная Клеопатра с большой змиею - чу десные произведения кисти домашнего маляра. Сквозь окны мы можем видеть накрытый стол, на котором стоят щи, каша в горшках, грибы и бутылки с квасом. Хозяин в тулупе, хозяйка в салопе; по правую сторону

приходской поп, приходской учитель и шут, а по левую - толпа детей, старуха- колдунья, мадам и гувернер из Немцев.¹⁴

Внутреннее убранство московского дворца предназначалось скорее для частного уюта, нежели для публичного блеска. «Комнаты чисты, стены расписаны искусной кистью, а под ногами богатые ковры и пол лакированный. Зеркала, светильники, кресла, диваны - всё прелестно и кажется отделано самим богом вкуса, - замечал Батюшков.¹⁵ Московский особняк был уютным и домашним, почти буржуазным, по сравнению с более официальными дворцами Петербурга. Стиль ампира, который в Петербурге выражался главным образом в грандиозной общественной архитектуре, в Москве проявлялся в роскоши убранства и меблировки частного дворянского пространства.¹⁶ В московском доме рода Шереметевых на Старой Воздвиженке не было собственно парадных залов. Жилые комнаты были заставлены мебелью, растениями и безделушками, а стены сплошь увешаны семейными портретами и иконами с лампадами.¹⁷ Здесь московская любовь к удобству встречалась с викторианской эстетикой европейского среднего класса. Шереметевы называли свой московский дом «семейным убежищем». Владея своими древнейшими землями в Московской области (включая усадьбу, на месте которой ныне расположен главный городской аэропорт Шереметьево), они считали старый город своим домом. «Все семейные предания, все наши исторические связи с Россией возвращали меня в Москву, - вспоминал Сергей Шереметев, внук Николая Петровича, - и всякий раз, когда я возвращался в Москву, я чувствовал духовное обновление».¹⁸

Чувство Сергея было распространённым. Многие русские ощущали, что именно в Москве они могут быть более «русскими», более в ладу с самими собой. Здесь был город, отражавший их непринуждённый и свободный характер. Город, разделявший их любовь к хорошей жизни. «Петербург - наша голова, Москва - наше сердце», - гласила русская пословица. Гоголь проводил это различие иначе:

Петербург - человек аккуратный, совершенный немец, и на всё глядит с расчетом и прежде, нежели задумает дать вечеринку, посмотрит в карман. Москва - русский дворянин, и если уж веселится до упаду и не заботится о том, что уже хватает больше того, сколько находится в кармане; она не любит середины... Петербург любит подтрунить над Москвою, над её аляповатостью, неловкостью и безвкусицей. Москва кольнет Петербург тем, что он человек продажный и не умеет говорить по-русски... Москва нужна для России, для Петербурга нужна Россия.¹⁹

¹⁴ К. Н. Батюшков, «Прогулка по Москве», в кн.: Сочинения (Москва, 1902), с. 208

¹⁵ Там же.

¹⁶ А. Гайдамуков, Российская империя: архитектура, декоративно-прикладное искусство, убранство интерьеров 1800–1830 (Москва, 2000), сс. 26–37.

¹⁷ С. Д. Шереметев, Старая Воздвиженка (Санкт-Петербург, 1892), сс. 5–7.

¹⁸ С. Д. Шереметев, Московские воспоминания, 1860 гг. (Москва, 1900), с. 8.

¹⁹ Н. В. Гоголь, Собрание сочинений в семи томах (Москва, 1978), т. 6, с. 172.

Представление о Москве как о «русском» городе развилось из представления о Санкт-Петербурге как о чужой цивилизации. Литературное осмысление Петербурга как места чуждого и искусственного стало общим местом после 1812 года, когда романтическая тоска по более подлинному национальному укладу захватила литературное воображение. Но чужеземный характер Петербурга всегда составлял часть его народной мифологии. С самого момента основания традиционалисты нападали на него за его европейские нравы. Среди старообрядцев, казаков и крестьян ходили слухи, будто Пётр - немец, а не настоящий царь, главным образом из-за иностранцев, которых он привёз в Петербург, и связанных с ними зол: европейской одежды, табака и сбривания бород. К середине XVIII века уже существовала обширная подпольная мифология рассказов и слухов о Петербурге. Говорили о призраке Петра, бродящем по улицам, о странных мифических зверях, перепрыгивающих через церкви, о всеразрушающих наводнениях, вымывающих кости тех, кто погиб при строительстве города.²⁰ Этот устный жанр позднее расцвёл в литературных салонах Петербурга и Москвы, где писатели вроде Пушкина и Одоевского использовали его как основу собственных столичных повестей о призраках. Так сложился миф о Петербурге - нереальном городе, чуждом России, сверхъестественном царстве фантазий и призраков, царстве угнетения и апокалипсиса.

«Медный всадник» Пушкина - с подзаголовком «Петербургская повесть» - стал основополагающим текстом этого литературного мифа. Поэма была вдохновлена конной статуей Петра Великого работы Фальконе, стоящей на Сенатской площади как *genius loci* [местный дух-покровитель] города. Подобно поэме, прославившей её, статуя символизировала опасную подоснову имперского величия столицы: с одной стороны, она возвещала о блистательных достижениях Петра, превзошедшего природу, а с другой - оставляла неясным, в какой степени он действительно владеет конём. Собирается ли он упасть или взмыть в пространство? Подгоняет ли он коня вперёд или пытается удержать его перед лицом некоей катастрофы? Казалось, всадник балансирует на краю бездны, удерживаемый лишь натянутыми поводьями своего скакуна.²¹ Огромная гранитная скала - такая дикая на вид, - на которой стояла статуя, сама по себе была эмблемой трагической борьбы человека с природой. Высеченный в камне город никогда не был вполне защищён от вторжений водяного хаоса, из которого он был отвоёван, и это чувство жизни на краю Фальконе передал великолепно.

²⁰ М. И. Семевский, Слово и дело! 1700–1725 (Санкт-Петербург, 1884), сс. 87–90.

²¹ А. Д. П. Бриггс, Александр Пушкин: критическое исследование (Лондон, 1983), с. 117; В. Ледницкий, Пушкинский «Медный всадник» (Беркли, 1955), с. 80.

В 1909 году техническая комиссия обследовала статую. Инженерам пришлось просверлить отверстия в бронзе. Изнутри пришлось откачать 1500 литров воды.²² Без защитных дамб наводнение было для Петербурга постоянной угрозой. Пушкин поместил действие своей поэмы в 1824 год, год одного из таких наводнений. «Медный всадник» рассказывает историю наводнения и печального чиновника Евгения, который находит дом своей возлюбленной Параши смытым водой. Доведённый почти до безумия, Евгений бродит по городу и, наткнувшись на всадника Фальконе, осыпает царя упрёками за то, что тот построил город во власти наводнений. Статуя приходит в ярость и бросается в погоню за бедным чиновником, который всю ночь бежит в ужасе от громовых медных копыт. Тело Евгения в конце концов выбрасывает на маленький остров, где стоял дом Параши, унесённый наводнением. Поэму можно читать по-разному - как столкновение государства и личности, прогресса и традиции, города и природы, самодержавия и народа, - и она стала тем мерилom, через которое все последующие писатели, от Гоголя до Белого, спорили о значении русской судьбы:

О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?²³

²² Р. Д. Тименчук, «„Медный всадник“ в литературном сознании начала XX века», в кн.: Проблемы пушкиноведения (Рига, 1938), с. 83.

²³ А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, 17 тт. (Москва, 1937–49), т. 5, с. 447.



Этьен Морис Фальконе. Медный всадник. Памятник Петру Великому, 1782 г.

Для славянофилов город Петра был символом катастрофического разрыва со Святой Русью; для западников - прогрессивным знаком европеизации России. Для одних он был торжеством цивилизации, победой порядка и разума над природой; для других - чудовищной искусственностью, империей, построенной на человеческом страдании и трагически обречённой.

Более чем кто-либо другой, именно Гоголь закрепил образ города как места отчуждения. Молодым «украинским писателем», пытавшимся выжить в столице, Гоголь жил среди мелких чиновников, чьи литературные двойники наполняют его *«Петербургские повести»* (1842). Это печальные и одинокие фигуры, раздавленные гнетущей атмосферой города и обречённые по большей части на преждевременную смерть, подобно пушкинскому Евгению в *«Медном всаднике»*. Петербург Гоголя - город иллюзий и обмана. «О, не верьте этому Невскому проспекту!... Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» - предупреждает он в *«Невском проспекте»*, первой из *«Петербургских повестей»*. «Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, фореиторы кричат и прыгают

на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде». ²⁴ В тени этого блистающего парада гоголевские «маленькие люди» юрко перебегают между своими канцеляриями в огромных министерских зданиях и столь же бездушными доходными квартирами, где они живут - разумеется, в одиночестве. Петербург Гоголя - призрачный образ реального города, кошмарное видение мира, лишённого благодати, где процветают только человеческая жадность и тщеславие. В «Шинели», последней из «*Повестей*», скромный чиновник Акакий Акакиевич вынужден отказывать себе во всём и копить, чтобы заменить свою ветхую шинель, давно ставшую предметом насмешек его щеголеватых начальников в департаменте. Новая шинель возвращает ему чувство гордости и человеческого достоинства: она становится символом его принятия в кругу сослуживцев, которые даже устраивают по этому случаю шампанское торжество. Но по дороге домой через тёмную и «бесконечную площадь» его грабят, отнимая драгоценную шинель. Попытки вернуть её, апеллируя к «значительному лицу», ни к чему не приводят. Он заболевает и умирает - трагическая фигура, раздавленная холодным и безжалостным обществом. Но призрак Акакия ходит по улицам Петербурга. Однажды ночью он является значительному лицу и снимает с него шинель.

Достоевский говорил, что вся русская литература «вышла из-под гоголевской *«Шинели»*. ²⁵ Его собственные ранние повести, особенно «*Двойник*» (1846), очень гоголевские, хотя в более поздних произведениях, таких как «*Преступление и наказание*» (1866), он добавляет к топографии столицы важное психологическое измерение. Достоевский создает свой нереальный город через болезненный душевный мир своих персонажей, так что тот становится «фантастически реальным». ²⁶ В сознании мечтателей вроде Раскольникова фантазия становится реальностью, а жизнь - игрой, в которой можно оправдать любое действие, даже убийство. Это место, где человеческие чувства искажаются и уничтожаются человеческой изоляцией и рациональностью. Петербург Достоевского полон мечтателей, что он сам объяснял теснотой города, частыми туманами и мглой, приходившими с моря, ледяным дождем и моросью, от которых люди заболели. Это было место горячечных снов и странных галлюцинаций, место нервов, истонченных бессонными Белыми ночами северного лета, когда мир грез и действительный мир смешивались и теряли свои очертания. Сам Достоевский тоже не был невосприимчив к таким полетам фантазии. В 1861 году он вспоминал «видение на Неве», которое сам испытал в начале 1840-х годов и включил в рассказ «Слабое сердце» (1841). Достоевский утверждал, что это было именно то мгновение, когда он открыл самого себя как художника:

« Помню, раз, в зимний январский вечер, я спешил с Выборгской стороны к себе домой. Был я тогда еще очень молод. Подойдя к Неве, я остановился на минутку и бросил

²⁴ Н. Гоголь, Пьесы и петербургские повести, пер. К. Инглиш (Оксфорд, 1995), сс. 35–6.

²⁵ Цит. по: У. Роу, В зазеркалье Гоголя (Нью-Йорк, 1976), с. 125.

²⁶ См. Д. Фангер, Достоевский и романтический реализм (Кембридж, Массачусетс, 1965), с. 132.

пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром зари, догоравшей в мгlistом небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглисто-го инея. Становился мороз в двадцать градусов... Мерзлый пар валил с усталых лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу».²⁷

²⁷ Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений, 30 тт. (Ленинград, 1972–88), т. 19, с. 69.

Москва же, напротив, была местом земных занятий. С возвышением Петербурга в XVIII веке Москва стала для дворянства средоточием «хорошей жизни». Пушкин говорил, что она притягивала «шалопая и чудаков» - независимых дворян, которые «избегали двора и жили без забот, посвящая все свои страсти безобидному злословию и хлебосольству».¹ Москва была столицей без двора, а без двора, который занимал бы их время, ее вельможи предавались чувственным развлечениям. Москва славилась своими ресторанами и клубами, роскошными балами и увеселениями - словом, всем тем, чем не был Петербург. Петербуржцы презирали Москву за ее греховную праздность. «Москва - это бездна гедонистического наслаждения», - писал Николай Тургенев, поэт из круга декабристов. «Все ее жители только и делают, что едят, пьют, спят, ездят на вечеринки и играют в карты - и все это за счет страданий своих крепостных».² Но никто не мог отрицать ее русского характера. «Москва может быть дика и распущенна, - писал Ф. Ф. Вигель, - но нет смысла пытаться ее переделать. Ибо частица Москвы есть во всех нас, и ни один русский не может изгладить Москву из себя».³

Москва была гастрономической столицей России. Ни один другой город не мог похвастаться таким разнообразием ресторанов. Здесь были первоклассные обеденные клубы вроде «Англетера», где Левин и Облонский едят свой знаменитый обед в начальной сцене *«Анны Карениной»*; деловые рестораны вроде «Славянского базара», где купцы заключали огромные сделки; модные ночные заведения вроде «Стрельны» и «Яра» (которые Пушкин часто упоминает в своих стихах); кофейни, куда женщинам дозволялось приходить без сопровождения; харчевни для простого народа; и трактиры столь разнообразные, что удовлетворяли любой вкус. Были старомодные трактиры вроде Тестова, куда родители водили детей побаловать; трактиры, славившиеся своими специальностями, вроде егоровских блинов или лопашевских пирогов; трактиры, где держали певчих птиц и куда любили собираться охотники; и трактиры, хорошо известные как места разгульного веселья.⁴

Москва была так богата своей ресторанной культурой, что даже французов кое-чему научила. Когда наполеоновские солдаты пришли в Москву, им нужно было есть быстро. «Bistro!» - говорили они, используя русское слово «быстро».

¹ Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 11, с. 246.

² «Дневники Н. Тургенева», в кн.: Архив братьев Тургеневых, т. 3, № 5 (Петроград, 1921), с. 259.

³ Ф. Ф. Вигель, Записки, часть 1 (Москва, 1891), с. 169.

⁴ В. Гиляровский, Москва и москвичи (Москва, 1955), сс. 151–2, 304–15.

Москва была городом гурманов. В ней существовал богатый фольклор о сказочно тучных людях, на котором питался и ее собственный образ столицы изобилия. Так, например, в начале XIX века граф Рахманов всего за восемь лет проел все свое наследство - как говорили, свыше 2 миллионов рублей (£200,000). Свою домашнюю птицу он кормил трюфелями. Раков он держал не в воде, а в сливках и пармезане. А свою любимую рыбу, особенно редкую породу, которую можно было ловить только в реке Сосне за 300 километров, он каждый день велел доставлять в Москву живой. Граф Мусин-Пушкин был столь же расточителен. Он откармливал своих телят сливками и держал их в колыбелях, как новорожденных младенцев. Его птицу кормили грецкими орехами и поили вином, чтобы улучшить вкус мяса. Роскошные пиры занимают легендарное место в летописях Москвы. Граф Строганов (предок начала XIX века того самого, чье имя позднее получило мясное блюдо) устраивал знаменитые «римские обеды», на которых его гости возлежали на кушетках, а прислуживали им нагие мальчишки. Икру, фрукты и сельдевые щечки подавали на закуску. Затем шли лососевые губы, медвежьи лапы и жареная рысь. За ними следовали кукушки, зажаренные в меду, печень палтуса и налимыя икра; устрицы, птица и свежие фиги; соленые персики и ананасы. Когда гости наедались, они шли в баню и там начинали пить, закусывая икрой, чтобы разжечь настоящую жажду.⁵

Московские банкеты были замечательны скорее своей фантастической величиной, нежели изысканностью блюд. Ничего необычного не было в том, что на трапезе подавали по 200 отдельных кушаний. Меню одного такого банкета показывает, что гостям подавали до 10 различных видов супа, 24 пирога и мясных блюда, 64 малых блюда (например, рябчиков или чирков), несколько видов жаркого (баранину, говядину, козлятину, зайчатину и молочного поросенка), 12 различных салатов, 28 различных тартов, сыров и свежих фруктов. Когда гости уже не могли больше есть, они удалялись в отдельную комнату на сладости и засахаренные фрукты.⁶ В этом обществе, где престиж означал продвижение при дворе, князья состязались друг с другом в хлебосольстве. Огромные суммы платились за лучших крепостных поваров. Граф Шереметев (Николай Петрович) платил своему старшему повару жалованье 850 рублей в год - огромную сумму для крепостного.⁷ На поваров их хозяева смотрели как на равных художникам, и для их обучения за границей не жалели никаких расходов. Князья приобретали славу благодаря блюдам, впервые созданным их поварами. Светлейший князь Потемкин, самый знаменитый из всех, был широко известен тем, что подавал на своих роскошных пирах целых поросят: все

⁵ М. И. Пыляев, Старое житье. Очерки и рассказы (Санкт-Петербург, 1892), сс. 5–6, 10.

⁶ Там же, сс. 15–16.

⁷ С. Д. Шереметев, Отголоски XVIII века, вып. 11, Время императора Павла, 1796–1800 (Москва, 1905), с. 15. Один крепостной повар смог одолжить своему барину 45 000 рублей, когда оброки с его имения задержались (см. Е. Лаврентьева, Светский этикет пушкинской поры (Москва, 1999), с. 470).

внутренности вынимались через рот, туша начинялась колбасой, а весь зверь запекался в тесте, замешанном на вине.⁸

Не одни только придворные ели так хорошо. Провинциальные семьи были столь же подвержены страсти к потреблению, и, когда в усадьбе больше нечего было делать, еда, если ничто иное, становилась способом убить время. Обед длился по нескольку часов. Сначала шли закуски - холодные, затем горячие, потом супы, пироги, блюда из птицы, жаркое и, наконец, фрукты и сладкое. К тому времени уже почти наступал час чая. Были дворянские дома, где весь день был, по словам Пушкина, «цепью трапез». Бродницкие, небогатая дворянская семья на Украине, были типичны. Встав, они пили кофе с булочками, затем следовали утренние закуски, полный шестиблюдный обед, сладкие караваи и варенья после полудня с чаем, затем мак, орехи, кофе, булки и печенье в качестве ранней вечерней закуски. После этого наступала вечерняя еда - главным образом холодные блюда, оставшиеся от обеда, - а затем чай перед сном.⁹

Такого рода роскошное чревоугодие было сравнительно новым явлением. Пища Московии XVII века была простой и незатейливой - весь ее репертуар состоял из рыбы, вареного мяса и домашней птицы, блинов, хлеба и пирогов, чеснока, лука, огурцов и редьки, капусты и свеклы. Все готовилось на конопляном масле, отчего все блюда были примерно одного вкуса. Даже царский стол был сравнительно беден. Меню свадебного пира царя Алексея в 1670 году состояло из жареного лебедя с шафраном, тетерева с лимоном, гусиных потрохов, курицы с кислой капустой и (для мужчин) кваса.¹⁰ Лишь в XVIII веке из-за границы были заимствованы более интересные продукты и кулинарные приемы: масло, сыр и сметана, копченое мясо и рыба, выпечка из теста, салаты и зеленые овощи, чай и кофе, шоколад, мороженое, вина и ликеры. Даже закуски были копией европейского обычая *hors-d'oeuvres* (закуски). Хотя их считали самой «русской» частью всякой трапезы (икра, осетрина, водка и прочее), «классические закуски», вроде рыбы в заливном, на самом деле были изобретены лишь в начале XIX века. То же относилось и к русской кухне в целом. «Традиционные блюда», которые подавались в московских ресторанах XIX века, - национальные кушанья вроде кулебяки (пирога, начиненного несколькими слоями рыбы или мяса), карпа со сметаной или индейки под сливовым соусом, - в действительности были совсем недавними изобретениями: большинство из них создавалось, чтобы отвечать новому вкусу к старорусским модам после 1812 года. Первая русская кулинарная книга вышла только в 1816 году, и в ней говорилось, что уже невозможно дать полное описание русской кухни: все, что можно сделать, - это попытаться восстановить древние рецепты по людской памяти.¹¹ Постные блюда были единственной традиционной пищей, еще не вытесненной

⁸ Пыляев, Старое жите, с. 6.

⁹ Е. Лаврентьева, Культура застолья XIX века пушкинской поры (Москва, 1999), с. 51.

¹⁰ Там же, с. 2.

¹¹ Р. Э. Ф. Смит и Д. Кристиан, Хлеб да соль: социально-экономическая история пищи и питья в России (Кембридж, 1984), сс. 174–6.

европейскими кулинарными модами XVIII века. Московия обладала богатой традицией рыбных и грибных блюд, овощных супов, таких как борщ (свекольный) и щи (капустные), рецептов пасхального хлеба и пирогов, а также десятков видов каш и блинов, которые ели во время поста.

Пища играла в русской народной культуре не только питательную, но и знаковую роль. Хлеб, например, имел религиозное и символическое значение, далеко выходящее за пределы его роли в повседневной жизни; его значение в русской культуре было куда больше, чем в других христианских культурах Запада. Слово «хлеб» употреблялось в русском языке в значениях «богатство», «здоровье» и «гостеприимство». Хлеб играл центральную роль в крестьянских обрядах. Весной пекли хлеба в форме птиц, чтобы символизировать возвращение перелетных стай. На крестьянской свадьбе пекли особый каравай как символ плодородия молодых. На крестьянских похоронах было принято лепить из теста лестницу и класть ее в могилу рядом с покойником, чтобы помочь душе взойти. Ибо хлеб был священной связью между этим миром и иным. Он был связан с фольклором печи, где, как говорили, живут духи умерших.¹² Хлеб часто дарили; особенно важен был обычай подносить гостям хлеб-соль. На деле в качестве подарков использовались все пищевые продукты, и этот обычай разделяли все сословия. Эксцентричный московский дворянин Александр Пориус-Визапурский (даже имя у него было эксцентрическое) имел привычку посылать устриц важным сановникам - а порой и людям, которых вовсе не знал (князь Долгоруков однажды получил посылку с дюжиной устриц и письмом от Пориуса-Визапурского, где тот сообщал, что приезжал познакомиться, но не застал его дома). Дичь тоже была обычным подарком. Поэт Державин был широко известен тем, что посылал куликов. Однажды он послал княгине Беболсиной огромный пирог. Когда его разрезали, внутри оказался карлик, который преподнес ей трюфельный пирог и букет незабудок.¹³ Праздничные пищевые дары преподносили народу и цари. Чтобы отметить победу в войне с турками в 1791 году, Екатерина Великая велела воздвигнуть на Дворцовой площади две пищевые горы. На вершине каждой били фонтаны вина. По ее сигналу из Зимнего дворца простому народу было дозволено пировать на этом роге изобилия.¹⁴

Пища выступала и как символ в литературе XIX века. Воспоминания о еде часто вызывались в ностальгических сценах детства. Толстовский Иван Ильич приходит на смертном одре к заключению, что единственно счастливые мгновения его жизни были тогда, когда он был ребенком: все эти воспоминания у него связаны с едой - в особенности, по какой-то причине, с черносливом. Гастрономические образы часто использовались для того, чтобы нарисовать картину доброй старой жизни. «Вечера на хуторе» Гоголя полны

¹² С. Темпест, «Печная мифология в русском народном быту», в кн.: М. Гланц и Дж. Тумр (ред.), *Пища в русской истории и культуре* (Блумингтон, 1997), сс. 1–14.

¹³ Лаврентьева, *Культура застолья*, сс. 44–5.

¹⁴ Г. Манро, «Пища в петербургскую эпоху Екатерины», в кн.: Гланц и Тумр, *Пища в русской истории и культуре*, с. 32.

лирических описаний украинского чревоугодия; Обломов у Гончарова все время объедается старомодными русскими блюдами - символом его лености; и затем (несомненно, как пародия на эту литературную традицию) появляется Фирс, древний лакей в чеховском «Вишневом саде» (1904), который все еще вспоминает вишни, посылавшиеся с имения в Москву более полувека назад («А сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая...Способ тогда знали...»)¹⁵. Сама Москва обладала в этом пищевом фольклоре почти мифическим статусом. Ферапонт, сторож в чеховских «Трех сестрах» (1901), говорит Андрею, который мечтает поехать в Москву и поест у Тестова или в каком-нибудь другом шумном ресторане:

«А в Москве, в управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то купцы ели блины; один, который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не упомяну».¹⁶

Такое обжорство часто изображалось как символ русского характера. В особенности Гоголь навязчиво пользовался пищевыми метафорами. Он часто проводил связь между широтой натуры и шириной талии. Казацкий герой одной из его повестей, Тарас Бульба (чье имя по-украински означает «картофель»), - само воплощение этой жажды жизни. Он встречает сыновей, вернувшихся домой из киевской семинарии, распоряжением жене приготовить «настоящий обед»:

«Пампушек, маковиков, медовиков и других пундиков не нужно, а прямо так и тащи нам целого барана на стол. Да горилки, чтобы горилки было побольше! Не этой разной, что с выдумками: с изюмом, родзинками и другими вытребенками, а чистой горилки, настоящей, такой, чтобы играла и шипела, как бешеная!»¹⁷

Умение пить водку ведрами считалось пробой на «истинно русского». С XVI века, когда искусство перегонки пришло в Россию с Запада, существовал обычай предаваться чудовищным попойкам по праздничным и торжественным случаям. Питье было делом общественным - в одиночку не пили никогда, - и было неразрывно связано с общинными празднествами. Это означало, что, вопреки мифическому образу, общее потребление водки было не так уж велико (в году было 200 постных дней, когда питье запрещалось). Но когда русский пил, он пил ужасающе много. (То же было и с пищей - пост, а затем пир; частое чередование, которое, возможно, имеет какое-то отношение к характеру и истории народа: долгие периоды смирения и терпения, перемежающиеся вспышками радостной свободы и бурного высвобождения.) Подвиги русского питейного фольклора внушали трепет. На свадебных пирах и банкетах порой бывало более пятидесяти тостов - и гости опрокидывали чарку за чаркой, пока последний стоящий на ногах не становился «водочным царем».

¹⁵ А. Чехов, Пьесы, пер. Э. Фен (Хармондсворт, 1972), с. 344.

¹⁶ Там же, с. 275.

¹⁷ Полное собрание повестей Николая Гоголя, под ред. и пер. Л. Кент, 2 тт. (Чикаго, 1985), т. 2, с. 24.

От пьянства в России ежегодно умирала тысяча человек в период между 1841 и 1859 годами.¹⁸ Однако было бы ошибкой заключать из этого, будто русская проблема пьянства была исконной или вечной. На деле лишь в новое время - начиная с конца XVIII века - уровень потребления алкоголя в России стал угрозой для национальной жизни; да и тогда сама проблема в сущности была порождена дворянством и государством.*

До второй половины XVIII века годовое потребление крепких напитков составляло около 2 литров на каждого взрослого мужчину, но к концу царствования Екатерины, в 1790-х годах, оно возросло примерно до 5 литров (R. E. F. Smith and D. Christian, *Bread and Salt: A Social and Economic History of Food and Drink in Russia* (Cambridge, 1984), p. 218).

Традиционная модель питья сложилась в условиях, когда алкоголь был дефицитом - редким товаром, который можно было себе позволить только по праздникам. Но во второй половине XVIII века дворянские винокуры, которым государство выдало лицензии на производство водки, многократно увеличили выпуск. После реформы местного управления 1775 года, передавшей контроль над полицией дворянским магистратам, государственный надзор над бурно растущей розничной торговлей, законной и незаконной, был незначителен, а торговцы водкой быстро богатели. Внезапно в каждом городе появились водочные лавки, повсюду - кабаки, и, кроме религиозного запрета, больше почти не существовало никаких ограничений на питье. Правительство признавало социальные издержки возрастающего пьянства, а церковь постоянно поднимала этот вопрос, шумно выступая против питейных заведений. Проблема состояла в том, чтобы изменить укоренившийся за многие века питейный образец - привычку перепивать всякий раз, когда русские пили, - либо сократить само предложение алкоголя. Но поскольку государство получало по меньшей мере четверть всех своих доходов от продажи водки, а аристократия имела в этой торговле свои интересы, давления в пользу реформ было мало. Лишь во время Первой мировой войны государство встало на сторону трезвости. Но введенный им запрет на водку только усугубил проблему пьянства (ибо русские перешли на керосин и незаконный самогон, куда более опасные), а потеря налоговых доходов от продажи водки стала одной из важных причин падения режима в 1917 году.

«Разница между Москвой и Санкт-Петербургом вот в чем. В Москве, если ты не видел друга несколько дней, ты думаешь, что что-то случилось, и посылаешь кого-нибудь проверить, не умер ли он. А в Питере тебя могут не видеть год или два - и никто не заметит твоего отсутствия».¹⁹

Москвичи всегда находили утешение в образе своего города как теплого и дружелюбного «дома». По сравнению с холодным и чинным Петербургом Москва гордилась своими непринужденными «русскими» обычаями и своим гостеприимством. Не имея двора, а в

¹⁸ Смит и Кристиан, *Хлеб да соль*, с. 324.

¹⁹ Е. И. Стогов, «Записки», *Русская старина* (апрель 1903), с. 135.

своих канцеляриях - и особенных занятий, москвичи мало чем могли себя занять, кроме как навещать друзей и ходить по кругу вечеринок, пиров и балов. Двери московских особняков всегда были открыты, а петербургский обычай назначать для визитов определенные часы считался нелепым. Предполагалось, что гости могут явиться в любое время, а в определенные дни - такие, как именины, дни рождения или церковные праздники, либо когда кто-нибудь приезжал из деревни или из-за границы, - в домах царило непрерывное хождение.

Москва славилась своим роскошным гостеприимством. Нередко на него спускались целые дворянские состояния. В своих наиболее зрелищных проявлениях московские бонвиваны обнаруживали тягу к веселью, не имевшую равных. Граф Юшков в течение двадцати дней 1801 года дал в своем московском дворце восемнадцать балов. Близлежащие фабрики пришлось закрыть из-за опасности фейерверков, а музыка гремела так громко, что монахи соседнего Новодевичьего монастыря не могли уснуть - и, вместо того чтобы даже пытаться, поддались общему веселью и взобрались на стены смотреть представление.²⁰ Шереметевы были еще более знамениты своими пышными домашними празднествами. Несколько раз в год толпы до 50 000 гостей отправлялись из Москвы в Кусково на грандиозные увеселения в парке. Дороги были забиты экипажами, и вереница тянулась на пятнадцать миль до самого центра Москвы. На входе в парк гостей встречали объявления, приглашавшие их чувствовать себя как дома и развлекаться как угодно. Среди деревьев пели хоры, играли роговые оркестры, гостей забавляли экзотическими животными, операми в саду и в закрытом театре, фейерверками и звуковыми и световыми представлениями. На озере перед домом даже разыгрывалось подобие морского сражения.²¹

Менее знатные дома могли быть столь же щедры в своем гостеприимстве, порою тратя на приемы все свое состояние. Хитрово не были ни богаты, ни особенно важны, но в Москве XIX века их знали все благодаря частым балам и вечерам, которые, хотя и не были роскошны, всегда отличались живостью и приятностью - они были «типично московскими»²². Другой знаменитой хозяйкой в московском вкусе была Мария Римская-Корсакова, прославившаяся своими завтраками, на которых сенатор Аркадий Башилов в переднике и колпаке подавал все блюда, приготовленные им самим.²³ Москва была полна таких эксцентричных хозяев - и никто не превосходил в этом сверхбогатого повесу графа Прокопия Демидова, чья страсть к развлечениям была притчей во языцех. Он любил

²⁰ Н. Матвеев, Москва и жизнь ее накануне нашествия 1812 г. (Москва, 1912), с. 35

²¹ Ю. Шамурин, Подмосковья, в кн.: Культурные сокровища России, вып. 3 (Москва, 1914), сс. 30–31; Л. Лепская, Репертуар крепостного театра Шереметевых (Москва, 1996), с. 39; Е. Бескин, Крепостной театр (Москва, 1927), сс. 13–14; К. Бестужев, Крепостной театр (Москва, 1913), сс. 58–9.

²² Лаврентьева, Светский этикет пушкинской поры, сс. 81–2, 84.

²³ «Заметка из воспоминаний кн. П. А. Вяземского (о М. И. Римской-Корсаковой)», Русский архив (1867), № 7, с. 1069.

одевать своих слуг в особую ливрею: наполовину шелковую, наполовину из грубого холста, с чулком на одной ноге и лаптем на другой, чтобы подчеркнуть их крестьянское происхождение. Когда он устраивал приемы, в его саду и доме место статуй занимали нагие слуги.²⁴

Русский обычай распахивать двери во время обеда и ужина для всякого человека соответствующего звания был важной частью этой культуры гостеприимства. В Фонтанном доме Шереметевых, знатнейшего аристократического рода Петербурга, за каждой трапезой бывало до пятидесяти гостей. Но в Москве такое число принимали уже сравнительно скромные дворянские дома, тогда как в самых пышных, вроде дома Строганова или Разумовского, число гостей было значительно больше. Граф Разумовский славился своими открытыми столами. Он не знал имен многих своих гостей, но, будучи страстным любителем шахмат, всегда был рад новым партнерам. Один армейский офицер так хорошо играл в шахматы, что прожил в доме графа шесть недель - хотя никто не знал, как его зовут.²⁵ Вообще же обычай был таков, что если ты однажды отобедал в каком-нибудь доме, то отныне ожидалось, что ты будешь бывать там регулярно: не прийти снова значило бы обидеть хозяев. Обычай был настолько распространен, что дворянин вполне мог обедать вне дома каждый день и при этом не ходить настолько часто в один и тот же дом, чтобы стать там в тягость. У таких вельмож, как Шереметевы, Остерман-Толстой и Строганов, появлялись постоянные нахлебники. Генерал Костенецкий двадцать лет обедал у графа Остермана-Толстого - это вошло в такую привычку, что граф за полчаса до каждой трапезы посылал за генералом свою карету. У графа Строганова был гость, чьего имени он не узнал почти за тридцать лет. Когда однажды этот гость не явился, граф решил, что тот, должно быть, умер. Так и оказалось: человека действительно убило - его переехали по дороге на обед.²⁶

Как и в еде и питье, в устройстве праздников русские не знали меры. Сергей Волконский, внук декабриста, вспоминал именины, тянувшиеся до рассвета:

« Именинные обеды затягивались надолго. Был чай, потом был еще ужин. Садилось солнце, всходила луна - гуляние, разговоры, карты продолжались. Часа в три только начинали разъезжаться те, кто не оставался ночевать... Кучера также получали свою долю угощения, настолько, что обратный путь в темноте не всегда был безопасен. Раз, выезжая с таких именин, на крутом спуске к речке коляска моя опрокинулась...».²⁷

²⁴ «Воспоминания о Ляличах», Исторический вестник, т. 120 (1910), № 4.

²⁵ Русский быт по воспоминаниям современников. XVIII век, часть 2, От Петра до Павла I (Москва, 1918), с. 66.

²⁶ Д. И. Завалишин, «Воспоминания о графе А. И. Остермане-Толстом (1770–1851)», Исторический вестник, т. 2, № 5 (1880), с. 90; Лаврентьева, Светский этикет пушкинской поры, с. 376.

²⁷ С. М. Волконский, Мои воспоминания, 2 тт. (Москва, 1992), т. 2, с. 191.

Холодный утренний свет был врагом всякого московского хозяина, и находились такие, кто занавешивал все окна и останавливал все часы, лишь бы не разогнать гостей.²⁸ С октября до весны, когда провинциальные семьи, имевшие дочь на выданье, снимали дом в Москве на светский сезон, балы и банкеты бывали почти каждую ночь. Московские балы были больше петербургских. Это были события не столько светские, сколько общенациональные, и атмосфера там была более приземленной: старые провинциальные дамы в своих нескладных платьях были там заметны не меньше, чем лихие молодые гусары. И все же шампанское лилось всю ночь - и первые гости никогда не уезжали до утреннего света. Эта Москва жила ночной жизнью, перестроив свои внутренние часы под светский вихрь. Ложась в постель ранним утром, гуляки завтракали около полудня, обедали в три часа или даже позже (Пушкин нарочно обедал в восемь или девять вечера) и выходили в свет в десять часов ночи. Москвичи обожали эту ночную жизнь - она в совершенстве выражала их любовь жить без пределов. В 1850 году правительство в Петербурге наложило запрет на живую музыку после четырех утра. В Москве реакция была почти что фрондой - московским мятежом против столицы. Во главе с князем Голицыным, прославленным своими маскарадами до утра, московские дворяне подали в Петербург прошение об отмене запрета. Завязалась долгая переписка, письма в прессу, и, когда в конце концов их прошения были отклонены, москвичи решили просто не подчиняться правилам и продолжать веселиться.²⁹

²⁸ Е. В. Дуков, «Полихрония российских развлечений XIX века», в кн.: Развлекательная культура России XVIII–XIX вв. (Москва, 2000), с. 507.

²⁹ С. И. Танеев, «Маскарады в столицах», Русский архив (1885), № 9, с. 152.

В 1874 году Академия художеств организовала выставку в память о художнике Викторе Гартмане, умершем годом ранее в возрасте тридцати девяти лет. Сегодня Гартман известен прежде всего как друг Мусоргского, художник, оказавшийся в центре его знаменитой фортепианной сюиты *«Картинки с выставки»* (1874). Мусоргского поразило горе после смерти Гартмана, и именно с этого времени ведут отсчёт те запои, которые привели и его самого к смерти. Он отдал дань памяти своему другу-художнику, сочинив *«Картинки»* после посещения выставки¹. Гартмановский «неорусский» стиль оказал огромное влияние на музыку Мусоргского - да и вообще на все направления искусства XIX века, черпавшие вдохновение в культурном мире Москвы.

Его архитектурные рисунки основывались на многолетнем изучении средневекового орнамента. Самым знаменитым был его причудливый проект киевских городских ворот, выполненный в форме богатырского шлема с аркой-кокошником; именно его Мусоргский прославил в заключительной картине своей сюиты.



Виктор Гартман



Проект Киеских городских ворот

Один критик назвал этот проект Гартмана «мраморными полотенцами и кирпичными вышивками».²

Москва была средоточием - и главным предметом - этого возрождения интереса к древнерусским искусствам. Решающее значение здесь имел художник Фёдор Солнцев: он делал подробные рисунки оружия, конской сбруи, церковной утвари и настенных тканей из

¹ К. Эмерсон, Жизнь Мусоргского (Кембридж, 1999), сс. 122, 169.

² Н. Султанов, «Возрождение русского искусства», Зодчий (1881), № 2, с. ii.

Оружейной палаты Кремля, а также отыскивал множество других сокровищ в провинции. Между 1846 и 1853 годами Солнцев издал шесть больших томов своих иллюстраций под названием *«Древности Российского государства»*. Они дали художникам и мастерам своего рода грамматику исторического орнамента, которую те могли включать в собственные работы. Сам Солнцев использовал эти древние мотивы при реставрации Теремного дворца в Кремле - подлинного воспроизведения московского стиля XVII века, со всеми его изразцовыми печами, богато украшенными сводчатыми потолками с арками-кокошниками и стенами и креслами, обитыми красной кожей (илл. 6). Дело Солнцева продолжила Строгановская художественная школа, основанная в Москве в 1860 году и побуждавшая художников обращаться к древнерусским церковным и народным образцам. Многие из ведущих мастеров «русского стиля», покоривших мир в 1900-х годах, - Вашков, Овчинников и московские мастера мастерской Фаберже - были выпускниками Строгановского училища.³ В отличие от строгого европейского классицизма Петербургской Академии, атмосфера в Москве была гораздо более свободной и открытой для изучения русских тем и стилей. Художники стекались в Москву, чтобы изучать её иконы, лубочную живопись и палеховую лаковую миниатюру. Три гиганта русской живописи - Репин, Поленов и Васнецов - все перебрались туда из Петербурга ещё студентами. Эти старые ремёсла всё ещё были живы в Москве и её окрестностях, тогда как в Петербурге они уже отмерли. В Москве, например, существовало несколько лубочных издателей, тогда как в Петербурге - ни одного. Иконописцы процветали в городках вокруг Москвы, а в Петербурге их не было вовсе. Во многом это объяснялось вкусами старообрядческого купечества, господствовавшими на московском художественном рынке. Московское училище живописи также было куда восприимчивее к этим национальным традициям, и, в отличие от аристократической Академии художеств в Петербурге, его двери были открыты для студентов самого разного социального происхождения, приносивших с собой мировоззрение простого народа. Директор Московского училища призывал художников обращаться к народным сюжетам и, на открытии Этнографической выставки в 1867 году, читал лекцию о необходимости изучать старинную народную одежду и вышивки, чтобы вернуть древнерусский художественный стиль, погребённый под западными вкусами.⁴

В мире архитектурного проектирования Гартмана расцвет неорусского стиля в середине века стал возможен благодаря отмене закона XVIII столетия, предписывавшего, чтобы здания в центре Москвы строились из камня, а их фасады соответствовали утверждённым европейским стилям. Отмена этого закона в 1858 году открыла путь к целой волне деревянных построек в русском крестьянском духе. Москва ещё больше, чем прежде, стала

³ О Солнцева и Строгановском училище см. Е. Кириченко, *Русский дизайн и изобразительное искусство: 1750–1917* (Нью-Йорк, 1991), сс. 78–86.

⁴ В. И. Плотников, *Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века* (Ленинград, 1987), с. 58.

походить на «большую деревню». Историк и славянофил Погодин, сам сын крестьянина и известный собиратель древностей, заказал себе несколько деревянных домов в крестьянском стиле. Дерево было провозглашено националистами «основным народным материалом»⁵, и всякий архитектор, желавший быть «национальным», строил из него. Гартман спроектировал выставочные павильоны с их деревянным декором в народном стиле для Московской политехнической выставки 1872 года, устроенной к двухсотлетию со дня рождения Петра Великого. Эта выставка знаменовала возвращение к художественным принципам Московской Руси. Она размещалась в только что открытом Русском музее напротив собора Василия Блаженного на Красной площади; музей был спроектирован Владимиром Шервудом (архитектором английского происхождения) в старом церковном стиле Москвы. Высокие, похожие на церковные башни музея повторяли очертания соседнего Кремля - символ того, что, как выражался Шервуд, православие было «первичным культурным элементом [русской] народности».⁶ Неорусский стиль вступил в пору своего расцвета в 1870-е годы, во многом благодаря растущему богатству и общественному весу московских купцов-покровителей искусств. Павел Третьяков построил свою знаменитую галерею русского искусства как пристройку к собственному особняку в древнем московском стиле. Московская вилла Сергея Щукина (где помещалась его огромная коллекция французской живописи) была неорусской фантазией, смоделированной по образцам деревянной архитектуры XVII века Ярославля и Коломенского. Центр города, между Кремлём и Лубянской площадью, был целиком перестроен в неорусском стиле, которому отдавали предпочтение богатые купцы-гласные московской городской думы. В 1880-х на Красной площади были возведены новые торговые ряды (впоследствии ставшие государственным универмагом ГУМ), а затем, в 1892 году, новое здание городской думы (впоследствии музей Ленина). Деловая часть города внезапно заполнилась древними шатровыми крышами и кокошниковыми фронтонами, затейливой жёлтой кирпичной кладкой и пышными народными узорами. Москва вступала в XX век, имея на своём горизонте силуэт XVII столетия.

⁵ В. Стасов, Избранные сочинения, 3 тт. (Москва—Ленинград, 1937), т. 2, с. 214.

⁶ Цит. по: Кириченко, Русский дизайн и изобразительное искусство, с. 109.



Владимир Шервуд: Русский музей, Красная площадь, Москва (Кремль слева), начало 1900-х годов

Мусоргский влюбился в московскую «русскость». Почти всю жизнь он прожил в Петербурге. Но как художника его влекло «царство сказок», которое он открыл для себя в древней столице. «Знаешь, - писал он Балакиреву во время своей первой поездки в Москву в 1859 году, - я был космополитом, а теперь произошло какое-то перерождение; всё русское стало мне близко, и мне было бы обидно, если бы с Россией обошлись грубо, без церемоний; точно будто в настоящее время я и впрямь начал её любить»⁷. Балакирев, наставник молодого композитора, был недоволен. При всей своей роли первопроходца национальной школы Балакирев оставался западником и громогласным петербургским патриотом, который смотрел на Москву как на нечто провинциальное и архаическое; он называл её «Иерихоном»⁸. Любовь Мусоргского к Москве, таким образом, казалась почти изменой балакиревской школе. Во всяком случае, это было признаком того, что молодой художник обретает собственный стиль и собственную тему. Он начал проводить лето в сказочном имении Шиловских в Глеbove под Москвой, возобновляя связь со своим собственным дворянским происхождением в этих местах. [Семье Мусоргских до отмены крепостного права в 1861 году принадлежало 110 000 гектаров земли - восемнадцать деревень - с общим населением в 400 крепостных (С. Emerson, *The Life of Musorgsky* (Cambridge, 1999), p. 37).] Он завёл новых друзей вне музыкальной среды, где находил стимулы для собственного

⁷ Читатель Мусоргского: жизнь Модеста Петровича Мусоргского в письмах и документах, под ред. и пер. Дж. Лейда и С. Бертенссон (Нью-Йорк, 1947), сс. 17-18.

⁸ М. А. Балакирев: воспоминания и письма (Ленинград, 1962), с. 320.

искусства: поэта Кутузова (потомка знаменитого полководца), скульптора Антокольского, живописца Репина, а также Гартмана - все они были более восприимчивы к его неучёной музыкальной манере и терпимее к его пристрастиям к алкоголю, чем довольно чопорные композиторы Петербурга. Освобождаясь от господства балакиревской школы (которая брала за исходную точку для развития русского стиля Листа и Шумана), Мусоргский начал исследовать более подлинный национальный музыкальный идиом в своей «деревенской сцене» для голоса и фортепиано *«Савишина»* (1867), в *«Борисе Годунове»* (1868–74), а затем и в *«Картинках»*, которые, подобно рисункам Гартмана, заново перерабатывали русский фольклор в воображаемых формах. Таким образом, Москва избавила его от «немецкой» ортодоксии балакиревской школы. Она позволила Мусоргскому, которого в Петербурге всегда воспринимали в известной мере как чужака, экспериментировать с музыкой, выросшей из русской почвы. Фантастические народные формы Гартмана были эквивалентом музыкальных исканий Мусоргского: и то и другое было попыткой вырваться из формальных условностей европейского искусства. Среди картин на выставке был проект часов в виде избушки Бабы-яги на курьих ножках. [В русских сказках ведьма Баба-яга живёт в глубине леса, в избушке на курьих ножках, которые позволяют ей поворачиваться лицом к каждому несчастному пришельцу.] Подобные образы требовали нового способа музыкального выражения, совершенно свободного от сонатной формы европейской музыки, если их предстояло перевести в звук; именно это и сделали *«Картинки»* Мусоргского. Они создали новый русский язык в музыке.

«Тебе, Генералиссимусу, вдохновителю Гартмановской выставки, в память о нашем дорогом Викторе, 27 июня 74-го». Так Мусоргский посвятил *«Картинки»* Владимиру Стасову, критику, учёному и самоназначенному защитнику национальной школы во всех русских искусствах. Стасов был гигантской фигурой - можно сказать, тираном - в культурной среде России середины XIX века. Он открыл множество её величайших талантов (Балакирева, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова, Репина, Крамского, Васнецова и Антокольского); вдохновил многие их произведения (бородинского *«Князя Игоря»*, мусоргскую *«Хованищину»*, балакиревского *«Короля Лиры»* и римскокорсаковских *«Садко»* и *«Шехеразаду»*); и вёл их бои в бесчисленных громогласных статьях и письмах в прессу. У Стасова была репутация блестящего догматика. Тургенев всю жизнь спорил с «нашим великим всероссийским критиком», которого вывел в карикатурном виде под именем Скоропихина в романе *«Новь»* (1877) («Он вечно пенится и шипит, как бутылка кислого кваса»). Он же сочинил о нём знаменитую шутливую песенку:

Спорь с человеком умнее тебя: он тебя победит... но из самого твоего поражения ты можешь извлечь пользу для себя.

Спорь с человеком ума равного: за кем бы ни осталась победа - ты по крайней мере испытаешь удовольствие борьбы.

Спорь с человеком ума слабейшего... спорь не из желания победы; но ты можешь быть ему полезным.

Спорь даже с глупцом! ни славы, ни выгоды ты не добудешь; но отчего иногда и не позабавиться?

Не спорь только с Владимиром Стасовым!.⁹

Стасов хотел, чтобы русское искусство освободилось от власти Европы. Подражая Западу, русские могли быть в лучшем случае второразрядными; но, заимствуя из собственных национальных традиций, они могли создать по-настоящему национальное искусство, которое сравнилось бы с европейским и по высоким художественным стандартам, и по оригинальности. «Глядя на эти картины, - писал Стасов о выставке Академии 1861 года, - трудно догадаться без подписи или ярлыка, что они написаны русскими в России. Все они - точные копии иностранных произведений».¹⁰ По его мнению, искусство должно было быть «национальным» в том смысле, что оно изображает повседневную жизнь народа, значимо для него и учит его, как жить.

Стасов был колоссальной фигурой в жизни Мусоргского. Впервые они встретились в 1857 году, когда Стасов выступал защитником кружка Балакирева в его бунте против Петербургской консерватории. Основанная пианистом Антоном Рубинштейном в 1861 году, Консерватория находилась под господством немецких композиционных условностей, выработанных музыкой Баха, Гайдна, Моцарта и Бетховена. Её покровительницей была великая княгиня Елена Павловна, немка по происхождению и ревностная проводница культурного дела своей нации; именно она обеспечила поддержку двора после того, как Рубинштейну не удалось найти общественное финансирование для Консерватории. Рубинштейн презирал дилетантизм музыкальной жизни в России (Глинку он называл дилетантом) и принялся насаждать музыкальное образование по германским образцам. Русская национальная музыка, утверждал Рубинштейн, представляет лишь «этнографический интерес»: она занята, но сама по себе художественной ценности не имеет. Балакирев и Стасов были возмущены. Они признавали, что немецкая традиция установила определённый стандарт, но как националисты поклонялись тому, что воспринимали как «чисто русскую» музыку Глинки (хотя на самом деле она глубоко пропитана итальянскими и немецкими влияниями)¹¹, и отвечали обвинениями в адрес Рубинштейна, будто он унижает Россию с высоты своего, как они выражались, «европейского консерваторского величия»¹². В их борьбе против Рубинштейна был элемент ксенофобии, даже антисемитизма. Они называли его «Тупинштейн», «Дубинштейн» и «Грубинштейн». Но их страх заключался в том, что немецкие принципы задушат русские формы, и этот страх выливался в травлю иностранца. В 1862 году они основали Бесплатную

⁹ В. Стасов, «Двадцать писем Тургенева и мое знакомство с ним», в кн.: Собрание критических материалов для изучения произведений И. С. Тургенева, 2 тт. (Москва, 1915), т. 2, вып. 2, с. 291.

¹⁰ В. В. Стасов и русское искусство (Санкт-Петербург, 1998), с. 23.

¹¹ См. блестящее эссе Р. Тарускина «Как желудь пустил корни» в его книге Определяя Россию музыкально (Принстон, 1997), гл. 8.

¹² В. В. Стасов, Избранные сочинения, 2 тт. (Москва, 1937), т. 2, с. 536.

музыкальную школу как прямую соперницу Консерватории, поставив перед ней задачу развивать отечественные таланты. По выражению Стасова, настало время, чтобы «кринолины и фраки» петербургской элиты уступили место «длинным русским кафтанам» провинции.¹³ Эта школа стала оплотом так называемой «Могучей кучки», которая проложила путь русскому музыкальному стилю.

Композиторы-кучкисты были в 1862 году совсем молоды. Балакиреву было двадцать пять, Кюи - двадцать семь, Мусоргскому - двадцать три, Бородин был стариком в двадцать восемь, а Римский-Корсаков - самым младшим из всех, ему едва исполнилось восемнадцать. Все они были самоучками и любителями. Бородин совмещал сочинение музыки с карьерой химика. Римский-Корсаков был морским офицером (его Первая симфония была написана на корабле). Мусоргский служил в гвардии, затем на государственной службе, прежде чем заняться музыкой, и даже после этого, на вершине своего успеха в 1870-е, был вынужден из-за расходов на своё пьянство держаться за постоянную должность в Государственном лесном департаменте. В отличие, кроме того, от элитного статуса и придворных связей консерваторских композиторов вроде Чайковского, кучкисты, по большей части, происходили из мелкопоместного дворянства провинции. Поэтому в известной мере их корпоративный дух держался на мифе, который они сами же создали: будто это движение более «подлинно русское» в том смысле, что оно ближе к родной почве, чем классическая академия.¹⁴

Но в музыкальном языке, который они выработали и который резко отделял их от консерваторских условностей, не было ничего мифического. Этот сознательно русский стиль основывался на двух элементах. Во-первых, они старались включать в свою музыку то, что слышали в деревенских песнях, в казачьих и кавказских плясках, в церковных распевах и - сколь бы клишированным это ни стало впоследствии - в колокольном звоне. [Русские церковные колокола обладают особой музыкальностью, не похожей на звучание никаких других колоколов. В русской традиции звонари ударяют по разным колоколам непосредственно молотками или при помощи коротких верёвок, прикреплённых к языкам. Это создаёт своеобразную форму контрапункта - хотя и с диссонансами, возникающими из-за гулко-го, накладывающегося друг на друга эха колоколов. Западная техника звона, при которой колокола раскачивают с земли длинными канатами, делает такую согласованность почти недостижимой.] «Опять этот звон колоколов!» - однажды воскликнул Римский после исполнения *«Бориса Годунова»*. Он и сам часто воспроизводил этот звук - в *«Псковитянке»* (1873), в *«Светлом празднике»* (1888), а также в своих оркестровках бородинского *«Князя Игоря»* и мусоргской *«Хованщины»*.¹⁵ Музыка кучкистов была полна звукоподражаний русской жизни. Она стремилась воспроизвести то, что Глинка однажды назвал «душой

¹³ Там же, с. 557.

¹⁴ См. Р. Тарускин, *Определяя Россию музыкально*, с. xiii и далее.

¹⁵ Н. А. Римский-Корсаков, *Моя музыкальная жизнь*, пер. Дж. Иоффе (Лондон, 1924), с. 331; В. В. Ястребцев, *Воспоминания о Римском-Корсакове*, пер. Ф. Джонас (Нью-Йорк, 1985), с. 38.

русской музыки», - протяжную, лирическую и мелизматическую песню русского крестьянства. Это стало возможным благодаря исследованию Балакиревым волжских народных песен в 1860-е годы - в пору расцвета народничества в искусстве. Больше, чем какая-либо предшествующая антология, его записи искусно сохраняли отличительные особенности русской народной музыки:

- её «тональную изменчивость»: мелодия, кажется, совершенно естественно смещается от одного тонального центра к другому, нередко заканчиваясь в иной тональности (обычно на секунду ниже или выше), чем та, в которой пьеса начиналась. Эффект состоит в том, что возникает чувство неуловимости, отсутствия определённости или логического гармонического продвижения, и даже в её стилизованной кучкистской форме это делает русскую музыку очень непохожей на тональные структуры Запада.

- её гетерофонию: мелодия распадается на несколько диссонирующих голосов, каждый из которых имеет собственную вариацию темы, импровизируемую отдельными исполнителями вплоть до самого конца, когда песня вновь сводится к одной линии.

- её употребление параллельных квинт, кварт и терций. Эффектом становится придание русской музыке качества грубоватой звучности, совершенно отсутствующей в отшлифованных гармониях западной музыки.

Во-вторых, кучкисты изобрели целый ряд гармонических приёмов, чтобы создать особый «русский» стиль и колорит, отличающийся от музыки Запада. Эта «экзотическая» стилизация «России» была не просто сознательной, но целиком изобретённой, - ибо ни один из этих приёмов в действительности не применялся ни в русской народной, ни в церковной музыке:

- целотонная гамма (до-ре-ми-фа-диез-соль-диез-ля-диез-до): изобретённая Глинкой и впервые использованная в марше Черномора, волшебника, в его опере *«Руслан и Людмила»* (1842), она стала «русским» звучанием жути и зла. Ею пользовались все крупнейшие композиторы - от Чайковского (для явления призрака графини в *«Пиковой даме»* в 1890 году) до Римского-Корсакова (во всех его операх на волшебнo-сказочные сюжеты: *«Садко»* (1897), *«Кащей Бессмертный»* (1902) и *«Китеж»* (1907)). Эту гамму можно услышать и у Дебюсси, который взял её - и многое другое - у Мусоргского. Позднее она стала стандартным приёмом в музыке к фильмам ужасов.

- окатоническая гамма, состоящая из целого тона, за которым следует полутон (до-ре-ми-бемоль-фа-соль-бемоль-ля-бемоль-си-дубль-бемоль-до-дубль-бемоль): впервые использованная Римским-Корсаковым в его симфонической сюите *«Садко»* 1867 года, она стала своего рода русской визитной карточкой, лейтмотивом волшебства и угрозы, который использовал не только Римский, но и все его последователи, прежде всего Стравинский в

трёх своих великих русских балетах - *«Жар-птица»* (1910), *«Петрушка»* (1911) и *«Весна священная»* (1913).

- модульное вращение в последовательностях терций: приём Листа, который русские сделали своим и положили в основу свободного типа структуры, напоминающего симфоническую поэму и избегающего жёстких (немецких) законов модуляции в сонатной форме. Вместо обычного перехода в относительный минор в разработке сонатной формы (например, до мажор в ля минор) русские устанавливали тональный центр во вступительном разделе (скажем, до мажор), а затем продвигались по последовательностям терций (ля-бемоль мажор, фа мажор, ре-бемоль мажор и так далее) в последующих разделах. Эффект состоял в том, чтобы вырваться из западных законов развития, позволяя форме композиции определяться целиком «содержанием» музыки (её программными утверждениями и зрительными описаниями), а не формальными законами симметрии.

Эта свободная структура имела особое значение в мусоргских *«Картинках с выставки»* - произведении, которое, вероятно, больше, чем какое-либо другое, определило русский стиль. Мусоргский был самым оригинальным из кучкистов. Отчасти потому, что он был меньше всех обучен европейским правилам композиции. Но главная причина заключалась в том, что он сознательно отвергал европейскую школу и, больше, чем кто-либо из других националистов, обращался к традициям русского народа как к средству её ниспровержения. В известном смысле эта до крайности русская фигура - ленивый, неряшливый, тяжело пьющий, полный размаха и взрывной энергии - играла роль юродивого по отношению к Западу. Он с ходу отвергал унаследованные условности композиции, выведенные из музыки Баха, Моцарта и Гайдна. «Симфоническое развитие, понимаемое технически, развито немцем, как и его философия», - писал Мусоргский Римскому-Корсакову в 1868 году. - «Немец, когда думает, сперва долго теоретизирует, а потом доказывает; наш русский брат сперва доказывает, а потом уже тешится теорией».¹⁶

Непосредственный подход Мусоргского к жизни отражён в его *«Картинках»*. Эта сюита представляет собой свободно построенный ряд музыкальных портретов, неспешную прогулку по картинной галерее, без малейшего следа формальных («немецких») правил разработки и почти без признаков западных условностей музыкальной грамматики. В её сердце - магическая широта и сила русского народного воображения. Открывающая «Прогулка (in modo russo)» - это мелодия, навеянная народной песней, с метрической гибкостью, резкими тональными сдвигами, открытыми квинтами и октавами, и хоровой гетерофонией, отзывающейся в узорах деревенского пения. Гротескная и бурная «Баба-яга» яростно мечется между тональностями, настойчиво возвращаясь к соль в той статичной манере русской крестьянской песни (*nepodvizhnost'*), которую - в ещё предстоящей музыкальной революции - Стравинский развернёт с такой взрывной силой в *«Весне*

¹⁶ Читатель Мусоргского, с. 120.

священной». Заключительная картина Мусоргского, великолепные «Киевские ворота», религиозно возвышенные, прекрасные и нежные, берёт свой импульс от древнерусского гимна, от знаменного распева, пришедшего из Византии и звучащего здесь, в благоговейные заключительные мгновения, на фоне грохота тяжёлых колоколов. Это удивительно выразительный момент - образ всей России, начертанный в звуке, и трогательная дань Мусоргского своему другу.

Наряду с интересом к его «русскому стилю», писатели, художники и композиторы выработали настоящую одержимость историей Москвы. Достаточно лишь перечислить великие исторические оперы - от глинкинской *Жизни за царя* до *Псковитянки* Римского-Корсакова, *Бориса Годунова* и *Хованщины* Мусоргского, - исторические пьесы и романы - от пушкинского *Бориса Годунова* до трилогии Алексея Толстого, начинающейся *Смертью Иоанна Грозного*, - огромный наплыв поэтических произведений на исторические темы и эпические исторические полотна Сурикова и Репина, Васнецова и Врубеля, чтобы увидеть, какое значение имела история Москвы для культурных поисков «России» в XIX веке. Не случайно почти все эти произведения касались последних лет Ивана Грозного и так называемого «Смутного времени» между царствованием Бориса Годунова и основанием династии Романовых. История рассматривалась как поле битвы соперничающих взглядов на Россию и её судьбу, а эти пятьдесят лет виделись решающим периодом в русском прошлом. Это было время, когда всё было поставлено на карту и нация столкнулась с основополагающими вопросами своей идентичности. Должна ли она управляться избираемыми правителями или царями? Должна ли она быть частью Европы или оставаться вне её? Те же самые вопросы задавали себе мыслящие русские и в XIX столетии.

Борис Годунов был ключевой фигурой в этих национальных спорах. Истории, пьесы и оперы, написанные о нём, были вместе с тем и рассуждением о судьбе России. Тот Годунов, которого мы знаем по Пушкину и Мусоргскому, впервые появился в *Истории* Карамзина. Карамзин изобразил Годунова трагической фигурой - прогрессивным правителем, преследуемым прошлым, человеком огромной власти и в то же время человеческой слабости, погибшим из-за разрыва между политической необходимостью и собственной совестью. Но, чтобы сделать средневекового царя героем современной психологической драмы, Карамзину пришлось многое в его истории выдумать. Борис в действительности был осиротевшим сыном старинного боярского рода, воспитанным при московском дворе как подопечный царя Ивана Грозного. Годуновы сблизилась с царской семьёй в то время, когда знатность происхождения рассматривалась царём как нечто потенциально мятежное. Ведя затяжную борьбу с боярскими кланами, Иван старался продвигать преданных ему служилых людей скромного происхождения, подобных Годуновым. Сестра Бориса, Ирина Годунова, вышла замуж за Фёдора, слабого и слабоумного сына царя. Вскоре после этого Иван в припадке убил своего старшего сына, царевича Ивана, - эпизод, захвативший воображение XIX века благодаря знаменитой картине Репина *Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года* (1885). Дмитрию, другому сыну Ивана, было всего два года, когда Иван умер в 1584 году, и его притязания на престол были, мягко говоря, шаткими. Он был ребёнком от седьмого брака царя, тогда как церковное право допускало лишь три брака. Поэтому после смерти Ивана был коронован Фёдор. Практические дела управления взял в свои руки Борис Годунов, именовавшийся в официальных документах «великого государя

шурином, правителем земель Русских». Борис весьма успешно управлял государством. Он укрепил границы России в прибалтийских землях, сдерживал татарские набеги с южной степи, усилил связи с Европой и, чтобы обеспечить дворянству устойчивую рабочую силу, заложил административную основу крепостного права - меры, глубоко непопулярной среди крестьянства.

В 1598 году умер Фёдор. Ирина отказалась от венца и ушла в монастырь, сокрушённая горем из-за того, что не смогла родить наследника. На Земском соборе, или «Собрании Земли», московские бояре избрали Бориса царём - первым избранным царём в русской истории.

Первые годы правления Годунова были благополучными и мирными. Во многом Борис был просвещённым монархом - человеком, опередившим своё время. Его интересовали западная медицина, книгопечатание и образование, и он даже мечтал основать русский университет по европейскому образцу. Но в 1601–1603 годах всё пошло *disastrously badly* wrong. Ряд неурожаев привёл к голоду, от которого погибла примерно четверть крестьянства Московии, а поскольку кризис усугублялся новыми законами о крепостном праве, лишившими крестьян права передвижения, деревенские протесты были обращены против царя. Старые княжеские роды воспользовались голодом, чтобы возобновить свои заговоры против выскочки, избранного царя, чья власть угрожала их знатным привилегиям. Борис усилил полицейский надзор за знатными семействами (особенно за Романовыми) и многих из них сослал в Сибирь или в монастыри Русского Севера по обвинению в измене. Затем, в самый разгар этого политического кризиса, на русской границе появился молодой претендент на престол с войском из Польши - страны, всегда готовой использовать внутренние раздоры в России ради территориальной выгоды. Этим претендентом был Григорий Отрепьев, беглый монах, некогда состоявший на службе у Романовых и, вероятно, перед своей авантюрой ими же и подговорённый. Он утверждал, что является царевичем Дмитрием, младшим сыном Ивана. Дмитрия нашли с перерезанным горлом в 1591 году; он был эпилептиком, и тогда было установлено, что в припадке он сам себя заколол. Но противники Годунова всегда утверждали, что именно Борис убил мальчика, чтобы расчистить себе путь к русскому престолу. «Лжедмитрий» сыграл на этих сомнениях, заявляя, что избежал покушения на свою жизнь. Это позволило ему привлечь на свою сторону недовольных крестьян и казаков в походе на Москву против «царя-узурпатора». Годунов внезапно умер в 1605 году, когда силы самозванца уже подходили к Москве. По словам Карамзина, он умер «изнуренный внутренним волнением души, неизбежным для преступника».¹

Улики, связывавшие Годунова с убийством Дмитрия, были сфабрикованы Романовыми, чьи собственные притязания на престол основывались на том, что боярское собрание избрало

¹ Н. М. Карамзин, История государства Российского, 12 тт. (Санкт-Петербург, 1892), т. 11, с. 57.

их для восстановления единства России после Смутного времени - периода гражданских войн и иноземного вторжения, последовавшего за смертью Бориса Годунова. Возможно, Карамзин и должен был понять, что Годунов не был убийцей. Но почти все документы, которыми он пользовался, были подправлены официальными писцами или монахами, а попытка оспорить романовский миф навлекла бы на него неприятности с правительством. Да и в любом случае история убийства была слишком хороша, чтобы Карамзин мог ей пренебречь. Она позволяла ему исследовать внутренние конфликты в душе Годунова способом, совершенно не подтверждаемым источниками. На ней строилось его трагическое понимание Бориса Годунова - прогрессивного правителя, преследуемого своим преступлением и в конце концов погубленного собственной нелегитимностью как царя. *История* Карамзина была посвящена императору Александру - правящему царю из дома Романовых, - и её видение было откровенно монархическим. Нравственный урок, который он выводил из истории Годунова, - что избранные правители никогда не бывают хороши, - был тщательно сообразован с политикой царствования Александра. Борис был русским Бонапартом.

Пушкинский *Борис Годунов* очень тесно основан на *Истории* Карамзина, местами даже дословно заимствуя целые отрывки. Замысел пьесы твёрдо монархичен: народ не играет в собственной истории никакой деятельной роли. В этом и состоит смысл знаменитой ремарки «народ безмолвствует», которой заканчивается драма. Мусоргский тоже, следуя пушкинскому тексту в первой версии оперы (1868–1869), изображал русский народ как тёмную и пассивную силу, погрязшую в обычаях и верованиях старой Руси, воплощённой в Москве. Это представление о русских ярче всего выражено в сцене у храма Василия Блаженного на Красной площади. Там собирается голодный народ, и Борис сталкивается с Юродивым, который, по сути, осуждает преступления царя. Но толпа остаётся неподвижной, коленопреклонённо умоляя царя, и даже когда Юродивый говорит, что не станет молиться за «царя Ирода», народ просто расходится. Так то, что могло бы стать сигналом к бунту, проходит впустую, и Юродивый выступает не как народный вождь, а как голос совести и раскаяния Бориса.² Лишь с добавлением «Сцены под Кромами» во второй версии оперы (1871–1872) Мусоргский ввёл тему конфликта между народом и царём. Более того, этот конфликт становится движущим мотивом всей драмы, а народ - подлинным трагическим героем оперы. В сцене под Кромами народ предстаёт уже в мятеже, толпа насмехается над царём, а народная песня используется как воплощение голоса народа. Мусоргского первоначально побудил вставить эту сцену музыкальный эффект: на него произвела впечатление хоровая гетерофония сходной массовой сцены в *Псковитянке* Римского-Корсакова. В то время оба композитора делили одну квартиру (и один рояль), и Мусоргский принял за сцену под Кромами как раз тогда, когда Римский оркестровал свою

² Р. Тарускин, «„Настоящее в прошлом“: русская опера и русская историография, ок. 1870», в кн.: М. Х. Браун (ред.), *Русская и советская музыка: статьи в честь Бориса Шварца* (Анн-Арбор, 1984), сс. 128–9.

оперу.³ Но замена сцены перед храмом Василия Блаженного сценой под Кромами (а именно это Мусоргский, несомненно, и намеревался сделать) означала полную перемену интеллектуального акцента оперы.[Поэтому обычай современных постановок включать обе эти сцены, хотя и понятный с музыкальной точки зрения, противоречит воле Мусоргского, который собственноручно вырвал сцену у собора Василия Блаженного из переработанной редакции партитуры.]

Карамзин и Пушкин никакого кромского восстания не знали, и, как блестяще показал русский музыкальный историк Ричард Тарускин, народническая переработка оперы стала скорее результатом дружбы Мусоргского с историком Николаем Костомаровым, который помогал ему и в замысле *Хованщины* (1874). Костомаров видел в простом народе основную силу истории. Его главный труд *Бунт Стеньки Разина* (1859), один из первых плодов либеральных законов о цензуре, принятых в первые годы царствования Александра II, сделал его популярной и влиятельной фигурой в либеральных интеллектуальных кругах, столь много сделавших для развития русского искусства в 1860–1870-х годах. В *Смутном времени* (1866) Костомаров описывал, как голод привёл к тому, что толпы беглых и странствующих крепостных сплотились вокруг Лжедмитрия в оппозиции Борису Годунову:

Они готовы были с радостью броситься за всяким, кто повёл бы их против Бориса, за всяким, кто обещал бы им улучшение их участи. Тут дело было не в стремлении к тому или иному политическому или общественному строю; огромная масса страждущих легко приставала к новому лицу в надежде, что при новом порядке станет лучше, чем при старом.⁴

Это представление о русском народе - страдающем и угнетённом, исполненном разрушительного и порывистого насилия, неуправляемом и неспособном распоряжаться собственной судьбой, - в равной мере применимо и к 1917 году.

«История - мой ночной друг», - писал Мусоргский Стасову в 1873 году; «она приносит мне наслаждение и опьянение».⁵ Именно Москва заразила его исторической страстью. Он любил её «запах древности», переносивший его «в иной мир».⁶ Для Мусоргского Москва была символом русской земли - она воплощала громадную инерцию обычаев и верований старой Руси. Под тонким налётом европейской цивилизации, положенным Петром, простой народ по-прежнему оставался жителем «Иерихона». «Бумага, книги - пошли вперёд, а народ с места не тронулся», - писал композитор Стасову в 1872 году, в двухсотлетний юбилей со дня рождения Петра. «Общественные благодетели склонны прославлять самих себя и закреплять свою славу в документах, а народ стонет, и пьёт, чтобы заглушить стоны, и

³ Там же, сс. 124–5.

⁴ Н. И. Костомаров, Собрание сочинений, 8 тт. (Санкт-Петербург, 1903–6), т. 2, с. 433.

⁵ М. П. Мусоргский, Письма (Москва, 1981), с. 138.

⁶ Читатель Мусоргского, сс. 17–18.

стонет ещё громче: “не двинулся!”»⁷ Таково было мрачное видение старой Руси, которое Мусоргский выразил в последних пророческих словах Юродивого в *Борисе Годунове*:

Мгла крошечная, непроглядная мгла
Горе, горе тебе, Русь,
Плачь, плачь, русский люд,
Голодный люд.

После *Годунова* он сразу же принялся за *Хованщину*, оперу, действие которой разворачивается среди политических и религиозных столкновений в Москве от кануна коронации Петра в 1682 году до его жестокого подавления стрелецкого войска - последних защитников московских бояр и старой веры, поднявших ряд восстаний между 1689 и 1698 годами. Более тысячи стрельцов были казнены по приказу царя, а их изуродованные тела выставлены в назидание другим в возмездие за неудавшийся заговор, целью которого было заменить Петра его сестрой Софьей, правившей регентшей в 1680-х годах, когда он был ещё слишком молод, чтобы править самостоятельно. В наказание за её роль в мятежах Пётр принудил Софью постричься в монахини. Та же участь постигла и его жену Евдокию, сочувствовавшую мятежникам. Стрелецкий бунт и его последствия обозначили перекрёсток русской истории - момент, когда новая динамичная петровская государственность столкнулась с силами традиции. Защитники старой Руси представлены в опере героем князем Хованским, московским патриархом по духу и главным вождём стрелецкого войска (*Хованщина* значит «власть Хованского»), и старообрядцем Досифеем (вымышленным образом, названным по имени последнего патриарха единой Православной церкви в Иерусалиме). Их связывает вымышленная фигура Марфы, невесты Хованского и ревностной приверженки старой веры. Непрестанные молитвы и причитания Марфы о православной Руси выражают то глубокое чувство утраты, которое лежит в самом сердце этой оперы.[Так что современная склонность включать обе эти сцены, хотя и понятна с музыкальной точки зрения, противоречит воле Мусоргского, который собственноручно вырвал сцену у Василия Блаженного из пересмотренной версии партитуры.]

Западники рассматривали *Хованщину* как произведение прогрессивное, как прославление перехода от старой московской Руси к европейскому духу Петербурга. Так, например, Стасов пытался убедить Мусоргского уделить в III акте больше места старообрядцам, потому что это усилило бы их связь с «той стороной древней Руси», которая была «мелкой, жалкой, тупоумной, суеверной, злой и злонравной».⁸ Такое толкование было затем закреплено Римским-Корсаковым, который, редактируя после смерти Мусоргского в 1881 году незавершённую партитуру, перенёс прелюдию («Рассвет на Москве-реке») в конец,

⁷ Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие, 2 тт. (Москва, 1971–2), т. 1, с. 132.

⁸ Читатель Мусоргского, с. 244.

так что в его версии то, что прежде было лирическим изображением старой Москвы, превратилось в знак восходящего солнца Петра. Всё предшествующее стало ночью.

Этот простой смысл был ещё усилен актом вандализма со стороны Римского. К концу финального хора оперы - мелизматической мелодии старообрядцев, записанной Мусоргским со пения одного своего знакомого, - Римский добавил медную походную тему Преображенского полка, того самого полка, который Пётр создал как свою личную гвардию взамен стрелецкого войска (и который был также полком самого Мусоргского). Без этих программных переделок Римский пятый и последний акт целиком оставался бы за старообрядцами. Пятый акт берёт своим сюжетом массовые самоубийства старообрядцев в ответ на подавление стрелецкого восстания в 1698 году: считается, что около 20 000 старообрядцев собрались в церквях и часовнях в разных глухих районах русского Севера и сожгли себя заживо. В конце первоначальной версии оперы Мусоргского старообрядцы уходили на смерть, распевая песнопения и молитвы. Таким образом, опера завершалась чувством утраты из-за гибели старого религиозного мира Московии. Насколько можно судить, именно в этой меланхолической тональности Мусоргский и стремился завершить *Хованщину*, в том же *piu mosso* и в том же мрачном настроении, что и *Борис Годунов*. Он никогда не чувствовал необходимости «разрешать» оперу поступательно движущимся действием, вроде того, какое навязал ей Римский-Корсаков. Тупик и неподвижность были для Мусоргского всеобъемлющими темами. Он двояко относился к русскому прогрессу после падения Московии. Он сочувствовал идеализму старообрядцев. Он полагал, что лишь молитва может превозмочь скорбь и отчаяние русской жизни. И он держался убеждения, что старообрядцы - последние «подлинные русские», чей уклад ещё не был нарушен европейскими обычаями. Такие идеи были широко распространены в 1860-х годах не только среди славянофилов, идеализировавших патриархальность старой Москвы, но и среди народнических историков, таких как Костомаров и Щапов, писавших социальные истории раскольников, и среди этнографов, изучавших старообрядцев в Москве. Эти взгляды разделяли и писатели вроде Достоевского - в то время участника движения «почвенничества», своего рода синтеза западничества и славянофильства, чрезвычайно влиятельного среди писателей и критиков в начале 1860-х годов. Фамилия Раскольникова в *Преступлении и наказании* означает «раскольник».

Художник Василий Суриков тоже обратился к истории старообрядцев, чтобы исследовать столкновение народных исконных обычаев с модернизирующим государством. Две его великие исторические картины - *Утро стрелецкой казни* (1881) и *Боярыня Морозова* (1884) - являются живописными соответствиями *Хованщины*. Суриков был ближе к славянофилам, чем Мусоргский, чьим наставником был Стасов, убеждённый западник, несмотря на свой национализм. Суриков идеализировал Москву как «легендарное царство подлинно русского образа жизни».⁹ Он родился в 1848 году в казачьей семье в сибирском

⁹ М. А. Волошин, «Суриков (материалы для биографии)», *Аполлон* (1916), №№ 6–7, с. 65.

Красноярске. Окончив Петербургскую Академию художеств, он поселился в Москве, которая заставила его «почувствовать себя дома» и вдохновила на исторические сюжеты. «Когда я впервые вышел на Красную площадь, она вызвала во мне воспоминания о доме, и из этого возник образ стрельцов - вплоть до композиции и цветового решения».¹⁰ Несколько лет Суриков делал этнографические наброски старообрядцев в районах Рогожского и Преображенского, где значительная часть московской мелкой торговли и около трети всего населения города теснились в домах на узких извилистых улицах. Он исходил из того, что история отпечатлена на лицах этих типов. Старообрядцы, вспоминал Суриков, прониклись к нему симпатией «потому, что я был сын казачий и потому, что не курил». Они пренебрегли своим традиционным суеверием, будто писать с человека - грех, и позволили Сурикову делать с них наброски. Все лица в *Боярыне Морозовой* были списаны с живых людей в Москве. Сама Морозова была написана с сибирской странницы. Потому-то Толстой, увидевший картину одним из первых, так хвалил именно фигуры толпы: «Как прекрасно художник их схватил! Точно живые! Кажется, будто можно услышать, что они шепчут».¹¹

Когда в 1880-х годах две картины Сурикова были выставлены, демократическая интеллигенция приветствовала их, видя в стрелецком бунте и упорной самообороне старообрядцев форму социального протеста против церкви и государства. 1880-е годы были временем нового политического гнёта после убийства Александра II революционными террористами в марте 1881 года. Новый царь, Александр III, был политическим реакционером и вскоре сместил либеральных министров своего отца, издав ряд указов, сводивших на нет их реформы: были введены новые ограничения местного самоуправления, ужесточена цензура, личная власть царя вновь утверждалась через его прямых агентов в провинции, и начал складываться современный полицейский режим. В этом контексте у демократов были все основания видеть в исторических фигурах картин Сурикова символ собственного противостояния царскому государству. Морозова, в особенности, воспринималась как народная мученица. Именно так художник и изобразил эту знаменитую вдову, представительницу богатого московского боярского рода и одного из главных покровителей старой веры во времена никоновских реформ середины XVII века. На огромном полотне Сурикова (оно достигает нескольких метров в высоту) она показана на саниях, которые везут её в тюрьму, где её будут пытать, пока она не умрёт; рука её поднята вверх в двуперстном крестном знамении старообрядцев - жесте неповиновения государству. Морозова предстаёт женщиной подлинной силы и достоинства, готовой умереть за идею. Выражение её лица было взято прямо из современной жизни. В 1881 году художник присутствовал при публичной казни женщины-революционерки - другой

¹⁰ С. Глаголь, «В. И. Суриков», Наша старина (1917), № 2, с. 69; Волошин, «Суриков», с. 56.

¹¹ Василий Иванович Суриков. Письма, воспоминания о художнике (Ленинград, 1977), с. 185; В. С. Кеменов, В. И. Суриков. Историческая живопись, 1870–1890 (Москва, 1987), с. 385.

женщины, готовой умереть за свои убеждения, - и был потрясён «диким выражением» её лица, когда её вели на виселицу.¹² История была жива на улицах Москвы.

¹² Кеменов, В. И. Суриков, с. 402.

Москва выросла в крупный коммерческий центр в XIX веке. За шестьдесят лет тот мирный дворянский уголок, который застал Наполеон, превратился в шумный метрополис лавок и контор, театров и музеев, с раскинувшимися промышленными окраинами, ежегодно притягивавшими орды переселенцев. К 1900 году, с населением в 1 миллион человек, Москва была - наряду с Нью-Йорком - одним из самых быстрорастущих городов мира. Три четверти её жителей родились в других местах.¹

Ключ к росту Москвы держали в руках железные дороги. Все главные линии сходились к городу - географическому центру между востоком и западом, аграрным югом и новыми промышленными районами севера. Финансируемые главным образом западными компаниями, железные дороги открыли новые рынки для московской торговли и связали её промышленность с провинциальными источниками рабочей силы и сырья. Тысячи людей ежедневно приезжали на поездах на заработки. Дешёвые меблированные комнаты в районах вокруг девяти главных вокзалов города всегда были переполнены случайными рабочими из деревни. Так Москва стала метрополией капиталистической России - положение, которое она сохраняет и сегодня. Провинциальные города вроде Твери, Калуги и Рязани, втянутые поездом в орбиту Москвы, пришли в упадок, поскольку московские фабриканты отправляли свои товары по железной дороге прямо на местные сельские рынки, а покупатели и сами ехали в Москву, где, даже с учётом стоимости билета третьего класса, товары всё равно обходились дешевле, чем в уездных городах. Возвышение Москвы означало гибель её собственных провинциальных спутников, а это разоряло тех помещиков-землевладельцев, которые, подобно Раневским в *Вишнёвом саде* Чехова, зависели от этих городков как от потребителей своего хлеба. Они оказались не готовы к международному рынку, открывшемуся благодаря железным дорогам. Пьеса Чехова начинается и заканчивается железнодорожной поездкой. Железная дорога была символом современности: она приносила новую жизнь и разрушала старую. [Интересно сопоставить трактовку этого символа у Чехова и у Толстого. Для Чехова, верившего в прогресс через науку и технику (в конце концов, он был врачом), железная дорога была силой как благой (например, в рассказе «Огни»), так и разрушительной (например, в повести «Моя жизнь»). Для Толстого же, дворянина, ностальгировавшего по простой деревенской жизни, железная дорога была силой губительной. Все важнейшие моменты трагедии Анны Карениной так или иначе связаны с этой метафорой: первая встреча Анны с Вронским на московском вокзале; признание Вронского в любви в поезде на пути в Петербург; и её самоубийство - она бросается под поезд. Здесь железная дорога выступает символом модерности, сексуального освобождения и прелюбодеяния, которые неотвратимо ведут к смерти. Тем более иронично

¹ Дж. Брэдли, «Москва: от большой деревни к метрополии», в кн.: М. Хэм (ред.), *Город в позднеимператорской России* (Блумингтон, 1986), с. 13.

и символично, что сам Толстой умер в доме начальника станции в Астапове (ныне - «Лев Толстой») на тупиковой линии к югу от Москвы.]

Возвышение Москвы как экономического гиганта было связано с её переходом от города, где господствовало дворянство, к городу, где господствовало купечество. Но с этим же была связана и её культурная ренессансная эпоха в XIX веке - возрождение, сделавшее Москву одним из самых захватывающих городов мира: по мере роста своего богатства ведущие московские купцы захватили управление городом и стали покровителями его искусств.

В начале XIX века торговля Москвы была сосредоточена в узких извилистых улицах Замоскворечья, напротив Кремля, на сонной южной стороне Москвы-реки. Это был особый мир, мало затронутый современными или европейскими обычаями, с его патриархальными нравами, строгой религиозной жизнью и старообрядчеством, с его замкнутыми купеческими домами, построенными глухой стеной к улице. Вот как Белинский описывает эти дома:

«Везде разъединенность, особенность; каждый живет у себя дома и крепко отгораживается от соседа. Это еще заметнее в Замоскворечьи, этой чисто купеческой и мещанской части Москвы: там окна завешены занавесками, ворота на запор; при ударе в них раздается сердитый лай цепной собаки, все мертво, или, лучше сказать, сонно; дом или домишко похож на крепостцу, приготовившуюся выдержать долговременную осаду. Везде семейство, и почти нигде не видно города!... Обыкновенно входите вы там на довольно большой двор, на котором, кроме собаки или собак, ни одного живого существа; спросить некого, надо стучаться в двери с вопросом: не здесь ли живет такой-то, потому что в Москве дворники редки, а звонки еще и того реже.»².

Внешний вид купцов, в длинных кафтанах и с бородами, напоминал крестьян, из которых многие из них в действительности и вышли. Великие московские текстильные династии - Рябушинские и Третьяковы, Гучковы, Алексеевы и Вишняковы - все происходили от крепостных предков. По этой причине славянофилы идеализировали купечество как носителя чисто русского уклада жизни. Славянофилы и купцы объединились в противостоянии свободной торговле, опасаясь, что западные товары затопят внутренний рынок. Возмущённые иностранным господством на железных дорогах, они сообща профинансировали первую «русскую» линию - из Москвы в Сергиев Посад - в 1863 году. Символично, что её конечным пунктом был монастырь, священная святыня, подлинный центр Русской церкви и духовное сердце старой Москвы.

² В. Г. Белинский, Сочинения, 4 тт. (Санкт-Петербург, 1900), т. 4, с. 198.

Общественный образ купечества был закреплён пьесами Александра Островского, самого уроженца Замоскворечья: его отец служил в местной судебной части и главным образом имел дело именно с купечеством. После изучения права в Московском университете Островский работал писцом в гражданских судах, так что у него был непосредственный опыт тех махинаций и распрей, которые наполняют его купеческие пьесы. Его первая драма, *Свои люди - сочтёмся!* (1849), была основана на деле из московского суда. В ней рассказывается мрачная история купца Большова. Чтобы уйти от долгов, он притворяется банкротом, переписывая всё своё имущество на дочь и зятя, которые затем сбегают с деньгами, оставляя Большова попасть в долговую тюрьму. Пьеса была запрещена царём, который полагал, что её изображение купечества - даже если оно и основано на действительном случае - может повредить его отношениям с короной. Островский был взят под полицейский надзор. Уволенный со службы в гражданских судах, он был вынужден зарабатывать на жизнь драматургией и вскоре написал целую серию чрезвычайно успешных пьес, все они посвящены странным и - по тогдашним меркам - экзотическим нравам московского делового мира. Развращающая власть денег, несчастье браков по расчёту, домашнее насилие и тирания, бегство в прелюбодеяние - вот темы пьес Островского. Самая знаменитая из них, вероятно, *Гроза* (1860), которую чешский композитор Леош Яначек использовал как основу для своей оперы *Катя Кабанова* (1921).

Стереотип русского купца - жадного и лживого, узко консервативного и мещанского, воплощавшего всё то унылое и тягостное, чем были полны провинциальные города, - стал литературным общим местом. В романах Тургенева и Толстого торговцы, которые обманом выманивали у помещиков их земли, символизировали угрозу, какую новая коммерческая культура несла старосветским ценностям аристократии. Вспомним, к примеру, сцену в *Анне Карениной*, где Стива Облонский, безнадёжный мот и в то же время обаятельный дворянин, соглашается продать свои леса местному купцу по цене, далеко ниже настоящей. Когда Левин говорит Облонскому их подлинную стоимость, чувство чести, присущее дворянину, заставляет его довести сделку до конца, хотя он уже знает, что купец воспользовался его неведением. По всей Европе для культурных элит XIX века было обычным делом смотреть на торговлю и коммерцию с презрением, и подобные настроения были столь же сильны в среде интеллигенции. Но нигде больше они не имели такого действия, как в России, где они отравили отношения средних классов с культурными элитами и тем самым закрыли возможность того, чтобы Россия пошла по капиталистически-буржуазному пути, - пока не стало слишком поздно. Ещё в 1890-е годы купцы были исключены из светских кругов московской аристократии.

Генерал-губернатор города, великий князь Сергей, не желал видеть у себя на балу ни одного купца, хотя именно купцы платили наибольшую долю городских налогов, а некоторые даже лично ссужали его деньгами. Вследствие этого многие купцы питали глубокое недоверие к аристократии. Текстильный магнат и покровитель искусств Павел Третьяков, старомосковский купец и старообрядец, запретил своей дочери выйти замуж за пианиста

Александра Зилоти на том основании, что тот дворянин и, следовательно, охотится лишь за её наследством. Подобным образом он отнёсся и к браку своей племянницы с А. И. Чайковским (братом композитора), ещё одним дворянином, да к тому же дворянином из Петербурга.

И всё же можно было составить и более светлое представление о московском купечестве по пьесам Островского. Именно по этой причине купцы вроде Боткиных, московских чайных импортёров, покровительствовали его творчеству. Другой группой, которой нравились пьесы Островского за их положительное изображение купечества, были так называемые критики «почвы» - *почвенники*, печатным органом которых был журнал *Москвитянин*. Влиятельный критик Аполлон Григорьев был одним из ведущих деятелей этого движения наряду с писателем Фёдором Достоевским и его братом Михаилом. Пьесы Островского, говорили они, сказали «новое слово» о русской народности. Как социальная группа, стоявшая где-то между крестьянством и образованными классами, купцы, по их убеждению, были особенно пригодны к тому, чтобы повести нацию за собой таким образом, который примирил бы в ней московское и петровское начала. Купцы Островского не были ни славянофилами, ни западниками, утверждал Михаил Достоевский в рецензии на *Грозу*. Они процветали в европейской культуре новой России, но при этом сумели сохранить культуру старой; и в этом смысле, заявлял Достоевский, купцы указывали России путь к развитию без социальных расколов.³ Эта интерпретация была отражением почвеннических идеалов национального единения, возникших вслед за освобождением крестьян. Указ пробудил высокие надежды на духовное возрождение, при котором русская нация - дворянин и крестьянин - примирится и вновь соединится вокруг культурных идеалов интеллигенции. Смешанное происхождение самих почвеннических критиков, большинство которых принадлежали к разночинному типу (из мелкодворянской среды, но тесно связанной с миром торговли), возможно, и привело их к тому, что они идеализировали купцов как пионеров нового бесклассового общества. Между тем купечество действительно развивалось интересным образом - оно вырывалось из старого культурного гетто Замоскворечья, - и это нашло отражение в поздних пьесах Островского.

В *Последней жертве* (1878) привычные темы денег и домашней тираннии почти заслоняются появлением нового поколения купеческих сыновей и дочерей, европеизированных по своим манерам. Когда одна актриса отказалась играть роль купеческой жены в первой постановке *Последней жертвы*, заявив, что не желает показываться в крестьянской шали, Островский успокоил её, сказав, что купеческая жена теперь одевается моднее аристократических дам.⁴

³ М. М. Достоевский, «„Гроза“ А. Н. Островского», Светоч, т. 2 (март 1860), с. 7–8

⁴ Ж. Патуйе, Островский и его театр русских нравов (Париж, 1912), с. 334

К этому времени, действительно, уже существовала группа баснословно богатых купеческих династий, многие из которых были куда богаче аристократии и, выйдя за пределы семейных предприятий, создали обширные конгломераты. Рябушинские, например, прибавили к своим московским текстильным фабрикам стекольное и бумажное производство, издательское дело и банковские операции, а позднее и автомобили; Мамонтовы же владели огромной империей железных дорог и литейных заводов. По мере того как в них росла уверенность, эти семьи оставляли позади узкий культурный мир Замоскворечья. Их сыновья усваивали европейские манеры, вступали в свободные профессии и в городскую политику, покровительствовали искусствам и вообще соперничали с аристократией за первенство в обществе. Они приобретали роскошные особняки, одевали своих жён в последние парижские моды, устраивали блестящие вечера и обедали в привилегированном Английском клубе. Некоторые из этих молодых промышленных баронов были даже настолько богаты, что могли позволить себе пренебречь аристократией. Савва Морозов, московский фабрикант и главный финансист Московского Художественного театра, однажды получил от генерал-губернатора Москвы просьбу показать ему свой дом. Морозов согласился и пригласил его прийти на следующий день. Но когда великий князь явился со своей свитой, его встретил дворецкий и сообщил, что Морозова нет дома.⁵

Несмотря на старое недоверие между сословиями, многие из этих магнатов испытывали сильное желание быть принятыми лидерами общества. Войти в аристократию они не стремились. Но они хотели принадлежать к культурной элите и знали, что их принятие зависит от их общественной службы и благотворительности - прежде всего, от поддержки искусств. Это условие было особенно важно в России, где культурное влияние интеллигенции было гораздо сильнее, чем на Западе. Если в Америке и во многих частях Европы денег было достаточно, чтобы быть принятым в обществе, даже при сохранении старого снобизма, то Россия никогда не разделяла буржуазного культа денег, а её культурные элиты определялись этикой служения, возлагавшей на богатых обязанность употреблять своё богатство на благо народа. Дворянские роды, такие как Шереметевы, тратили огромные суммы на благотворительность. В случае Дмитрия Шереметева эти суммы составляли четверть его дохода и стали одной из главных причин его растущих долгов в середине XIX века. Но и ведущие московские купцы относились к своим благотворительным обязанностям чрезвычайно серьёзно. Большинство из них принадлежало к старообрядчеству, чий строгий нравственный кодекс (не без сходства с квакерским) соединял принципы бережливости, трезвости и частного предпринимательства с приверженностью общественному благу. Все крупнейшие купеческие семьи отводили значительные части своих частных состояний на филантропические проекты и художественное меценатство. Савва Мамонтов, московский железнодорожный барон, стал оперным импресарио и крупным покровителем «Мира искусства», из которого выросли

⁵ В. Немирович-Данченко, *Моя жизнь в русском театре*, пер. Дж. Курноса (Лондон, 1968), с. 131–132.

Ballets Russes. Отец воспитал его в убеждении, что «праздность - порок» и что «труд - не добродетель», а «простая и непреложная обязанность, исполнение своего долга в жизни»⁶. Константин Станиславский, сооснователь Московского Художественного театра, был воспитан в сходном духе своим отцом, московским купцом старой школы. Все годы с 1898 по 1917-й, когда он играл и ставил спектакли в Художественном театре, он одновременно вёл дела на отцовских фабриках. Несмотря на своё огромное богатство, Станиславский не мог много жертвовать театру, потому что отец отпустил ему лишь скромное содержание, не позволявшее ему «предаваться прихотям».⁷

Эти принципы нигде не проявились яснее, чем в жизни и деятельности Павла Третьякова, величайшего частного покровителя изобразительных искусств в России. Этот самостоятельно поднявшийся текстильный барон происходил из семьи старообрядческих купцов Замоскворечья. Со своей длинной бородой, длиннополым русским сюртуком и сапогами с квадратными носами он походил на патриарха старой закалки. Но хотя всю свою жизнь он придерживался нравственного кодекса и обычаев старой веры, из её узкого культурного мира он вырвался ещё в юности. Поскольку отец был против образования, Третьяков учился сам - читая книги и вращаясь в студенческих и художественных кругах Москвы. Когда в середине 1850-х годов он начал собирать живопись, то покупал главным образом западные картины, но вскоре понял, что ему недостаёт знания, чтобы судить об их подлинности, и потому, чтобы избежать риска быть обманутым, с этого времени приобретал только русские произведения. За следующие тридцать лет Третьяков потратил на русское искусство свыше 1 миллиона рублей. Его собрание, переданное городу в 1892 году как Третьяковский музей, включало поразительные 1276 русских станковых картин - куда больше, чем испанских полотен в Прадо (около 500) или британских в Национальной галерее (335). Этот огромный новый источник частного покровительства стал жизненно важной поддержкой для передвижников - молодых художников, таких как Илья Репин и Иван Крамской, которые в начале 1860-х порвали с Академией художеств и, подобно кучкистам под влиянием Стасова, начали писать в «русском стиле». Без покровительства Третьякова передвижники не пережили бы этих первых трудных лет независимости, когда частный художественный рынок вне двора и аристократии был ещё чрезвычайно мал. Их земные провинциальные сцены и пейзажи отвечали этноцентрическому вкусу купца. «Что до меня, - сообщал Третьяков пейзажисту Аполлинарию Горавскому, - я не хочу ни обильных видов природы, ни сложной композиции, ни драматического освещения, ни каких бы то ни было чудес. Дайте мне просто грязный пруд и сделайте его верным жизнью»⁸. Это наставление было совершенно исполнено Саврасовым в его картине *Грачи прилетели* (1871), поэтическом изображении сельской России в дни ранней весенней оттепели,

⁶ Цит. по: S. Grover, *Savva Mamontov and the Mamontov Circle, 1870–1905: Artistic Patronage and the Rise of Nationalism in Russian Art*, дисс. Ph.D. (Висконсинский университет, 1971), с. 18.

⁷ К. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве* (Лондон, 1948), с. 296; Немирович-Данченко, *Моя жизнь*, с. 117.

⁸ Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. 1856–1869 (Москва, 1960), с. 302.

ставшем любимым пейзажем Третьякова и своего рода иконой русской школы. Её простая реалистичность должна была стать отличительной чертой московской пейзажной школы по сравнению с тщательно выстроенными *veduta* Академии в Петербурге, стилизованными на европейский лад.

Третьяков в деловом мире, передвижники в искусстве - и те и другие стремились вырваться из-под бюрократического контроля Петербурга; и те и другие искали в Москве и в провинции независимый рынок и собственную идентичность. Название передвижников происходило от передвижных выставок, которые их товарищество устраивало в 1870-е годы.[Слово «передвижники» произошло от названия Товарищество передвижных художественных выставок.] Воспитанные на гражданских и народнических идеалах 1860-х, они ездили по провинции со своими выставками, обычно финансируя их из собственного кармана, чтобы пробуждать в публике художественное сознание. Иногда они преподавали в сельских школах или основывали собственные художественные школы и музеи, обычно при поддержке либеральных дворян в местном самоуправлении (земствах) и народников. Воздействие их поездок было огромно. «Когда приезжали выставки, - вспоминал один провинциальный житель, - сонные уездные города на короткое время отвлекались от своих карточных игр, сплетен и скуки и вдыхали свежую струю свободного искусства. Возникали споры и обсуждения о предметах, о которых горожане прежде никогда не задумывались»⁹. Благодаря этой миссии передвижники создали новый рынок для своего искусства. Местные купцы учреждали общественные галереи, которые приобретали полотна передвижников и многочисленных их подражателей в провинциальных городах. Так «национальный стиль» Москвы стал языком и провинции.

⁹ Я. Минченков, Воспоминания о передвижниках (Ленинград, 1963), с. 605.

Другим купцом-меценатом, который помог определить московский стиль в конце XIX - начале XX века, был железнодорожный магнат Савва Мамонтов. Родом сибиряк, Мамонтов ещё мальчиком переехал в Москву, где его отец был главным инвестором строительства железной дороги в Сергиев Посад. Он полюбил этот город. Его кипучая энергия была совершенным дополнением к его творческой натуре и предприимчивому размаху. Бенуа (голос утончённого Петербурга) описывал Мамонтова как «грандиозного, вульгарного и опасного»¹. Он мог бы описывать и саму Москву.

Мамонтов был не просто покровителем искусств, но и художественной личностью в собственном праве. Он учился пению в Милане, играл под непосредственным руководством Островского в *Грозе*, сам писал и ставил пьесы. На него сильно повлияли народнические идеи, обращавшиеся в Москве в годы его юности. Искусство должно было служить просвещению масс. В памятник этому идеалу он поручил художнику Коровину украсить свой московский вокзал (нынешний Ярославский) росписями с сельскими сценами из северных губерний, куда шли его поезда. «Глаза народа нужно приучать видеть красоту всюду - на улицах и на вокзалах», - заявлял Мамонтов². Его жена Елизавета также была проникнута народническими идеями. В 1870 году супруги купили усадьбу Абрамцево, среди берёзовых лесов близ Сергиева Посада, в шестидесяти километрах к северо-востоку от Москвы, где устроили художественную колонию с мастерскими для возрождения местных крестьянских промыслов и изготовления изделий на продажу в Москве в особом магазине. Ирония заключалась в том, что эти промыслы умирали именно из-за распространения фабричных товаров по железной дороге. А ведь именно это и сделало Мамонтовых такими богатыми.

Абрамцево находилось в самом сердце исторической Московии. Прежде оно принадлежало Аксаковым, ведущему роду славянофилов, и как художественная колония стремилось восстановить тот «подлинный» (то есть основанный на народной почве) русский стиль, которым дорожили славянофилы. Художники стекались туда, чтобы учиться у старых крестьянских ремёсел и усваивать их манеру для собственной работы. Там активно трудились Коровин, оба Васнецова, Поленова, Врубель, Серов и Репин. Гартман прожил там год до своей смерти, построив для деревни мастерскую и лечебницу в неорусском стиле. Наряду со своей «миссией к народу» Абрамцево было, как и всё, к чему прикасался его купеческий основатель, коммерческим предприятием. Его мастерские обслуживали оживлённый спрос на неорусский стиль среди быстро растущего московского среднего класса. То же можно сказать и о других центрах - вроде вышивальной мастерской

¹ А. Бенуа, Возникновение мира искусства (Ленинград, 1928), с. 23.

² Цит. по: J. Ruckman, *The Moscow Business Elite: A Social and Cultural Portrait of Two Generations, 1840–1905* (ДеКалб, Иллинойс, 1984), с. 98.

Соломенко, колонии Талашкино и московских земских студий, - которые также соединяли сохранение с коммерцией. Московские средние классы наполняли свои дома столовой посудой и мебелью в народном вкусе, вышивками и *objets d'art*, которые подобные мастерские выпускали потоком. На верхнем конце рынка существовали и поразительные интерьерные проекты. Елена Поленова (в мастерской Соломенко) устроила столовую с богатыми народными деревянными резьбами в имении московской текстильной баронессы Марии Якунчиковой (где Чехов провёл лето 1903 года, работая над *Вишнёвым садом*). Сергей Малютин (в московских земских студиях) создал сходную столовую для купчихи Перцовой. А существовал ещё и народный стиль - несколько проще, но столь же архаичный, - любимый народнической интеллигенцией. Художник Владимир Конашевич вспоминал, что научился читать по особой азбуке, придуманной его отцом в 1870-е годы. «Книга была набита тележными осями, косами, боронами, стогами сена, овинами и токами.

В кабинете отца перед письменным столом стояло кресло, у которого спинкой была дуга, локотниками - два топора и где-то еще, чуть не на сиденье, примостились кнут и пара лаптей - все вырезанное из дуба. А на столе стояла настоящая маленькая деревенская изба из орехового дерева, полная папирос.³

Чехов любил подтрунивать над этим «народненьким» увлечением. В его рассказе «Попрыгунья» (1891) Ольга - жена московского врача. Она «оклеила стены лубочными картинками, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе».⁴ И всё же сам Чехов был покупателем художественных ремёсел. В его ялтинском доме (ныне музее) стоят два шкафа из Абрамцева и кресло, подобное тому, что описал Конашевич. [Несколько подобных кресел находятся в Историческом музее Москвы. Все они были спроектированы художником Василием Шутовым].

Из этих художественных ремёсел московские художники выработали то, что называли *style moderne*, где русские народные мотивы соединялись с формами европейского *art nouveau*. Этот стиль можно видеть в необыкновенном возрождении московской архитектуры на рубеже XX века и, быть может, прежде всего в великолепном особняке Фёдора Шехтеля для Степана Рябушинского, сумевшем сочетать простую, даже суровую манеру с современными удобствами, которых ожидал богатый промышленник. Незаметно скрыта за пышностью *style moderne* жилых комнат была старообрядческая молельня, оформленная в древнемосковском стиле. Она совершенно выражала раздвоенную сущность этого купеческого сословия - с одной стороны, обращённого назад, к XVII веку, а с другой - уверенно шагающего в XX-й. В этом и состоял парадокс Москвы - прогрессивного города, чей мифический образ самого себя был укоренён в далёком прошлом.

³ В. И. Конашевич, «О себе и своем деле», Новый мир, № 10 (1965), с. 10.

⁴ А. Чехов, «Попрыгунья», Полное собрание сочинений в 30 тт. (Москва, 1974–1983), т. 7, с. 9.

Мода на старую Москву культивировалась также серебряниками и ювелирными мастерскими, обслуживавшими состоятельный купеческий класс города. Мастера вроде Ивана Хлебникова и Павла Овчинникова (бывшего крепостного князя Сергея Волконского) производили серебряную утварь и самовары, блюда в форме древних ладей-викингов (*ковши*), питьевые сосуды, украшения и оклады икон в древнерусском стиле. К этим фирмам присоединился и Карл Фаберже, открывший в Москве особые мастерские для производства товаров для поднимающегося купеческого класса. В Петербурге мастерские Фаберже делали драгоценности в классическом и рокайльном стилях. Но покупать такие вещи могли лишь цари и великие князья. Московские же мастерские выпускали главным образом серебряные изделия, находившиеся в пределах финансовых возможностей среднего класса. Во всех этих московских фирмах работали художники необычайного дарования, большей частью донине неизвестные или забытые. Одним из них был Сергей Вашков, серебряных дел мастер, создававший религиозные предметы в московских мастерских Оловянишниковых, а позднее по заказу Фаберже. Вашков исходил из простого стиля религиозного искусства средневековой Руси, но соединял его со своей собственной неповторимой версией *style moderne*, создавая священные предметы редкой красоты и (что было важно для московского возрождения) вновь соединя церковное искусство с основным руслом культуры.

Николай II был крупным покровителем Вашкова и московской мастерской Фаберже.⁵ Вашков создал серебряные предметы для псевдосредневековой церкви в Фёдоровском городке в Царском Селе - своего рода московского тематического парка, построенного к трёхсотлетию дома Романовых в 1913 году. Это была высшая точка культа Московии. Его насаждал последний царь в отчаянной попытке наделить монархию мифической исторической легитимностью в то время, когда её право на власть уже оспаривалось институтами демократии. Романовы отступали в прошлое, надеясь, что оно спасёт их от будущего. Николай, в особенности, идеализировал царство Алексея в XVII веке. Он видел в нём золотой век патриархального правления, когда царь правил в мистическом единении с православным народом, не тревожимый сложностями современного государства. Он ненавидел Петербург - с его светскими идеями и бюрократией, его западной культурой и интеллигенцией, столь чуждыми «простому русскому народу», - и пытался омосковить его, добавляя луковичные купола и кокошники к классическим фасадам зданий. Именно в его царствование был завершён храм Спаса на Крови на Екатерининском канале. С его луковичными куполами и пёстрыми мозаиками, с его вычурным убранством, столь странно контрастировавшим с классическим ансамблем, в который он был помещён, этот храм был кусочком московского китча. И всё же сегодня туристы стекаются к нему, полагая, что обретают здесь нечто от «настоящей» (экзотической) России, столь очевидно отсутствующей, по их мнению, в Петербурге.

⁵ РГИА, ф. 528, оп. 1, д. 960, лл. 9–10; ф. 1340, оп. 1, д. 545, л. 203; ф. 472, оп. 43, д. 19, л. 179.

Подобно этой церкви, московское возрождение в искусствах вызывало к жизни страну сказок. Отступление в русскую страну чудес было общей тенденцией последних десятилетий XIX века, когда усилившаяся цензура царствования Александра III и первых лет Николая II затруднила реалистической школе использование искусства как средства социальной или политической критики. Поэтому такие художники, как Васнецов, Врубель и Билибин, обратились к русским легендам как к новому способу подхода к национальной теме.⁶ Виктор Васнецов был первым крупным художником, совершившим переход от жанровой реалистической живописи к фантастическим историческим сценам. Он окончил Петербургскую академию, но именно переезд в Москву, по его собственному признанию, вызвал эту перемену. «Когда я приехал в Москву, я почувствовал, что вернулся домой», - писал он Стасову. «В первый раз, когда я увидел Кремль и Василия Блаженного, у меня на глазах выступили слёзы: так сильно было чувство, что они - часть меня». Васнецов изображал монументальные фигуры из эпических народных преданий, вроде Ильи Муромца, подавая их как исследования национального характера. В Петербурге его искусство никто не принимал. Стасов осуждал его за отступление от принципов реализма. Академия порицала его за отказ от классической мифологии. Только Москва приняла Васнецова. Ведущие московские критики давно призывали художников черпать вдохновение в легендарных сюжетах, и Московское общество любителей художеств стало важной площадкой для эпических полотен Васнецова.⁷ Михаил Врубель последовал за Васнецовым из Петербурга, переехав сперва в Москву, затем в Абрамцево, где и он писал сцены из русских преданий. Как и Васнецов, Врубель вдохновлялся московской атмосферой. «Я опять в Москве или лучше - в Абрамцево, - писал он сестре в 1891 году, - и опять осажден тем же, от чего отдыхал 8 месяцев: поисками чисто и стильно прекрасного в искусстве и затейливого личного счастья в жизни».⁸

Васнецов и Врубель перенесли эту страну сказок в свои красочные декорации для Мамонтовской Частной оперы, корни которой уходили в Абрамцево. В кругу Абрамцева существовал сильный дух коллективности, выражавшийся в любительских постановках в колонии и в московском доме Мамонтовых. Станиславский, двоюродный брат Елизаветы Мамонтовой, вспоминал, что во время этих постановок «дом превращался в громадную мастерскую», где актёры, художники, плотники и музыканты повсюду спешно готовили спектакль.⁹ В центре этого сотрудничества стоял идеал синтеза искусств. Васнецов и Врубель вместе с такими композиторами, как Римский-Корсаков, сознательно стремились объединить искусства на основе вдохновлённого фольклором «русского стиля». Большое влияние имела вагнеровская идея тотального произведения искусства - *Gesamtkunstwerk*. Римский даже задумывал русскую версию цикла *Кольцо* на основе русских эпических

⁶ Виктор Михайлович Васнецов: жизнь и творчество (Москва, 1960), с. 148

⁷ Плотников, Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века, с. 156.

⁸ Врубель: переписка, воспоминания о художнике (Москва, 1963), с. 79.

⁹ Станиславский, Моя жизнь в искусстве, с. 141-142.

преданий, где Илья Муромец был бы своего рода славянским Зигфридом.¹⁰ Но и сам Мамонтов, совершенно независимо, пришёл к идее цельного произведения искусства. Как он полагал, опера не может держаться только на хорошем пении и музыке; она должна органически соединить их со зрительным и драматическим элементами. Мамонтов основал свою Частную оперу в 1885 году, через три года после того, как царём наконец была снята государственная монополия Императорского театра (уже явный анахронизм к тому времени, ведь частные театры были запрещены ещё в 1803 году). Она сразу стала центром московского оперного мира, затмив Большой театр своими новаторскими постановками преимущественно русских опер. Васнецов перенёс на сцену яркие основные цвета народной традиции в *Снегурочке* Римского - главным успехе первого сезона. Грузная, луковичеобразная форма дворца царя Берендея, с его пышными орнаментами в народном вкусе и фантастическими колоннами, вылепленными и раскрашенными как русские пасхальные яйца, была вдохновлена деревянным дворцом в Коломенском под Москвой. Всё это вместе вызывало видение волшебного русского царства и приводило публику, никогда прежде не видевшую на сцене такого народного искусства, в восторг и изумление.

Наивысший успех компании наступил после 1896 года, когда великий бас Шаляпин, ещё совсем молодой человек двадцати четырёх лет, подписал контракт с Мамонтовым. Восхождению Шаляпина мешали в Мариинском театре в Петербурге старшие певцы, такие как Фёдор Стравинский (отец композитора), но Мамонтов поверил в него и дал ему роль Ивана Грозного в *Псковитянке* Римского - главной постановке Частной оперы сезона 1896–1897 годов в её новом доме, театре Солодовникова в Москве. Это была сенсация. Римский был в восторге, и, после того как *Садко* был отвергнут Мариинским театром по прямому приказу Николая II (которому хотелось чего-нибудь «повеселее»)¹¹, он без колебаний связал свою судьбу с Мамонтовым. Римский, молодой кучкист 1860-х годов, после 1871 года поднялся до положения одного из столпов русского музыкального истеблишмента и профессора Петербургской консерватории; теперь же и он стал новообращённым московской неонациональной школы. Все шесть его последних крупных опер были поставлены Частной оперой в её своеобразном неорусском стиле, включая *Садко* и *Майскую ночь* (дирижировал двадцатичетырёхлетний Рахманинов) в 1897 году, *Царскую невесту* в 1899-м и *Кащея Бессмертного* в 1902-м. Это были чрезвычайно важные постановки - их сила заключалась прежде всего в зрительном ряде: в ярко стилизованных, народнообразных декорациях и костюмах Коровина, Малютина и Врубеля, находившихся в совершенном соответствии с музыкой этих фольклорных опер-сказок. Они оказали большое влияние на синтетические идеалы движения «Мир искусства» и *Ballets Russes*. Успех Мамонтова был таков, что в 1898 году он согласился совместно финансировать издержки дягилевского журнала *Мир искусства*. Но затем случилась катастрофа.

¹⁰ СП-ПЛМД, ф. 640, оп. 1, д. 1003, лл. 25–32.

¹¹ Цит. по: В. В. Ястребцев, Николай Андреевич Римский-Корсаков: воспоминания, 1886–1908, в 2 тт. (Ленинград, 1959–1960), т. 1, с. 434.

Мамонтова обвинили в присвоении средств из его железнодорожной империи на поддержку Оперы. Разразился скандал и шумный судебный процесс в 1900 году. Мамонтов был оправдан в коррупции на волне общественного сочувствия к человеку, которого, как обыкновенно заключали, попросту увлекла любовь к искусству. Но в финансовом отношении он был разорён. Его компания рухнула, Частная опера закрылась. Сам Мамонтов был объявлен банкротом, а имущество его московского дома распродано с аукциона в 1903 году. Среди лотов находилась деревянная крестьянская модель железнодорожной станции, изготовленная в Абрамцеве.¹²

¹² РГИА, ф. 799, «Через 10 лет после процесса по неизданным документам» (1910).

Частные театральные предприятия стали в известной мере московской модой после отмены государственной монополии в 1882 году. Так, например, актриса Мария Абрамова при поддержке купцов-меценатов открыла собственный театр, где состоялась премьера чеховского «Лешего» (1889); а в 1900-х годах другая известная актриса, Вера Комиссаржевская, владела частным театром в Санкт-Петербурге. Но самым значительным из этих частных начинаний был, безусловно, Московский Художественный театр, основанный Владимиром Немировичем-Данченко и Константином Станиславским в 1898 году. Именно здесь впервые были поставлены последние великие пьесы Чехова.

Станиславский родился в Москве в купеческой семье, которая, как он позже писал, «уже переступила порог культуры». «Деньги зарабатывались для того, чтобы тратить их на общественные и художественные учреждения». Его бабкой по материнской линии была французская актриса Мари Варлей, сделавшая себе имя в Петербурге. Но хотя родители его были достаточно богаты, чтобы устраивать роскошные балы, по существу они оставались людьми старого московского купеческого мира.

Отец Станиславского спал (вместе со своим отцом) в одной постели.¹ Как студент Станиславский участвовал в любительских постановках Мамонтова. Они убедили его, что, хотя в музыку, костюмы и декорации вкладывались огромные усилия, актерской игре уделялось очень мало внимания, и она оставалась крайне любительской - не только в опере, но и в драматическом театре. Он сам выучил себя как актера, часами каждый день стоя перед зеркалом и в течение нескольких лет отрабатывая жесты, чтобы они выглядели более естественными. Его знаменитый «метод» (из которого впоследствии выросло «method acting») в сущности сводился к своеобразному натурализму. Это была игра без «игры» - и потому она так хорошо соответствовала современной драматургической речи (где паузы не менее важны, чем слова) и повседневной реальности чеховских пьес.² Позднее его метод был систематизирован в виде целого ряда приемов, помогавших актеру передавать внутренние мысли и чувства роли. Все они были связаны с воспоминанием моментов особенно сильного переживания из собственной жизни актера, чтобы, по замыслу, помочь ему вызывать эмоцию по требованию. Михаил Булгаков, написавший язвительную сатиру на Художественный театр в своем фарсовом, незавершенном «Черном снеге» (1939–), высмеял эти методы в сцене, где режиссер пытается заставить актера почувствовать, что такое страсть, катая его по сцене на велосипеде.

Видение Станиславским независимого театра свело его с драматургом и режиссером Владимиром Немировичем-Данченко. Оба были убеждены, что театр должен обратиться к

¹ Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, с. 12, 22–23.

² Немирович-Данченко, *Моя жизнь в русском театре*, с. 80–81, 159–160.

массам, ставя пьесы о современной жизни. Первоначально Московский Художественный назывался Общедоступным Художественным театром. Дешевые места для студентов и бедняков были перемешаны с дорогими в передних рядах партера. Даже само здание - обветшалый «Эрмитаж» в Каретном ряду - производило демократическое впечатление. Прежде там давали цирковые представления, и, когда актеры впервые туда въехали, повсюду стоял густой запах пива.³ После быстрой побелки они начали в 1898 году репетиции первых спектаклей - «Царя Федора» Алексея Толстого (1868) и чеховской «Чайки» (1896).

Немирович был горячим поклонником этой пьесы Чехова. В Петербурге она разочаровала публику, ожидавшую комедии. Но в простой, жизненно правдивой манере постановки Художественного театра она стала триумфом. «Публика совершенно утратила ощущение театра, - писал Немирович, - жизнь, которую она теперь увидела в этих простых человеческих соприкосновениях на сцене, была “настоящей”, а не театральной». Люди чувствовали себя «почти смущенными своим присутствием», словно подслушивали будничную домашнюю трагедию. Здесь не было «ничего, кроме разбитых иллюзий и нежных чувств, раздавленных грубой действительностью»⁴. Эта постановка заново открыла Чехова как драматурга, и теперь он возвращался домой, в Москву, уже как ее любимый литературный сын.

Родившийся в Таганроге, на юге России, в семье благочестивого купца старого закала, Антон Чехов приехал в Москву семнадцатилетним юношей и два года спустя, в 1879 году, поступил на медицинский факультет университета. Он влюбился в город с самого начала. «Я навсегда останусь москвичом», - писал он в письме 1881 года⁵. Будучи бедным студентом, а потом врачом, Чехов хорошо знал городские трущобы; всю жизнь он также оставался посетителем московских публичных домов. Его первые литературные опыты были журналистикой («Антоша Чехонте») для юмористических газеток и еженедельников, рассчитанных на новых грамотных московских рабочих и конторских служащих. Он писал зарисовки уличной жизни, водевильные сатиры о любви и браке, рассказы о врачах и судебных следователях, мелких чиновниках и актерах в бедных кварталах Москвы. Таких писателей было немало - самым успешным из них был Владимир Гиляровский, автор ставшей классикой книги 1920-х годов «Москва и москвичи» (ее и сегодня в России широко читают и любят), в известной мере наставник молодого Чехова. Но Чехов был первым крупным русским писателем, вышедшим из дешевой прессы (писатели XIX века, такие как Достоевский и Толстой, печатались в серьезных, «толстых» журналах, сочетавших

³ Там же, с. 108.

⁴ Там же, с. 188.

⁵ А. Чехов, Среди милых москвичей (Москва, 1988), с. 3.

литературу с критикой и политическим комментарием). Его сжатый стиль, которым он так знаменит, был выработан необходимостью писать для пассажиров пригородных поездов.

Чехов знал эти поезда. В 1892 году он купил Мелихово, прелестное небольшое имение в недолгом пути к югу от Москвы. Москва часто служила фоном его рассказов этого периода - например, в «Трех годах» (1895) и «Даме с собачкой» (1899). Но теперь город ощущался и своим отсутствием. Во всех его величайших пьесах Москва предстает как далекий идеальный мир, рай за пределами провинции, где его герои томятся в застойном образе жизни. Чехов понимал их клаустрофобию - он и сам тосковал по городской жизни. «Я скучаю по Москве, - писал он Соболевскому в 1899 году. - Скучно без москвичей, без московских газет и без московских церковных колоколов, которые я так люблю». А Ольге Книппер в 1903 году: «Нового ничего нет. Не пишу ни чего, все жду, когда разрешишь укладываться, чтобы ехать в Москву. В Москву... в Москву! Это говорят уже не «Три сестры», а «Один муж»».⁶

В «Трех сестрах» (1901) Москва становится символом счастья, которого так недостает в жизни сестер. Они мечтают уехать в Москву, где жили в детстве и были счастливы, пока был жив отец. Но они так и остаются в провинциальном городе, не в силах вырваться, и юношеские надежды уступают место горьким разочарованиям зрелого возраста. Их неподвижности не дано ясного объяснения - и именно это заставляло некоторых критиков терять терпение по отношению к пьесе. «Дайте сестрам железнодорожный билет в Москву в конце первого акта - и пьеса закончится», - заметил однажды Мандельштам.⁷ Но в этом-то и не понимается вся суть пьесы. Три сестры страдают не от географического смещения, а от духовного недуга. Задуманные мелочными повседневными распорядками, они тянутся к более высокой форме существования, которую воображают себе в Москве, хотя в глубине сердца знают, что ее не существует. «Москва» сестер - не столько место (они туда так и не едут), сколько легендарное царство, город мечты, дарующий надежду и иллюзию смысла их жизни. Подлинная трагедия трех сестер высказана Ириной в тот момент, когда она понимает, что этот рай - лишь фантазия:

«Я всё ждала, мечтала о том, что мы переедем в Москву, там я встречу настоящего, я мечтала о нём, любила... А оказалось всё вздор, всё вздор...».⁸

Таким образом, Москва у Чехова - символ счастья и лучшей жизни, которая еще впереди. С точки зрения Чехова как русского человека и либерала, ее обещание заключалось в прогрессе и современности - разительный контраст с образом косности, который видел в ней всего тридцатью годами ранее Мусоргский. Чехов верил в науку и технику. По

⁶ Чехов, Полное собрание сочинений, т. 11, с. 311.

⁷ О. Мандельштам, «О пьесе А. Чехова „Дядя Ваня“», Собрание сочинений в 4 тт. (Париж, 1981), т. 4, с. 107.

⁸ А. Чехов, Пьесы, пер. Э. Фен (Хармондсворт, 1954), с. 306

образованию он был врачом, а по складу характера - человеком, искавшим практические решения, а не религию или идеологии. В завуалированном выпаде против Толстого он писал в 1894 году, что «в электричестве и паре больше любви к человечеству, чем в вегетарианстве».⁹ Прогресс - постоянная тема его пьес. Такие дворяне, как Астров в «Дяде Ване» (1896) или Вершинин в «Трех сестрах», беспрестанно рассуждают о будущем России. Они надеются, что когда-нибудь жизнь станет лучше, и говорят о необходимости трудиться ради этого. Чехов разделял надежды этих мечтателей, хотя и беспощадно высмеивал интеллигентов, которые ничего не делают, кроме разговоров о необходимости труда. Трофимов, вечный студент из «Вишневого сада», все время повторяет: «надо работать», - а сам за всю жизнь ничего не сделал. Чехов считал, что благие разговоры - величайшее проклятие России. Он работал с одержимостью всю свою жизнь. Он верил в труд как в цель существования и как в форму искупления: в этом состояло сердце его собственной религиозной веры. «Если работаешь для настоящей минуты, - записал он в своей тетради, - твой труд будет ничтожен. Надо работать, имея в виду только будущее»¹⁰. Пожалуй, лучше всего его credo выражено Соней в последних трогательных минутах «Дяди Вани». Нет, говорит она, ни отдыха от труда, ни отдыха от страдания, и лишь в идеальном мире существует лучшая жизнь:

«Что же делать, надо жить! Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо переносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там, за гробом, скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой - и отдохнем. Я верую, верую горячо, страстно...Мы отдохнем!!»¹¹

Чеховское настойчивое подчеркивание необходимости труда было не просто вольтеровским ответом на поиск смысла жизни. Это была критика землевладельческого дворянства, никогда по-настоящему не знавшего, что такое тяжелый труд, и потому обреченного на упадок. Этой теме посвящена последняя пьеса Чехова - «Вишневый сад», написанная для Художественного театра в 1904 году. Ее часто воспринимали как сентиментальную драму об уходе старого, обаятельного дворянского мира и наступлении дерзкой, современной, городской экономики. Сюжет действительно напоминает мелодрамы о «дворянских гнездах», бывшие в моде со времен Тургенева. Главные герои, Раневские, вынуждены из-за долгов продать свою драгоценную собственность и наследие - сад - купцу Лопахину, который собирается вырубить его и застроить дачами для новых городских средних слоев. Станиславский в первой постановке сыграл пьесу как сентиментальную трагедию: актеры плакали, когда впервые слышали текст. Никто не был

⁹ Цит. по: D. Rayfield, *Understanding Chekhov* (Лондон, 1999), с. 117.

¹⁰ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем в 18 тт. (Москва, 1973–1983), т. 17, с. 17.

¹¹ Чехов, Пьесы, с. 244–245.

готов разрушить мистику «добрых старых дней» усадьбы - мистику, успевшую перерасти в национальный миф. Такие журналы, как «Старые годы» и «Столица и усадьба», питали этот культ своими мечтательными фотографиями и ностальгическими мемуарами о старом дворянском укладе. Политическая программа этих журналов заключалась в сохранении помещичьих усадеб - не только как формы собственности, экономической системы или родового дома, но как последних уцелевших оплотов цивилизации, которой грозила гибель от социальной революции городов. «Наши родовые гнезда, - говорил граф Павел Шереметев в Московском земстве, - несут древний факел культуры и просвещения. Дай Бог им успеха, если только их пощадит бессмысленное стремление уничтожить их будто бы во имя социальной справедливости»¹². Если бы пьеса Чехова была написана после 1905 года, когда первую аграрную революцию пронесло по России и тысячи этих «родовых гнезд» были подожжены или разграблены крестьянами, она, вероятно, и была бы задумана в таком ностальгическом духе. Но Чехов настойчиво требовал, чтобы пьесу ставили как комедию, а не как сентиментальную трагедию; и при таком понимании она не могла быть написана позднее, чем была написана, даже проживи Чехов еще двадцать лет. После революции 1905 года уход старого мира уже перестал быть предметом комедии.

Чехов называл свою пьесу «водевилем»¹³. Во всем «Вишневом саде» он тонко и иронически, почти иконоборчески трактует «культурные манеры» дворянства. Он посмеивается над мистикой «добрых старых дней» усадебной жизни. Мы должны смеяться над банально-сентиментальными речами мадам Раневской, когда она разливается о былой красоте старой усадьбы или о своем счастливом детстве в ней - о мире, который сама же давно променяла на Францию. Ее напыщенные выражения печали и ностальгии опровергаются тем, как быстро она приходит в себя и забывает о своем горе. Это не трагедия, а сатира на старосветское дворянство и на культ сельской России, выросший вокруг него. Что думать нам, например, о Пищике - помещике, который поет хвалы «дворянству на земле», а при первой же возможности отдает эту землю каким-то английским предпринимателям под разработку особой глины (вероятно, для производства унитадов в Сток-он-Тренте)? Что думать о Раневских, которые так дорожат старым патриархальным укладом? Их старый лакей Фирс с ностальгией вспоминает времена крепостного права («когда мужики были при господах, а господа - при мужиках»). Но именно его-то и забывают на усадьбе, когда владельцы собираются и уезжают. Сам Чехов чувствовал к такому лицемерию одно только презрение. Он писал «Вишневый сад», живя в подмосковном имении Марии Якунчиковой. «Трудно было бы найти жизнь более постыдно праздную, нелепую и безвкусную, - писал он. - Эти люди живут исключительно для удовольствия»¹⁴. Купец Лопахин, напротив, задуман Чеховым как герой пьесы. Он показан честным деловым человеком, трудолюбивым и скромным, добрым и великодушным, с

¹² П. С. Шереметев, О русских художественных музеях (Москва, 1915), с. 469.

¹³ Немирович-Данченко, Моя жизнь в русском театре, с. 209.

¹⁴ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем в 20 тт. (Москва, 1944–1951), т. 20, с. 160.

подлинным благородством духа под его мужиковатой внешностью. Хотя ему выгодно купить усадьбу (где его отец был крепостным), Лопахин делает все, чтобы убедить Раневских самим развить ее, предлагает одолжить им денег, чтобы помочь (и, несомненно, все время дает им деньги). Это был первый купец-герой, выведенный на русскую сцену. С самого начала Чехов думал о Станиславском как об исполнителе этой роли - сыне купеческой семьи крестьянского происхождения. Но Станиславский, памятуя об этой параллели, взял себе роль беспутного дворянина Гаева, оставив Лопахина Леонидову, который сыграл его как обычный купеческий стереотип - толстого, плохо одетого (в клетчатых брюках), говорящего грубо и громко, «размахивая руками»¹⁵. Как заключил Мейерхольд, в результате чеховская пьеса лишилась героя: «когда занавес падает, не ощущаешь никакого такого присутствия, а уносишь с собой лишь впечатление “типов”».¹⁶

Постановка «Вишневого сада» в Московском Художественном театре, ставшая канонической, увела нас от подлинного замысла пьесы - и от подлинного Чехова тоже. Ибо все говорит о том, что по темпераменту и по происхождению он отождествлял себя именно с посторонним, прорывающимся сквозь общественные барьеры. Как и Лопахин, отец Чехова был купцом, поднявшимся из закрепощенного крестьянства. Он сам научился играть на скрипке, пел в церковном хоре и в 1864 году стал регентом хора в таганрогском соборе. Чехов разделял трудолюбие своего отца. Он понимал, что и простые люди могут быть художниками. Далеко не оплакивая старый дворянский мир, в своей последней пьесе он приветствует культурные силы, возникшие в Москве накануне двадцатого века.

¹⁵ Е. Клоуз, «Общественный дискурс в Московском Художественном театре», в кн.: E. Clowes, S. Kassow and J. West (ред.), *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia* (Принстон, 1991), с. 279.

¹⁶ В. Мейерхольд, «Натуралистический театр и театр настроения», в кн.: *Meyerhold on Theatre*, пер. и ред. Эдварда Брауна (Лондон, 1969), с. 29.

Во время одной из поездок в город в 1900-х годах Дягилев заметил, что в изобразительном искусстве Москва производит все, на что действительно стоит смотреть. Москва была центром авангарда; Петербург же был «городом художественных сплетен, академических профессоров и пятничных акварельных классов»¹. Из уст убежденного патриота петровской культуры это было поразительным признанием. Но Москва и впрямь была тем местом, где следовало быть в 1900 году, когда русский авангард впервые ворвался на сцену. Наряду с Парижем, Берлином и Миланом она стала одним из главных мировых центров искусства, и ее необыкновенное созвездие авангардных художников вдохновлялось не только европейскими течениями, но и московским наследием. Ее прогрессивная политика, ее непринужденная атмосфера, ее шумная современная жизнь и новые технологии - в культурной среде Москвы было так много такого, что побуждало художников к экспериментальным формам. Поэт Михаил Кузмин, еще один патриот Петербурга, заметил во время поездки в Москву в те годы:

«...громкий московский говор, особенные слова, манера щелкать каблуками на ходу, татарские скулы и глаза, усы, закрученные кверху, кричащие галстуки, яркие жилеты и пиджаки, сама удаль и непреклонность их идей и суждений - все это заставило меня подумать: выступили новые люди».²

Молодое поколение московских купцов-меценатов приняло и стало собирать современное искусство. Они видели в нем союзника своей собственной кампании по преобразованию старой России на современных началах. Эти богатые купеческие сыновья - юные прожигатели жизни и декаденты - вращались в тех же богемных кругах, в кафе, клубах и на вечеринках, что и молодые художники московского авангарда. Поэт Андрей Белый с язвительной усмешкой вспоминал, что Общество свободной эстетики, самый модный из художественных клубов Москвы, в 1917 году вынуждено было закрыться из-за «избытка дам-миллионерш». Купеческие пары, замечал Белый, были повсюду.

«Мужья - приносили субсидии обществам, с твердым упорством козлов добиваясь чего-то от нас; жены - томные, очень красиво рождались из пены кисей и алмазных созвездий Венерами и обретали смысл жизни...».³

Самым колоритным из этих молодых купцов-покровителей был Николай Рябушинский, прославившийся своим декадентским образом жизни - «я люблю красоту и люблю много женщин» - и своими вызывающими вечеринками в своем московском особняке «Черный лебедь». Рябушинский продвигал художников-авангардистов в журнале «Золотое руно» и на его выставках между 1908 и 1910 годами. Его покровительство дало начало группе

¹ Цит. по: S. Grover, «The World of Art Movement in Russia», Russian Review, т. 32, № 1 (1973), с. 34.

² А. Белый, Между двух революций (Ленинград, 1934), с. 244.

³ Там же, с. 219, 224–225.

московских символистов-живописцев «Голубая роза», которые, вместе со своими литературными собратьями и такими композиторами, как Александр Скрябин, искали синтеза искусства с поэзией, музыкой, религией и философией. Рябушинский также финансировал знаменитые выставки «Бубнового валета» (1910–14), на которых более сорока молодых и блистательных художников Москвы (Кандинский, Малевич, Гончарова, Ларионов, Лентулов, Родченко и Татлин) объявили войну реалистической традиции и шокировали публику своим искусством. Экспонаты собирались из обломка ножки стола, железного листа и осколков стеклянного кувшина. Живописцы расписывали собственные нагие тела и шествовали как произведения искусства по московским улицам.

Критики исходили яростью. Сергей Яблоновский заявил, что ничего из этого нельзя назвать искусством, - тогда Лентулов выдавил немного охристой краски на кусок картона и повесил его на ту самую выставку, которую тот раскритиковал, под названием: «Мозг Сергея Яблоновского»⁴. И в других искусствах Москва тоже вела путь эксперимента. Мейерхольд отошел от натурализма Художественного театра и в 1905 году создал свою Театральную студию, где начал опыты с символистской драмой и предельно стилизованной актерской манерой. Скрябин стал первым русским композитором, экспериментировавшим с тем, что позднее назовут «серийной музыкой» (тем же занимались Шёнберг, Берг и Веберн). Скрябин вдохновлял авангард. Молодой Стравинский испытал на себе сильнейшее влияние Скрябина (и был смертельно уязвлен, узнав, что Скрябин не знает его музыки, когда приехал к нему в 1913 году)⁵. В 1962 году, впервые после революции 1917 года снова посетив Россию, Стравинский совершил паломничество в московский музей Скрябина и узнал, что тот стал своего рода подпольным местом встреч авангардных электронных композиторов. Писатель Борис Пастернак, поклонник Скрябина [Отец поэта, Леонид Пастернак, был модным московским художником, а его мать, Розалия Кауфман, - известной пианисткой. Скрябин был близким другом семьи. Под его влиянием юный Борис в течение шести лет изучал музыкальную композицию. «Я любил музыку больше всего на свете, а Скрябина любил больше, чем кого бы то ни было в мире музыки. Скрябин был моим богом и кумиром» (F. Bowers, Scriabin, в 2 тт. (London, 1969), т. 1, с. 321).], прокладывал футуристическую тропу в поэзии вместе с Владимиром Маяковским, своим близким другом и (с 1906 года) товарищем-москвичом. Они искали новый поэтический язык - и слышали его в диссонансе московских улиц:

Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая,
скрыт циферблатами башни.
Мы завоеваны!

⁴ А. Лентулов, «Автобиография», в кн.: Советские художники, в 3 тт. (Москва, 1937), т. 1, с. 162.

⁵ Ф. Бауэрс, Скрябин, в 2 тт. (Лондон, 1969), т. 2, с. 248.

Ванны.
Души.
Лифт.

Расстегнут корсаж души.
Руки жгут тело.
Кричи или не кричи:
«Я не хотел...» -
мучения
жгут
остро.
Колючий ветер
вырывает
клочок дымной шерсти

из трубы.
Лысая уличная лампа
соблазнительно
стягивает
черный чулок
с улицы.⁶

Малевич называл маяковское «Из улицы в улицу» (1913) лучшей иллюстрацией «стихотворного кубизма».⁷

Марина Цветаева была в равной мере поэтом Москвы. Ее отец был Иван Цветаев, в свое время профессор истории искусства Московского университета и основатель Пушкинской галереи; так что, подобно Пастернаку, она выросла в самой гуще московской интеллигенции. Дух города дышит в каждой строке ее поэзии. Она сама однажды написала, что ее ранние стихи были призваны «возвести имя Москвы до уровня имени Ахматовой... Я хотела явить в себе Москву... не для того, чтобы победить Петербург, а чтобы дать Москву Петербургу»:

Купола горят в моем певучем граде,
И странствующий слепец славит Спаса свет.

⁶ «Из улицы в улицу» (1913), в кн.: В. Маяковский, Полное собрание сочинений в 13 тт. (Москва, 1955–1961), т. 1, с. 38–39.

⁷ Цит. по: Н. Харджиев и В. Тренин, Поэтическая культура Маяковского (Москва, 1970), с. 44. О тесных связях между Маяковским и Малевичем см.: J. Stapanian, Mayakovsky's Cubo-Futurist Vision (Хьюстон, Техас, 1986), особенно гл. 4.

- И я дарю тебе свой колокольный град,
Ахматова! - и сердце свое в придачу.⁸

Через дружбу этих лет Цветаева подарила Москву и поэту Мандельштаму. «Это был чудесный дар, - писала жена поэта Надежда, - потому что с одним Петербургом, без Москвы, нет вольного дыхания, нет настоящего чувства России».⁹

После 1917 года Москва затмила Петербург. Она стала советской столицей, культурным центром государства, городом современности и образцом того нового индустриального общества, которое хотели построить большевики. Москва была мастерской авангарда, левых художников Пролеткульта и конструктивистов - таких, как Малевич и Татлин, Родченко и Степанова, - стремившихся посредством искусства конструировать нового советского человека и новое общество. Это был город небывалой свободы и эксперимента - как в жизни, так и в искусстве, - и авангардисты верили, хотя бы на несколько лет в 1920-е годы, что видят в нем очертания своего идеального города. Татлинская «башня» - его неосуществленный проект памятника Третьему Интернационалу на Красной площади - выражала эти революционные надежды. Огромная устремленная вперед фигура, которую предполагалось создать из стальных и железных балок, ярусная и округлая, как церкви средневековой Московии, это замысленное им творение символизировало мессианскую роль города - «заново создать мир», как говорилось в припеве «Интернационала». От старой идеи Москвы как Третьего Рима до советской идеи о ней как о вожде Третьего Интернационала был лишь один короткий шаг в миссии города - спасти человечество.

Советская Москва была исполнена высшей самоуверенности, и эта уверенность отражалась в грандиозных строительных проектах 1930-х годов, в массовом производстве автомобилей, в первых линиях метро и в устремленных вперед и вверх образах социалистического реализма. Старые деревянные дома Москвы сносились бульдозерами. Церкви разрушались. Через центр города была проложена гигантская новая парадная магистраль: старый Тверской бульвар расширили (и переименовали в улицу Горького), на месте старого рынка разбили площадь Революции, а Красную площадь очистили от торговых рядов. Так мавзолей Ленина, священный алтарь революции, стал конечным пунктом массовых шествий 1 Мая и в День Революции. Эти парады с вооруженным маршем мимо Кремля, цитадели Святой Руси, были подражанием старым религиозным процессиям, которые они вытеснили. Были даже планы взорвать собор Василия Блаженного, чтобы участники шествий могли пройти мимо вождей революции, стоявших в приветствии на крыше мавзолея, и уйти дальше одной непрерывной линией.

⁸ М. Цветаева, Пленный дух: избранная проза, пер. и ред. J. King (Лондон, 1983), с. 168. Стихи — из цикла «Стихи к Ахматовой», в кн.: Сочинения в двух томах (Москва, 1980), т. 1, с. 85.

⁹ Н. Мандельштам, Вторая книга (Hope Abandoned), пер. М. Хейворда (Лондон, 1989), с. 467.

Таким образом, Москва Сталина была переотлита как имперский город - советский Петербург, - и, подобно тому нереальному городу, она стала предметом апокалиптических мифов. В романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» (1940) Дьявол посещает Москву и обрушивает ее культурные святыни; Сатана нисходит на город в образе мага по имени Воланд, с шайкой колдунов и сверхъестественным котом по имени Бегемот. Они сеют хаос в столице, разоблачая ее нравственную испорченность, а затем улетают со Воробьевых гор, откуда Наполеон (тот другой дьявол) когда-то впервые устремил взгляд на город. Вместе с ними улетала и молодая москвичка Маргарита, принесящая себя в жертву Воланду, чтобы спасти своего возлюбленного Мастера, автора подавленной рукописи о Понтии Пилате и суде над Христом. Когда их кони взвились в воздух и понеслись вверх, к небу, Маргарита «обернулась в полете и увидела, что не только разноцветные башни, но и весь город давно уже исчез из виду, поглощенный землей, и только туман да дым стояли над тем местом, где он был».¹⁰

И все же на протяжении всего двадцатого века Москва оставалась «домом». Она оставалась тем материнским городом, которым была всегда, и, когда осенью 1941 года Гитлер пошел на нее, ее жители сражались за ее защиту. О том, чтобы оставить город, как Кутузов оставил его Наполеону в 1812 году, не было и речи. Четверть миллиона москвичей рыли последние оборонительные рубежи, везли продовольствие солдатам на фронт и ухаживали за ранеными в собственных домах. Последним отчаянным усилием немцев отбросили от ворот города - место это и сегодня отмечено гигантским железным крестом на дороге из Москвы в аэропорт Шереметьево. Это была спасена не советская столица, а Матушка-Москва. Словами Пастернака:

Все дымкой сказочной подернется,
Подобно завиткам по стенам
В боярской золоченой горнице
И на Василии Блаженном.
Мечтателю и полуночнику
Москва милей всего на свете.
Он дома, у первоисточника
Всего, чем будет цвести столетье.¹¹

¹⁰ М. Булгаков, Мастер и Маргарита, пер. М. Гленни (Лондон, 1984), с. 397.

¹¹ «Весна» (1944), в кн.: С. Barnes, Boris Pasternak: A Literary Biography, в 2 тт. (Кембридж, 1989–1998), т. 2, с. 202.



Крепостные художники.
Николай Аргунов: «Портрет
Прасковьи Шереметевой»
(1802).

Во время создания этого
портрета брак певицы-
крепостной с графом
Шереметевым был скрыт от
публики и двора. Аргунов
был первым русским
художником крепостного
происхождения, избранным в
Императорскую академию
художеств.



Образы домашнего быта.

Слева: Василий Тропинин.
«Портрет Пушкина» (1827). В халате писатель изображён как европейский джентльмен, однако совершенно естественно чувствует себя в рамках обычаев своей родной страны.



Внизу: Алексей Венецианов.
«Утро помещицы» (1823) - картина того, что Герцен называл «феодалною привязанностью» между дворянской семьёй и дворовыми крепостными.



Вверху: Алексей Венецианов. «На пашне. Весна» (1827) - идеализированное изображение женщины-крестьянки за сельскохозяйственным трудом в традиционных русских одеждах.

Внизу: Василий Перов. «Охотники на привале» (1871). Подобно Тургеневу, Перов изображает охоту как занятие, сближающее разные сословия. Здесь помещик (слева) и крестьянин (справа) делят между собой еду и питье.





Вверху: Теремной дворец Кремля, восстановленный в 1850-х годах Фёдором Солнцевым в стиле московской архитектуры XVII века, с изразцовыми печами и арками в форме кокошников.

Внизу: Василий Суриков. «Боярыня Морозова» (1884). Все лица на картине Суриков писал с московских старообрядцев.





Московская мастерская Фаберже создавала вещи в русском стиле, весьма отличавшемся от классических и рокайльных ювелирных изделий, которые фирма производила в Петербурге.

Вверху: Императорский подарочный ковш (древний тип черпака), выполненный из зелёного нефрита, золота, эмали и бриллиантов; преподнесён царём Николаем II французскому послу в 1906 году.

Внизу: Серебряная ваза-сирена работы Сергея Вашкова (1908). Птица-дева увенчана кокошником, а её крылья украшены турмалинами.





Илья Репин. «Портрет Владимира Стасова» (1873). Стасов - критик-националист, чьи догматические взгляды на необходимость того, чтобы искусство было обращено к народу, оказывали на Мусоргского и Репина огромное, а порой и гнетущее влияние.

«Какой портрет Мастера вы написали! - писал композитор. - Кажется, будто он выползает из полотна прямо в комнату».

Внизу: Репин. «Бурлаки на Волге» (1873). Стасов видел в этой картине комментарий к скрытой силе социального протеста в русском народе.





Иван Крамской. «Крестьянин Игнатий Пирогов» (1874) - поразительно этнографический портрет крестьянина как отдельной человеческой личности.



Леон Бакст: «Портрет Дягилева с няней» (1906).

Дягилев никогда не знал своей матери: она умерла, когда он родился.



4. КРЕСТЬЯНСКИЙ БРАК



Летом 1874 года тысячи студентов покинули аудитории в Москве и Санкт-Петербурге и тайно отправились в деревню, чтобы начать там новую жизнь вместе с русским крестьянством. Отказываясь от дома и семьи, они «шли в народ» в надежде найти новую общность в братстве людей. Немногие из этих молодых первопроходцев когда-либо в к тому времени в жизни видели деревню, но все представляли её как гармоничную общину, подтверждающую природный социализм русского крестьянства. Поэтому они убедили себя, что найдут в крестьянине родственную душу и союзника их демократического настроя. Студенты называли себя народниками, «слугами народа» (народа), и целиком отдавали себя «народному делу». Некоторые пытались одеваться и говорить как крестьяне, настолько сильно они отождествляли себя с их «простым образом жизни». Один из них, еврей, даже носил крест, полагая, что это приблизит его к «крестьянской душе»¹. Они осваивали ремёсла и промыслы, чтобы быть полезнее крестьянам, и приносили книги и брошюры, чтобы учить их грамоте. Слившись с народом и разделив тяготы его жизни, эти молодые революционеры надеялись завоевать доверие крестьян и помочь им понять весь ужас их общественного положения.

Но это было не обычное политическое движение. «Хождение в народ» было формой паломничества, и люди, вовлекавшиеся в него, были похожи на тех, кто отправляется в монастырь в поисках истины. Эти молодые миссионеры были измучены чувством вины за своё привилегированное положение. Многие из них ощущали личную вину перед теми крепостными - нянями и слугами, - которые растили их в аристократических усадьбах их семей. Они стремились освободиться от греховного мира своих родителей, чьё богатство было куплено потом и кровью народа, и отправлялись в деревню в духе покаяния, чтобы создать «Новую Россию», где дворянин и крестьянин вновь соединятся в духовном возрождении нации. Посвящая себя народному делу - освобождению крестьян от бедности, невежества и угнетения со стороны дворян и государства, - студенты надеялись искупить собственный грех: то, что они родились в привилегированном сословии.

«Мы поняли, - писал видный теоретик народничества Николай Михайловский, - что сознание общечеловеческой правды и общечеловеческих идеалов далось нам только благодаря вековым страданиям народа... Мы - должники народа, ...но долг лежит на нашей совести».²

Такие идеалистические надежды возникли благодаря освобождению крестьян. Писатели, такие как Достоевский, сравнивали указ 1861 года с крещением Руси в X веке. Они говорили о необходимости, чтобы помещик и крестьянин преодолели прежнюю разделённость и

¹ О. Д. Аптекман, Общество «Земля и воля» 70-х годов (Петроград, 1924), с. 168.

² Цит. по: T. Szamuely, The Russian Tradition (London, 1974), с. 201

примирились на основе общей национальности. Ведь, как писал Достоевский в 1861 году, «всякий русский прежде всего русский, а потом уже принадлежит к какому-либо сословию»³. Образованные классы призывали осознать свою «русскость» и обратиться к крестьянам как к культурной миссии - просвещать их как граждан и объединять Россию на основе национальной литературы и искусства.

Именно такое видение вдохновило студентов идти в народ. Воспитанные в европейском мире дворянского дома и университета, они отправлялись в незнакомую страну и к новой нравственной жизни, основанной на «русских началах». Они воспринимали освобождение крестьян как очищение России от её греховного прошлого - и надеялись, что из этого родится новая нация. Писатель Глеб Успенский, который присоединился к народникам в их «хождении в народ», поклялся начать новую жизнь «в шестьдесят первом году». «Вот почему, когда «настал 61 год», взять с собою «в дальнюю дорогу» что-нибудь вперед из моего личного прошлого было решительно невозможно... чтобы жить хоть как-нибудь, надобно было непременно до последней капли забыть все это прошлое, истребить в себе внедренные им качества».⁴

Некоторые народники покинули родительские дома, чтобы жить в «трудовых коммунах», где всё было общим (иногда даже любовные связи), по принципам, изложенным радикальным критиком Николаем Чернышевским в его знаменитом романе «*Что делать?*» (1862). Этот роман предлагал читателям своего рода чертёж нового общества. Он стал библией для революционеров, в том числе для молодого Ленина, который говорил, что вся его жизнь изменилась под его влиянием. Большинство таких коммун вскоре распалось: студенты не выдерживали тягот сельского труда, не говоря уже о крестьянской пище, а из-за собственности и любовных отношений постоянно возникали ссоры. Но дух коммуны, аскетический образ жизни и материалистические убеждения, усвоенные ими у Чернышевского, продолжали вдохновлять их на отказ от старого общества. Этот разрыв поколений стал темой романа Тургенева «*Отцы и дети*» (1862) (часто неверно переводимого как «Отцы и сыновья»). Действие романа происходит в атмосфере студенческого протеста начала 1860-х, когда призыв молодёжи к прямому действию во имя народа вызвал конфликт с «людьми сороковых годов» - либеральными литераторами вроде Тургенева и Герцена, которые довольствовались критикой существующего порядка, не обращаясь к будущему. У России XIX века тоже было своё движение «шестидесятников».

«Крестьяне совершенно захватили нашу литературу, - писал Тургенев Павлу Анненкову в 1858 году. - И всё же я начинаю подозревать, что мы по-настоящему не понимаем ни их самих, ни их жизни»⁵. Эти сомнения лежали в основе его критики студенческих

³ Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений, 30 тт. (Ленинград, 1972–88), т. 18, с. 57.

⁴ Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, 15 тт. (Москва–Ленинград, 1940–54), т. 14, сс. 576–577.

⁵ И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем, 28 тт. (Москва–Ленинград, 1960–68), т. 2, с. 160.

«нигилистов», как их тогда называли. Но они в равной мере относились и к одержимости интеллигенции «крестьянским вопросом», который после 1861 года господствовал в русской культуре. После освобождения крестьян остальное общество было вынуждено признать в крестьянине согражданина. Вдруг старые мучительные вопросы о судьбе России оказались связаны с подлинной сущностью крестьянина. Хорош он или плох? Можно ли его цивилизовать? Что он может дать России? И откуда он произошёл? Никто не знал ответов. Ведь, по известным строкам поэта Некрасова:

Всему привет... Я узнаю
Суровость рек, всегда готовых
С грозой выдержать войну,
И ровный шум лесов сосновых,
И деревенек тишину..⁶

Целые армии фольклористов отправились исследовать эту сельскую глубину. «Изучение народа - наука нашего времени», - заявил Фёдор Буслаев в 1868 году.⁷ В Москве и Петербурге создавались этнографические музеи; их целью было, по словам одного из основателей, Ивана Беляева, «познакомить русских с собственным народом»⁸. Публика была поражена крестьянскими костюмами и утварью, фотографиями и макетами их жилищ в разных областях страны. Всё это казалось экзотикой. Почти во всех серьёзных областях знания - географии, философии, богословии, филологии, мифологии и археологии - крестьянский вопрос стал главным вопросом дня.

Писатели тоже погружались в крестьянскую жизнь. По словам Салтыкова-Щедрина, крестьянин стал «героем нашего времени»⁹. В русской литературе начала XIX века образ русского крестьянина в целом был сентиментальным: это был типичный персонаж с человеческими чувствами, но далеко не мыслящая личность. Всё изменилось в 1852 году, с выходом шедевра Тургенева «Записки охотника». Здесь впервые в русской литературе читатель увидел крестьянина как разумного человека, а не только как страдающую жертву, как это было в прежней романтической литературе. Тургенев показал крестьянина как человека, способного и к практическому хозяйствованию, и к высоким мечтам. Он глубоко сочувствовал русскому крепостному. Его мать, владевшая большим имением в Орловской губернии, где он вырос, была жестока и беспощадна к своим крепостным. Их били или

⁶ «Тишина» (1857), в: Н. А. Некрасов, Сочинения, 3 тт. (Москва, 1959).

⁷ Ф. Буслаев, «Этнографические вымыслы наших предков», в: Сборнике антропологических и этнографических статей о России и странах ей прилежащих (Москва, 1868), с. 95.

⁸ И. Д. Беляев, «По поводу этнографической выставки, имеющей открыться весной 1867 года», День (1865), № 41, с. 983.

⁹ См.: С. Frierson, Peasant Icons: Representations of Rural People in Late Nineteenth-century Russia (Oxford, 1993), с. 128.

ссылали на каторгу в Сибирь - нередко за пустяки. Тургенев описал это в довольно страшном рассказе «Пунин и Бабурин» (1874), а также в незабываемом «Муму» (1852), где барыня велит крепостному убить собаку только потому, что та лает. «Записки охотника» сыграли огромную роль в изменении общественного отношения к крепостным и к вопросу реформы. Позднее Тургенев говорил, что самый гордый момент в его жизни наступил вскоре после 1861 года, когда двое крестьян подошли к нему в поезде из Орла в Москву, поклонились до земли по-русски и «поблагодарили его от имени всего народа».¹⁰

Из всех, кто писал о крестьянах, никто не вдохновлял народников сильнее, чем Николай Некрасов. Поэзия Некрасова дала новый, подлинный голос «мести и скорби» крестьянства. Особенно сильно он звучал в его эпической поэме «*Кому на Руси жить хорошо?*» (1863–1878), которая стала для народников почти священным песнопением. Их привлекала не только её преданность народному делу, но и гневное осуждение дворянского класса, из которого происходил и сам Некрасов. Его стихи были полны разговорных выражений, прямо взятых из крестьянской речи. Такие поэмы, как «В дороге» (1844) или «Коробейники» (1861), были почти дословной записью крестьянского разговора. Люди сороковых годов, такие как Тургенев, воспитанные в убеждении, что язык крестьян слишком груб для искусства, обвиняли Некрасова в «посягательстве на поэзию»¹¹. Но студентов его стихи вдохновляли.

Крестьянский вопрос, возможно, и был главным вопросом дня. Но каждый ответ на него был мифом. Как писал Достоевский:

Вопрос о народе и о взгляде на него, о понимании его те перь у нас самый важный вопрос, в котором заключается всё наше будущее, даже, так сказать, самый практический вопрос наш теперь. И однако же, народ для нас всех - всё еще теория и продолжает стоять загадкой. Все мы, любители народа, смот рим на него как на теорию, и, кажется, ровно никто из нас не зо любит его таким, каким он есть в самом деле, а лишь таким, ка ким мы его каждый себе представили. И даже так, что если б народ русский оказался впоследствии не таким, каким мы каж дый его представили, то, кажется, все мы, несмотря на всю лю бовь нашу к нему, тотчас бы отступились от него без всякого сожаления.¹²

Каждая теория приписывала крестьянину определённые добродетели и принимала их за сущность национального характера. Для народников крестьянин был природным социалистом, воплощением коллективного духа, отличавшего Россию от буржуазного Запада. Демократы вроде Герцена видели в нём защитника свободы - его необузданность выражала дух свободной России. Славянофилы считали его русским патриотом,

¹⁰ Б. Соколов, «Мужик в изображении Тургенева», в: И. Н. Розанов и Ю. М. Соколов (ред.), Творчество Тургенева: сборник статей (Москва, 1920), с. 203.

¹¹ S. Birkenmayer, Nikolaj Nekrasov: His Life and Poetic Work (The Hague, 1968), с. 76. Обвинение в «посягательстве на поэзию» было выдвинуто А. Григорьевым: «Стихотворения Н. Некрасова», Время, т. 12 (1862), с. 38.

¹² Достоевский, Полное собрание сочинений, т. 22, с. 44.

страдающим и терпеливым, смиренным последователем правды и справедливости, подобным былинному богатырю Илье Муромцу. Они утверждали, что крестьянская община - живое доказательство того, что России не нужно искать нравственные принципы за пределами своих национальных границ. «Община, - заявлял один из основателей этого движения Константин Аксаков, - представляет таким образом нравственный хор, и как в хоре не теряется голос, но, подчиняясь общему строю, слышится в согласии всех голосов: так и в общине не теряется личность, но, отказываясь от своей исключительности для согласия общего, она находит себя в высшем очищенном виде, в согласии равномерно самоотверженных личностей»¹³. Достоевский тоже видел в крестьянине нравственное существо, воплощение «русской души»; однажды он даже в известном споре заявил, что простой «кухонный мужик» нравственно выше любого буржуазного европейского господина. Крестьяне, утверждал он, «укажут нам новый путь», и вовсе не мы должны их учить, а «нам самим следует поклониться народной правде»¹⁴.

Это сосредоточение внимания на крестьянском вопросе было признаком более широкого национального согласия, или идеологии, которая складывалась в России в это время. Старые споры между западниками и славянофилами постепенно затихали, поскольку обе стороны начали признавать необходимость для России найти правильное равновесие между западной учёностью и своими собственными началами. Намёки на такой синтез появились уже в 1847 году, когда главный западник, радикальный критик Белинский, сказал, что в области искусства он «склонен стать на сторону славянофилов» против космополитов¹⁵. Со своей стороны, молодые славянофилы в 1850-е годы всё больше приходили к мысли, что «нация» заключена во всех слоях общества, а не только в крестьянах, как считали старшие. Некоторые даже утверждали - и этим почти не отличались от западников, - что подлинная сфера нации есть гражданская жизнь, и что продвижение России в мире зависит от возвышения крестьян до этой сферы¹⁶. Иными словами, к 1860-м годам сложилось общее мнение, что Россия должна развиваться по европейскому пути либеральных реформ, но при этом не слишком резко порывать со своими особыми историческими традициями. Нужно было сохранить и Петра, и крестьянина. Такой была позиция движения «почвенников», к которому в 1860-е годы принадлежали Достоевский и его брат Михаил.

Народничество было культурным плодом этого синтеза и потому стало чем-то вроде национального символа веры. Романтический интерес к народной культуре, охвативший Европу в XIX веке, нигде не ощущался так сильно, как среди русской интеллигенции. Как писал поэт Александр Блок (с лёгкой долей иронии) в 1908 году:

¹³ К. С. Аксаков, Полное собрание сочинений, 2 тт. (Санкт-Петербург, 1861), т. 1, с. 292.

¹⁴ Ф. Достоевский, Дневник писателя, с. 160 и др.

¹⁵ В. Г. Белинский, Избранные философские сочинения, 2 тт. (Москва, 1948), т. 2, с. 443.

¹⁶ См., например: И. С. Аксаков, «Москва, 24 марта», в: *День* (24 марта 1862), сс. 2–3.

С екатерининских времен проснулось в русском интеллигенте народолюбие, и с той поры не оскудевало. Собирали и собирают материалы для изучения "фольклора"; загромождают книжные шкафы сборниками русских песен, былин, легенд, заговоров, причитаний; исследуют русскую мифологию, обрядности, свадьбы и похороны; печалуются о народе; ходят в народ, исполняются надеждами и отчаиваются; наконец, погибают, идут на казнь и на голодную смерть за народное дело..¹⁷

Интеллигенция определялась своей миссией служения народу, так же как дворянство определялось служением государству; и интеллигенция жила убеждением, о котором многие её представители потом пожалели: что «благо народа» - высший интерес, которому должны подчиняться все другие принципы, включая закон и христианские заповеди. Такие взгляды были настолько распространены, что их разделяли даже люди при дворе, в государственном управлении и в аристократии. Либеральный дух реформ, который привёл к освобождению крестьян, продолжал определять и подход правительства к крестьянству в 1860-е и 1870-е годы. После того как крестьянин был освобождён от власти помещика, стало ясно, что он стал ответственностью государства: он стал гражданином.

После 1861 года правительство создало целый ряд учреждений, чтобы улучшить положение своих крестьян-граждан и включить их в общенациональную жизнь. Большинство этих инициатив осуществляли новые органы местного самоуправления - земства, учреждённые в 1864 году на уездном и губернском уровне. Земствами управляли такие патриархальные помещики, каких мы встречаем у Толстого и Чехова, - либеральные, благонамеренные люди, мечтавшие принести цивилизацию в отсталую деревню. Имея ограниченные средства, они основывали школы и больницы; предоставляли крестьянам ветеринарную и агрономическую помощь; строили дороги и мосты; вкладывали средства в местные промыслы и промышленность; финансировали страхование и сельский кредит; проводили широкие статистические обследования, чтобы подготовить почву для будущих реформ. [Надежды земских либералов так никогда и не сбылись. После убийства Александра II в 1881 году правительство нового царя, Александра III, резко урезало полномочия земств, видя в них опасные рассадники радикализма. Многие из студентов, участвовавших в «хождении в народ», в конце концов поступили на службу в земства - учителями, врачами, статистиками, агрономами; их демократические убеждения неизменно привлекали внимание полиции. Полиция устраивала обыски в земских учреждениях - включая даже больницы и дома для умалишённых, - разыскивая там подобных «революционеров». Доходило до того, что арестовывали даже дворянок за то, что те учили крестьянских детей грамоте. (А. Тырко-Вильямс, "То, чего больше не будет (Париж, n.d.), с. 253).] Оптимистические ожидания земских либералов широко разделялись высшими слоями общества. Существовало общее настроение патерналистского народолюбия -

¹⁷ А. Блок, «Народ и интеллигенция», в: М. Raeff, Russian Intellectual History: An Anthology (New Jersey, 1978), с. 359.

сочувствия к народу и его делу, побуждавшего знатных людей из самых разных кругов поддерживать радикальных студентов.

Министр юстиции в докладе царю перечислял целый ряд безрассудных поступков в «безумное лето» 1874 года: жена полковника жандармерии передавала тайные сведения своему сыну; богатый помещик и мировой судья укрывал одного из ведущих революционеров; профессор познакомил пропагандиста со своими студентами; семьи нескольких государственных советников тепло одобряли революционную деятельность своих детей.¹⁸ Даже Тургенев, который видел решение крестьянского вопроса в либеральной реформе, не мог не восхищаться (и, возможно, не завидовать) идеалистической страстности этих революционеров¹⁹. Он вращался в их кругах во Франции и Швейцарии и даже дал денег теоретику народничества Петру Лаврову чтобы тот мог издавать в Европе свой журнал «Вперёд!». ²⁰ В романе «Новь» (1877) Тургенев дал портрет тех людей, которые откликнулись на призыв Лаврова. Хотя он видел иллюзии народников насквозь, он сумел передать и своё восхищение ими. «Эти молодые люди по большей части добры и честны, - писал он другу, закончив роман в 1876 году, - но путь их настолько ложен и непрактичен, что не может не привести к полному краху».²¹

Так в итоге и случилось. Большинство студентов встретило со стороны крестьян осторожную подозрительность или враждебность. Крестьяне смиренно слушали их революционные проповеди, на самом деле почти ничего не понимая. Они настороженно относились к учёности студентов и к их городским манерам и во многих местах доносили на них властям. Екатерина Брешковская, впоследствии одна из ведущих русских социалисток, оказалась в тюрьме после того, как крестьянка, у которой она жила в Киевской области, «испугалась вида всех моих книг и донесла на меня становому»²². Социалистические идеи народников были чужды крестьянству, или, по крайней мере, крестьяне не могли понять их в той форме, в какой им их объясняли. Один пропагандист дал крестьянам прекрасное описание будущего социалистического общества, где вся земля будет принадлежать труженикам и никто никого не станет эксплуатировать. И вдруг один крестьянин радостно воскликнул: «Вот хорошо-то будет, когда землю поделят! Я найму двух батраков - вот тогда и заживу!»²³ Что же касается идеи свержения царя, то она

¹⁸ Szamuely, *The Russian Tradition*, с. 383.

¹⁹ О пронизательном взгляде на глубокую двойственность Тургенева в этом вопросе см.: A. Kelly, «The Nihilism of Ivan Turgenev», в: *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998).

²⁰ F. Seeley, *Turgenev: A Reading of His Fiction* (Cambridge, 1991), с. 339.

²¹ V. S. Pritchett, *The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev* (London, 1977), с. 216.

²² GARF: ф. ...

²³ Аптекман, *Общество «Земля и воля» 70-х годов*, с. 145.

вызывала полное непонимание и даже возмущённые крики у деревенских жителей, которые смотрели на царя как на живого бога. «Как же нам жить без царя?» - спрашивали они.²⁴

Собранные полицией, сосланные или вынужденные уйти в подполье, народники вернулись после своего поражения в состоянии глубокого отчаяния. Они вложили слишком многое из самих себя в свой идеализированный образ крестьянства, слишком многое поставили в своей личной судьбе на «народное дело», и крушение этого образа и этого дела стало для них страшным ударом по собственной личности. Писатель Глеб Успенский, если взять крайний и трагический пример, после многих лет попыток примириться с суровой реальностью крестьянской жизни в конце концов сошёл с ума; многие народники после этого грубого пробуждения запили. Вдруг стало ясно, что тот образ крестьянства, который существовал у них в голове, в действительности не существует - это была лишь теория и миф, - и что от настоящих крестьян их отделяет культурная, социальная и умственная пропасть, которую они не в силах преодолеть. Как неразгаданная загадка, крестьянин оставался неизвестным и, возможно, непознаваемым.

²⁴ GARF, f. 112, op. 1, d. 282, l. 151.

Летом 1870 года Илья Репин уехал из Петербурга в «неизвестную страну».¹ Вместе с братом и своим товарищем по учебе, художником Федором Васильевым, он отправился на пароходе вниз по Волге до города Ставрополя, примерно в 700 километрах к востоку от Москвы. Целью молодого художника было изучить крестьян для задуманной им картины о волжских бурлаках. Мысль об этой картине впервые пришла ему летом 1868 года, когда он увидел артель бурлаков, устало бредущих по берегу реки недалеко от Петербурга.

Сначала Репин хотел противопоставить этим печальным фигурам ухоженную группу веселых отдыхающих. Это был бы вполне типичный пример назидательной жанровой живописи, которую тогда предпочитало большинство русских реалистов. Но от этого агитационного замысла его отговорил друг Васильев, талантливый пейзажист из круга передвижников, убедивший его изобразить бурлаков самих по себе.

На то, чтобы добиться денег и разрешений на поездку, ушло два года: царские власти, разумеется, с подозрением относились к студентам-художникам и опасались, что у них могут быть революционные цели. Три месяца Репин жил среди бывших крепостных в селе Ширяево, стоявшем над Волгой близ Самары. Он заполнял свои альбомы этнографическими подробностями: зарисовывал их рыбацкие лодки и сети, домашнюю утварь, обувь и одежду из тряпья.

Жители деревни не хотели, чтобы их рисовали. Они верили, что дьявол крадет у человека душу, когда его изображение появляется на бумаге. Однажды они застали Репина, когда он уговаривал группу деревенских девушек позировать ему. Они обвинили художника в дьявольском деле и потребовали у него «паспорт», грозя отвести его к местному уряднику. Единственным документом, который был у Репина при себе, оказалось письмо из Академии художеств. Впечатляющие императорские знаки на бланке сразу всех успокоили. «Видите, - сказал деревенский писарь, внимательно изучивший этот “паспорт”, - он к нам от самого царя».²

В конце концов художник нашел артель бурлаков, которые за плату позволили ему делать с них наброски. Несколько недель он жил рядом с этими человеческими вьючными животными. Узнавая их ближе, он начал видеть в них отдельных людей, со своим характером. Один раньше был иконописцем, другой - солдатом, а третий, по имени Канин, прежде был священником. Репина поразило, сколько таланта пропадает в их скотском подневольном труде. Впряженные в лямки, с благородными, обветренными лицами, бурлаки казались ему «учеными-философами, коих покупали богатые патриции на рынках,

¹ И. Репин, Далекое и близкое, 5-е изд. (Москва, 1960), с. 238.

² И. Репин, Далекое и близкое, 5-е изд. (Москва, 1960), с. 247

торговавших рабами».³ Их порабощение стало для него символом подавленной творческой силы русского народа. На лице Канина, как думал Репин, был «сам русский характер»:

Что-то в нем восточное, древнее... лицо скифа... А вот глаза, глаза! Какая глубина взгляда!... А лоб - большой, умный, интеллигентный лоб... Он казался мне какой-то огромной тайной, и потому я его любил. И Канин, с тряпичей на голове, с заплатками, шитыми его собственными руками и протертыми снова, был человек, внушающий большое к себе уважение: он был похож на святого на искусе.⁴

В окончательной картине «Бурлаки на Волге» (1873) (илл. 11) прежде всего выделяется именно это человеческое достоинство. В то время этот образ был необычным и по-настоящему новаторским. До тех пор даже у такого демократического художника, как Алексей Венецианов, крестьянин изображался либо идеализированно, либо сентиментально. У Репина же каждый бурлак был написан с натуры, и каждое лицо рассказывало свою собственную историю личного страдания.

Стасов увидел в картине намек на скрытую силу социального протеста в русском народе; этот дух, по его мнению, выражался в жесте молодого бурлака, поправляющего лямку на плече. Достоевский, напротив, хвалил картину за отсутствие грубой тенденциозности и видел в ней скорее эпический портрет русского характера. Что же именно хотел сказать сам Репин, судить труднее. Вся его жизнь была борьбой между политикой и искусством.

Репин был «человеком шестидесятих годов» - десятилетия бунтарских вопросов и в искусстве, и в общественной жизни. В демократических кругах, где он вращался, было принято считать, что долг художника - обращать внимание общества на необходимость социальной справедливости, показывая, как на самом деле живет простой народ. В этом был и национальный смысл: если искусство должно быть правдивым и значительным, если оно должно учить людей чувствовать и жить, то ему нужно быть национальным - в том смысле, чтобы оно коренилось в повседневной жизни народа.

³ И. Репин, Далекое и близкое, 5-е изд. (Москва, 1960), с. 272

⁴ И. Репин, Далекое и близкое, 5-е изд. (Москва, 1960), с. 251-252, 272-273



Илья Репин: наброски к «Бурлакам на Волге», 1870 г.

Именно так рассуждал Стасов, властный наставник национальной школы во всех искусствах. Русские художники, утверждал он, должны отказаться от подражания европейскому искусству и искать темы и художественные формы у собственного народа. Вместо античных или библейских сюжетов они должны изображать «сцены из деревни и города, дальние углы провинции, заброшенную жизнь одинокого чиновника, уголок одинокого кладбища, сумятицу базарной площади, всякую радость и всякое горе, которое растет и живет и в крестьянской избе, и в богатом доме».⁵

Владимир Стасов был самоназначенным защитником гражданского реализма в искусстве. Он поддерживал передвижников в живописи и кучкистов в музыке, восхваляя и тех и других за разрыв с европейским стилем Академии и подталкивая каждого по-своему становиться более «русским». Почти каждый художник и композитор 1860–1870-х годов в какой-то момент оказывался в крепких объятиях Стасова. Критик видел себя возницей

⁵ В. В. Стасов, Избранные сочинения, 2 тт. (Москва, 1937), т. 1, с. 94.

тройки, которая скоро вынесет русскую культуру на мировую сцену. Репин, Мусоргский и скульптор Антокольский были для него тремя конями этой тройки.⁶

Марк Антокольский был бедным еврейским мальчиком из Вильны. Он поступил в Академию в то же время, что и Репин, и входил в число четырнадцати студентов, покинувших ее в знак протеста против формальных правил классицизма и создавших в 1863 году *артель*, то есть коммуну свободных художников. Антокольский быстро прославился серией скульптур из повседневной жизни еврейского гетто, которые все противники Академии приветствовали как первый настоящий триумф демократического искусства.

Стасов стал наставником Антокольского, рекламировал его работы и, как умел только он, настойчиво заставлял его создавать все новые скульптуры на национальные темы. Особенно критик восхищался «*Преследованием евреев испанской инквизицией*» (впервые выставлено в 1867 году) - произведением, которое Антокольский так и не закончил, хотя сделал к нему серию этюдов. Стасов видел в нем аллегорию политического и национального угнетения - тему, столь же важную, по его мнению, для русских, как и для евреев.⁷

Репин чувствовал свое родство с Антокольским. Он тоже происходил из бедной провинциальной семьи - был сыном военного поселенца (особой категории государственных крестьян) из маленького городка Чугуева на Украине. Ремеслу он научился как иконописец, еще до поступления в Академию, и, как и скульптор, чувствовал себя чужим в петербургской светской среде. Оба они были вдохновлены старшим товарищем Иваном Крамским, который возглавил протест 1863 года.

Крамской был важен как портретист. Он писал видных людей - Толстого, Некрасова, - но писал и безвестных крестьян. Более ранние художники, например Венецианов, изображали крестьянина прежде всего как земледельца. Крамской же помещал его на нейтральном фоне и сосредоточивался на лице, подводя зрителя к глазам и заставляя его войти во внутренний мир людей, с которыми еще совсем недавно обращались как с рабами. Не было ни орудий труда, ни живописных пейзажей, ни соломенных крыш, ни этнографических подробностей, которые отвлекали бы зрителя от крестьянского взгляда или смягчали бы напряжение этой встречи.

Такой психологической сосредоточенности история искусства еще не знала - не только в России, но и в Европе, где даже такие художники, как Курбе и Милле, продолжали изображать крестьян в поле.

⁶ E. Valkenier, *Ilya Repin and the World of Russian Art* (New York, 1990).

⁷ См. его письма к Антокольскому в IRLI RAN, f. 294, op. 1, d. 22.

Именно через Крамского и Антокольского Репин в 1869 году вошел в круг Стасова, как раз в тот момент, когда готовил собственный образ крестьянства в «Бурлаках на Волге». Стасов поощрял его писать провинциальные сюжеты, которые тогда охотно покупали такие покровители искусства, как Третьяков и великий князь Владимир Александрович, младший сын царя, - именно он, что особенно поразительно, заказал «Бурлаков» и в итоге повесил этих голодающих мужиков в своей роскошной столовой.

Под сильным нажимом Стасова Репин после успеха «Бурлаков» в 1873 году написал целую серию сцен из провинциальной жизни. Все они были в сущности народническими - не столько в прямом политическом смысле, сколько в общем духе 1870-х, когда все считали, что будущее России зависит от лучшего понимания народа и его жизни. Для Репина, который как раз вернулся из своего первого путешествия по Европе в 1873–1876 годах, эта цель была связана с новым открытием русской провинции - «той огромной заброшенной территории, которая никого не интересует, - как писал он Стасову в 1876 году, - и о которой говорят с насмешкой или презрением; а между тем именно здесь живет простой народ, и живет подлиннее, чем мы».⁸

Мусоргский был примерно того же возраста, что и Репин с Антокольским, но в «конюшню» Стасова попал на десять лет раньше, в 1858 году, когда ему было всего девятнадцать. Как самый исторически мыслящий и самый оригинальный в музыкальном отношении из учеников Балакирева, молодой композитор оказался под покровительством Стасова, который направлял его к национальным темам.

Стасов ни на минуту не прекращал попыток управлять интересами своего протеже и его музыкальным методом. Он взял на себя роль родителя, навещал «мальчика» Мусоргского (которому тогда было уже тридцать два), когда тот делил комнату с Римским-Корсаковым (двадцати семи лет) в Петербурге. Стасов приходил рано утром, помогал им вставать, умываться, подавал одежду, готовил чай и бутерброды, а потом, как он сам выражался, когда «мы [принимались] за наше дело [курсив мой. - О. Ф.]», слушал сочиненную ими музыку или приносил новые исторические материалы и идеи для их произведений.⁹

Народническое понимание «Бориса Годунова» (в его переработанной версии со сценой в Кромах) несомненно связано с влиянием Стасова. В общем смысле все оперы Мусоргского - «о народе», если понимать под этим нацию в целом. Даже «Хованщина», которая сводила Стасова с ума всеми этими «княжескими отпрысками»,¹⁰ имела подзаголовок «Народная

⁸ И. Репин, Избранные письма в двух томах (Москва, 1969), т. 1, сс. 184–185.

⁹ R. Taruskin, Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue (Princeton, 1993), с. 9.

¹⁰ The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents, пер. и ред. J. Leyda and S. Bertensson (New York, 1947), с. 244.

музыкальная драма». Свой народнический подход Мусоргский объяснил в письме к Репину, написанном в августе 1873 года, когда поздравлял его с «Бурлаками»:

Я хочу изображать людей: когда я сплю - я их вижу, когда ем - думаю о них, когда пью - они встают передо мной во всей своей реальности, огромные, неприглаженные и без всякой мишуры! А какое страшное (в настоящем смысле этого слова) богатство для композитора заключено в народной речи - пока еще есть хоть уголок нашей земли, не распоротый железной дорогой.¹¹

И все же между Мусоргским и той народнической программой, которую навязывал ему Стасов, существовало напряжение - и это напряжение было затемнено культурной политикой, всегда сопровождавшей имя композитора.¹² Стасов играл в жизни Мусоргского огромную роль: он открыл его, дал ему материал для многих его великих произведений и защищал его музыку, которая при жизни композитора оставалась почти неизвестной в Европе и, вероятно, была бы забыта после его смерти, если бы не Стасов.

Но политические взгляды критика композитор разделял не вполне. Его чувство к «людям», как он объяснял Репину, было прежде всего музыкальным откликом. Народничество Мусоргского было не политическим и не философским - оно было художественным. Он любил народные песни и включал многие из них в свои произведения. Особенности русской крестьянской песни - ее хоровая гетерофония, тональные сдвиги, протяжные мелизматические ходы, из-за которых она звучит как распев или плач, - стали частью его собственного музыкального языка.

Прежде всего народная песня стала для него образцом новой техники хорового письма, которую он впервые развил в «Борисе Годунове»: постепенное наращивание голосов - по одному или группами, вступающими в диссонанс, - чтобы создать ту самую хоровую гетерофонию, которую он с таким блеском достиг в сцене в Кромах.

Мусоргский был одержим задачей передавать человеческую речь в музыкальном звуке. Именно это он имел в виду, когда говорил, что музыка должна быть способом «разговора с людьми», - а не политической декларацией. [Показательно в этом отношении, что здесь он употребил именно «люди» - слово, обозначающее отдельных человеческих существ, - тогда как обычно его переводили так, словно речь шла о коллективной массе, то есть в смысле другого слова - народ. J. Leyda and S. Bertensson (eds.), *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents* (New York, 1947), pp. 84–85.] Следуя миметическим теориям немецкого историка литературы Георга Гервинуса, Мусоргский считал, что человеческая речь подчиняется музыкальным законам, что говорящий передает чувство и смысл с

¹¹ М. П. Мусоргский, Письма и документы (Москва–Ленинград, 1932), с. 251.

¹² О новаторской критике народнической версии см.: R. Taruskin, *Musorgsky*, особенно «Who Speaks for Musorgsky?», сс. 3–37.

помощью таких музыкальных элементов, как ритм, каденция, интонация, тембр, громкость, тон и т. д.

«Цель музыкального искусства, - писал он в 1880 году, - воспроизводить в общественных звуках не только состояния чувства, но и формы человеческой речи».¹³ Многие его важнейшие сочинения, например песенный цикл «Савишна» или незаконченная опера по гоголевской «Сорочинской ярмарке», представляют собой попытку перенести в звук особенности русской крестьянской речи. Вот как звучит музыка в гоголевской повести:

Вам, верно, случалось слышать где-то валящийся отдаленный водопад, когда встревоженная окрестность полна гула и хаос чудных неясных звуков вихрем носится перед вами. Не правда ли, не те ли самые чувства мгновенно обхватят вас в вихре сельской ярмарки, когда весь народ срывается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит? Шум, брань, мычание, блеяние, рев - все сливается в один нестройный говор. Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки - все ярко, пестро, нестройно; мечется кучами и снуется перед глазами. Разноголосные речи потопляют друг друга, и ни одно слово не выхватится, не спасется от этого потопа; ни один крик не выговорится ясно. Только хлопанье по рукам торгашей слышится со всех сторон ярмарки. Ломается воз, звенит железо, гремят сбрасываемые на землю доски, и закружившаяся голова недоумевает, куда обратиться.¹⁴

В последние годы жизни напряжение в отношениях Мусоргского с его наставником стало еще острее. Он отделился от круга Стасова, с презрением отзывался о гражданских поэтах вроде Некрасова и проводил время в пьяных компаниях аристократов - таких, как салонный поэт граф Голенищев-Кутузов и крайний реакционер Т. И. Филиппов. Это не значило, что он стал политически правым; как и прежде, Мусоргский мало интересовался политикой. Скорее, в их взглядах на «искусство ради искусства» он увидел творческое освобождение от жесткой стасовской догмы политически ангажированного и идейного искусства.

В Мусоргском было нечто - то ли отсутствие систематического образования, то ли его своевольный, почти детский характер, - что заставляло его одновременно зависеть от наставников вроде Стасова и стремиться вырваться из-под их власти. Это напряжение чувствуется и в письме к Репину:

Ну вот, славный коренной! Тройка, даже если вразброд, все равно везет то, что должна везти. Она не перестает тянуть... Какой портрет Хозяина [Стасова] ты написал! Он словно вылезает из полотна прямо в комнату. Что же будет, когда картину покроют лаком? Жизнь, сила - тяни, коренной! Не уставай! Я ведь только пристяжная и тяну лишь иногда, чтобы не опозориться. Боюсь кнута!¹⁵

¹³ М. П. Мусоргский, Литературное наследие, 2 тт. (Москва, 1971–72), т. 1, с. 270.

¹⁴ Н. Гоголь, Вечера на хуторе близ Диканьки и Миргород, пер. С. English (Oxford, 1994), с. 12.

¹⁵ М. П. Мусоргский, Письма и документы, с. 250.

Антокольский чувствовал то же художественное стремление, которое тянуло его прочь от пути, указанного Стасовым. Он оставил работу над *«Инквизицией»*, сказав, что устал от гражданского искусства, и в 1870-е годы много ездил по Европе, все больше обращаясь к чисто художественным темам в таких скульптурах, как *«Смерть Сократа»* (1875–1877) и *«Иисус Христос»* (1878). Стасов пришел в ярость. «Вы перестали быть художником темных масс, неизвестной фигуры в толпе, - писал он Антокольскому в 1883 году. - Вашими темами стали “аристократы человечества” - Моисей, Христос, Спиноза, Сократ».¹⁶

Даже Репин, этот «коренной», начал вырываться из стасовской упряжи: он больше не хотел тянуть свою волжскую баржу. Он уехал на Запад, полюбил импрессионистов и стал писать портреты во французском духе и милые кафе-сцены, которые не могли быть дальше от русской национальной школы полезного и заставляющего думать искусства.

«Я разучился размышлять и судить о произведении искусства, - писал Репин Крамскому из Парижа, - и не жалею об утрате этой способности, которая прежде меня съедала; напротив, я бы хотел, чтобы она никогда не вернулась, хотя чувствую, что на родине она опять предъявит свои права - там уж так заведено».¹⁷ Стасов осудил Репина за это отступничество, обвинив его в том, что он пренебрег своим художественным долгом перед русским народом и родной землей.

В начале 1890-х отношения едва не разорвались окончательно, когда Репин снова сблизился с Академией и пересмотрел свое отношение к классической традиции, фактически отвергнув всю национальную школу. «Стасов горячо любил свое варварское искусство, своих небольших еще, но коренастых, некрасивых по форме, но искренне дышавших глубокою правдой доморощенных художников », - писал Репин в 1892 году.¹⁸ Некоторое время художник даже сблизился с «Миром искусства» - с Бенуа и Дягилевым, или, как любил говорить Стасов, с «декадентами», - и с их идеалом чистого искусства.

Но притяжение «России» оказалось слишком сильным, и в конце концов он помирился со Стасовым. Как бы ни любил Репин свет Франции, он знал, что не может быть художником, отрешенным от старых, проклятых вопросов своей родной земли.

¹⁶ В. В. Стасов, Письма к деятелям русской культуры, 2 тт. (Москва, 1962), т. 1, с. 19.

¹⁷ И. Репин, Избранные письма, т. 1, с. 143

¹⁸ Репин, Далекое и близкое, с. 382.

В 1855 году Толстой проиграл в карты свой любимый дом. Два дня и две ночи он играл в штосс со своими сослуживцами в Крыму, всё время проигрывая, пока наконец не признался в дневнике: «потеря всего - дома в Ясной Поляне. Думаю, нет смысла писать - я так отвратителен сам себе, что хотел бы забыть о собственном существовании».¹ Многие в жизни Толстого можно объяснить этой карточной игрой. Ведь это был не просто дом, а «место, где он родился, дом, в котором провёл первые девять лет жизни, и священное наследие его любимой матери, перешедшее к нему». Конечно, старый дом Волконских не был особенно впечатляющим, когда Толстой, в возрасте всего девятнадцати лет, унаследовал имение после смерти отца в 1847 году - вместе с двумя тысячами акров земли и двумястами крепостных. Краска на доме уже облуплялась, крыша текла, веранда сгнила, дорожки заросли сорняками, а английский сад давно пришёл в запустение. Но всё равно дом был для Толстого драгоценен. «Я ни за что не продал бы этот дом», - писал он брату в 1852 году. «Это последнее, с чем я был бы готов расстаться».² И всё же теперь, чтобы расплатиться с карточными долгами, Толстой был вынужден продать дом, в котором родился. Он пытался оттянуть неизбежное, продав все остальные одиннадцать деревень вместе с крепостными, лесом и лошадьми, но вырученной суммы всё равно немного не хватало, чтобы выбраться из долгов. Дом купил местный купец, разобрал его и распродал по частям.

Толстой переселился в меньший дом, флигель старой усадьбы Волконских, и, словно желая искупить свою грязную карточную игру, принялся превращать имение в образцовое хозяйство. Подобные замыслы у него уже были и раньше. В 1847 году, когда он впервые приехал сюда молодым помещиком, он решил стать образцовым хозяином, живописцем, музыкантом, учёным и писателем, не забывая при этом об интересах своих крестьян. Об этом и идёт речь в «*Утре помещика*» (1852) - незавершённом наброске задуманного большого романа о помещике (то есть самом Толстом), который ищет счастливую и справедливую жизнь в деревне и понимает, что её нельзя найти в одном только идеале, а лишь в постоянном труде ради блага других, менее счастливых людей. В тот первый период Толстой намеревался уменьшить повинности своих крепостных, но те не доверяли его намерениям и отказались. Толстой был раздражён - он недооценил пропасть между дворянином и крепостным - и уехал из деревни в светскую Москву, а затем поступил на военную службу на Кавказе. Но к его возвращению в 1856 году в воздухе уже чувствовался новый дух реформ. Царь велел дворянству готовиться к освобождению крепостных. С новой решимостью Толстой бросился в дело: он хотел жить рядом с крестьянами «жизнью правды». Его отвращала прежняя жизнь - азартные игры, разврат, бесконечные пиры и пьянство, тягость богатства, отсутствие настоящего труда и смысла. Подобно народникам

¹ Tolstoy's Diaries, ред. и пер. R. F. Christian (London, 1994), с. 100.

² V. Shklovsky, Lev Tolstoy, пер. O. Siartse (Moscow, 1988), с. 33.

с их «хождением в народ», он поклялся начать новую жизнь - жизнь нравственной правды, основанную на крестьянском труде и братстве людей.



Поместье Толстого в Ясной Поляне, конец девятнадцатого века. Хаты и поля на переднем фоне фотографии принадлежат крестьянам

В 1859 году Толстой открыл в Ясной Поляне первую школу для деревенских детей; к 1862 году в округе было уже тринадцать школ, а учителями в основном были студенты, исключённые из университетов за революционные взгляды.³ Толстой стал мировым посредником, назначенным царём для проведения в жизнь манифеста об освобождении крестьян, и настроил против себя всех своих коллег - крупнейших помещиков Тульской губернии, - потому что в спорах о земле вставал на сторону крестьян. В своём собственном имении Толстой отдал крестьянам значительную часть земли - нигде больше в России манифест не выполнялся в таком щедром духе. Казалось, Толстой почти жаждал избавиться от своего богатства. Он мечтал оставить привилегированную жизнь и жить, как крестьянин, на земле. Некоторое время он даже пытался это сделать. В 1862 году он окончательно поселился в Ясной Поляне с молодой женой Соней, уволил всех управляющих и сам взялся вести хозяйство. Опыт оказался полной неудачей. Толстой не любил смотреть за свиньями - и в конце концов нарочно заморил их голодом. Он не умел солить окорока, делать масло,

³ A. Fodor, Tolstoy and the Russians: Reflections on a Relationship (Ann Arbor, 1984), с. 27.

не знал, когда пахать и когда мотыжить поля, и вскоре ему всё это наскучило: он либо убегал в Москву, либо запирался у себя в кабинете, оставляя всё наёмным работникам.⁴

Однако эта мечта не исчезала. «А теперь я скажу вам, что только что решил», - говорил он деревенским детям в своей школе. «Я откажусь от земли и от аристократического образа жизни и стану крестьянином. Построю себе избу на краю деревни, женюсь на простой женщине и буду работать на земле, как вы: косить, пахать и всё прочее». Когда дети спросили, что он сделает с имением, Толстой ответил, что разделит его. «Мы будем владеть им все вместе, на равных, вы и я». А что, спрашивали дети, если над ним станут смеяться и говорить, что он всё потерял: «Разве вам не будет стыдно?» - «Что значит “стыдно”?» - серьёзно ответил граф. «Разве стыдно работать для себя? Разве ваши отцы когда-нибудь говорили вам, что им стыдно трудиться? Нет, не говорили. Чего тут стыдиться, если человек кормит себя и свою семью своим потом? Если кто-то станет надо мной смеяться, я скажу вот что: смеяться над трудом нечего, а вот большой стыд и позор - не работать и при этом жить лучше других. Вот чего я стыжусь. Я ем, пью, езжу верхом, играю на пианино, а всё равно мне скучно. И я говорю себе: “Ты бездельник”».⁵

Правда ли он это имел в виду? Говорил ли он так только затем, чтобы внушить детям уважение к тяжёлой крестьянской жизни, которая их ждала, или действительно собирался к ней присоединиться? Жизнь Толстого была полна противоречий, и он так и не смог решить, кем ему быть - крестьянином или дворянином. С одной стороны, он принимал утончённую культуру аристократии. «Война и мир» - роман, который радуется этому миру. Бывали времена, когда, работая над этим эпическим произведением, - например, в тот день, когда одна из деревенских школ закрылась в 1863 году, - он отчаивался в крестьянах и считал их безнадёжным делом. Они, казалось ему, не способны ни к образованию, ни даже к тому, чтобы их можно было понять. В раннем наброске он обещал, что «*Война и мир*» будет изображать только «князей, графов, министров, сенаторов и их детей», потому что сам, будучи дворянином, он не может понять, о чём думает крестьянин, так же как «не может понять, о чём думает корова, когда её доят, или лошадь, когда она тянет бочку»⁶. Но, с другой стороны, вся его жизнь была борьбой за то, чтобы отказаться от этого мира постыдных привилегий и жить «в поте лица своего». Стремление к простой трудовой жизни стало постоянной темой его творчества. Взять хотя бы Левина, любящего крестьян помещика в «*Анне Карениной*» - персонажа, настолько близкого к жизни и мечтам Толстого, что он почти автобиографичен. Кто забудет тот блаженный момент, когда Левин присоединяется к крестьянам-косцам в поле и растворяется в труде и в общем ритме?

⁴ A. N. Wilson, Tolstoy (London, 1988), cc. 219–220.

⁵ Толстой в воспоминаниях современников (Москва, 1965), cc. 148–149.

⁶ Цит. по: K. Feuer, Tolstoy and the Genesis of War and Peace (Cornell, 1996), c. 29.

После завтрака Левин попал в ряд уже не на прежнее место, а между шутником-стариком, который пригласил его в соседи, и молодым мужиком, с осени только женатым и пошедшим косить первое лето.

Старик, прямо держась, шел впереди, ровно и широко передвигая вывернутые ноги, и точным и ровным движением, не стоившим ему, по-видимому, более труда, чем маханье руками на ходьбе, как бы играя, откладывал одинаковый, высокий ряд. Точно не он, а одна острая коса сама вжикала по сочной траве.

Сзади Левина шел молодой Мишка. Миловидное молодое лицо его, обвязанное по волосам жгутом свежей травы, все работало от усилий; но как только взглядывали на него, он улыбался. Он, видимо, готов был умереть скорее, чем признаться, что ему трудно.

Левин шел между ними. В самый жар косьба показалась ему не так трудна. Обливавший его пот прохлаждал его, а солнце, жегшее спину, голову и засученную по локоть руку, придавало крепость и упорство в работе; и чаще и чаще приходили те минуты бессознательного состояния, когда можно было не думать о том, что делаешь. Коса резала сама собой. Это были счастливые минуты.⁷

Толстой любил быть среди крестьян. Он получал сильное удовольствие - и душевное, и чувственное - от самого их физического присутствия. «Весенний» запах их бород приводил его в восторг. Он любил целовать крестьян-мужчин. Крестьянки же казались ему неотразимыми - доступными и желанными для него по его «барскому праву». Дневники Толстого полны рассказов о его связях с крепостными женщинами в его имении; этот дневник он, по обычаю, отдал своей невесте Соне (как Левин делает с Кити) накануне свадьбы [Подобные дневники дарили своим будущим жёнам также царь Николай II, писатель Владимир Набоков и поэт Владислав Ходасевич.]: «21 апреля 1858. Чудесный день. Крестьянки в саду и у колодца. Я как одержимый».⁸ Толстой не был красив, но у него было огромное половое влечение, и, помимо тринадцати детей, которых родила ему Соня, было по меньшей мере ещё с десятков детей, рождённых от него в деревнях его имения.

Но была одна крестьянка, которая значила для него больше, чем обычная любовная победа. Аксины Базыкиной было двадцать два года - и она была замужем за крепостным в его имении, - когда Толстой впервые увидел её в 1858 году. «Я влюблён, как никогда в жизни», - признался он в дневнике. «Сегодня в лесу. Я дурак. Зверь. Её бронзовый румянец и глаза... Ни о чём другом думать не могу»⁹. Это было не просто желание. «Это уже не чувство самца», - писал он в 1860 году, - «а чувство мужа к жене»¹⁰. Похоже, Толстой всерьёз подумывал о новой жизни с Аксиной в какой-нибудь «избе на краю деревни». Тургенев, который часто виделся с ним в то время, писал, что Толстой «влюблён в крестьянку и не

⁷ Л. Толстой, *Anna Karenin*, пер. R. Edmonds (Harmondsworth, 1974), сс. 272–273.

⁸ Tolstoy's Diaries, с. 134.

⁹ Tolstoy's Diaries, с. 134.

¹⁰ Tolstoy's Diaries, с. 134

хочет говорить о литературе»¹¹. Сам Тургенев тоже имел несколько связей со своими крепостными (одна из них даже родила ему двоих детей), так что, должно быть, понимал чувства Толстого¹². В 1862 году, когда Толстой женился на Соне, он пытался порвать отношения с Аксиньей; и в первые годы брака, когда он без отдыха работал над *«Войной и миром»*, трудно представить, чтобы он уходил искать Аксинью в лесу. Но в 1870-е годы он снова стал с ней видаться. Она родила ему сына по имени Тимофей, который стал кучером в Ясной Поляне. И много лет спустя Толстому продолжали сниться сны об Аксинье. Даже в последний год своей долгой жизни, спустя полвека после их первой встречи, он записал свою радость при виде «голых ног» крестьянской девушки: «подумать только, что Аксинья ещё жива»¹³. Это было нечто большее, чем обычное влечение барина к крепостной. Аксинья была неофициальной «женой» Толстого, и он продолжал любить её до самой её старости. Аксинья не была красивой в обычном смысле, но в ней было нечто особенное - внутренняя сила и живость, - за что её любили все в деревне. «Без неё, - писал Толстой, - хоровод не был бы хороводом, женщины не пели бы, дети не играли бы»¹⁴. Толстой видел в ней воплощение всего доброго и прекрасного в русской крестьянке: она была гордая, сильная и страдающая, - и именно такой он вывел её в нескольких своих произведениях. Например, она появляется в *«Дьяволе»*, где рассказывается история его связи с ней до и после женитьбы. Возможно, не случайно Толстой не знал, чем закончить этот рассказ. Были опубликованы два разных финала: в одном герой убивает крестьянку, в другом - кончает с собой.

Собственная жизнь Толстого тоже осталась внутренне неразрешённой. В середине 1870-х годов, когда «хождение в народ» достигло высшей точки, Толстой пережил нравственный кризис, который, как и многих студентов того времени, заставил его искать спасение в крестьянстве. Как он рассказывает в *«Исповеди»* (1879–1880), он вдруг понял, что всё, что прежде придавало смысл его жизни, - семейное счастье и художественное творчество, - на самом деле лишено смысла. Ни один из великих философов не дал ему утешения. Православие с его тяжёлой церковностью было для него неприемлемо. Он думал о самоубийстве. Но вдруг увидел, что существует истинная вера, которой можно довериться, - в страдании, труде и общинной жизни русского крестьянства. «Это было всей моей жизнью, - писал он кузине. - Это был мой монастырь, церковь, где я укрывался и находил спасение от всех тревог, сомнений и соблазнов своей жизни».¹⁵

И всё же даже после духовного кризиса Толстой оставался двойственным. Он идеализировал крестьян и любил быть с ними, но долгие годы не мог решиться окончательно порвать с условностями общества и самому стать одним из них. Во многом

¹¹ Tolstoy's Diaries, c. 140

¹² См.: V. S. Pritchett, *The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev* (London, 1977), c. 71.

¹³ Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений*, 90 тт. (Москва–Ленинград, 1928–58), т. 57, с. 218.

¹⁴ Толстой, *Полное собрание сочинений*, т. 7, с. 58.

¹⁵ Цит. по: A. Tolstoi, «Tolstoy and the Peasants», *Russian Review*, т. 19, № 2 (апрель 1960), с. 151.

он лишь играл в «крестьянина». Когда он выходил гулять или ехал верхом, он надевал крестьянскую одежду - по всему миру его знали по крестьянской рубахе с поясом, штанам и лаптям, - но когда ехал в Москву или обедал с друзьями, одевался в сшитую у портного одежду. Днём он мог работать в поле в Ясной Поляне, а потом возвращался в усадебный дом на обед, который подавали лакеи в белых перчатках. Художник Репин приехал к писателю в 1887 году, чтобы написать первый из целой серии его портретов. Человек действительно простого происхождения, Репин был возмущён поведением графа. «Спуститься на день в эту тьму крестьянского существования и провозгласить: “Я с вами” - это просто лицемерие»¹⁶. И, по-видимому, крестьян тоже было нелегко обмануть. Четыре года спустя, в разгар голода 1891 года, Репин снова приехал к графу. Толстой непременно захотел показать ему, как надо пахать поле «по-крестьянски». «Проходили нередко крестьяне яснополянцы, - вспоминал Репин, - сняв шапку, кланялись и шли дальше, как бы не замечая подвига графа. Но вот группа, должно быть, дальние. Мужик, баба и подросток - де вочка. Остановились и долго-долго стояли. И странное дело: я никогда в жизни не видел яснее выраженной иронии на крестьянском простом лице, как у этих проходящих. Наконец переглянулись недоумевающей улыбкой и пошли своей дорогой».¹⁷

Толстой сознавал эту двусмысленность и много лет мучился. Как писатель, да ещё русский писатель, он чувствовал ответственность художника - давать народу руководство и просвещение. Поэтому он и открыл крестьянские школы, тратил силы на деревенские рассказы и основал издательское дело («Посредник»), чтобы печатать классику - Пушкина, Гоголя, Лескова и Чехова - для растущей массы сельских читателей. Но в то же время он всё больше склонялся к мысли, что именно крестьяне - учителя общества, а ни он, ни любой другой выходец из аморального цивилизованного мира не могут дать им ничего подлинного. Преподавая в деревенских школах, он пришёл к выводу, что у крестьянина нравственная мудрость выше, чем у дворянина, - и объяснял это естественным и общинным образом жизни крестьянина. Именно этому учит Пьера в *«Войне и мире»* крестьянин Каратаев:

Каратаев не знал тех привязанностей, дружбы и любви, как понимал их Пьер, но он с любовью жил со всем, с чем его сводила жизнь, особенно с человеком - не с каким-нибудь отдельным человеком, а с теми, кто оказывался рядом... Для Пьера он навсегда остался... непостижимым, цельным, вечным воплощением духа простоты и правды.¹⁸

С каждым годом Толстой всё сильнее старался жить по-крестьянски. Он научился сам делать обувь и мебель. Он бросил писать и проводил время в полевых работах. В полном повороте от прежней жизни он даже стал проповедовать целомудрие и сделался

¹⁶ И. Е. Репин и Л. Н. Толстой, 2 тт. (Москва-Ленинград, 1949), т. 2, с. 36.

¹⁷ Репин, *Далекое и близкое*, с. 370.

¹⁸ Л. Толстой, *War and Peace*, пер. L. and A. Maude (Oxford, 1998), с. 1040.

вегетарианцем. По вечерам он иногда присоединялся к паломникам, шедшим по дороге из Москвы в Киев, которая проходила возле имения. Он шёл с ними много вёрст, а потом под утро возвращался босиком с новым подтверждением своей веры. «Да, эти люди знают Бога, - говорил он. - Несмотря на все их суеверия, на веру в Николая-вешнего и Николая-зимнего или в икону Трёх Рук, они ближе к Богу, чем мы. Они живут нравственной, трудовой жизнью, и их простая мудрость во многом выше всех ухищрений нашей культуры и философии».¹⁹

¹⁹ И. Толстой, *Tolstoy, My Father: Reminiscences*, пер. А. Dunnigan (London, 1972), с. 174.

В 1862 году Толстой женился на Софье (Соне) Берс, дочери доктора Андрея Берса, домашнего врача Кремлёвского дворца в Москве. Венчание состоялось в кремлёвском Успенском соборе. Позднее Толстой использовал этот опыт, когда писал великолепную сцену свадьбы Китти и Левина в *«Анне Карениной»*. Как и во многих дворянских свадьбах того времени, этот обряд соединял православные и крестьянские ритуалы; при этом, как настаивает мать Китти, княгиня Щербацкая, «все обычаи должны быть соблюдены в точности»¹. И правда, эту сцену можно читать как этнографическое описание одной особой стороны русского образа жизни.

Каждый русский знает стихи из пушкинского *«Евгения Онегина»*, где влюблённая Татьяна спрашивает няню, была ли та когда-нибудь влюблена. Крестьянка отвечает печальной историей о том, как её выдали замуж - в тринадцать лет - за ещё более юного мальчика, которого она прежде никогда не видела:

- И, полно, Таня! В эти лета
Мы не слыхали про любовь;
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь. -
"Да как же ты венчалась, няня?"
- Так, видно, бог велел. Мой Ваня
Моложе был меня, мой свет,
А было мне тринадцать лет.
Недели две ходила сваха
К моей родне, и наконец
Благословил меня отец.
Я горько плакала со страха,
Мне с плачем косу расплели
Да с пеньем в церковь повели.
И вот ввели в семью чужую...
Да ты не слушаешь меня... -".²

Эта сцена ясно показывает контраст между двумя культурами в русском обществе - европейской и народной. Для Татьяны брак видится через призму романтической литературы, а для её няни - через призму патриархальной культуры, где личные чувства и свободный выбор в любви были чем-то чуждым и почти невыносимым. Такой же контраст Толстой проводит и в сцене свадьбы Китти. Во время обряда Долли со слезами вспоминает

¹ Л. Толстой, *Anna Karenin*, пер. R. Edmonds (Harmondsworth, 1974), с. 467.

² А. Пушкин, *Eugene Onegin*, пер. J. Falen (Oxford, 1990), сс. 65–66.

собственную любовь к Стиве Облонскому и, «забыв настоящее» (то есть все его измены), «помнила только свою юную и невинную любовь». А между тем у входа в церковь стоит группа простых женщин, зашедших с улицы «посмотреть, затаив дыхание», как жених и невеста дают брачные обеты. Мы слышим их разговор:

- Что же так заплакана? Или поневоле идет?
- Чего же поневоле за такого молодца? Князь, что ли?
- А это сестра в белом атласе? Ну, слушай, как рявкнет дьякон: "Да боится своего мужа".
- Чудовские?
- Синодальные.
- Я лакея спрашивала. Говорит, сейчас везет к себе в вотчину. Богат страсть, говорят. Затем и выдали.
- Нет, парочка хороша.
- А вот вы спорили, Марья Власьевна, что карнарины в отлет носят. Глянь-ка у той в пюсовом, посланница, говорят, с каким подбором... Так, и опять этак.
- Экая милочка невеста-то, как овечка убранный! А как ни говорите, жалко нашу сестру..³

«Ягнёнок, убранный на заклание» - вероятно, не так ощущала себя Китти: её любовь к Левину была настоящим романом. Но если судить по опыту самой Сони, то в словах этих уличных женщин она, возможно, нашла бы что-то близкое себе.

Соне было восемнадцать лет, когда она вышла замуж за Толстого, - по европейским меркам это было очень рано, но не по русским. В девятнадцатом веке восемнадцать лет как раз и были средним возрастом вступления в брак для русских женщин - намного моложе, чем даже в тех доиндустриальных районах Западной Европы, где женщины и так обычно выходили замуж сравнительно рано, примерно в двадцать пять лет.⁴ За последние триста лет ни в одной другой европейской стране средний возраст первого замужества у женщин не был столь низким, как двадцать лет, - в этом отношении русская брачная традиция ближе к «азиатскому образцу»⁵. Поэтому няня Татьяны вовсе не была исключением, выйдя замуж так рано, хотя тринадцать лет и были самым ранним возрастом, разрешённым русским церковным правом. Владельцам крепостных было выгодно, чтобы крестьянские девушки выходили замуж рано и рожали больше крепостных; деревенские старосты, на которых ложилось распределение налогового бремени, часто придерживались того же мнения. Иногда помещики прямо принуждали к ранним бракам: их приказчики выстраивали юношей и девушек брачного возраста в две шеренги и бросали жребий, кому с кем жить.⁶

³ Толстой, *Anna Karenin*, cc. 481–482.

⁴ м.: J. Hajnal, «European Marriage Patterns in Perspective», в: D. Glass and D. Eversley (eds.), *Population in History: Essays in Historical Demography* (London, 1965), cc. 101–143.

⁵ P. Laslett, «Characteristics of the Western Family Considered over Time», в: *Family Life and Illicit Love in Earlier Generations* (Cambridge, 1977), с. 29.

⁶ Д. А. Свербеев, *Записки, 1799–1826*, 2 тт. (Москва, 1899), т. 2, с. 43.

В высших сословиях - хотя и не у купечества - девушки выходили замуж позже, но и в провинции нередко бывало так, что невеста-дворянка была ещё почти ребёнком. Соня Толстая, конечно, посочувствовала бы княгине Раевской, которая овдовела в тридцать пять лет, успев к этому времени родить семнадцать детей, первого - в шестнадцать.⁷

До начала двадцатого века брак по договорённости оставался нормой в крестьянской России. Крестьянская свадьба не была союзом двух людей по любви («О любви не слыхали мы», - вспоминает няня Татьяны). Это был общий обряд, призванный связать молодую пару и новую семью с патриархальной культурой деревни и Церкви. Выбор супруга определялся строгими общинными нормами: трезвость, трудолюбие, здоровье, способность к деторождению ценились выше красоты и личных качеств. По обычаю по всей России родители жениха осенью, в сезон сватовства, посылали сваху, которая находила невесту в одной из соседних деревень и устраивала смотрины. Если всё проходило удачно, обе семьи начинали переговоры о калыме, приданом, передаче домашнего имущества и расходах на свадебный пир. Когда всё было согласовано, официальный брачный договор скреплялся общим тостом при свидетелях из всей общины, после чего пели обрядовую песню и водили хоровод.⁸ Судя по жалобному характеру этих песен, невеста вовсе не ждала свадебного дня с радостью. Существовал целый ряд предсвадебных песен - в основном плачей, в которых невеста «выла», как писал фольклорист Даль, оплакивая потерю девичества.⁹ Предсвадебный хоровод, который весной пели и водили деревенские девушки, был грустной и горькой песней о будущей жизни в доме мужа:

Меня выдают за дурня,
У которого семья немалая.
Ох! Ох! Ох! Ох! Ох, горе мне!
И свёкор, и свекровь,
И четыре брата,
И три сестры.
Ох! Ох! Ох! Ох! Ох, горе мне!
Свёкор говорит:
«Вот и медведица пришла!»
Свекровь говорит:
«Вот и шлюха явилась!»
Золовки кричат:
«Вот лентяйка пришла!»
Деверья кричат:

⁷ Е. И. Раевская, «Воспоминания», *Русский архив* (1883), кн. 2, ч. 3, с. 72.

⁸ О крестьянских обычаях и свадебных обрядах см.: С. Worobec, *Peasant Russia: Family and Community in the Post-emancipation Period* (Princeton, 1991), гл. 4 и 5.

⁹ В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, 4 тт. (Санкт-Петербург, 1882), т. 3, с. 119.

«Вот озорница пришла!»
Ох! Ох! Ох! Ох! Ох, горе мне!¹⁰

Жених и невеста играли в крестьянской свадьбе в основном пассивную роль: весь обряд разыгрывался общиной как строго установленное драматическое действие. В ночь перед свадьбой с невесты снимали пояс, который считался защитой её девичьей чистоты, и деревенские девушки мыли её в бане. Девичник имел важный символический смысл. Его сопровождали обрядовые песни, призывавшие банных духов, которые, как верили, должны были охранять невесту и её будущих детей. Воду, которой смачивали полотенце для вытирания невесты, затем отжимали и использовали для замеса теста на обрядовые клёцки, подававшиеся гостям на свадебном пиру. Кульминацией этого банного обряда было расплетание единственной девичьей косы, которую затем переплетали в две косы - в знак вступления в замужнюю жизнь. Как и в восточных культурах, распущенные женские волосы считались знаком половой привлекательности, поэтому все замужние русские крестьянки прятали заплетённые волосы под платок или головной убор. Девственность невесты имела значение для всей общины, и пока она не была подтверждена - либо рукой свахи, либо пятнами крови на простынях, - честь её дома считалась под вопросом. На свадебном пиру гости нередко выступали свидетелями лишения невесты девственности - иногда доходило даже до того, что молодых раздевали и связывали им ноги вышитыми полотенцами.

У высших сословий в девятнадцатом веке ещё сохранялись следы этих патриархальных обычаев, а у купцов, как знает всякий, кто читал пьесы Островского, эта крестьянская культура оставалась очень живой. В аристократии договорные браки в России были нормой ещё долго после того, как в Европе их вытеснили браки по любви; и хотя в девятнадцатом веке романтическая любовь стала играть большую роль, главным принципом она так и не стала. Даже в самых образованных семьях родители почти всегда имели последнее слово при выборе супруга, и мемуарная литература того времени полна рассказов о любовных историях, разбившихся о родительское несогласие. К концу девятнадцатого века отец уже редко прямо запрещал брак ребёнка, но по старому обычаю оставалось принятым, чтобы жених сперва обращался к родителям и просил у них разрешения сделать предложение.

В провинции, где дворянство обычно было ближе к крестьянской культуре, дворянские семьи ещё медленнее усваивали европейское представление о романтической любви. Предложения о браке обычно обсуждались между родителями жениха и будущей невесты. Так, отец Сергея Аксакова женился именно таким образом: его родители сами делали предложение отцу невесты.¹¹ Обычай посылать сваху также сохранялся у многих

¹⁰ W. R. Shedden-Ralston, *The Songs of the Russian People, as Illustrative of Slavonic Mythology and Russian Social Life* (London, 1872), с. 289.

¹¹ С. Т. Аксаков, *Семейная хроника*, пер. М. Beverley (Westport, Conn., 1985), с. 108.

дворянских семей в восемнадцатом и девятнадцатом веках, как и смотрины невесты - хотя в смягчённой форме, как обычный обед, на котором дворянин мог поближе познакомиться с дочерью хозяев, а затем, если она ему нравилась, тут же предложить её родителям брачный договор.¹² И сами брачные договоры тоже часто заключались между семьями жениха и невесты из дворян. Когда родители Сергея Аксакова обручились в 1780-х годах, брачный договор скрепили пиром, на котором присутствовала вся округа, - почти так же, как это было принято у крестьян.¹³

Дворянский брачный договор был делом сложным, вспоминала Елизавета Римская-Корсакова, обручённая в 1790-х. На его подготовку уходило несколько недель: «люди, знавшие цены, всё устраивали», а заключать его следовало на большом обручальном празднике, куда съезжалась родня обеих сторон, читались молитвы, дарились драгоценные подарки в знак намерения и обменивались портретами жениха и невесты.¹⁴

Москва была главным брачным рынком для провинциального дворянства. Осенние московские балы были как бы светским переводом тех осенних брачных обрядов, которые в крестьянской среде разыгрывались со свахами и сватовством. Отсюда и совет, который дают матери Татьяны в *«Евгении Онегине»*:

В Москву, на ярмарку невест!
Там женихов найдётся много...¹⁵

Сам Пушкин познакомился со своей женой Натальей Гончаровой, которой тогда было всего шестнадцать лет, на одном из московских осенних балов. По словам мемуариста начала девятнадцатого века Ф. Ф. Вигеля, в Москве существовал

целый слой свах, к которым дворянские женихи могли обращаться, сообщая возраст желаемой невесты и условия своего предложения. Эти свахи распространяли сведения о таких делах в Дворянском собрании, особенно осенью, когда дворяне приезжали из провинции искать себе невесту.¹⁶

В *«Анне Карениной»* Левин приезжает в Москву свататься к Китти. Обряды их свадьбы в равной степени опираются и на церковные таинства, и на языческие обычаи крестьянства. Китти покидает родительский дом и с семейной иконой едет в церковь, чтобы встретиться с Левиным (который опаздывает - как когда-то и сам Толстой на собственную свадьбу,

¹² Н. Чечулин, *Русское провинциальное общество во второй половине XVIII века* (Санкт-Петербург, 1889), сс. 43–44.

¹³ Аксаков, *Семейная хроника*, с. 109.

¹⁴ *Русский быт по воспоминаниям современников. XVIII век, часть 2. От Петра до Павла I* (Москва, 1918), с. 275.

¹⁵ Пушкин, *Евгений Онегин*, с. 168.

¹⁶ Ф. Ф. Вигель, *Записки*, ч. 1 (Москва, 1891), с. 174.

потому что слуга куда-то задевал его рубашку). Родители жениха и невесты отсутствуют на венчании, как того требует обычай, потому что свадьба понималась как момент, когда молодые покидают свои земные дома и соединяются в семье Церкви. Как и всякую русскую невесту, Китти сопровождают крестные родители, чья традиционная роль - помогать священнику совершать этот обряд перехода: подавать молодым свадебный хлеб, благословлять их иконами и держать над их головами «венцы».

- Наденьте совсем! - послышались советы, когда священник надел на них венцы и Щербацкий, дрожа рукою в трехпалочной перчатке, держал высоко венец над ее головой.

- Наденьте!- прошептала она улыбаясь.

Левин оглянулся на нее и был поражен тем радостным сиянием, которое было на ее лице; и чувство это невольно сообщилось ему. Ему стало, так же как и ей, светло и весело.

Им весело было слушать чтение послания апостольского и раскат голоса протодьякона при последнем стихе, ожидаемый с таким нетерпением постороннею публикой. Весело было пить из плоской чаши теплое красное вино с водой, и стало еще веселее, когда священник, откинув ризу и взяв их обе руки в свою, повел их при порывах баса, выводившего "Исаие ликуй", вокруг аналая. Щербацкий и Чириков, поддерживавшие венцы, путаясь в шлейфе невесты, тоже улыбаясь и радуясь чему-то, то отставали, то натывались на венчаемых при остановках священника. Искра радости, зажегшаяся в Китти, казалось, сообщилась всем бывшим в церкви. Левину казалось, что и священнику и дьякону, так же как и ему, хотелось улыбаться.

Сняв венцы с голов их, священник прочел последнюю молитву и поздравил молодых. Левин взглянул на Китти, и никогда он не видал ее до сих пор такою. Она была прелестна тем новым сиянием счастья, которое было на ее лице. Левину хотелось сказать ей что-нибудь, но он не знал, кончилось ли. Священник вывел его из затруднения. Он улыбнулся своим добрым ртом и тихо сказал:

- Поцелуйте жену, и вы поцелуйте мужа, - и взял у них из рук свечи..¹⁷

Венчание, как называлась свадебная церемония в России, символизировало благодать, которую жених и невеста получают от Святого Духа, создавая новую семью, новую домашнюю церковь. Венцы обычно делались из листьев и цветов. Это были венцы радости и мученичества, потому что каждый христианский брак предполагал жертву с обеих сторон. Но был у них и более светский смысл: у простого народа жениха и невесту называли «царём» и «царицей», а пословицы говорили, что свадебный пир должен быть «по-царски», то есть достойным царей.¹⁸

¹⁷ Толстой, Анна Каренина, сс. 483–484.

¹⁸ Чечулин, Русское провинциальное общество во второй половине XVIII века, с. 44.

Традиционный русский брак был патриархальным. Права мужа подкреплялись учением Церкви, обычаем, каноническим и гражданским правом. По Своду законов 1835 года главная обязанность жены состояла в том, чтобы «повиноваться воле мужа» и жить с ним при любых обстоятельствах, если только он не сослан в Сибирь.¹⁹ Государство и Церковь понимали мужа как самодержца - его безраздельная власть над женой и семьёй считалась частью божественного и естественного порядка. «Муж и жена - одно тело, - заявлял Константин Победоносцев, архиереакционный обер-прокурор Святейшего Синода и личный наставник двух последних царей. - Муж есть глава жены. Жена не мыслится отдельно от мужа. Из этих основных начал и исходят положения нашего закона»²⁰. Правда, русские женщины имели право распоряжаться собственным имуществом - это право, по-видимому, закрепилось ещё в восемнадцатом веке, и в вопросах собственности русские женщины в чём-то даже были в лучшем положении, чем женщины Европы или Америки.²¹ Но при наследовании семейного имущества они были сильно ущемлены; не имели законного права требовать раздельного проживания или оспаривать власть мужа; и, если дело не доходило до тяжёлых телесных повреждений, были практически не защищены от физического насилия.

«Ох! Ох! Ох! Ох! Ох, горе мне!» - свадебный плач был совсем не безоснователен. Крестьянскую жену ждала жизнь, полная страданий, настолько тяжёлая, что именно её судьба стала в девятнадцатом веке одним из символов крестьянского горя и часто использовалась писателями, чтобы показать самые мрачные стороны русской жизни. Традиционная крестьянская семья была гораздо больше европейской, нередко насчитывала больше дюжины человек: под одной крышей с родителями жили жёны и дети двух-трёх братьев. Молодая невестка, входившая в такой дом, обычно получала самые тяжёлые и унижительные обязанности: носить воду, готовить, стирать, смотреть за детьми - словом, жила почти как крепостная. Ей нередко приходилось терпеть не только притязания мужа, но и приставания его отца, потому что древний крестьянский обычай снохачества давал старшему в доме право на тело невестки в отсутствие сына. А ещё были побои. Веками крестьяне считали себя вправе бить жён. Русские пословицы были полны советов, как полезно такое насилие:

«Бей жену обухом, припади да понюхай: дышит да морочит, еще хочет».

«Чем больше жену бьешь, тем щи вкуснее (тем наварней щи) ».

«Бей жену, как шубу, - шуму меньше будет».

«Жена хороша два раза: когда её в дом вводят и когда из дома выносят на кладбище».²²

¹⁹ W. Wagner, *Marriage, Property, and Law in Late Imperial Russia* (Oxford, 1994), с. 63.

²⁰ Там же, с. 134

²¹ См. далее: Wagner, *Marriage, Property and Law in Late Imperial Russia*, с. 66.

²² В. Даль, *Пословицы русского народа*, 2 тт. (Москва, 1984), т. 1.

Для тех, кто видел в крестьянине природного христианина, - а так думала почти вся интеллигенция, - такие варварские обычаи были серьёзной проблемой. Достоевский пытался обойти это противоречие, утверждая, что народ надо судить не по «частым актам зверства», а по тем «святыням, к которым он стремится», потому что зверство - лишь внешняя корка, «грязь векового угнетения». Но даже Достоевский запнулся, когда речь зашла о побоях жён:

«Видали ли вы, как мужик сечет жену? Я видал. Он начинает веревкой или ремнем. Мужичья жизнь лишена эстетических наслаждений - музыки, театров, журналов; естественно, надо чемнибудь восполнить ее. Связав жену или забив ее ноги в отверстие половицы, наш мужичок начинал, должно быть, методически, хладнокровно, сонливо даже, мерными ударами, не слушая криков и молений, то есть именно слушая их, слушая с наслаждением, а то какое было бы удовольствие ему бить?... Удары сыплются всё чаще, резче, бесчисленнее; он начинает разгорячаться, входить во вкус: это ему нравится. Вот уже он озверел совсем и сам с удовольствием это знает. Животные крики страдальцы хмелят его как вино... наконец затихает, перестает кричать и только дико как-то кряхтит, дыхание поминутно обрывается, а удары тут-то и чаще, тут-то и садче... Он вдруг бросает ремень, как ошалелый схватывает палку, сучок, что попало, ломает их с трех последних ужасных ударов на ее спине, - баста! Отходит, садится за стол, вздыхает и принимается за квас».²³

У дворян побои жён были редкостью, но патриархальные правила *«Домостроя»*, знаменитого пособия по устройству московского дома шестнадцатого века, всё ещё были очень заметны. Александру Лабзину, дочь небогатого дворянина, выдали замуж в день её тринадцатилетия, в 1771 году, за человека, которого она впервые увидела только в день свадьбы. Отец её к тому времени умер, а мать была тяжело больна, и, отдавая дочь мужу, мать велела ей «во всём повиноваться». Оказалось, что муж - настоящий зверь, и обращался он с ней жестоко. Он по нескольку дней запирали её в комнате, а сам спал со своей племянницей или пропадал с друзьями на пьяных и развратных гулянках. Он запретил ей быть на похоронах матери и не позволил навестить няню, когда та заболела. Потом, как и многих людей его склада, его отправили управлять рудниками в Петрозаводск, а затем в Нерчинск - сибирскую каторжную колонию, куда был сослан Волконский. Вдали от общества, которое могло бы его осудить, он стал обращаться с женой ещё более садистски. Однажды морозной ночью он запер её голую в амбаре, а сам в это время развлекался в доме с проститутками. Она выносила всё с христианским смирением, пока он не умер от сифилиса и она не вернулась в Россию, где позднее вышла замуж за вице-президента Академии художеств.²⁴

С Лабзиной обошлись исключительно жестоко, но сама патриархальная культура, породившая такую жестокость, была в провинции почти всеобщей вплоть до второй половины девятнадцатого века. Например, помещица Мария Адам вспоминала о своей

²³ Достоевский, *Полное собрание сочинений*, т. 21, с. 21.

²⁴ А. Лабзина, *Воспоминания* (Санкт-Петербург, 1914), сс. 16–109.

тётке в Тамбовской губернии, которая в 1850-х вышла замуж за соседнего помещика. Выяснилось, что он женился только ради её имущества, и как только свадьба состоялась, сделал её жизнь невыносимой. Тётка сбежала и нашла убежище в доме племянницы, но муж приехал за ней, угрожал «содрать с неё кожу», а когда горничная жены попыталась вмешаться, избил её кнутом. В конце концов, после ужасных сцен, Мария отвезла тётку и избитую служанку к губернскому губернатору просить помощи, но губернатор отказался принять свидетельства женщин и прогнал их. Три месяца они жили в доме Марии, запершись изнутри, чтобы защититься от мужа, который ежедневно являлся туда и осыпал их оскорблениями, пока, наконец, в более либеральной обстановке 1855 года не был назначен новый губернатор, который добился у Сената разрешения для тётки Марии жить отдельно от мужа.²⁵ Такие разводы были чрезвычайно редки - около пятидесяти в год на всю Россию в 1850-х, а в последние десятилетия девятнадцатого века не более нескольких сотен,²⁶ - намного меньше, чем в Европе того времени. До 1917 года Русская церковь сохраняла контроль над браком и разводом и упорно сопротивлялась общеевропейской тенденции к смягчению разводных законов.

Ближе к концу свадьбы Китти в *«Анне Карениной»* священник подводит молодых к розовому шёлковому коврику, на котором они должны совершить часть таинства.

Как ни часто и много слушали оба о примете, что кто первый ступит на ковер, тот будет главой в семье, ни Левин, ни Кити не могли об этом вспомнить, когда они сделали эти несколько шагов. Они не слышали и громких замечаний и споров о том, что, по наблюдению одних, он стал прежде, по мнению других, оба вместе.²⁷

Толстой видел брак Китти и Левина как идеальную христианскую любовь: каждый живёт для другого и через эту любовь оба живут в Боге. Вся жизнь Толстого была поиском именно такого единения, такого чувства принадлежности. Эта тема проходит через всё его творчество. Было время, когда он думал, что найдёт такую общность в армейской жизни, - но в конце концов стал высмеивать военное «братство» и призывать к упразднению армии. Затем он искал её в литературном мире Москвы и Петербурга - но и его потом осудил. Долгое время он верил, что ответ заключён в святости брака; эту веру выражают многие его произведения. Но и здесь он не нашёл настоящего союза. Ему всегда мешал собственный эгоизм. Толстой мог представлять свой брак с Соней как идиллическую любовь Левина и Китти, но реальная жизнь была совсем иной. В браке Толстых никогда не было сомнений, кто первым ступил на ковёр. Граф был не хуже любого мужика, когда дело касалось отношений с женой. За первые восемь лет брака Соня родила ему восемь детей (судя по её дневнику, он требовал близости ещё до того, как она успевала оправиться после родов). Соня была его личным секретарём, долгими ночами переписывая рукописи *«Войны и*

²⁵ М. Адам, «Из семейной хроники», *Исторический вестник*, т. 94, № 12 (1903), сс. 816–821.

²⁶ Wagner, *Marriage, Property and Law in Late Imperial Russia*, с. 70.

²⁷ Толстой, *Анна Каренина*, с. 483.

мира». Позднее Толстой сам признавался, что «поступал дурно и жестоко - как всякий муж поступает с женой. На неё я свалил всю тяжёлую работу, всю так называемую “женскую работу”, а сам ездил на охоту или развлекался»²⁸. Испытывая отвращение к собственному поведению, Толстой начал сомневаться в романтической основе брака. Это и стало главной темой всей его прозы - от *«Анны Карениной»* до *«Крейцеровой сонаты»* (1891) и *«Воскресения»* (1899). Анна обречена на гибель не столько как трагическая жертва общества, сколько как жертва собственных страстей - так же, как и сам Толстой был жертвой своих. Несмотря на свои огромные страдания и на жертву, которую она приносит, оставляя собственного ребёнка ради любви к Вронскому, Анна грешит тем, что живёт ради того, чтобы быть любимой. Толстой прямо выразил своё суждение в эссе «О жизни», где говорил о внутреннем противоречии человека: люди живут только для себя, ищут личного счастья, хотя найти его можно лишь в жизни для других. Именно этому учится Левин, начиная семейную жизнь с женой и ребёнком: счастье зависит от такой любви, которая отдаёт, а не требует; и обрести себя мы можем только через единение с другими людьми. В своём собственном браке Толстой этого не нашёл. Но ему казалось, что он нашёл это в крестьянстве.

²⁸ Толстой, *Полное собрание сочинений*, т. 52, с. 143.

В 1897 году российское общество захлестнула буря споров из-за одного короткого рассказа. В «Мужиках» Чехова рассказывается о больном московском официанте, который возвращается с женой и дочерью в родную деревню и обнаруживает, что его нищая семья злится на него за то, что он привёз ещё лишние рты. Официант умирает, а его вдова, за время недолгой жизни в деревне исхудавшая и подурневшая, возвращается в Москву с такими печальными мыслями о безнадёжности крестьянской жизни:

« В течение лета и зимы бывали такие часы и дни, когда казалось, что эти люди живут хуже скотов, жить с ними было страшно; они грубы, нечестны, грязны, нетрезвы, живут не согласно, постоянно ссорятся, потому что не уважают, боятся и подозревают друг друга. Кто держит кабак и спаивает народ? Мужик. Кто растрачивает и пропивает мирские, школьные, церковные деньги? Мужик. Кто украл у соседа, поджег, ложно показал на суде за бутылку водки? Кто в земских и других собраниях первый ратует против мужиков? Мужик. Да, жить с ними было страшно, но все же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания.»¹

Миф о добром крестьянине был этим рассказом разрушен. Крестьянин теперь предстал просто человеком, которого нужда сделала жестоким и грубым, а не носителем каких-то особых нравственных уроков для общества. Народники осудили Чехова за то, что он не показал духовные идеалы крестьянской жизни. Толстой назвал рассказ «грехом перед народом» и сказал, что Чехов не заглянул в душу крестьянина.² Славянофилы нападали на него как на клевету на Россию. Зато марксисты, чей голос уже начинал звучать всё громче, хвалили рассказ за то, что он показал, как рост капиталистического города привёл к упадку деревни. Реакционеры тоже были довольны: по их словам, рассказ доказывал, что крестьянин сам себе злейший враг.³

Может показаться странным, что литературное произведение вызвало такие мощные потрясения во всём обществе. Но русская самоидентификация строилась именно на том мифе, который Чехов разрушил. Народнический идеал крестьянства стал настолько важной частью национального самопонимания, что поставить его под сомнение значило повергнуть всю Россию в мучительные сомнения. Тем сильнее было воздействие рассказа из-за его простого, почти сухого фактического стиля. Он казался не столько художественным произведением, сколько документальным исследованием: царский цензор назвал его «статьёй».⁴

¹ А. Чехов, «Мужики», в: *The Kiss and Other Stories*, пер. R. Wilks (Harmondsworth, 1982), сс. 79–80.

² Л. Н. Толстой и А. П. Чехов: *Рассказывают современники, архивы, музеи* (Москва, 1998), с. 233.

³ А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений*, 30 тт. (Москва, 1974–83), т. 9, сс. 519–523; D. Rayfield, *Anton Chekhov: A Life* (London, 1997), с. 431.

⁴ D. Rayfield, *Chekhov: The Evolution of His Art* (London, 1975), с. 177.

Рассказ Чехова вырос из его личного знания крестьянской жизни. В деревнях вокруг его небольшого имения в Мелихове было много крестьян, которые работали официантами и прочей прислугой в близкой Москве. Влияние городской жизни ясно проявлялось и в поведении тех, кто оставался в деревне. Незадолго до того, как написать рассказ, Чехов наблюдал у себя на кухне компанию пьяных слуг. Один из них выдал дочь замуж против её воли за ведро водки. Эту водку они теперь и пили.⁵ Но Чехова такая сцена не удивляла. За годы врачебной практики он хорошо узнал крестьян. Больные приходили в Мелихово за многие вёрсты, и он лечил их бесплатно. Во время холерной эпидемии, последовавшей за голодом 1891 года, он оставил литературную работу и служил врачом уездного земства в Московской губернии. Эта тяжёлая работа познакомила его с той грязью и нищетой, в которых беднейшие крестьяне жили и умирали. «Крестьяне грубы, нечистоплотны и недоверчивы, - писал Чехов другу, - но мысль о том, что наши труды не напрасны, делает всё это незаметным».⁶

Пять лет спустя, в 1897 году, Чехов помогал собирать материалы для первой всероссийской переписи населения. Он ужаснулся тому, что узнал: всего в нескольких километрах от Москвы были деревни, где шесть из десяти младенцев умирали в первый год жизни. Такие факты вызывали у него гнев и как у либерала «малых дел» толкали его политически влево. Узнав, например, что бедняки после выписки из больницы умирают из-за отсутствия ухода, Чехов обрушился с резкой речью на Ежова, известного публициста правой газеты «Новое время», заявив, что раз богатые богатеют, превращая бедных крестьян в пьяниц и проституток, то они и должны оплачивать их лечение.⁷

Под всем шумом вокруг рассказа Чехова скрывался глубокий вопрос о будущем России как крестьянской страны. Старая сельская Россия сметалась наступлением городов, и нация раскалывалась в отношении к этому процессу. Для славянофилов и народников, видевших особые достоинства России в старой крестьянской культуре и общине, всё большее подчинение деревни городу было национальной катастрофой. Но для западников, либералов и марксистов, принимавших город как силу модернизации, крестьянство было отсталым миром, обречённым исчезнуть. Даже правительство было вынуждено пересмотреть свою крестьянскую политику, поскольку влияние городского рынка начинало менять деревню.

Крестьянская община уже не могла прокормить растущее сельское население, не говоря о том, чтобы давать государству избыток зерна для налогообложения; а по мере углубления аграрного кризиса она становилась организационным ядром крестьянской революции. С 1861 года правительство оставляло деревни в руках общин, считая их оплотом

⁵ Чехов, *Полное собрание сочинений*, т. 9, с. 400.

⁶ А. Чехов, *Letters of Anton Chekhov*, selected by S. Karlinsky (London, 1973), с. 237.

⁷ Rayfield, *Chekhov: The Evolution of His Art*, с. 171.

патриархального порядка на селе: собственная государственная администрация заканчивалась на уровне уездных городов. Но после революции 1905 года политика изменилась. При Столыпине, премьер-министре в 1906–1911 годах, правительство попыталось разрушить деревенскую общину, которая организовала крестьянскую войну против помещичьих имений, поощряя более сильных крестьян создавать частные хозяйства на земле, выведенной из общинного владения, и одновременно помогая тем, кто был слишком слаб для самостоятельного хозяйства или лишился доступа к земле по новым законам о частной собственности, переселяться в города и становиться наёмными рабочими.

Главной причиной этих перемен был медленный упадок крестьянского хозяйства в перенаселённой центральной полосе России. Уравнительные обычаи крестьян почти не давали стимула производить что-то, кроме детей. Ведь община распределяла землю между дворами по числу едоков. Рождаемость в России - около пятидесяти рождений на тысячу человек в год - во второй половине XIX века была почти вдвое выше средневропейской, а самые высокие показатели были именно там, где земля в общине распределялась по размеру семьи. Стремительный рост крестьянского населения - с 50 до 79 миллионов между 1861 и 1897 годами - привёл к всё большей нехватке земли.

К рубежу веков каждый десятый крестьянский двор вообще не имел земли; ещё один из пяти владел крошечным участком чуть больше одного гектара, который едва мог прокормить семью при тех примитивных способах обработки, что применялись в центральной земледельческой полосе. Общины сохраняли открытую трёхпольную систему, которая в Западной Европе использовалась ещё в Средние века: два поля засеивались, одно оставалось под паром. Каждое хозяйство получало определённое число полос пашни в зависимости от своего размера, а поскольку скот пасся на стерне и изгородей не было, все крестьяне должны были соблюдать одну и ту же севооборотную схему. По мере роста населения полосы хорошей пахотной земли становились всё уже. В наиболее перенаселённых районах они были шириной всего в пару метров, и использовать современные плуги там было невозможно.

Чтобы прокормить растущее население, общины распахивали всё больше земли, сокращая площади под паром и пастбищами. Но в долгосрочной перспективе это только ухудшало положение: почва истощалась от чрезмерной обработки, а поголовье скота - главный источник удобрений - уменьшалось из-за нехватки пастбищ. К концу XIX века каждый третий крестьянский двор не имел даже лошади.⁸ Миллионы крестьян нищета вытесняла с земли. Одни ещё держались за счёт местных промыслов - ткачества, гончарного дела, плотницкого ремесла, лесных работ, извоза, - хотя многие из этих занятий теснила

⁸ P. Gatrell, *The Tsarist Economy 1850–1917* (London, 1986), cc. 50–51; G. T. Robinson, *Rural Russia under the Old Régime* (Berkeley, 1932), cc. 94–97; T. Shanin, *The Awkward Class* (Oxford, 1972), c. 48.

фабричная конкуренция; или за счёт подённой работы в помещичьих имениях, хотя с каждым годом спрос на неё сокращался из-за новых машин. Другие уходили из перенаселённого центра на огромные пустующие степи Сибири, где переселенцам давали землю. Но большинство было вынуждено идти в города, где они брались за неквалифицированную работу на фабриках или служили домашней и городской прислугой. Чеховский официант был одним из них.

Новые городские привычки проникали и в далёкие деревни. Традиционная большая крестьянская семья начала распадаться, потому что молодые и более грамотные крестьяне старались избавиться от патриархального гнёта деревни и завести собственное хозяйство. Они смотрели на город и его культурные ценности как на путь к независимости и чувству собственного достоинства. Почти любая городская работа казалась желанной по сравнению с тяготами и унылой однообразностью крестьянской жизни. Опрос сельских школьников начала 1900-х годов показал, что половина из них хотела получить «образованную профессию» в городе, тогда как менее 2 процентов желали идти по стопам своих крестьянских родителей.

«Я хочу быть приказчиком, - говорил один школьник, - потому что не люблю ходить по грязи. Я хочу быть похожим на тех людей, которые чисто одеты и работают приказчиками».⁹ Педагогов тревожило, что, едва научившись читать, многие крестьянские мальчики, особенно мальчики, отворачивались от сельского труда и начинали ставить себя выше остальных крестьян, щеголяя в броской городской одежде. Такие мальчики, писал один сельский житель, «убежали бы в Москву и взялись бы за любую работу»¹⁰. Они смотрели на деревню как на «тёмный» и «отсталый» мир суеверий и калечащей нищеты - тот самый мир, который Троцкий позже назовёт Россией «икон и тараканов», - а город идеализировали как силу общественного прогресса и просвещения. Здесь лежала основа той культурной революции, на которой позднее построится большевизм. Ведь рядовой состав партии в основном набирался из таких крестьянских мальчиков, а её идеология была наукой презрения к крестьянскому миру. Революция должна была смести его целиком.

Большевизм вырос на массовой коммерческой культуре городов. Городская песня, фокстрот и танго, граммофон, ярмарочные развлечения и кино - таковы были его формы после 1917 года. Но эта городская культура уже в 1890-е годы начинала привлекать крестьян, когда её влияние впервые стало заметно в деревне. Народную песню постепенно вытеснял городской «жестокый романс» или частушка - грубая рифмованная песенка, которую обычно пели под гармошку, ещё одно тогдашнее новшество, в трактире или прямо

⁹ J. Brooks, *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861–1917* (Princeton, 1985), сс. 13, 55–56.

¹⁰ С. Т. Семенов, *Двадцать пять лет в деревне* (Петроград, 1915), сс. 5–6.

на улице. В отличие от народной песни, исполнявшейся коллективно и безлично, эти городские песни были личными по теме и полными индивидуального чувства.

Народная сказка тоже умирала, потому что новый сельский читатель, появившийся благодаря росту начального образования, предпочитал дешёвую городскую литературу - детективы, приключенческие и любовные истории. Толстой боялся, что крестьян отравят эгоистические ценности этой новой книжной торговли. Его беспокоило, что героями городских историй были люди, добивавшиеся успеха хитростью и обманом, тогда как старая крестьянская традиция поддерживала нравственные принципы. Вместе с издателем Сытиным, сыном бедного купца, который разбогател на продаже таких дешёвых книжек в провинции, Толстой создал издательство «Посредник», чтобы печатать дешёвые издания русской классики и простые деревенские рассказы вроде «Чем люди живы» и «Где любовь, там и Бог», которые сам писал для нового массового крестьянского читателя. Уже через четыре года после основания издательства, в 1884 году, продажи выросли с 400 тысяч книг до невероятных 12 миллионов ¹¹ - такого уровня книжных продаж не достигала ни одна страна, пока не появилась маоистская Китайская Народная Республика. Но в 1890-е годы продажи пошли вниз: в городе стали выпускать более увлекательные книги, и читатели отвернулись от толстовских «сказочек» и «назидательных рассказов». ¹²

Для интеллигенции, которая определяла себя через культурную миссию поднять народ до собственного уровня цивилизованности, это отступничество было смертельным ударом. Крестьянин был «потерян» для грубой коммерческой культуры городов. Тот самый крестьянин, который, как считалось, должен был нести в себе русскую душу - природный христианин, бескорыстный социалист и нравственный маяк для мира, - стал жертвой пошлости. Старые идеалы внезапно рухнули, и, как предсказывал Достоевский, когда защитники «народа» поняли, что народ совсем не таков, каким они его себе представляли, они без сожаления отреклись от него. Если прежде крестьянин был светом, то теперь он стал сгущающейся тенью, опускавшейся на Россию в десятилетия перед 1917 годом. Образованные классы охватила нравственная паника: им казалось, что крестьянство скатывается в варварство.

Революция 1905 года подтвердила все эти страхи. Годами интеллигенция мечтала о подлинно демократической революции. С 1890-х годов либералы и социалисты действовали вместе, добиваясь политических реформ. Весной 1905 года они радовались: казалось, вся страна объединилась в требовании гражданских свобод. В октябре 1905 года, когда Российскую империю охватили народные восстания, армия была парализована солдатскими мятежами, а самому трону угрожала всеобщая стачка, Николай II наконец

¹¹ T. Lindstrom, «From Chapbooks to Classics: The Story of the Intermediary», *The American Slavic and East European Review*, т. 15 (1957), с. 193.

¹² Там же, с. 195.

уступил нажиму либеральных министров и согласился на ряд политических реформ. Октябрьский манифест, как их стали называть, был чем-то вроде конституции - хотя так его не именовали, потому что царь отказывался признавать какие-либо формальные ограничения своей самодержавной власти. Манифест даровал гражданские свободы и законодательный парламент - Думу, избираемую на широкой, хотя и не всеобщей, основе.

Страна праздновала. Возникали новые политические партии. Люди говорили о рождении новой России. Но политическая революция всё больше превращалась в социальную: рабочие выдвигали радикальные требования производственной демократии, росла волна забастовок и насильственных выступлений, а крестьяне возобновили свою старую борьбу за землю, захватывали имущество и изгоняли дворян из их усадеб. Национальное единство 1905 года быстро оказалось иллюзией: после октября либералы и социалисты пошли разными путями. Для состоятельных слоёв Октябрьский манифест был конечной целью революции. Но для рабочих и крестьян он был только началом социальной революции против всякой собственности и привилегий. Испуганные либералы отшатнулись от своей прежней приверженности революции. Растущая непокорность низов, уличные бои, сельские поджоги и разгромы усадеб, а также недоверие и ненависть в лицах крестьян, которые продолжали тревожить помещиков ещё долго после того, как порядок был восстановлен кровью, - всё это уничтожило романтику «народа» и его дела.

В 1909 году группа философов, критически относившихся к радикальной интеллигенции и её роли в революции 1905 года, выпустила сборник статей «Вехи», в котором это разочарование выразилось особенно сильно. Сборник вызвал огромную бурю споров - не в последнюю очередь потому, что его авторы, бывшие марксисты вроде Петра Струве и Николая Бердяева, имели безупречную, то есть политически радикальную, репутацию. Уже сам этот скандал показывал новое настроение интеллигенции - настроение сомнения и самопроверки. Статьи резко нападали на культ «народа», сложившийся в XIX веке, и на склонность подчинять все остальные интересы делу народа. Следуя за материальными интересами масс, интеллигенция, по мнению авторов, толкала Россию ко второй революции, куда более violent и разрушительной, чем первая. Цивилизация была под угрозой, и образованные классы должны были посмотреть этой реальности в лицо:

«Таковы уж мы: мы не только не можем мечтать о слиянии с народом, но должны бояться его хуже всякой кары со стороны правительства и должны благословлять ту власть, которая одна своими штыками и тюрьмами ещё охраняет нас от народной ярости».¹³

Ширилось общее чувство, которое выразили эти статьи: массы уничтожат хрупкую европейскую цивилизацию России и, когда придёт революция, страна будет стянута вниз, до уровня полудикого крестьянства. Роман Андрея Белого «*Петербург*» (1913–1914) полон

¹³ *Landmarks: A Collection of Essays of the Russian Intelligentsia*, пер. М. Schwartz (New York, 1977), сс. 80–81.

образов города, который захлёстывают азиатские орды. Даже Горький, герой и защитник простого человека, поддался этому новому апокалиптическому настроению.

«Мой друг, Вы 666 раз правы, - писал он литературному другу в 1905 году. - Иваново-Вознесенск, Севастополь и пр[о]ч[ие] места рожают настоящих людей, тех варваров, кои поставят Рим кверху ногами.¹⁴

Это мрачное настроение отразилось, пожалуй, в самом безысходном изображении деревенской жизни во всей литературе - в повести Ивана Бунина «*Деревня*» (1910). Бунин знал крестьянскую жизнь не понаслышке. В отличие от Тургенева и Толстого, выходцев из высшей аристократии, он принадлежал к мелкопоместному провинциальному дворянству, которое всегда жило рядом с крестьянами и во многом вело схожую с ними жизнь. Бунин видел в крестьянине «национальный тип», и его рассказы о крестьянстве были для него суждением о русском народе и его истории. У него никогда не было иллюзий относительно духовности или благородства крестьян. Его дневники полны ужасающих случаев, которые он видел или о которых слышал в деревне: женщину, избитую пьяным мужем так, что её пришлось «обматывать, как мумию»; другую, которую муж насиловал так часто, что она истекла кровью и умерла.¹⁵

Ранние рассказы Бунина посвящены суровым реалиям деревенской жизни 1890-х годов - десятилетия голода и бегства с земли. Они полны образов разрушения и распада: брошенные деревни, фабрики, изрыгающие кроваво-красный дым, старые и больные крестьяне. Тогда деревня у Бунина была миром природной красоты, который подтачивала и постепенно уничтожала новая индустриальная экономика. Но после 1905 года его взгляд изменился. Он стал видеть в деревне не только жертву, но и главного виновника собственной гибели. «*Деревня*» происходит в 1905 году в месте под названием Дурново - от слова «дурной», то есть плохой, гнилой. Крестьяне здесь показаны тёмными и невежественными, вороватыми и нечестными, ленивыми и развращёнными. В Дурнове почти ничего не происходит. У Бунина вообще нет сюжета в обычном смысле. Это описание унылого существования трактирщика, у которого хватает ума лишь на то, чтобы понять пустоту собственной жизни. «Господи, что за место! Тюрьма!» - заключает он. Но, как даёт понять рассказ Бунина, вся крестьянская Россия - одно сплошное Дурново.¹⁶

«*Деревня*» потрясла общество. Возможно, сильнее любого другого произведения она заставила русских задуматься о безнадёжной судьбе их крестьянской страны. «Читателя в этой книге потрясло, - писал один критик, - не изображение материальной, культурной и правовой нищеты крестьянина... а осознание того, что выхода из неё нет. Самое большее,

¹⁴ А. М. Горький в эпоху революции, 1905–1907 гг. Материалы, воспоминания, исследования (Москва, 1957), с. 52.

¹⁵ T. Marullo, *Ivan Bunin: Russian Requiem, 1885–1920* (Chicago, 1993), cc. 112–113.

¹⁶ И. Бунин, *Stories and Poems*, пер. O. Shartse (Moscow, 1979), с. 179.

чего крестьянин у Бунина способен достигнуть, - это только осознания собственной безнадежной дикости, своей обреченности».¹⁷ Горький писал о «Деревне», что она заставила общество серьезно задуматься «не только о крестьянине, но о самом вопросе: быть или не быть России».¹⁸

Как и Бунин, Максим Горький знал, что такое деревенская жизнь: его разочарование в крестьянстве выросло из личного опыта. Сам он вышел из «дна» - сирота, который выжил, собирая случайный хлам по берегам Волги и скитаясь по городам, уличный мальчишка в лохмотьях. Толстой однажды сказал о Горьком, что тот словно «родился стариком», - и правда, за первые восемь лет жизни Горький увидел больше человеческих страданий, чем граф за все свои восемь десятилетий. Дом его деда в Нижнем Новгороде, где он рос после смерти отца, был, как он описал в «Детстве» (1913), маленькой моделью провинциальной России - местом бедности, жестокости и мелочности, где мужчины много пили, а женщины искали утешения в Боге. Всю жизнь он испытывал глубокое отвращение к этой «отсталой» крестьянской России - презрение, которое сближало его с большевиками:

« Вспоминаю эти свинцовые мерзости дикой русской жизни, я минутами спрашиваю себя: да стоит ли говорить об этом? И, с обновлённой уверенностью, отвечаю себе - стоит; ибо это - живучая, подлая правда, она не издохла и по сей день. Это та правда, которую необходимо знать до корня, чтобы с корнем же и выдрать её из памяти, из души человека, из всей жизни нашей, тяжкой и позорной.»¹⁹

В 1888 году, в двадцать лет, Горький «пошёл в народ» вместе с народником по имени Ромась, который пытался создать кооператив и организовать крестьян в одной волжской деревне под Казанью. Всё кончилось катастрофой. Деревенские жители сожгли их предприятие после того, как Ромась не обратил внимания на угрозы богатых крестьян, тесно связанных с торговцами из соседнего города и недовольных этим вмешательством. Три года спустя Горького избил до бесчувствия группа крестьян, когда он попытался вступить за женщину, которую муж и воюющая толпа раздели догола и высекли за то, что она была признана виновной в супружеской измене. Такой опыт оставил у Горького горькое недоверие к «благородному дикарю». Он пришёл к выводу, что каким бы хорошим ни был крестьянин поодиночке, всё лучшее он оставляет позади, когда «собирается в одну серую массу»:

« ...в них начинает играть собачья угодливость пред сильными, и тогда на них противно смотреть. Или - неожиданно их охватывает волчья злоба, ощерившись, оскалив зубы, они дико воют друг на друга, готовы драться - и дерутся - из-за пустяка. В эти минуты они страшны и могут разрушить

¹⁷ Цит. по: R. Pipes, *The Russian Revolution, 1899–1919* (London, 1990), с. 113.

¹⁸ М. Горький, *Letters* (Moscow, 1964), с. 54.

¹⁹ М. Горький, *My Childhood* (Harmondsworth, 1966).

церковь, куда ещё вчера вечером шли кротко и покорно, как овцы в хлев. У них есть поэты и сказочники, - никем не любимые, они живут на смех селу, без помощи, в презрении».²⁰

Оглядываясь позднее на насилие революционных лет - насилие, которое он объяснял «дикими инстинктами» русского крестьянства, - Горький писал в 1922 году:

« Но где же - наконец - тот добродушный, вдумчивый русский крестьянин, неутомимый искатель правды и справедливости, о котором так убедительно и красиво рассказывала миру русская литература XIX века? В юности моей я усиленно искал такого человека по деревням России и - не нашел его. ».²¹

²⁰ М. Горький, *My Universities* (Harmondsworth, 1967).

²¹ М. Горький, «On the Russian Peasantry», в: R. E. F. Smith (ed.), *The Russian Peasant 1920 and 1984* (London, 1977), сс. 18–19.

В 1916 году Дягилева спросили, где находятся интеллектуальные истоки «Русских балетов». Он ответил: в русском крестьянстве. По его словам, мотивы они нашли «в предметах повседневного обихода, в росписи саней, в узорах и красках крестьянской одежды, в резьбе вокруг оконных рам - и на этой основе мы строили».¹ И действительно, «Русские балеты» были прямым продолжением народнического движения 1870-х годов - идеи «хождения в народ».

Всё началось в Абрамцеве - художественной колонии, основанной Мамонтовыми в их подмосковном имении, которое вскоре стало центром движения за возрождение ремёсел и прикладного искусства. Жена железнодорожного магната, Елизавета Мамонтова, сочувствовала народникам и вскоре после покупки имения в 1870 году открыла на его территории школу и больницу для крестьян. В 1876 году там появилась и столярная мастерская, где выпускники школы могли освоить полезное ремесло. Цель состояла в том, чтобы возродить крестьянские промыслы, которые быстро исчезали, поскольку железные дороги приносили в деревню дешёвые фабричные товары из городов.

Художники, такие как Гартман и Елена Поленова, черпали вдохновение в крестьянском искусстве. Под руководством Поленовой вскоре были открыты новые мастерские, рассчитанные уже на растущий спрос городского среднего класса на керамику и льняные изделия «в народном стиле». Поленова и её коллеги ездили по деревням, срисовывали узоры с наличников, дверей, домашней утвари и мебели, а затем перерабатывали эти мотивы в более стилизованные орнаменты для изделий, которые производились в мастерских колонии. Поленова собрала несколько тысяч крестьянских предметов быта; их и сегодня можно увидеть в Музее ремёсел в Абрамцеве. Она считала эти вещи остатками древнего русского стиля, который всё ещё жив, и потому, по её мнению, они были ценнее московских образцов, вдохновлявших художников прежде. Ведь последние принадлежали уже мёртвой традиции, столь же далёкой от русского народа, как «искусство Африки или Древней Греции».² В своих картинах и мебельных проектах Поленова старалась, по её словам, выразить «живой дух поэтического взгляда русского народа на природу», используя звериные мотивы и растительные орнаменты, которые она зарисовывала с крестьянских вещей.³

¹ Цит. по: R. Buckle, *Diaghilev* (New York, 1979), с. 300.

² В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова, *Хроника семьи художников* (Москва, 1964), с. 363.

³ Н. В. Поленова, *Абрамцево: воспоминания* (Москва, 1922), с. 44.



Рис.15 - Елена Поленова: Дверь «Кто и сова», мастерская в Абрамцево, начало 90-х годов девятнадцатого столетия

Городские поклонники этого «неонационального» стиля воспринимали его как чисто русское и подлинное искусство. Так, Стасов считал, что дверь Поленовой «Кот и Сова» вполне можно принять за работу «какого-нибудь удивительно талантливого, но безымянного мастера нашей древней Руси»⁴. Но на самом деле это была фантазия. К началу 1890-х годов, когда эта дверь была вырезана, Поленова уже отошла от простого копирования народных узоров и стала соединять их со стилем ар-нуво, что делало её работы ещё более привлекательными для городского среднего класса.

По тому же пути - от этнографического интереса к коммерческому искусству - пошли и другие художники. Например, в соломенковских вышивальных мастерских Тамбовской губернии художественные проекты всё больше подстраивались под вкусы городских женщин, которые могли позволить себе такие дорогие вещи. Вместо ярких цветов, любимых крестьянами (оранжевого, красного и жёлтого), там начали использовать более сдержанные оттенки - тёмно-зелёный, кремовый и коричневый, нравившиеся горожанам. То же самое произошло и в ткацких мастерских Талашкина, основанных княгиней Марией Тенишевой в её смоленском имении в 1898 году. Как вспоминала сама Тенишева, местные

⁴ В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова, *Хроника семьи художников*, с. 507.

крестьянки «не любили наши цвета», говорили, что они «слишком тусклые», и ей приходилось доплачивать ткачихам, чтобы они всё же использовали их в работе.⁵

Народные на вид изделия Сергея Малютина, главного художника в Талашкине, тоже были чистым вымыслом. Именно Малютин в 1891 году создал первую матрёшку. Тогда он работал в кустарных мастерских Московского земства в Сергеевом Посаде, где делали русские игрушки. Вопреки распространённому сегодня мнению, матрёшка вообще не имеет корней в русской народной культуре. Её придумали по заказу Мамонтовых как русский вариант японской вкладывающейся куклы. Малютин сделал румяную крестьянскую девушку бочкообразной формы с курицей под мышкой. Каждая следующая, меньшая кукла изображала какую-нибудь сторону крестьянской жизни, а в самом центре был младенец, туго спелёнутый по-русски. Эта игрушка стала невероятно популярной, и к концу 1890-х годов ежегодно выпускались уже миллионы таких кукол. Тогда и возник миф, будто матрёшка - древняя русская игрушка.⁶ В Талашкине Малютин применял свой особый стиль и в мебели, и в керамике, и в книжной иллюстрации, и в театральных декорациях, и в архитектуре.

Городские поклонники, в том числе Дягилев, видели в его работах самую суть «органической крестьянской русскости», которая, как однажды патетически заявил Дягилев, должна была возвестить «Возрождение Севера».⁷ Но настоящие русские крестьяне думали иначе. Когда в 1902 году Тенишева устроила в Смоленске выставку талашкинских изделий, на неё пришло меньше пятидесяти человек, а крестьяне, как она вспоминала, смотрели на эти вещи «не с восторгом, а с тупым изумлением, которое нам было трудно объяснить».⁸

На первый взгляд не совсем понятно, что именно привлекло Дягилева к неонационалистам Абрамцева и Талашкина - союзу, из которого потом родились фольклорные фантазии «Русских балетов». В 1898 году он даже выступил с резкой критикой «крестьянского искусства», нападая на художников, которые, по его словам, хотят «поразить мир», «таща на холст крестьянские лапти и лохмотья».⁹ По своему художественному темпераменту импресарио был человеком аристократическим и космополитическим, хотя и происходил из провинциальной Перми. В доме деда, где он воспитывался с десяти лет, царила атмосфера утончённого дилетантизма: там регулярно устраивали концерты и литературные

⁵ М. Тенишева, *Впечатления моей жизни* (Париж, 1933), с. 337.

⁶ W. Salmond, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries, 1870–1917* (Cambridge, 1996), с. 86.

⁷ С. Дягилев, «Несколько слов о С. В. Малютине», *Мир искусства*, № 4 (1903), сс. 159–160.

⁸ Тенишева, *Впечатления моей жизни*, с. 263.

⁹ С. Дягилев, «Сложные вопросы. Наш мнимый упадок», *Мир искусства*, № 1 (1898–9), сс. 10–11.

вечера, и юный Сергей, свободно говоривший по-французски и по-немецки и хорошо игравший на рояле, чувствовал себя в этой среде как дома.

Будучи студентом юридического факультета Петербургского университета в начале 1890-х годов, Дягилев легко вошёл в круг молодых эстетов - Александра Бенуа, Дмитрия Filosofova (своего двоюродного брата) и Вальтера Нувеля. В этой среде был замечен общий дух народнических симпатий, особенно в имении Богдановское под Псковом, принадлежавшем тётке Filosofova Анне Павловне - известной деятельнице женского движения и литературной хозяйке салона, который посещали Достоевский, Тургенев и Блок. Эти четверо студентов проводили лето в Богдановском, и именно там у них впервые возникла мысль о журнале, который должен был просвещать публику в вопросах великого искусства прошлого.

Вместе с художником Львом Бакстом - старым школьным товарищем Бенуа, Filosofova и Нувеля по петербургской гимназии Мая - они создали объединение «Мир искусства». Оно устраивало концерты, выставки и лекции на художественные темы, а также выпускало одноимённый журнал, выходявший с 1898 по 1904 год. Журнал финансировали Тенишева и Мамонтов, и в нём рядом с современным западным искусством стали появляться художники, вдохновлённые народными мотивами из их колоний. Именно это сочетание позже повторилось у Дягилева и Бенуа в «Русских балетах».

Основатели «Мира искусства» считали себя космополитами Петербурга - они даже называли себя «невскими пиквикианцами» - и отстаивали идею универсальной культуры, воплощённой, по их мнению, именно в петербургской цивилизации. Они отождествляли себя с аристократией и видели в ней главное хранилище культурного наследия России. Бенуа особенно ясно выразил это в своих мемуарах, вспоминая семью Filosofovых, один из древних русских дворянских родов:

« Это был тот самый класс, к которому принадлежали все главнейшие деятели русской культуры XVIII и XIX столетий, создавшие прелесть характерного русского быта. Это класс, из которого вышли герои и героини романов Пушкина, Лермонтова, Тургенева и Толстого. Этот же класс выработал все, что было в русской жизни спокойного, достойного, добротного, казавшегося утвержденным навсегда. Он выработал самый темп русской жизни, его самосознание и систему взаимоотношений между членами одного семейного клана. Всякие тонкости русской психологии, извилины типично русского морального чувства возникли и созрели именно в этой среде.»¹⁰

Прежде всего они отождествляли себя с художественными ценностями аристократии. Искусство они понимали как духовное выражение творческой личности, а не как средство для социальных программ или политических идей, во что, как им казалось, русское искусство превратилось под влиянием Стасова. Их почитание Пушкина и Чайковского

¹⁰ А. Бенуа, *Мои воспоминания*, 2 тт. (Москва, 1980), т. 1, с. 500.

исходило именно из этой философии - не из принципа «искусство ради искусства», как они нередко утверждали, а из убеждения, что идеи должны быть органично встроены в само произведение.

Реагируя против реалистической традиции XIX века, «Мир искусства» стремился восстановить более ранний идеал красоты как главный художественный принцип той культурной ренессансной России, которую они пытались представить и действительно сумели продвинуть. Одним из выражений этого идеала была классическая традиция Петербурга. Круг «Мира искусства» буквально создал культ Петербурга XVIII века. Их почти определяла ностальгия по цивилизации, которая, как они чувствовали, вот-вот уйдёт в прошлое. Бенуа и его племянник Евгений Лансере создали серии гравюр и литографий с городскими сценами времён Петра и Екатерины Великой. Бенуа сожалел, что классический идеал Петербурга XVIII века был оставлен в сторону вульгарными националистами XIX столетия. В революционном 1905 году Дягилев устроил в Таврическом дворце выставку русских портретов XVIII века - в том самом дворце, который вскоре станет домом Думы и Петроградского Совета. Он представил эти портреты как «величественный итог блестящего, но, увы, умирающего периода нашей истории».¹¹

Но и крестьянское искусство можно было воспринимать как особую форму «классицизма» - по крайней мере в том стилизованном виде, в каком его представляли неонационалисты. Оно было безличным, символическим, строгим; его формы подчинялись устойчивым народным правилам изображения. Оно выражало духовный мир, но при этом было тесно связано с коллективными обрядами и практиками деревенской жизни. Перед ними открывался древний, иной «мир искусства», чьи принципы красоты можно было использовать против отупляющего влияния буржуазного и романтического искусства XIX века.

Для Дягилева свою роль играли и деньги. Он всегда умел чувствовать новую рыночную возможность и видел, что искусство в народном стиле становится всё популярнее. Европа конца века была бесконечно увлечена «примитивным» и «экзотическим». Восточный дикарь воспринимался как сила, способная духовно обновить уставшую буржуазную культуру Запада. Дягилев заметил эту тенденцию очень рано. Вернувшись из поездки по Европе в 1896 году, он писал: «Европе нужны наша молодость и непосредственность. Мы должны немедленно выйти к ней. Мы должны показать всё, что у нас есть, со всеми достоинствами и недостатками нашей национальности».¹²

Его интуиция получила подтверждение в 1900 году, когда русское декоративно-прикладное искусство произвело сенсацию на Всемирной выставке в Париже. В центре внимания

¹¹ A. Haskell, *Diaghileff His Artistic and Private Life* (London, 1935), с. 160.

¹² С. Дягилев, «Европейские выставки и русские художники», *Новости и биржевая газета* (26 августа 1896).

оказалась «Русская деревня» Коровина - реконструкция деревянной архитектуры, которую он изучал во время поездки на Русский Север. Там были и древний теремок, и деревянная церковь, построенная на месте бригадой крестьян, специально привезённых из России. Парижан очаровали эти «дикари-плотники» с их «растрёпанными волосами и бородами, широкими детскими улыбками и примитивными способами работы». Как писал один французский критик, если бы выставленные предметы продавались, «не осталось бы ни одного».¹³ Поток крестьянских изделий из России в Европу стал настолько постоянным, что в Париже, Лондоне, Лейпциге, Чикаго, Бостоне и Нью-Йорке в 1900 годы открылись специальные магазины.¹⁴ Парижский кутюрье Поль Пуаре в 1912 году приехал в Россию, чтобы скупать крестьянскую одежду, из которой он черпал вдохновение для своих модных коллекций. В салонах моды звучало словосочетание *blouse russe*, а на манекенах появлялись платья с чертами русских сарафанов и домотканых кафтанов.¹⁵

Но не только деловой интерес вёл Дягилева к неонационалистам. Художники вроде Поленовой и Малютина всё больше передавали своё «крестьянское искусство» в стилизованных формах модерна, и этим сближались с эстетикой «Мира искусства». Особенно Дягилева привлекали картины Виктора Васнецова, в которых было не столько буквальное народное содержание, сколько общее ощущение крестьянской красочности. Васнецов считал, что именно цвет является ключом к народному пониманию красоты, и выработал собственную палитру, изучая народное искусство - лубки, иконы и крестьянские предметы, которые он собирал в поездках по Вятской губернии в 1870-х годах. Эту яркую палитру основных цветов художник перенёс в свои великолепные театральные декорации к постановке «Снегурочки» у Мамонтова - постановке, ставшей визуальным образцом для Дягилева и «Русских балетов».

Декорации Васнецова вдохновили неонационалистов, которые после него прошли путь от Абрамцева к «Миру искусства». Их сказочность легко увидеть в более поздних декорациях для «Русских балетов», созданных Александром Головиным («Борис Годунов», 1908; «Жар-птица», 1910) и Константином Коровиным («Руслан и Людмила», 1909). Но ещё более важным в долгосрочной перспективе оказалось васнецовское использование цвета, мотивов, пространства и стиля для передачи самой сути народного искусства. Именно это вдохновило художников-примитивистов - Наталию Гончарову, Казимира Малевича и Марка Шагала. Они тоже обратились к народной традиции, к иконе, лубку и крестьянским предметам, стремясь найти новый поэтический взгляд на мир. Представляя выставку икон и лубков в Москве в 1913 году, Гончарова говорила о «крестьянской эстетике», которая ближе к символическим формам Востока, чем к изобразительной традиции Запада. «Это

¹³ M. Normand, «La Russie à l'Exposition», *L'Illustration* (5 May 1900), cc. 282–283.

¹⁴ См.: Salmond, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia*, cc. 102–103, 161–163.

¹⁵ Тенишева, *Впечатления моей жизни*, с. 426.

искусство не копирует и не улучшает реальный мир, а заново его создаёт». Именно отсюда выросли и её декорации для «Русских балетов», например к «Золотому петушку» 1914 года.

«Русские балеты» задумывались как синтез всех искусств, и их часто описывают как русскую разновидность вагнеровского *Gesamtkunstwerk* - единства музыки, живописи и драмы. Но на самом деле этот синтез был связан с Вагнером меньше, чем с русским крестьянством. Его корни лежали в Частной опере Мамонтова, которая выросла из духа художественного сотрудничества в Абрамцеве. Вся цель колонии состояла в том, чтобы соединить все искусства и ремёсла, объединить жизнь и искусство в одном коллективном деле, которое её основатели уподобляли своему идеализированному представлению о крестьянской общине. Больше всего художников Абрамцева в крестьянской культуре привлекал именно синтетический характер её искусств и ремёсел. Простые вещи - ткани, керамика - вносили художественную красоту в повседневную жизнь. Коллективные обряды вроде хоровода были цельными произведениями искусства - маленькими «весенними священнодействиями», где народная песня и обрядовый танец соединялись с реальными событиями деревенской жизни. Абрамцево и было попыткой заново создать такой «мир искусства». В строительстве церкви участвовало всё сообщество - художники, ремесленники, крестьянские плотники. Художники объединялись с певцами и музыкантами, создатели костюмов - с декораторами, чтобы ставить оперы. Именно это и имел в виду Дягилев, когда говорил, что «Русские балеты» выросли на основе крестьянских искусств и ремёсел.



Церковь в Абрамцево. Проект Виктора Васнецова, 1881-82 гг.

«Я посылаю вам предложение, - писал Дягилев композитору Анатолию Лядову в 1909 году.

- Мне нужен балет, и именно русский - первый русский балет, потому что такого ещё нет. Есть русская опера, русская симфония, русская песня, русский танец, русский ритм - но нет русского балета. А мне нужен именно он - чтобы поставить его в мае будущего года в парижской Гранд-Опера и в огромном лондонском театре Друри-Лейн. Балет не обязательно должен быть в трёх актах. Либретто уже готово. Оно у Фокина. Мы все придумали его вместе. Это “Жар-птица” - балет в одном действии, возможно, в двух картинах».¹⁶

Но восторг Дягилева перед балетом был не всегда очевиден. Его профессиональный путь в искусстве начинался с живописи, а первая работа в театре была далеко не на сцене. В 1899 году князь Сергей Волконский, внук знаменитого декабриста и новый директор Императорских театров, пригласил Дягилева возглавить внутренний театральный журнал. Восемь лет спустя, когда Дягилев впервые вывез свои постановки на Запад, основу его «русских сезонов» составляла опера, а не балет. К балету он обратился лишь потому, что постановка опер была слишком дорогой, и балет оказался более дешёвой альтернативой.

Никто до Дягилева не мог бы предсказать, что балет станет одним из главных источников художественных новаций XX века. К тому времени он превратился в застывшую, окостеневшую форму искусства; во многих странах Европы его считали старомодным придворным развлечением. Но в России балет продолжал жить в Петербурге, где культура всё ещё оставалась тесно связанной с двором. В Мариинском театре, где Стравинский провёл значительную часть детства, по средам и воскресеньям регулярно шли балетные утренники. По словам князя Ливена, полупустой зал заполняли «дети с матерями или гувернантками и старики с биноклями»¹⁷. Для серьёзной интеллигенции балет был «развлечением для снобов и уставших коммерсантов»¹⁸, а за исключением Чайковского, чья репутация, по мнению многих, пострадала от связи с этим жанром, музыку для балета писали в основном иностранные ремесленники вроде Пуньи, Минкуса и Дриго. [Чезаре Пунья (1802–1870) - в России с 1851 года; Людвиг Минкус (1826–1907) - в России с 1850 по 1890 год; Риккардо Дриго (1846–1930) - в России с 1879 по 1920 год.]. Римский-Корсаков, чьё мнение о музыкальном вкусе было почти решающим, когда молодой Стравинский занимался у него в начале 1900-х, прославился фразой, что балет - «это вообще не искусство».¹⁹

Настоящим любителем балета в кругу «Мира искусства» был Бенуа. Балет отвечал его аристократическому взгляду на мир и его ностальгии по классической культуре Петербурга

¹⁶ Цит. по: *Sergei Diaghilev i russkoe iskusstvo* (Moscow, 1982), сс. 109–110.

¹⁷ Prince P. Lieven, *The Birth of the Ballets-Russes* (London, 1936), с. 56.

¹⁸ R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, 2 т. (Oxford, 1996), т. 1, с. 536.

¹⁹ Н. А. Римский-Корсаков, *Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка*, 8 тт. (Москва, 1955–82), т. 8b, с. 105.

XVIII века. Эта ретроспективная эстетика была общей для всех создателей «Русских балетов»: Бенуа, Добужинского, критика Философова и самого Дягилева. Балеты Чайковского воплощали для них классический идеал, и хотя на «русских сезонах» в Париже они почти не исполнялись - там Чайковского ценили меньше других русских композиторов, - именно его балеты вдохновляли основателей «Русских балетов».

Чайковский был последним из великих европейских придворных композиторов, потому что жил в последнем великом европейском государстве XVIII века. Будучи убеждённым монархистом, он входил в круг приближённых Александра III. Его музыка, воплощавшая «имперский стиль», при дворе ценили выше «русских» гармоний Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова.

Этот имперский стиль во многом определялся полонезом. Польский композитор Юзеф Козловский ввёл его в Россию в конце XVIII века, и полонез стал высшей формой придворного танца, самым блестящим из бальных жанров. Со временем он стал символом европейского блеска петербургского XVIII века. В «Евгении Онегине» Пушкин, как и потом Чайковский, использовал полонез для кульминационного выхода Татьяны на балу в Петербурге. Толстой вводит полонез в кульминации бала в «Войне и мире», когда появляется император и Наташа танцует с Андреем.

В «Спящей красавице» (1889) и в опере «Пиковая дама» (1890) Чайковский заново воссоздавал имперское величие XVIII столетия. «Спящая красавица», действие которой отнесено ко времени Людовика XIV, была ностальгическим посвящением французскому влиянию на русскую музыку и культуру XVIII века. «Пиковая дама», написанная по Пушкину, вызывала к жизни ушедший Петербург времён Екатерины Великой - эпоху, когда столица была полностью включена в европейскую культуру и играла в ней важную роль. Композитор наполнил эту оперу рокайльными элементами и сам называл бальные сцены «рабским подражанием» стилю XVIII века.²⁰ Через мотивы призрачности и фантастики он создавал грёзный мир прошлого. Миф о Петербурге как о нереальном городе превращался здесь в способ вернуться назад во времени и восстановить его утраченную красоту и классические идеалы.

Вечером после премьеры «Пиковой дамы» Чайковский вышел из Мариинского театра и один бродил по улицам Петербурга, уверенный, что опера провалилась. Вдруг он услышал, как группа молодых людей идёт ему навстречу и поёт один из лучших дуэтов из оперы. Он остановил их и спросил, откуда они знают эту музыку. Трое молодых людей представились: это были Бенуа, Философов и Дягилев - будущие основатели «Мира искусства». С этого момента, как вспоминал Бенуа, их объединила любовь к Чайковскому и к его

²⁰ П. Чайковский, *Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка* (Москва, 1953–81), т. 15b, с. 293.

классическому идеалу Петербурга. «Музыка Чайковского, - писал Бенуа в старости, - была тем, чего я, казалось, ждал с самого раннего детства».²¹

В 1907 году Бенуа поставил в Мариинском театре балет Николая Черепнина «Павильон Армиды» (по мотивам Готье). Как и «Спящая красавица», он был выдержан в духе эпохи Людовика XIV и отличался классическим стилем. Эта постановка произвела на Дягилева огромное впечатление. Роскошные декорации самого Бенуа, современная хореография Фокина, ослепительная виртуозность танца Нижинского - всё это, по словам Дягилева, «надо показать Европе»²². «Павильон Армиды» стал открытием парижского сезона 1909 года наряду с половецкими плясками из «Князя Игоря» Бородина, также поставленными Фокиным, в программе, сочетавшей русский классицизм и национальное направление.

Экзотическая «инаковость» этих постановок произвела сенсацию. Французам понравились «наша первобытная дикость», «наша свежесть и непосредственность», как позже писал Бенуа.²³ Дягилев понял, что на вывозе подобных русских балетов можно хорошо заработать. Так и возникла, как он писал Лядову, идея «Жар-птицы». Дягилев, Бенуа и Фокин вместе с сказочником Ремизовым, художником Головиным, поэтом Потёмкиным и композитором Черепниным придумали всё это коллективно, буквально за кухонным столом, в истинном духе русской совместной художественной традиции. Но в итоге Лядов не захотел писать музыку. Затем балет предложили Глазунову, потом Черепнину, и оба отказались. Тогда Дягилев в полном отчаянии обратился к молодому и ещё малоизвестному композитору - Игорю Стравинскому.

Бенуа называл этот балет «сказкой для взрослых». Сшитый из разных народных сказок, он должен был создать то, что Бенуа называл «мистериумом России» для «вывоза на Запад»²⁴. На самом деле на экспорт шёл миф о крестьянской невинности и молодой силе. Каждый элемент балета представлял собой стилизованную фольклорную абстракцию. Партитура Стравинского была полна заимствований из народной музыки, особенно из крестьянских свадебных песен - девичников и хороводов - в *Ronde des princesses* и финале. Сценарий был собран из двух совершенно разных народных сказок, потому что единой сказки о Жар-птице вообще не существовало: сказки об Иване-царевиче и Жар-птице и сказки о Кашее Бессмертном, пересказанных Афанасьевым, а также из различных лубков XIX века. Эти сюжеты были переработаны так, чтобы сместить акцент с языческой магии, присущей крестьянским сказкам с Серым Волком, к идее спасения свыше, осуществляемого Жар-птицей, - в духе христианской миссии России в мире.²⁵

²¹ А. Бенуа, *Reminiscences of the Russian Ballet* (London, 1941), с. 124.

²² Там же, с. 266.

²³ А. Бенуа, «Русские спектакли в Париже», *Речь* (25 июля 1909), с. 2.

²⁴ А. Бенуа, «Художественные письма: русские спектакли в Париже: "Жар-птица"», *Речь* (18 июля 1910).

²⁵ О блестящем анализе музыки и сценария см.: Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, т. 1, гл. 9.

В балете царевич попадает в сад чудовища Кащея, привлечённый красотой царевны. От Кащея и его свиты Ивана спасает Жар-птица: силой своего полёта она заставляет чудовище и его слуг плясать до изнеможения, пока те не падают от усталости и не засыпают. Тогда Иван находит огромное яйцо, в котором заключена душа Кащея, уничтожает его, и в финале соединяется с царевной.

Поставленная на сцене, Жар-птица приобрела куда более широкое значение, чем в русских сказках. Она превратилась в символ фениксоподобной возрождающейся крестьянской России, в воплощение первозданной свободы и красоты - в духе псевдославянской мифологии символистов, которая всё сильнее определяла художественную концепцию балета. Эту мифическую птицу Блок увековечил даже на обложке журнала *Мир искусства* в виде гравюры Бакста. Парижская постановка была сознательно оформлена как собрание экзотических русских атрибутов - от ярких крестьянских костюмов Головина до странных сказочных существ, таких как кикиморы, болибошки и двухголовые чудовища, придуманные Ремизовым для свиты Кащея. Всё это было рассчитано на западную моду конца века на «первобытную» Россию.

Но подлинным новаторством «Жар-птицы» стало то, как Стравинский использовал народную музыку. Ранние композиторы русской национальной школы воспринимали фольклор лишь как тематический материал. Они часто цитировали народные песни, но всегда подчиняли их условному, по сути западному музыкальному языку, закреплённому Римским-Корсаковым. Их воспитанному слуху многоголосные, гетерофонные гармонии русской народной музыки казались грубыми и варварскими, чем-то недостаточно «музыкальным» в строгом смысле слова, а потому недопустимыми для высокого искусства. Стравинский первым не просто использовал народные мелодии, а усвоил сам стиль фольклора - его гармонии и ритмы - как основу собственного современного языка. [Поскольку в русской крестьянской музыке Стравинский нашёл собственную альтернативу немецкому симфонизму XIX века, он не разделял того интереса к серийной (двенадцатитоновой) музыке, который проявляли другие модернисты - такие, как Шёнберг, Берг и Веберн. Лишь после 1945 года Стравинский начал вырабатывать собственную форму сериализма.]



Гусляр. Гусли - древний русский струнный инструмент типа цитры, обычно с пятью струнами, широко употреблявшийся в народной музыке.

«Жар-птица» стала огромным прорывом. Но он стал возможен благодаря новаторской работе двух этнографов, чьи открытия в музыке тоже были плодом «хождения в народ» 1870-х годов. Первый - Юрий Мельгунов, пианист и филолог, который в 1870-е годы совершил ряд поездок в Калужскую губернию. Там он открыл полифонические гармонии русской крестьянской песни и разработал научный способ их записи. Вторая - Евгения Линёва, которая подтвердила выводы Мельгунова, записывая крестьянское пение на фонограф во время экспедиций по губерниям. Эти записи легли в основу её труда «Великорусские песни в народной гармонизации» (СПб., 1904–1909)²⁶, который напрямую повлиял на Стравинского в «Жар-птице», «Петрушке» и «Весне священной».

Самым важным в работе Линёвой было её открытие: голос крестьянского хорового певца не несёт ярко выраженной индивидуальности, как полагали раньше композиторы «кучки», а стремится к особой безличности. В предисловии к своему сборнику Линёва так описывала это качество:

²⁶ Е. Линева, *Великорусские песни в народной гармонизации*, 2 тт. (Санкт-Петербург, 1904–9). Существует английская версия: *The Peasant Songs of Great Russia as They Are in the Folk's Harmonization: Collected and Transcribed from Phonograms by Eugenie Lineff* (St Petersburg, 1905–12).

«[Крестьянка по имени Митревна] запела мою любимую песню “Светик”, которую я давно искала, но всё не могла записать. Митревна вела основную мелодию. Голос у неё был глубокий, звучный, удивительно свежий для такой пожилой женщины. В её пении не было ни сентиментальных ударений, ни завываний. Больше всего меня поразила его простота. Песня текла ровно и ясно, ни одно слово не терялось. Несмотря на длину напева и медленный темп, дух, который она вкладывала в слова, был так силен, что казалось: она не только поёт, но и говорит песню. Меня поразила эта чистая, почти классическая строгость стиля, так хорошо сочетавшаяся с её серьёзным лицом».²⁷

Именно это «классическое» качество стало затем столь важным не только для музыки Стравинского, но и для всей теории примитивистского искусства. Как говорил Бакст, «строгие формы дикого искусства - это новый путь вперёд для европейского искусства».²⁸

В «Петрушке» (1911) Стравинский использовал звуки русской жизни, чтобы опрокинуть весь музыкальный порядок с его европейскими правилами красоты и техники. Это была ещё одна русская революция - музыкальное восстание низов Петербурга. Всё в этом балете было задумано этнографически. Сценарий Бенуа с большой точностью воссоздавал исчезнувший мир ярмарочного масленичного гулянья его любимого детства в Петербурге. Механистическая хореография Фокина отзывалась в тех резких остигатных ритмах, которые Стравинский слышал в криках торговцев, шарманочных мелодиях, наигрышах гармошек, фабричных песнях, грубой крестьянской речи и сбивчивой музыке деревенских оркестров.²⁹ Это был своего рода музыкальный лубок - симфоническая картина уличного шума.

Но из всех русских балетов Стравинского самым подрывным была, конечно, «*Весна священная*» (1913). Первоначально идею этого балета придумал художник Николай Рерих, хотя позднее Стравинский, которому вообще было свойственно присваивать подобные идеи, стал выдавать её за собственную. Рерих писал древних славян и был серьёзным археологом. Его захватывали ритуалы доисторической Руси, которую он идеализировал как пантеистический мир духовной красоты, где жизнь и искусство едины, а человек живёт в согласии с природой.

Стравинский обратился к Рериху за темой и приехал к нему в Талашкино, где они вместе работали над сценарием «*Великой жертвы*» - так первоначально называлась «*Весна священная*». Балет был задуман как воссоздание древнего языческого обряда человеческого жертвоприношения. Он должен был не просто рассказать об этом обряде, а, насколько возможно без настоящего убийства, заново совершить его на сцене и тем самым передать зрителю экстаз и ужас жертвы самым непосредственным способом.

²⁷ Линева, *Великорусские песни в народной гармонизации*, т. 2, сс. XXV–XXVI.

²⁸ Л. Бакст, «Пути классицизма в искусстве», *Аполлон*, № 2 (1909), с. 77.

²⁹ О подробном анализе см.: Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, т. 1, сс. 695–717.

Сценарий балета совсем не походил на романтические сюжетные балеты XIX века. Он состоял просто из последовательности ритуальных действий: племенной пляски в честь земли и солнца; выбора девушки для жертвы; призывания предков старейшинами, составляющего центральный ритуал жертвоприношения; и, наконец, жертвенного танца избранной девушки, заканчивающегося её смертью в высшей точке танцевального исступления.

Достоверных свидетельств о человеческих жертвах в доисторической Руси вообще немного. С этнографической точки зрения точнее было бы основывать балет на празднике Купалы, где Рерих нашёл некоторые, хотя и не вполне убедительные, следы человеческой жертвы у скифов - об этом он писал ещё в 1898 году³⁰. В христианскую эпоху праздник Купалы слился с Ивановым днём, но в крестьянских песнях и обрядах сохранились следы древнего язычества - особенно в хороводе с его круговыми ритуальными движениями, которые играют важную роль и в «Весне священной».

Переход к весеннему языческому обряду Семика был отчасти попыткой связать жертву с древнеславянским культом солнечного бога Ярилы, символизировавшего в мистическом воображении символистов идею апокалиптического огня, духовного возрождения земли через её уничтожение. Но перемена объяснялась и влиянием таких фольклористов, как Александр Афанасьев, который связывал весенние культы с обрядами жертвоприношения девушек. Его главное сочинение «Поэтические воззрения славян на природу» (1866–1869), своего рода славянская «Золотая ветвь», стало богатейшим источником для художников вроде Стравинского, желавших придать своим фантазиям о древней Руси этнографическую достоверность. Например, Мусоргский широко пользовался описаниями ведьминого шабаша у Афанасьева в своей «Ночи на Лысой горе».

Афанасьев исходил из весьма сомнительного предположения, что мировоззрение древних славян можно восстановить по современным крестьянским обрядам и поверьям. По его данным, у русских крестьян ещё сохранялся обычай сжигать чучела как символы плодородия во время обрядовых танцев при начале весеннего сева. Но в некоторых местах этот обычай был заменён обрядом с участием красивой девушки: её раздевали, украшали венками, как представляли Ярилу в народном воображении, сажали на лошадь и водили по полям на глазах у стариков деревни. Иногда потом сжигали и её кукольное изображение.³¹ По сути, именно отсюда и вырос сценарий «Весны священной».

Художественно балет тоже стремился к этнографической достоверности. Костюмы Рериха были созданы по крестьянской одежде из коллекции Тенишевой в Талашкине. Его примитивистские декорации опирались на археологические материалы. А затем шла

³⁰ Н. Рерих, «На кургане», в: Первая книга (Москва, 1914).

³¹ Taruskin, Stravinsky and the Russian Traditions, т. 1, cc. 881–886.

шокирующая хореография Нижинского - именно она стала настоящим скандалом на печально знаменитой парижской премьере в театре на Елисейских Полях 29 мая 1913 года. Музыка тогда почти не было слышно из-за шума, криков и драки, начавшихся в зале сразу после поднятия занавеса.



Николай Рерих: Костюмы подростков для первой постановки балета «Весна священная», Париж, 1913 год.

Нижинский поставил движения, которые казались уродливыми и угловатыми. Во всём танце подчёркивался вес тела, а не лёгкость, как того требовали правила классического балета. Отказавшись от основных классических позиций, исполнители ритуала держали ступни повёрнутыми внутрь, локти прижатыми к бокам, ладони плоскими - словно деревянные идолы, так часто появлявшиеся в мифических картинах Рериха о скифской Руси. Движение организовывалось уже не шагами и музыкальными фразами, как в обычном балете: танцовщики двигались как единая масса под яростные сбивчивые ритмы оркестра. Они били ногами в пол, накапливая неподвижную внутреннюю энергию, которая в конце концов взрывалась с устрашающей силой в жертвенном танце.

Именно эта ритмическая жестокость и стала главным новшеством партитуры Стравинского. Как и большинство тем балета, она была взята из крестьянской музыки.³² В западной академической традиции ничего подобного не было. Это был судорожный напор неровных акцентов, требовавший почти в каждом такте менять размер, так что дирижёр должен был буквально метаться и резко размахивать руками, будто сам исполняет

³² О блестящем анализе этих фольклорных источников см.: Taruskin, Stravinsky and the Russian Traditions, т. 1, сс. 891–965.

шаманский танец. В этих взрывных ритмах уже можно услышать страшный пульс Великой войны и революции 1917 года.

Революция застала Стравинского в Кларане, в Швейцарии, где он оказался отрезанным от России за германскими линиями после начала войны в 1914 году. «Все мои мысли с вами в эти незабываемые дни счастья», - писал он своей матери в Петроград, узнав о падении монархии в 1917 году.¹ Стравинский возлагал на революцию большие надежды. Еще в 1914 году он говорил французскому писателю Ромену Роллану, что «рассчитывает на революцию после войны, которая свергнет династию и создаст Славянские Соединенные Штаты». По словам Роллана, Стравинский отводил России «роль великолепного и здорового варварства, беременного семенами новых идей, которые изменят мышление Запада».² Но разочарование Стравинского было быстрым и решительным.



Стравинский записывает народную песню, которую поёт крестьянин-гуслир на крыльце дома Стравинских в Устилуге, 1909 год. Мать Стравинского, Анна, держит на руках его сына Фёдора.

Осенью 1917 года его любимое имение в Устилуге было разграблено и разрушено крестьянами. Много лет он не знал его судьбы, хотя были признаки того, что оно уничтожено. В 1950-х годах дирижер Геннадий Рождественский, роясь в книжном развале в Москве, нашел титульный лист второго тома «Прелюдий» Дебюсси с надписью композитора: «Чтобы развлечь моего друга Игоря Стравинского»; этот лист попал туда из

¹ Цит. по: M. Oliver, Stravinsky (London, 1995), с. 88.

² R. Rolland, Journal des années de guerre, 1914–1919 (Paris, 1952), с. 59.

Устилуга.³ То, что Стравинский столько лет не знал, что стало с этим местом, должно было лишь усилить его чувство утраты. Устилуг был местом, где прошли счастливые летние месяцы его детства; это был тот уголок России, который он ощущал по-настоящему своим. Его глубокая ненависть к советскому режиму была тесно связана с гневом из-за того, что у него отняли его собственное прошлое. (Политические взгляды Набокова так же во многом определялись его «утраченным детством» в семейном имении Выра - исчезнувшим миром, который он попытался вернуть в книге *Память, говори.*)

Стравинский сделал то же самое через музыку. Оторванный от России, он остро тосковал по родной земле. Его записные книжки военных лет полны записей русских крестьянских песен, которые затем вновь появились в цикле *Четыре русские песни* (1918–1919). Последняя песня этого квартета была взята из старообрядческого рассказа о грешном человеке, который не может найти дорогу обратно к Богу. Ее слова звучат как плач измученной души изгнанника: «Метель и вьюги заматают все дороги в Твое Царство». Стравинский редко говорил об этой короткой и тревожной песне. Но его записные книжки показывают, что он долго над ней работал и много раз менял партитуру. Пять страниц этой песни стали итогом не менее чем тридцати двух страниц музыкальных набросков. Это говорит о том, как трудно он искал верное музыкальное выражение для этих слов.⁴

Еще дольше Стравинский работал над *Крестьянской свадьбой* (*Свадебка*) - произведением, начатым еще до Первой мировой войны и впервые исполненным в Париже девять лет спустя, в 1923 году, под названием *Les Noces*. Он трудился над ним дольше, чем над любой другой своей партитурой. Истоки балета восходят к его последней поездке в Устилуг. Стравинский уже вынашивал замысел балета, который воссоздал бы свадебные обряды крестьянства, и, зная, что в его библиотеке есть полезные записи крестьянских песен, он поспешно поехал в Устилуг за ними незадолго до начала войны. Эти источники стали для него своего рода талисманом той России, которую он потерял.

Несколько лет он работал над этими народными песнями, стараясь выделить самую суть музыкального языка своего народа и соединить ее со строгим стилем, который впервые выработал в *Весне священной*. Он сделал свой инструментальный язык более сдержанным, отказался от большого романтического оркестра в пользу малого ансамбля, использовал фортепиано, цимбалы и ударные, чтобы создать более простой, почти механический звук. Но его по-настоящему важнейшим открытием стало то, что, в отличие от западного языка и западной музыки, в русском стихе при пении часто игнорировались ударения разговорной

³ E. White, *Stravinsky: The Composer and His Works* (London, 1979), с. 18.

⁴ Ноты к песням не опубликованы. Они находятся в архиве Paul Sacher в Базеле (Igor Stravinsky Sketchbook A). О том эмоциональном напряжении, которое было вложено в эти песни, см.: Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, т. 2, с. 1192.

речи. Просматривая песенные сборники, привезенные из Устилуга, Стравинский вдруг понял, что ударение в народных песнях часто падает на «неправильный» слог.

«Осознание музыкальных возможностей, скрытых в этом факте, стало одним из самых радостных открытий моей жизни», - объяснял он своему музыкальному помощнику Роберту Крафту. «Я был как человек, который вдруг обнаружил, что палец можно сгибать не только в первом суставе, но и во втором».⁵ Эта свобода ударения в крестьянской песне явно перекликалась с постоянно смещающимися ритмами его собственной музыки в *Весне священной*; и там и здесь возникало ощущение искрящейся игры или пляски. Теперь Стравинский начал писать музыку ради наслаждения звучанием отдельных слов, ради радости каламбуров и рифмованных игр, как в русских прибаутках, которые он положил на музыку в 1918 году.

Но за пределами подобных забав это открытие стало для изгнанного композитора настоящим спасением. Будто он нашел новую родину в этом общем языке с русским крестьянством. Через музыку он мог вернуть себе утраченную Россию. В этом и состоял замысел *Крестьянской свадьбы* - попытка, по его собственным словам, художественно воссоздать подлинную, изначальную Россию, древнюю крестьянскую Россию, скрытую с XVIII века под тонким слоем европейской цивилизации. Это была

святая православная Русь, Россия, очищенная от своей паразитической поросли; от своей бюрократии, пришедшей из Германии, от известной доли английского либерализма, столь модного в аристократических кругах; от своего сциентизма (увы!), от своих «интеллигентов» и их пустой, книжной веры в прогресс; это Россия до Петра Великого и до европеизации... крестьянская, но прежде всего христианская Россия, и поистине единственная христианская страна Европы, та, что смеется и плачет (смеется и плачет сразу, не всегда и сама понимая, что есть что) в *Крестьянской свадьбе*, та, которую мы видели пробуждающейся к самой себе - смутной и великолепно полной примесей - в *Весне священной*.⁶

Стравинский нашел такую форму музыки, которая выражала жизненную энергию и дух народа, - по-настоящему национальную музыку в смысле Стасова. К концу 1914 года он уже набросал первую часть *Крестьянской свадьбы*. Когда он сыграл ее Дягилеву, импресарио расплакался и сказал, что это «самое прекрасное и самое по-настоящему русское создание нашего балета».⁷

Крестьянская свадьба была произведением музыкальной этнографии. В поздние годы Стравинский пытался это отрицать. Погруженный в космополитическую культуру межвоенного Парижа и движимый своей ненавистью к советскому режиму, он напоказ

⁵ I. Stravinsky and R. Craft, *Expositions and Developments* (Berkeley, 1980), с. 138. Стравинский впервые высказал это наблюдение в *Chronique de ma vie*, 2 тт. (Paris, 1935–6).

⁶ C.-F. Ramuz, *Souvenirs sur Igor Stravinsky*, в: *Oeuvres Complètes*, 20 тт. (Lausanne, 1941), т. 14, с. 68.

⁷ Stravinsky and Craft, *Expositions and Developments*, с. 118.

отстранялся от русского наследия. Но это звучало неубедительно. Балет был именно тем, чем Стравинский утверждал, что он не является: прямым выражением музыки и культуры крестьянства. Основанный на внимательном чтении фольклорных источников и целиком построенный на крестьянских свадебных песнях, балет с самого начала задумывался как художественное воссоздание крестьянского свадебного обряда на сцене.

Жизнь и искусство здесь были тесно связаны. Русская крестьянская свадьба сама по себе представляла собой целую цепь общинных обрядов, каждый из которых сопровождался обрядовыми песнями, а в некоторые моменты - и церемониальными танцами, такими как хоровод. На юге России, откуда происходили фольклорные источники Стравинского, свадебный обряд состоял из четырех основных частей. Сначала было сватовство, когда двое назначенных старших - мужчина и женщина - впервые приходили в дом невесты; затем следовал смотр невесты, когда по обычаю она пела плач по своей семье и дому. Потом наступало обручение - сложные переговоры о приданом и обмене имуществом, закреплявшиеся чаркой водки; свидетелем этого была вся община, а символически обряд отмечался песней о «Кузьме и Демьяне», покровителях кузнецов (ведь, как говорили крестьяне, всякий брак «куется»).

Далее шли предсвадебные обряды, такие как омовение невесты и девичник - расплетание девичьей косы, - сопровождавшиеся новыми причитаниями. Утром в день свадьбы невесту благословляли семейной иконой, после чего под плач деревенских девушек она уезжала в церковь. И наконец следовали само венчание и свадебный пир. Стравинский перестроил эти обряды в четыре картины так, чтобы подчеркнуть соединение жениха и невесты как «двух рек в одну»: 1) «У невесты»; 2) «У жениха»; 3) «Проводы невесты»; 4) «Свадебный пир». Крестьянская свадьба была представлена как символ единения семьи в деревенской культуре этих древних обрядов. Она изображалась как коллективное таинство - включение жениха и невесты в патриархальную культуру крестьянской общины, - а не как романтический союз двух отдельных людей.

В евразийских кругах Парижа, где вращался Стравинский, было общим местом мнение, что главная сила русского народа, отличающая его от народов Запада, состоит в добровольном подчинении личной воли коллективным обрядам и формам жизни. Именно это растворение личности и привлекло Стравинского к теме балета с самого начала: она идеально подходила для той крестьянской музыки, которую он сочинял со времен *Весны священной*.

В *Крестьянской свадьбе* в вокальных партиях не оставалось места для личного чувства. Голоса должны были сливаться в одно целое, как в церковном пении и крестьянском хоре, создавая звук, который Стравинский однажды назвал «совершенно однородным, совершенно безличным и совершенно механическим». Тот же эффект давал и выбор инструментов - результат десятилетних поисков подлинно «русского» звучания: четыре фортепиано на сцене, цимбалы, колокола и ударные, - и все это должно было звучать

«механически». Уменьшенный состав и сдержанная палитра оркестра (он должен был напоминать крестьянский свадебный оркестрик) нашли отражение и в приглушенных тонах декораций Гончаровой. Великая колористка отказалась от ярких красных красок и смелых крестьянских узоров своих первоначальных эскизов ради почти минималистических бледно-голубых тонов неба и темно-коричневых тонов земли, использованных в постановке.

Хореография Брониславы Нижинской была столь же безличной: кордебалет двигался как единое целое, словно огромная машина, составленная из человеческих тел, и именно он нес на себе всю линию действия. «Главных ролей не было, - объясняла Нижинская. - Каждый участник через движение сливался с целым... [и] действие отдельных персонажей выражалось не каждым из них по отдельности, а действием всего ансамбля».⁸ Это был совершенный идеал русского крестьянства.

⁸ B. Nijinska, «Creation of Les Noces», Dance Magazine (December 1974), с. 59.

5. В ПОИСКАХ РУССКОЙ ДУШИ



Наталья Гончарова Дизайн фоновой декорации к балету Стравинского «Жар-птица»



Монастырь Оптиная пустынь мирно расположился среди сосновых лесов и лугов по реке Жиздре, недалеко от города Козельска в Калужской губернии, примерно в двухстах километрах к югу от Москвы. Побелённые стены монастыря и яркая синева его куполов, над которыми на солнце сверкают золотые кресты, видны за много вёрст на фоне тёмно-зелёного леса. В XIX веке монастырь был отрезан от современного мира, до него нельзя было добраться ни по железной дороге, ни по мало-мальски нормальной дороге, и паломников, которые приближались к этой святыне на речной лодке, пешком или даже ползком на коленях, нередко охватывало чувство, будто они возвращаются в прошлое. Оптиная пустынь стала последним великим убежищем отшельнической традиции, связывавшей Россию с Византией, и со временем её начали считать духовным центром национального самосознания. Сюда приезжали почти все крупнейшие писатели XIX века - среди них Гоголь, Достоевский и Толстой, - в поисках «русской души».

Монастырь был основан в XIV веке. Но широко известным он стал лишь в начале XIX столетия, когда оказался в центре возрождения средневековой отшельнической традиции и внутри его стен был построен скит. Постройка скита стала резким отступлением от Духовного регламента Святейшего синода, который с 1721 года запрещал такие отшельнические обители (пустыни). Духовный регламент был своего рода конституцией Церкви. Но духовного в нём было мало. Именно этот регламент закрепил подчинение

Церкви имперскому государству. Церковью управлял Святейший синод - учреждение из мирян и духовных лиц, назначаемых царём взамен патриаршества, упразднённого в 1721 году. Обязанность духовенства, как это определялось регламентом, состояла в том, чтобы поддерживать и укреплять власть царя, зачитывать с амвона государственные указы, исполнять административные поручения государства и доносить полиции обо всяком инакомыслии и преступлении, даже если такие сведения были получены на исповеди. Церковь по большей части была верным орудием в руках царя. Ей было невыгодно нарушать установленный порядок. В XVIII веке государство отняло у неё значительную часть земель, так что Церковь зависела от казённых средств в содержании приходского духовенства и их семей. [В отличие от католического духовенства, русское православное духовенство должно было состоять в браке. Исключение составляло лишь монашествующее духовенство.]

Обедневший, продажный, плохо образованный и, по общему мнению, чрезмерно тучный приходский священник мало способствовал уважению к официальной Церкви. По мере того как её духовная жизнь слабела, люди отходили от официальной Церкви и примыкали либо к старообрядцам, либо к различным сектам, которые начиная с XVIII века распространялись именно потому, что предлагали более религиозный образ жизни.

Тем временем внутри самой Церкви росло движение возрожденцев, которые искали духовное обновление в традициях древних монастырей, подобных Оптиной. И церковные, и государственные власти с опаской смотрели на это монастырское движение. Если бы монашествующим позволили создавать собственные братства христианской жизни, со своими паломниками и своими источниками дохода, они могли бы стать источником духовного несогласия с официальным учением Церкви и государства. Тогда никто уже не мог бы контролировать общественное влияние монастырей и их нравственное учение. В Оптиной, например, было сильно стремление подавать милостыню и утешать бедных, и это привлекало к монастырю множество людей. И всё же некоторые представители высшего духовенства всё больше интересовались мистическими идеями древних русских отшельников. Аскетические принципы отца Паисия, который возглавил это церковное возрождение во второй половине XVIII века, по существу были возвращением к исихастскому пути самых почитаемых русских средневековых монахов. [Исихазм - это направление в православной духовной жизни, основанное на:

- внутреннем молчании,
- уединённой молитве,
- аскезе,
- сосредоточении на сердце,
- стремлении к прямому духовному общению с Богом.]

Исихазм коренится в православном понимании божественной благодати. В отличие от западного взгляда, согласно которому благодать даётся добродетельным или тем, кого на то избрал Бог, православие считает благодать естественным состоянием, уже заключённым в самом акте творения, а потому потенциально доступным каждому человеку просто потому, что он создан Господом. Согласно такому взгляду, верующий приближается к Богу через сознание собственной духовной личности и через изучение образа Христа, чтобы лучше справляться с опасностями, ожидающими его на жизненном пути. Исихастские монахи верили, что могут найти путь к Богу в собственном сердце - через жизнь в бедности и молитве под духовным руководством «святого человека», или «старца», который пребывает в соприкосновении с «энергиями» Божества. Наибольшего расцвета это учение достигло в конце XV века, когда монах Нил Сорский обличил Церковь за владение землями и крепостными. Он покинул монастырь и стал отшельником в лесной глуши на Волге. Его пример вдохновил тысячи отшельников и раскольников. Опасаясь, что учение Сорского о бедности может стать основой для социальной революции, Церковь подавила исихастское движение. Но идеи Сорского вновь всплыли в XVIII веке, когда такие священнослужители, как Паисий, снова начали искать более духовную Церковь.

Идеи Паисия постепенно были восприняты духовенством первых десятилетий XIX века, которое видело в них общее возвращение к «древнерусским началам». В 1822 году, немногим более чем через сто лет после введения запрета, он был снят, и в Оптиной пустыни построили скит, где влияние идей отца Паисия оказалось особенно сильным. Скит стал ключом к возрождению монастыря в XIX веке. Это было его внутреннее святилище, где до тридцати отшельников жили в отдельных кельях, в молчаливом созерцании и в строгом послушании старцу монастыря.¹ Три великих старца, каждый - ученик отца Паисия и каждый по-своему прославившийся благочестием, сделали Оптину знаменитой в её золотой век: отец Леонид был старцем монастыря с 1829 года, отец Макарий - с 1841-го, а отец Амвросий - с 1860 по 1891 год. Именно харизма этих старцев делала монастырь столь необычным - своего рода «лечебницей для души», - и притягивала каждый год тысячи монахов и паломников со всей России. Одни приходили к старцу за духовным руководством, чтобы исповедать свои сомнения и получить совет; другие - за благословением или исцелением. Снаружи монастырских стен даже возникло особое поселение, где люди жили только затем, чтобы иметь возможность каждый день видеть старца.² Церковь настороженно относилась к их популярности. Она боялась почти святого почитания, которым старцы пользовались среди своих последователей, и недостаточно хорошо знала их духовное учение - особенно их культ бедности и их довольно широкое социальное представление о христианском братстве, - чтобы быть уверенной, что они не бросают вызов официальной Церкви. В первые годы отец Леонид подвергался почти что

¹ Л. Стэнтон, *Монастырь Оптиная пустынь в русском литературном воображении: иконическое видение в произведениях Гоголя, Толстого и других* (Нью-Йорк, 1995), сс. 63–64.

² С. Четвериков, *Оптиная пустынь* (Париж, 1951), с. 26.

гонениям. Епархиальные власти пытались остановить поток паломников, идущих к нему в монастырь. Они даже выдвинули против него отца Вассиана, старого монаха из Оптиной (послужившего образцом для отца Ферапонта в «Братьях Карамазовых»), который обличал Леонида в ряде печатных брошюр.³ И всё же старчество как институт сохранилось. Простые люди очень его почитали, и постепенно оно укоренилось в русских монастырях, хотя и как духовная сила, выходившая за пределы официальной церковной ограды.



Рис.20 - Отшельники в одном из северорусских монастырей. Стоящие приняли схиму - самый строгий монашеский обет в Православной Церкви. На их одеяниях изображены орудия страстей Христовых и текст из Евангелия от Луки (9:24) на церковнославянском языке.

Было вполне естественно, что в XIX веке поиски подлинной русской веры обратились к мистике средневековых монахов. Здесь находили такую форму религиозного сознания, которая, казалось, глубоко отзывалась в русском народе и была более существенной и эмоционально напряжённой, чем формализованная религия официальной Церкви. Кроме того, эта вера была созвучна романтическому мироощущению. Славянофилы, подобные Киреевскому, который начал паломничество интеллигентов в Оптину, увидели здесь

³ Там же, с. 40; Стэнтон, *Монастырь Оптиная пустынь в русском литературном воображении*, с. 46.

отражение собственного романтического неприятия отвлечённого разума - в этом антирациональном подходе к Божественной тайне, который они считали главной чертой Русской Церкви и в наиболее чистом виде сохранившимся в монастырях. Они смотрели на монастырь как на религиозный образ собственного стремления к общине - как на священный микрокосм их идеальной России, - и на этом основании определяли Церковь как духовный союз православных, подлинное сообщество христианской любви, которое возможно лишь в Русской Церкви. Разумеется, это была славянофильская мифология, но в Русской Церкви действительно существовало мистическое ядро. В отличие от западных Церквей, чьё богословие строится на разумном осмыслении божественного, Русская Церковь исходит из того, что Бог не может быть постигнут человеческим умом, потому что всё, что мы в состоянии понять, ниже Его; и даже говорить о Боге в человеческих категориях - значит умалять Божественную тайну Его откровения. Приблизиться к русскому Богу можно только через духовное превосхождение этого мира.⁴

Этот упор на мистическое переживание Божества был связан с двумя важными особенностями Русской Церкви. Первая - это дух смирения и ухода от мирской жизни. Русские монастыри были всецело посвящены созерцательной жизни и, по сравнению с монастырями Западной Европы, играли в общественной жизни весьма небольшую роль. Православие проповедовало смирение и более чем какая-либо другая Церковь создало культ пассивного страдания (первые святые Русской Церкви, средневековые князья Борис и Глеб, были канонизированы потому, что дали себя убить без сопротивления). Вторым следствием такого мистического подхода было то огромное значение, которое придавалось обряду и искусству, эмоциональному переживанию литургии как духовному входу в божественную сферу. Красота храма - самая заметная внешняя черта православия - была вместе с тем и его главным доводом. Согласно рассказу из «Повести временных лет», первого летописного памятника Киевской Руси, составленного монахами в XI веке, русские приняли византийское христианство благодаря красоте храмов в Константинополе. Владимир, языческий князь Киевской Руси X века, послал своих людей в разные страны на поиски истинной веры. Сначала они отправились к мусульманским волжским булгарам, но не нашли в их вере ни радости, ни достоинства. Потом были в Риме и Германии, но сочли их храмы простыми и невзрачными. А вот в Константинополе, докладывали послы, «мы не знали, на небе мы или на земле, ибо нет на земле такого зрелища и такой красоты».⁵

Русская Церковь вся заключена в своей литургии, и чтобы понять её, бесполезно читать книги: нужно идти и видеть Церковь в молитве. Русская православная служба - это прежде всего эмоциональное переживание. Весь дух русского народа, а также многое из лучшего в его искусстве и музыке, был вложен в Церковь, и в годы национальных бедствий - при

⁴ См. подробнее: В. Лосский, *Мистическое богословие Восточной Церкви* (Лондон, 1957), особенно гл. 1.

⁵ Р. Уэр, *Православная Церковь*, сс. 264–265.

монголах или при коммунистах - люди всегда обращались к ней за опорой и надеждой. Литургия никогда не стала уделом учёных или духовенства, как это произошло в средневековом Западе. Это народная литургия. В русском храме нет скамеек, нет и социальных перегородок. Молящиеся свободно ходят по церкви - как они и делают постоянно, падая ниц и крестясь перед разными иконами, - и это создаёт атмосферу, чем-то напоминающую шумную рыночную площадь. Чехов описывает это в рассказе «Святой ночью» (1886):

«Но нигде возбуждение и беспокойство не сказывались так сильно, как в церкви. У входа происходила неугомонная борьба прилива с отливом. Одни входили, другие выходили и скоро опять возвращались, чтобы постоять немного и вновь задвигаться. Люди снуют с места на место, слоняются и как будто чего-то ищут. Волна идет от входа и бежит по всей церкви, тревожа даже передние ряды, где стоят люди солидные и тяжелые. О сосредоточенной молитве не может быть и речи. Молитв вовсе нет, а есть какая-то сплошная, детски-безотчетная радость, ищущая предлога, чтобы только вырваться наружу и излиться в каком-нибудь движении, хотя бы в беспардонном шатании и толкотне. Та же необычайная подвижность бросается в глаза и в самом пасхальном служении. Царские врата во всех приделах открыты настежь, в воздухе около паникадила плавают густые облака ладанного дыма; куда ни взглянешь, всюду огни, блеск, треск свечей... Чтений не полагается никаких; пение, суетливое и веселое, не прерывается до самого конца; после каждой песни в каноне духовенство меняет ризы и выходит кадить, что повторяется почти каждые десять минут».⁶

Каждый, кто бывал на русской церковной службе, не мог не поразиться красоте церковного пения и хора. Вся литургия поётся - звучный бас диаконских молитв перемежается песнопениями хора. Православный запрет на инструментальную музыку привёл к поразительному развитию красочности и разнообразия хорового письма для Церкви. Полифонические гармонии народной песни соединились со знаменным распевом - так называемым потому, что он записывался особыми знаками, знаменами, а не западными нотами, - и это придало церковному пению его особое русское звучание и характер. Как и в русской народной песне, мелодия постоянно повторялась, и за несколько часов службы (а православное богослужение может быть бесконечно долгим) это могло вызвать состояние, похожее на религиозный экстаз. Храмы, славившиеся своими диаконами и хорами, собирали огромные толпы - русских прежде всего привлекало духовное воздействие церковной музыки. Отчасти это объяснялось и тем, что Церковь имела монополию на сочинение духовной музыки - Чайковский первым бросил ей вызов, написав в 1878 году «Литургию святого Иоанна Златоуста», - так что только в последние десятилетия XIX века публика смогла услышать духовную музыку в концертном зале. «Всенощное бдение» Рахманинова (1915) было предназначено для употребления как часть богослужения. Это итог его религиозной веры; сочинение было основано на подробном изучении древних

⁶ Р. Уэр, *Православная Церковь* (Хармондсворт, 19[неразборчиво]), сс. 264–265.

распевов, и в этом смысле его можно считать не только произведением духовного искусства, но и синтезом целой культуры религиозной жизни.

Русские молятся с открытыми глазами - их взгляд устремлён на икону. Созерцание иконы само по себе воспринимается как форма молитвы. Икона - это вход в святую сферу, а не украшение и не средство наставления для бедных, как священные изображения стали пониматься в Западной Европе со средних веков. В отличие от католиков, православные исповедуются не священнику, а иконе Христа, при присутствии священника как духовного наставника. Икона - главный центр религиозного чувства верующего: она связывает его со святыми и Святой Троицей, и потому русские широко воспринимают её как святыню саму по себе. Даже такой «чужой» человек, как Киреевский, некогда обращённый в Римскую Церковь, почувствовал влечение к «чудесной силе» иконы. Как он говорил Герцену:

«Я раз стоял в часовне, смотрел на чудотворную икону богоматери и думал о детской вере народа, молящегося ей; несколько женщин, больные, старики стояли на коленях и, крестясь, клали земные поклоны. С горячим упованием глядел я потом на святые черты, и мало-помалу тайна чудесной силы стала мне уясняться. Да, это не просто доска с изображением... Века целые поглощала она эти потоки страстных возношений, молитв людей скорбящих, несчастных; она должна была наполниться силой, струящейся из нее, отражающей от нее на верующих. Она сделалась живым органом, местом встречи между творцом и людьми. Думая об этом, я еще раз посмотрел на старцев, на женщин с детьми, поверженных в прахе, и на святую икону - тогда я сам увидел черты богородицы одушевленными, она с милосердием и любовью смотрела на этих простых людей... И я пал на колени и смиренно молился ей».⁷

Иконы пришли на Русь из Византии в X веке, и в течение первых примерно двухсот лет в них господствовал греческий стиль. Но монгольское нашествие XIII века отрезало Русь от Византии; монастыри же в это время в основном были оставлены в покое и даже процветали, и потому начали вырабатывать собственный стиль. Русская икона стала отличаться такими качествами, которые направляли молящегося в самой молитве: простой гармонией линии и цвета и захватывающим использованием «обратной перспективы» (когда линии как будто сходятся в точке перед самой картиной), чтобы втянуть зрителя внутрь изображения и выразить тот факт, который, по словам крупнейшего исследователя русской иконы Леонида Успенского, состоит в том, что «действие, совершающееся перед нашими глазами, находится вне законов земного бытия».⁸ Высшего расцвета этот стиль достиг в иконах Андрея Рублёва начала XV века - в эпоху, совпавшую с победой Руси над татарским владычеством, так что этот расцвет священного искусства стал дорогой частью национального самосознания. Иконы Рублёва стали символом духовного единства нации.

⁷ А. Герцен, *Былое и думы*, 2 тт. (Москва, 1962), т. 1, с. 467.

⁸ Л. Успенский, «Смысл и язык икон», в кн. *Смысл икон* (Нью-Йорк, 1982), с. 42.

В тот решающий момент, когда у русских ещё не было собственного государства, именно христианство определяло их как народ. Читатель, возможно, вспомнит последнюю символическую сцену фильма Андрея Тарковского «Андрей Рублёв» (1966), когда группа мастеров отливает огромный колокол для разорённой церкви во Владимире. Это незабываемый образ - символ того, как русские выдерживали испытания силой духа и творческой способностью. Неудивительно поэтому, что в брежневские годы фильм был запрещён.

Трудно переоценить значение того обстоятельства, что Россия получила христианство от Византии, а не от Запада. Именно в духе византийской традиции Российское государство стало смотреть на себя как на теократию, на подлинно христианское царство, где Церковь и государство соединены. Божественный статус царя был наследием этой традиции.⁹ После падения Константинополя под власть турок Русская Церковь провозгласила Москву Третьим Римом - прямой наследницей Византии и последним престолом православия, которому предназначена мессианская роль спасения христианского мира. Это византийское наследие ещё больше укрепилось после брака Ивана III с Софьей Палеолог, племянницей последнего византийского императора Константина, в 1472 году. Московские князья приняли титул царя и придумали для себя легендарное происхождение от византийских и римских императоров. Так возникла «Святая Русь» как богоизбранная земля спасения - мессианское сознание, ещё более усилившееся из-за её оторванности от Запада.

С упадком Византии Россия оказалась отрезанной от основного потока христианской цивилизации, и к концу XV века она осталась единственным крупным государством, сохранявшим восточное христианство. В результате Русская Церковь стала более замкнутой и отстранённой, более нетерпимой к иным вероисповеданиям и более ревниво хранящей свои национальные обряды. Она стала государственной и национальной Церковью. Культурно корни этого уходили глубоко в саму историю Византии. В отличие от западной Церкви, в Византии не было папства, которое придавало бы ей наднациональное единство. У неё не было общего языка вроде латыни - русское духовенство, например, по большей части не знало греческого, - и она не могла навязать единый обряд или каноническое право. Поэтому с самого начала православный мир был склонен распадаться на самостоятельные национальные Церкви - греческую, русскую, сербскую и другие, - так что религия укрепляла национальную идентичность и нередко становилась почти синонимом нации. Сказать «русский» значило сказать «православный».

Именно церковные обряды лежали в основе этих национальных различий. Учение было одно, установленное ещё отцами Церкви, но каждая национальная Церковь имела свою собственную обрядовую традицию как община верующих. Западному читателю, привыкшему понимать религиозные различия главным образом как различия в догматах и

⁹ См.: М. Чернявский, *Царь и народ: исследования русских мифов* (Нью-Хейвен, 1961), сс. 44–71.

нравственных установках, может быть трудно понять, каким образом обряд может определять целую нацию. Но для православия обряд имеет решающее значение - само понятие «православие» связано с идеей «правильного славения», то есть правильного обряда. Этим объясняется, почему православие так глубоко консервативно - ведь чистота обряда имеет для Церкви первостепенное значение, - и почему его оппозиционные движения обычно выступали именно против новшеств в богослужении; старообрядцы - самый очевидный пример.

Вся русская жизнь XVIII и XIX веков была пронизана религиозными обрядами. При рождении русского ребёнка крестили и давали ему имя святого. Ежегодное празднование именин, дня святого покровителя, было даже важнее дня рождения. Каждое крупное событие в жизни человека - поступление в школу и университет, вступление в армию или на государственную службу, покупка дома или поместья, брак и смерть - сопровождалось тем или иным священническим благословением. В России было больше религиозных праздников, чем в любой другой христианской стране. Но ни одна другая Церковь так не мучила желудок. Пять недель поста приходилось на май и июнь, две недели - на август, шесть недель - перед Рождеством и семь недель - на Великий пост. Великий пост, который соблюдали все сословия, начинался после Масленицы - самого яркого русского праздника, когда все объедались блинами и катались на санях и с гор. Анна Лелонг, выросшая в 1840-е годы в среднепоместной усадьбе в Рязанской губернии, вспоминала Масленицу как время единения между господами и крепостными:

« Часа в два запрягались двое или трое дровней, на одних вместо постельника ставили кадущку или бочку и на нее становился Виссарион Родионович, наряженный в мантию сшитую из рогожи и шапку также украшенную мочальными перьями. Он ехал впереди, сзади ехали другие сани с нашей дворней, набитые битком народом, в этих санях пели песни, играли на гармониях. Этот поезд объезжал всю деревню, к ним присоединялись другие ряженные с деревни на своих санях; ездили с песнями по другим деревням, где тоже присоединялись к ним катающиеся и ряженные и под предводительством нашего Виссариона образовывался громадный поезд. Катанье это, называвшееся проходами масляницы, с песнями продолжалось до сумерек. Вечером часов в 7 наша зала наполнялась народом, приходили все крестьяне домохозяева „прощаться“. Каждый крестьянин имел в руках узелок с разными приношениями, в виде баранок, длинных белых хлебов из подрукавной муки, нам детям приносили иногда пряники-коврижки очень темные и очень пахнущие медом. Отец, мать, тетя и мы выходили к крестьянам в залу, со всеми целовались, желали друг другу хорошо провести пост и в радости встретить день Светлого Христова Воскресения.

Приношения складывались в большую корзину; а крестьян угощали водкой и нарезанной кусочками соленой рыбой.

В воскресенье, приходили прощаться только карцевские крестьяне: подосиновские и борисловские приезжали в субботу. но те собирались не все вместе и их принимали в девицей, от них также принимались хлебы, баранки и т. д. и угощали виномъ и рыбой.

По уходу крестьян залу затворяли, плотно, такъ как она была полна запаха овчинныхъ шуб и грязи.

Нам вскоре после этого подавали ужин в столовой.

Последний скромный ужин начинался блинами, которые называли „тужики“, кроме блинов подавались горячая уха, рыба под соусом и жареная, все это оставалось в изобилии и отправлялось в девичью, где и съедалось частью самими горничными и лакеями. Частью ими отправлялось в людскую дворовым людям. После ужина подавался самовар с разными сдобными печеньями и пили последний чай со сливками до котораго все, кроме отца, были больше охотники. Эта последняя трапеза называлась „заговенье“; потом ели рыбную похлёбку и варёную рыбу, которую давали и слугам».¹⁰

В Москве на льду Москвы-реки устраивали катание на коньках, а на знаменитом балаганном гулянье с цирками и кукольными представлениями, акробатами и жонглёрами собирались огромные толпы гуляющих. Но уже в первый день Великого поста вид города резко менялся. «Протяжный звон колоколов призывал всех на молитву, - вспоминал Михаил Зернов. - Все скоромное изгонялось из домов, на берегу Москвы реки выросал грибной рынок, где можно было купить все необходимое для соблюдения поста, требовавшего воздержания в течение семи недель от мясной, молочной и рыбной пищи. Мы радовались, если мать брала нас на него. Мужики и бабы в тулупах, стояли посреди ларей, боченков, корыт, коробов и продавали многообразные и многоцветные, остро пахнущие и весьма вкусные моченые и замороженные продукты русского постного стола. Чего только не было на этом своеобразном торжище! В центре бойкой торговли были грибы. Маринованные, сушеные, соленые, они наполняли кадушки, бочонки и банки, висели гирляндами и лежали кучами на прилавках. Белые царили над остальными, за ними шли зеленые грузди, красноватые рыжики, золотистые лисички, коричневые березовики, толстые маслята и разноцветные сыроежки. Эти красочные грибы средней и северной России были главной приманкой рынка, они придавали ему его оригинальность. За ними по рангу стояли квашеная капуста, соленые огурцы, моченые и мороженые яблоки и дули, а также привозные лакомства – чернослив, изюм, финики и винные ягоды. С ними соперничали доморощенные продукты – рябина, клюква, черника и всевозможные крупы: гречневая, ячменная, яшневая, перловая и овсяная. Тут же были и хлебные продукты: монастырские баранки заварные, на постном масле, бублики, пряники, сухари и лепешки из гречневой муки. Сладости, продававшиеся на рынке, тоже были особые, среди них нашим любимым лакомством были: так называемый «постный» сахар, мед, патока с имбирем. Вся пища готовилась во время поста на различных растительных маслах, и они предлагались в большом изобилии: горчичное, льняное, подсолнечное, конопляное и другие. Кроме съестных продуктов, там же можно было купить решета, сита, кадушки, деревянные пасочницы, резные ложки и другие принадлежности домашнего обихода. На грибном рынке не было обычного крика и шуток. На нем царила чинная и благообразная

¹⁰ А. К. Лелонг, «Воспоминания», *Русский архив* (1913), кн. 2, № 7, с. 65.

атмосфера древней благочестивой Руси.»¹¹. Во время поста службы совершались ежедневно. С каждым днём религиозное напряжение всё больше нарастало, пока не разрешалось в пасхальную неделю. Зернов вспоминал:

« Накануне величественных дней Страстной недели Москва вырывалась из чинного круга своих великопостных богослужений. В самом ее сердце, на Красной Площади возникала кричащая, визжащая, беснующаяся толпа вербного базара. Древняя, языческая, скоморошная Русь, встречая наступление солнечных, теплых дней, бросала свой вызов гиканием и свистом чинному православному благочестию. Народное гулянье начиналось уже в пятницу, но главное действие происходило в субботу. Мы ежегодно отправлялись с нашим отцом на это традиционное московское торжество. Еще издали, только подходя к Красной Площади, можно было слышать раздрающие воздух звуки свистул, пищалок, дудок и других самодельных инструментов. Вся огромная площадь была битком набита медленно двигавшимися людьми. Подойдя к толпе, мы крепко брали друг друга за руки и с чувством, с которым бросаются в бурный поток, мы втягивались в круговорот гуляния. Держаться друг за друга было необходимо, иначе можно было потонуть в гуще многотысячной толпы. Выбирать направление было невозможно, течение несло всех по своей воле, то втискивая в тесные проходы, то вынося на более широкое пространство. Мы двигались с другими среди бесчисленных балаганов, лавок, ларьков и палаток, выросших за ночь на Красной Площади. Церковным оправданием этого веселого сборища была покупка верб для предстоящего всенощного бдения праздника Входа Господня в Иерусалим. Верб, эти первые глашатаи поздней русской весны заменяли ветки пальм далекой Палестины. Их продавцы вместе с хозяевами балаганов и лавчонок орали во все горло, надрываясь и стараясь перекричать своих соперников. Особенностью вербного базара было обилие на нем совершенно бесполезных и малопонятных диковин, которые охотно раскупались после неизбежной и самой горячей торговли. Запомнился мне, например, «Морской Житель» – странное существо, то подымавшееся, то опускавшееся в стеклянной трубке, наполненной ярко окрашенной жидкостью. Трудно было догадаться какова могла быть связь между ним и вербным праздником. Большой популярностью пользовался так же «тещин язык». Он был огромен, красен, надувался ртом и издавал пронзительные звуки. Мы любили покупать обезьянок, сделанных из шерсти, намотанной на проволоку. Разноцветные воздушные шары с чудесными рисунками отпускались на волю и красиво парили над глазеющей толпой. Запретными для нас оставались ярко раскрашенные народные сладости: пряники, пастилы и леденцы. Они нам очень нравились по виду, но мои родители считали их ядовитыми. Они тоже никогда не водили нас в балаганы, где можно было насладиться такими чудесами, как женщина с усами, или живая русалка или теленок с двумя головами. Озорная молодежь, пользуясь своей безнаказанностью, больно стегала вербами зазевавшиеся жертвы, приговаривая при этом: «Верба хлест, бей до слез». ».¹²

Пасхальная служба - самая важная и самая прекрасная служба в Русской Церкви. Как однажды заметил Гоголь, русские особенно любят праздновать Пасху, потому что их вера основана на надежде. Незадолго до полуночи каждый из молящихся зажигает свечу и под тихое пение хора выходит из храма крестным ходом с иконами и хоругвями. Чувствуется нарастающее ожидание, которое вдруг разрешается в полночь, когда двери храма

¹¹ Н. М. Зернов (ред.), *На переломе: три поколения одной московской семьи* (Париж, 1970), с. 228.

¹² Там же, с. 230.

распахиваются и священник провозглашает своим глубоким басом: «Христос воскрес!» - и толпа верующих отвечает: «Воистину воскрес!» Затем, пока хор поёт пасхальный тропарь, все приветствуют друг друга троекратным целованием и словами: «Христос воскрес!» Пасха была поистине общенародным мгновением - мгновением единения между сословиями. Помещица Мария Николева вспоминала Пасху со своими крепостными:

«Крестьяне прямо из церкви приходили христосоваться. Их бывало не меньше пятисот. Мы целовали их в щёку и давали каждому кусок кулича и яйцо. В этот день всем дозволялось ходить по всему нашему дому, и я не помню, чтобы что-нибудь пропало или хотя бы было тронуту. Отец сидел в передней комнате, где принимал самых важных и уважаемых крестьян, стариков и старост. Он угощал их вином, пирогом, варёным мясом, а в девичьей наша няня раздавала пиво или домашнюю брагу. Мы получали столько поцелуев от бородатых лиц, не всегда очень чистых, что потом приходилось поскорее умываться, чтобы не пошла сыпь».¹³

Шествие с иконами в Светлый понедельник, когда иконы приносили в каждый дом для благословения, было еще одним обрядом общего духовного единения. Вера Харузина, первая женщина, ставшая профессором этнографии в России, оставила замечательное описание того, как в богатом московском купеческом доме в 1870-е годы встречали икону:

« Так как было в те времена много желающих «принять к себе Царицу Небесную и мученика Пантелеймона», то при обеих часовнях - Иверской Божьей Матери и Пантелеймоновской - велась запись и соблюдалась очередь в посещении. В часовне назначали день и час посещения, сообразуясь с желанием приглашающих и с мар шрутом по городу. Папа, рано уезжавший на свое дело, прочил всегда приглашать икону и мощи или ночью, или ранним утром. Посещения иконы Иверской Божьей Матери и мощей святого Пантелеймона, ко торые не совпадали почти никогда, оставляли глубокое впечатление. Взрослые не ложились всю ночь: мама только приляжет, бывало, на кушетке или на своем диванчике. Папа и тетя с вечера ничего не ели, чтобы выпить святой воды после молебна натошак. Нас, детей, укла дывали спать, но рано, задолго до прибытия святыни, поднимали. Встаешь при огне, чувствуешь себя зябким и не по себе. Спешим вниз - там так все по-особенному. В зале все уже приготовлено. Из переднего угла отодвинуты украшающие его высокие зеленые растения и на место их поставлен деревянный диван из передней (если ждут икону Иверской Божьей Матери, которую всего легче установить так, прислоненную к спинке дивана). Перед диваном поставлен стол, покрытый белоснеж ной скатертью, - и на нем приготовленная для водосвятия миска с во дой, глубокая тарелка с пустым стаканом - в него священник отольет нам освященной воды для питья, - свечи и ладан. И весь дом в ожида нии. Папа и тетя ходят от окна к окну, ожидая увидеть подъезжающую карету. Как икону, так и мощи развозили по городу в особой карете, чрезвычайно громоздкой и тяжелой, особого фасона. В передней - Любовь Петровна, высокая, прямая, сосредоточенная на мысли о сво их обязанностях, окруженная подведомственной ей прислугой, готовой исполнять ее приказания. У ворот, знаем мы, караулит дворник: как только покажется в переулке карета, он кинется к парадной двери и даст сильнейший звонок, чтобы предупредить о приближении высокого по сещения. И как только раздастся этот чрезвычайный

¹³ М. Николаева, «Черты старинного дворянского быта», *Русский архив* (1893), кн. 3, ч. 10, сс. 130–131.

звонок, распахнутся ши рокие парадные двери - и почти тотчас же с грохотом и топотом шес терки сильных лошадей к подъезду подкатит карета, с мальчиком-форейтором на передней паре, с дюжим человеком в под девке на запятках - оба, несмотря на зимний мороз, ездили с непокрытыми головами. У парадной двери начинается суета: кучка людей вокруг Любви Петров ны, распоряжающейся ими, берется за тяжелую икону и с трудом не сет ее вверх по ступенькам передней. А там, у входа в залу, благоговей но встречает икону вся семья, простираясь коленопреклоненно перед нею. В эти минуты встречи через открытые парадные двери ворвалась струя холодного, иногда морозного воздуха, но это только бодрит. На чинается молебен - и умиляюще звучат знакомые молитвенные слова. У дверей залы толпится прислуга, иногда пришедшие на молебен их родные. После водосвятия тетя принимает из рук священника стакан со святой водой, стоящий в глубокой тарелке; в ней теперь - тоже немного воды. Она обносит ими всех, и каждый отпивает по глотку и, опус тив пальцы в воду, налитую в тарелку, проводит ими себе по лицу. Тем временем Любовь Петровна взяла в руки миску с освященной водой и следует за священником с кропилом, который обходит все комнаты. Между тем в зале все подходят прикладываться к иконе: сначала папа и мама, потом тетя и мы, дети, за нами по очереди вся прислуга и их присные. Берут «святую» вату из мешочков, привешенных к иконе, лентами, висящими на ней, протирают себе глаза. И по окончании молебна, когда, тяжело передыхая от тяжести, понесут икону по ком натам и подвору, желающие падают перед нею ниц - и ее проносят над лежащим в прахе. Через ворота двора выносят икону прямо на улицу, к карете. На тротуаре, если час не особенно ранний, всегда остановятся несколько проходивших мимо человек и ожидают, чтобы приложиться к иконе. И эта минута общей краткой молитвы роднит нас с этими не знакомыми нам людьми, которых мы, может быть, никогда больше не увидим. Икону вставляют в карету, и несшие ее, «потрудившиеся» ради Царицы Небесной, отступают от захлопнувшейся с шумом дверцы и кладут размашистые поясные поклоны. Крестятся и кланяются все про вожающие. Столпившись у парадной двери, мы все, накинув на себя что попало из верхней одежды, - и в этом была для нас особая прелесть - мы крестимся, провожая карету глазами, пока она не скроется за пово ротом. После того нас торопят войти в дом, чтобы мы не простудились. В доме царит еще торжественное настроение, и Любовь Петровна по здравляет нас «молившись Богу». А в столовой уже все готово к чаю, и тетя с радостно умиленным лицом садится за самовар. Все чаепитие носит необычный, радостный характер, как будто было сейчас пережито что- то очень хорошее».¹⁴

Религиозные обряды находились в самом центре русской веры и национального самосознания. Они же стали и главной причиной раскола в православной среде, раскола, который разделил русскую нацию надвое. В 1660-е годы Русская церковь провела ряд реформ, чтобы приблизить свои обряды к греческим. Считалось, что со временем в русской литургии появились отклонения, которые необходимо было исправить. Но старообрядцы утверждали, что русские обряды на самом деле святее греческих, потому что греческая церковь утратила благодать, соединившись с Римом на Флорентийском соборе в 1439 году.

С точки зрения старообрядцев, за этот акт отступничества греки были наказаны падением Константинополя в 1453 году, после чего центр православия перешел в Москву. Западному

¹⁴ В. Н. Харузина, *Прошлое. Воспоминания детских и отроческих лет* (Москва, 1999), сс. 363–364.

читателю раскол может показаться спором о каких-то неясных мелочах обряда - самым острым из нововведений было изменение способа крестного знамения с двух перстов на три, - и эти разногласия кажутся ничтожными по сравнению с великими догматическими спорами западного христианства XVI и XVII веков. Но в России, где вера, обряд и национальное самосознание были тесно связаны между собой, раскол приобрел поистине эсхатологический смысл. Старообрядцы видели в реформах дело Антихриста и знак того, что конец света близок.

В последние десятилетия XVII века десятки старообрядческих общин поднимались на мятеж: когда к ним приближались государственные войска, они запирались в своих деревянных церквях и сжигали себя заживо, лишь бы не оскверниться перед Судным днем соприкосновением с Антихристом. Многие другие, по примеру пустынников, бежали к далеким озерам и лесам Севера, на волжские окраины, в донские казачьи области на юге или в леса Сибири. В таких местах, как побережье Белого моря, они создавали собственные утопические общины, надеясь жить в по-настоящему христианском мире благочестия и добродетели, не затронутом злом Русской церкви и государства. В других местах, например в Москве XVIII и XIX веков, они обычно держались особыми районами, такими как Замоскворечье.

Старообрядцы были широким общественным движением религиозного и политического несогласия. Их число росло по мере того, как духовная жизнь официальной церкви ослабевала, а сама церковь в XVIII веке все сильнее подчинялась государству. К началу XX века их численность, по оценкам, достигла двадцати миллионов, хотя из-за постоянных преследований со стороны церкви и государства трудно с уверенностью сказать, не было ли их еще больше, скрывавшихся в глуши.¹⁵

Во многих отношениях старообрядцы оставались вернее официальной церкви духовным идеалам простого народа, из которых они и черпали свою демократическую силу. Историк XIX века Погодин однажды заметил, что, если бы государство сняло запрет со старой веры, половина русских крестьян перешла бы в нее.¹⁶ В противовес складывающейся царской доктрине самодержавного христианского государства старообрядцы выдвигали идеал христианской нации, и этот идеал находил отклик у тех, кто чувствовал себя чужим в светском и западническом государстве.

Старообрядческие общины строго регулировались обрядами их веры и патриархальными обычаями средневековой Московии. Это были простые земледельческие сообщества, где честные добродетели - трудолюбие, бережливость и трезвость - строго соблюдались и

¹⁵ В. Д. Бонч-Бруевич, «О религии, религиозном сектантстве и церкви», в кн.: *Избранные сочинения*, 3 тт. (Москва, 1959–1963), т. 1, сс. 174–175.

¹⁶ В. С. Соловьев, *О христианском единстве* (Москва, 1994), с. 171.

внушались молодым с детства. Многие из самых успешных в стране крестьян-хозяев, купцов и промышленников были воспитаны в старой вере.

Поскольку большую часть своей истории старообрядцы подвергались гонениям со стороны правительства, у них сложилась сильная либертарианская традиция, притягивавшая недовольных и обездоленных, угнетенные и оттесненные группы, а прежде всего казаков и крестьян, раздраженных посягательствами государства на их обычаи и вольности. Старообрядцы отказывались сбривать бороды и надевать западную одежду, как того требовал Петр Великий в начале XVIII века. Они сыграли важную роль в казачьих восстаниях 1670-х годов под предводительством Стеньки Разина и 1770-х годов под предводительством Емельяна Пугачева.

В старообрядческих общинах был силен анархический и уравнилительный элемент - особенно у тех, кто молился без священников, у беспоповцев, считавших всякую священническую иерархию искажением церкви. В центре этих общин находился древний русский поиск подлинно духовного царства на земле. Его корни лежали в народной вере, которая и сама была ранней формой национального самосознания: в вере, что такое священное царство можно найти в «Святой Руси».

Этот утопический поиск вели и различные крестьянские секты, и религиозные странники, также отвергавшие официальную церковь и государство: «хлысты» - вероятно, искаженное от «христы», - верившие, что Христос вселяется в живых людей, обычно в крестьян, которых охватывал некий таинственный дух и которые странствовали по деревням, привлекая последователей (к этой секте принадлежал Распутин); «духоборцы», исповедовавшие смутный анархизм на христианской основе и уклонявшиеся от государственных налогов и воинской повинности; «странники», считавшие все существующее государство и общество царством Антихриста, разрывавшие с ними всякие связи и бродившие по русской земле как свободные духом; «молокане», убежденные, что Христос снова явится в образе простого крестьянина; и, наконец, самые экзотические из всех - «скопцы», полагавшие, что спасение возможно только через отсечение орудий греха.

Россия была настоящей почвой для христианских анархистов и утопистов. Мистическая основа русской веры и мессианская основа русского национального самосознания соединялись и порождали в простом народе духовное стремление к совершенному Царству Божию на «святой русской земле». Достоевский однажды утверждал, что «эта неустанная жажда в народе русском, всегда в нем присущую, великого, всеобщего, всенародного, всебратского единения во имя Христово, - жажда великой вселенской церкви на земле» - и есть основание «нашего русского социализма».¹⁷ И действительно, в каком-то смысле этот

¹⁷ Ф. Достоевский, *Дневник писателя*, пер. К. Ланц, 2 тт. (Лондон, 1994), т. 2, сс. 13, 52.

духовный поиск лежал в самом центре народного представления об идеальном русском государстве, в котором царят правда и справедливость.

Не случайно, например, старообрядцы и сектанты так часто участвовали в социальных протестах - в восстаниях Разина и Пугачева или в крестьянских выступлениях 1861 года, когда многие бывшие крепостные, разочарованные ограниченным характером освобождения, отказывались верить, что Манифест мог быть издан «по-настоящему святым царем». Религиозное несогласие и социальный протест неизбежно были связаны в такой стране, как Россия, где народная вера в почти божественный статус царя играла столь мощную и гнетущую роль.

Крестьянство верило в Царство Божие на земле. Многие представляли себе небо как реальное место где-то в дальнем углу света, где реки текут молоком, а трава всегда зелена.¹⁸ Это убеждение породило десятки народных легенд о настоящем Царстве Божием, скрытом где-то на русской земле. Существовали предания о Дальних землях, о Золотых островах, о царстве Опоны и о стране Чуди - священном подземном царстве, где Белый царь правит по «древним и подлинно справедливым идеалам» крестьянства.¹⁹

Самым древним из этих народных мифов была легенда о Китеже - священном городе, скрытом под водами озера Светлояр в Нижегородской губернии и видимом только истинным верующим русской веры. Говорили, что святые монахи и пустынники могут слышать далекий звон его древних церквей. Самые ранние устные варианты этой легенды восходили ко временам монгольского владычества. Китеж был атакован неверными, и в самый решающий момент осады он чудесно ушел под воду, а татары утонули.

Со временем эта легенда смешалась с другими рассказами о городах и монастырях, скрытых под землей, о волшебных царствах и сокровищах на дне моря, а также с преданиями о народном богатыре Илье Муромце. Но в начале XVIII века старообрядцы записали эту легенду, и именно в таком виде она распространилась в XIX веке. В старообрядческой версии, например, сказание о Китеже стало притчей о подлинно христианской России, скрытой от России Антихриста. А среди крестьян оно превратилось в носителя вольнодумных верований, устремленных к духовной общине по ту сторону стен официальной церкви.

На протяжении всего XIX века паломники тысячами приходили на Светлояр, ставили часовни и молились в надежде на воскресение скрытого города из озера. Самым многолюдным временем был летний солнцеворот, старый языческий праздник Купалы, когда тысячи богомольцев наполняли леса вокруг озера. Писательница Зинаида Гиппиус,

¹⁸ А. Терещенко, *Быт русского народа* (Санкт-Петербург, 1848), ч. 3, с. 254.

¹⁹ К. В. Чистов, *Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв.* (Москва, 1967), сс. 290–291; Н. К. Рерих, «Сердце Азии», в кн.: *Избранное* (Москва, 1979), с. 177.

посетившая это место в 1903 году, описала его как своего рода «естественную церковь»: маленькие группы молящихся, иконы, прикрепленные к деревьям, древние песнопения при свете свечей.²⁰

Другое утопическое верование, не менее живучее в народном религиозном сознании, - это легенда о Беловодье, общине христианского братства, равенства и свободы, якобы находившейся на архипелаге между Россией и Японией. В основе предания лежала реальная община, основанная в XVIII веке группой беглых крепостных в горном Алтае, в Сибири. Когда они не вернулись, пошел слух, будто они нашли Землю обетованную. Особенно охотно этот слух подхватили странники, верившие в существование божественного царства где-то на краю известного мира, и целые группы сектантов отправлялись в Сибирь на его поиски.²¹

После 1807 года значение легенды возросло: тогда один монах, утверждавший, что сам побывал в Беловодье, опубликовал путеводитель к нему. Хотя его указания были крайне смутными, каждый год сотни крестьян отправлялись туда на лошадях, в повозках или по рекам, надеясь найти это легендарное царство. Последние известные путешествия, уже в 1900-е годы, по-видимому, были вызваны слухом, будто Толстой бывал в Беловодье; группа казаков даже приезжала к писателю, чтобы выяснить, правда ли это.²² Но и много позже Беловодье продолжало жить в народных мечтах. Художник Рерих, интересовавшийся этой легендой и посетивший Алтай в 1920-е годы, утверждал, что встречал там крестьян, которые все еще верили в эту чудесную страну.

²⁰ З. Гиппиус, «Светлое озеро. Дневник», *Новый путь* (1904), № 1, сс. 168–169.

²¹ Чистов, *Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв.*, сс. 239–240, 248–249.

²² Там же, сс. 261–270.

«Я останавливался в скиту при Оптиной, - писал Гоголь графу А. П. Толстому, - и увез оттуда память, которая никогда не изгладится. Ясно, что благодать обитает в этом месте. Это чувствуется даже по внешним признакам богослужения. Нигде я не видел таких монахов. Через каждого из них мне как будто доводилось беседовать с небом». В последние годы жизни Гоголь несколько раз приезжал в Оптину. В тишине монастыря он находил утешение и духовное руководство для своей беспокойной души. Ему казалось, что именно там он нашел то божественное русское царство, которое искал всю жизнь. За много верст от монастыря, писал он Толстому, «в воздухе уже чувствуется благоухание его добродетелей: все становится приветливее, люди кланяются ниже, и братская любовь возрастает».¹

Николай Гоголь происходил из глубоко религиозной семьи на Украине. Оба его родителя были тесно связаны с церковной жизнью, и дома строго соблюдали все посты и религиозные обряды. В доме Гоголей был и оттенок мистицизма, который многое объясняет в жизни и творчестве писателя. Родители Гоголя познакомились после того, как его отец испытал видение в местной церкви: ему явилась Богородица и, указав на стоявшую рядом девочку, сказала, что она станет его женой. Так и случилось.²

Как и его родители, Гоголь не удовлетворялся одним лишь соблюдением церковных обрядов. С ранних лет он чувствовал потребность пережить божественное присутствие как драму собственной души. В 1833 году он писал матери:

«[В детстве] я смотрел на все беспристрастно; ходил в церковь потому, что мне велели или меня водили; а когда приходил туда, то видел только ризу, священника и страшное завывание дьяконов. Я крестился потому, что видел, как крестятся все. Но однажды - я и теперь живо это помню - я попросил тебя рассказать мне о Страшном суде, и ты так хорошо, так подробно и так трогательно рассказала мне о тех благах, которые ожидают людей, проживших достойную жизнь, и так выразительно и так страшно описала вечные мучения грешников, что это потрясло меня и пробудило во мне всю мою чувствительность. Позднее это породило во мне самые высокие мысли».³

У Гоголя никогда не было религиозных сомнений, как у Толстого и Достоевского. Муки последних лет его жизни происходили только от сомнений в собственном достоинстве перед Богом. Но сила его веры не уместилась в рамках какой-либо одной церкви. В известном смысле, как он сам признавал, его вера имела много общего с протестантизмом,

¹ Стэнтон, *Монастырь Оптиная пустынь в русском литературном воображении*, с. 51.

² В. Сетчкарев, *Гоголь: его жизнь и творчество* (Нью-Йорк, 1965), с. 5.

³ В. Вересаев, *Гоголь в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников* (Москва, 1990), с. 43.

потому что он верил в личные отношения с Иисусом Христом.⁴ Вместе с тем за шесть лет, проведенных Гоголем в Риме с 1836 по 1842 год, он сблизился и с католической традицией. И если он не перешел в католичество, то лишь потому, что, по его словам, не видел разницы между двумя вероисповеданиями: «Наша религия то же самое, что католицизм, - и нет надобности переходить из одной в другую».⁵

В последней редакции «Мертвых душ», которую он так и не опубликовал, Гоголь собирался ввести образ священника, воплощающего и православные, и католические добродетели. Похоже, он искал христианское братство, которое объединило бы всех людей в единой духовной церкви. Именно это, как ему казалось, он нашел в Оптиной пустыни и в самой идее «русской души».

Гоголевская проза и была ареной этих духовных поисков. Вопреки мнению многих исследователей, между «литературными произведениями» раннего Гоголя и «религиозными произведениями» его последних лет не было подлинного разрыва, хотя в поздний период он действительно стал говорить о религиозных вопросах более прямо. Все сочинения Гоголя имеют богословское значение - более того, именно они первыми положили начало национальной традиции, придававшей художественной литературе значение религиозного пророчества.

Многие его повести лучше всего читать как религиозные аллегории. Их гротескные и фантастические фигуры не предназначены для реалистического изображения мира - точно так же, как иконы не стремятся показать природную действительность. Они созданы для того, чтобы позволить нам созерцать другой мир, где добро и зло борются за человеческую душу. В ранних произведениях Гоголя эта религиозная символика скрыта в библейских мотивах и иногда довольно темных религиозных метафорах.

Так, в «Шинели» слышны отголоски жития святого Акакия - пустытника и, кстати, портного, который умер после многих лет мучений от рук своего старца, позднее раскаявшегося в своей жестокости. Этим объясняется имя героя - Акакий Акакиевич, смиренный петербургский чиновник, который умирает никому не любимый, лишившись своей драгоценной шинели, а затем возвращается призраком и начинает бродить по городу.⁶ После «неудачи» «Ревизора» (1836) - пьесы, задуманной как нравственная притча,

⁴ См. письмо Гоголя к С. П. Шевыреву («Я пришел ко Христу протестантским путем») в кн.: *Письма Николая Гоголя*, изд. и пер. К. Проффер (Анн-Арбор, 1967), сс. 171–172.

⁵ Г. Флоровский, *Пути русского богословия* (Париж, 1937), с. 262.

⁶ См.: Дж. Шиллингер, «Гоголевская “Шинель” как травестия агиографии», *Slavic and East European Journal*, 16 (1972), сс. 36–41; В. Е. Ветловская, «Житийные источники гоголевской “Шинели”», *Русская литература*, 1 (1999), сс. 18–35.

но воспринятой публикой как веселая сатира, - Гоголь решил еще настойчивее донести свою религиозную мысль.

Произведение, которому он затем посвятил все силы, задумывалось как трехчастный роман под названием «Мертвые души» - эпическая «поэма» в духе дантовской «Божественной комедии», - где наконец должен был открыться промыслительный замысел о России. Гротескные недостатки провинциальной России, показанные в первом и единственном завершенном томе романа (1842), где авантюрист Чичиков ездит по помещичьим усадьбам и обманом скупает у умирающего дворянства юридические права на умерших крепостных, то есть «души», должны были быть сняты и преодолены в возвышенном образе «живой русской души», который Гоголь собирался представить во второй и третьей частях. Даже плутоватый Чичиков в конце концов должен был спастись и превратиться в патриархального помещика, потому что Гоголь двигался к славянской идиллии христианской любви и братства. Весь замысел этой «поэмы» заключался в воскресении России и ее духовном восхождении по «бесконечной лестнице человеческого совершенства» - метафоре, взятой им из библейского рассказа о лестнице Иакова в книге Бытия.⁷

Божественное видение Гоголя вдохновлялось его покровителями - славянофилами, чья мечта о России как о святом союзе христианских душ естественно привлекала писателя, столь мучительно переживавшего бездушный индивидуализм современного общества. Славянофильская идея опиралась на представление о Русской церкви как о свободной общине христианского братства - соборности, от русского слова «собор», означавшего и «кафедральный храм», и «собрание». Это понимание было сформулировано богословом Алексеем Хомяковым в 1830-х и 1840-х годах.

Хомяков пришел к своему взгляду через мистическое богословие. Веру, говорил он, нельзя доказать рассуждением. К ней можно прийти только через опыт, через внутреннее чувство истины Христовой, а не через законы и догматы. Истинная церковь не может убеждать или принуждать людей верить, потому что у нее нет иной власти, кроме любви Христовой. Как свободно избранная община, она существует в духе христианской любви, связывающей верующих со Христом, и этот дух - ее единственное основание.

Славянофилы считали, что истинная церковь - именно русская. В отличие от западных церквей, которые, по их мнению, утверждали свою власть через законы и государственные иерархии вроде папства, русское православие представлялось им подлинно духовной общиной, единственным главой которой является Христос. Разумеется, славянофилы критиковали официальную церковь, которая, по их мнению, была духовно ослаблена

⁷ Л. Кнапп, «Гоголь и восхождение по лестнице Иакова: осуществление библейской метафоры», *Христианство и восточные славяне, Californian Slavic Studies*, т. 3, № 18 (1995), с. 8.

слишком тесным союзом с царским государством. Они отстаивали идею социальной церкви, некоторые сказали бы - даже социалистической, и многие их религиозные сочинения по этой причине были запрещены. Богословские труды Хомякова, например, были опубликованы только в 1879 году.⁸

Славянофилы твердо стояли за освобождение крестьян, ибо только общение полностью свободных и сознающих себя личностей могло создать соборность истинной церкви. Они верили в христианский дух русского народа, и именно этот дух, по их мнению, определял русскую церковь. Славянофилы были убеждены, что русский народ - единственный в мире по-настоящему христианский народ. Они указывали на общинный уклад крестьянской жизни - «христианский союз любви и братства», - на кротость, миролюбие и смирение крестьян, на их огромную терпеливость и способность страдать, на их готовность жертвовать своим личным «я» ради высшего нравственного блага - будь то община, нация или царь. Обладая всеми этими христианскими качествами, русские были для них не просто нацией - им предназначалась божественная миссия в мире. По словам Аксакова, «русский народ - это не просто народ, это человечество».⁹

Именно здесь возник тот образ «русской души» - универсального духа, который должен спасти христианский мир, - который Гоголь пытался воплотить во втором и третьем томах «Мертвых душ». Понятие национальной души или сущности было обычным явлением в эпоху романтизма, но именно Гоголь первым придал «русской душе» такой мессианский смысл.

Импульс пришел из Германии, где романтики вроде Фридриха Шеллинга развивали идею национального духа как средство отличить собственную национальную культуру от западной. В 1820-е годы Шеллинг в России пользовался почти божественным авторитетом, и его понятие души было с энтузиазмом подхвачено русскими мыслителями, стремившимися противопоставить Россию Европе. Князь Одоевский, главный жрец шеллингианского культа в России, утверждал, что Запад продал душу дьяволу в погоне за материальным прогрессом. «Ваша душа превратилась в паровую машину, - писал он в своем романе «Русские ночи» (1844), - я вижу в вас винты и колеса, но не вижу жизни». Только Россия, с ее молодой душой, могла теперь спасти Европу.¹⁰

Нетрудно понять, почему молодые нации, такие как Германия и Россия, отстававшие от индустриализирующегося Запада, охотно обращались к идее национальной души. То, чего таким странам не хватало в экономическом развитии, они, как им казалось, могли с избытком восполнить духовными добродетелями нетронутой деревни. Националисты

⁸ Флоровский, *Пути русского богословия*, с. 278.

⁹ К. Аксаков, *Полное собрание сочинений*, 3 тт. (Москва, 1861–1880), т. 1, с. 630.

¹⁰ Ф. Одоевский, *Русские ночи*, пер. О. Кошански-Олейников и Р. Э. Матлоу (Нью-Йорк, 1965), сс. 37–38.

приписывали простому крестьянству ту творческую непосредственность и братский дух, которые, как они считали, давно исчезли из буржуазной культуры Запада.

Именно в этом неопределенном романтическом смысле идея русской души начала складываться с последних десятилетий XVIII века. Так, в своем эссе «О врожденных свойствах русской души» (1792) Петр Плавильщиков утверждал, что в русском крестьянстве скрыта природная творческая сила, обладающая большим потенциалом, чем западная наука. Увлеченный национальной гордостью, драматург даже приписывал русским весьма сомнительные первенства:

«Один из наших крестьян приготовил настойку, которой не могли найти все ученые труды Гиппократы и Галены. Костоправ из села Алексеево знаменит среди первопроходцев хирургии. Кулибин и механик Собакин из Твери - чудеса механики... Что русский не сможет постичь, то навсегда останется неизвестным людям».¹¹

[Подобные утверждения часто встречались у русских националистов. В 1900-е годы, когда какой-то шутник пустил слух, будто старый русский крестьянин пролетел несколько километров на самодельном аэроплане, это было воспринято как доказательство того, что патриархальный строй России не только лучше западного, но и умнее его (B. Pares, Russia (Harmondsworth, 1942), p. 75).]

После победы 1812 года идея крестьянской души - его бескорыстной добродетели и способности к самопожертвованию - стала связываться с представлением о России как о спасительнице Запада. Именно эту миссию Гоголь впервые развернул в «Мертвых душах». В более ранней повести «Тарас Бульба» (1835) он приписал русской душе особую любовь, доступную только русским. «Нет уз святее товарищества!» - говорит Тарас Бульба своим казакам:

« Отец любит свое дитя, мать любит свое дитя, дитя любит отца и мать. Но это не то, братцы: любит и зверь свое дитя. Но породниться родством по душе, а не по крови, может один только человек. Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей.... Нет, братцы, так любить, как русская душа, - любить не то чтобы умом или чем другим, а всем, чем дал бог, что ни есть в тебе».¹²

Чем ближе Гоголь сходил к славянофилам, тем сильнее убеждался, что это христианское братство и есть особое послание России миру. Именно в этом он видел промыслительный замысел о «русской душе», на который Гоголь намекнул в незабываемом образе тройки в конце первого тома «Мертвых душ»:

¹¹ «Нечто о врожденном свойстве душ российских», *Зритель* (1792), № 3, с. 13.

¹² Н. Гоголь, «Тарас Бульба», в кн.: *Вечера близ Диканьки и Миргород*, пер. К. Инглиш (Оксфорд, 1994), сс. 327–328.

« Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится, вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земли, и косясь постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».¹³

Этот «русский принцип» христианской любви, который Гоголь хотел раскрыть во втором и третьем томах, должен был, по его мысли, спасти человечество от эгоистического индивидуализма Запада. Как выразился Герцен после чтения гоголевской поэмы, «в русской душе потенциально скрыто очень многое».¹⁴

Чем дольше Гоголь работал над своим произведением, тем сильнее ощущал за собой божественное призвание - открыть священную истину «русской души». «Дай только Бог мне силы окончить и напечатать второй том», - писал он поэту Николаю Языкову в 1846 году. «Тогда увидят, что у нас, русских, есть многое, о чём они и не догадывались, да и мы сами не хотим признать»¹⁵. Вдохновения Гоголь искал в монастырях - в том месте, где, как он верил, и должен раскрыться этот скрытый русский дух. Больше всего его восхищало в оптинских старцах то, что они, как ему казалось, умели владеть своими страстями и очищать душу от греха. Именно в такой дисциплине он видел средство против духовной болезни России. И здесь снова именно славянофилы указали Гоголю путь к Оптиной пустыни. Киреевский много раз бывал там в 1840-е годы у отца Макария; вместе они издали житие отца Паисия и переводили с греческого творения отцов церкви.¹⁶ Как и все последующие славянофилы, Киреевский верил, что оптинские старцы - подлинное воплощение древних духовных традиций православия, то самое место, где «русская душа» живёт полнее всего; и к тому времени, когда Гоголь вернулся из-за границы в Москву, её салоны уже были полны почитателей Оптиной.

«Мёртвые души» задумывались как произведение религиозного наставления. Сам стиль поэмы проникнут духом Исаии, пророка, предсказавшего падение Вавилона, - образа, которым Гоголь часто пользовался в письмах, работая над вторым томом «Мёртвых душ».¹⁷ По мере работы над книгой Гоголя всё сильнее захватывал религиозный жар собственного

¹³ Н. Гоголь, *Мертвые души*, пер. Д. Магаршака (Хармондсворт, 1961), с. 25 и далее.

¹⁴ М. Малия, *Александр Герцен и рождение русского социализма* (Кембридж, 1961), с. 223.

¹⁵ *Письма Николая Гоголя*, с. 162.

¹⁶ В. А. Котельников, «Оптина пустынь и русская литература», *Русская литература*, № 1 (1989), с. 69.

¹⁷ Н. Гоголь, *Полное собрание сочинений*, 14 тт. (Москва—Ленинград, 1937–1952), т. 6, с. 200; т. 10, с. 181. См. также: Е. А. Смирнова, *Поэма Гоголя “Мертвые души”* (Ленинград, 1987), сс. 70–74.

пророчества. Он углубился в сочинения Иоанна Лествичника, отшельника VII века, который говорил о необходимости очищать душу и восходить по лестнице духовного совершенства; этот образ Гоголь использовал и в письмах друзьям, говоря, что сам стоит лишь на нижних ступенях.¹⁸ Постоянная молитва была для него единственным утешением и, как он верил, духовным источником силы, которая поможет исполнить его божественное призвание в «Мёртвых душах». «Молитесь за меня ради самого Христа», - писал он отцу Филарету в Оптину пустынь в 1850 году.

«Просите вашего достойного настоятеля, просите всю братию, просите всех, кто у вас усерднее молится и любит молиться, просите молитв обо мне. Путь мой труден; дело мое такого рода, что без ежеминутной, без ежечасной и без явной помощи божией не может двинуться мое перо, и силы мои не только ничтожны, но их нет без освеженья свыше.... Он силен, милосердный, сделать всё и меня, черного, как уголь, убелить и возвести до той чистоты, до которой должен достигнуть писатель, дерзающий говорить о святом и прекрасном».¹⁹

Но беда была в том, что Гоголь не мог представить себе эту святую Русь, это царство христианского братства, которое, как он верил, ему было поручено открыть. Этот, пожалуй, самый живописный из всех русских писателей, не мог вызвать перед собой образ этого мира - или, по крайней мере, такой образ, который удовлетворил бы его строгий писательский суд. Как бы он ни пытался написать идеальный образ своих русских героев - своего рода икону русской души, - его наблюдения над действительностью были таковы, что он не мог не наделять их гротескными чертами, рожденными их естественной средой. Как он сам в отчаянии говорил о собственном религиозном видении: «всё это сон, и он исчезает, как только перейдёшь к тому, что это такое на самом деле в России».²⁰

Почувствовав, что в художественном замысле он потерпел неудачу, Гоголь попытался донести свою мысль иначе - в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1846), назидательной и педантичной нравственной проповеди о божественном начале, заключённом в России; эта книга должна была служить своего рода идейным предисловием к незавершённым томам «Мёртвых душ». Гоголь проповедовал, что спасение России - в духовном исправлении каждого отдельного человека. Социальные же учреждения он оставил в стороне. Он обошёл молчанием вопросы крепостного права и самодержавного государства, нелепо утверждая, будто и то и другое вполне допустимо, если только соединено с христианскими началами. Прогрессивная общественность была возмущена: это показалось изменой священным идеалам прогресса и политической преданности народному делу. В открытом письме 1847 года Белинский обрушился с сокрушительной

¹⁸ Смирнова, *Поэма Гоголя "Мертвые души"*, с. 143.

¹⁹ Гоголь, *Полное собрание сочинений*, т. 14, с. 191.

²⁰ Н. В. Гоголь, *Письма*, 4 тт. (Санкт-Петербург, без года), т. 2, с. 508.

атакой на писателя, которого прежде поддерживал - возможно, ошибочно - как социального реалиста и сторонника политических реформ:

«Да, я любил вас со всею страстью, с какою человекъ, кровно связанный со своею страной, может любить ее надежду, честь и славу, одного из великих вождей ее на пути сознания, развития, прогресса... Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиетизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности. Ей нужны не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их!), а пробуждение в народе чувства человеческого достоинства, столько вековъ потеряннаго в грязи и навозе».²¹

Славянофилы, которые были не менее преданы делу реформ, тоже только развели руками. «Друг мой, - писал Гоголю Сергей Аксаков, - если ваша цель состояла в том, чтобы вызвать скандал, заставить ваших друзей и врагов подняться и соединиться против вас, то вы этого в полной мере достигли. Если же это издание было одной из ваших шуток, то успех её превзошёл самые дикие ожидания: все в недоумении»²². Даже отец Макарий, духовный наставник Гоголя в Оптиной, не мог одобрить «избранные места». Старец считал, что Гоголь не понял необходимости смирения. Он поставил себя в положение пророка и молился со всем пылом фанатика, но без истины и вдохновения Святого Духа этого было «недостаточно для религии». «Чтобы лампа светила, - писал он Гоголю в сентябре 1851 года, - недостаточно только вымыть её стекло: нужно, чтобы внутри зажглась свеча»²³. Не мог Макарий согласиться и с социальной пассивностью писателя. Ведь призвание его монастыря состояло в том, чтобы облегчать страдания бедных. Замечания Макария стали для Гоголя страшным ударом, тем более тяжёлым, что он, должно быть, понимал их справедливость: он не чувствовал в своей душе этого божественного вдохновения. Как только он получил письмо Макария, он порвал всякие отношения с Оптиной. Он увидел, что потерпел неудачу в своём божественном призвании писателя-пророка. Почувствовав себя недостойным перед Богом, он начал морить себя голодом. Велев слуге сжечь рукопись своего незаконченного романа, он слёг. Последние слова, которые он произнёс, умирая в сорок три года 24 февраля 1852 года, были: «Лестницу! Скорее, лестницу!»²⁴

²¹ В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, 13 тт. (Москва, 1953–1959), т. 8, ч. 1, с. 294.

²² С. Т. Аксаков, *История моего знакомства с Гоголем* (Москва, 1960), с. 170.

²³ Цит. по: Д. П. Богданов, «Оптина пустынь и паломничество в нее русских писателей», *Исторический вестник*, 112 (октябрь 1910), сс. 332–334.

²⁴ Цит. по: Дж. М. Холквист, «Бремя пророчества: гоголевское понимание России», *Review of National Literatures*, т. 3, № 1 (1973), с. 39.

В своём письме к Гоголю Белинский признавал, что русский крестьянин исполнен благоговейного страха перед Богом. «Но имя Божие он произносит, почесывая себе зад», - писал он. - «А про икону говорит: “Молиться-то хорошо, да и горшки ею накрывать можно”». «Присмотритесь внимательнее, - заключал критик, - и вы увидите, что русский народ по природе своей народ атеистический, с множеством суеверий, но без малейшего следа религиозности».¹

Сомнения в христианской природе крестьянской души были свойственны не только социалистической интеллигенции, от имени которой говорил Белинский. Сама церковь всё больше тревожилась из-за образа языческого по сути крестьянства. Приходские священники рисовали мрачную картину религиозного невежества в деревне. «Из ста крестьян-мужчин, - писал И. С. Беллюстин в 1850-е годы, - самое большее десять умеют читать “Верую” и две-три короткие молитвы (разумеется, без малейшего понимания того, что они читают). Из тысячи человек разве что двое-трое знают десять заповедей; что касается женщин, тут и говорить нечего. И это православная Русь! Какой стыд и позор! А наши фарисеи ещё смеют кричать во всеуслышание, будто только в России вера сохранилась в чистоте, в Руси, где две трети народа не имеют ни малейшего понятия о вере!»²

Для приходского священника было почти непосильной задачей вести своих крестьян к осознанному знанию веры, а тем более защищать её от светских идей, приходивших из городов. Отчасти причина была в том, что и сам священник нередко был едва грамотен. Большинство священников были сыновьями других приходских священников. Они росли в деревне, и немногие из них получали больше, чем скромное образование в местной семинарии. Крестьяне не особенно уважали своих батюшек. Они видели в них слуг помещиков и государства, а их скромный, а порой и совсем убогий образ жизни не внушал уважения. Духовенство не могло прокормиться на те жалкие жалованья, которые получало от государства, или на доход от обработки небольших церковных земельных участков. Поэтому оно в большой мере зависело от платы за требы - рубль за венчание, бутылка водки за похороны, - и в результате крестьяне стали видеть в священниках не столько духовных наставников, сколько особое сословие торговцев таинствами. Крестьянская бедность и общеизвестная жадность священников нередко приводили к долгим торгам из-за платы: бывало, невесты по несколько часов стояли в церкви, а покойников не хоронили по несколько дней, пока не удавалось договориться.

¹ «Письмо к Н. В. Гоголю», в кн.: Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. 4, с. 215.

² И. С. Беллюстин, *Описание сельского духовенства в России*, пер. Г. Фриз (Корнелл, 1985), с. 35.

В этом шатком положении священник был вынужден жить на постоянно меняющейся границе между церковным пониманием веры и полуязыческой версией, которой придерживались крестьяне. Он пользовался иконами, свечами и крестом, чтобы отгонять бесов и злых духов, которые, как были уверены крестьяне, могли навести порчу на скот и посевы, сделать женщину бесплодной, принести несчастье или болезнь, либо возвращаться в виде призраков умерших и пугать живых в их домах. При всех заявлениях славянофилов и при всей напряжённой набожности старообрядцев русский крестьянин никогда не был более чем наполовину привязан к православию. На древнюю языческую народную культуру был лишь нанесён тонкий слой христианства. Конечно, русский крестьянин проявлял много внешнего благочестия. Он постоянно крестился, через слово поминал Господа, всегда соблюдал посты, ходил в церковь по праздникам и даже время от времени совершал паломничества к святыням. Он прежде всего считал себя «православным», а уже потом, если вообще считал, - «русским». Если бы можно было вернуться во времени и спросить жителей русской деревни XIX века, кем они себя считают, самый вероятный ответ был бы таким: «Мы православные и мы отсюда». Но крестьянская религия была очень далека от книжного христианства духовенства. Будучи неграмотным, средний русский крестьянин XIX века знал о Евангелии очень мало, потому что в деревне почти не существовало настоящей традиции проповеди. Даже умеющие читать крестьяне почти не имели доступа к русской Библии, которая в полном печатном виде появилась лишь к середине 1870-х годов. Ни «Отче наш», ни десять заповедей среднему крестьянину не были известны. Он смутно представлял себе рай и ад и, без сомнения, надеялся, что его пожизненное соблюдение церковных обрядов спасёт его душу. Но другие отвлечённые понятия были для него чем-то чуждым. Он мыслил Бога как человека и не мог понять его как невидимый абстрактный дух. В книге «Мои университеты» (1922) Горький описывает крестьянина, которого встретил в деревне под Казанью:

«В бога он веровал без страха, хотя и церковно, представляя его себе большим, благообразным стариком, добрым и умным хозяином мира, который не может побороть зла только потому, что "не поспевает он, больно много человека разродилось. Ну - ничего, он - поспеет, увидишь! А вот Христа я не могу понять - никак! Ни к чему он для меня. Есть бог, ну и - ладно. А тут - ещё один! Сын, говорят. Мало ли что - сын? Чай бог-то не помер..."».³

Так же крестьянин относился и к святым, и к природным божествам: в его христианско-языческой вере они нередко соединялись или взаимно заменяли друг друга. Была Полудница, богиня жатвы, которой поклонялись, ставя сноп ржи за иконой в крестьянской избе; был Влас, покровитель стад, ставший в христианскую эпоху святым Власием; была и Лада, божество удачи - столь нужной на русских дорогах, - фигурировавшая вместе со святым Георгием и святым Николаем в крестьянских свадебных песнях. Христианизация языческих богов практиковалась и в самой русской церкви. В основе русской веры лежит

³ М. Горький, *Мои университеты* (Хармондсворт, 1966), с. 122.

особый акцент на материнстве, который никогда по-настоящему не укоренился на Западе. Там, где католическая традиция подчёркивала чистоту Марии, русская церковь подчёркивала её божественное материнство - Богородицу, - которое в русском религиозном сознании почти достигало значения Троицы. Этот культ материнства ясно виден уже в том, как на русских иконах лицо Богоматери обычно по-матерински прижато к голове младенца. По-видимому, церковь сознательно стремилась присвоить себе языческий культ Рожаницы, богини плодородия, и древнеславянский культ сырой Матери-земли, или богини Мокоши, из которого позже вырос миф о «матушке-России»⁴. В своей древнейшей крестьянской форме русская религия была религией земли.

Русские христианские обряды и украшения также испытали сильное влияние языческих практик. Например, с XVI века крестный ход в русской церкви начал двигаться по солнцу, по часовой стрелке, как и в западной церкви. Но в русском случае предполагается, что это было подражанием языческому хороводу, который двигался вслед за солнцем, чтобы призвать его магическую силу; ещё в XIX веке существовали крестьянские поговорки о том, что пахать лучше по ходу солнца.⁵ Луковичный купол русской церкви тоже был смоделирован по образу солнца. Его внутреннее «небо», то есть потолок, обычно изображало Святую Троицу в центре солнца, от которого расходились двенадцать апостольских лучей.⁶ Средневековые русские храмы и религиозные рукописи часто украшались растительными мотивами и другими орнаментами - розетками, ромбами, свастиками, лепестками, полумесяцами, деревьями, - которые происходили из языческих анимистических культов. Без сомнения, большинство этих знаков давно утратило своё первоначальное иконографическое значение, но то, с какой частотой они снова появляются в народных узорах XIX века, в деревянной резьбе и вышивке, говорит о том, что в крестьянском сознании они по-прежнему служили входом в сверхъестественный мир.

Вышитые полотенца и пояса имели в крестьянской культуре священное значение: ими часто украшали икону в «красном углу» избы, а отдельные узоры, цвета и мотивы имели символический смысл в разных обрядах. Например, витой узор из нитей символизировал сотворение мира: «земля начала виться - и явилась», как говорили крестьяне.⁷ Красный цвет обладал особой магической силой: его оставляли для поясов и полотенец, употреблявшихся в священных ритуалах. В русском языке слово «красный» связано со словом «красивый» - этим, среди многого прочего, объясняется и название Красной площади. Это был и цвет плодородия, которое считалось священным даром. Для каждого этапа жизни существовал

⁴ Г. Федотов, *Русский религиозный ум*, 2 тт. (Кембридж, Массачусетс, 1966), т. 1, сс. 12–14, 358–362; Дж. Хаббс, *Матушка-Россия: женский миф в русской культуре* (Блумингтон, 1988), сс. 19–20.

⁵ В. Г. Власов, «Христианизация русских крестьян», в кн.: М. Балзер (ред.), *Русская традиционная культура: религия, гендер и обычное право* (Лондон, 1992), с. 25.

⁶ Дж. Биллингтон, *Лик России* (Нью-Йорк, 1999), с. 52.

⁷ Е. А. Боряк, «Традиционные знания, обряды и верования украинцев, связанные с ткачеством (середина XIX в. — начало XX в.)», канд. дисс. (Киевский университет, 1989), с. 157.

свой пояс. Новорождённого перевязывали поясом. Мальчикам дарили красный «девичий» или «чистый» пояс. Жених и невеста опоясывались вышитыми льняными полотенцами. А по обычаю беременная женщина перед родами наступала на красный пояс.⁸ Важно было, чтобы умершего хоронили с поясом, в идеале – с тем самым, который он получил при рождении: это символизировало завершение жизненного круга и возвращение души в мир духов⁹. По народным представлениям, чёрт боялся человека с поясом; не носить пояс считалось признаком принадлежности к потустороннему миру. Поэтому русских демонов и русалок всегда изображали без пояса. Колдун снимал пояс, когда вступал в общение с миром духов.

Эти древние языческие обряды вовсе не ограничивались только крестьянством. Многие из них вошли в общенациональный обычай и встречались даже в высших кругах, которые гордились своими современными взглядами. Семья Лариных в пушкинском «Евгении Онегине» в этом отношении была вполне типичной:

Они хранили в жизни мирной
Привычки милой старины;
У них на Масленице жирной
Водились русские блины;
Два раза в год они говели;
Любили круглые качели,
Подблюдны песни, хоровод;
В день Троицын, когда народ,
Зевая, слушает молебен,
Умильно на пучок зари
Они роняли слёзки три...¹⁰

Для дворянской семьи было вовсе не необычно строго соблюдать церковные обряды и при этом, не чувствуя никакого противоречия, одновременно держаться языческих суеверий и верований, которые любой европеец счёл бы простонародной нелепостью. Гадания и всевозможные обряды предсказания были почти повсеместны в дворянской среде. Некоторые семьи держали колдуна, который толковал сны и предсказывал будущее. Другие полагались на горничных, умевших читать знаки по чайникам.¹¹ Святки с их гаданиями

⁸ П. П. Чубинский, *Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край* (Санкт-Петербург, 1877), т. 4, с. 4.

⁹ И. В. Костоловский, «К поверьям о поясе крестьян Ярославской губернии», *Этнографическое обозрение* (1909), № 1, сс. 48–49; И. А. Кремлева, «Об эволюции некоторых архаичных обычаев русских», в кн.: *Русские: семейный и общественный быт* (Москва, 1989), с. 252.

¹⁰ А. Пушкин, *Евгений Онегин*, пер. Дж. Фалена (Оксфорд, 1990), с. 52.

¹¹ Н. Чечулин, *Русское провинциальное общество во второй половине XVIII века* (Санкт-Петербург, 1889), с. 36; Лелонг, «Воспоминания», *Русский архив*, кн. 2, № 6, с. 807.

воспринимались очень серьёзно, и, как вспоминала Анна Лелонг, такие обряды были частью всенощного бодрствования в канун Нового года:

« Накануне Нового Года, нашего храмового праздника, опять убирался и мыл дом. Разбирали нашу елку, лакомства с нее получали мы; в этот же день почти всегда приезжала наша тетя Варвара, Ивановна из Бойчицы. Ея приезд был для нас большой радостью. мы все ее очень любили. - Она всегда так мило и живо рассказывала нам о разных событиях в своей жизни. Навезет, бывало, нам множество лакомств собственного приготовления. Вечером всегда накануне Нового Года бывала всенощная и молебен Василию Великому. Вечер проводили семейно. Встречи Нового Года у нас в старину до моего выхода замуж никогда не было. Общим советом вечером составлялось меню праздничного обеда. Призывался Тихон, который уже заранее успел приготовить заливный в Фигурных Формах, это блюдо он называл „галантин“, и приготовлением его очень хвалился. - Его все очень упрашивали хорошенько приготовить обед и не напиться пьяным раньше нашего обеда, что он конечно, обещал. но не всегда исполнял. Часто его приходилось выручать нашим горничным, старухам, которые умели стряпать не хуже его. Вечером после ужина подаваемого всегда в 9 часов устраивали в столовой гаданье: брали лук, из которого вынимали середину так, что образовывалась луковая чашечка, таких чашечек делали 12, по числу месяцев, в каждую чашечку насыпали соль. и клали их кругом на стол, делая над каждой чашечкой надпись месяца начиная с января. А нам давали два стакана и мы в них сами наливали воду. а в воду выпускали яичный белок. Утром Нового Года все вставали рано, зажигали огни во всех комнатах. Все мы отправлялись в столовую. пропитанную отвратительным запахом лука, мы дети с любопытством брали наши стаканы и смотрели».¹²

Крестьянские суеверия были широко распространены и в аристократической среде, даже среди тех, кто содрогнулся бы при мысли разделить с крестьянами какие-нибудь другие обычаи. Так, Стравинский, совершенный европейский джентльмен, всегда хранил талисман, который ему дали при рождении. Дягилев был полон суеверий, унаследованных от своей крестьянской няни. Он не любил фотографироваться; пугался, если кто-нибудь ставил его шляпу на стол - это, по примете, сулило денежную потерю, - или на кровать - это предвещало болезнь; вид чёрной кошки, даже на Елисейских Полях в Париже, приводил его в ужас.¹³

Крестьянская няня, без сомнения, была главным источником этих суеверий, и её роль в воспитании дворянина была так велика, что они нередко занимали в его сознании гораздо больше места, чем всё церковное учение. Воспитание Пушкина, например, было православным, но лишь внешне. Его учили молиться, он ходил в церковь, но в остальном оставался вольтерьянцем и до конца жизни твёрдо держался светских убеждений Просвещения.¹⁴ Однако от няни он унаследовал суеверия, корни которых уходили в

¹² Лелонг, «Воспоминания», *Русский архив*, сс. 52–53.

¹³ К. Бомонт, *Сергей Дягилев* (Лондон, 1933), с. 26.

¹⁴ См. замечания по этому поводу П. А. Вяземского в кн.: *Пушкин в воспоминаниях современников* (Москва, 1985), с. 194.

Средние века. Он был охвачен дурным предчувствием, когда гадалка сказала ему, что его убьёт высокий белокурый человек, - что, как известно, и сбылось. И ещё Пушкин был печально суеверен насчёт зайцев - возможно, именно это спасло ему жизнь в 1825 году, когда заяц перебежал ему дорогу в имении под Псковом и внушил страх перед поездкой в Петербург, где он мог бы присоединиться к декабристам на Сенатской площади.¹⁵

Особенно распространены в аристократической среде были суеверия, связанные со смертью. Гоголь никогда не употреблял в письмах слово «смерть», боясь, что этим может накликать её на себя. Это, в сущности, было очень распространённое поверье. Возможно, именно оно объясняет, почему Толстой обозначал смерть безымянным местоимением «это» в тех блестящих местах, где он исследует сам опыт умирания - в «*Смерти Ивана Ильича*» и в сцене смерти Андрея в «*Войне и мире*».¹⁶ Чайковский, который ужасно боялся смерти, - обстоятельство, которое часто забывают те, кто утверждает, будто он покончил с собой, чтобы скрыть гомосексуальную связь, - разделял эту общую фобию. Друзья композитора старались не произносить при нём слов вроде «кладбище» или «похороны», зная, что они приводят его в панику.¹⁷

Православный и язычник, но вместе с тем рационалист - образованный русский человек мог быть всем этим сразу. В этом и состояла одна из особенностей русского состояния: уметь совмещать в себе столь противоречивые начала и создавать из них строй чувствительности, образ жизни и взгляд на мир, в которых все эти элементы мирно уживались. Стравинский, например, хотя и был более переменчив, чем многие другие, в 1920-е годы нашёл для себя интеллектуальный дом во французском католицизме. Но при этом он, как никогда прежде, эмоционально привязался к обрядам русской церкви. С 1926 года он регулярно бывал на службах в православном храме в Париже; собирал русские иконы для своего парижского дома и верно соблюдал там русские обряды в личной молитве; даже собирался построить у себя русскую часовню. В таком сочетании он не видел никакого противоречия - по крайней мере, такого, которое сам бы ощущал. И действительно, для космополитических элит, в среде которых родился Стравинский, было вполне обычным жить сразу в нескольких верах. Одних тянуло к римской церкви, особенно тех, кто, как Зинаида Волконская после переезда в Италию в 1830-е годы, находил её интернациональный характер более созвучным собственному мировоззрению, чем этноцентричная русская церковь. Других больше привлекало лютеранство, особенно если, как у многих аристократов, в их происхождении смешивались русские и немецкие корни. Трудно сказать, что было важнее в формировании этой сложной религиозной чувствительности: сравнительно поверхностный характер

¹⁵ А. П. Могиланский, *Личность Пушкина* (Санкт-Петербург, 1995), с. 38; *Друзья Пушкина*, 2 тт. (Москва, 1985), т. 2, с. 318.

¹⁶ В. В. Гиппиус, *Гоголь* (Анн-Арбор, 1981), с. 176. О Толстом см.: К. Парте, «Посмертные маски у Толстого», *Slavic Review*, т. 41, № 2 (1982), сс. 297–305; того же автора, «Метаморфоза смерти у Л. Н. Толстого», *Language and Style*, т. 18, № 2 (1985), сс. 205–214.

¹⁷ *Воспоминания о Чайковском* (Москва, 1962), с. 29.

религиозного воспитания аристократии, оставлявший место и для других верований, или же многонациональные влияния на этот класс; но в любом случае это породило культуру куда более сложную, чем можно было бы представить по мифическому образу «русской души».

В 1878 году Достоевский совершил первую из нескольких поездок в Оптину пустынь. Это было время глубокого горя в жизни писателя. Его любимый сын Алексей (Алёша) только что умер от эпилепсии - болезни, которую унаследовал от отца, - и по настоянию жены Достоевский поехал в монастырь за духовным утешением и наставлением. В то время писатель работал над последним из своих великих романов - «Братьями Карамазовыми» (1880), который тогда он задумывал как роман о детях и детстве.¹ Многие сцены, увиденные им в Оптиной, потом появятся в книге; а длинное поучение старца Зосимы о социальном идеале Церкви, которое, по сути, следует читать как собственное исповедание веры Достоевского, было заимствовано из монастырских сочинений: большие фрагменты почти дословно взяты из книги отца Зедергольма «Жизнь старца Леонида» (1876).² Образ Зосимы в основном был создан по образцу старца Амвросия, которого Достоевский видел трижды, в том числе один раз - особенно памятно - среди толпы паломников, пришедших к нему в монастырь.³

Писателя поразила духовная сила старца, и в одной из ранних глав романа - «Верующие бабы» - он воссоздаёт сцену, которая подводит нас к самой сердцевине русской веры. Зосима утешает отчаявшуюся крестьянку, которая тоже скорбит по маленькому сыну:

- А вот далекая! - указал он на одну еще вовсе не старую женщину, но очень худую и испитую, не то что загоревшую, а как бы всю почерневшую лицом. Она стояла на коленях и неподвижным взглядом смотрела на старца. Во взгляде ее было что-то как бы исступленное.

- Издалека, батюшка, издалека, отселева триста верст. Издалека, отец, издалека, - проговорила женщина нараспев, как-то покачивая плавно из стороны в сторону головой и подпирая щеку ладонью. Говорила она как бы причитывая. Есть в народе горе молчаливое и многотерпеливое; оно уходит в себя и молчит. Но есть горе и надорванное: оно пробьется раз слезами и с той минуты уходит в причитывания. Это особенно у женщин. Но не легче оно молчаливого горя. Причитания утешают тут лишь тем, что еще более растрavляют и надрывают сердце. Такое горе и утешения не желает, чувством своей неутолимости питается. Причитания лишь потребность раздражать беспрерывно рану.

- По мещанству надо-ть быть?- продолжал, любопытно в нее вглядываясь, старец.

- Городские мы, отец, городские, по крестьянству мы, а городские, в городе проживаем. Тебя повидать, отец, прибыла. Слышали о тебе, батюшка, слышали. Сыночка младенчика схоронила,

¹ См. письмо Достоевского к В. В. Михайлову (16 марта 1878 года) в кн.: Ф. Достоевский, *Полное собрание писем*, изд. и пер. Д. Лоу и Р. Мейера, 5 тт. (Анн-Арбор, 1988–1991), т. 5, с. 18.

² Стэнтон, *Монастырь Оптиная пустынь в русском литературном воображении*, сс. 174–175.

³ В. А. Котельников, «Оптиная пустынь и русская литература», *Русская литература*, № 1 (1989), сс. 20, 22.

пошла молить бога. В трех монастырях побывала, да указали мне: "Зайди, Настасьюшка, и сюда, к вам то-есть, голубчик, к вам". Пришла, вчера у стояния была, а сегодня и к вам.

- О чем плачешь-то?

- Сыночка жаль, батюшка, трехлеточек был, без трех только месяцев и три бы годика ему. По сыночку мучусь, отец, по сыночку. Последний сыночек оставался, четверо было у нас с Никитушкой, да не стоят у нас детушки, не стоят, желанный, не стоят. Трех первых схоронила я, не жалела я их очень-то, а этого последнего схоронила и забыть его не могу. Вот точно он тут предо мной стоит, не отходит. Душу мне иссушил. Посмотрю на его бельишечко, на рубашоночку аль на сапожки и взвою. Разложу что после него осталось, всякую вещь его, смотрю и вою. Говорю Никитушке, мужу-то моему: отпусти ты меня, хозяин, на богомолье сходить. Извозчик он, не бедные мы, отец, не бедные, сами от себя извоз ведем, все свое содержим, и лошадок и экипаж. Да на что теперь нам добро? Зашибаться он стал без меня, Никитушка-то мой, это наверно что так, да и прежде того: чуть я отвернусь, а уж он и ослабеет. А теперь и о нем не думаю. Вот уж третий месяц из дому. Забыла я, обо всем забыла и помнить не хочу; а и что я с ним теперь буду? Кончила я с ним, кончила, со всеми покончила. И не глядела бы я теперь на свой дом и на свое добро, и не видала б я ничего вовсе!

- Вот что, мать, - проговорил старец, - однажды древний великий святой увидел во храме такую же как ты плачущую мать и тоже по младенце своем, по единственному, которого тоже призвал господь. "Или не знаешь ты, сказал ей святой, сколь сии младенцы пред престолом Божиим дерзновенны? Даже и нет никого дерзновеннее их в царствии небесном: Ты, господи, даровал нам жизнь, говорят они богу, и только лишь мы узрели ее, как ты ее у нас и взял назад. И столь дерзновенно просят и спрашивают, что господь дает им немедленно ангельский чин. А посему, молвил святой, и ты радуйся, жено, а не плачь, и твой младенец теперь у господина в сонме ангелов его пребывает". Вот что сказал святой плачущей жене в древние времена. Был же он великий святой и неправды ей поведать не мог. Посему знай и ты, мать, что и твой младенец наверно теперь предстоит пред престолом господним, и радуется и веселится, и о тебе бога молит. А потому и ты плачь, но радуйся.

- Женщина слушала его, подпирая рукой щеку и потупившись. Она глубоко вздохнула.

- Тем самым и Никитушка меня утешал, в одно слово как ты говорил: "Неразумная ты, говорит, чего плачешь, сыночек наш наверно теперь у господина бога вместе с ангелами воспевает". Говорит он это мне, а и сам плачет, вижу я, как и я же плачет. "Знаю я, говорю, Никитушка, где ж ему и быть коль не у господина бога, только здесь-то, с нами-то его теперь, Никитушка, нет, подле-то, вот как прежде сидел!" И хотя бы я только взглянула на него лишь разочек, только один разочек на него мне бы опять поглядеть, и не подошла бы к нему, не промолвила, в углу бы притаилась, только бы минуточку едину повидать, послыхать его, как он играет на дворе, придет бывало крикнет своим голосочком: "Мамка, где ты?" Только б услыхать-то мне, как он по комнате своими ножками пройдет разик, всего бы только разик, ножками-то своими тук-тук, да так часто, часто, помню, как бывало бежит ко мне, кричит да смеется, только б я его ножки-то услышала, услышала

бы, признала! Да нет его, батюшка, нет, и не услышу его никогда! Вот его поясочек, а его-то и нет, и никогда-то мне теперь не видать, не слышать его!..

- Она вынула из-за пазухи маленький позументный поясочек своего мальчика и только лишь взглянула на него, так и затряслась от рыданий, закрыв пальцами глаза свои, сквозь которые потекли вдруг брызнувшие ручьем слезы.

- А это, - проговорил старец, - это древняя "Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, потому что их нет", и таковой вам матерям предел на земле положен. И не утешайся, и не надо тебе утешаться, не утешайся и плачь, только каждый раз, когда плачешь, вспоминай неуклонно, что сыночек твой - есть единый от ангелов божиих, оттуда на тебя смотрит и видит тебя и на твои слезы радуется и на них господу богу указывает. И надолго еще тебе сего великого материнского плача будет, но обратится он под конец тебе в тихую радость, и будут горькие слезы твои лишь слезами тихого умиления и сердечного очищения, от грехов спасающего. А младенчика твоего помяну за упокой, как звали-то?

- Алексеем, батюшка.

- Имя-то милое. На Алексея человека божия?

- Божия, батюшка, божия, Алексея человека божия!

- Святой-то какой! Помяну, мать, помяну и печаль твою на молитве вспомню и супруга твоего за здоровье помяну. Только его тебе грех оставлять. Ступай к мужу и береги его. Увидит оттуда твой мальчик, что бросила ты его отца, и заплачет по вас: зачем же ты блаженство-то его нарушаешь? Ведь жив он, жив, ибо жива душа вовеки, и нет его в доме, а он невидимо подле вас. Как же он в дом придет, коль ты говоришь, что возненавидела дом свой? К кому ж он придет, коль вас вместе, отца с матерью, не найдет? Вот он снится теперь тебе, и ты мучаешься, а тогда он тебе кроткие сны пошлет. Ступай к мужу, мать, сего же дня ступай.»⁴

Достоевский был человеком, жаждавшим веры. Но смерть маленьких детей была для него таким фактом, который он не мог принять как часть божественного замысла. Его записные книжки времени работы над *«Братьями Карамазовыми»* полны мучительных замечаний о страшных случаях жестокости к детям, о которых он читал в тогдашней прессе. Одна из таких подлинных историй появляется в самом центре романа и его размышлений о Боге. Речь шла о генерале, чья охотничья собака была ранена, когда крепостной мальчик на его имени бросил в неё камень. Генерал велел схватить мальчика, раздеть догола на глазах у деревни и, под крики обезумевшей матери, растерзать его сворой охотничьих собак. Этот случай приводит Иван, философ-рационалист из трёх братьев Карамазовых, объясняя младшему брату Алёше, послушнику монастыря, почему он не может верить в существование Бога, если истина Божия требует страданий невинных детей.

⁴ Ф. Достоевский, *Братья Карамазовы*, пер. Д. Магаршака (Хармондсворт, 1988), сс. 51–53.

«Я тверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены. Не хочу я наконец, чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына псами!...Есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить? Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу».⁵

В письме к другу Достоевский назвал довод Ивана «неопровержимым».⁶ С точки зрения нравственного чувства было невозможно оставить такую пытку неотомщённой, и даже Алёша, который старается следовать христианскому примеру прощения, соглашается с Иваном, что генерала следовало бы расстрелять. Именно здесь встаёт главный вопрос, который Достоевский ставил не только в этом романе, но и во всей своей жизни и во всём своём творчестве: как можно верить в Бога, если созданный Им мир так полон страданий? Этот вопрос он не мог не задавать, глядя на общество, в котором жил. Как мог Бог создать Россию такой?

Достоевский происходил, по его собственным словам, из «благочестивой русской семьи», где «Евангелие мы знали чуть не с колыбели»⁷. Евангельское учение всегда оставалось в самом центре его личности, и даже когда в 1840-е годы он стал социалистом, тот социализм, к которому он тяготел, был тесно сродни идеалам Христа. Он соглашался с Белинским, что если бы Христос появился в России, то «стал бы социалистом».⁸

В 1849 году Достоевский был арестован как участник радикального подпольного кружка, собиравшегося в доме молодого социалиста Михаила Петрашевского в Петербурге. Его вина состояла в том, что он читал вслух ставшее к тому времени знаменитым, но запрещённое письмо Белинского к Гоголю 1847 года, в котором критик нападал на религию и призывал к социальным реформам в России. Под запретом было даже переписывать и читать рукописные копии этого письма - а именно так и поступал Достоевский. Достоевского и его товарищей приговорили к смерти, но в последний момент, когда они уже стояли на плацу и ждали расстрела, пришло царское помилование. Казнь Достоевскому заменили четырьмя годами каторги в Сибири, а затем службой рядовым в одном из сибирских полков на передовой.

Годы в омском остроге стали переломом всей его жизни. Они поставили его лицом к лицу с самыми грубыми и жестокими представителями простого народа и дали ему то, что он считал особым знанием скрытых глубин русской души. «В общем, время не пропало даром, - писал он брату в 1854 году. - Я узнал, если не Россию, то по крайней мере её народ, узнал его, может быть, так, как немногие знают».⁹

⁵ Там же, с. 287.

⁶ Достоевский, *Полное собрание писем*, т. 5, с. 83.

⁷ Дж. Франк, *Достоевский: семена бунта* (Принстон, 1977), с. 43 и далее.

⁸ Достоевский, *Дневник писателя*, т. 1, с. 129

⁹ Достоевский, *Полное собрание писем*, т. 1, с. 190

Среди своих товарищей-каторжников Достоевский увидел такую степень нравственного падения, которая поколебала его прежнюю интеллигентскую веру в природную доброту и исправимость народа. В этом подземном мире убийц и воров он не находил почти никаких следов человеческой порядочности - только жадность и хитрость, жестокое насилие, пьянство и враждебность к нему как к барину. Но самым тяжёлым, как он описывает в *«Записках из Мёртвого дома»* (1862), было почти полное отсутствие раскаяния.

«Я уже говорил, что за несколько лет не видел среди этих людей ни малейшего следа раскаяния, ни одного признака того, чтобы преступление тяжело лежало у них на совести, и что большинство из них считают себя совершенно правыми. Это факт. Конечно, тщеславие, дурные примеры, удалство и ложный стыд многое здесь объясняют. Но, с другой стороны, кто может сказать, что проник в глубины этих погибших сердец и прочёл в них то, что скрыто от всего мира? Должно же было быть возможно за столько лет заметить что-нибудь, уловить хоть одну черту в этих сердцах, которая свидетельствовала бы о внутренней муке, о страдании. Но этого не было. А между тем, по-видимому, преступление нельзя понять с уже готовых точек зрения, и философия его гораздо труднее, чем обыкновенно думают».¹⁰

Это мрачное видение человеческой души вдохновило галерею убийц и воров, населяющих страницы всех послесибирских романов Достоевского, начиная с *«Преступления и наказания»* (1866).

И всё же в самой глубине отчаяния к нему пришло видение искупления, которое восстановило его веру. Если верить более позднему воспоминанию самого Достоевского в *«Дневнике писателя»*, это откровение явилось ему как чудо на Пасху.¹¹ Заключённые пили, дрались и бесновались, а Достоевский лежал на своих нарах, стараясь отгородиться от них. Вдруг ему вспомнился давно забытый случай из детства. Когда ему было девять лет, он жил в имении родителей и однажды августовским днём ушёл один в лес. Он услышал какой-то звук, решил, что кто-то крикнул: «Волк!» - и в ужасе бросился в соседнее поле, где один из крепостных его отца, крестьянин Марей, сжалился над мальчиком и постарался его успокоить:

«Ишь ведь как испугался, голубчик!» - сказал он, покачивая головой. - «Ничего, родной, ничего. Ах ты, какой славный мальчик!»

Он протянул руку и вдруг погладил меня по щеке.

«Ничего, родной, не бойся. Христос с тобой. Перекрестись, голубчик».

¹⁰ Ф. Достоевский, *Записки из Мертвого дома*, пер. Д. Макдаффа (Лондон, 1985), сс. 35–36.

¹¹ Достоевский, *Дневник писателя*, т. 2, сс. 351–355.

Но я не мог перекреститься: уголки губ у меня дрожали, и, кажется, это особенно его поразило. Он тихо протянул ко мне свой толстый, весь в земле палец с чёрным ногтем и ласково прикоснулся им к моим дрожащим губам.

«Ну, ну», - улыбнулся он мне широкой, почти материнской улыбкой. - «Господи, да что это ты так испугался. Милый, милый...»¹²

Воспоминание об этом «материнском» движении доброты словно по волшебству изменило отношение Достоевского к товарищам по каторге.

«И вот, когда я сошел с нар и огляделся кругом, помню, я вдруг почувствовал, что могу смотреть на этих несчастных совсем другим взглядом и что вдруг, каким-то чудом, исчезла совсем всякая ненависть и злоба в сердце моем. Я пошел, всматриваясь в встречавшиеся мне лица. Вот этот обритый и шельмованный мужик, с клеймами на лице, вот этот хмельной, оборванный, ревущий свою сиплую, охриплую песню, - почему я знаю: может быть, это и есть тот самый Марей; ведь я не могу заглянуть в его сердце».¹³

И вдруг Достоевскому показалось, что во всех русских каторжниках есть хоть крошечная искра добра (хотя, оставаясь националистом, он отрицал её у польских каторжников). На Рождество некоторые из них устроили водевиль, и наконец, в знак уважения, обратились к нему как к образованному человеку за помощью. Каторжники могли быть ворами, но они же отдавали свои деньги старообрядцу в остроге, заслужившему их доверие и признанному ими за святого человека. Теперь способность этих людей сохранить хоть какое-то чувство человеческого достоинства в ужасных условиях лагеря казалась Достоевскому почти чудом и лучшим доказательством того, что Христос жив в русской земле.

На этом видении Достоевский построил свою веру. Основание было не слишком прочным. Из далёкого воспоминания о доброте одного-единственного крестьянина он сделал прыжок веры к убеждению, что все русские крестьяне где-то в глубине души хранят пример Христа. И это несмотря на то, что он вовсе не питал иллюзий относительно того, как крестьяне живут на самом деле: его страшное описание «как мужик бьёт свою жену» - ясное тому доказательство. Но эту дикость он считал «грязью» векового угнетения, скрывающей, как «алмаз», христианскую душу народа.

«В русском человеке из простонародья, - писал он, - нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства... Судите русский народ не по тем мерзостям, которые он так часто делает, а по тем великим и святым вещам, по которым он и в самой мерзости своей постоянно воздыхает.

¹² Там же, т. 2, с. 354.

¹³ Там же, т. 2, с. 355.

А ведь не все же и в народе - мерзавцы, есть прямо святые, да еще какие: сами светят и всем нам путь освещают!... Нет, судите наш народ не по тому, чем он есть, а по тому, чем желал бы стать».¹⁴

В 1859 году Достоевский был освобождён и получил разрешение вернуться в Петербург - через три года после того, как «царь-освободитель» Александр II даровал свободу Волконскому. Образованные круги столицы были в сильнейшем возбуждении, когда Достоевский вернулся из Сибири. Подготовка к освобождению крепостных, уже подходившая к концу, породила надежды на национальное и духовное возрождение. Помещик и крестьянин, как верили тогда, должны были примириться на русско-христианских началах. Достоевский сравнивал этот указ с первоначальным крещением Руси в 988 году.

В это время он принадлежал к кругу писателей так называемого «почвенничества». Эти люди призывали интеллигенцию - и прежде всего русских писателей - обратиться к народу, к крестьянам: не только затем, чтобы открыть собственную национальную сущность и выразить её в искусстве, но, что ещё важнее, чтобы в истинно «русском» духе христианского братства принести западное образование в отсталую деревню.

Для Достоевского этот поворот к «России» стал главным символом его веры. Он был раскаявшимся нигилистом, как сам себя называл, несчастным атеистом, который жаждал обрести русскую веру. В начале 1860-х годов он набросал замысел цикла романов под общим названием «Житие великого грешника». В этом замысле должен был быть показан духовный путь образованного русского человека, воспитанного на Западе, потерявшего веру и жившего в грехе. Он отправился бы искать истину в монастырь, стал бы славянофилом, примкнул бы к хлыстам и в конце концов нашёл бы «и Христа, и русскую землю, русского Христа и русского Бога». Это должен был быть «гигантский роман», писал Достоевский поэту Аполлону Майкову в декабре 1868 года: «только, ради Бога, никому не говорите, но вот как у меня: написать этот последний роман, хотя бы он и убил меня, - но всё сказать».¹⁵

«Житие великого грешника» Достоевский так и не написал. Но его четыре великих романа - «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы» и «Братья Карамазовы» - все стали вариантами этой темы.

Как и его «великий грешник», Достоевский мучительно боролся с верой. «Я дитя века, - писал он в 1854 году, - дитя неверия и сомнения»¹⁶. Его романы полны людей, подобных ему самому: они жаждут религии, но одновременно страдают от собственных сомнений и

¹⁴ Там же, т. 2, сс. 347–348.

¹⁵ Достоевский, *Полное собрание писем*, т. 3, с. 114.

¹⁶ Ф. М. Достоевский, *Письма*, 4 тт. (Москва, 1928–1959), т. 1, с. 141.

рассудочности. Даже такие верующие, как Шатов в «Бесах» (1872), никогда не могут до конца утвердиться в безусловной вере в Бога.

-Я верую в Россию, я верую в ее православие... Я верую в тело Христово... Я верую, что новое пришествие совершится в России... Я верую...- залепетал в исступлении Шатов.

-А в бога? В бога?

-Я... я буду веровать в бога».¹⁷

Романы Достоевского можно читать как открытый спор между разумом и верой, спор, в котором напряжение между ними так и не снимается окончательно.¹⁸ По Достоевскому, истина заключена и в разуме, и в вере: одно не может быть уничтожено другим, и всякая настоящая вера должна сохраняться вопреки всем доводам рассудка.

Нет рационального ответа на доводы Ивана против Бога, допускающего страдания маленьких детей. Нет и разумного ответа на доводы Великого инквизитора - героя поэмы Ивана в «Братьях Карамазовых», который арестовывает Христа, когда Тот вновь приходит в мир, на этот раз в Испании эпохи Контрреформации. Допрашивая пленника, Великий инквизитор утверждает, что единственный способ избавить человечество от страданий - не следовать примеру Христа, который слишком труден для слабых людей, а построить разумный порядок, способный обеспечить людям мир и счастье, которых они на самом деле хотят, - если надо, и силой.

Но вера Достоевского была не из тех, к которым приходят рассуждением. Он осуждал как «западную» всякую религию, которая стремится разумно постигнуть божественное или нуждается в папских законах и церковных иерархиях, чтобы удерживать людей в повиновении. В этом смысле и сама «Легенда о Великом инквизиторе» была для него аргументом против Римской церкви. «Русский Бог», в которого верил Достоевский, мог быть достигнут только скачком веры: это была мистическая вера, лежащая вне всякого рассуждения.

Как он писал в 1854 году в одном из редких прямых выражений своего религиозного убеждения, «если бы кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно оказалось

¹⁷ Ф. Достоевский, *Бесы*, пер. Д. Магаршака (Хармондсворт, 1971), с. 259 (курсив автора).

¹⁸ Прекрасный разбор Достоевского в этом ключе см.: А. Келли, «Достоевский и раздвоенная совесть», в кн.: *К другому берегу: русские мыслители между необходимостью и случайностью* (Нью-Хейвен, 1998), сс. 55–79. Похожий довод приводится у Т. Масарика, *Дух России*, 3 тт. (Лондон, 1967), т. 3, сс. 54–63.

бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы остаться с Христом, нежели с истиной».¹⁹

По мнению Достоевского, способность продолжать верить вопреки overwhelming научным доказательствам была особым русским даром. В «*Братьях Карамазовых*» есть сцена, где слуга Карамазова Смердяков во время семейного обеда рассуждает о Боге. Пытаясь в путаной форме опровергнуть Евангелие, Смердяков говорит, что никто не может передвинуть гору в море - разве что, «может быть, два пустынноика в пустыне».

«Стой!» - завизжал Федор Павлович в восторге. - Так двух-то таких, что горы могут сдвигать, ты все-таки полагаешь, что есть они? Иван, заруби черту, запиши: весь русский человек тут сказался!!»²⁰

Подобно Карамазову, Достоевский восхищался этой «русской верой», этой странной способностью верить в чудеса. Из неё вырастал и его национализм, и его мессианское представление о «русской душе» как о духовной спасительнице рационалистического Запада. В конце концов, в 1870-е годы это привело его к тому, что он стал писать в националистической печати о «святой миссии» «нашей великой России» - построить на континенте христианскую империю.

Простой русский народ, утверждал Достоевский, нашёл решение тех мучений, которые испытывает образованный человек перед лицом веры. Народу вера нужна, она составляет сердцевину его жизни и даёт ему силы продолжать жить и переносить страдания. В этом же заключался и источник собственной веры Достоевского - в стремлении продолжать верить, несмотря на сомнения, потому что вера необходима для жизни; рационализм же ведёт только к отчаянию, к убийству или к самоубийству - к той судьбе, которая постигает всех рационалистов в его романах. Ответом Достоевского на голос сомнения и разума был своего рода экзистенциальный «верую, следовательно, существую», вдохновлённый теми «русскими типами» - пустынноиками, мистиками, юродивыми и простыми крестьянами, реальными или воображаемыми, - чья вера стоит выше всякого рассуждения.

Православие Достоевского было неотделимо от его веры в искупительную силу русской крестьянской души. Во всех его романах поиски «великого грешника» русской веры тесно связаны с идеей спасения через примирение с родной почвой. Собственное спасение пришло к Достоевскому в сибирском остроге, где он впервые близко соприкоснулся с простым русским народом; и эта тема покаяния и искупления стала лейтмотивом всех его позднейших произведений.

¹⁹ Достоевский, *Полное собрание писем*, т. 1, с. 95.

²⁰ Достоевский, *Братья Карамазовы*, с. 152.

Это - центральная тема «*Преступления и наказания*», романа об убийстве, в котором скрыт ещё и политический подтекст. Его главный герой, Раскольников, пытается оправдать бессмысленное убийство старухи-процентщицы Алёны Ивановны тем же утилитарным рассуждением, которым пользовались нигилисты и революционеры: старуха, мол, была «бесполезна» для общества, тогда как он беден. Так он убеждает себя, что убил её из альтруистических побуждений, точно так же как революционеры оправдывали собственные преступления, хотя на деле, как он начинает понимать с помощью своей возлюбленной и духовной наставницы, проститутки Сони, он убил, чтобы доказать своё превосходство. Подобно Цезарю и Наполеону, он воображал себя человеком, стоящим выше обычной морали.

Раскольников признаётся в преступлении. Его приговаривают к семи годам каторги в Сибири. В один тёплый пасхальный день к нему приходит Соня. Какая-то непонятная сила, «как будто что-то схватило его», бросает Раскольникова к её ногам, и в этом акте покаяния она понимает, что он научился любить. Это момент религиозного откровения:

« Они хотели было говорить, но не могли. Слезы стояли в их глазах. Они оба были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого».²¹

Укреплённый любовью Сони, он обращается за нравственным руководством к Евангелию, которое она ему подарила, и решает использовать свои годы каторги, чтобы начать путь к этой новой жизни.

Страдания таких каторжников русские писатели давно уже понимали как форму духовного искупления. Дорога в Сибирь становилась дорогой к Богу. Так, например, Гоголь предполагал, что в последнем томе «*Мёртвых душ*» старый плут Чичиков прозреет в сибирской каторжной тюрьме²². В славянофильских кругах декабристы-ссыльные имели почти мученический ореол. Сергея Волконского почитали как «идеальный русский тип», по выражению Ивана Аксакова, потому что он «принял все свои страдания в чистейшем христианском духе»²³. Мария Волконская почти почиталась как святая в демократических кругах середины девятнадцатого века, где все знали наизусть поэму Некрасова «Русские женщины», сравнивавшую её со святой.

Достоевский разделял это почитание декабристов и их страдавших жён. Во время собственной дороги в Сибирь, в 1850 году, их этап был встречен жёнами декабристов в

²¹ Ф. Достоевский, *Преступление и наказание*, пер. Д. Макдаффа (Хармондсворт, 1991), с. 629.

²² Ю. Манн, *В поисках живой души. "Мертвые души": писатель — критика — читатель* (Москва, 1984), сс. 321–322; Гоголь, *Полное собрание сочинений*, т. 14, сс. 264–265.

²³ С. Г. Волконский, *Записки* (Санкт-Петербург, 1901), с. 499.

тобольском пересыльном остроге. Даже спустя четверть века, вспоминая об этой встрече в «Дневнике писателя», он говорит о них с глубоким благоговением:

«Мы увидели этих великих страдалиц, добровольно последовавших за своими мужьями в Сибирь. Они бросили всё: звание, богатство, связи, родных, пожертвовали всем для высочайшего нравственного долга, самого свободного долга, какой только может быть. Ни в чем не повинные, они в долгие двадцать пять лет перенесли всё, что перенесли их осужденные мужья. Свидание продолжалось час. Они благословили нас в новый путь, перекрестили и каждого оделили Евангелием, - единственную книгой, позволенную в остроге. Я хранил его под подушкой все четыре года».²⁴

В 1854 году Достоевский написал одной из этих декабристок, Наталье Фонвизиной, письмо, в котором впервые ясно выразил новую веру, обретенную им после своего откровения в омском остроге.

Если хотите, я могу сразу перевести и следующий фрагмент - начиная с письма Наталье Фонвизиной - в том же ясном и ровном стиле.

Больше всего писателя поражало в этих женщинах то, что их страдание было добровольным. В основе его веры лежало понятие смирения, которое, как утверждал Достоевский, и составляло подлинно христианскую сущность русского крестьянства - его «духовную способность к страданию».²⁵ Именно поэтому крестьяне естественно жалели слабых и бедных, даже преступников, которым деревенские жители подавали еду и одежду, когда тех вели этапом в Сибирь. Достоевский объяснял это сострадание тем, что крестьяне ощущали «христианское чувство общей вины и общей ответственности перед ближними».²⁶ Это христианское чувство стало центральной темой «*Братьев Карамазовых*». В центре романа стоит учение старца Зосимы: «все мы за всех виноваты», даже за «убийц и разбойников в мире», и все мы должны участвовать в общем страдании. Царство Небесное, заключает Зосима, станет реальностью лишь тогда, когда все пройдут через такую «перемену сердца» и когда «настанет братство людей».²⁷

Достоевский помещает собственное обращение Зосимы именно в тот момент, когда тот осознаёт свою вину и ответственность перед бедными. До ухода в монастырь Зосима был офицером. Он полюбил светскую красавицу, которая отвергла его ради другого человека. Зосима вызвал соперника на дуэль. Но накануне дуэли к нему пришло откровение. Вечером Зосима был в дурном настроении. Он дважды со всей силы ударил своего денщика по лицу, до крови, а крепостной только стоял перед ним «навытяжку, с поднятой головой, с неподвижным взглядом, точно на смотру, вздрагивая от каждого удара, но не смея поднять

²⁴ Достоевский, *Дневник писателя*, т. 1, с. 130

²⁵ Там же, т. 1, с. 135.

²⁶ Там же, т. 1, с. 162.

²⁷ Достоевский, *Братья Карамазовы*, сс. 190, 339, 356.

рук, чтобы защититься». Ночью Зосима спал плохо. Но наутро он проснулся с «каким-то странным чувством стыда и позора» - не от мысли, что в этот день на дуэли может пролиться кровь, а от воспоминания о своей бессмысленной жестокости к бедному денщику накануне вечером. Вдруг он понял, что не имеет права, чтобы ему служил «такой же человек, как я, созданный по образу Божию». Полный раскаяния, он бросился в комнатуху слуги и пал перед ним на колени, прося прощения. На дуэли он позволил сопернику выстрелить первым, а когда тот промахнулся, сам выстрелил в воздух и попросил у него прощения. В тот же день он вышел в отставку и ушёл в монастырь.²⁸

Дмитрий Карамазов, другой распутный армейский офицер, переживает похожее откровение и в конце концов приходит к покаянию за вину социального привилегированного положения. Несправедливо осуждённый за убийство отца, Дмитрий всё же хочет страдать в Сибири, чтобы очиститься и искупить грехи других людей. Таким образом, страдание пробуждает сознание. Откровение приходит к Дмитрию во сне. Во время допросов перед судом он засыпает и видит себя в крестьянской избе. Он не может понять, почему крестьяне так бедны, почему мать не может накормить своего ребёнка, который всё время плачет. Проснувшись, он уже другой человек - «лицо его сияет радостью», он наконец пережил «перемену сердца» и теперь выражает сострадание к своим ближним.²⁹ Он знает, что не виновен в убийстве отца, но чувствует, что виноват в страданиях крестьян, своих собственных крепостных. Никто не может понять, почему Дмитрий всё твердит о «бедном ребёнке» и почему именно поэтому он «должен идти в Сибирь»³⁰. Но на суде всё становится ясно:

«И что мне в том, что в рудниках буду двадцать лет молотком руду выколачивать, -- не боюсь я этого вовсе, а другое мне страшно теперь: чтобы не отошел от меня воскресший человек! Можно найти и там, в рудниках, под землею, рядом с собой, в таком же каторжном и убийце человеческое сердце, и сойтись с ним, потому что и там можно жить и любить, и страдать! Можно возродить и воскресить в этом каторжном человеке замершее сердце, можно ухаживать за ним годы и выбить наконец из вертепа на свет уже душу высокую, страдальческое сознание, возродить ангела, воскресить героя! А их ведь много, их сотни, и все мы за них виноваты! Зачем мне тогда приснилось "дите" в такую минуту? "Отчего бедно дите?" Это пророчество мне было в ту минуту! За "дите" и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех "дите", потому что есть малые дети и большие дети. Все -- "дите". За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти».³¹

Достоевский верил в Церковь социального действия и ответственности. Он критиковал официальную Церковь, которая с XVIII века позволила петровскому государству сковать себя и из-за этого утратила духовный авторитет. Он призывал Церковь стать более деятельной в обществе. По его словам, она потеряла из виду своё пастырское

²⁸ Там же, с. 350.

²⁹ Там же, сс. 596–597.

³⁰ Там же, с. 667.

³¹ Там же, с. 694.

предназначение и показала равнодушие к главной беде России - страданиям бедных. Такие взгляды были широко распространены среди мирян-богословов, например славянофила Хомякова, и даже среди некоторых священников церковной иерархии, чьи труды влияли на Достоевского.³² Было общее ощущение, что Церковь сдаёт позиции перед социалистической интеллигенцией и перед различными сектантами и мистиками, которые искали более содержательное и более социально ответственное духовное сообщество.

Произведения Достоевского нужно рассматривать именно в этом контексте. Он тоже искал такую Церковь, такое христианское братство, подобное славянофильской соборности, которое вышло бы за стены монастыря и объединило бы всех русских в живую общину верующих. Его утопия, социально-мистический идеал, была не чем иным, как теократией. Эту мысль Достоевский развивает в «*Братьях Карамазовых*» - в сцене, где Иван получает одобрение старца Зосимы за свою статью, предлагающую радикально расширить юрисдикцию церковных судов. Во время публикации романа это была тема очень злободневная. Иван утверждает, что, в отличие от Запада, где Римская церковь была поглощена государством, идея Святой Руси состоит в том, чтобы поднять государство до уровня Церкви. По его замыслу, церковное нравственное воздействие должно заменить государственное принуждение: вместо того чтобы наказывать преступников, общество должно стремиться исправить их души.

Зосима восторженно принимает этот довод. Никакого преступника, утверждает он, не могут удержать от преступления и тем более исправить «все эти приговоры к каторге в сибирских тюрьмах». Но, в отличие от иностранного преступника, считает Зосима, даже самый закоренелый русский убийца сохраняет достаточно веры, чтобы признать и раскаяться в своём преступлении; и через такое духовное перерождение, предсказывает старец, не только будет спасён член живой Церкви, но и «может быть, и число самих преступлений уменьшится до совершенно невероятной степени»³³. Из записных книжек Достоевского ясно, что он разделял это теократическое видение старца, во многом основанное на сочинениях оптинского отца Зедергольма, - видение «единой вселенской и

³² О взглядах архимандрита Бухарева, которые, возможно, повлияли на Достоевского, см.: Г. Фриз, «Лаицизация архимандрита Феодора (Бухарева) и ее церковно-политическая подоплека. Теология и политика в России середины XIX века», *Kirche im Osten*, 28 (1985), сс. 26–52. См. также: К. Онаш, «В поисках “альтернативного” православия. Христос и церковь в творчестве Ф. М. Достоевского», в кн.: *Тысяча лет русского христианства 988–1988. Материалы международного colloquiuma Университета Париж X — Нантерр, 20–23 января 1988 г.* (Париж, 1989), сс. 247–252.

³³ Достоевский, *Братья Карамазовы*, сс. 65–75 (цитата на с. 73). О политическом контексте см.: О. Хахордин, «Гражданское общество и православное христианство», *Europe—Asia Studies*, т. 50, № 6 (1998), сс. 949–968.

владычествующей Церкви», которая должна явиться на русской земле. «Звезда воссияет на Востоке!»³⁴

По словам друга Достоевского и его товарища по литературе Владимира Соловьёва, «*Братья Карамазовы*» задумывались как первая часть целой серии романов, в которых писатель хотел раскрыть свой идеал Церкви как социального союза христианской любви.³⁵ Этот замысел можно увидеть в последней сцене романа, где Алёша, уже покинувший монастырь и вышедший в мир, присутствует на похоронах бедного мальчика Илюши, сражённого чахоткой. После службы он собирает вокруг себя группу мальчиков, которые вместе с ним заботились об умирающем ребёнке. Их двенадцать - как апостолов. Они стоят у камня, возле которого отец Илюши хотел похоронить сына. В прощальной речи Алёша говорит детям, что дух умершего мальчика навсегда останется в их сердцах. Он будет источником доброты в их жизни и напоминанием о том, «как хорошо жить, когда делаешь что-нибудь доброе и справедливое».³⁶ Здесь перед нами образ Церкви, живущей вне монастырских стен, Церкви, доходящей до сердца каждого ребёнка; Церкви, в которой, как когда-то мечтал Алёша, «не будет уже ни богатых, ни бедных, ни возвышенных, ни униженных, но все будут как дети Божии, и наступит истинное Царство Христово».³⁷

Цензура запретила большие части романа Достоевского, заявив, что в этих местах больше социализма, чем Христа.³⁸ И это, пожалуй, иронично для писателя, которого обычно помнят прежде всего как противника социализма; но видение Достоевского демократической Церкви оставалось близким к тем социалистическим идеалам, которые он исповедовал в молодости. Акцент изменился: как социалист он верил в нравственную необходимость преобразования общества, тогда как как христианин пришёл к выводу, что духовное обновление - единственный путь к социальным переменам. Но по существу его поиск Истины всегда оставался одним и тем же. Всю жизнь Достоевского можно рассматривать как попытку соединить евангельское учение с требованием социальной справедливости на земле, и он считал, что ответ нашёл в «русской душе». В одном из последних своих текстов Достоевский так подытожил своё видение Русской Церкви:

«Я говорю теперь не о церковных зданиях и не о проповедях: я говорю о нашем русском “социализме” (и, как бы странно это ни показалось, я беру это слово, столь противоположное всему, что представляет Церковь, чтобы объяснить свою мысль), цель и конечный итог которого - установление вселенской Церкви на земле, насколько земля способна её вместить. Я говорю о непрестанном стремлении, всегда присущем русскому народу, к великому, всеобщему, всемирному

³⁴ Достоевский, *Братья Карамазовы*, сс. 73–74. О связи с Оптиной см.: Стэнтон, *Монастырь Оптиная пустынь в русском литературном воображении*, сс. 174–175.

³⁵ В. С. Соловьёв, *Собрание сочинений*, 6 тт. (Санкт-Петербург, 1901–1907), т. 3, с. 182.

³⁶ Достоевский, *Братья Карамазовы*, с. 612.

³⁷ Там же, с. 32.

³⁸ В. Лебедев, «Отрывок из романа “Братья Карамазовы” перед судом цензуры», *Русская литература*, № 2 (1970), сс. 123–125.

союзу братства во имя Христово. И если этого союза ещё нет, если Церковь ещё не вполне установилась - не только в молитве, но и на деле, - то всё же инстинкт этой Церкви и непрестанная жажда её... до сих пор живут в сердцах миллионов нашего народа. Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм русского народа: он верит, что спасение в конце концов находится во всемирном соединении во имя Христово. Вот наш русский социализм!»³⁹

³⁹ Достоевский, *Дневник писателя*, т. 2, с. 1351.

В 4 часа утра 28 октября 1910 года Толстой тихо вышел из своего дома в Ясной Поляне, доехал в экипаже до ближайшей станции и купил билет третьего класса до Козельска - станции при монастыре Оптиная Пустынь. В восемьдесят два года, когда ему оставалось жить всего десять дней, Толстой отказывался от всего - от жены и детей, от семейного дома, в котором прожил почти пятьдесят лет, от своих крестьян и от своей литературной карьеры, - чтобы найти убежище в монастыре. Желание бежать возникало у него и раньше. С 1880-х годов он нередко по ночам уходил пешком с паломниками по Киевской дороге, проходившей мимо его усадьбы, и часто возвращался только к завтраку. Но теперь ему хотелось уйти навсегда. Бесконечные ссоры с женой Соней, главным образом из-за его религиозных взглядов, сделали жизнь дома невыносимой. В последние дни он жаждал тишины и покоя.

Толстой сам не знал, куда идёт. Он уехал в спешке, без определённого плана. Но его что-то влекло в Оптину. Возможно, это были *«Братья Карамазовы»*, которых он только что впервые прочитал; а может быть, присутствие его сестры Марьи, последней из его счастливого детства, которая доживала свой век в соседнем Шамординском монастыре под духовным руководством оптинских старцев. Монастырь находился недалеко от Ясной Поляны, и в течение предшествующих тридцати лет Толстой не раз ходил туда пешком, по-крестьянски, чтобы успокоить тревожную душу разговорами о Боге со старцем Амвросием. Аскетическая жизнь оптинских пустынников вдохновляла Толстого настолько, что его повесть *«Отец Сергей»* (1890–1898) - история флигель-адъютанта, ставшего отшельником в Оптиной, который ищет Бога в молитве и созерцании и наконец находит мир как смиренный странник на дороге, - может читаться как монолог о собственном религиозном стремлении Толстого отречься от мира. Некоторые полагают, что Толстой искал в Оптиной окончательного примирения с Церковью - что он не хотел умереть, не добившись отмены своего отлучения, наложенного в 1901 году. И действительно, если где и могла произойти такая развязка, то именно в Оптиной, где мистический подход к христианству, не обременённый церковной обрядностью и институтами, был очень близок собственному религиозному чувству Толстого. Но, вероятнее, Толстого вела сама потребность уйти. Он хотел удалиться от дел этого мира, чтобы подготовить душу к переходу в иной.

Если судить по *«Исповеди»*, обращение Толстого к Богу выглядит внезапным - как результат нравственного кризиса во второй половине 1870-х годов. Такого мнения придерживается и большинство исследователей, которые резко отделяют литературного Толстого докризисных десятилетий от религиозного мыслителя позднего периода. Но на самом деле поиск веры был постоянной частью жизни и творчества Толстого.¹ Вся его

¹ См.: Р. Густафсон, *Лев Толстой: свой и чужой. Исследование художественного творчества и богословия* (Принстон, 1986).

личность была связана с поиском духовного смысла и совершенства, а вдохновение он черпал в жизни Христа. Толстой мыслил Бога как любовь и единство. Он хотел принадлежать, чувствовать себя частью общности. Этот идеал он искал и в браке, и в своём общении с крестьянством. Для Толстого Бог есть любовь: где есть любовь, там есть Бог. Божественное ядро в каждом человеке - это сострадание и способность любить. Грех - это утрата любви, а значит и наказание само по себе, и единственный путь к искуплению лежит через саму любовь. Эта тема проходит через всё художественное творчество Толстого - от ранней повести «Семейное счастье» (1859) до последнего романа «Воскресение» (1899). Было бы неверно видеть в этих произведениях нечто отдельное от его религиозных взглядов. Напротив, как и у Гоголя, это аллегории, иконы этих взглядов. Все персонажи Толстого ищут ту или иную форму христианской любви, чувство связи с другими людьми, которое одно только и может придать их жизни смысл и цель. Поэтому Анна Каренина, изолированная и полностью замкнутая на себе, обречена погибнуть во вселенной Толстого; поэтому и самые возвышенные его образы, такие как княжна Марья или крестьянин Каратаев в «Войне и мире», проявляют любовь через страдание за других.

Подход Толстого к Богу был мистическим. Он полагал, что Бога невозможно постичь разумом; Его можно только почувствовать через любовь и молитву. Для Толстого молитва - это миг осознания божественного, миг экстаза и свободы, когда дух освобождается от личности и сливается со вселенной.² Немало православных богословов сравнивали религию Толстого с буддизмом и другими восточными верованиями. Но в действительности его мистический путь имел больше общего с молитвенной практикой оптинских пустынников.³ Однако разрыв Толстого с Русской церковью был коренным, и даже Оптиная не могла удовлетворить его духовные потребности. Толстой пришёл к отрицанию церковных догматов - Троицы, Воскресения, самой идеи божественного Христа - и стал проповедовать практическую религию, основанную на примере Христа как живого человека. Это была такая форма христианства, которую невозможно было заключить в рамки какой-либо Церкви. Она выходила за монастырские стены и прямо обращалась к главным социальным вопросам - бедности и неравенству, жестокости и угнетению, - которые ни один христианин в такой стране, как Россия, не мог игнорировать. Здесь и лежала религиозная основа нравственного кризиса Толстого и его отказа от общества с конца 1870-х годов. Всё больше убеждаясь, что подлинно христианский человек должен жить так, как учил Иисус в Нагорной проповеди, Толстой решил продать своё имущество, раздать деньги бедным и жить с ними в христианском братстве. По существу его убеждения представляли собой разновидность христианского социализма - а точнее, анархизма, поскольку он отвергал

² Там же, сс. 334–335

³ См., например: Н. Бердяев, «Ветхий и Новый Завет в религиозном сознании Л. Толстого», в кн.: *О религии Льва Толстого* (Москва, 1912). Подробнее об этих взглядах см.: Д. Матюэль, *Толстовский перевод Евангелий: критическое исследование* (Льюистон, 1992), с. 14. Литературоведы находили следы буддизма в произведениях Толстого, особенно в сцене смерти князя Андрея в *Войне и мире*. См.: А. Н. Стрижев (ред.), *Духовная трагедия Льва Толстого* (Москва, 1995), сс. 17–18.

всякую власть Церкви и государства. Но Толстой не был революционером. Он отвергал насилие социалистов. Он был пацифистом. По его мнению, единственный способ бороться с несправедливостью и угнетением - это жить по учению Христа.

Революция 1917 года заслонила от нас ту угрозу, которую для Церкви и государства представляло простое толстовское чтение Евангелия. Ко времени своего отлучения в начале 1900-х годов Толстой имел поистине всенародное влияние. Его христианский анархизм необыкновенно привлекал крестьянство и потому воспринимался как серьёзная опасность для официальной Церкви и даже для самого царя. Любая социальная революция в России неизбежно должна была иметь духовную основу, и даже самые атеистические социалисты понимали необходимость придавать своим целям религиозный оттенок. [Большевики сумели извлечь из религиозного звучания социализма наибольшую политическую выгоду.

С. Г. Струмилин в брошюре для деревенской бедноты, изданной в 1917 году, сравнивал социализм с делом Христа и утверждал, что он создаст «земное царство братства, равенства и свободы» (С. Петрашкевич [Струмилин], *Про землю и социализм: слово социал-демократа к деревенской бедноте* (Петроград, 1917), сс. 1–2).

Культ Ленина, который начал быстро складываться в августе 1918 года, после того как он был ранен при покушении, имел явные религиозные черты. Ленина изображали как фигуру, похожую на Христа, готового умереть за дело народа, а то, что пули его не убили, воспринималось как знак чудесной силы, будто он был отмечен особым благословением.

Газета *Правда* - само это название означало Истину и Справедливость - в крестьянском сознании имела очевидный религиозный смысл. То же относится и к Красной звезде: согласно фольклору, дева Правда носила на лбу горящую звезду, которая освещала весь мир и приносила ему истину и счастье.] «В России два царя, - писал в 1901 году А. С. Суворин, редактор консервативной газеты “Новое время”, - Николай II и Лев Толстой. Кто сильнее? Николай II ничего не может сделать с Толстым; он не может поколебать его трон. А Толстой, несомненно, колеблет его».⁴

До этого бы, возможно, не дошло, если бы царские власти оставили Толстого в покое. Немногие читали его религиозные сочинения 1880-х годов, и только в 1890-е, когда Церковь начала обличать его как человека, стремящегося свергнуть правительство, в провинции стали массово распространяться их нелегальные издания.⁵ К 1899 году, когда Толстой опубликовал «*Воскресение*», он уже был известнее как общественный критик и религиозный инакомыслящий, чем как автор художественной прозы. Именно религиозная атака романа на институты царского государства - Церковь, правительство, суд, тюремную

⁴ А. С. Суворин, *Дневник* (Москва—Петроград, 1923), с. 263.

⁵ С. Позойский, *К истории отлучения Л. Толстого от церкви* (Москва, 1979), сс. 65–71.

систему, частную собственность и общественные условности аристократии - сделала его, с большим отрывом, самым продаваемым романом Толстого при его жизни.⁶ «Вся Россия питается этой книгой», - восторженно писал Стасов, поздравляя Толстого. «Вы не можете себе представить, какие разговоры и споры она вызывает... Такого события не знала вся литература XIX века».⁷ Чем сильнее Церковь и государство нападали на Толстого, тем больше становилось его последователей, пока в 1901 году он не был окончательно отлучён. Замысел отлучения состоял в том, чтобы вызвать волну народной ненависти к Толстому, и среди реакционеров и православных фанатиков действительно нашлись такие, кто откликнулся на этот призыв. Толстой получал угрозы убийством и оскорбительные письма, а Иоанн Кронштадтский, печально известный своей поддержкой крайне правых националистов, даже составил молитву о смерти писателя, которую широко распространяла правая пресса.⁸

Но на каждое письмо с угрозой Толстой получал сотню писем поддержки из деревень по всей стране. Люди писали ему о злоупотреблениях местных властей или благодарили за осуждение царя в знаменитой статье *«Не могу молчать»*, написанной в ответ на казни революционеров после 1905 года. Миллионы людей, никогда прежде не читавших романов, вдруг начали читать Толстого. И куда бы он ни появлялся, его встречали огромные толпы доброжелателей - как замечала полиция во время торжеств по случаю восьмидесятилетия Толстого в 1908 году, гораздо более многочисленные, чем те, что выходили приветствовать царя.

Все деньги, полученные от *«Воскресения»*, Толстой отдал духоборам. Духоборы были толстовцами ещё до Толстого. Эта религиозная секта восходит к XVIII веку, если не раньше, когда возникли их первые общины христианского братства. Как пацифисты, отвергавшие власть Церкви и государства, они с самого начала подвергались преследованиям в России, а в 1840-е годы были вынуждены переселиться на Кавказ. Толстой впервые заинтересовался духоборами в начале 1880-х годов. Влияние их идей на его сочинения очевидно. Все основные элементы «толстовства» - идея, что Царство Божие находится внутри человека, отрицание догматов и обрядов официальной Церкви, христианские начала воображаемого крестьянского образа жизни и общины - были составной частью и духоборческой веры. В 1895 году секта устроила ряд массовых выступлений против воинской повинности. Тысячи толстовцев - или пацифистов, называвших себя так, - стекались на Кавказ, чтобы присоединиться к их протесту, и многие из них слились с духоборами. Сам Толстой широко предал их дело гласности, написал

⁶ А. Н. Уилсон, *Толстой* (Лондон, 1988), с. 458.

⁷ Лев Толстой и В. В. Стасов. *Переписка 1878–1906* (Ленинград, 1929), сс. 227, 235.

⁸ А. Донсков (ред.), *Сергей Толстой и духоборы: поездка в Канаду (дневник и переписка)* (Оттава, 1998), сс. 151–152; Позойский, *К истории отлучения Л. Толстого от церкви*, сс. 113–117.

несколько сотен писем в прессу и в конце концов добился и в значительной степени оплатил их переселение в Канаду, где их инакомыслие оказалось столь же неудобным для властей.⁹

Толстой поддерживал тесные связи и со многими другими сектами. Между его живым христианством и поисками сектантов истинной Церкви на русской земле существовало естественное родство: и то и другое рождалось из социальных утопий. Само «толстовство» было своего рода сектой - по крайней мере так думали его враги. Между последователями Толстого и крупнейшими религиозными сектами велись долгие обсуждения о создании единого движения под его руководством.¹⁰ Это был серьёзный вызов для Церкви. Число сектантов резко возросло - с приблизительно 3 миллионов в XVIII веке до, возможно, 30 миллионов в первое десятилетие XX века, хотя некоторые учёные полагали, что сектантами была чуть ли не треть населения России, то есть около 120 миллионов человек.¹¹ Каждый год возникали или открывались новые секты, особенно когда народническая интеллигенция начала изучать их в последние десятилетия XIX века. А в 1900-е годы теософы, антропософы, символисты, распутинцы и мистики всех видов увидели в этих сектах ответ на свою жажду новой и более «существенной» русской веры. Официальная Церковь стояла перед угрозой внутреннего распада. Политически прикованная к государству, с вялой, а порой и духовно мёртвой приходской жизнью, она не могла удержать своих крестьянских прихожан от ухода в секты или от бегства в город к социалистам в поисках правды и справедливости на этой земле.

Если христианский анархизм Толстого питался жаждой принадлежать к свободной общине христианской любви и братства, то личным корнем его религии был страх смерти, усиливавшийся с каждым годом. Смерть была его навязчивой темой на протяжении всей жизни и во всём творчестве. Ещё ребёнком он потерял родителей, а потом, уже молодым человеком, - и брата Дмитрия; этот мучительный эпизод он изобразил в сцене смерти Николая Левина, брата Константина, в *«Анне Карениной»*. Толстой отчаянно пытался разумно осмыслить смерть как часть жизни. «Люди боятся смерти, потому что она представляется им пустотой и тьмой, - писал он в трактате «О жизни» (1887), - но пустоту и тьму они видят потому, что не видят жизни».¹² Позже, возможно под влиянием Шопенгауэра, он стал понимать смерть как растворение личности в некой абстрактной

⁹ См. Донсков, указанное издание.

¹⁰ А. Эткинд, *Хлыст: секты, литература и революция* (Москва, 1998), сс. 128–129. О переписке Толстого с другими сектами см.: А. Донсков (ред.), *Л. Н. Толстой и Т. М. Бондарев: переписка* (Мюнхен, 1996); А. Донсков (ред.), *Л. Н. Толстой и М. П. Новиков: переписка* (Мюнхен, 1996); В. Бонч-Бруевич, *Материалы к истории и изучению русского сектантства и раскола*, вып. 1 (Санкт-Петербург, 1908). Критическую оценку толстовства как секты см.: Т. В. Буткевич и В. М. Скворцов, «Толстовство как секта», *Миссионерское обозрение* (1897), № 1, сс. 807–831.

¹¹ А. Херд, *Русская Церковь и русское инакомыслие, включая православие, раскол и заблудшие секты* (Лондон, 1887), сс. 37–38.

¹² Л. Толстой, *Полное собрание сочинений*, 91 т. (Москва, 1929–1964), т. 26, с. 401.

сущности вселенной.¹³ Но никого из близко знавших его это не убеждало. Как заметил Чехов в письме Горькому, Толстой был ужасно напуган собственной смертью, но не хотел в этом признаться и потому успокаивал себя чтением Священного Писания.¹⁴

В 1897 году Толстой навестил Чехова. Драматург был тяжело болен. Долгая чахоточная болезнь внезапно и резко обострилась: началось сильное лёгочное кровотечение, и Чехов, до этого игнорировавший своё состояние, наконец вынужден был позвать врачей. Когда Толстой приехал в клинику через шесть дней после кровоизлияния, он увидел Чехова сидящим в постели в бодром настроении, смеющимся, шутящим и отхаркивающим кровь в большой пивной стакан. Чехов понимал, в какой опасности находится, - он всё-таки был врачом, - но держался мужественно и даже говорил о планах на будущее. Толстой, как с привычной язвительностью заметил Чехов, был «почти разочарован», не застав друга при смерти. Было ясно, что Толстой пришёл с намерением говорить о смерти. Его поражало, с какой спокойной готовностью Чехов принимал смерть и просто продолжал жить, и, возможно завидуя этому спокойствию, он хотел понять, как это возможно. Очень скоро Толстой заговорил о том, о чём обычно не говорят у постели смертельно больного. Пока Чехов лежал, сплёвывая кровь, Толстой читал ему целую лекцию о смерти и загробной жизни. Чехов слушал внимательно, но в конце концов потерял терпение и начал спорить. Он считал ту таинственную силу, в которой, по мысли Толстого, растворяются умершие, «бесформенной ледяной массой» и сказал Толстому, что не хочет такой вечной жизни. На самом деле, говорил Чехов, он не понимает, что такое жизнь после смерти. Он не видел смысла ни думать о ней, ни утешать себя, как он выразился, «иллюзиями бессмертия».¹⁵ В этом и состояло главное различие между двумя писателями. Когда Толстой думал о смерти, его мысль уходила в иной мир; у Чехова же она всегда возвращалась в этот. «Страшно превратиться в ничто, - сказал он после ухода Толстого своему другу и издателю А. С. Суворину. - Тебя отвезут на кладбище, вернутся домой, будут пить чай и лицемерно говорить о тебе. Ужасно об этом думать!»¹⁶

Нельзя сказать, что Чехов был атеистом, хотя в последние годы жизни он утверждал, что у него нет веры.¹⁷ Его отношение к религии было на самом деле очень сложным и двойственным. Чехов вырос в религиозной семье и на протяжении всей жизни сохранял сильную привязанность к церковным обрядам. Он собирал иконы. В его ялтинском доме в

¹³ См.: М. Окутюрье и М. Семон, *Толстой и смерть*, *Cahiers Léon Tolstoï*, № 4 (Париж, 1986).

¹⁴ А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*, 20 тт. (Москва, 1944–1951), т. 18, с. 386.

¹⁵ Там же, т. 17, с. 64.

¹⁶ *Дневник А. С. Суворина* (Москва—Петроград, 1923), с. 165.

¹⁷ Г. Маквей, «Религиозная тема в письмах А. П. Чехова», в кн.: В. Катаев и др. (ред.), *Антон П. Чехов — философские и религиозные измерения в жизни и творчестве* (Мюнхен, 1997), сс. 251–264; А. Измайлов, *Чехов. 1860–1904. Биографический очерк* (Москва, 1916), с. 536.

спальне висело распятие.¹⁸ Он любил читать о русских монастырях и житиях святых.¹⁹ Из его писем мы узнаём, что Чехов любил звон церковных колоколов, часто ходил в церковь и получал удовольствие от богослужения, останавливался в монастырях и не раз даже думал о том, чтобы самому стать монахом.²⁰ Чехов видел в Церкви союзницу художника, а миссию художника считал духовной. Как он однажды сказал своему другу Грузинскому, «деревенская церковь - единственное место, где крестьянин может испытать что-то прекрасное».²¹

Литературные произведения Чехова наполнены религиозными персонажами и темами. Ни один другой русский писатель, разве что, возможно, Лесков, не писал так часто и с такой мягкой, тёплой чувствительностью о людях, молящихся, или о церковных обрядах. Многие из важнейших чеховских рассказов - такие, как «Архиерей», «Студент», «На пути» и «Палата № 6», - глубоко связаны с поиском веры. У самого Чехова были религиозные сомнения: однажды он написал, что стал бы монахом, если бы в монастыри принимали нерелигиозных людей и если бы ему не нужно было молиться.²² Но он явно сочувствовал людям, у которых была вера или духовные идеалы. Возможно, лучше всего взгляд Чехова выражен словами Маши в «*Трёх сёстрах*»: «Мне кажется, что человек должен быть верующим или искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста».²³ Чехова не слишком занимал отвлечённый вопрос о существовании Бога. Как он говорил Суворину, писателю не пристало задаваться подобными вопросами.²⁴ Но он принимал религию как образ жизни - как некий основной нравственный кодекс. Именно так он сам её понимал и именно так, по его мнению, её понимал простой русский человек.²⁵

В раннем рассказе «На пути» (1886) Чехов рассуждает об этой русской потребности верить. Действие происходит на постоялом дворе, где несколько путников укрываются от непогоды. Молодая дворянка вступает в разговор с господином по фамилии Лихарев. Она хочет понять, почему все знаменитые русские писатели перед смертью приходят к вере. «Я так понимаю, - отвечает Лихарев, - вера есть способность духа. Она все равно, что талант: с нею надо родиться».

«Насколько я могу судить по себе, по тем людям, которых видал на своем веку, по всему тому, что творилось вокруг, эта способность присуща русским людям в высочайшей степени. Русская жизнь

¹⁸ А. В. Чанило, «Иконы и кресты А. П. Чехова и его близких в ялтинском музее», в кн.: Катаев и др. (ред.), *Антон П. Чехов*, сс. 385–389.

¹⁹ А. П. Кузичева, «Об истоках рассказа “Архиерей”», в кн.: Катаев и др. (ред.), *Антон П. Чехов*, сс. 437–439.

²⁰ Маквей, «Религиозная тема в письмах А. П. Чехова», сс. 253–259, 262.

²¹ Измайлов, *Чехов*, с. 552.

²² Письмо декабря 1895 года в: Маквей, «Религиозная тема в письмах А. П. Чехова», с. 258.

²³ А. Чехов, *Три сестры*, пер. М. Фрейна (Лондон, 1983), с. 35.

²⁴ А. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*, 30 тт. (Москва, 1974–1983), т. 2, сс. 280–281.

²⁵ Измайлов, *Чехов*, с. 546.

представляет из себя непрерывный ряд верований и увлечений, а неверия или отрицания она еще, ежели желаете знать, и не нюхала. Если русский человек не верит в бога, то это значит, что он верует во что-нибудь другое.».²⁶

Это было очень близко к взглядам самого Чехова - и в этом смысле он сам был очень русским человеком. Чехов мог сомневаться в существовании Бога. Но он ни разу не упускал из виду того, как нужна русским людям вера. Потому что без веры в лучший мир, который наступит потом, жизнь в чеховской России была бы невыносима.

Потребность верить была так же важна для его искусства, как и для русского образа жизни. Пьесы Чехова полны персонажей - доктор Астров в *«Дяде Ване»*, Вершинин в *«Трёх сёстрах»*, Трофимов в *«Вишнёвом саде»*, - которые, как и сам Чехов, возлагают надежду на труд и науку, способные улучшить жизнь человечества. В них много героев, которые примиряются со страданием и терпят его в христианской надежде на лучшую жизнь впереди. Как говорит Соня в этих знаменитых, уже цитировавшихся финальных строках *«Дяди Вани»*: «Мы отдохнём». В более полном смысле: когда придёт наш час, мы смиренно умрём, и там, в ином мире, скажем, что страдали, что плакали, что жизнь у нас была горькая, и Бог нас пожалеет.²⁷ Чехов видел в художнике товарища по страданию - человека, который трудится ради духовной цели. В 1902 году он писал Дягилеву:

«Теперешняя культура - это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество узнало истину настоящего бога, т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а знало бы ясно, как знает, что дважды два есть четыре».²⁸

Смерть ощущается во всех произведениях Чехова, а во многих его поздних рассказах приближение смерти становится главной темой. Чехов сталкивался со смертью всю жизнь - сначала как врач, потом как умирающий человек, - и, возможно, именно потому, что она была так близко, он писал о ней с бесстрашной честностью. Чехов понимал, что люди умирают очень обыкновенно: по большей части они умирают, думая о жизни. Он видел, что смерть - просто часть естественного порядка вещей, и когда она пришла к нему самому, он встретил её с тем же достоинством, мужеством и той же любовью к жизни, которые всегда были ему свойственны. В июне 1904 года он с женой Ольгой поселился в гостинице в Баденвайлере, в Германии. «Я уезжаю умирать», - сказал Чехов другу накануне отъезда. - «Всё кончено».²⁹ Ночью 2 июля он проснулся в жару, позвал врача и громко сказал ему:

²⁶ Чехов, *Полное собрание сочинений*, т. 5, с. 468.

²⁷ А. Чехов, *Пьесы*, пер. Э. Фен (Хармондсворт, 1972), сс. 244–245.

²⁸ *Переписка А. П. Чехова в трех томах* (Москва, 1996), т. 3, с. 936.

²⁹ Ю. Фейдер, А. П. Чехов. *Литературный быт и творчество по мемуарным материалам* (Ленинград, 1927), с. 453.

«Ich sterbe» («Я умираю»). Врач попытался его успокоить и ушёл. Чехов велел принести бутылку шампанского, выпил бокал, лёг на кровать и умер.³⁰

Для Толстого смерть вовсе не была столь лёгким делом. Ужасаясь собственной смертности, он связывал свою религию с мистическим представлением о смерти как о духовном освобождении, как о растворении личности во «всемирной душе»; однако и это так и не избавило его от страха. Ни один другой писатель не писал так часто и так воображательно о самом мгновении умирания - его изображения смерти Ивана Ильича и князя Андрея в *«Войне и мире»* принадлежат к лучшим во всей литературе. Но это не просто смерти. Это последние расчёты с жизнью - моменты, когда умирающий заново оценивает смысл прожитого и находит спасение или какое-то разрешение в духовной истине.³¹ В *«Смерти Ивана Ильича»* (1886) Толстой показывает человека, высокопоставленного судебного чиновника, который, лежа на смертном одре, оглядывается на свою жизнь и приходит к правде о себе самом. Иван Ильич понимает, что жил исключительно для себя и потому прожил жизнь зря. Он жил ради карьеры судьи, но относился к людям, которые являлись перед ним в суде, не с большей заботой, чем врач, лечащий его теперь, относится к нему. Он устроил свою жизнь вокруг семьи, но не любит её по-настоящему, да и, судя по всему, она его тоже не любит, потому что никто из близких не хочет признать, что он умирает, и попытаться его утешить.

Единственная настоящая связь у Ивана Ильича - с его слугой Герасимом, «свежим молодым деревенским парнем», который ухаживает за ним, сидит с ним по ночам и облегчает его страдания, поддерживая ему ноги. Герасим делает всё это просто по доброте к человеку, который, как он знает, скоро умрёт, и уже одно это понимание становится огромным утешением для умирающего. Иван Ильич понимает, что

«страшный, ужасный акт его умирания, он видел, всеми окружающими его был низведен на степень случайной неприятности, отчасти неприличия (вроде того, как обходятся с человеком, который, войдя в гостиную, распространяет от себя дурной запах), тем самым "приличием", которому он служил всю свою жизнь; он видел, что никто не пожалеет его, потому что никто не хочет даже понимать его положения. Один только Герасим понимал это положение и жалел его. И потому Ивану Ильичу хорошо было только с Герасимом.... Один Герасим не лгал, по всему видно было, что он один понимал, в чем дело, и не считал нужным скрывать этого, и просто жалел исчадшего, слабого барина. Он даже раз прямо сказал, когда Иван Ильич отсылал его:

³⁰ Там же, с. 456.

³¹ См.: Дж. Метцеле, *Изображение смерти в прозе Толстого* (Франкфурт, 1996).

- Все умирать будем. Отчего же не потрудиться? -- сказал он, выражая этим то, что он не тяготится своим трудом именно потому, что несет его для умирающего человека и надеется, что и для него кто-нибудь в его время понесет тот же труд».³²

Простой крестьянин даёт этому судье нравственный урок правды и сострадания. Он показывает ему, как жить и как умирать, - потому что крестьянское принятие смерти позволяет Ивану Ильичу в последнее сознательное мгновение жизни преодолеть свой страх.

«Смерть Ивана Ильича» была написана по мотивам смерти друга Толстого, Ивана Ильича Мечникова, служившего в судебном ведомстве; его брат дал Толстому подробный рассказ о последних днях покойного³³. Для русского высшего общества было вовсе не редкостью искать утешение в присутствии слуг в момент смерти. По дневникам и мемуарам видно, что куда чаще, чем священник, приходивший исповедовать и причащать, именно слуги помогали умирающим преодолеть страхи своей простой крестьянской верой, которая «давала им возможность смотреть смерти в лицо».³⁴ Бесстрашие крестьянина перед смертью стало общим местом русской литературы XIX века. «Какое удивительное дело - смерть русского крестьянина!» - писал Тургенев в «Записках охотника». «Его душевное состояние перед смертью нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает так, словно совершает обряд, - холодно и просто».³⁵

Охотник Тургенева встречает нескольких крестьян на пороге смерти. Один из них, лесоруб по имени Максим, которого придавило падающим деревом, просит товарищей простить его, а потом, перед самым последним вздохом, велит им проследить, чтобы его жена получила лошадь, за которую он уже внёс деньги. Другому в уездной больнице сообщают, что жить ему осталось всего несколько дней. Крестьянин немного думает, чешет затылок и надевает шапку, словно собираясь уходить. Врач спрашивает, куда он собрался.

- Куда? Известно куда - домой, коли дело совсем плохо. Если так, значит, дома много чего надо уладить.

- Да вы себе очень навредите, Василий Дмитрич. Я и так удивляюсь, как вы вообще сюда добрались. Оставайтесь, прошу вас.

- Нет, брат Капитон Тимофеич, уж если помирать, так дома. А то помру здесь - Бог знает, какая дома кутерьма выйдет.³⁶

³² Л. Толстой, *Смерть Ивана Ильича и другие рассказы*, пер. Р. Эдмондса (Хармондсворт, 1960), сс. 140, 143.

³³ Окутюрье и Семон, *Толстой и смерть*, сс. 77–78.

³⁴ Д. И. Писарев, *Сочинения*, 4 тт. (Москва, 1955), т. 1, с. 36.

³⁵ И. Тургенев, *Записки охотника*, пер. Р. Фриборна (Хармондсворт, 1990), с. 222.

³⁶ Там же, с. 225

Те же крестьянские отношения к смерти отмечали и Толстой в «*Трёх смертях*» (1856), и Лесков в «*Очарованном страннике*» (1873), и Салтыков-Щедрин в «*Пошехонской старине*» (1887), и почти все крупные русские писатели после них, так что в конце концов крестьянская стойкость превратилась в культурный миф. Именно в таком виде этот мотив повторяет Александр Солженицын в «*Раковом корпусе*» (1968), в сцене, где Ефрем вспоминает, как «старика умирили дома, на Каме».

«Не пыжились они, не отбивались, не хвастали, что не умрут,— все они принимали смерть спокойно. Не только не оттягивали расчёт, а готовились потихоньку и загодя, назначали, кому кобыла, кому жеребёнок, кому зипун, кому сапоги. И отходили облегчённо, будто просто перебирались в другую избу. И никого из них нельзя было бы напугать раком. Да и рака-то ни у кого не было.»³⁷

Но такие взгляды были не только литературным вымыслом. Они зафиксированы в мемуарах, медицинских отчётах и этнографических исследованиях XIX - начала XX века.³⁸ Одни объясняли крестьянскую покорность крепостническим фатализмом, при котором смерть понималась как избавление от страданий. Говоря о своей доле, крестьяне нередко называли загробную жизнь «царством свободы», где их предки живут «в Божьей воле».³⁹ Именно на этой идее построен рассказ Тургенева «Живые мощи», где больная крестьянка жаждет смерти как конца мучений. Подобно многим людям своего сословия, она верит, что за страдания будет вознаграждена на небесах, и потому не боится умереть.

Другие объясняли такой крестьянский фатализм как форму самозащиты. Смерть была слишком обычной частью деревенской жизни, и крестьянин в какой-то мере должен был к ней притупиться. В обществе, где почти половина детей умирала, не дожив до пяти лет, нужен был какой-то способ пережить горе. Врачи часто отмечали, что родители деревенского ребёнка внешне почти не проявляли чувств при его смерти, а во многих самых бедных областях, где лишний рот означал дополнительное бремя, женщины даже

³⁷ А. Солженицын, *Раковый корпус*, пер. Н. Бетелла и Д. Берга (Лондон, 2000), сс. 110–111.

³⁸ О мемуарных источниках см.: Е. Февралев, *Русский дореформенный быт и христианские идеалы* (Киев, 1907); Н. В. Давыдов, «Очерки былой помещичьей жизни», в кн.: *Из прошлого* (Москва, 1914), сс. 384–385; Д. И. Никифоров, *Воспоминания из времен имп. Николая I* (Москва, 1903), сс. 116–125. Об этнографических исследованиях см.: В. Налимов, «Загробный мир по верованиям зырян», *Этнографическое обозрение* (1907), №№ 1–2, сс. 1–23; П. В. Иванов, «Очерк воззрений крестьянского населения Купянского уезда на души и на загробную жизнь», *Сборник Харьковского историко-филологического общества* (1909), № 18, сс. 244–255. См. также: К. Воробец, «Погребальный обряд у украинских крестьян: связи между живыми и мертвыми», в кн.: С. Фрэнк и М. Стейнберг (ред.), *Культуры в движении: ценности, практики и сопротивление низших классов в позднеимперской России* (Принстон, 1994), сс. 11–33.

³⁹ Февралев, *Русский дореформенный быт и христианские идеалы*, с. 161

благодарили Бога за то, что Он ребёнка забрал⁴⁰. Среди крестьян бытовали пословицы, утверждавшие, что «добрый день, когда ребёнок умрёт»⁴¹. Детоубийство не было редкостью, особенно во времена нужды, а в отношении внебрачных детей оно было почти обычным делом.⁴²

Отчаявшейся крестьянке в «*Братьях Карамазовых*», потерявшей сына, Зосима говорит, что Бог взял мальчика к себе и сделал его ангелом. В крестьянской России вообще было распространено убеждение, как выразился один житель Рязанской губернии, что «души маленьких детей прямо идут на небо»⁴³. Такие мысли, должно быть, действительно утешали. Ведь крестьянство верило во вселенную, где земной и духовный миры тесно связаны и образуют единое целое. Мир духов постоянно присутствовал в повседневной жизни: на каждом шагу были демоны и ангелы. Судьба душ умерших родственников имела первостепенное значение. В крестьянском русском мире существовали добрые и злые духи, и от того, как человек умер, зависело, станет ли его дух добрым или злым.

Крестьяне считали необходимым готовиться к смерти, облегчать последние часы умирающего, молиться за него, прекращать с ним все ссоры, правильно распорядиться его имуществом и похоронить его по-христиански - иногда с зажжённой свечой и «хлебной лесенкой», чтобы помочь душе в пути, - чтобы душа спокойно поднялась в духовный мир.⁴⁴ Те, кто умирал неудовлетворённым, могли вернуться и мучить живых как бесы или болезни. Поэтому во многих местах убийц, самоубийц, умерших от отравления, уродов, колдунов и ведьм хоронили за пределами кладбища.

Во времена сильного неурожая крестьяне доходили даже до того, что выкапывали трупы тех, чьи злые духи, как им казалось, были виновны в бедствии.⁴⁵ В крестьянской системе верований духи умерших вели деятельную жизнь. Души ели и спали, чувствовали холод и боль и нередко возвращались в родной дом, где, по обычаю, поселялись за печью. Умерших нужно было кормить. По дому оставляли разную пищу, пока считалось, что дух умершего остаётся рядом в течение сорока дней. Вода и мёд, по народным представлениям, были обязательны, но нередко оставляли и водку - чтобы подготовить душу к долгому пути в

⁴⁰ Д. Рэнсел, «Культура ухода за младенцами в Российской империи», в кн.: *Женщины России: приспособление, сопротивление, преобразование*, ред. Б. Клементс, Б. Энгель, К. Воробец (Беркли, 1991), с. 120.

⁴¹ Т. Ивановская, «Дети в пословицах и поговорках русского народа», *Вестник воспитания* (1908), № 19, с. 124.

⁴² Рэнсел, «Культура ухода за младенцами в Российской империи», с. 121; того же автора, *Матери несчастья: отказ от детей в России* (Принстон, 1988).

⁴³ «Смерть и душа в поверьях и в рассказах крестьян и мещан Рязанского, Раненбургского и Данковского уездов Рязанской губернии», *Живая старина* (Санкт-Петербург, 1898), вып. 1, с. 231.

⁴⁴ Хорошее описание этого процесса по мемуарной литературе см.: Никифоров, *Воспоминания из времен имп. Николая I*, сс. 120–125. См. также: Налимов, «Загробный мир по верованиям зырян», с. 10; Иванов, «Очерк», сс. 248–249; также Воробец, «Погребальный обряд у украинских крестьян», сс. 16–18.

⁴⁵ Воробец, «Погребальный обряд у украинских крестьян», с. 30.

иной мир. В некоторых местах оставляли деньги или клали их в могилу, чтобы дух умершего мог купить землю на том свете и прокормить себя.⁴⁶

В определённые дни года, а особенно на Пасху и Троицу, семье было важно помянуть умерших и «накормить» их души - на кладбищенских поминках, ритуальными хлебами, пирогами и расписными яйцами. Крошки хлеба рассыпали на могилах, чтобы кормить птиц - символы душ, поднимающихся из земли и летающих по деревне на Пасху, - и если птицы прилетали, это считалось знаком, что духи умерших живы и благополучны.⁴⁷ Именно на этот древний обычай опирался Достоевский в «Братьях Карамазовых», когда заставил умирающего мальчика Илюшу просить отца крошить хлеб у него на могиле, «чтобы воробушки прилетали, а я бы слышал, и мне бы веселей было, что не одному лежать»⁴⁸. Русская могила была гораздо больше, чем просто место погребения. Это было священное место общения между живыми и мёртвыми.

Одними из последних слов Толстого, когда он лежал при смерти в домике начальника станции в Астапове, были: «А мужики? Как мужики умирают?» Он много думал об этом и давно верил, что крестьянин умирает иначе, чем образованный человек, - так, что это показывает: он знает смысл своей жизни. Крестьяне принимали смерть, и в этом Толстой видел доказательство их религиозной веры. Он и сам хотел умереть так же.⁴⁹ Много лет назад он записал в дневнике: «Когда я буду умирать, я хотел бы, чтобы меня спросили, вижу ли я по-прежнему жизнь как движение к Богу, как возрастание любви. Если у меня не будет сил ответить, и ответ будет “да”, я закрою глаза; если “нет”, я посмотрю вверх».⁵⁰ Никто не догадался задать ему этого вопроса в момент смерти, и потому мы никогда не узнаем, как он перешёл ту границу, которая приносила ему столько муки и столько сомнений.

Никакого примирения с Церковью не произошло, несмотря на бегство Толстого в Оптиную пустынь. Святейший Синод пытался вернуть его и даже послал в Астапово, где Толстой, слишком больной, чтобы продолжать путь после ухода из монастыря, оказался вынужден остановиться, у одного из оптинских монахов. Но эта попытка провалилась: никто из семьи Толстого даже не позволил монаху увидеть умирающего, и в результате писателю было отказано в христианском погребении.⁵¹

Но если Церковь отказалась служить по умершему панихиду, народ совершил её по-своему. Несмотря на старания полиции помешать им, тысячи скорбящих пришли в Ясную Поляну,

⁴⁶ Иванов, «Очерк», сс. 250–253; А. Терещенко, *Быт русского народа* (Санкт-Петербург, 1848), с. 84; Налимов, «Загробный мир по верованиям зырян», сс. 5–7.

⁴⁷ Терещенко, *Быт русского народа*, сс. 95, 121–124; «Смерть и душа», сс. 231–232.

⁴⁸ Достоевский, *Братья Карамазовы*, с. 906

⁴⁹ Стрижев, *Духовная трагедия Льва Толстого*, с. 67.

⁵⁰ Л. Толстой, *Полное собрание сочинений*, т. 54, с. 133.

⁵¹ Позойский, *К истории отлучения Л. Толстого от церкви*, сс. 128–134.

где среди сцен общенародного горя, каких не было даже при смерти какого-либо царя, Толстого похоронили в его любимом месте детства. Это было место в лесу, где много лет назад его брат Николай зарыл в землю волшебную зелёную палочку, на которой будто бы была написана тайна того, как наступит вечный мир и как зло исчезнет из мира. Когда гроб Толстого опускали в землю, собравшиеся запели древний русский распев, и кто-то крикнул, вопреки полиции, которой велели до конца проводить церковное отлучение писателя в жизнь: «На колени! Шапки долой!»⁵² Все подчинились христианскому обряду, и даже полицейские, поколебавшись мгновение, тоже встали на колени и сняли фуражки.

⁵² Уилсон, *Толстой*, с. 517.

6. ПОТОМКИ ЧИНГИСХАНА



Скифские изображения: археологическая гравюра конца XIX столетия



Прежде чем обратиться к искусству, Кандинский думал, что может стать антропологом. Студентом юридического факультета Московского университета он на последнем курсе заболел и, чтобы поправить здоровье, отправился в поездку в отдалённую область Коми, в 800 километрах к северо-востоку от Москвы, изучать верования местных финно-угорских племён. Доехав поездом до Вологды, где железная дорога обрывалась, он затем поплыл на восток по реке Сухоне, вступая, как он позднее вспоминал, в леса «иног мира», где люди всё ещё верили в демонов и духов. Антропологи давно отмечали область Коми как место соприкосновения христианства и древнего шаманского язычества азиатских племён. Это была «страна чудес», где «каждое действие народа сопровождается тайными магическими обрядами».¹ Эта поездка произвела на Кандинского неизгладимое впечатление. Открытый им там шаманизм стал одним из главных источников вдохновения для его абстрактного искусства.² «Здесь я научился смотреть на искусство, - писал он позднее, - научился оборачиваться внутрь картины и жить в ней».³

Путешествие Кандинского на восток было путешествием назад во времени. Он искал остатки язычества, которое русские миссионеры описывали в этой области ещё со Средних веков. Сохранились древние свидетельства о том, что народ коми поклонялся солнцу, реке и деревьям; о неистовых кружениях в танце, призванных вызвать их духов; существовали и легендарные рассказы о коми-шаманах, которые били в барабаны и улетали на своих палках-конях в мир духов. Шестьсот лет церковного строительства лишь тонким слоем наложили христианство на эту евразийскую культуру. Народ коми был насильственно обращён в христианскую веру святым Стефаном в XIV веке. Эта область несколько столетий заселялась русскими поселенцами, и культура коми - от языка до одежды - была весьма близка к русскому образу жизни.

¹ Н. А. Добротворский, «Пермяки», *Вестник Европы*, № 3 (1833), с. 261.

² См.: P. Weiss, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman* [«Кандинский и старая Россия. Художник как этнограф и шаман»] (New Haven, 1995).

³ В. В. Кандинский, «Ступени», в кн.: *Текст художника* (Москва, 1918), с. 27.



Группа коми в их обычном наряде

Усть-Сысольск, столица области, где Кандинский прожил три летних месяца 1889 года, внешне мало отличался от любого русского городка. Он состоял из небольшого классического ансамбля административных зданий в центре обширного поселения из крестьянских бревенчатых изб. Проводя полевые исследования, записывая верования стариков и отыскивая мотивы шаманских культов в народном искусстве, Кандинский вскоре обнаружил следы этой древней языческой культуры, скрытые под русским покровом. Никто из коми не назвал бы себя иначе как православным - по крайней мере, в разговоре с человеком из Москвы, - и в их публичных обрядах присутствовал христианский священник. Но в частной жизни, как установил Кандинский, они всё ещё обращались к старым шаманам. Народ коми верил в лесное чудовище по имени Ворса. У них была «живая душа», которую они называли «орт»: она сопровождала человека всю жизнь и являлась ему в миг смерти. Они молились духам воды и ветра; разговаривали с огнём так, будто говорили

с живым существом; а их народное искусство всё ещё сохраняло следы поклонения солнцу. Некоторые коми говорили Кандинскому, что звёзды прибиты к небу.⁴

Соскоблив верхний слой жизни коми, Кандинский обнаружил её азиатские истоки. На протяжении веков финно-угорские племена смешивались с тюркскими народами северной Азии и среднеазиатской степи. Археологи XIX века в области Коми находили большие количества керамики с монгольским орнаментом. Кандинский обнаружил часовню с монгольской крышей, которую зарисовал в своём путевом дневнике.⁵ Филологи XIX века придерживались теории урало-алтайской семьи языков, объединявшей финнов с остяками, вогулами, самоедами и монголами в единую культуру, простиравшуюся от Финляндии до Маньчжурии. Эту идею в 1850-х годах выдвинул финский путешественник М. А. Кастрен, чьи поездки к востоку от Урала открыли ему многое, что он узнавал как родное.⁶

Наблюдения Кастрена были подтверждены последующими исследованиями. Шаманские мотивы, например, присутствуют в «Калевале», или «Стране героев», финском национальном эпосе; это может указывать на историческую связь с народами Востока, хотя сами финны считают свою поэму балтийской «Одиссеей» в чистейших народных традициях Карелии - края, где сходятся Финляндия и Россия.⁷ Подобно шаману с палкой-конём и барабаном, её герой Вяйнямёйнен отправляется со своим кантеле - разновидностью цитры - в волшебный подземный мир, населённый духами умерших. Пятая часть «Калевалы» состоит из магических заклинаний. Записанная лишь в 1822 году, она обычно исполнялась на напевы в пентатонической, «индокитайской», гамме, соответствующей пяти струнам кантеле, который, как и его предшественник - пятиструнные русские гусли, - был настроен именно в этой гамме.⁸

Исследование Кандинским области Коми было не только научным поиском. Оно было также поиском личным. Кандинские получили своё имя от реки Конды близ Тобольска в Сибири, где они поселились в XVIII веке. Семья происходила от тунгусского племени, жившего вдоль реки Амур в Монголии. Кандинский гордился своей монгольской внешностью и любил хвастаться тем, что является потомком тунгусского вождя XVII века Гантимура. В XVIII веке тунгусы переселились на северо-запад, к рекам Обь и Конда. Они смешались с остяками и вогулами, которые торговали с коми и другими финскими

⁴ В. В. Кандинский, «Из материалов по этнографии сысольских и вычегодских зырян», *Этнографическое обозрение*, № 3 (1889), с. 105–108.

⁵ Л. Н. Жеребцов, *Историко-культурные взаимоотношения коми с соседними народами* (Москва, 1982), с. 19; неопубликованный дневник поездки Кандинского хранится в Фонде Кандинского, Центр Жоржа Помпиду, Национальный музей современного искусства, Париж.

⁶ М. А. Кастрен, *Nordische Reisen* [«Северные путешествия»] (Санкт-Петербург, 1853–1856).

⁷ См.: F. Oinas, «Shamanic Components in the Kalevala» [«Шаманские элементы в “Калевале”»], в кн.: J. Fernandez-Vest (ред.), *Kalevala et traditions orales du monde* [«Калевала и устные традиции мира»] (Париж, 1987), с. 39–52.

⁸ Н. Финдейзен, *Очерки по истории музыки в России*, в 2 т. (Москва—Ленинград, 1929), т. 2, с. 219–221.

народами на западной стороне Урала. Предки Кандинского были среди этих торговцев; они, вероятно, вступали в браки с коми, так что возможно, что в нём была и кровь коми.⁹

Многие русские семьи имели монгольское происхождение. «Поскреби русского - найдешь татарина», - однажды сказал Наполеон. Гербы русских семей, где мусульманские мотивы - сабли, стрелы, полумесяцы и восьмиконечные звёзды - встречаются весьма часто, и это свидетельствует об монгольском наследии. Существовали четыре основные группы потомков монголов. Первую составляли те, кто происходил от тюркоязычных кочевников, нахлынувших с войсками Чингисхана в XIII веке и осевших в России после распада «Золотой Орды» - русского названия монгольской державы с её сверкающим шатровым станом на Волге - в XV веке. Среди них были некоторые из самых знаменитых имён русской истории: писатели Карамзин, Тургенев, Булгаков и Ахматова; философы Чаадаев, Киреевский, Бердяев; государственные деятели Годунов, Бухарин, Тухачевский; композиторы вроде Римского-Корсакова. [Фамилия Тургенев происходит от монгольского слова, означающего *турген* (*быстрый*); Булгаков - от тюркского корня *булга* (мутить); Годунов - от монгольского слова *геден* («глупый человек»); а Корсаков - от тюркского слова *карсак*, обозначающего разновидность степной лисицы.

Ахматова родилась Анной Горенко. Она сменила фамилию на Ахматову - как считается, это была фамилия её татарской прабабушки, - когда отец заявил, что не хочет иметь поэта в своей семье. Ахматова утверждала, что происходит от хана Ахмата, прямого потомка Чингисхана и последнего татарского хана, которому русские князья платили дань; он был убит в 1481 году. Надежда Мандельштам считала, что Ахматова выдумала татарское происхождение своей прабабушки (Н. Мандельштам, *Норе Abandoned* / «Вторая книга», Лондон, 1989, с. 449).]

Вторую группу составляли семьи тюркского происхождения, пришедшие в Россию с запада: Тютчевы и Чичерины, прибывшие из Италии; или Рахманиновы, приехавшие из Польши в XVIII веке. Даже Кутузовы были татарского происхождения: *гудуз* по-тюркски означает «яростный» или «безумный». Ирония здесь в том, что великий полководец Михаил Кутузов получил статус героя, сделанного как будто из чисто русского материала. Семьи смешанного славянского и татарского происхождения составляли третью категорию. Среди них были некоторые из самых знатных русских династий - Шереметевы, Строгановы и Ростопчины, - хотя таких семей было немало и на более низком уровне. Семья Гоголя, например, была смешанного польско-украинского происхождения, но имела общих предков с тюркскими Гогелями, чья фамилия происходила от чувашского слова *гогюл* - названия степной птицы. Гоголь, как известно, отличался птичьими чертами, особенно клювообразным носом. Последнюю группу составляли русские семьи, которые меняли свои имена, придавая им более тюркское звучание, либо потому, что вступили в брак с татарской семьёй, либо потому, что приобретали земли на востоке и хотели иметь ровные

⁹ О происхождении Кандинского см.: В. В. Бараев, *Древо: декабристы и семейство Кандинских* (Москва, 1991).

Принимать тюркские имена стало верхом моды при московском дворе между XV и XVII веками, когда татарское влияние Золотой Орды оставалось очень сильным и формировались многие знатные династии. В XVIII веке, когда петровские дворяне были обязаны смотреть на Запад, эта мода пришла в упадок. Но в XIX веке она возродилась - до такой степени, что многие чистокровно русские семьи выдумывали себе легендарных татарских предков, чтобы казаться более экзотичными. Набоков, например, утверждал - возможно, не без иронии, - что его семья происходит не от кого иного, как от самого Чингисхана, который, «как говорят, породил Набока, мелкого татарского князька XII века, женившегося на русской девице в эпоху чрезвычайно художественной русской культуры».¹¹



Бурятский шаман в маске, с бубном, колотушкой и палками с конскими головками. Обратите внимание на железные украшения на его одеянии. Начало 1900-х годов.

Вернувшись из области Коми, Кандинский прочёл доклад о результатах своей поездки в Императорском этнографическом обществе в Петербурге. Зал был полон. Шаманские верования евразийских племён в то время обладали для русской публики экзотическим

¹¹ Там же, с. 142; В. Набоков, *Strong Opinions* [«Твёрдые мнения»] (Нью-Йорк, 1973), с. 119.

очарованием: культура Запада широко воспринималась как духовно мёртвая, и интеллектуалы обращали взгляд к Востоку в поисках духовного обновления. Но этот внезапный интерес к Евразии был также в центре настоящего нового спора о корнях русской народной культуры.

Согласно основополагающему мифу, Россия развивалась как христианская цивилизация. Её культура была продуктом совместного влияния Скандинавии и Византии. Национальный эпос, который русские любили рассказывать о самих себе, был историей борьбы земледельцев северных лесных земель против всадников азиатской степи - аваров и хазар, половцев и монголов, казахов, калмыков и всех прочих племён с луками и стрелами, которые с древнейших времён совершали набеги на Русь. Этот национальный миф стал столь существенной частью европейского самосознания русских, что даже предположение об азиатском влиянии на русскую культуру навлекало обвинения в измене.

Однако в последние десятилетия XIX века культурные настроения изменились. По мере того как империя распространялась по азиатской степи, росло движение, стремившееся принять её культуры как часть собственной культуры России. Первый важный признак этого культурного сдвига появился в 1860-х годах, когда Стасов попытался показать, что значительная часть русской народной культуры, её орнамент и былины имели восточные предшественники. Славянофилы и другие патриоты осудили Стасова. И всё же к концу 1880-х годов, когда Кандинский совершил свою поездку, произошёл настоящий взрыв исследований азиатских истоков русской народной культуры. Археологи, такие как Д. Н. Анучин и Н. И. Веселовский, выявили глубину татарского влияния на культуру каменного века в России. Они также обнаружили - или, по крайней мере, предположили - азиатское происхождение многих народных верований среди русских крестьян степи.¹² Антропологи находили шаманские практики в священных обрядах русских крестьян.¹³ Другие указывали на ритуальное использование тотемов русским крестьянством в Сибири.¹⁴ Антрополог Дмитрий Зеленин утверждал, что анимистические верования крестьян передались им от монгольских племён. Как башкиры и чуваша - племена финского корня с сильной татарской примесью, - русские крестьяне пользовались змееподобным кожаным оберегом, чтобы «вытянуть» лихорадку; и, подобно коми, остякам и бурятам на Дальнем Востоке, они, как известно, подвешивали тушку горностая или лисицы у входа в дом, чтобы отогнать «дурной глаз». У русских крестьян Петровского уезда Среднего Поволжья существовал обычай, напоминавший тотемизм, практиковавшийся многими азиатскими племенами. Когда рождался ребёнок, они вырезали деревянную фигурку младенца и вместе с последом хоронили её в гробике под домом семьи. Считалось, что это обеспечит ребёнку долгую

¹² Оценку этой работы см.: Б. Фармаковский, Н. И. Веселовский — археолог (Санкт-Петербург, 1919).

¹³ Е. В. Аничков и др., История русской литературы (Москва, 1908), т. 1, с. 993; П. Богаевский, «Религиозные представления вотяков», Этнографическое обозрение, № 2 (1890).

¹⁴ В. Г. Тан-Богораз, «К психологии шаманства народов северо-восточной Азии», Этнографическое обозрение, № 1–2 (1910).

жизнь.¹⁵ Все эти открытия поднимали тревожные вопросы о самобытности русских. Кто они - европейцы или азиаты? Подданные царя или потомки Чингисхана?

¹⁵ Д. Зеленин, *Le Culte des idoles en Sibérie* [«Культ идолов в Сибири»] (Париж, без даты), с. 13–59, 118–120, 153.

В 1237 году огромная армия монгольских всадников покинула свои степные базы в Кыпчакской степи к северу от Чёрного моря и обрушилась на княжества Киевской Руси. Русские были слишком слабы и внутренне раздроблены, чтобы сопротивляться, и в течение следующих трёх лет каждый крупный русский город, за исключением Новгорода, пал перед монгольскими ордами. Следующие 250 лет Россия управлялась, пусть и косвенно, монгольскими ханами. Монголы не занимали центральные русские земли. Они осели со своими конями на плодородных степных землях юга и собирали налоги с русских городов, над которыми поддерживали своё господство посредством периодических набегов свирепой жестокости.

Трудно переоценить чувство национального стыда, которое вызывает у русских «монгольское иго». Если не считать Венгрию, Киевская Русь была единственной крупной европейской державой, захваченной азиатскими ордами. В отношении военной технологии монгольские всадники намного превосходили силы русских княжеств. Но им редко приходилось это доказывать. Немногие русские князья думали бросить им вызов. Лишь в 1380 году, когда власть монголов уже слабела, русские дали им первое настоящее сражение. И даже после этого понадобился ещё целый век междоусобной борьбы между монгольскими ханами - завершившейся отделением от Золотой Орды трёх самостоятельных ханств: Крымского ханства в 1430 году, Казанского ханства в 1436 году и Астраханского ханства в 1466 году, - прежде чем русские князья нашли силы вести войну против каждого из них по очереди. В целом, следовательно, монгольское владычество было историей сотрудничества самих русских князей с их азиатскими повелителями. Этим объясняется, почему, вопреки национальному мифу, сравнительно немного городов было разрушено монголами; почему русские искусства и ремёсла, и даже такие крупные предприятия, как строительство церквей, не обнаруживают признаков замедления; почему торговля и земледелие продолжались как обычно; и почему в период монгольского владычества не было массового переселения русского населения из южных областей, ближайших к монгольским войнам.¹

Согласно национальному мифу, монголы пришли, они терроризировали и грабили, а затем ушли, не оставив следа. Россия могла пасть под монгольским мечом, но её христианская цивилизация, с монастырями и церквями, осталась незатронутой азиатскими ордами. Это представление всегда оставалось центральным для самосознания русских как христиан. Они могут жить на азиатской степи, но обращены лицом к Западу. «От Азии, - писал Дмитрий Лихачёв, ведущий культурный историк России XX века, - мы получили

¹ См.: J. Fennell, *The Crisis of Medieval Russia* [«Кризис средневековой Руси»] (Лондон, 1983), с. 78–79, 87–89.

чрезвычайно мало», - и его книга под названием «Русская культура» больше ничего не говорит о монгольском наследии.² Этот национальный миф основан на представлении о культурной отсталости монголов. Они правили террором, принеся с собой в Россию, по знаменитому выражению Пушкина, «ни алгебры, ни Аристотеля», в отличие от мавров, когда те завоевали Испанию. Они погрузили Россию в её «тёмный век». Карамзин в своей «Истории государства Российского» ничего не написал о культурном наследии монгольского владычества. «Что, - спрашивал он, - народ гражданский мог узнать от кочующего?»³ Великий историк Сергей Соловьёв посвятил культурному влиянию монголов всего три страницы в своей двадцативосьмитомной «Истории России». Даже Сергей Платонов, ведущий исследователь монголов XIX века, утверждал, что монголы не оказали влияния на русскую культурную жизнь.

На самом деле монгольские племена были далеко не отсталыми. Во всяком случае, особенно в области военной технологии и организации, они значительно опережали русский народ, чьими землями так долго владели. Монголы обладали сложной системой управления и налогообложения, из которой русское государство позднее развило собственные структуры; это отражено в татарском происхождении многих соответствующих русских слов, таких как «деньги», «таможня» и «казна». Археологические раскопки близ монгольской столицы Сарая - около Царицына, нынешнего Волгограда, на Волге - показали, что монголы были способны создавать крупные городские поселения с дворцами и школами, хорошо распланированными улицами и гидравлическими системами, ремесленными мастерскими и хозяйствами. Если монголы не занимали центральную часть России, то не потому, как полагал Соловьёв, что были слишком примитивны, чтобы её завоевать или контролировать, а потому, что без богатых пастбищ и торговых путей северные лесные земли мало что давали их кочевому образу жизни. Даже налоги, которые они взимали с русских, хотя и были тяжки для крестьянства, были ничтожны по сравнению с богатствами, получаемыми ими от своих колоний на шёлковом пути - на Кавказе, в Персии, Средней Азии и Северной Индии.

Монгольское владычество оставило глубокий след в русском образе жизни. Как Пушкин писал Чаадаеву в 1836 году, именно тогда Россия отделилась от Запада. Эта история бросала фундаментальный вызов европейскому самосознанию русских:

Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена. Для достижения этой цели мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру, так что нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех.... Татарское нашествие - печальная и внушительная история... Разве не находите вы чего-то значительного в теперешнем положении

² Д. Лихачёв, *Русская культура* (Москва, 2000), с. 21.

³ Н. М. Карамзин, *История государства Российского* (Санкт-Петербург, 1817), т. 5, с. 358, 359–360, 373–374

России, чего-то такого, что поразит будущего историка? Думаете ли вы, что он поставит нас вне Европы?? ... Хотя лично я сердечно привязан к государю, я далеко не восторгаюсь всем, что вижу вокруг себя; как литератора - меня раздражают, как человека с предрассудками - я оскорблен, - но клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам бог ее дал.⁴

Готовность Пушкина принять это наследие была исключительной, учитывая то табу, которым Азия являлась для образованных слоёв России того времени. Возможно, это объяснялось происхождением самого Пушкина: по материнской линии он был африканского происхождения. Пушкин был правнуком Абрама Ганнибала, абиссинца, найденного во дворце османского султана в Стамбуле и купленного русским послом в подарок Петру Великому. Любимец петровского двора, Ганнибал был отправлен учиться в Париж. При императрице Елизавете он дослужился до генерал-майора; она пожаловала ему имение с 1400 крепостными в Михайловском, близ Пскова. Пушкин очень гордился своим прадедом: он унаследовал его африканские губы и густые чёрные кудрявые волосы. Он написал незавершённый роман *«Арап Петра Великого»* (1827), а в начальной главе *«Евгения Онегина»* приложил длинное примечание о своём происхождении к строке - несомненно, сочинённой так, чтобы потребовалось это примечание, - *«Под небом Африки моей»*.⁵

Но русские западники вроде Чаадаева не находили в монгольском наследии ничего впечатляющего. Стремясь объяснить, почему их страна пошла по пути, отличному от Западной Европы, многие русские винили деспотизм монгольских ханов. Карамзин указывал на монголов как на причину вырождения политических нравов России. Историк В. О. Ключевский описывал русское государство как «азиатское строение, украшенное европейским фасадом».⁶

Азиатский характер русского деспотизма стал общим местом демократической интеллигенции XIX века и позднее также использовался как объяснение советской системы. Герцен говорил, что Николай I был «Чингисханом с телеграфом», а продолжая эту традицию, Сталина сравнивали с Чингисханом, вооружённым телефоном. У русской самодержавной традиции было много корней, но монгольское наследие более чем многое другое закрепило основной характер её политики. Ханы требовали - и безжалостно добивались - полного подчинения своей воле от всех подданных, и от крестьян, и от знати. Московские князья подражали поведению ханов, когда вытеснили их с русских земель и в XVI веке унаследовали их власть как цари. Более того, они обосновывали свой новый имперский статус не только духовным происхождением от Византии, но и территориальным наследием Чингисхана. Титул «царь» использовался последним ханом

⁴ Письмо Чаадаеву на французском языке, 19 октября 1836 года, в кн.: *Сочинения Пушкина. Переписка*, в 3 т. (Санкт-Петербург, 1906–1911), т. 3, с. 388.

⁵ А. Пушкин, *Eugene Onegin*, пер. J. Falen (Оксфорд, 1990), с. 26.

⁶ В. О. Ключевский, *Курс русской истории*, в 5 т. (Москва, 1937), т. 4, с. 352.

Золотой Орды, и долгое время русские слова «царь» и «хан» были взаимозаменяемы. Даже Чингисхан передавался как Чингис-царь.⁷

По мере распада Золотой Орды и продвижения царского государства на восток многие монголы, служившие хану, остались в России и поступили на службу при московском дворе. Потомки Чингисхана занимали заметное положение при московском дворе, и, по любым оценкам, значительная часть русской аристократии имела в своих жилах кровь великого хана. Было по крайней мере два царя, происходивших от Золотой Орды. Один из них - Симеон Бекбулатович, также известный как Саин-Булат, который почти год, в 1575 году, был царём части России. Внук хана Золотой Орды, Бекбулатович поступил к московскому двору и поднялся по служебной лестнице, став приближённым Ивана IV, «Грозного». Иван поставил Бекбулатовича править боярскими владениями, а сам удалился в деревню, приняв титул «князя Московского». Это назначение было временным и тактическим манёвром Ивана, направленным на то, чтобы усилить контроль над его мятежной гвардией - опричниной. Бекбулатович был только номинальным правителем. Но выбор Ивана явно был обусловлен высоким престижем, который Золотая Орда всё ещё сохраняла в обществе. По окончании его краткого «царствования» Иван наградил Бекбулатовича богатым имением в 140 000 гектаров и титулом великого князя Тверского. Однако при Борисе Годунове Бекбулатовича обвинили в измене, лишили имения и насильно отправили в Кирилло-Белозерский монастырь. Борис Годунов был другим царём - потомком Золотой Орды: пра-пра-пра-праправнуком татарского хана по имени Чет, поступившего на службу к московским князьям в середине XIV века.⁸

В России оседали не только монгольские вельможи. Монгольское нашествие было связано с огромной миграцией кочевых племён, вынужденных искать новые пастбища в степи из-за перенаселения Монголии. Вся евразийская степь, от Украины до Средней Азии, была охвачена пришлыми племенами. Многие переселенцы были поглощены оседлым населением и остались в России, когда Золотая Орда была оттеснена обратно к Монголии. Их татарские имена до сих пор отмечены на картах южной России и Поволжья: Пенза, Чембар, Ардым, Алубей, Кевда, Ардатов и Алатырь. Некоторые поселенцы были отрядами монгольской армии, размещёнными в качестве администраторов в южных пограничных землях между Волгой и Бугом. Другие были торговцами или ремесленниками, пришедшими работать в русские города, либо бедными кочевниками, вынужденными стать крестьянами-земледельцами после потери стад. Приток этих татарских переселенцев был столь велик, а смешение с местным населением на протяжении нескольких веков столь значительно, что представление о крестьянстве чисто русского происхождения следует считать не более чем мифом.

⁷ M. Cherniavsky, «Khan or Basileus: An Aspect of Russian Medieval Political Theory» [«Хан или василевс: один аспект русской средневековой политической теории»], *Journal of the History of Ideas*, 20 (1959), с. 459–476; C. Halperin, *Russia and the Golden Horde: The Mongol Impact on Medieval Russian History* [«Россия и Золотая Орда: монгольское влияние на средневековую русскую историю»] (Bloomington, 1985), с. 98.

⁸ B. Ischboldin, *Essays on Tartar History* [«Очерки татарской истории»] (New Delhi, 1963), с. 96–109.

Монгольское влияние глубоко проникло в корни русской народной культуры. Многие самые основные русские слова имеют татарское происхождение: «лошадь», «базар», «амбар», «сундук» и ещё несколько сотен.⁹ Как уже отмечалось, заимствованные татарские слова были особенно распространены в языке торговли и управления, где господствовали потомки Золотой Орды. К XV веку употребление татарских терминов стало столь модным при московском дворе, что великий князь Василий обвинял своих придворных в «чрезмерной любви к татарам и их речи»¹⁰. Но тюркские обороты оставили след и в языке улицы - возможно, особенно заметный в тех словесных связках с «айда», которые выражают намерение столь многих повседневных действий: «айда пойдём», «айда посидим», «айда выпьём».

Русские обычаи также испытали влияние татарской миграции, хотя это легче установить на уровне двора и высшего общества, где русские обычаи гостеприимства явно формировались под влиянием культуры ханов, чем на уровне простого народа. Тем не менее археолог Веселовский проследил русские народные запреты, связанные с порогом - например, не наступать на него или не здороваться через него, - до обычаев и верований Золотой Орды. Он также обнаружил монгольское происхождение у русского крестьянского обычая чествовать человека, подбрасывая его в воздух, - церемонии, которую исполнила толпа благодарных крестьян над отцом Набокова после того, как тот уладил спор в имении.¹¹

Внезапно, глядя с моего места за столом в одно из западных окон, я становился очевидцем замечательного случая левитации. Там на секунду являлась, торжественно и удобно раскинувшись на воздухе, фигура моего отца; его белый летний костюм слегка зыблился, руки и ноги привольно раскинулись, прекрасное невозмутимое лицо было обращено к небу. Трижды он возносился под уханье и ура незримых качальщиков, второй раз выше первого, и вот вижу его в последнем и наивысшем взлете, покоящимся навзничь, и как бы навек, на кубовом фоне летнего полдня, как те небожители, в ризах, поражающих обилием складок, которые непринужденно парят на церковных сводах, между тем как внизу одна от другой загораются в смертных руках восковые свечи, образуя рой мелких огней в мнении ладана, и иерей читает о вечном покое, и траурные лилии застыли на лице того, кто лежит там, среди плывущих огней, в еще незакрытом гробу.¹²

Есть также основания предполагать, что шаманские культы монгольских племён вошли в русскую крестьянскую веру, как утверждали Кандинский и его коллеги-антропологи в конце XIX века, хотя показательно, что они не обнаружили следов мусульманской религии, принятой Золотой Ордой в XIV веке.

⁹ В. В. Стасов, «Критика моих критиков», *Собрание сочинений В. В. Стасова, 1847–1886*, в 3 т. (Санкт-Петербург, 1894), т. 3, с. 1336, 1350.

¹⁰ Цит. по: G. Vernadsky, *The Mongols and Russia* [«Монголы и Русь»] (New Haven, 1953), с. 383.

¹¹ Н. И. Веселовский, «Пережитки некоторых татарских обычаев», *Живая старина*, т. 21, № 1 (1912), с. 27–38.

¹² В. Набоков, *Speak, Memory* [«Память, говори»] (Harmondsworth, 1969), с. 26–27.

[Ещё долго после того, как шаманизм вошёл в моду, мусульманское влияние на русскую культуру оставалось запретной темой. Даже в Санкт-Петербурге - городе, основанном на принципе религиозной терпимости, - мечети не было до 1909 года.]

Многие крестьянские секты, например «плакальщики» и «прыгуны», использовали техники, весьма напоминавшие приёмы азиатских шаманов, чтобы достичь трансового состояния религиозного экстаза.¹³

Юродивый, вероятно, также происходил от азиатских шаманов, несмотря на свой образ как сущностно «русского типа» во многих произведениях искусства. Трудно сказать, откуда появились юродивые. Разумеется, никакой школы юродивых не существовало, и, подобно Распутину - который в своём роде тоже был юродивым, - они, по-видимому, возникали как простые люди, обладавшие собственными техниками пророчества и исцеления, что позволяло им вступать на путь религиозного странничества. В русском фольклоре «дурак ради Христа», или, короче, юродивый, имел статус святого, хотя вёл себя скорее как идиот или безумец, чем как самоотрекающийся мученик, которого требовал святой Павел. Широко считавшийся ясновидцем и колдуном, юродивый одевался в причудливые одежды, носил железный колпак или обруч на голове и цепи под рубахой. Он странствовал бедняком по деревням, живя на подаяния крестьян, которые, как правило, верили в его сверхъестественные способности прорицания и исцеления. Его часто принимали, кормили и давали ночлег в домах провинциальной аристократии.

Семья Толстых держала при Ясной Поляне юродивого. В полувымышленном, полуавтобиографическом «Детстве» Толстой вспоминает запоминающуюся сцену, в которой дети дома прячутся в тёмном чулане в комнате юродивого Гриши, чтобы увидеть его цепи, когда он ложится спать:

Нам всем было жутко в темноте; мы жались один к другому и ничего не говорили. Почти вслед за нами тихими шагами вошел Гриша. В одной руке он держал свой посох, в другой -- сальную свечу в медном подсвечнике. Мы не переводили дыхания.

-- Господи Иисусе Христе! Мати пресвятая богородица! Отцу и сыну и святому духу... -- вдыхая в себя воздух, твердил он, с различными интонациями и сокращениями, свойственными только тем, которые часто повторяют эти слова.

С молитвой поставив свой посох в угол и осмотрев постель, он стал раздеваться. Распоясав свой старенький черный кушак, он медленно снял изорванный нанковый зипун, тщательно сложил его и повесил на спинку стула

... Движения его были медленны и обдуманно.

Оставшись в одном белье, он тихо опустился на кровать, окрестил ее со всех сторон и, как видно было, с усилием -- потому что он поморщился -- поправил под рубашкой вериги. Посидев немного и заботливо осмотрев прорванное в некоторых местах белье, он встал, с молитвой поднял свечу в уровень с кивотом, в котором стояло несколько образов, перекрестился на них и перевернул свечу огнем вниз. Она с треском потухла.

¹³ D. Mackenzie Wallace, *Russia*, в 2 т. (London, 1905), т. 1, с. 331–332.

В окна, обращенные на лес, ударяла почти полная луна. Длинная белая фигура юродивого с одной стороны была освещена бледными, серебристыми лучами месяца, с другой -- черной тенью; вместе с тенями от рам падала на пол, стены и доставала до потолка. На дворе караульщик стучал в чугунную доску..

Сложив свои огромные руки на груди, опустив голову и беспрестанно тяжело вздыхая, Гриша молча стоял перед иконами, потом с трудом опустился на колени и стал молиться.

Сначала он тихо говорил известные молитвы, ударяя только на некоторые слова, потом повторил их, но громче и с большим одушевлением. Он начал говорить свои слова, с заметным усилием стараясь выражаться по-славянски. Слова его были нескладны, но трогательны. Он молился о всех благодетелях своих (так он называл тех, которые принимали его), в том числе о матушке, о нас, молился о себе, просил, чтобы Бог простил ему его тяжкие грехи, твердил: "Боже, прости врагам моим!" -- кряхтя поднимался и, повторяя еще и еще те же слова, припадал к земле и опять поднимался, несмотря на тяжесть вериг, которые издавали сухой резкий звук, ударяясь о землю... Долго еще находился Гриша в этом положении религиозного восторга и импровизировал молитвы. То твердил он несколько раз сряду: *Господи помилуй*, но каждый раз с новой силой и выражением; то говорил он: *прости мя, господи, научи мя, что творить... научи мя что творити, господи!* -- с таким выражением, как будто ожидал сейчас же ответа на свои слова; то слышны были одни жалобные рыдания... Он приподнялся на колени, сложил руки на груди и замолк..¹⁴

Писатели и художники изображали юродивого как архетип простого русского верующего. В «*Борисе Годунове*» Пушкина и Мусоргского юродивый предстает совестью царя и голосом страдающего народа. Князя Мышкина, эпилептика и хриstopодобного героя «*Идиота*», богатый купец Рогожин называет юродивым; и Достоевский явно стремился создать в нём подлинно христианского человека, который, как юродивый, вытеснен на окраину общества. В картине «*На Руси*» (1916) Михаил Нестеров изобразил юродивого как неофициального духовного вождя русского народа. И всё же необученные и в значительной степени импровизированные таинства юродивого, вероятно, были обязаны азиатским шаманам больше, чем Русской церкви. Подобно шаману, юродивый исполнял своего рода кружащийся танец со странными воплями и криками, чтобы войти в состояние религиозного экстаза; он использовал барабан и колокольчики в своих магических обрядах; он носил цепи, разделяя с азиатскими шаманами веру в то, что железо обладает сверхъестественной силой. Подобно шаману, юродивый часто использовал в своих обрядах образ ворона - птицы, имеющей в русском фольклоре магический и бунтарский статус. На протяжении всего XIX века крестьяне Поволжья видели в небе казачьих вождей-бунтовщиков Пугачёва и Разина в облике гигантских воронов.¹⁵

Многие распространённые элементы русской одежды также имели азиатское происхождение - факт, отражённый в тюркской этимологии русских названий одежды:

¹⁴ Л. Толстой, *Childhood, Boyhood, Youth* [«Детство. Отрочество. Юность»], пер. R. Edmonds (London, 1964), с. 43–44.

¹⁵ См.: P. Longworth, «The Subversive Legend of Stenka Razin» [«Подрывная легенда о Стеньке Разине»], в кн.: V. Strada (ред.), *Russia*, в 2 т. (Turin, 1975), т. 2, с. 29.

кафтан, зипун, армяк, сарафан и халат.¹⁶ Даже царская корона, или шапка Мономаха, которую легенда выводила из Византии, вероятно, была татарского происхождения.¹⁷ Русская пища также испытала глубокое влияние культур Востока: многие основные русские блюда, такие как плов, лапша и творог, были заимствованы с Кавказа и из Средней Азии, а другие пищевые привычки, например русский вкус к конине и кумысу - перебродившему кобыльему молоку, - несомненно, унаследованы от монгольских племён. В отличие от христианского Запада и большинства буддийских культур Востока, в России не существовало религиозного запрета на употребление конины. Подобно монгольским племенам, русские даже разводили особую породу лошадей для еды или - в Поволжье - для доения ради кумыса. Такие практики были практически неизвестны в Западной Европе - по крайней мере до XIX века, когда французские социальные реформаторы начали пропагандировать употребление конины как решение проблем бедности и недоедания. Но даже тогда употребление лошадиного мяса было отмечено некоторым клеймом. Разведение лошадей на мясо на Западе считалось варварством.¹⁸

Все основные племена Средней Азии - казахи, узбеки, калмыки и киргизы - были ответвлениями Золотой Орды. После распада Орды в XV веке они остались в русской степи и стали союзниками или подданными царя. Предки казахов - исламские тюрко-монголы - вышли из Золотой Орды в XV веке. Постепенно они сблизились с русскими, поскольку были вытеснены с самых богатых степных пастбищ соперничающими племенами - джунгарами и узбеками. Узбеки также вышли из Орды в XV веке. Они перешли к земледельческой жизни на плодородной Ферганской равнине, унаследовав богатства древних иранских оазисных городов между Оксом и Яксартом - наследие Тамерлана, - и на этой основе впоследствии основали узбекские государства Бухару, Хиву и Коканд и установили торговые отношения с царём. Что касается калмыков, то они были западными монголами - ойратами, - покинувшими монгольскую армию и оставшимися в степи после распада Золотой Орды; тюркский глагол *kalmak*, от которого происходит их имя, означает «оставаться». Вытесненные на запад другими племенами, они со своими стадами осели близ Астрахани, на северных берегах Каспия, и стали главными поставщиками русской кавалерии, ежегодно перегоняя в Москву 50 000 лошадей, пока эта торговля не пришла в упадок в XVIII веке.¹⁹ Русские поселенцы вытеснили калмыков из волжской степи в первые десятилетия XIX века. Большинство племён ушло обратно на восток, но другие осели в России, где занялись ремёслами или земледелием и приняли православие. Ленин

¹⁶ *Русский традиционный костюм. Иллюстрированная энциклопедия* (Санкт-Петербург, 1999), с. 21–22, 91–92, 107, 282–286, 334–335.

¹⁷ R. Wortman, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, в 2 т. [«Сценарии власти: миф и церемония в русской монархии»] (Princeton, 1995), т. 1, с. 26.

¹⁸ E. Edwards, *Horses: Their Role in the History of Man* [«Лошади: их роль в истории человека»] (London, 1987), с. 213; F. Simmons, *Eat Not This Flesh: Food Avoidance from Prehistory to the Present* [«Не ешь этой плоти: пищевые запреты от доисторических времён до современности»] (London, 1994), с. 183.

¹⁹ M. Khodarkovsky, *Where Two Worlds Met: The Russian State and the Kalmyk Nomads 1600–1771* [«Там, где встретились два мира: Русское государство и калмыцкие кочевники, 1600–1771»] (Ithaca, 1992), с. 5–28.

происходил от одного из этих калмыков. Его дед по отцовской линии, Николай Ульянов, был сыном калмыка из Астрахани. Это монгольское происхождение было ясно заметно во внешности Ленина.

Чтобы увековечить победу над монгольскими ханствами Казани и Астрахани, Иван Грозный повелел возвести на Красной площади в Москве новый собор. Храм Василия Блаженного, как он впоследствии стал известен в народе - в честь любимого городом юродивого, - был завершён в 1560 году, всего через пять лет после начала строительства. Собор был гораздо большим, чем просто символ победы России над монгольскими ханствами. Он был торжественным провозглашением освобождения страны от татарской культуры, господствовавшей над ней с XIII века. Своими яркими красками, игривым убранством и дерзкими луковичными куполами храм Василия Блаженного должен был стать радостным празднованием византийских традиций, к которым Россия теперь возвращалась, хотя, по правде говоря, ничего столь вычурного в православной традиции не существовало, а напоминающие мечеть черты собора, вероятно, восходили к восточному стилю.

Первоначально собор назывался храмом Покрова Богородицы - в память о том, что Казань была взята именно в этот священный праздник, Покров, в 1552 году. Победа Москвы над татарами мыслилась как религиозное торжество, а империя, начало которой положила эта победа, во многом воспринималась как православный крестовый поход. Завоевание азиатской степи изображалось как священная миссия защиты Церкви от татарских неверных. Это было выражено в учении о Москве как о Третьем Риме - учении, которое храм Василия Блаженного воплотил в камне: согласно ему Россия стала воспринимать себя как предводительницу поистине вселенской христианской империи, построенной на традициях Византии. Подобно тому как могущественное Российское государство строилось на необходимости защищать своих христианских поселенцев в языческой степи, русское национальное сознание формировалось в этой религиозной войне против Востока. В русском сознании эта религиозная граница всегда была важнее всякой этнической, и древнейшие слова для обозначения чужеземца - например, «иноверец» - несут в себе оттенок иной веры. Не менее показательны и то, что русское слово «крестьянин», которое во всех других европейских языках восходит к представлению о деревне или земле, связано со словом «христианин».

От взятия Казани в 1552 году до революции 1917 года Российская империя росла с фантастической скоростью - более чем на 100 000 квадратных километров ежегодно. Русских влекло на восток пушное богатство - это «мягкое золото», которое в разгар пушной торговли в XVII веке давало треть имперской казны.¹ Колониальная экспансия России была

¹ M. Bassin, «Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century» [«Изобретая Сибирь: образы русского Востока в начале XIX века»], *American Historical Review*, т. 96, № 3 (1991), с. 767.

грандиозной охотой на медведей и норок, соболей, горностаев, лисиц и выдр. По пятам за звероловами шли казацки наёмники - такие, как отряды под командованием русского героя Ермака, захватившего богатые рудой уральские земли для своего покровителя Строганова и окончательно разгромившего Сибирское ханство в 1582 году. Затем приходили царские войска: они строили крепости и взимали дань с местных племён. Вскоре за ними следовали церковные миссионеры, стремившиеся лишить эти племена их шаманских культов. Огромное полотно Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» (1895) - многолюдная батальная сцена, где казаки с иконами и мушкетами сражаются с языческими лучниками, а шаманы бьют в бубны, - сильнее любого другого произведения искусства закрепило в национальном сознании этот мифический образ Российской империи. В изображении Сурикова подлинный смысл завоевания состоял в том, чтобы подорвать власть шаманов, пользовавшихся у азиатских племён божественным статусом.



Покорение Сибири Ермаком Тимофеевичем

Это религиозное покорение азиатской степи было для Российской империи куда более существенным, чем аналогичная роль миссий в заморских империях европейских государств. Объяснение этому - география. Между Россией и её азиатскими колониями не лежал великий океан: они составляли часть одного и того же материкового массива. Уральские горы, официально отделявшие европейскую степь от азиатской, физически представляли собой не более чем цепь больших холмов с обширными полосами степи между ними, и путешественнику, пересекавшему их, приходилось спрашивать у ямщика, где же находятся эти знаменитые горы. Поэтому, не имея ясного географического рубежа, который отделял бы их от азиатских колоний, русские обращались к культурным категориям. Особенно важным это стало в XVIII веке, когда Россия стремилась заново определить себя как европейскую империю, присутствующую на Западе. Если Россия должна была предстать западным государством, ей необходимо было выстроить более

отчётливую культурную границу, отделявшую её от этого «азиатского другого» на Востоке. Религия была самой простой из таких категорий. Все нехристианские племена царя объединялись под названием «татар», независимо от их происхождения или веры - мусульманской, шаманской или буддийской. Чтобы усилить это разделение на «добро» и «зло», слово «Tartar» намеренно писали с лишней буквой «r», сближая его с греческим словом, означающим «ад» - Tartarus. В более широком смысле существовала склонность воспринимать все вновь завоёванные Россией территории - Сибирь, Кавказ и Среднюю Азию - как единый, недифференцированный «Восток», как некую «азиатчину», ставшую синонимом «восточной праздности» и «отсталости». Образ Кавказа был ориентализирован - его представляли через рассказы путешественников о диких и свирепых племенах. Карты XVIII века относили Кавказ к мусульманскому Востоку, хотя географически он находился на юге, а исторически был древней частью христианского Запада. В Грузии и Армении Кавказ содержал христианские цивилизации, восходившие к IV веку, за пятьсот лет до обращения русских в христианство. Это были первые государства в Европе, принявшие христианскую веру, - ещё до обращения Константина Великого и основания Византийской империи.

Нигде русские не стремились так настойчиво возводить культурные границы, как в Сибири. В воображении XVIII века Урал был превращён в огромную горную гряду, словно созданную Богом посреди степи, чтобы обозначить восточный предел цивилизованного мира.

[Культурное значение Уральских гор для европейского самоопределения России сохранялось до наших дней - о чём свидетельствует выдвинутая Горбачёвым идея Европы «от Атлантики до Урала». Русские по западную сторону этих гор были христианами по своим обычаям, тогда как азиаты по восточную сторону описывались русскими путешественниками как «дикари», которых необходимо было укротить.² Чтобы придать Сибири более азиатский облик, русские атласы XVIII века лишали её русского названия - Сибирь - и называли вместо этого «Великой Татарией», заимствуя это обозначение из западной географической лексики. Путешественники писали о её азиатских племенах - тунгусах, якутах, бурятах, - вовсе не упоминая оседлое русское население Сибири, хотя оно уже было значительным. Так, оправдывая весь колониальный проект на востоке, степь в русском сознании была заново сконструирована как дикая и экзотическая пустыня, чьи богатства оставались нетронутыми. Это была «наша Перу» и «наша Индия».³

Этот колониальный взгляд ещё более укрепился вследствие экономического упадка Сибири в XVIII и начале XIX века. По мере того как в Европе менялась мода и пушная торговля

² M. Khodarkovsky, «Ignoble Savages and Unfaithful Subjects»: Constructing Non-Christian Identities in Early Modern Russia» [«Неблагородные дикари и неверные подданные»: конструирование нехристианских идентичностей в России раннего Нового времени], в кн.: D. Brower and E. Lazzerini (ред.), *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700–1917* [«Российский Восток: имперские окраины и народы, 1700–1917»] (Bloomington, 1997), с. 10.

³ Bassin, «Inventing Siberia», с. 768–770.

теряла значение, а попытки русского государства развивать горное дело не могли возместить потерю доходов, образ обещанного девственного континента внезапно уступил место мрачному представлению о бескрайней пустоши. «Один только Невский проспект стоит по меньшей мере в пять раз больше всей Сибири», - писал один чиновник.⁴ Другой автор в 1841 году полагал, что России было бы лучше, если бы «океан снега», которым была Сибирь, заменили настоящим морем: оно по крайней мере позволило бы удобнее вести морскую торговлю с Дальним Востоком.⁵ Этот пессимистический образ Сибири укреплялся и её превращением в один огромный тюремный лагерь. Слово «Сибирь» стало в разговорных выражениях синонимом каторги, где бы она ни происходила, синонимом жестокой свирепости - «сибирный» - и тяжёлой жизни - «сибирщина».⁶ В поэтическом воображении сама беспощадная природа Сибири была своего рода тиранией:

Всегда сурова и дика
Сих стран угрюмая природа;
Ревет сердитая река,
Бушует часто непогода,
И часто мрачны облака...
Никто страны сей безотрадной,
Обширной узников тюрьмы,
Не посетит, боясь зимы
И продолжительной и хладной...⁷

Эта Сибирь была областью сознания, воображаемой землёй, куда переносилось всё противоположное европейской России. Её границы постоянно менялись. Для городских элит начала XIX века «Сибирь» начиналась там, где их собственная маленькая «Россия» - Петербург или Москва и дорога к их имению - уступала место миру, которого они не знали. Катенин говорил, что Кострома, всего в 300 километрах к северо-востоку от Москвы, находится «недалеко от Сибири». Герцен считал Вятку, лежащую на несколько сот километров западнее Урала, Сибирью, и в некотором смысле она ею была, поскольку именно туда его сослали в 1835 году. Вигель думал, что Пермь - немного восточнее, но всё ещё вне видимости Уральских гор - находится «в глубине Сибири». Другие полагали, что Владимир, Воронеж или Рязань, до которых от Москвы можно было добраться за день или около того на почтовых, уже были началом «азиатской степи».⁸

⁴ Цит. по: А. И. Степанченко, *Гордость наша Сибирь: молодым о заветном крае* (Иркутск, 1964), с. 5.

⁵ Bassin, «Inventing Siberia», с. 772. В действительности существовало народное предание о том, что сибирская степь некогда была морем. См.: Ф. Ф. Вигель, *Записки*, ч. 2 (Москва, 1892), с. 154.

⁶ В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, в 4 т. (Санкт-Петербург, 1882), т. 4, с. 180.

⁷ К. Рылеев, «Войнаровский» (1825), в кн.: *Полное собрание сочинений* (Ленинград, 1971), с. 192.

⁸ Ю. Лотман, Л. Гинзбург, Б. Успенский, *The Semiotics of Russian Cultural History* [«Семиотика русской культурной истории»] (Ithaca, 1985), с. 111; А. Герцен, *My Past and Thoughts* [«Былое и думы»], пер. С.

Однако отношение русских к Востоку вовсе не было исключительно колониальным. Политически Россия была столь же империалистической, как любое западное государство. Но в культурном отношении здесь существовала глубокая двойственность: наряду с обычной западной позицией превосходства над «Востоком» присутствовали необычайное увлечение им и даже, в некотором смысле, родство с ним.

[Это делает Россию чрезвычайно крупным исключением из провокационного аргумента Эдварда Саида в книге «Ориентализм»: согласно ему, высокомерное европейское чувство культурного превосходства навязало «Востоку» образ «антипода», или «другого», который служил оправданием завоевания Востока Западом. Саид вовсе не рассматривает русский случай].

Во многом это было естественным следствием жизни на краю азиатской степи, между противоположными притяжениями Востока и Запада. Эта неопределённая география была источником глубокой неуверенности - главным образом по отношению к Западу, хотя такие чувства всегда являлись движущей силой и колеблющегося отношения России к Востоку. Русские могли определять себя как европейцев в сравнении с Азией, но на Западе они были «азиатами». Ни один западный писатель не упускал случая подчеркнуть это. По мнению маркиза де Кюстина, центр Петербурга был единственной европейской частью огромной царской империи, а выйти за пределы Невского проспекта значило вступить в область «азиатского варварства, которым Петербург постоянно осаждён»⁹. Сами образованные русские проклинали «азиатскую отсталость» своей страны. Они жаждали, чтобы Запад признал их равными, чтобы Россия вошла в главный поток европейской жизни и стала его частью. Но когда их отвергали или когда им казалось, что Запад недооценил ценности России, даже самые западнически настроенные русские интеллектуалы склонны были испытывать обиду и бросаться к шовинистической гордости за угрожающе азиатские размеры своей страны. Пушкин, например, был вполне европейцем по воспитанию и, как все люди Просвещения, видел в Западе судьбу России. Однако когда Европа осудила Россию за подавление польского восстания в 1831 году, он написал националистическое стихотворение «Клеветникам России», в котором подчёркивал азиатскую природу родной земли - «от хладных финских скал до пламенной Колхиды», греческого названия Кавказа. Однако в этой ориентации на Азию было гораздо больше, чем простая обида на Запад. Российская империя росла через заселение, и русские, уходившие в пограничные зоны - одни ради торговли или земледелия, другие, чтобы бежать от царской власти, - столь же часто перенимали местную культуру, сколь и навязывали местным племенам русский образ жизни. Аксаковы, например, поселившиеся в XVIII веке в степях близ Оренбурга, во время болезней пользовались татарскими средствами. Это означало пить кумыс из конской

Garnett (Berkeley, 1999), с. 170 и далее; Вигель, *Записки*, с. 144; Е. Лаврентьева, *Светский этикет пушкинской поры* (Москва, 1999), с. 346.

⁹ Marquis de Custine, *Empire of the Czar: A Journey through Eternal Russia* [«Империя царя: путешествие по вечной России»] (New York, 1989), с. 211.

кожаной сумы, употреблять особые травы и придерживаться диеты из бараньего жира.¹⁰ Торговля и смешанные браки были повсеместными формами культурного обмена в сибирской степи, но чем дальше на восток, тем вероятнее становилось, что именно русские меняли свои привычки. В Якутске, например, на северо-востоке Сибири, «все русские говорили по-якутски», как писал один автор в 1820-е годы.¹¹ Михаил Волконский, сын декабриста, сыгравший важную роль в русском завоевании и заселении Амурского бассейна в 1850-е годы, вспоминал, как разместил в одной местной деревне отряд казаков, чтобы те учили бурят русскому языку. Через год Волконский вернулся посмотреть, как идут дела: ни один бурят ещё не мог говорить по-русски, зато все двести казаков свободно говорили по-бурятски.¹²

Подобное едва ли могло случиться в заморских империях европейских государств - по крайней мере после того, как их способ действия сменился с торговли на колониальное господство. Ибо, за немногими исключениями, европейцам не нужно было селиться в своих колониях - и не нужно было особенно интересоваться их культурами, - чтобы выкачивать из них богатства. Но такие вещи почти неизбежно должны были происходить в территориальной империи столь огромной, как царская, где русские поселенцы в самых отдалённых областях, находившихся в шести месяцах пути от столицы, часто вынуждены были перенимать местные обычаи. Российская империя развивалась, навязывая русскую культуру азиатской степи, но в самом этом процессе многие колонизаторы сами становились азиатами. Одним из последствий этой встречи была культурная симпатия к колониям, редко встречавшаяся у колонизаторов европейских государств. Нередко даже самые воинственные царские империалисты были знатоками и поклонниками восточных цивилизаций. Потёмкин, князь Таврический, например, наслаждался этническим разнообразием Крыма, который он отнял у последнего из монгольских ханств в 1783 году. В честь победы он построил себе дворец в молдавско-турецком стиле - с куполом и четырьмя башнями-минаретами, словно мечеть.¹³ Впрочем, это было характерно не только для России, но и для Европы XVIII века в целом: именно в тот момент, когда русские войска шли на восток и сокрушали неверных, архитекторы Екатерины в Царском Селе строили китайские деревни и пагоды, восточные гrotы и павильоны в турецком стиле.¹⁴

Живым воплощением этой двойственности был Григорий Волконский, отец знаменитого декабриста, который, выйдя в отставку героем суворовской кавалерии, стал оренбургским

¹⁰ С. Т. Аксаков, *The Family Chronicle* [«Семейная хроника»], пер. М. Beverley (Westport, Conn., 1985), с. 208–211.

¹¹ Е. И. Стогов, «Записки», *Русская старина* (1903), т. 114, с. 123.

¹² С. М. Волконский, *О декабристах: по семейным воспоминаниям* (Москва, 1994), с. 72.

¹³ S. Sebag Montefiore, *Prince of Princes: The Life of Potemkin* [«Князь князей: жизнь Потёмкина»] (London, 2000), с. 293.

¹⁴ См.: D. Shvidkovsky, *The Empress and the Architect: British Architecture and Gardens at the Court of Catherine the Great* [«Императрица и архитектор: британская архитектура и сады при дворе Екатерины Великой»] (New Haven, 1996), гл. 4.

губернатором и занимал этот пост с 1803 по 1816 год. В то время Оренбург был важнейшим оплотом Российской империи. Расположенный в южных предгорьях Урала, он служил воротами в Россию для всех главных торговых путей между Средней Азией и Сибирью. Ежедневно через Оренбург на пути к рынкам Европы¹⁵ проходили тысячи верблюжьих караванов с драгоценными товарами из Азии: скотом, коврами, хлопком, шёлком и драгоценностями. Обязанностью губернатора было облагать эту торговлю налогами, защищать её и содействовать её развитию. В этом Волконский был чрезвычайно успешен: он развивал новые пути к Хиве и Бухаре, важным хлопковым царствам, открывавшим дорогу в Персию и Индию.¹⁶ Но Оренбург был также последним форпостом имперского государства - крепостью, защищавшей русских земледельцев на волжских степных землях от кочевых племён: ногайцев и башкир, калмыков и киргизов, которые кочевали по засушливым степям к востоку от города.

На протяжении XVIII века башкирские скотоводы не раз поднимали восстания против царского государства, поскольку русские поселенцы начали продвигаться на их древние пастбища. Многие башкиры присоединились к казачьему предводителю Пугачёву в его мятеже против сурового режима Екатерины Великой в 1773–1774 годах. Они осадили Оренбург - эта история рассказана Пушкиным в *«Капитанской дочке»* - и захватили все другие города между Волгой и Уралом, грабя имущество и наводя ужас на жителей. После подавления восстания царские власти укрепили Оренбург. Из этой крепости они вели жестокую кампанию умиротворения против степных племён. Эту кампанию продолжил Волконский, которому также пришлось справляться с серьёзным восстанием уральских казаков. В обращении и с теми и с другими он был чрезвычайно суров. По приказу Волконского несколько сотен башкирских и казачьих мятежных вожаков были публично высечены и заклеены на лбу или отправлены в каторжные лагеря на Дальний Восток. Среди башкир губернатор стал известен как «Волконский Суровый»; в казачьем фольклоре он был демонической фигурой, о которой ещё в 1910-е годы пели песни.¹⁷ И всё же Волконский вовсе не был одним лишь суровым человеком. По словам его семьи, по природе он был мягок и добросердечен, обладал поэтической душой и страстью к музыке, а в частной жизни был глубоко христианским человеком. Среди жителей Оренбурга он слыл чудачком. Возможно, это было следствием осколочного ранения, полученного им на войне против турок, после которого в его голове звучали странные голоса. В середине зимы, когда температура в Оренбурге опускалась до минус тридцати градусов, он мог ходить по улицам в халате, а иногда в одном нижнем белье, провозглашая, что Суворов, умерший десять лет назад, «всё ещё жив» в нём. В таком состоянии он отправлялся на рынок и раздавал бедным еду и деньги или же совершенно нагим входил в церковь, чтобы помолиться.¹⁸

¹⁵ Ф. И. Лобысевич, *Город Оренбург: историко-статистический очерк* (Санкт-Петербург, 1878), с. 7; А. Алекторов, *История Оренбургской губернии* (Оренбург, 1883), с. 4.

¹⁶ С. М. Волконский, *Архив декабриста С. Г. Волконского*, т. 1, *До Сибири* (Петроград, 1918), с. 79–80, 276.

¹⁷ Там же, с. 45–51.

¹⁸ Там же, с. 116–118.

Несмотря на жестокое обращение с башкирским населением, Волконский был знатоком их тюркской культуры. Он выучил их тюркский язык и говорил с местными соплеменниками на их родном наречии.¹⁹ Он много путешествовал по Средней Азии и подробно писал о её флоре и фауне, обычаях, истории и древних культурах в своих частных дневниках и письмах домой. Он считал реку Тобол, на восточной стороне Уральских гор, «лучшим уголком всей России»²⁰. Он был ценителем восточных шалей, ковров, фарфора и драгоценностей, которые друзья из Петербурга поручали ему покупать.²¹ В последние годы в Оренбурге он даже стал вести полувосточную жизнь. «Я люблю это место, - писал он своему племяннику Павлу Волконскому, начальнику штаба императора Александра. - Я люблю его кочевой образ жизни».²² Волконский жил как персидский султан в своём экзотическом дворце, окружённый свитой киргизских и калмыцких дворовых крепостных, которых он считал своей «второй семьёй».²³ Он также содержал тайный гарем башкирских «жён».²⁴ Волконский вращался в широком кругу татарских соплеменников, которых любил называть «моими туземцами».²⁵ Отказавшись от имперского мундира, он принимал киргизских ханов в монгольском церемониальном одеянии, а то и просто в халате.²⁶ За все годы, проведённые в Оренбурге, Волконский ни разу не сказал, что скучает по Петербургу, и за всё это время вернулся туда лишь однажды. «Тихая жизнь азиатской степи подходит моему нраву, - писал он своей дочери Софье. - Можете считать меня азиатом; возможно, я и сам себя таковым считаю».²⁷

¹⁹ П. И. Рычков, *История Оренбургская* (Оренбург, 1896), с. 13.

²⁰ Волконский, *Архив декабриста С. Г. Волконского*, с. 261.

²¹ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 2, № 20, л. 95, 130, 154; оп. 4, № 96, л. 17.

²² ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 4, № 144, л. 17–18.

²³ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 4, № 95, л. 14.

²⁴ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 4, № 95, л. 29.

²⁵ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 2, № 20, л. 7, 9 и в других местах.

²⁶ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 4, № 95, л. 12, 16.

²⁷ ИРЛИ РАН, ф. 57, оп. 4, № 96, л. 6.

«Сказочная страна из *“Тысячи и одной ночи”*», - провозгласила Екатерина Великая во время своей первой поездки в недавно присоединённые татарские земли Крыма в 1783 году¹. Литература и империя находились в тесной связи в истории русского завоевания Востока. Чудеса этих мест были столь плодотворным источником для воображения, что многие государственные деятели начинали воспринимать их сквозь образы литературы и искусства. Сказки XVIII века, начиная с русского перевода *«Тысячи и одной ночи»* (1763–1771), изображали Восток как гедонистическое царство чувственной роскоши и праздности, гаремов и султанов, как всё то, чем, собственно, не был суровый Север. Эти темы вновь возникли в восточных мирах грёз XIX столетия.

Этот «Восток» не был местом, которое можно было найти на какой-либо карте. Он находился на юге - на Кавказе и в Крыму, - равно как и на востоке. Две стороны света, юг и восток, слились в воображаемый «Восток» - экзотическую контркультуру в русском воображении, составленную как своего рода попури из множества различных культурных элементов. Так, в *«Князе Игоре»* Бородин мелизматическая музыка *«Половецких плясок»*, ставшая воплощением квинтэссенциального звучания Востока, на самом деле была заимствована из чувашских, башкирских, венгерских, алжирских, тунисских и арабских мелодий. В ней даже присутствовали рабские песни из Америки.²

Задолго до того, как русские узнали свои колонии как этнографические факты, они уже изобрели их в своей литературе и искусстве. Кавказ занимал особое место в русском воображении, и на протяжении большей части XIX века, пока царские армии пытались овладеть его гористой местностью и вели кровопролитную войну против мусульманских племён, русские писатели, художники и композиторы романтически отождествляли себя с ним. Кавказ, изображённый в их произведениях, был диким и опасным краем экзотического очарования и красоты, где русские с севера резко сталкивались с племенными культурами мусульманского юга. Более всех закреплению русского образа Кавказа способствовал Пушкин. В своей поэме *«Кавказский пленник»* - своего рода восточном *«Чайльд-Гарольде»* - он заново создал его как «русские Альпы», место для созерцания и исцеления от недугов городской жизни. Поэма служила путеводителем для нескольких поколений русских дворянских семей, отправлявшихся на Кавказ лечиться на воды. К 1830-м годам, когда Лермонтов поместил действие своего романа *«Герой нашего времени»* в курортный Пятигорск, «кавказское лечение» стало настолько модным среди высших классов, что

¹ Цит. по: Г. Семин, *Севастополь: исторический очерк* (Москва, 1954), с. 24.

² S. Dianin, *Borodin* [«Бородин»] (Oxford, 1963), с. 307.

ежегодное путешествие на юг даже сравнивали с паломничеством мусульман в Мекку.³ Некоторые путешественники испытывали разочарование, не находя дикого, экзотического духа пушкинской поэмы в серой и прозаической действительности русских гарнизонных городков, где ради безопасности они были вынуждены останавливаться. Жажда приключений и романтики была столь сильна, что даже откровенно второстепенный - а ныне почти полностью забытый - беллетрист вроде Александра Бестужева-Марлинского был широко провозглашён литературным гением («Пушкиным прозой») лишь благодаря своим кавказским повестям и путевым очеркам.⁴

Это увлечение Кавказом, по крайней мере для русских писателей, было чем-то большим, чем поиском экзотического очарования. Поколение Пушкина находилось под глубоким влиянием «южной теории» романтизма, изложенной Сисмонди в его книге *De la littérature du Midi de l'Europe* (1813), где древние арабы представлялись первоначальными романтиками. Для молодых русских романтиков, искавших источник, который отличал бы русскую культуру от Запада, теория Сисмонди стала откровением. Внезапно оказалось, что у России есть свой собственный «юг» - Кавказ, уникальная колония мусульманско-христианской культуры, обладание которой приближало её к новому романтическому духу больше, чем любую из западных наций. В своём эссе «*О романтической поэзии*» (1823) писатель Орест Сомов утверждал, что Россия является родиной новой романтической культуры, потому что через Кавказ она восприняла «дух Аравии». Декабристский поэт Вильгельм Кюхельбекер призывал к русской поэзии, которая соединила бы «все интеллектуальные сокровища и Европы, и Аравии»⁵. Лермонтов однажды сказал, что русская поэзия найдёт своё предназначение, «следуя Востоку, а не Европе и французам».⁶ Казаки были особой кастой ярых русских воинов, живших с XVI века на южных и восточных рубежах империи в собственных самоуправляемых общинах: на донских и кубанских землях, вдоль реки Терек на Кавказе, в оренбургской степи и, в стратегически важных поселениях, вокруг Омска, озера Байкал и реки Амур в Сибири. Эти прарусские воины в своём образе жизни были полуазиатами: их мало что отличало от татарских племён восточных степей и Кавказа, от которых они, возможно, и происходили («казак», или *qızzaq*, - тюркское слово, означающее всадника). И казак, и татарский степняк проявляли свирепую храбрость в защите своих свобод; обоим были свойственны природная теплота и непосредственность; оба любили радости жизни. Гоголь подчёркивал «азиатский» и «южный» характер украинских казаков в повести «Тарас Бульба»: фактически он употреблял эти два понятия как взаимозаменяемые. В связанной с этим статье («Взгляд на составление Малороссии», то есть Украины) он пояснял, что именно имел в виду:

³ S. Layton, *Russian Literature and Empire: The Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy* [«Русская литература и империя: завоевание Кавказа от Пушкина до Толстого»] (Cambridge, 1994), с. 54.

⁴ Там же, с. 110.

⁵ В. К. Кюхельбекер, *Сочинения* (Ленинград, 1939), с. 442.

⁶ Л. Гроссман, «Лермонтов и культура Востока», *Литературное наследство*, № 43–44 (1941), с. 736.

И вот составилась народ, по вере и месту жительства принадлежавший Европе, но между тем по образу жизни, обычаям, костюму совершенно азиатский, народ, в котором так странно столкнулись две противоположные части света, две разнохарактерные стихии: европейская осторожность и азиатская беспечность, простодушие и хитрость, сильная деятельность и величайшая лень и нега, стремление к развитию и усовершенствованию - и между тем желание казаться пренебрегающим всякое совершенствование.⁷

Как историк, Гоголь пытался связать природу казаков с периодическими волнами кочевых переселений, прокатывавшимися по степи со времён «гуннов древности». Он утверждал, что только воинственный и энергичный народ, подобный казакам, мог выжить на открытой равнине. Казаки ездили «по-азиатски по степи». Они вырывались со «стремительностью тигра из засад», когда начинали набег.⁸ Толстой, который узнал казаков как армейский офицер, также считал их полуазиатами по характеру. В «Казаках» (1863) Толстой с этнографической подробностью показал, что русские казаки на северной стороне Терека жили образом жизни, практически неотличимым от жизни чеченских горских племён на южной стороне Терека.

Когда Пушкин в начале 1820-х годов отправился на Кавказ, он думал о себе как о человеке, едущем в чужую страну. «Я ещё не выезжал за пределы моей необъятной России», - писал он в «Путешествии в Арзрум»⁹ (1836). Но Лермонтов, приехавший туда десятилетием позже, принял Кавказ как свою «духовную родину» и просил его горы благословить его «как сына»:

«Нет, - говорит он, - я повсюду,
В изгнание, в битве спутник твой!»¹⁰

Горы стали вдохновением и, по сути, местом действия многих его произведений, включая его величайший шедевр - «Герой нашего времени», первый по-настоящему мировой русский прозаический роман. Родившийся в Москве в 1814 году, Лермонтов в детстве страдал ревматическими лихорадками, и потому его несколько раз возили на воды в Пятигорск. Дикий романтический дух горного пейзажа оставил неизгладимый след в душе юного поэта. В начале 1830-х годов он изучал восточную литературу и философию в Московском университете. С этого времени его сильно влекло к фаталистическому мировоззрению, которое он считал наследием России от мусульманского мира; эту идею он исследует в последней главе «Героя нашего времени». Лермонтов живо интересовался кавказским фольклором, особенно преданиями, которые рассказывал Шора Ногмов - мулла, ставший гвардейским офицером, родом из Пятигорска, - о подвигах горских воинов. Один из этих рассказов вдохновил его на написание первой крупной поэмы, «Измаил-Бей», в 1832

⁷ Н. Гоголь, *Полное собрание сочинений*, в 14 т. (Москва—Ленинград, 1937–1952), т. 8, с. 49.

⁸ Там же, с. 56–58.

⁹ Пушкин, *Полное собрание сочинений*, т. 8, с. 463.

¹⁰ «Измаил-Бей» (1832), в кн.: М. Лермонтов, *Полное собрание сочинений*, в 10 т. (Москва, 1999), т. 3, с. 189.

году, хотя к публикации она была допущена лишь много лет спустя. В ней рассказывалась история мусульманского князя, отданного в заложники русским войскам во время завоевания Кавказа. Воспитанный как русский дворянин, Измаил-Бей оставляет службу в русской армии и берётся защищать своих чеченских соотечественников, чьи селения уничтожают царские войска. Сам Лермонтов был зачислен в гвардию, чтобы воевать против этих горских племён, и в некоторой степени отождествлял себя с Измаил-Беем, испытывая похожую раздвоенность верности. Поэт с необычайной храбростью сражался против чеченцев у крепости Грозной, но его отталкивала та жестокая война террора, свидетелем которой он стал в отношении чеченских твердынь в горных аулах. В *«Измаил-Бее»* Лермонтов завершает повествование горьким осуждением Российской империи, которое перо царского цензора не смогло скрыть:

Какие степи, горы и моря
Оружью славян сопротивлялись?
И где велению русского царя
Измена и вражда не покорялись?
Смирись, черкес! и запад и восток,
Быть может, скоро твой разделит рок.
Настанет час - и скажешь сам надменно:
Пускай я раб, но раб царя вселенной!
Настанет час - и новый грозный Рим
Украсит Север Августом другим!
Горят аулы; нет у них защиты,
Врагом сыны отечества разбиты,
И зарево, как вечный метеор,
Играя в облаках, пугает взор.
Как хищный зверь, в смиренную обитель
Врывается штыками победитель;
Он убивает старцев и детей,
Невинных дев и юных матерей
Ласкает он кровавою рукою,
Но жены гор не с женскою душою!
За поцелуем вслед звучит кинжал,
Отпрянул русский, - захрипел, - и пал!
«Отмсти, товарищ!» - и в одно мгновенье
(Достойное за смерть убийцы мщенье!)
Простая сакля, веселя их взор,
Горит, - черкесской вольности костер!...!¹¹

¹¹ Там же, с. 275–276.

Лермонтов был искусным акварелистом, и на одном автопортрете он изображает себя с черкесской шашкой, крепко сжатой в руке; его тело укутано в кавказскую бурку, а патронташи, которые носили горцы, закреплены поверх его гвардейского мундира. Та же смешанная идентичность - полурусская и полуазиатская - была придана Лермонтовым Печорину, герою *«Героя нашего времени»*. Беспокойный, циничный и разочарованный в петербургском высшем обществе, Печорин переживает преображение, когда его, гвардейского офицера, переводят на Кавказ. Он влюбляется в Бэлу, дочь черкесского князя, учит её тюркский язык и надевает черкесскую одежду, чтобы выразить ей свою любовь. В одном месте рассказчик сравнивает его с чеченским разбойником. В этом, по-видимому, и заключалась суть: между «цивилизованным» поведением русских колонизаторов и «варварскими» поступками азиатских племён не было чёткой границы.



Акварельная копия потерянного автопортрета с черкесским мечом и буркой Михаила Лермонтова, 1837 г.

Лермонтов был не единственным русским, принявшим Кавказ как свою «духовную родину». Композитор Балакирев был ещё одним «сыном гор». Основатель «русской музыкальной школы» происходил из древнего татарского рода и, судя по тому, как часто

он позировал для портретов в кавказских костюмах¹², гордился этим. «Черкесы, - писал он Стасову в 1862 году, - начиная с их костюма (я не знаю одежды лучше черкесской), так же мне по вкусу, как и Лермонтову»¹³. Римский-Корсаков описывал Балакирева как человека «наполовину русского и наполовину татарина по характеру». Стравинский вспоминал его как «крупного человека, лысого, с калмыцкой головой и хитрым, острым взглядом Ленина»¹⁴. В 1862 году Балакирев путешествовал по Кавказу. Он влюбился в дикий ландшафт этого края. Он вызывал в нём дух его любимого поэта, Лермонтова. «Из всего русского, - писал он Стасову из Пятигорска, - Лермонтов действует на меня сильнее всего».¹⁵

Балакирев попытался выразить эту любовь к писателю в своей симфонической поэме «Тамара» (1866–1881), основанной на одноимённой поэме Лермонтова. Лермонтовская «Тамара» (1841) пересказывала народное предание о грузинской царице, чей соблазнительный голос заманивал любовников в её замок в горах над Тереком. После ночных оргийных танцев она сбрасывала тела убитых ею любовников с башни замка в реку протекающей внизу по ущелью. Именно дух «вихревого танца» Тамары, как позднее выразился Стасов, Балакирев стремился воссоздать в неистовой музыке своей фортепианной сюиты:

И странные, дикие звуки
Всю ночь раздавались там.
Как будто в ту башню пустую
Сто юношей пылких и жен
Сошлись на свадьбу ночную,
На тризну больших похорон..¹⁶

Музыкальные приёмы, которыми пользовался Балакирев, в основном принадлежали к общему запасу «восточных звуков»: чувственные хроматические гаммы, синкопированные танцевальные ритмы и томные гармонии, призванные вызвать экзотический мир гедонистических наслаждений, который на Западе давно связывали с Востоком. Но Балакирев ввёл и поразительный новый приём, почерпнутый им из транскрипций кавказских народных песен. Он заметил, что во всех этих песнях гармонии основаны на пентатонической, или пентитоновой, гамме, распространённой в музыке Азии.

¹² См., например, фотоприложения в изданиях: М. А. Балакирев: воспоминания и письма (Ленинград, 1962) и Балакирев: исследования и статьи (Ленинград, 1961).

¹³ E. Brown, *Balakirev: A Critical Study of his Life and Music* [«Балакирев: критическое исследование его жизни и музыки»] (London, 1967), с. 48–50.

¹⁴ Н. Римский-Корсаков, *My Musical Life* [«Летопись моей музыкальной жизни»], пер. J. Joffe (London, 1924), с. 33; I. Stravinsky and R. Craft, *Conversations with Igor Stravinsky* [«Беседы с Игорем Стравинским»] (London, 1959), с. 45.

¹⁵ М. А. Балакирев и В. В. Стасов. *Переписка*, в 2 т. (Москва, 1970–1971), т. 1, с. 188.

¹⁶ «Тамара» (1841), в кн.: М. Лермонтов, *Полное собрание сочинений*, в 5 т. (Санкт-Петербург, 1910–1913), т. 2, с. 342.

Отличительная черта пентатонической, или «индокитайской», гаммы - избегание полутонов и, следовательно, отсутствие явного мелодического тяготения к какому-либо определённом тону. Она создаёт ощущение «плавающих звуков», особенно характерное для музыки Юго-Восточной Азии. «Тамара» стала первым крупным произведением русской музыки, широко использовавшим пентатоническую гамму. Новаторство Балакирева было сродни открытию нового художественного языка, с помощью которого русская музыка могла получить своё «восточное звучание» и столь заметно отличаться от западной музыки. Пентатоническая гамма будет ярко использована каждым русским композитором, последовавшим за балакиревской «национальной школой», от Римского-Корсакова до Стравинского.

Этот восточный элемент стал одним из отличительных признаков русской музыкальной школы, развитой *кучкистами* - «Могучей кучкой» композиторов, куда входили Балакирев, Мусоргский, Бородин и Римский-Корсаков. Многие из наиболее характерных «русских» произведений кучкистов - от балакиревской фортепианной фантазии «*Исламей*» (краеугольного камня русской фортепианной школы и обязательного произведения на конкурсе имени Чайковского) до «*Князя Игоря*» Бородина и «*Шехеразады*» Римского-Корсакова - были написаны в этом восточном стиле. Как отец-основатель школы, Балакирев поощрял использование восточных тем и гармоний, чтобы отличить эту сознательно «русскую» музыку от немецкого симфонизма Антона Рубинштейна и Консерватории. «Первая русская симфония» Римского-Корсакова - которая на самом деле была написана более чем через двенадцать лет после «*Океанской симфонии*» Рубинштейна - получила своё прозвище благодаря использованию русских народных и восточных мелодий, записанных учителем Римского, Балакиревым, на Кавказе. «Симфония хороша, - писал композитор Цезарь Кюи Римскому-Корсакову в 1863 году. - Мы исполнили её несколько дней назад у Балакирева - к великому удовольствию Стасова. Она действительно русская. Только русский мог её сочинить, потому что в ней нет ни малейшего следа какой-либо застоявшейся немецкости [немецчины]». ¹⁷

Наряду с Балакиревым, Стасов обладал самым большим влиянием на развитие русско-восточного музыкального стиля. Многие новаторские произведения кучкистов, сформировавшие этот стиль, включая «*Князя Игоря*» и «*Шехеразadu*», были посвящены этому музыкальному критику. В 1882 году Стасов написал статью «Двадцать пять лет русского искусства», в которой попытался объяснить глубокое влияние Востока на русских композиторов:

У новых русских музыкантов дело было совсем иное. Одни из них и сами видели Восток (Глинка и Балакирев, бывшие на Кавказе), другие хотя и не ездили на Восток, но всю жизнь были окружены восточными впечатлениями и потому выпукло и ярко передавали их. В этом они разделяли общую русскую симпатию ко всему восточному. Оно и не мудрено, когда такая масса всего восточного всегда входила в состав русской жизни и всех ее форм и давала ей такую особую характерную

¹⁷ А. Н. Римский-Корсаков, *Н. А. Римский-Корсаков: жизнь и творчество*, вып. 2 (Москва, 1935), с. 31.

окраску... Видеть в этом только странную прихоть и каприз русских композиторов (как это делали много раз наши критики музыкальные) смешно и близоруко.¹⁸

Для Стасова значение восточного следа в русском искусстве выходило далеко за пределы экзотического украшения. Это было свидетельством исторического факта происхождения России от древних культур Востока. Стасов считал, что влияние Азии «проявлено во всех областях русской культуры: в языке, одежде, обычаях, зданиях, мебели и предметах повседневного обихода, в орнаментах, в мелодиях и гармониях и во всех наших сказках».¹⁹ Стасов впервые изложил этот довод в своей работе о происхождении русского орнамента в 1860-е годы²⁰. Анализируя средневековые русские церковные рукописи, он связывал орнаментацию букв с подобными мотивами - ромбами, розетками, свастиками, шахматными узорами и некоторыми видами растительного и животного орнамента - из Персии и Монголии. Сходные узоры встречались и в других культурах Византии, где персидское влияние также было заметным; но если византийцы заимствовали лишь некоторые персидские орнаменты, то русские, по мнению Стасова, усвоили почти все, и это наводило его на мысль, что русские импортировали их непосредственно из Персии. Такой довод трудно доказать, поскольку простые мотивы такого рода встречаются по всему миру. Но Стасов сосредоточился на некоторых поразительных сходствах. Например, существовало замечательное подобие в орнаментальном образе дерева, которое Стасов связывал с тем, что и персы, и языческие русские «идеализировали дерево как священный культ»²¹.



Владимир Стасов. Этюд русской буквы «Б» из новгородской рукописи XIV века.

¹⁸ В. Стасов, *Избранные сочинения в трёх томах* (Москва, 1952), т. 2, с. 528.

¹⁹ Цит. по: В. Каренин, *Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности*, в 2 т. (Ленинград, 1927), т. 1, с. 306.

²⁰ В. Стасов, *Русский народный орнамент* (Санкт-Петербург, 1872). Книга издавалась несколько лет и потому вышла позже работы Стасова о былинах, опубликованной в 1868 году; см. примечание 83 ниже.

²¹ Там же, с. 76.

В обеих традициях дерево имело коническое основание, спираль вокруг ствола и голые ветви, увенчанные магнолиевыми цветами. Этот образ часто появлялся в языческих ритуалах культа дерева, который, как обнаружил Кандинский, ещё сохранялся у народа коми в последние десятилетия XIX века. Стасов даже нашёл его в виде каллиграфического ствола буквы «В» в Евангелии XIV века из Новгорода, где человек стоит на коленях у основания дерева в молитве. Перед нами прекрасная иллюстрация сложного смешения азиатских, языческих и христианских элементов, составляющих основные нити русской народной культуры.

Затем Стасов обратился к изучению былин - эпических песен, содержащих древнейшие русские народные мифы и предания, - утверждая, что и они пришли из Азии. В *«Происхождении русских былин»* (1868) он доказывал, что былины являются русифицированными производными индуистских, буддийских или санскритских мифов и сказаний, принесённых на Русь войсками, купцами и кочевыми переселенцами из Персии, Индии и Монголии. Аргументация Стасова основывалась на теории культурного заимствования, которую незадолго до того выдвинул немецкий филолог Теодор Бенфей. В последние десятилетия XIX века теория Бенфея всё шире принималась теми западными фольклористами - Гёдеке и Кёлером, Клаустоном и Либрехтом, - которые утверждали, что европейские народные сказки являются вторичными версиями восточных оригиналов. Стасов первым выдвинул подробное обоснование позиции Бенфея. Его довод основывался на сравнительном анализе былин с текстами различных азиатских сказаний, особенно древнеиндийских историй «Махабхараты», «Рамаяны» и «Панчатантры», переведённых Бенфеем на немецкий язык в 1859 году.

Стасов уделял особое внимание повествовательным деталям, символам и мотивам этих древних сказаний - возможно, не самой прочной основе для вывода о культурном влиянии, поскольку основные сходства сюжета и персонажей легко обнаружить в народных сказках по всему миру. [Однако существуют некоторые исторические свидетельства, подтверждающие тезис Стасова. Индийские сказания, несомненно, были перенесены переселенцами в Юго-Восточную Азию, где они и сегодня широко известны; а сказание о Рамаяне было известно в Тибете по переводам как минимум с XIII века (см.: J. W. de Jong, *The Story of Rama in Tibet: Text and Translation of the Tun-huang Manuscripts* (Stuttgart, 1989)).] Так, Стасов пришёл к выводу, что русское сказание о Садко - где купец отправляется в подводное царство в поисках богатства - происходит от брахманской истории «Хариванса», где бегство в подземный мир является духовным путешествием в поисках истины. По мнению Стасова, лишь в позднейших версиях русского сказания - тех, что датируются временем после XV века, - религиозный элемент был вытеснен мотивом торгового богатства. Именно тогда легенда была перенесена на историческую фигуру Садко - богатого члена новгородской морской гильдии, который в XII веке основал церковь святых Бориса и Глеба.²²

²² В. Стасов, *Происхождение русских былин*, в 3 т. (Санкт-Петербург, 1868), т. 1, с. 225–262.

Подобным образом Стасов утверждал, что народные герои, богатыри былины, на самом деле являются потомками восточных богов. Самым знаменитым из этих богатырей был Илья Муромец - храбрый и честный воин, защищавший народное дело против таких врагов, как Соловей-разбойник, которому в позднейших версиях этого русского сказания обычно придавали татарские черты. Стасов обращал внимание на сверхъестественный возраст Ильи Муромца - несколько сотен лет, если судить логически по деталям сказания. Это предполагало, что Муромец происходил от мифических царей, правивших Индией столетиями, или от восточных богов, стоявших вне человеческого времени.²³ Само слово «богатырь», по Стасову, происходило от монгольского слова, означающего «воин» (*bagadur*). Он опирался на свидетельства европейских филологов, проследивших этимологических родственников этого слова во всех странах, некогда занятых монгольскими ордами: *bahadir* в персидском, *behader* в турецком, *bohater* в польском, *bator* в венгерском и т. д.²⁴

Наконец, Стасов анализировал этнографические детали текстов - их топонимы, числовые системы, пейзажи и здания, домашние предметы и мебель, одежду, игры и обычаи, - всё то, что, по его мнению, свидетельствовало: былины пришли не из северных русских лесов, а из степи.

Если бы былины действительно выросли из нашей родной почвы в древние времена, то, как бы сильно их ни изменили позднее князья и цари, они всё равно должны были бы сохранять следы нашей русской земли. Мы должны были бы читать в них о наших русских зимах, о нашем снеге и замёрзших озёрах. Мы должны были бы читать о русских полях и лугах; о земледельческой природе нашего народа; о наших крестьянских избах и вообще о родных, всегда деревянных постройках и утвари; о русской печи и духовных верованиях, связанных с ней; о песнях и обрядах деревенского хора; о том, как мы чтим предков; о нашей вере в русалок, леших, домовых и различные другие суеверия языческой Руси. Словом, всё должно было бы дышать духом нашей сельской жизни. Но ничего этого в былинах нет. В них нет зимы, нет снега или льда, словно эти сказания происходят вовсе не на русской земле, а в каком-то жарком климате Азии или Востока. В былинах нет озёр или мшистых речных берегов. В них не видно земледельческой жизни. Нет деревянных зданий. Не описан ни один из наших крестьянских обычаев. Нет ничего, что указывало бы на русский образ жизни, - и вместо этого мы видим сухую азиатскую степь.²⁵

Своей азиатской теорией былины Стасов вызвал значительное возмущение среди славянофилов и других националистов. Его обвиняли ни в чём меньшем, чем в «клевете на Россию»; его книга была осуждена как «источник национального позора», а её общие

²³ Там же, т. 2, с. 651–675; т. 3, с. 617.

²⁴ Стасов, «Критика моих критиков», с. 1317–1318. Главным филологом, о котором идёт речь, был Wilhelm Schott, *Über das Altaische oder finnische-tatarische Sprachgeschlecht* [«Об алтайской, или финско-татарской, языковой семье»] (Berlin, 1849).

²⁵ Стасов, *Происхождение русских былины*, т. 3, с. 334–336.

выводы - как «недостойные русского патриота»²⁶. Дело было не только в том, что критики Стасова оскорблялись его «восточной фантазией» о том, что «наша культура могла произойти от варварских кочевников азиатской степи»²⁷. В их восприятии теория Стасова бросала фундаментальный вызов национальной идентичности. Вся философия славянофилов строилась на предположении, что культура нации выросла из её родной почвы. Более тридцати лет они уделяли пристальное внимание былинам, ходя по деревням и записывая эти сказания в твёрдом убеждении, что они являются подлинным выражением русского народа. Такие сказания, как «Садко» и «Илья Муромец», утверждали славянофилы, были священными сокровищами народной истории, на что указывало само слово «былина», которое, по их словам, происходило от прошедшего времени глагола «быть» - «был».²⁸

Одним из оплотов славянофилов была «мифологическая школа» фольклористики и литературоведения, восходившая к европейскому романтическому движению начала XIX века. Самые яростные критики Стасова принадлежали именно к этой школе, среди приверженцев которой были наиболее почитаемые фольклористы, такие как Буслаев и Афанасьев. Представители мифологической теории работали на довольно сомнительном предположении, что древние верования русского народа можно реконструировать через его современную жизнь и искусство. Для Буслаева песни о Садко были «прекраснейшими живыми остатками нашей народной поэзии, сохранившимися во всей своей чистоте и без малейшего следа внешнего влияния». Илья Муромец был подлинным народным героем древнего прошлого, «в котором в самой чистой форме воплощены духовные идеалы народа»²⁹. В начале 1860-х годов былины внезапно стали новым и важнейшим доказательством для мифологической школы. Павел Рыбников показал, что они по-прежнему являются живой и развивающейся формой. Рыбников был бывшим чиновником, сосланным в сельскую местность Олонца, в двухстах километрах к северо-востоку от Петербурга, в наказание за участие в революционном кружке. Как и многие внутренние ссылки царской России, Рыбников стал фольклористом. Путешествуя по деревням Олонца, он записал более тридцати разных исполнителей былин, каждый из которых имел собственные версии основных сказаний, таких как «Илья Муромец». Публикация этих «Песен» в четырёх томах между 1861 и 1867 годами вызвала огромную дискуссию о характере и происхождении русской народной культуры, которая, если судить по роману Тургенева «Дым» (1867), охватила даже эмигрантское сообщество в Германии. Внезапно происхождение былин стало полем битвы противоположных взглядов на Россию и её

²⁶ Г. Гильфердинг, «Происхождение русских былин В. В. Стасова», *Вестник Европы* (1868), т. 1–4, с. 687; Стасов, «Критика моих критиков», с. 1324, 1350; А. А. Шифнер, «Отзыв о сочинении В. Стасова “О происхождении русских былин”» (Санкт-Петербург, 1870), с. 2.

²⁷ В. Миллер, «О сравнительном методе автора “Происхождения русских былин”», без даты, Петербургская публичная библиотека, кат. № 18.116.2.292.

²⁸ К. Аксаков, «Богатыри времён великого князя Владимира», *Сочинения*, в 2 т. (Санкт-Петербург, 1861), т. 1, с. 342.

²⁹ Ф. Буслаев, «Русский богатырский эпос», *Русский вестник* (1862), т. 5, с. 543.

культурную судьбу. С одной стороны был Стасов, утверждавший, что пульс древней Азии всё ещё бьётся в русских деревнях; с другой - славянофилы, видевшие в былинах живое доказательство того, что христианская культура России оставалась там нетронутой на протяжении многих веков.

Таков был фон интеллектуальных конфликтов вокруг замысла «Садко» (1897), оперы Римского-Корсакова. Эволюция оперы была типичной для коллективистских традиций кучкистской школы. Первоначальная идея была предложена Стасовым Балакиреву ещё в 1867 году; Балакирев передал её Мусоргскому; Мусоргский - Римскому-Корсакову. Нетрудно понять, почему Римского привлекла история этой оперы. Как и Садко, Римский был моряком - точнее, бывшим морским офицером - и музыкантом из Новгорода. Кроме того, как писал ему Стасов вместе со своим наброском сценария в 1894 году, этот сюжет позволял композитору исследовать «магические элементы русской языческой культуры, которые так сильно чувствуются в вашем художественном характере»³⁰. В стандартных версиях былины Садко - скромный певец, скоморох, который играет на гусях и поёт о том, как он отправится в плавание к дальним землям в поисках новых рынков для города. Никто из купеческой верхушки его не поддерживает, и тогда Садко поёт свои песни озеру Ильмень, откуда появляется Морская царевна и признаётся ему в любви. Садко отправляется в подводный мир, где Морской царь, восхищённый пением гусяря, награждает его рукой своей дочери. На их свадьбе начинается такая дикая пляска под мелодии, которые играет Садко, что она вызывает ураганы и жестокую морскую бурю, топящую все новгородские корабли. Когда буря стихает, Садко вместе с сетью золотых рыб выбрасывает на берег озера Ильмень. Он возвращается в Новгород, раздаёт деньги купцам, разорённым бурей, и основывает церковь святых Бориса и Глеба.

Для Стасова эта былина была идеальным проводником его культурной политики. Дух бунта, который Садко проявлял против новгородской элиты, символизировал борьбу русской школы против музыкального истеблишмента. Но ещё важнее было то, что, как надеялся Стасов, опера давала возможность привлечь внимание к восточным элементам сказания о Садко. Как объяснял Стасов в своём черновом сценарии для Римского-Корсакова, «Садко» был полон шаманской магии, и это указывало на его азиатское происхождение, в частности на брахманское сказание «Хариванса». Скоморох, по мнению Стасова, был русским потомком азиатских шаманов - взгляд, который, кстати, разделяют многие современные учёные³¹. Подобно шаману, скоморох, как было известно, носил медвежью шкуру и маску, бил по гусям, словно по барабану, пел и плясал до трансового исступления, выкрикивая магические заклинания, чтобы призвать духов волшебного мира.³² В черновом сценарии Стасов подчёркивал эти шаманские силы, делая музыку Садко главным средством трансцендентального перелёта в подводный мир и обратно; и, как он

³⁰ Н. Римский-Корсаков, *Литературные произведения и переписка* (Москва, 1963), с. 417.

³¹ См., например: R. Zguta, *Russian Minstrels: A History of the Skomorokhi* [«Русские скоморохи: история скоморохов»] (Pennsylvania, 1978).

³² См., например: R. Zguta, *Russian Minstrels: A History of the Skomorokhi* [«Русские скоморохи: история скоморохов»] (Pennsylvania, 1978).

особо подчёркивал Римскому-Корсакову, именно «магическое действие его музыки» должно было вызвать морскую бурю, топящую все корабли.[Согласно А. Н. Афанасьеву, выдающемуся исследователю мифологии XIX века, Садко у древних славян был языческим богом ветра и бурь (см. его Поэтические воззрения славян на природу, 3 т. (Москва, 1865–1869), т. 2, с. 214).] Одиссея Садко должна была быть показана как шаманский полёт в мир сновидений, «духовное путешествие внутрь собственного существа», как это намечал Стасов для композитора, а герой оперы должен был вернуться в Новгород «словно пробуждаясь от сна».³³

У Стасова были веские основания видеть в Римском идеального композитора для этой оперы. В прошлом Римский интересовался восточной версией Садко, предложенной Стасовым. В 1867 году он сочинил симфоническую картину «Садко», произведение, чей долг перед балакиревской «Тамарой» («далеко ещё не оконченной в то время, но уже хорошо известной мне по фрагментам, исполняемым самим композитором») Римский откровенно признавал в своих «Летописях»³⁴. Вихревая пляска Садко практически совпадает с темой «Тамары», и, подобно Балакиреву, Римский использовал пентатоническую гамму, чтобы создать подлинное восточное звучание.[Танец Садко даже написан в любимой тональности Балакирева - ре-бемоль мажоре]. Однако к моменту создания оперы «Садко» Римский уже стал профессором Консерватории и, как многие профессора, оказался слишком склонен к конформизму, чтобы вновь экспериментировать с пентатоническими гармониями или восточными программами сюжета. Кроме того, к этому времени Римского куда больше интересовали христианские мотивы былины. Этот интерес отражал его растущую сосредоточенность на христианском идеале России - идеале, который он выразил в своей последней великой опере «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1907). Римский отверг черновой сценарий, который Стасов, со своей обычной настойчивой манерой увещевания, требовал от него принять. Единственное место, где Римский уступил Стасову, - это начальная гражданская сцена: она позволила ему начать «Садко» большим номером для оркестра и хора, который стал почти обязательной чертой русской национальной оперы. В музыке не было ничего, что воссоздавало бы восточное ощущение симфонической картины, - кроме общего набора орнаментальных приёмов, которыми композиторы прежде пользовались, чтобы вызвать «экзотический Восток»; Римский здесь применил их для изображения потустороннего Морского царства. С помощью славянофильских фольклористов, критиковавших Стасова, Римский сделал «Садко» «русской оперой» с гражданским христианским посланием для публики в финале. В разгар свадебной сцены Морской царь призывает моря разлиться и «погубить народ православный!» Но как раз в этот момент на сцене появляется русский странник - святой Николай Можайский в былинной одежде, - чтобы разрушить чары Морского царя и отправить Садко обратно в Новгород. Чудом Морская царевна превращается в реку Волхову, даруя Новгороду выход к морю. Её исчезновение должно символизировать конец язычества и

³³ СПб-ПЛМД, ф. 738, оп. 1, д. 17; Римский-Корсаков, *Литературные произведения*, с. 420.

³⁴ Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, с. 79.

торжество христианского духа в России - духа, воплощённого в строительстве церкви святых Бориса и Глеба.

В конце концов, как кажется, представление о «Садко» как истории, связывающей Россию с азиатской степью, было слишком спорным, чтобы вывести его на сцену. Ведь «Садко» был национальным мифом - столь же важным для русских, как «Беовульф» для англичан или «Калевала» для финнов. Единственное место, где Азия оставила свой отпечаток на опере, было оформление титульного листа партитуры, выполненное Стасовым. Стасов использовал мотивы средневековых рукописей, которые он считал явно восточными по происхождению. Средняя буква «Д» превращена в фигуру скомороха с гуслями. Он сидит там, словно идол или будда Востока. Розетка под буквой «С» была взята с портала дворца в Исфахане³⁵. Христианское послание оперы было тонко подорвано уже её первым высказыванием.



Владимир Стасов: титульный лист партитуры оперы Римского-Корсакова «Садко» (1897). В заглавии использована подлинная новгородская заглавная буква XIV века «Д» (Зл), образованная фигурой скомороха, играющего на гуслях.

³⁵ Стасов, *Русский народный орнамент*, с. хiii–xiv, xviii–xix.

В апреле 1890 года Чехов выехал из Москвы в трёхмесячное путешествие на Сахалин - суровый «дьявольский остров» в Охотском море, в восьмистах километрах к северу от Японии, куда царское правительство ссылало на каторжные работы некоторых из своих наиболее опасных преступников.

Мало кто из друзей Чехова мог понять, почему уже прославившийся писатель должен был бросить всё ради столь долгого и мучительного путешествия, тем более учитывая его слабое здоровье. Сам Чехов говорил Суворину, что отправляется «в полной уверенности, что моё путешествие не даст ценного вклада ни литературе, ни науке»¹. Но самоумаление было для него естественным. Был ли он движим концом любовного романа, [с Лидией Авиловой (замужней женщиной)], потребностью найти новый источник вдохновения для своего творчества, недавней смертью брата Николая от туберкулёза или просто желанием вырваться из гнетущей атмосферы собственной болезни, - похоже, Чехов испытывал отчаянную необходимость уехать и совершить нечто «серьёзное» прежде, чем умрёт.

Одним из героев Чехова был путешественник и писатель Николай Пржевальский, открывший русской читающей публике мир Средней Азии и Тибета ещё тогда, когда Чехов был мальчиком. После смерти Пржевальского Чехов написал некролог, многое раскрывающий в его собственном душевном состоянии. «Один Пржевальский, - писал Чехов, - стоит десятка учебных заведений и сотни хороших книг. Их идейность, благородное честолюбие, имеющее в основе честь родины и науки, их упорное, никакими лишениями, опасностями и искушениями личного счастья непобедимое стремление к раз намеченной цели, богатство их знаний и трудолюбие, привычка к зною, к голоду, к тоске по родине, к изнурительным лихорадкам, их фанатическая вера в христианскую цивилизацию и в науку делают их в глазах народа подвижниками, олицетворяющими высшую нравственную силу».²

Чехов хотел стать Пржевальским - совершить очевидное дело на благо человечества и написать нечто более значительное, чем те «пустячные рассказы», которые он до сих пор создавал. Готовясь к поездке, он прочитал огромное количество литературы, изучая всё - от геологии до каторжного поселения на далёком острове, - и дошёл до того, что жаловался: всё это сводит его с ума, *Mania Sachalinosa*.³

Первоначальная цель Чехова, насколько можно судить по его переписке, состояла в том, чтобы «хоть немного отплатить свой долг медицине», привлекая внимание к обращению с заключёнными на Сахалине. «Жалею, что я не сентиментален, - писал он Суворину, -

¹ А. Чехов, *Полное собрание сочинений*, в 30 т. (Москва, 1974–1983), т. 4, с. 31.

² Чехов, *Полное собрание сочинений*, т. 16, с. 236–237.

³ Там же, т. 4, с. 19.

а то я сказал бы, что в места, подобные Сахалину, мы должны ездить на поклонение, как турки ездят в Мекку. Из книг, которые я прочел и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски... Теперь вся образованная Европа знает, что виноваты не зрители, а все мы, по нам до этого дела нет, это неинтересно».⁴

За три месяца, проведенные на Сахалине, Чехов опросил несколько тысяч заключенных, работая до восемнадцати часов в день и заносил все сведения на карточки, специально отпечатанные для его исследования. Чиновники поражались тому, с какой лёгкостью он завоевывал доверие каторжников, - способность, возможно, развитая им за годы врачебной практики. Именно это придало его выводам, изложенным простым фактическим языком в книге «*Остров Сахалин*» (1893–1894), безошибочную убедительность правды. В одной из последних глав этой книги Чехов дал незабываемое описание жестоких побоев, которым почти буднично подвергали и мужчин, и женщин-заключенных.

Палач стоит сбоку и бьет так, что плеть ложится поперек тела. После каждого пяти ударов он медленно переходит на другую сторону и дает отдохнуть полминуты. У Прохорова волосы прилипли ко лбу, шея надулась; уже после 5 -- 10 ударов тело, покрытое рубцами еще от прежних плетей, побагровело, посинело; кожа лопается на нем от каждого удара.

- Ваше высокоблагородие! -- слышится сквозь визг и плач. -- Ваше высокоблагородие! Пощадите, ваше высокоблагородие!

- И потом после 20 -- 30 удара Прохоров причитывает, как пьяный или точно в бреду:

- Я человек несчастный, я человек убитый... За что же это меня наказывают?

- Вот уже какое-то странное вытягивание шеи, звуки рвоты... Прохоров не произносит ни одного слова, а только мычит и хрипит; кажется, что с начала наказания прошла целая вечность, но надзиратель кричит только: "Сорок два! Сорок три!" До девяноста далеко.⁵

Этот отрывок произвёл на русскую публику такое впечатление, что содействовал последующей отмене телесных наказаний - сначала для женщин в 1897 году, а затем для мужчин в 1904-м. Кампанию возглавили представители медицинской профессии, и Чехов играл в ней заметную, громкую роль.⁶

Будучи волнующим обвинением царской пенитенциарной системы, «Сахалин» вместе с тем является шедевром путевой прозы; его необыкновенное чувство ландшафта и живой природы сибирской степи остаётся непревзойдённым.

Не в обиду будь сказано ревнивым почитателям Волги, в своей жизни я не видел реки великолепнее Енисея. Пускай Волга нарядная, скромная, грустная красавица, зато Енисей могучий, неистовый

⁴ Там же, т. 4, с. 31–32.

⁵ А. Чехов, *The Island of Sakhalin* [«Остров Сахалин»], пер. L. and M. Terpak (London, 1989), с. 208. Перевод этого отрывка, выполненный В. Reeve, можно найти на с. 329–330 в издании: A. Chekhov, *A Journey to Sakhalin* [«Путешествие на Сахалин»] (Cambridge, 1993).

⁶ См.: N. Frieden, *Russian Physicians in the Era of Reform and Revolution, 1856–1905* [«Русские врачи в эпоху реформ и революции, 1856–1905»] (Princeton, 1985), с. 189–190.

богатырь, который не знает, куда девать свои силы и молодость. На Волге человек начал удалью, а кончил стоном, который зовется песнью; яркие, золотые надежды сменились у него немочью, которую принято называть русским пессимизмом, на Енисее же жизнь началась стоном, а кончится удалью, какая нам и во сне не снилась.

Скоро после Енисея начинается знаменитая тайга. О ней много говорили и писали, а потому от нее ждешь не того, что она может дать. Вначале как будто немного разочаровываешься. По обе стороны дороги непрерывно тянутся обыкновенные леса из сосны, лиственницы, ели и березы. Нет ни деревьев в пять охватов, ни верхушек, при взгляде на которые кружится голова; деревья нисколько не крупнее тех, которые растут в московских Сокольниках. Говорили мне, что тайга беззвучна и растительность ее не имеет запаха. Я ожидал этого, но всё время, пока я ехал по тайге, заливались птицы, жужжали насекомые; хвой, пригретые солнцем, насыщали воздух густым запахом смолы, поляны и опушка у дороги были покрыты нежно-голубыми, розовыми и желтыми цветами, которые ласкали не одно только зрение. Сила и очарование тайги не в деревьях-гигантах и не в гробовой тишине, а в том, что разве одни только перелетные птицы знают, где она кончается.⁷

Пока я плыл по Амуру, у меня было такое чувство, как будто я не в России, а где-то в Патагонии или Техасе; не говоря уже об оригинальной, не русской природе, мне всё время казалось, что склад нашей русской жизни совершенно чужд коренным амурцам, что Пушкин и Гоголь тут непонятны и потому не нужны, наша история скучна и мы, приезжие из России, кажемся иностранцами.»⁸

Русские заключённые были охвачены тем же чувством отчуждённости - настолько, что, по словам Чехова, каторжники, пытавшиеся бежать с острова, были прежде всего движимы физической тоской увидеть родную землю:

Прежде всего ссыльного гонит из Сахалина его страстная любовь к родине. Послушать каторжных, то какое счастье, какая радость жить у себя на родине! О Сахалине, о здешней земле, людях, деревьях, о климате говорят с презрительным смехом, отвращением и досадой, а в России всё прекрасно и упоительно; самая смелая мысль не может допустить, чтобы в России могли быть несчастные люди, так как жить где-нибудь в Тульской или Курской губернии, видеть каждый день избы, дышать русским воздухом само по себе есть уже высшее счастье. Пошли, боже, нужду, болезни, слепоту, немоту и срам от людей, но только приведи помереть дома.⁹

Зрительное переживание сахалинского пейзажа настолько сильно, что временами кажется, будто слова Чехова становятся заменой краски:

Если художнику-пейзажисту случится быть на Сахалине, то рекомендую его вниманию Арковскую долину. Это место, помимо красоты положения, чрезвычайно богато красками, так что трудно обойтись без устаревшего сравнения с пестрым ковром или калейдоскопом. Вот густая сочная зелень с великанами-лопухами, блестящими от только что бывшего дождя, рядом с ней на площадке не больше, как сажени в три, зеленеет рожь, потом клочок с ячменем, а там опять лопух, за ним клочок земли с овсом, потом грядка с картофелем, два недоросля подсолнуха с поникшими головами, затем клинышком входит густо-зеленый конопляник, там и сям гордо возвышаются

⁷ Chekhov, *A Journey to Sakhalin*, с. 59.

⁸ Там же, с. 72.

⁹ Там же, с. 338.

растения из семейства зонтичных, похожие на канделябры, и вся эта пестрота усыпана розовыми, ярко-красными и пунцовыми пятнышками мака. По дороге встречаются бабы, которые укрылись от дождя большими листьями лопуха, как косынками, и оттого похожи на зеленых жуков. А по сторонам горы -- хотя и не Кавказские, но все-таки горы.¹⁰

Был, впрочем, один пейзажист, который собирался ехать с Чеховым на Сахалин. Исаак Левитан был близким другом писателя. Ровесники, они знали друг друга с юношеских лет, когда Левитан познакомился с братом Чехова в художественном училище. Родившийся в бедной еврейской семье в Литве, Левитан к моменту знакомства с Чеховыми уже был сиротой, и те приняли его как брата и друга. Левитан и Чехов разделяли одни и те же увлечения - охоту, рыбалку, женщин, публичные дома, - и, возможно, именно потому, что писатель так хорошо знал своего друга, он, когда художник влюбился в сестру Чехова, сказал Марии не выходить за него замуж¹¹. Эти двое были настолько близки, у них было так много общего в художественном темпераменте, что их жизни и искусство переплетались самым разным образом. Левитан появляется в произведениях Чехова в различных обликах - пожалуй, наиболее известное из них, едва не стоившее им дружбы, - в «Попрыгунье», где он выведен в образе похотливого художника Рябовского, заводящего роман с замужней женщиной, которой он преподаёт живопись. Многие сцены в «Чайке» - попытка самоубийства драматурга Треплева, убийство птицы - были взяты непосредственно из жизни самого Левитана.¹²

Подход Левитана к пейзажной живописи был очень близок к чеховскому изображению природы. Оба любили скромную, грязноватую сельскую местность московских губерний, меланхолическая поэзия которой была безупречно передана в их творчестве. Каждый глубоко восхищался работой другого. Многие картины Левитана являются прообразами лучших чеховских описаний деревенской природы, тогда как Левитан считал следующий отрывок из рассказа «Счастье» (1887) «верхом совершенства» в пейзажном искусстве:¹³

У широкой степной дороги, называемой большим шляхом, ночевала отара овец. Стерegli ее два пастуха. Один, старик лет восьмидесяти, беззубый, с дрожащим лицом, лежал на животе у самой дороги, положив локти на пыльные листья подорожника; другой - молодой парень, с густыми черными бровями и безусый, одетый в рядно, из которого шьют дешевые мешки, лежал на спине, положив руки под голову, и глядел вверх на небо, где над самым его лицом тянулся Млечный путь и дремали звезды.... Овцы спали. На сером фоне зари, начинавшей уже покрывать восточную часть неба, там и сям видны были силуэты не спавших овец; они стояли и, опустив головы, о чем-то думали.... В сонном, застывшем воздухе стоял монотонный шум, без которого не обходится степная летняя ночь; непрерывно трещали кузнечики, пели перепела, да на версту от отары в балке, в

¹⁰ Там же, с. 145.

¹¹ R. Hingley, *A Life of Chekhov* [«Жизнь Чехова»] (Oxford, 1976), с. 63–64.

¹² V. S. Pritchett, *Chekhov: A Spirit Set Free* [«Чехов: освобождённый дух»] (London, 1988), с. 111, 148, 155–156.

¹³ А. Фёдоров-Давыдов, *Исаак Ильич Левитан: письма, документы, воспоминания* (Москва, 1956), с. 37.

которой тек ручей и росли вербы, лениво посвистывали молодые соловьи... Уже светало. Млечный путь бледнел и мало-помалу таял, как снег, теряя свои очертания. Небо становилось хмурым и мутным, когда не разберешь, чисто оно или покрыто сплошь облаками, и только по ясной, глянцевиной полосе на востоке и по кое-где уцелевшим звездам поймешь, в чем дело.... А когда солнце, обещая долгий, непобедимый зной, стало припекать землю, всё живое, что ночью двигалось и издавало звуки, погрузилось в полусон.¹⁴

Больше всего Чехов ценил в искусстве Левитана - а Левитан в искусстве Чехова - духовный отклик на мир природы. Пейзажи Левитана пробуждают созерцательные настроения и чувства, даже когда их сюжеты самые обыденные. В этом отношении он был настоящим учеником своего учителя Саврасова, чья знаменитая картина *«Грачи прилетели»* (1871) была совершенным воплощением поэзии, заключённой в самой обычной провинциальной сцене. Чехов находил у Левитана те образы, которые сам хотел создавать в воображении читателя. В *«Трёх годах»* (1895) он даёт описание левитановской картины *«Тихая обитель»* (1891), безупречно передающее тот эффект, которого сам Чехов стремился добиться:

На Святой неделе Лаптевы были в училище живописи на картинной выставке... Юлия остановилась перед небольшим пейзажем и смотрела на него равнодушно. На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поле, потом справа кусочек леса, около него костер: должно быть, ночное стерегут. А вдали догорает вечерняя заря. Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, всё дальше и дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, она почувствовала себя одинокой, и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря; покоилось отражение чего-то неземного, вечного.¹⁵

Чехов знал работы Моне и Сезанна; тем не менее он считал Левитана величайшим пейзажистом своего времени.¹⁶ Всю жизнь он горько сожалел, что не купил любимую картину Левитана - *«Деревню»* (1888). Как он сказал одному журналисту в 1904 году, это была всего лишь «деревня, унылая и жалкая, Богом забытая и безжизненная, но картина передаёт такую невыразимую прелесть, что нельзя оторвать глаз; хочется всё смотреть и смотреть на неё. Никому не удалось достичь той простоты и чистоты замысла, которых Левитан достиг в конце жизни, и я не знаю, удастся ли кому-нибудь ещё когда-либо добиться чего-либо подобного».¹⁷

В 1886 году Левитан совершил первую из нескольких поездок на волжскую степь. Эти поездки положили начало новому, эпическому стилю в его пейзажной живописи,

¹⁴ Чехов, *Полное собрание сочинений*, т. 6, с. 210.

¹⁵ А. Чехов, «Three Years» [«Три года»], в кн.: *The Princess and Other Stories* [«Княгиня и другие рассказы»], пер. R. Hingley (Oxford, 1990), с. 128–129.

¹⁶ S. Lafitte, «Deux amis: Cechov et Levitan» [«Два дрыга: Чехов и Левитан»], *Revue des Études Slaves*, 41 (1962), с. 147.

¹⁷ Фёдоров-Давыдов, *Исаак Ильич Левитан*, с. 136.

совершенно отличному от интимного и лирического подхода к природе в его ранних пейзажах московских губерний. Первым из этих эпических полотен были *«Вечера на Волге»* (1888), где широкое пространство степи передано косвенно - через господствующее присутствие неба. Чехов тоже был вдохновлён поездкой в волжские степи в это время. Его подход к пейзажу в *«Степи»* (1887), первом рассказе, принесшем ему литературную славу, был очень близок к левитановскому:

Между тем перед глазами ехавших расстилась уже широкая, бесконечная равнина, перехваченная цепью холмов. Теснясь и выглядывая друг из-за друга, эти холмы сливаются в возвышенность, которая тянется вправо от дороги до самого горизонта и исчезает в лиловой дали; едешь-едешь и никак не разберешь, где она начинается и где кончается...¹⁸

Охваченные степью, оба задумали вместе поехать в Сибирь, и Чехов включил друга в свои планы поездки на Сахалин. Левитан был среди друзей и родственников, сопровождавших писателя на первом этапе путешествия. Но в Сибирь с Чеховым он не поехал, решив в конце концов, что не может так надолго оставить свою возлюбленную и её мужа. Чехов сердился на Левитана - возможно, именно это стало причиной его жестокой сатиры в *«Попрыгунье»*, из-за которой их отношения прервались на три года. В нескольких письмах из Сибири Чехов писал сестре, что художник глупец, раз упустил пейзажи Енисея, неизвестные леса и горы Байкала: «Какие овраги! Какие скалы!»¹⁹

Как и Чехова, Левитана притягивала каторжная история Сибири. В своей *«Владимирке»* (1892) (ил. 23) он соединил пейзажное искусство с социальной историей степи. Это была попытка Левитана достичь в живописи того, чего Чехов достиг в *«Сахалине»*. Замысел картины пришёл к Левитану во время охотничьей прогулки с его возлюбленной, молодой художницей Софьей Кувшинниковой - той самой, которую Чехов описал в *«Попрыгунье»*. Художник случайно оказался у знаменитого тракта близ Болдина во Владимирской губернии. Левитан только что гостил у Чехова, и Чехов рассказывал ему о своей поездке на Сахалин; возможно, это повлияло на то, как он увидел дорогу²⁰. «Место было исполнено чудесной тишины, - вспоминала Кувшинникова.

Длинная белая полоса дороги бледнела, исчезая среди лесов на синем горизонте. Вдали едва можно было различить фигуры двух странников... Всё было спокойно и красиво. И вдруг Левитан вспомнил, что это за дорога. “Постойте, - сказал он. - Это Владимирка, та самая, по которой столько людей погибло в долгом пути в Сибирь”. В тишине этого прекрасного пейзажа нас внезапно охватило сильное чувство печали».²¹

¹⁸ А. Чехов, «The Steppe» [«Степь»], пер. С. Garnett and D. Rayfield, в кн.: *The Chekhov Omnibus: Selected Stories* [«Собрание Чехова: избранные рассказы»] (London, 1994), с. 5–6.

¹⁹ Фёдоров-Давыдов, Исаак Ильич Левитан, с. 8, 133.

²⁰ Чехов, *Полное собрание сочинений*, т. 15, с. 368.

²¹ С. П. Кувшинникова, «Из воспоминаний художницы», в кн.: А. Фёдоров-Давыдов, Исаак Ильич Левитан, с. 58.

Глядя на эту сцену в изображении Левитана, невозможно не ощутить её опустошённость: она населена призраком страданий тех далёких заключённых, людей вроде Волконского, который три жарких летних месяца тащил свои тяжёлые цепи по Владимирке в Сибирь.

Чеховская «Степь» также пронизана этой атмосферой страдания. Её безграничное пространство кажется неотвратимым - тюрьмой само по себе. Пейзаж рассказа душен и гнетущ, в нём нет ни звука, ни движения, которые могли бы нарушить однообразие. Время словно останавливается, картина не меняется, пока четверо мужчин пересекают степь в «потрёпанной крытой бричке». Всё подавлено ощущением застоя и запустения. Даже пение женщины вдали звучит так печально, что «от него воздух становился ещё более душным и неподвижным».²²

Двойственное отношение Чехова к степи - он видел и красоту, и мрачное однообразие её огромного пространства - разделяли многие художники и писатели. С одной стороны, было немало тех, кто черпал гордость и вдохновение в величии степи. В эпических исторических полотнах Васнецова и Врубеля, например, героический масштаб легендарных фигур русского прошлого подчёркивается монументальным величием степи. В картине Васнецова «*После побоища Игоря Святославича с половцами*» (1880) ощущение эпоса создаётся целиком за счёт необъятности степи, ибо взглядом владеет низко опущенная линия горизонта. Точно так же в его «*Богатырях*» (1898) подлинным предметом картины является пейзаж, а не легендарные воины, от которых она получила название. Это подчёркнуто центральным богатырём, который прикладывает руку ко лбу, чтобы взглянуть дальше в даль. Пано Врубеля с легендарным пахарем *Микулой Селяниновичем* (1896) сходно в этом отношении: странно неподвижная крестьянская фигура возведена в эпический ранг благодаря своей связи с пейзажем. Для этих художников национальный характер был сформирован открытой равниной: русские были столь же «широки и необузданны» по природе, как безграничная степь. Именно такого взгляда придерживался Гоголь в своих «*Мыслях о географии*», опубликованных в сборнике «*Арабески*» в 1835 году. Он развивал его и в повести «*Тарас Бульба*», где огромность степи служит проекцией открытой натуры и широты казаков. Многие художники считали, что бескрайние равнины побуждают к созерцанию и религиозной надежде: их бесконечный горизонт заставляет людей поднимать глаза к небу.²³ Чехов тоже был склонен фантазировать, что «великаны с громадными шагами, вроде Ильи Муромца», ещё живы и что, если бы это было так, «как бы они были кстати в степи...»²⁴.

С другой стороны, сама монотонность бесконечной степи доводила многих русских поэтов до отчаяния. Мандельштам называл её «арбузной пустотой России», а Мусоргский - «всероссийским болотом»²⁵. В такие минуты отчаяния художники были склонны видеть в

²² Chekhov, «The Steppe», с. 3, 13.

²³ См., например: Н. Бердяев, *The Russian Idea* [«Русская идея»] (London, 1947), с. 2–3.

²⁴ Chekhov, «The Steppe», с. 34.

²⁵ О. Мандельштам, *The Collected Critical Prose and Letters* [«Собрание критической прозы и писем»], пер. J. Harris and C. Link (London, 1991), с. 352; М. П. Мусоргский. *Письма и документы* (Москва, 1932), с. 250 — письмо художнику Репину, 1873.

степи ограничение воображения и творчества. Горький считал, что бескрайняя равнина обладает

Такие мысли, такие чувства и оценки не могут возникнуть в душе русского крестьянина. Безграничная плоскость, на которой тесно сгрудились деревянные, крытые соломой деревни, имеет ядовитое свойство опустошать человека, высасывать его желания. Выйдет крестьянин за пределы деревни, посмотрит в пустоту вокруг него, и через некоторое время чувствует, что эта пустота влилась в душу ему. Нигде вокруг не видно прочных следов труда и творчества. Усадьбы помещиков? Но их мало, и в них живут враги. Города? Но они - далеко и не многим культурно значительнее деревни. Вокруг - бескрайняя равнина, а в центре ее - ничтожный, маленький человек, брошенный на эту скучную землю для каторжного труда. И человек насыщается чувством безразличия, убивающим способность думать, помнить пережитое, вырабатывать из опыта своего идеи!.²⁶

Но не только крестьянин становился тупее от жизни в степи. Дворянство - тоже. Одиночество жизни в деревенском доме, за многие вёрсты от соседей своего круга; отсутствие всякого возбуждения; бесконечные часы, когда нечего делать, кроме как смотреть в окна на бескрайнюю равнину, - стоит ли удивляться, что дворянство в степи жирело и коснело? Салтыков-Щедрин даёт замечательное описание этой умственной дремоты в «*Господах Головлёвых*» (1880):

[Арина] Днем она большею частью дремала. Сядет в кресло перед столом, на котором разложены вонючие карты, и дремлет. Потом вздрогнет, проснется, взглянет в окно, и долго без всякой сознательной мысли не отрывает глаз от расстилающейся без конца дали. Погорелка была печальная усадьба. Она стояла, как говорится, на тычке, без сада, без тени, без всяких признаков какого бы то ни было комфорта. Даже палисадника впереди не было. Дом был одноэтажный, словно придавленный, и весь почерневший от времени и непогод; сзади расположены были немногочисленные службы, тоже приходившие в ветхость; а кругом стлались поля, поля без конца; даже лесу на горизонте не было видно. Но так как Арина Петровна с детства почти безвыездно жила в деревне, то эта бедная природа не только не казалась ей унылою, но даже говорила ее сердцу и пробуждала остатки чувств, которые в ней теплились. Лучшая часть ее существа жила в этих нагих и бесконечных полях, и взоры инстинктивно искали их во всякое время. Она вглядывалась в полевую даль, вглядывалась в эти измокшие деревни, которые в виде черных точек пестрели там и сям на горизонте; вглядывалась в белые церкви сельских погостов, вглядывалась в пестрые пятна, которые бродячие в лучах солнца облака рисовали на равнине полей, вглядывалась в этого неизвестного мужика, который шел между полевых борозд, а ей казалось, что он словно застыл на одном месте.²⁷

²⁶ Цит. по: T. Shanin (ред.), *Peasants and Peasant Societies* [«Крестьяне и крестьянские общества»] (Oxford, 1987), с. 382–383.

²⁷ М. Салтыков-Щедрин, *The Golovlyov Family* [«Господа Головлёвы»], пер. R. Wilks (Harmondsworth, 1988), с. 113.

У русских есть слово для этой инертности - *обломовщина*, по имени праздного дворянина из романа Гончарова «*Обломов*», который целый день лежит на диване и мечтает. [Хотя и Гоголь во втором томе «Мёртвых душ» упоминал таких русских «лежебок».] Благодаря литературному критику Николаю Добролюбову, впервые употребившему этот термин вскоре после выхода книги в 1859 году, обломовщина стала восприниматься как национальная болезнь. Её символом был обломовский халат. Добролюбов даже утверждал, что «самое сердечное стремление всех наших Обломовых - стремление к покою в халате».²⁸ Гончаров тщательно подчёркивал азиатское происхождение халата своего героя. Это был «настоящий восточный халат, без малейшего намёка на Европу, без кистей, без бархата », и, по подлинно «азиатской моде», его рукава «шли от пальцев к плечу все шире »²⁹. Живя «как султан», окружённый крепостными и никогда не делая того, что можно было приказать сделать за него, Обломов стал культурным памятником русской «азиатской неподвижности». Ленин употреблял это слово, когда раздражался нереформируемостью русской общественной жизни. «Старый Обломов остался с нами, - писал он в 1920 году, - и ещё долго его надо будет мыть, чистить, трясти и как следует пороть, чтобы из него что-нибудь вышло».³⁰

²⁸ Н. А. Добролюбов, *Собрание сочинений*, в 9 т. (Москва, 1962), т. 4, с. 336.

²⁹ И. Гончаров, *Obломov* [«Обломов»], пер. D. Magarshack (Harmondsworth, 1954), с. 14.

³⁰ В. И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, в 56 т. (Москва, 1958–1965), т. 45, с. 13.

В 1874 году в Санкт-Петербурге, в здании Министерства внутренних дел, открылась необычайная выставка художника Василия Верещагина, чьи огромные батальные полотна, посвящённые туркестанской кампании, незадолго до того вернулись из европейского турне, где были встречены с большим признанием. На выставку стекались громадные толпы: за первую неделю было продано 30 000 экземпляров каталога, и в здании министерства стало так тесно, что вспыхнуло несколько драк - люди толкались, стараясь занять место получше. Картины Верещагина стали для публики первым настоящим зрительным свидетельством той имперской войны, которую русские вот уже десять лет вели против мусульманских племён, пока царские войска покоряли Туркестан. Русская публика с гордостью воспринимала захват армией ханств Коканда, Бухары и Хивы, за которым последовало завоевание Ташкента и засушливой степи Центральной Азии вплоть до границ с Афганистаном и Британской Индией. После поражения в Крымской войне эта кампания показала миру, что Россия остаётся силой, с которой следует считаться. Но почти фотографические батальные образы Верещагина открыли такую жестокость, какой прежде гражданские люди не видели. В его картинах было неясно, кто выглядит более «диким» - русские войска или их азиатские противники. «В этих полотнах есть нечто чарующее, нечто глубоко ужасающее, в их дикой энергии, - заключил один газетный рецензент. - Мы видим насилие, которое не могло бы быть французским и даже балканским: оно полуварварское и полуазиатское - это русское насилие».¹

Первоначально художник вовсе не стремился провести такую параллель. Верещагин начинал как официальный военный художник, и в его задачу не входила критика действий русской армии. Генерал Кауфман, старший командующий туркестанской кампанией, пригласил его присоединиться к армии в качестве топографа, и он отличился в бою - единственный русский художник, удостоенный ордена Святого Георгия, - прежде чем получить заказ от великого князя Владимира, того самого, кто купил у Репина *«Бурлаков на Волге»*, на серию азиатских батальных сцен.² Но опыт войны в Туркестане пробудил в нём сомнения относительно «цивилизаторской миссии» Российской империи на Востоке. Однажды, после того как русские войска вырезали жителей туркменского селения, Верещагин сам копал им могилы. Никто из его соотечественников не хотел прикасаться к мёртвым.³ Верещагин стал видеть в этой войне бессмысленную бойню. «Необходимо подчеркнуть, что обе стороны молятся одному и тому же Богу, - советовал он своему другу Стасову по поводу статьи, которую тот готовил к выставке, - ибо в этом трагический смысл моего искусства».⁴ Смысл эпических полотен Верещагина был понят совершенно ясно. Он

¹ СПб-ПЛМД, ф. 708, оп. 1, д. 1315, л. 10

² Ф. И. Булгаков, В. В. Верещагин и его произведения (Санкт-Петербург, 1905), с. 9.

³ СПб-ПЛМД, ф. 708, оп. 1, д. 1315, л. 6

⁴ Переписка В. В. Верещагина и В. В. Стасова. I: 1874–1878 (Москва, 1950), с. 15.

изображал азиатских племён не как дикарей, а как простых людей, вынужденных защищать родную землю. «То, что увидела публика, - писал позднее Стасов, - были обе стороны войны: военное завоевание и человеческое страдание. Его картины первыми громко выразили протест против варварства имперской войны».⁵

Разразилась огромная буря споров. Либералы хвалили художника за его выступление против всякой войны.[Даже кайзер Вильгельм II, самый милитаристский из германских императоров, сказал Верещагину на его берлинской выставке 1897 года: «Vos tableaux sont la meilleure assurance contre la guerre» - «Ваши картины являются лучшей страховкой от войны» (Ф. И. Булгаков, *В. В. Верещагин и его произведения*, Санкт-Петербург, 1905, с. 1).] Консерваторы объявили его «предателем России» и развернули кампанию за лишение его ордена Святого Георгия.⁶ Генерал Кауфман, увидев картины художника, пришёл в такую ярость, что стал кричать, браниться на Верещагина и физически набросился на него в присутствии своих офицеров. Генеральный штаб осудил его картины как «клевету на императорскую армию» и потребовал их уничтожения; но царь, по иронии, оказался на стороне либералов. Между тем правая пресса возмущалась тем, что Верещагину предложили профессорское место в Императорской академии художеств, и ещё больше возмущалась тем, что художник от него отказался. Критики нападали на его «варварское искусство» с расистских позиций, утверждая, что ни один настоящий русский, достойный этого имени, не мог бы писать таких племенных людей как равных себе человеческих существ. «Оскорбительно, - утверждал один профессор в журнале *“Русский мир”*, - думать, что все эти произведения написаны человеком, который называет себя европейцем! Можно лишь предположить, что, когда он писал их, он перестал быть русским; должно быть, он принял ум одного из своих азиатских дикарей».⁷

Как знали его противники, Верещагин был татарского происхождения. Его бабушка родилась в туркменском племени.⁸ Поэтому он чувствовал глубокую близость к пейзажу и людям центральноазиатской степи. «Я настаиваю, - писал он однажды Стасову, - что научился писать только тогда, когда поехал в Туркестан. Там у меня было больше свободы для занятий, чем было бы, если бы я учился на Западе. Вместо парижской мансарды я жил в киргизской кибитке; вместо платной модели рисовал настоящих людей».⁹ Стасов утверждал, что чувство Верещагина к центральноазиатской степи «мог испытать только художник из России, не европеец, живший среди людей Востока».¹⁰

Ожесточённый и подавленный кампанией, которую против него вела националистическая пресса, Верещагин бежал из Петербурга, где полиция отказалась защищать его от угроз убийством. Он покинул Россию задолго до окончания выставки. Сначала Верещагин

⁵ СПб-ПЛМД, ф. 708, оп. 1, д. 1315, л. 22.

⁶ СПб-ПЛМД, ф. 708, оп. 1, д. 1315, л. 24.

⁷ *Русский мир* (1875), № 65, с. 27.

⁸ Булгаков, В. В. *Верещагин и его произведения*, с. 17.

⁹ Там же, с. 44.

¹⁰ СПб-ПЛМД, ф. 708, оп. 1, д. 1315, л. 23.

отправился в Индию, где почувствовал, как писал Стасову, что «что-то тянет меня всё дальше на Восток». Затем он прошёл через Гималаи, указывая в набросках, которые отправлял другу, на «архитектурное сходство между Тибетом и древней Русью».¹¹ Стасову запретили выставлять эти рисунки в публичной библиотеке Санкт-Петербурга, хотя он был её главным библиотекарем.¹² Под давлением правой прессы на границу с Монголией был отправлен ордер на арест изгнанного художника.¹³ Ордер был выдан из того самого здания, где выставлялись картины Верещагина, пока их не приобрёл Третьяков, поскольку ни одна академия не желала их принять. Запрещённый на родине в течение двадцати лет, Верещагин провёл остаток жизни в Западной Европе, где его картины встречали с признанием. Но он всегда тосковал по возвращению на Восток и наконец вернулся туда в 1904 году, когда адмирал Макаров пригласил его присоединиться к флоту в качестве художника во время войны против Японии. Через три месяца он погиб на «Петропавловске», когда взрыв бомбы потопил корабль и все находившиеся на борту утонули.

В образованных кругах России военное завоевание центральноазиатской степи вызвало две противоположные реакции. Первая состояла в той разновидности империалистического отношения, которую картины Верещагина столь сильно оскорбили. В её основе лежало чувство расового превосходства над азиатскими племенами и вместе с тем страх перед теми же племенами - страх быть затопленными «жёлтой опасностью», достигший лихорадочного накала во время войны с Японией. Вторая реакция была не менее империалистической, но оправдывала восточную миссию империи сомнительным доводом о том, что культурная родина России находится в евразийской степи. Двигаясь в Азию, русские возвращались в свой древний дом. Это обоснование впервые выдвинул в 1840 году востоковед Григорьев. «Кто ближе к Азии, чем мы? - спрашивал Григорьев. - Какая из европейских рас сохранила больше азиатского элемента, чем славянские расы, последние из великих европейских народов, покинувших свою древнюю родину в Азии?» Именно «Провидение призвало русских вернуть себе азиатскую степь»; и благодаря «нашим близким отношениям с азиатским миром» это должно было стать мирным процессом «воссоединения с нашими первобытными братьями», а не подчинением чужой расы.¹⁴ Во время кампании в Центральной Азии тот же тезис был вновь выдвинут. Славяне возвращались в свой «доисторический дом», утверждал полковник Венюков, географ армии Кауфмана, ибо «наши предки жили у Инда и Окса до того, как были вытеснены монгольскими ордами». Венюков считал, что Центральную Азию следует заселять русскими. Русских поселенцев нужно поощрять к бракам с мусульманскими племенами, чтобы возродить «туранскую» расу, некогда населявшую евразийскую степь. Так империя расширялась бы по «русскому

¹¹ Там же, л. 30.

¹² Там же, л. 31.

¹³ Там же, л. 27.

¹⁴ В. Григорьев, *Об отношении России к Востоку* (Одесса, 1840), с. 8–9, 11.

принципу» - посредством «мирной эволюции и ассимиляции», а не завоевания и расовой сегрегации, как в империях европейских держав.¹⁵

Идея о том, что Россия имеет культурные и исторические права в Азии, стала одним из основополагающих мифов империи. Во время строительства Транссибирской железной дороги в 1890-х годах князь Ухтомский, газетный магнат и советник молодого царя Николая II, выступал за расширение империи по всему азиатскому континенту, рассуждая, что Россия является своего рода «старшим братом» китайцам и индийцам. «Мы всегда принадлежали Азии, - говорил Ухтомский царю. - Мы жили её жизнью и чувствовали её интересы. Нам нечего завоёвывать».¹⁶

Вдохновлённый завоеванием Центральной Азии, Достоевский также развил мысль о том, что судьба России не в Европе, как долго предполагали, а на Востоке. В 1881 году он писал читателям своего «Дневника писателя»:

Россия не в одной только Европе, но и в Азии... Надо прогнать лакейскую боязнь, что нас назовут в Европе азиатскими варварами и скажут про нас, что мы азиаты еще более чем европейцы. Этот стыд, что нас Европа сочтет азиатами, преследует нас уж чуть не два века. Этот ошибочный стыд наш, этот ошибочный наш взгляд на себя единственно как только на европейцев, а не азиатов (каковыми мы никогда не переставали пребывать), - этот стыд и этот ошибочный взгляд дорого, очень дорого стоили нам в эти два века, и мы поплатились за него и утратою духовной самостоятельности нашей, и неудачной европейской политикой нашей, и, наконец, деньгами, деньгами, которых бог знает сколько ушло у нас на то, чтобы доказать Европе, что мы только европейцы, а не азиаты.... Но от окна в Европу отвернуться трудно, тут фатум. А между тем Азия - да ведь это и впрямь может быть наш исход в нашем будущем, - опять восклицаю это!... Видите ли, - продолжаю я, - с поворотом в Азию, с новым на нее взглядом нашим, у нас может явиться нечто вроде чего-то такого, что случилось с Европой, когда открыли Америку. Ибо воистину Азия для нас та же не открытая еще нами тогдашняя Америка. С стремлением в Азию у нас возродится подъем духа и сил... В Европе мы были приживальщики и рабы, а в Азию явимся господами. В Европе мы были татарами, а в Азии и мы европейцы. Миссия, миссия наша цивилизаторская в Азии подкупит наш дух и увлечет нас туда, только бы началось движение.¹⁷

Эта цитата является превосходной иллюстрацией склонности русских определять свои отношения с Востоком как реакцию на своё самоуважение и положение на Западе. Достоевский на самом деле не утверждал, что Россия является азиатской культурой; он говорил лишь, что европейцы считают её таковой. Точно так же его довод о том, что Россия должна обратиться к Востоку, не означал, что ей следует стать азиатской силой: напротив, только в Азии, по его мысли, она могла обрести новую энергию, чтобы вновь утвердить свою европейскость. В основе поворота Достоевского к Востоку лежала горькая обида,

¹⁵ М. И. Венюков, «Поступательное движение России в Средней Азии», *Сборник государственных знаний* (1877), № 3, с. 164.

¹⁶ А. Malozemoff, *Russian Far Eastern Policy 1881–1904* [«Российская дальневосточная политика, 1881–1904»] (Berkeley, 1958), с. 43–44.

¹⁷ Ф. Достоевский, *A Writer's Diary* [«Дневник писателя»], пер. К. Lantz, в 2 т. (London, 1994), т. 2, с. 1369–1374.

которую он, как и многие русские, испытывал из-за предательства Западом христианского дела России в Крымской войне, когда Франция и Британия выступили на стороне османов против России, защищая собственные имперские интересы. В единственных опубликованных стихах, которые он когда-либо написал, - а поэтические качества «На европейские события 1854 года» таковы, что становится понятно, почему это было единственным исключением, - Достоевский изобразил Крымскую войну как «распятие русского Христа». Но, предупреждал он западных читателей своего стихотворения, Россия воскреснет, и когда это произойдёт, она обратится к Востоку в своей провиденциальной миссии христианизировать мир.

Не вам судьбы России разбирать!
Неясны вам ее предназначенья!
Восток - ее! К ней руки простирать
Не устают миллионы поколений..¹⁸

Обиженное презрение к западным ценностям было обычной русской реакцией на чувство отвергнутости Западом. В XIX веке «скифский темперамент» - варварский и грубый, иконоборческий и крайний, лишённый сдержанности и умеренности воспитанного европейского гражданина - вошёл в культурный лексикон как тип «азиатской» русскости, настаивавшей на своём праве быть «нецивилизованной». Таков смысл пушкинских строк:

Теперь не к стати воздержанье:
Как дикий скиф хочу я пить..¹⁹

И в том же смысле Герцен писал Прудону в 1849 году:

Но знаете ли вы, месье, что подписали договор с варваром, и притом с варваром тем более неисправимым, что он варвар не только по рождению, но и по убеждению?... Истинный скиф, я с удовольствием смотрю, как этот старый мир разрушает сам себя, и не испытываю к нему ни малейшей жалости..²⁰

«Скифские поэты» - как называла себя та свободная группа писателей, куда входили Блок, Белый и критик Иванов-Разумник, - приняли этот дикий дух как вызов Западу. И в то же время их поэзия была погружена в европейский авангард. Своё имя они взяли от древних скифов, кочевых ираноязычных племён, которые в VIII веке до н. э. вышли из Центральной Азии и в течение следующих пятисот лет владели степями вокруг Чёрного и Каспийского морей. Русские интеллектуалы XIX века стали видеть в скифах своего рода мифическую

¹⁸ Цит. по: J. Frank, *Dostoevsky: The Years of Ordeal, 1850–1859* [«Достоевский: годы испытаний, 1850–1859»] (London, 1983), с. 182.

¹⁹ Пушкин, *Полное собрание сочинений*, т. 3, с. 390.

²⁰ А. И. Герцен, *Собрание сочинений в тридцати томах* (Москва, 1954–1965), т. 23, с. 175.

прародительскую расу восточных славян. В последние десятилетия века археологи вроде Забелина и Веселовского начали масштабные раскопки скифских курганов - погребальных насыпей, разбросанных по южной России, юго-восточной степи, Центральной Азии и Сибири, - стремясь установить культурную связь между скифами и древними славянами. В 1897 году художник Рерих, который был полностью подготовленным археологом, прежде чем прославился своими скифскими эскизами к «Весне священной», работал с Веселовским на раскопках Майкопского кургана в Крыму. Золотые и серебряные сокровища, извлечённые ими, и сегодня можно увидеть в Эрмитаже в Санкт-Петербурге.²¹

Как студент-археолог, Рерих находился под глубоким влиянием идей Стасова о восточном происхождении русской культуры. В 1897 году он задумал серию из двенадцати картин об основании Руси в IX веке. Из этих полотен была завершена лишь одна картина - «*Гонец. Восстал род на род*» (1897), которую Рерих представил как выпускную работу в Академии, - но она служит хорошим примером той этнографической программы, которую он намеревался осуществить. Рерих сверял со Стасовым каждую мельчайшую подробность быта ранних славян. О ранних славянах, впрочем, известно было немного. Поэтому художнику оставалась свобода выводить эти детали из археологии древних скифов и других восточных племён, исходя из предположения, как писал Стасов Рериху, что «древний Восток означает древнюю Русь: они нераздельны».²² Когда Рерих спрашивал о рисунках оконных рам, Стасов, например, отвечал, что до XI века сведений о русском орнаменте нет. Он советовал художнику составлять фризы из мотивов, найденных в древней Азии и на Ближнем Востоке.²³

Это воображаемое качество присутствовало и в картинах Рериха о каменном веке в России. Рерих идеализировал доисторический мир этой Скифии-Руси как совершенное царство духовной красоты, где человек и природа жили в гармонии, а жизнь и искусство были едины. В эссе «*Радость искусства*» (1909), где он описывает древнеславянский весенний ритуал человеческого жертвоприношения, на котором была основана «Весна священная», Рерих утверждает, что эту доисторическую Россию нельзя познать через этнографические факты: к ней можно приблизиться только посредством художественной интуиции или религиозной веры. Таков был дух его картин каменного века, таких как «*Идолы*» (1901) (ил. 17), которые, при всей их видимости археологической достоверности, в действительности были не более чем абстрактными или иконными иллюстрациями его мистических идеалов. То же относилось и к его эскизам для Дягилева и «Русских балетов». Азиатский образ древней скифской Руси Рерих вызвал в декорациях и костюмах к «*Весне священной*» и опере Римского-Корсакова «*Снегурочка*» (ил. 18). Помещённые в мифический мир скифского прошлого России, эскизы к обоим произведениям соединяли мотивы средневекового русского орнамента с этнографическими деталями - такими как тяжёлые

²¹ Г. С. Лебедев, *История отечественной археологии 1700–1917 гг.* (Санкт-Петербург, 1992), с. 238.

²² Н. К. Рерих. *Письма к В. В. Стасову. Письма В. В. Стасова к Н. К. Рериху* (Санкт-Петербург, 1993), с. 27.

²³ Там же, с. 28–29.

украшения или татароподобные головные уборы деревенских девушек, - чтобы подчеркнуть полуазиатскую природу ранних славян. Легко забыть, что в споре вокруг первого исполнения *«Весны священной»* именно азиатский облик костюмов Рериха воспринимался многими критиками как самый шокирующий элемент балета.²⁴

Скифские поэты были очарованы этим доисторическим царством. В их воображении скифы были символом дикой бунтарской природы первобытного русского человека. Они радовались стихийной силе дикарской крестьянской России и убеждали себя, что грядущая революция, которую все чувствовали после революции 1905 года, сметёт мёртвую тяжесть европейской цивилизации и создаст новую культуру, где человек и природа, искусство и жизнь будут едины. Знаменитая поэма Блока *«Скифы»* (1918) стала программным заявлением этой азиатской позы перед Западом:

Милльоны - вас. Нас - тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы - мы! Да, азиаты - мы,
С раскосыми и жадными очами!

Это было не столько идеологическим отвержением Запада, сколько угрожающим объятием, призывом к Европе присоединиться к революции «диких орд» и обновиться через культурный синтез Востока и Запада; иначе ей грозило быть затопленной этими «тьмами». В течение веков, утверждал Блок, Россия защищала неблагодарную Европу от азиатских племён:

Как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас -
Монголов и Европы!

Но теперь настало время «старому миру» Европы «остановиться перед Сфинксом»:

Да, скифы - мы! Да, азиаты - мы,
С раскосыми и жадными очами!

Россия всё ещё обладала тем, что Европа давно утратила, - «любовью, что жжёт, как огонь», насилием, которое обновляет, разоряя. Присоединившись к русской революции, Запад пережил бы духовное возрождение через мирное примирение с Востоком.

Придите к нам! От ужасов войны
Придите в мирные объятия!

²⁴ Е. Яковлева, *Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха* (без места издания, 1996), с. 56–57, 134–140.

Пока не поздно - старый меч в ножны,
Товарищи! Мы станем - братья!

Но если Запад откажется принять этот «русский дух», Россия выпустит против него азиатские орды:

Но сами мы - отныне - вам - не щит,
Отныне в бой не вступим сами!
Мы поглядим, как смертный бой кипит,
Своими узкими глазами!
Не сдвинемся, когда свирепый Гунн
В карманах трупов будет шарить,
Жечь города, и в церковь гнать табун,
И мясо белых братьев жарить!...²⁵

Источником апокалиптического видения Блока, как и многого другого в русском авангарде, был философ Владимир Соловьёв. Начальные строки его памятного стихотворения «Панмонголизм» (1894) Блок взял эпиграфом к «Скифам». Они прекрасно выражали двойственное беспокойство - страх и очарование, - которое поколение Блока испытывало перед Востоком:

Панмонголизм! Хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно.²⁶

В своём последнем крупном сочинении «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1900) Соловьёв описал огромное азиатское нашествие на Европу под знаменем Антихриста. Для Соловьёва эта «жёлтая опасность» была грозной угрозой. Но для скифов она означала обновление. Смешанный с европейской культурой России, стихийный дух азиатской степи должен был вновь объединить мир.

Андрей Белый был ещё одним учеником Соловьёва. В «Петербурге» Белый изображает город, живущий на краю великой катастрофы. Действие романа происходит в разгар революции 1905 года, когда Россия вела войну с Японией; его Петербург охвачен воющими ветрами азиатской степи, которые едва не сдувают город обратно в море. Роман опирается на возникшее в XIX веке видение всеразрушительного наводнения - постоянную тему литературного мифа о русской столице. Построенное вопреки естественному порядку, на земле, отнятой у моря, каменное творение Петра казалось приглашением к мести природы. Пушкин первым из многих русских писателей развил тему потопа - в «Медном всаднике». Одоевский также использовал её как основу рассказа «Насмешка мертвеца» в «Русских ночах».

²⁵ А. Блок, *Собрание сочинений в восьми томах* (Москва—Ленинград, 1961–1963), т. 3, с. 360–361.

²⁶ А. Блок, *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах* (Москва, 1997–), т. 5, с. 77–80.

[Рассказ о прекрасной княжне, которая оставляет своего юного возлюбленного, чтобы выйти замуж за немолодого чиновника. Однажды бурной осенней ночью они присутствуют на балу в Петербурге, где она падает в обморок. Во сне Нева выходит из берегов. Её воды заливают бальный зал, принося с собой гроб, крышка которого распахивается, открывая её мёртвого возлюбленного. Стены дворца рушатся, и Петербург смывает в море.]

К середине XIX века представление о потопе стало столь неотъемлемой частью воображаемой судьбы города, что даже знаменитая картина Карла Брюллова «*Последний день Помпеи*» (1833) воспринималась как предупреждение Петербургу.

[Апокалиптические фантазии о современных технологических городах, уничтоженных природой, занимали литературное воображение Европы XIX века (см. G. Steiner, *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture*, New Haven, 1971, pp. 20–24)]

Славянофилы, подобные Гоголю, близкому другу Брюллова, видели в ней пророчество божественного возмездия западному упадку. «Молния пролилась и затопила всё», - комментировал Гоголь, словно подчёркивая, что город на Неве живёт в постоянной опасности подобной катастрофы.²⁷ Но и западники, вроде Герцена, проводили ту же параллель: «Помпея - муза Петербурга!»²⁸ По мере приближения 1917 года потоп становился революционной бурей. Все чувствовали близкое разрушение. Это выражалось во всех искусствах - от иллюстраций Бенуа к «Медному всаднику» (1905–1918), где вздымающиеся море и небо словно предвещали надвигающуюся революцию, до яростных, «скифских» ритмов «Весны священной» и поэзии Блока:

Я слушаю рокоты сечи
И трубные крики татар,
Я вижу над Русью далече
Широкий и тихий пожар..²⁹

Белый изображает Петербург как хрупкую западную цивилизацию, непрочную удерживающуюся над дикой «восточной» культурой крестьянства. Пётр Великий - в образе Медного всадника - переосмыслен как Антихрист, апокалиптический всадник, спирально несущийся к концу времён и увлекающий Россию в свой вихрь. Бомба, вокруг которой строится тонкая фабула романа - студент, поддавшийся уговорам революционеров, должен убить своего отца, высокопоставленного чиновника, - становится символом этой близкой катастрофы.

Главная тема романа - разделение. Город поделен на враждующие классовые зоны, а два главных персонажа, сенатор Аполлон Аполлонович Аблеухов и его сын, студент-революционер Николай Аполлонович, находятся по разные стороны баррикад. Как и сама

²⁷ Цит. по: *Исторический вестник*, № 1 (1881), с. 137.

²⁸ Цит. по: Н. П. Анциферов, *Душа Петербурга* (Санкт-Петербург, 1922), с. 100.

²⁹ «На поле Куликовом» (1908), в кн.: Блок, *Полное собрание сочинений и писем*, т. 3, с. 172.

Россия, Аблеуховы сложены из разнородных европейских и азиатских элементов. Они происходят от монгольских всадников, пришедших на Русь с Чингисханом; как бы европеизированы они ни были, этот азиатский элемент по-прежнему живёт в них. Николай - последователь Канта, но в образе жизни «совершенно монгол», так что «душа его разделена на две половины». Аполлон - типичный европейский бюрократ, мыслящий рациональными линиями и любящий упорядоченную городскую сетку. Но он болезненно боится азиатской степи, где когда-то мальчиком едва не замёрз, и ему кажется, что он слышит гром копыт, с которым монгольские племена несутся с равнины.

Деревенский ландшафт его прямо пугал: за снегами, за льдами и за лесного гребенчатой линией поднималась пурга; там, по глупой случайности, он едва не за мерз. Это было тому назад лет пятьдесят. В этот час замерзания чьи-то холодные пальцы, просу нувшись в грудь, жестко гладили сердце: и - ледяная рука повела за собою; он шел по ступенькам карьеры, имея перед глазами все тот же невероятный простор; там, отту да,- манила рука ледяная; летела безмерность: Империя Русская. Аполлон Аполлонович Аблеухов за городского стеною засел много лет, ненавидя уездные сиротливые дали, 77 дымок деревенок; и - галку; лишь раз эти дали рискнул перерезать в экспрессе: с ответственным поручением - из Петербурга в Токио. О пребывании в Японии Аполлон Аполлонович нико му не рассказывал. Он министру говаривал: • - «Россия есть ледяная равнина; по ней рыщут волки!» Министр же поглядывал на него, глядя белой рукой седой холеный ус; и молчал, и вздыхал; собирался было по окончании службы он... Но он умер. И Аполлон Аполлонович - совершенно один; поза>- ди в неизмеримости убегали века: впереди - ледяная рука открывала: неизмеримости. Неизмеримости летели навстречу. Русь, Русь! Это ты разревелась ветрами, буранами, снегом? Сена тору показалось, будто голос его призывает с бугра; толь ко волки голодные собираются в стаи, там.³⁰

Этот агорафобический страх перед Азией достигает предела в кошмарном видении его революционного сына:

Николай Аполлонович, Атлант, был развратным чудовищем... после был он в Китае: Аполлон Аполлонович, богдыхан, повелел Николаю Аполлоновичу перерезать многие тысячи (что и было исполнено); и в сравнительно недавнее время, как на Русь повалили тысячи тамерлановых всадников, Николай Аполлонович прискакал в эту Русь на своем степном скакуне; после он воплотился в кровь русского дворянина; и принялся за старое: и как некогда он перерезал там тысячи, так он нынче хотел разорвать: бросить бомбу в отца; бросить бомбу в самое быстротекущее время. Но отец был - Сатурн, круг времени повернулся, замкнулся; сатурново царство вернулось.³¹

Грохот этих степных скакунов был приближающимся звуком 1917 года. Ибо в сознании русских европейцев разрушительное насилие революции было азиатской силой.

Среди рассеянных эмигрантов, бежавших из Советской России, была группа интеллектуалов, известных как евразийцы. Стравинский оказался в центре их круга в

³⁰ A. Bely, *Petersburg* [«Петербург»], пер. R. Maguire and J. Malmstad (Harmondsworth, 1983), с. 52–53.

³¹ Там же, с. 167.

Париже в 1920-е годы; его друзья философ Лев Карсавин и блестящий музыкальный критик Пётр Сувчинский, зять Карсавина, были ведущими участниками группы. Но евразийство стало влиятельным интеллектуальным течением во всех эмигрантских общинах. Многие из наиболее известных русских изгнанников, включая филолога князя Н. С. Трубецкого, религиозного мыслителя отца Георгия Флоровского, историка Георгия Вернадского и теоретика лингвистики Романа Jakobsona, были членами этого круга. Евразийство по существу было явлением эмиграции, поскольку коренилось в ощущении предательства России Западом в 1917–1921 годах. Его последователи, в значительной степени аристократы, упрекали западные державы в том, что те не сумели победить большевиков в революции и гражданской войне, завершившихся крахом России как европейской державы и их собственным изгнанием из родной страны. Разочаровавшись в Западе, но ещё не утратив надежды на возможное будущее для себя в России, они переосмыслили свою родину как уникальную, «туранскую» культуру азиатской степи.

Основополагающим манифестом движения стал «Исход к Востоку» - сборник из десяти эссе, опубликованный в Софии в 1921 году, где евразийцы предрекали гибель Запада и восхождение новой цивилизации, возглавляемой Россией, или Евразией. В сущности, утверждал Трубецкой, автор наиболее важных эссе в сборнике, Россия была степной азиатской культурой. Византийские и европейские влияния, сформировавшие русское государство и его высокую культуру, почти не проникли в нижние слои русской народной культуры, которая развивалась скорее через соприкосновение с Востоком. На протяжении веков русские свободно смешивались с финно-угорскими племенами, монголами и другими кочевыми народами степи. Они усваивали элементы их языков, музыки, обычаев и религии, так что эти азиатские культуры оказались впитаны историческим развитием самой России. Трубецкой опирался на русскую географию, где евразийская идея имела давнюю родословную. В последние десятилетия XIX века геолог Владимир Ламанский показал, что структура почв по обе стороны Уральских гор одинакова: от западных границ Российской империи до Тихого океана простиралась одна огромная степь. Развивая работу Ламанского, евразийский географ Савицкий показал, что вся суша Евразии представляет собой единый континуум в биогеографическом смысле. Она состоит из ряда параллельных зон, тянувшихся, словно ленты, по широте через весь континент - совершенно не затрагиваемых Уральскими горами, - от равнин Венгрии до Монголии. Савицкий сгруппировал эти полосы в четыре категории: начиная с тундры на севере, затем леса, степи и, наконец, пустыни на крайнем юге. В этой географии не было ничего исключительного, но она служила своего рода «научной» основой для более смелых доводов о восточном влиянии на русскую народную культуру.

В эссе *«О верхах и низах русской культуры»* (1921) Трубецкой попытался доказать азиатское влияние на русскую музыку, танец и психологию. Он утверждал, что русская народная музыка в основе своей происходит от пентатонического звукоряда - довод, который он строил на наблюдении самых простых крестьянских песен. Народный танец, по Трубецкому, также имел много общего с танцами Востока, особенно Кавказа. Русский

танец строился в линиях и кругах, а не в парах, как в западной традиции. Его ритмические движения исполнялись руками и плечами не меньше, чем ногами. Мужской танец был виртуозным, что видно на примере казачьей пляски - с ударами каблуков по пальцам и высокими прыжками. В западной традиции не было ничего подобного, за единственным исключением испанского танца, что Трубецкой объяснял мавританским влиянием. Женский танец также обнаруживал восточный характер: большое значение придавалось неподвижности головы и тонким, кукольным движениям остального тела. Все эти культурные формы Трубецкой рассматривал как русские проявления своеобразно восточной склонности к схематическим формулам. Эта «восточная психика» проявлялась в склонности русского народа к созерцанию, в его фаталистических настроениях, любви к отвлечённой симметрии и универсальным законам, в подчёркнутом значении религиозного обряда и в его «удали», или яростной храбрости. По мнению Трубецкого, эти психические черты не разделялись славянами Восточной Европы, что, по его взгляду, означало: они должны были прийти в Россию из Азии, а не из Византии. «Туранская психология» проникла в русский ум на подсознательном уровне и оставила глубокий след в национальном характере. Даже русское православие, хотя внешне и происходило из Византии, было «по существу азиатским в своих психологических структурах», поскольку опиралось на «полное единство обряда, жизни и искусства». Для Трубецкого именно это единство объясняло квазирелигиозную природу государственной власти в России и готовность русских ей подчиняться. Церковь, государство и народ были нераздельны.³²

У подобных идей было мало этнографических доказательств. Всё это было полемикой и обиженной позой против Запада. В этом отношении они происходили из того же источника, что и впервые высказанная Достоевским мысль о судьбе империи в Азии, где русские могли быть «европейцами», а не в Европе, где они были «приживальщиками». И всё же благодаря своей эмоциональной силе евразийские идеи оказали мощное культурное воздействие на русскую эмиграцию 1920-х годов: те, кто оплакивал исчезновение своей страны с европейской карты, могли обрести для неё новую надежду на карте евразийской.

Стравинский, например, испытал глубокое влияние мистических взглядов евразийцев, особенно представления о природной русской, «туранской» склонности к коллективности, которую должна была отразить музыка таких произведений, как «Свадебка», с её отсутствием индивидуального выражения в вокальных партиях и стремлением к сухому, безличному звучанию.³³ По мнению Сувчинского, ритмическая неподвижность, которая была важнейшей чертой музыки Стравинского в «Свадебке» и «Весне священной», носила «туранский» характер. Как и в восточной музыкальной традиции, музыка Стравинского

³² Н. С. Трубецкой, *К проблеме русского самопознания* (Париж, 1927), с. 41–42, 48–51. Подобную мысль развивал философ Лев Карсавин в книге *Восток, Запад и русская идея* (Петроград, 1922).

³³ См.: R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, в 2 т. [«Стравинский и русские традиции: биография произведений до “Мавры”»] (Oxford, 1996), т. 2, с. 1319–1440; а также того же автора: *Defining Russia Musically* [«Определяя Россию музыкально»] (Princeton, 1997), с. 389–467.

развивалась через постоянное повторение ритмического рисунка, с вариациями мелодии, а не через противопоставление музыкальных идей, как в западной традиции. Именно эта ритмическая неподвижность создавала взрывную энергию «туранской» музыки Стравинского. Кандинский стремился к сходному эффекту накопленной энергии в геометрическом построении линий и форм, ставшем отличительным признаком его абстрактного искусства.

«В их первобытной среде я впервые в жизни обнаружил нечто поистине удивительное, и это изумление стало частью всех моих последующих работ»¹. Так Кандинский вспоминал воздействие, которое оказала на его движение к абстрактному искусству встреча с народом коми.

Связь между «первобытным» и современным абстрактным искусством характерна не только для русского авангарда. Во всём западном мире существовало увлечение жизнью и искусством племён далёких колоний, доисторических культур, крестьян и даже детей, чьи первозданные формы выражения вдохновляли столь разных художников, как Гоген и Пикассо, Кирхнер и Клее, Нольде и Франц Марк. Но если западным художникам приходилось отправляться на Мартинику или в иные далёкие края в поисках своего дикого вдохновения, то русские «примитивы» находились у них буквально под боком. Это придавало их искусству необычайную свежесть и значительность.

Русские примитивисты - Малевич и Кандинский, Шагал, Гончарова, Ларионов и Бурлюк - черпали вдохновение в искусстве русских крестьян и племенных культурах азиатской степи. В этом «варварстве» они видели источник освобождения России от удушающей власти Европы и её старых художественных норм. «Мы против Запада, - заявлял Ларионов. - Мы против художественных обществ, ведущих к застою»². Художники авангарда, группировавшиеся вокруг Ларионова и его жены Гончаровой, обращались к русскому народному и восточному искусству как к новому взгляду на мир. Гончарова говорила о «крестьянской эстетике», более близкой к символическим формам искусства Востока, чем к изобразительной традиции Запада. Это символическое качество - качество икон - она воплощала в монументальных крестьянах, которым даже придавала азиатские черты, как, например, в работе «Сенокос» 1910 года.

Все эти художники принимали Азию как часть культурной самобытности России. «Неопримитивизм - явление глубоко национальное, - писал художник Шевченко. - Россия и Восток неразрывно связаны ещё со времён татарских нашествий, и дух татар, дух Востока, настолько укоренился в нашей жизни, что порою трудно различить, где кончается национальная черта и где начинается восточное влияние... Да, мы Азия и гордимся этим». Шевченко подробно обосновывал восточные истоки русского искусства. Сравнивая

¹ Кандинский, «Ступени», с. 27.

² Цит. по: С. Gray, *The Russian Experiment in Art, 1863–1922* [«Русский эксперимент в искусстве, 1863–1922»] (London, 1986), с. 138.

русское народное искусство с индо-персидским, он утверждал, что в них можно «увидеть их общее происхождение»³.

Сам Кандинский был большим почитателем персидского искусства и сопоставлял его идеалы простоты и правды с «древнейшими иконами нашей Руси»⁴. До Первой мировой войны Кандинский жил в Мюнхене, где вместе с Марком редактировал альманах «*Синий всадник*». Наряду с произведениями ведущих европейских художников в «*Синем всаднике*» были представлены крестьянское искусство и детские рисунки, народные лубки и иконы, племенные маски и тотемы - словом, всё, что отражало идеал непосредственного выражения и жизненной силы, который Кандинский ставил в центр своей художественной философии.

Подобно скифам, Кандинский в это время двигался к идее синтеза западной, первобытной и восточной культур. Он видел в России Землю обетованную - и после 1917 года вернулся в неё. Этот поиск синтеза стал главной темой ранних, так называемых «русских», работ Кандинского, ещё сохранявших предметный, а не абстрактный характер. В этих картинах на самом деле присутствует сложное смешение христианских, языческих и шаманских образов, восходящих к области коми.

Так, в «*Пёстрой жизни*» 1907 года, например, действие явно происходит в коми-столице Усть-Сысольске, у слияния рек Сысолы и Вычегды: небольшое бревенчатое строение в правом верхнем углу полотна, чуть ниже монастыря на вершине холма, подтверждает местность - коми использовали такие избушки на сваях как амбары. На поверхности это кажется русско-христианской сценой. Но, как подсказывает само название Кандинского - «*Пёстрая жизнь*», - под этой поверхностью происходит столкновение различных верований.

Красная белка на дереве, расположенная прямо в зрительном центре картины и перекликающаяся с золотым куполом часовни справа, является эмблемой лесных духов, которым коми приносили в жертву беличьи шкурки. Старик на переднем плане может выглядеть как христианский паломник, но его сверхъестественно окрашенная борода - бледно-зелёная - может также выдавать в нём колдуна; его же посох и музыкальный спутник в образе свирельщика справа от него отсылают к шаманскому преданию⁵.

Несколько ранних работ Кандинского повествуют о столкновении святого Стефана с коми-шаманом Памом на берегах Вычегды. Согласно легенде, Пам возглавил сопротивление народа коми русскому миссионеру XIV века. В публичном споре у реки Пам строил защиту языческой религии на том, что шаманы лучше христиан умеют охотиться на медведей и других лесных зверей. Но Стефан вызвал его на «божественное испытание огнём и водой»,

³ А. Шевченко, «Neoprimitivism: Its Theory, Its Potentialities, Its Achievements» [«Неопримитивизм: его теория, возможности и достижения»], в кн.: J. Bowlt (ред.), *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism, 1902–34* [«Русское искусство авангарда: теория и критика, 1902–1934»] (New York, 1976), с. 49.

⁴ *Kandinsky: Complete Writings on Art* [«Кандинский: полное собрание трудов об искусстве»], ред. K. Lindsay and P. Vergo, в 2 т. (Boston, 1982), т. 1, с. 74.

⁵ Weiss, *Kandinsky and Old Russia*, с. 49–52.

предложив Паму пройти через горящую избу и нырнуть в ледяную реку. Шаман был вынужден признать поражение.

В версии Кандинского, изображённой в «Всех святых II» 1911 года, Пам спасается от преследования в лодке. На нём остроконечная «колдовская шапка». Рядом с лодкой плывёт русалка; другая сидит на скале справа от неё. На скале стоят двое святых. Они тоже носят колдовские колпаки, но вместе с тем имеют нимбы, символизирующие слияние христианской и языческой традиций. Слева святой Илия мчится на своей тройке сквозь бурю, которую надувает свирельщик в небе, - это отсылка к финно-угорскому богу Громовержцу, чьё место Илия занял в народном религиозном воображении.

В правом нижнем углу картины на столпе стоит святой Симон. Он - ещё одна составная фигура, соединяющая черты кузнеца Симона, который в русской крестьянской сказке «Семь Симеонов» строит железный столп, чтобы обозревать мир, и святого Симеона Столпника, проведшего жизнь в молитвенном созерцании на вершине столпа и ставшего покровителем всех кузнецов. Наконец, фигура на переднем плане, сидящая на коне с распростёртыми руками, - это Человек, созерцающий мир. Здесь он представлен в двойном облике: как шаман, скачущий на своём коне в мир духов, и как святой Георгий⁶. Эта фигура вновь и вновь появляется в творчестве Кандинского - от его первого абстрактного полотна «Композиция II» 1910 года до последней картины «Умеренный порыв» 1944 года. Она была своего рода символической подписью его шаманского alter ego, использовавшего искусство как магический инструмент для вызова высшего духовного мира.

Овальный шаманский бубен - ещё один лейтмотив искусства Кандинского. Круг и линия, господствующие в его абстрактных схемах, были символами шаманского бубна и колотушки. Многие его картины, как, например, «Овал № 2» 1925 года, сами имели форму бубнов. Они были написаны иероглифами, изобретёнными Кандинским для подражания символам, которые он видел на бубнах сибирских шаманов: крючкообразная дуга и линия обозначали коня, круги - солнце и луну, клювы и глаза - птицу, чей образ многие шаманы использовали в танцевальном головном уборе⁷.

Крючкообразная дуга и линия были двойным шифром. Они обозначали коня-посох, на котором шаман во время камланий ехал в мир духов. Бурятские шаманы били своими посохами, называвшимися «конями», во время танца: их верхние части имели форму лошадиных голов, нижние - копыт. У финно-угорских племён сам шаманский бубен назывался «конём» и снабжался поводьями, тогда как колотушку называли «кнутом»⁸.

В Восточной Европе игрушечная лошадка на палке обладает сверхъестественной родословной, что резко противоречит её безобидному положению в западной детской. Венгерский *táltos*, или колдун, с волшебной скоростью ездил на тростниковом коне - тростинке между ног, - который затем стал образцом крестьянской игрушки. В «Калевале»

⁶ Там же, с. 56–60.

⁷ Там же, с. 153–170.

⁸ Oinas, «Shamanic Components in the Kalevala», с. 147–148.

герой Вяйнемейнен отправляется на север на соломенном жеребце - ему затем подражали поколения финских мальчиков и девочек.

В России конь имеет особое культурное звучание как символ азиатского наследия страны - последовательных волн вторжений кочевых всадников степи, от хазар до монголов, которые определяли ход русской истории. Конь стал великой поэтической метафорой судьбы России. Начало этому положил Пушкин в «Медном всаднике»:

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?!⁹

Для символистских кругов, в которых вращался Кандинский, конь был символом азиатской степи, на которой была построена европейская цивилизация России. Он постоянно появлялся в символистской живописи - пожалуй, наиболее известный пример тому «*Купание красного коня*» Петрова-Водкина 1912 года - и был лейтмотивом скифской поэзии, от блоковской «степной кобылицы» до Брюсовского «*Бледного коня*». И стук копыт монгольских коней, приближающихся из степи, отзывается эхом на протяжении всего «*Петербурга*» Белого.

Приписывать в России «тёмную сторону» игрушечной лошадке, на которой дети, несомненно, катались во всей своей невинности, было бы нелепо. Но с ранних лет русские знали, что значит «скакать на степном скакуне». Они чувствовали тяжёлый грохот конских копыт по азиатской степной земле у себя под ногами.

⁹ А. Пушкин, *Collected Narrative and Lyrical Poetry* [«Собрание повествовательной и лирической поэзии»], пер. W. Arndt (Ann Arbor, 1984), с. 437.

7. РОССИЯ ЧЕРЕЗ СОВЕТСКИЕ ЛИНЗЫ



Ахматова оказалась в Фонтанном доме - бывшем дворце Шереметевых - в 1918 году, когда поселилась там со своим вторым мужем Владимиром Шилейко. Дом оставался таким, каким был всегда: убежищем от разрушений войны и революции, преобразивших Петербург за четыре года после того, как он был переименован в Петроград; но, как и сам город, утративший статус столицы, красота дворца теперь была обращена в прошлое.

[После начала Первой мировой войны немецки звучащее название Санкт-Петербург было изменено на более славянское Петроград, чтобы успокоить патриотические настроения. Город сохранял это имя до 1924 года, когда после смерти Ленина был переименован в Ленинград.]

Последний его владелец, граф Сергей, внук Прасковьи и Николая Петровича, сохранил дом как семейный музей. Сам он написал несколько книг по истории рода Шереметевых. Во время Февральской революции 1917 года, когда толпы пришли к дому и потребовали оружия, чтобы помочь им в борьбе против последних верных царю войск, граф открыл шкафы коллекции фельдмаршала Бориса Петровича, основателя дворца, и выдал им несколько кирок и топоров XVI века.¹ Чтобы спасти свой дом от насилия толпы, он передал его государству, подписав соглашение с недавно установленной советской властью о сохранении дома как музея, после чего его семья бежала за границу.

Старых шереметевских слуг оставили на месте, а Шилейко - блестящему молодому учёному, специалисту по ближневосточной археологии, который был наставником внуков последнего графа и близким другом семьи, - позволили сохранить квартиру в северном флигеле. Ахматова знала Шилейко ещё до войны, когда он был второстепенным поэтом в её богемном кругу в клубе «Бродячая собака», вместе с Мандельштамом и её прежним мужем, поэтом Николаем Гумилёвым.

Фонтанный дом был для неё не просто местом романа с Шилейко - он духовно тянул её к нему. Девиз Шереметевых «*Deus conservat omnia*» - «Бог хранит все сущее», начертанный на гербе Фонтанного дома, где она проживёт более тридцати лет, стал главным спасительным принципом жизни и искусства Ахматовой.

Хотя Ахматовой было всего двадцать девять лет, когда она поселилась во дворце Шереметевых, она, как и её новый дом, принадлежала исчезающему миру. Она родилась в 1889 году, училась в Царском Селе, где, подобно Пушкину, впитала дух французской поэзии. В 1911 году она поехала в Париж, где подружилась с художником Амедео Модильяни. Один из его рисунков Ахматовой - а их было много - висел в её квартире в Фонтанном доме до 1952 года.

¹ Н. Дризен, «Из статьи “Театр во время революции”», в: Р. Д. Тименчик и В. Я. Мордерер (ред.), *Поэма без героя* (Москва, 1989), с. 147.

Её ранняя поэзия находилась под влиянием символистов. Но в 1913 году она присоединилась к Гумилёву и Мандельштаму в новой литературной группе акмеистов, которые отвергали мистицизм символистов и возвращались к классическим поэтическим принципам: ясности, сжатости и точному выражению эмоционального опыта. Её любовная лирика в сборниках *«Вечер»* 1912 года и *«Чётки»* 1914 года принесла ей огромную славу. Доступность и простота её стиха делали её поэзию лёгкой для запоминания, а женский голос и женская чувствительность, бывшие тогда в России новостью, сделали её особенно популярной среди женщин.

У Ахматовой появилось много подражательниц её ранней манеры - и позднее она сама сожалела об этом. Как она написала в *«Эпиграмме»* 1958 года:

Могла ли Биче словно Дант творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить...
Но, Боже, как их замолчать заставить!²

Накануне Первой мировой войны Ахматова была на вершине успеха. Высокая и поразительно красивая, она была окружена друзьями, возлюбленными и поклонниками. Эти годы были наполнены свободой, весельем и божественным духом. Они с Мандельштамом смешили друг друга «так, что падали на поющий всеми пружинами диван... и хохотали до обморочного состояния».³ А затем, сразу же, с началом войны, «мы состарились на сто лет», как она выразилась в стихотворении *«Памяти 19 июля 1914»* 1916 года:

Мы на сто лет состарились, и это
Тогда случилось в час один:
Короткое уже кончалось лето,
Дымилось тело вспаханных равнин.
Вдруг запестрела тихая дорога,
Плач полетел, серебряно звеня...
Закрыв лицо, я умоляла Бога
До первой битвы умертвить меня.
Из памяти, как груз отныне лишней,
Исчезли тени песен и страстей.
Ей - опустевшей - приказал Всевышний
Стать страшной книгой грозových вестей.⁴

² *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, пер. Дж. Хемшмейер, ред. Р. Ридер (Эдинбург, 1992), с. 417.

³ А. Найман, «Введение», в: *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, с. 24.

⁴ *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, с. 210–211.

После всех ужасов Первой мировой войны и Русской революции интимный и лирический стиль Ахматовой казался пришедшим из другого мира. Он выглядел старомодным, принадлежащим другому веку.

Февральская революция смела не только монархию, но и целую цивилизацию. Либералы и умеренные социалисты, такие как Александр Керенский, сформировавшие Временное правительство, чтобы провести страну до конца Первой мировой войны и выборов в Учредительное собрание, полагали, что революцию можно удержать в политической сфере. Но почти за одну ночь рухнули все институты власти: церковь, правовая система, власть дворянства на земле, авторитет офицеров в армии и флоте, уважение к старшим и высокопоставленным людям. В результате единственная реальная власть в стране перешла к местным революционным комитетам - то есть к Советам рабочих, крестьян и солдат.

Именно от их имени большевики Ленина захватили власть в октябре 1917 года и установили свою диктатуру пролетариата. Они укрепили эту диктатуру, выйдя из войны и купив мир с Германией. Ценой Брест-Литовского договора, подписанного в марте 1918 года, стала треть сельскохозяйственных земель Российской империи и более половины её промышленной базы: Польша, прибалтийские территории и большая часть Украины получили номинальную независимость под германской защитой. Советская Россия как европейская держава была низведена до положения, сопоставимого с Московским государством XVII века.

Из остатков императорской армии большевики создали Красную армию, чтобы сражаться против белых - разнородного объединения монархистов, демократов и социалистов, вступивших в борьбу с советским режимом, - а также против интервенционных сил Британии, Франции, Японии, США и ещё десятка западных держав, поддерживавших белых в гражданской войне 1918–1921 годов.

В массовом восприятии это была война против всех привилегий. Практическая идеология Русской революции была обязана не столько Марксу - его труды были почти неизвестны полуграмотным массам, - сколько уравнительным обычаям и утопическим мечтаниям крестьянства. Задолго до того, как Маркс записал свои идеи, русский народ уже жил представлением о том, что избыточное богатство безнравственно, всякая собственность есть кража, а ручной труд - единственный подлинный источник ценности.

В сознании русского крестьянина бедность несла в себе христианскую добродетель. Большевики блестяще использовали это, когда назвали свою газету *«Крестьянская беднота»*. Именно это стремление к правде - к истине и социальной справедливости - придавало революции почти религиозный статус в народном сознании: война против частного богатства была кровавым чистилищем на пути к раю на земле.

Придав этой борьбе институциональную форму, большевики смогли использовать революционную энергию тех многочисленных слоёв бедноты, которые находили удовлетворение в разрушении богатых и сильных, независимо от того, улучшало ли это их собственную жизнь. Они разрешили красногвардейцам и другим самозванным отрядам вооружённых рабочих совершать налёты на дома «богатых» и конфисковывать их

имущество. Представителей праздных классов сгоняли и заставляли выполнять такие работы, как уборка снега или мусора с улиц. Ахматовой приказали убирать улицы вокруг Фонтанного дома.⁵

Домовые комитеты, обычно состоявшие из бывших швейцаров и домашних слуг, получили указание переселять городскую бедноту в квартиры прежней привилегированной элиты. Дворцы вроде Фонтанного дома делили на части и превращали в многоквартирные дома. Вскоре после захвата власти большевики развязали кампанию массового террора, поощряя рабочих и крестьян доносить на соседей в революционные трибуналы и местную ЧК - политическую полицию. Почти всё могло быть истолковано как «контрреволюция»: сокрытие имущества, опоздание на работу, пьянство или хулиганское поведение. Тюремь быстро переполнились. Большинство тех, кого ЧК арестовала в первые годы большевистского режима, были выданы собственными соседями - часто из-за личной вражды.

В этой атмосфере массового террора не осталось неприкосновенного личного пространства. Люди жили под постоянным надзором, всё время находились под наблюдением домовых комитетов и всегда боялись ареста. Это было не время для лирической поэзии.

Ахматову отвергали как фигуру из прошлого. Левые критики утверждали, что её частная, личная поэзия несовместима с новым коллективистским порядком. Другие поэты её поколения, например Пастернак, сумели приспособиться к новым условиям революции. Или, как Маяковский, были словно созданы для неё. Но Ахматова была укоренена в классической традиции, которую в 1917 году отбросили прочь, и ей, как и Мандельштаму, было трудно примириться с новой советской действительностью.

В первые советские годы она писала очень мало. Все её силы уходили на борьбу за выживание в суровых условиях гражданской войны в Петрограде, где хроническая нехватка продовольствия и топлива сократила население более чем наполовину: люди умирали или бежали из голодного города в деревню. Деревья и деревянные дома рубили на дрова; лошади лежали мёртвыми посреди улиц; воды Мойки и Фонтанки были забиты мусором; распространялись паразиты и болезни; повседневная жизнь царской столицы как будто вернулась в доисторическую эпоху, когда отчаявшиеся люди рыскали в поисках куска хлеба, чтобы поест, или дерева, чтобы сжечь.⁶

И мы забыли навсегда,
Заключены в столице дикой,
Озёра, степи, города
И зóри родины великой.
В кругу кровавом день и ночь
Болит жестокая истома...

⁵ Н. И. Попова и О. Е. Рубинчик, *Анна Ахматова и Фонтанный дом* (Санкт-Петербург, 2000), с. 18

⁶ О. Файджес, *A People's Tragedy: The Russian Revolution, 1891–1924* (Лондон, 1996), с. 603–605.

Никто нам не хотел помочь
За то, что мы остались дома,
За то, что, город свой любя,
А не крылатую свободу,
Мы сохранили для себя
Его дворцы, огонь и воду.
Иная близится пора,
Уж ветер смерти сердце студит,
Но нам священный град Петра
Невольным памятником будет.⁷

Для старой интеллигенции условия были особенно тяжёлыми. В диктатуре пролетариата её поставили в самый низ социальной лестницы. Хотя большинство представителей интеллигенции было мобилизовано государством в трудовые отряды, работы у них почти не было. Даже если они получали еду от государства, это был нищенский паёк третьей категории - «ровно столько хлеба, чтобы не забыть его запах», как сказал Зиновьев, партийный руководитель Петрограда.⁸

Горький вступился за голодающую петроградскую интеллигенцию. Он просил большевиков, среди которых его высоко ценили за его левую приверженность до 1917 года, предоставить интеллигенции особые пайки и лучшие квартиры. Он создал писательское убежище, позднее - Дом искусств, и организовал собственное издательство «Всемирная литература», чтобы выпускать дешёвые издания классиков для масс. «Всемирная литература» дала работу огромному числу писателей, художников и музыкантов - переводчиками и редакторами. В самом деле, многие крупнейшие имена литературы XX века - Замятин, Бабель, Чуковский, Ходасевич, Мандельштам, Пяст, Зощенко, Блок и Гумилёв - пережили эти голодные годы благодаря покровительству Горького.

Ахматова тоже обратилась к Горькому за помощью, попросив найти ей работу и устроить паёк. Она делила крошечный продовольственный паёк Шилейко, который он получал как помощник в Отделе древностей Эрмитажа. У них не было топлива, в Фонтанном доме свирепствовала дизентерия, и, как ни странно это может показаться, им приходилось кормить ещё и сенбернара, которого Шилейко нашёл брошенным и которого они, в духе шереметевского девиза, решили оставить.

Горький сказал Ахматовой, что она сможет получить только самый нищенский паёк за какую-нибудь канцелярскую работу, а затем повёл её смотреть свою ценную коллекцию восточных ковров. По словам Надежды Мандельштам, «Ахматова посмотрела на ковры Горького, сказала, какие они красивые, и ушла с пустыми руками. Из-за этого, думаю, у неё навсегда возникла неприязнь к коврам. Они слишком пахли пылью и каким-то

⁷ «Петроград, 1919», из *Anno Domini MCMXXI*, в: *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, с. 259.

⁸ Файджес, *A People's Tragedy*, с. 727.

благополучием, странным в городе, который так катастрофически умирал»⁹. Возможно, Горький боялся помочь Ахматовой; возможно, он не любил её и её поэзию. Но в 1920 году она всё же нашла работу библиотекаря в Петроградском агрономическом институте, и, может быть, Горький ей в этом помог.

В августе 1921 года бывший муж Ахматовой Николай Гумилёв был арестован Петроградским ЧК, несколько дней провёл в тюрьме, а затем был расстрелян без суда по обвинению, почти наверняка ложному, в участии в монархическом заговоре. Гумилёв стал первым великим поэтом, казнённым большевиками, хотя вскоре за ним последуют многие другие. Его смерть вызвала у образованных слоёв ощущение, что была перейдена некая граница: их цивилизация ушла в прошлое.

Трогательные стихотворения сборника Ахматовой «*Anno Domini MCMXXI*» - «*В лето Господне 1921*» - звучали как молитва, как реквием по бывшему мужу и по ценностям его эпохи.

Заплаканная осень, как вдова
В одеждах чёрных, все сердца туманит...
Припоминая мужнины слова,
Она рыдать не перестанет.
И будет так, пока тишайший снег
Не сжалится над скорбной и усталой...
Забвенье боли и забвенье нег -
За это жизнь отдать не мало.¹⁰

У Ахматовой не было надежд на революцию - были только страхи. Но она ясно дала понять, что считает грехом для поэта покинуть Россию после 1917 года

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам.
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.

Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет хлеб чужой.

А здесь, в глухом чаду пожара
Остаток юности губя,

⁹ Н. Мандельштам, *Hope Abandoned*, пер. М. Хейуорд (Лондон, 1989), с. 64.

¹⁰ «15 сентября 1921», из *Anno Domini MCMXXI*, в: *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, с. 297

Мы ни единого удара
Не отклонили от себя.

И знаем, что в оценке поздней
Оправдан будет каждый час...
Но в мире нет людей бесслезней,
Надменнее и проще нас.¹¹

Как и все великие русские поэты, Ахматова чувствовала нравственный долг быть для своей страны «голосом памяти»¹². Но её чувство долга выходило за пределы национального. Она ощущала христианскую необходимость остаться в России и разделить с народом его судьбу и страдание. Как и многие поэты её поколения, она воспринимала революцию как наказание за грехи и верила, что её призвание - искупить грехи России молитвой поэзии. Ахматова была поэтом искупления, «последним великим поэтом православия», как назвал её Чуковский, и тема жертвы, страдания за Россию проходит через всё её творчество.¹³

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар -
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.¹⁴

Фонтанный дом занимал особое место во вселенной Ахматовой. Она видела в нём благословенное место, духовное ядро Петербурга, который стал Идеальным Городом её поэзии. В нескольких стихотворениях она сравнивала Петербург - «святой город Петра» - с Китежем, легендарным городом, который сохранил свои священные ценности от монгольских неверных, исчезнув под водами озера Светлояр и перейдя в духовное царство.¹⁵

Фонтанный дом был ещё одним миром, окружённым водой. Его внутреннее святилище воплощало европейскую цивилизацию, исчезнувшую дворянскую культуру, по которой Ахматова испытывала ностальгию.

[Во время своей знаменитой встречи с Ахматовой в Фонтанном доме в 1945 году философ Исайя Берлин спросил её, было ли Возрождение для неё реальным историческим прошлым,

¹¹ «Июль 1922», из *Anno Domini MCMXXI*, там же, с. 263.

¹² Название третьей главы в *Anno Domini MCMXXI*, там же.

¹³ К. Чуковский, «Ахматова и Маяковский», *Дом искусств*, № 1 (1921), с. 42.

¹⁴ «Молитва, май 1915, Троица», из *Белой стаи*, в: *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, с. 203.

¹⁵ См., например, её поэму «Путём всея земли» (1940), там же, с. 539–534.

населённым несовершенными людьми, или идеализированным образом воображаемого мира. Она ответила, что, конечно, вторым. Вся поэзия и всё искусство для неё были - здесь она употребила выражение, которое когда-то использовал Мандельштам, - формой ностальгии, тоской по универсальной культуре, как её понимали Гёте и Шлегель, по тому, что было преображено в искусство и мысль]

Ахматову влекла история этого дома. Она видела себя его хранительницей. В первую же осень, проведённую там, ей удалось установить, что дубы в саду старше самого Петербурга. Они переживали любую власть.¹⁶

Она изучала историю рода Шереметевых и особенно чувствовала близость к Прасковье, которая, как и она сама, обладала «даром песни» и жила в Фонтанном доме, тоже будучи *persona non grata* - нежелательной особой.

Что бормочешь ты, полночь наша?
Всё равно умерла Параша,
Молодая хозяйка дворца.¹⁷

Культурная история дворца была для Ахматовой настоящим источником вдохновения. Она ощущала присутствие великих русских поэтов, связанных с этим домом: Тютчева, друга графа Сергея; Вяземского, бывавшего в доме, хотя Ахматова ошибочно думала, что он умер в той комнате, где она жила; [в комнате стоял письменный стол с именем князя Вяземского, но он принадлежал сыну поэта, умершему в этой комнате в 1888 году. Сам поэт умер в Баден-Бадене десятью годами раньше] и прежде всего Пушкина, которого она боготворила. Пушкин был другом Дмитрия Шереметева, сына Прасковьи и отца последнего владельца дома.

Советские издатели отвергали Ахматову, считая её стихи слишком сложными и оторванными от времени. Поэтому с середины 1920-х годов она всё сильнее тянулась к Пушкину. Он тоже подвергался цензуре - пусть и царской, за сто лет до неё. Отождествление с Пушкиным придавало её исследованиям о нём особую остроту. Эти работы стали одними из лучших её текстов того периода. Как поэт, близкий ему по духу, она могла показать, как Пушкин бросал вызов власти, говоря о политике и нравственных вопросах в замаскированных литературных формах, - примерно так же, как сама Ахматова делала это в своих работах о Пушкине.

Ахматова и Шилейко развелись в 1926 году. Он был ревнивым мужем: ревновал её не только к другим возлюбленным, но и к её таланту. Однажды в гневе он даже сжёг её стихи. Ахматова уехала из Фонтанного дома, но вскоре вернулась туда, чтобы жить со своим новым возлюбленным Николаем Пуниным и его женой, с которой он был разлучён, в их квартире в южном флигеле.

¹⁶ Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) (Москва, 1996), с. 32.

¹⁷ Поэма без героя (1940–1963), в: *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, с. 583.



Ахматова и Пунин во дворе Фонтанного дома

Пунин был искусствоведом, одной из ведущих фигур футуристического движения, но, в отличие от многих футуристов, он понимал культурную ценность поэтов прошлого. В одной смелой статье 1922 года он даже выступил против Троцкого, который написал в «Правде» нападку на поэзию Ахматовой и Цветаевой - «внутренней и внешней эмиграции» - как на «литературу, не имеющую отношения к Октябрю». Это было предупреждением о грядущем терроре.

[Две статьи Троцкого были опубликованы всего через две недели после высылки из страны нескольких сотен ведущих представителей интеллигенции, обвинённых в «контрреволюционной» деятельности, в сентябре 1922 года.]

«Что, - спрашивал Пунин, - если Ахматова наденет кожаную куртку и красноармейскую звезду, станет ли она тогда иметь отношение к Октябрю?»¹⁸ Если отвергать Ахматову, «почему тогда допускать произведения Баха?»¹⁹

Несмотря на свою приверженность футуристической группе левых художников, квартира Пунина в Фонтанном доме сохраняла атмосферу дореволюционного Петербурга. Там всегда были гости, ночные разговоры за кухонным столом, люди, спавшие на полу. Кроме

¹⁸ Статьи («Внеоктябрьская литература») были опубликованы в *Правде* 17 и 22 октября 1922 года.

¹⁹ Н. Н. Пунин, «Революция без литературы», *Минувшее*, № 8 (1989), с. 346.

бывшей жены Пунина, её матери, дочери и работницы по дому по имени Аннушка, в крошечной четырёхкомнатной квартире постоянно кто-то жил.

По советским меркам у Пуниных было гораздо больше жилой площади, чем им полагалось. В 1931 году жилищный комитет вселил к ним сына Аннушки и его молодую жену - неграмотную крестьянскую девушку, приехавшую в Петроград работать на фабрике. После этого квартира была официально превращена в коммунальную.²⁰

Теснота и тяжёлая бедность жизни на скудную зарплату Пунина - сама Ахматова в 1930-е годы ничего не зарабатывала - создавали напряжение в их отношениях. Часто возникали ссоры из-за еды и денег, и они нередко выплёскивались в коридор, так что их слышали соседи.²¹

Лидия Чуковская описывает свой визит к Ахматовой в Фонтанный дом в 1938 году, незадолго до её разрыва с Пуниным:

Я поднялась по черной, трудной, не нашего века лестнице, где каждая ступенька за три. Лестница еще имела некоторое касательство к ней, но дальше! На звонок мне открыла женщина, отирая пену с рук. Этой пены и ободранности передней, где обои висели клочьями, я как-то совсем не ждала. Женщина шла впереди. Кухня; на веревках белье, шлепающее мокрым по лицу. Мокрое белье словно завершение какой-то скверной истории - из Достоевского, может быть. Коридорчик после кухни и дверь налево - к ней.²²

²⁰ Попова и Рубинчик, *Анна Ахматова и Фонтанный дом*, с. 68.

²¹ Там же, с. 67.

²² Л. Чуковская, *Записки об Анне Ахматовой. Том 1. 1938–1941*, пер. М. Михальски и С. Рубашова (Нью-Йорк, 1994), с. 10.

Фонтанный дом был лишь одним из многих бывших дворцов, которые после 1917 года превратили в коммунальные квартиры. Особняк Волконских в Москве, где княгиня Зинаида Волконская в 1820-е годы держала свой знаменитый салон, был таким же образом превращён в рабочие квартиры. В одной из них в последние годы жизни, с 1935 по 1936 год, жил советский писатель Николай Островский - уже после успеха своего социалистически-реалистического романа *Как закалялась сталь* (1932), который за первые три года разошёлся тиражом более двух миллионов экземпляров и в 1935 году принёс автору высшую советскую награду - орден Ленина¹. Между тем внучатый племянник Зинаиды, князь С. М. Волконский, внук декабриста, с 1918 по 1921 год жил в рабочей коммунальной квартире в пригороде Москвы.²

Ничто лучше не показывает повседневную реальность революции, чем это преобразование жилого пространства. Провинциальное дворянство лишали имений; их усадебные дома крестьяне или местные Советы сжигали либо конфисковывали; богатых заставляли делить свои большие квартиры с городской беднотой или уступать комнаты своим бывшим домашним слугам и их семьям. Эта советская «война против дворцов» была войной против привилегий и культурных символов царского прошлого. Но одновременно она была частью крестового похода за создание более коллективного образа жизни - идеи, лежавшей в самой основе культурной революции в Советском Союзе. Большевики верили, что, заставляя людей жить в коммунальных квартирах, они смогут сделать их коммунистами в самом образе мыслей и поведении. Частное пространство и частная собственность должны были исчезнуть; патриархальная, «буржуазная» семья должна была уступить место коммунистическому братству и организации; жизнь отдельного человека должна была раствориться в жизни коллектива.

В первые годы революции этот план предполагал социализацию уже существующего жилищного фонда: семьи размещали в одной комнате, а иногда и на ещё меньшей площади, в старых многоквартирных домах, заставляя их делить кухни и ванные комнаты с другими семьями. Но с 1920-х годов начали проектировать новые типы жилья, которые должны были вызвать такое же изменение сознания. Самые радикальные советские архитекторы, например конструктивисты из Объединения современных архитекторов, предлагали полностью уничтожить частную сферу, строя дома-коммуны, где всё имущество, включая даже одежду и нижнее бельё, должно было быть общим, где домашние обязанности -

¹ Л. Аннинский и Е. Л. Цейтлин, *Вехи памяти: о книгах Н. А. Островского "Как закалялась сталь" и Вс. Иванова "Бронепоезд 14-69"* (Москва, 1987), с. 23. См. также: В. С. Панаева, *Николай Островский* (Москва, 1987).

² С. М. Волконский, *Мои воспоминания в двух томах* (Москва, 1992), т. 2, с. 326–327.

приготовление пищи, уход за детьми и прочее - распределялись бы между бригадами по очереди, а все жители спали бы в одном большом общежитии, разделённом по половому признаку, с отдельными комнатами, отведёнными для сексуальных связей.³

Домов такого типа было построено немного, хотя они занимали большое место в утопическом воображении и в футуристических романах, таких как *Мы* Замятина (1920). Большинство проектов, которые всё же были осуществлены, например дом Наркомфина, спроектированный конструктивистом Моисеем Гинзбургом и построенный в Москве между 1928 и 1930 годами, не доходили до полной коммунальной формы: в них сохранялись частные жилые помещения, а прачечные и бани, столовые и кухни, ясли и школы выносились в общие блоки.⁴ Но цель оставалась прежней: использовать архитектуру так, чтобы побудить человека отойти от частных, «буржуазных» форм быта и перейти к более коллективному образу жизни. Архитекторы представляли себе утопию, где все живут в огромных коммунальных домах, уходящих высоко в небо, окружённых большими зелёными пространствами - во многом похожими на проекты Ле Корбюзье или идеи европейского движения городов-садов того времени, - а всё необходимое, от развлечений до электричества, предоставляется на общественной основе. Город мыслился ими как огромная лаборатория по организации поведения и психики масс, как полностью контролируемая среда, в которой эгоистические импульсы отдельных людей можно было бы рационально переработать так, чтобы они действовали как единое коллективное тело или машина.⁵

Целью большевиков всегда было создание человека нового типа. Как марксисты, они считали, что человеческая природа является продуктом исторического развития, а значит, её можно изменить путём революции в самом образе жизни людей. Ленин находился под сильным влиянием идей физиолога Ивана Сеченова, утверждавшего, что мозг представляет собой электромеханическое устройство, реагирующее на внешние раздражители. Материализм Сеченова стал отправной точкой для исследований И. П. Павлова условных рефлексов мозга - в особенности мозга собак. Эти исследования активно поддерживались советским правительством, несмотря на хорошо известные антисоветские взгляды Павлова. Именно здесь наука и социализм сходились друг с другом. Ленин говорил о работе Павлова как о чём-то «чрезвычайно значительном для нашей революции»⁶. Троцкий восторженно писал о «реальной научной возможности» реконструкции человека:

³ О. Матич, «Утопия в повседневной жизни», в: Дж. Боулт и О. Матич (ред.), *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-garde and Cultural Experiment* (Стэнфорд, 1996), с. 65–66; В. Бухли, *An Archaeology of Socialism* (Оксфорд, 1999), с. 29.

⁴ Бухли, *An Archaeology of Socialism*, с. 65–68.

⁵ Р. Стайтс, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (Оксфорд, 1989), с. 190–199; М. Близнаков, «Советское жильё в экспериментальные годы, 1918–1933», в: У. Брумфилд и Б. Рубл (ред.), *Russian Housing in the Modern Age: Design and Social History* (Кембридж, 1993), с. 89–90, 99; Ф. Старр, «Визионерское градостроительство во время культурной революции», в: С. Фицпатрик (ред.), *Cultural Revolution in Russia, 1928–1931* (Блумингтон, 1978), с. 207–211.

⁶ В. И. Ленин, *Полное собрание сочинений*, 56 т. (Москва, 1958–1965), т. 42, с. 262.

Что такое человек? Это отнюдь не законченное и не гармоничное существо. Нет, он всё ещё крайне неуклюжее создание. Человек, как животный вид, развивался в естественных условиях не по плану, а стихийно, и накопил в самом себе много противоречий. Вопрос о том, как воспитать и урегулировать человека, как улучшить и «достроить» физическую и духовную природу человека, является колоссальной проблемой, серьезная работа над которой мыслима только на основах социализма. Мы можем провести через всю Сахару железную дорогу, построить Эйфелеву башню и разговаривать с Нью-Йорком без проволоки, но а человека улучшить неужели же не сможем? Нет, сможем! Выпустить новое, «улучшенное издание» человека - это и есть дальнейшая задача коммунизма. А для этого нужно первым делом человека знать со всех сторон, знать его анатомию, его физиологию и ту часть физиологии, которая называется психологией. Человек взглянет впервые на себя самого себя, как на сырой материал, или в лучшем случае, как на полуфабрикат, и скажет: «Добрался я, наконец, до тебя, многоуважаемый homo sapiens, теперь возьму я тебя, любезный, в работу».⁷

Художнику также отводилась центральная роль в создании советского человека. Именно Сталин в 1932 году впервые употребил знаменитое выражение о художнике как об «инженере человеческой души». Но сама идея художника-инженера была важнейшей для всего советского авангарда - не только для тех деятелей искусства, которые следовали партийной линии. Она распространялась на многие левые и экспериментальные группы, посвятившие своё искусство строительству Нового мира после 1917 года: конструктивистов, футуристов, художников, связанных с Пролеткультом и Левым фронтом искусств (ЛЕФ), Всеволода Мейерхольда в театре, группу «Кинок» и Эйзенштейна в кино. Все они в широком смысле разделяли коммунистический идеал. Все эти художники вели собственные революции против «буржуазного» искусства и были убеждены, что с помощью новых художественных форм могут научить человеческий разум видеть мир более социалистически. Они представляли мозг как сложный механизм, который можно заново настроить через рефлекс, вызываемые их механистическим искусством: кинематографическим монтажом, биомеханикой в театре, производственным искусством и так далее. Поскольку они считали, что сознание формируется средой, они сосредоточивались на тех формах искусства, которые напрямую воздействовали на повседневную жизнь людей: архитектуре и документальном кино, фотомонтаже и плакате, дизайне одежды и тканей, предметах быта и мебели.

Конструктивисты находились в авангарде этого движения, стремившегося соединить искусство с жизнью. В своих основополагающих манифестах, написанных в 1921 году, они отмежевались от истории искусства, отвергнув станковую живопись и подобные художественные формы как индивидуалистические и ненужные новому обществу. Вместо этого, называя себя «конструкторами» и «техниками», они заявили о своей приверженности проектированию и производству практических предметов, которые, как они верили, могли изменить общественную жизнь.⁸ С этой целью Варвара Степанова и Владимир Татлин

⁷ Л. Троцкий, *Сочинения* (Москва, 1925–1927), т. 21, с. 110–112.

⁸ Об идеологии конструктивистов см.: С. Lodder, *Russian Constructivism* (Нью-Хейвен, 1983).

разрабатывали рабочую одежду и униформу. Проекты Степановой, подчеркнуто геометричные и безличные, стирали различия между мужской и женской одеждой. Татлин подчинял художественный элемент функциональности. Например, мужское весеннее пальто было задумано как лёгкое, но сохраняющее тепло; при этом оно шилось из неокрашенной ткани и было лишено декоративного оформления.⁹ Александр Родченко и Густав Клуцис использовали фотомонтаж, чтобы внедрять агитацию в коммерческую рекламу и даже в упаковку товаров. Эль Лисицкий, позднее примкнувший к производственному искусству конструктивистов, проектировал простую, лёгкую мебель, пригодную для массового производства и стандартного использования. Она была универсальной и подвижной, чего требовали постоянно меняющиеся условия коммунального дома. Его складная кровать была хорошим примером конструктивистской философии. Она была крайне практичной, действительно экономила место в тесных советских квартирах и вместе с тем - поскольку позволяла одинокому человеку менять место сна и партнёра - должна была служить орудием коммунистического движения, направленного на разрушение супружеских отношений буржуазной семьи.¹⁰

Движение Пролеткульта - пролетарской культуры - было столь же предано идее о том, что художник должен создавать новые формы общественной жизни. «Новая наука, искусство, литература и мораль, - писал один из его основателей Павел Лебедев-Полянский в 1918 году, - готовят нового человека с новой системой чувств и убеждений»¹¹. Корни этого движения уходили в 1900-е годы, когда группа «Вперёд» внутри социал-демократического движения - Горький, Богданов и Анатолий Луначарский - создала в Италии школы для рабочих, тайно вывезенных из России. Цель состояла в том, чтобы воспитать слой «сознательных пролетарских социалистов», своего рода рабочую интеллигенцию, которая затем передала бы свои знания другим рабочим и тем самым обеспечила бы революционному движению собственную культурную революцию. По мнению вперёдовцев, органическое развитие рабочей культуры было необходимым условием успеха социалистической и демократической революции, потому что знание было ключом к власти; пока массы им не овладели, они оставались зависимыми от буржуазии. Вперёдовцы резко конфликтовали с Лениным, который скептически относился к способности рабочих стать самостоятельной культурной силой. Но после 1917 года, когда ведущие большевики были заняты более срочным делом - гражданской войной, - культурная политика в значительной мере оказалась в их руках. Луначарский стал наркомом просвещения - должность с весьма выразительным названием, - а Богданов возглавил движение Пролеткульта. На своём пике, в 1920 году, Пролеткульт заявлял о более чем 400 тысячах членов в фабричных клубах и театрах, художественных мастерских и литературных кружках, духовых оркестрах и хорах, объединённых примерно в 300

⁹ См.: С. Kiaer, «The Russian Constructivist “Object” and the Revolutionizing of Everyday Life, 1921–1929», докторская диссертация (Калифорнийский университет, 1995), с. 66–68.

¹⁰ Lodder, *Russian Constructivism*, с. 159; Matich, «Utopia in Daily Life», с. 60.

¹¹ Павел Лебедев-Полянский, цит. по: L. Mally, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia* (Беркли, 1990), с. 160.

отделений по всей советской территории. В Москве существовал даже Пролетарский университет и издавалась *Социалистическая энциклопедия*, подготовку которой Богданов рассматривал как подготовку к будущей пролетарской цивилизации - подобно тому, как, по его мнению, *Энциклопедия* Дидро была попыткой восходящей буржуазии Франции XVIII века подготовить собственную культурную революцию.¹²

Как и следовало ожидать в столь широком движении, взгляды на содержание этой революционной культуры были весьма различными. Главное идеологическое разделение касалось отношений между новым и старым, советским и русским в пролетарской цивилизации. На крайнем левом крыле Пролеткульта существовала сильная иконоборческая тенденция, которая упивалась разрушением старого мира. «Пора пулям прошить музеи», - заявлял Маяковский, основатель ЛЕФа, свободного объединения футуристов и конструктивистов, стремившегося связать авангард с Пролеткультом и советским государством. Он пренебрежительно называл классику «старым эстетическим хламом» и каламбурил, что Растрелли, великого строителя петербургских дворцов, следует поставить к стенке: по-русски «расстрелять». Во многом это было интеллектуальным бахвальством - как, например, в этих строках из стихотворения «Мы» пролеткультовского поэта Владимира Кириллова:

Во имя нашего Завтра -- сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.¹³

И всё же за этим стояла утопическая вера в то, что на руинах старого будет построена новая культура. Наиболее убеждённые члены Пролеткульта серьёзно верили в идею чисто советской цивилизации, полностью очищенной от исторических и национальных элементов. Эта «советская культура» должна была быть интернационалистской, коллективистской и пролетарской. Должны были появиться пролетарская философия, пролетарская наука и пролетарское искусство. Под влиянием таких идей возникали экспериментальные формы искусства. Появлялись фильмы без профессиональных актёров, где использовались «типы», отобранные прямо на улицах; оркестры без дирижёров; «концерты на фабрике», где инструментами служили сирены, свистки, гудки, ложки и стиральные доски. Шостакович - возможно, не без иронии - ввёл звук фабричных гудков в кульминацию своей Второй симфонии, «К Октябрю», написанной в 1927 году.

Но возможно ли было построить новую культуру, ничему не учась у старой? Как могла существовать «пролетарская культура» или «пролетарская интеллигенция», если сам пролетариат сначала не будет воспитан на искусствах и науках старой цивилизации? И если он будет так воспитан, останутся ли он сам и его культура пролетарскими? Более умеренные

¹² Mally, *Culture of the Future*, с. xix; РГАСПИ, ф. 17, оп. 60, д. 43, л. 193; C. Read, *Culture and Power in Revolutionary Russia: The Intelligentsia and the Transition from Tsarism to Communism* (Лондон, 1990), с. 113–114.

¹³ В. Кириллов, «Мы» (1917), в: *Стихотворения и поэмы* (Москва, 1970), с. 35.

участники Пролеткульта были вынуждены признать, что не могут рассчитывать на создание новой культуры полностью с нуля и что, какими бы утопическими ни были их планы, значительная часть их работы будет заключаться в обучении рабочих старой культуре. После 1921 года, когда победа большевиков в гражданской войне была обеспечена, официальная политика стала поощрять определённое сближение с «мелкобуржуазным» сектором - то есть с крестьянами и мелкими торговцами - и с тем, что осталось от интеллигенции, через Новую экономическую политику, НЭП.

Ленин, человек довольно консервативный в художественных вопросах, всегда испытывал отвращение к культурному нигилизму авангарда. Однажды он признался немецкой коммунистке Кларе Цеткин, что не понимает произведений современного искусства и не получает от них удовольствия. Его культурная политика твёрдо основывалась на просветительских идеалах интеллигенции XIX века, и он считал, что задача революции - поднять рабочий класс до уровня старой элитарной культуры. Как он говорил Цеткин: «Мы должны сохранить прекрасное, взять его за образец, использовать его как отправную точку, даже если оно “старое”. Почему мы должны отворачиваться от подлинно прекрасного только потому, что оно “старое”? Почему мы должны низко кланяться новому, будто оно Бог, только потому, что оно “новое”?»¹⁴

Но давление на Пролеткульт шло не только сверху, но и снизу. Большинство рабочих, посещавших его клубы, хотели учить французский язык или танцевать в парах; они хотели стать, как они сами выражались, более «культурными», понимая под этим более «утончёнными». В своих привычках и художественных вкусах русские массы, как оказалось, сопротивлялись экспериментам авангарда. К коммунальному жилью настоящего энтузиазма почти не было: оно так и не смогло избавиться от ассоциаций с суровой необходимостью. Даже жители домов-коммун редко пользовались общими помещениями: они брали еду из столовой к себе на кровати, вместо того чтобы есть в общей обеденной комнате.¹⁵ В образцовом доме-коммуне Московского Совета, построенном в 1930 году, жильцы вешали на стены общежития иконы и календари со святыми.¹⁶ Неестественные образы авангарда были столь же чужды народу, чьё ограниченное знакомство с изобразительным искусством основывалось на иконе. Когда Шагал украсил улицы Витебска к первой годовщине Октябрьской революции, местные чиновники спросили его: «Почему корова зелёная и почему дом летит по небу? Почему? Какая тут связь с Марксом и Энгельсом?»¹⁷ Исследования читательских привычек в 1920-е годы показывают, что рабочие по-прежнему предпочитали приключенческие рассказы - такие же, какие читали до 1917 года, - и даже классику XIX века «пролетарской поэзии»

¹⁴ К. Цеткин, *Воспоминания о Ленине* (Лондон, 1929), с. 14.

¹⁵ М. Близнаков, «Soviet Housing during the Experimental Years, 1918 to 1933», с. 117.

¹⁶ Т. Колтон, *Moscow: Governing the Socialist Metropolis* (Кембридж, Массачусетс, 1995), с. 223.

¹⁷ М. Шагал, *Моя жизнь* (Лондон, 1965), с. 137.

авангарда.¹⁸ Столь же неудачной оказалась и новая музыка. На одном «концерте на фабрике» от всех сирен и гудков поднялся такой оглушительный шум, что даже рабочие не смогли узнать мелодию, которая должна была стать гимном их пролетарской цивилизации: это был *Интернационал*.¹⁹

¹⁸ J. Brooks, «Studies of the Reader in the 1920s», *Russian History*, т. 9, № 2–3 (1982), с. 187–202; V. Volkov, «Limits to Propaganda: Soviet Power and the Peasant Reader in the 1920s», в: J. Raven, *Free Print and Non-commercial Publishing since 1700* (Олдершот, 2000), с. 179.

¹⁹ R. Fulop-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus* (Цюрих, 1926), с. 245.

«Для нас важнейшим из всех искусств является кино», - как сообщают, сказал Ленин¹. Он ценил кино прежде всего за его пропагандистскую роль. В такой стране, как Россия, где в 1920 году читать умели лишь двое из каждых пяти взрослых², движущаяся картинка была важнейшим оружием в борьбе за распространение влияния партии на отдалённую деревню. Там временные кинотеатры устраивали в реквизированных церквях и сельских клубах. Троцкий говорил, что кино будет соперничать с трактиром и церковью: оно будет привлекать молодое общество, характер которого, как у ребёнка, формируется через игру.³ То, что в начале 1920-х почти половину зрителей советских кинотеатров составляли дети и подростки от десяти до пятнадцати лет - именно в том возрасте, когда у человека начинают складываться политические взгляды, - было, с точки зрения кремлёвских покровителей кино, одним из главных достоинств этого искусства.⁴ Здесь была художественная форма нового социалистического общества: технически более современная, более демократичная и более «правдивая по отношению к жизни», чем любое искусство старого мира. «Театр - это игра. Кино - это жизнь», - писал один советский критик в 1927 году.⁵ Именно реализм фотографического изображения сделал кино «искусством будущего» в Советском Союзе.⁶ Другие виды искусства изображали жизнь; но только кино могло схватить жизнь и перестроить её в новую реальность. На этом строилась идея группы «Киноки», созданной в 1922 году выдающимся режиссёром Дзигой Вертовым, его женой, монтажёром киножурналов Елизаветой Свиловой, и его братом Михаилом Кауфманом - отважным оператором, прошедшим Гражданскую войну вместе с Красной армией. Все трое занимались созданием пропагандистских фильмов для советского агитпропа. Во время Гражданской войны они ездили на специальных «агитпоездах» по прифронтовым районам и заметили, что крестьяне, которым они показывали фильмы, были свободны от привычки ожидать повествовательного сюжета. Большинство из них никогда прежде не видели ни фильма, ни спектакля. «Я был заведующим киновагона одного из агитпоездов, - позднее писал Вертов. - Зрителями были неграмотные или полуграмотные крестьяне. Они не могли даже читать титры. Эти неиспорченные зрители не понимали театральных условностей».⁷

¹ *Самое важное из всех искусств. Ленин о кино* (Москва, 1963), с. 124.

² P. Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization* (Кембридж, 1985), с. 73.

³ Л. Троцкий, «Водка, церковь и кинематограф», *Правда* (12 июля 1923), цит. в переводе в: L. Trotsky, *Problems of Everyday Life and Other Writings on Culture and Science* (Нью-Йорк, 1973), с. 31–35.

⁴ О данных о советской аудитории см.: D. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (Кембридж, 1992), с. 25–28.

⁵ К. Самарин, «Кино не театр», *Советское кино*, № 2 (1927), с. 8.

⁶ Г. М. Болтянский, «Искусство будущего», *Кино*, № 1/2 (1922), с. 6.

⁷ Д. Вертов, *Статьи, дневники, замыслы* (Москва, 1966), с. 90.

Из этого открытия группа «Киноки» сделала вывод, что будущее кино в Советской России следует искать в документальном кино. Основная идея группы была уже заложена в самом её названии. Слово «кинок» соединяло в себе «кино» и «око», то есть глаз. «Киноки», или «кино-глаза», вели борьбу за зрение, за новый способ видеть. Они объявили войну игровым фильмам студий, этой «фабрике грёз», которая, по их мнению, поработала массы в интересах буржуазии. Они вынесли камеру на улицы, чтобы создавать фильмы, задача которых состояла в том, чтобы «застигнуть жизнь врасплох», то есть показывать жизнь такой, какова она есть. Или, точнее, поскольку их целью было «видеть и показывать мир во имя пролетарской революции», - показывать жизнь такой, какой она должна быть.⁸

Именно этот элемент манипуляции был главным различием между «киноками» и тем, что в западной кинематографической традиции позднее стало называться *cinéma vérité*. Кино *vérité* стремилось к сравнительно объективному натурализму, тогда как «киноки», вопреки собственным заявлениям, выстраивали свои реальные образы символическим образом. Возможно, это было связано с тем, что их визуальный подход коренился в русской иконной традиции.

Самый известный фильм группы «Киноки» - «Человек с киноаппаратом» 1929 года - представляет собой своего рода симфонию образов одного дня в идеальном советском мегаполисе. Он начинается с утренних сцен разных видов труда и движется к вечернему спорту и отдыху. Заканчивается фильм посещением кинотеатра, где на экране идёт сам «Человек с киноаппаратом». В фильме много визуальных шуток и трюков, призванных разоблачить фантазии игрового кино. Но из этой игривой иронии, даже если её удаётся расшифровать только после нескольких просмотров, вырастает блестящее интеллектуальное рассуждение о зрении и реальности. Что мы видим, когда смотрим фильм? Жизнь «как она есть» или жизнь, сыгранную перед камерой? Является ли камера окном в жизнь - или она создаёт собственную реальность?

Вертов, как и все советские авангардные режиссёры, хотел, чтобы кино меняло сам способ, которым зрители видят мир. Чтобы сконструировать советское сознание, они нашли новый приём - монтаж. Соединяя кадры так, чтобы возникали резкие контрасты и ассоциации, монтаж должен был управлять реакцией зрителя и направлять его к тем идеям, к которым хотел привести режиссёр.

Лев Кулешов первым начал использовать монтаж в кино - задолго до того, как этот метод был принят на Западе. Он пришёл к нему случайно: из-за хронической нехватки киноплёнки во время Гражданской войны он стал экспериментировать, создавая новые фильмы путём разрезания и перестановки фрагментов старых. Недостаток плёнки заставлял всех ранних советских режиссёров заранее продумывать сцены на бумаге, то есть фактически создавать раскадровки. Это усиливало интеллектуальную композицию их фильмов как последовательности символических движений и жестов.

⁸ R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917–1929* (Кембридж, 1979), с. 129. Теоретические работы Вертова в переводе см.: D. Vertov, *Kino-Eye*, ред. A. Michelson, пер. К. О'Brien (Беркли, 1984).

Кулешов считал, что визуальный смысл фильма лучше всего передаётся не содержанием отдельных кадров, как это было в немом кино и даже в ранних монтажных опытах Д. У. Гриффита в Америке, а их расположением, то есть монтажом. По Кулешову, именно через монтаж контрастных образов кино могло создавать смысл и вызывать эмоции у зрителя.

Чтобы доказать свою теорию, он смонтировал один и тот же нейтральный крупный план актёра Ивана Мозжухина с тремя разными визуальными рядами: миской дымящегося супа, телом женщины в гробу и играющим ребёнком. Оказалось, что зрители истолковывали выражение лица Мозжухина в зависимости от контекста: в первом случае видели голод, во втором - скорбь, в третьем - радость, хотя все три кадра с его лицом были одинаковыми.⁹

Все другие великие советские кинорежиссёры 1920-х годов использовали монтаж: Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин, Борис Барнет и, в наиболее интеллектуализированной форме, Сергей Эйзенштейн. Монтаж был настолько важен для визуального эффекта советского экспериментального кино, что его сторонники боялись: приход звука уничтожит их искусство. Сущность киноискусства, как они её понимали, заключалась в оркестровке зрительных образов, в использовании движения и мимики для передачи эмоций и идей. Введение словесного элемента, казалось им, неизбежно сведёт кино к дешёвой замене театра. С появлением звука Эйзенштейн и Пудовкин предложили использовать его «контрапунктически», то есть противопоставлять звук изображению как ещё один элемент монтажа.¹⁰

Монтаж требовал иного типа актёрской игры - такой, которая могла бы быстро и экономно передавать смысл фильма. Значительная часть этой новой актёрской теории восходила к работам Франсуа Дельсарта и Эмиля Жака-Далькроза, разработавших системы мимики, танца и ритмической гимнастики - эвритмики. Эта система основывалась на идее, что сочетания движений и жестов можно использовать для передачи зрителям идей и эмоций. Ту же мысль Кулешов применил и к подготовке актёров, и к монтажу в кино.

Систему Дельсарта - Далькроза привёз в Россию князь Сергей Волконский в начале 1910-х годов. Внук декабриста, он был директором Императорских театров с 1899 по 1901 год, но был уволен после конфликта с прима-балериной и любовницей царя Матильдой Кшесинской. Причиной его увольнения стал фижма. Кшесинская отказалась надеть его в балете «Камарго», а когда Волконский оштрафовал её, она убедила царя снять его с должности. Волконский мог бы спасти карьеру, отменив штраф, но, как и его дед, он не был человеком, который отступает от того, что считает своим профессиональным долгом, даже по приказу двора.¹¹

⁹ В. Пудовкин, *Film Technique and Film Acting*, пер. I. Montagu (Нью-Йорк, 1970), с. 168–169.

¹⁰ Хороший общий обзор этой темы см.: I. Christie, «Making Sense of Early Soviet Sound», в: R. Taylor и I. Christie (ред.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Лондон, 1991), с. 176–192. Заявление о контрапунктическом использовании звука, сделанное в 1928 году Эйзенштейном и Пудовкиным, см. в: R. Taylor и I. Christie (ред.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema Documents, 1896–1939* (Лондон, 1994), с. 234–235.

¹¹ С. М. Волконский, *Мои воспоминания в двух томах* (Москва, 1992), т. 1, с. 19.

Одним настоящим наследием короткого пребывания Волконского во главе театров стало открытие Дягилева: именно Волконский назначил его на первую должность в театральном мире - редактором и издателем ежегодника Императорских театров.

[Дягилев был уволен, когда Волконский покинул Императорские театры. Увольнение Дягилева означало, что для него была закрыта возможность получить в будущем какую-либо должность в Императорском театре. Поэтому в известном смысле можно сказать, что Волконский приложил руку к созданию «Русских балетов».]

После 1901 года Волконский стал одним из важнейших российских художественных и театральных критиков. Поэтому, когда он начал пропагандировать систему Дельсарта - Далькроза и даже открыл в Петербурге собственную школу ритмической гимнастики, он привлёк многих сторонников из русского театра, включая Дягилева и его «Русские балеты». Суть учения Волконского состояла в представлении о человеческом теле как о динамо-машине, чьи ритмические движения можно подсознательно натренировать так, чтобы они выражали эмоции, требуемые произведением искусства.

[Эта теория была не так уж далека от представления Гордона Крэга об актёре как о «сверхмарионетке». Важное различие состояло лишь в том, что движения актёра у Крэга выстраивались режиссёром, тогда как актёр у Волконского должен был настолько усвоить эти ритмические импульсы, чтобы они стали полностью бессознательными. Подробнее см.: М. Yampolsky, “Kuleshov’s Experiments and the New Anthropology of the Actor”, in R. Taylor and I. Christie, *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (London, 1991), pp. 32–33.]

Волконский видел человеческое тело как механизм, подчиняющийся «общим законам механики», но «смазанный и приводимый в движение чувством».¹²

После 1917 года эту идею подхватили в советских театральных и кинематографических кругах, где сходные теории «биомеханики» развивал великий авангардный режиссёр Мейерхольд. В 1919 году Волконский основал в Москве Институт ритма. До того как в 1921 году он был вынужден бежать из Советской России, он также преподавал свои теории в Первой государственной школе кинематографии, где Кулешов оказался среди режиссёров, на которых они повлияли. В собственной мастерской Кулешова, созданной в Москве в 1920 году, актёров обучали системе движений и жестов, основанной на ритмических принципах Волконского.¹³

Многие важнейшие советские авангардные режиссёры вышли из мастерской Кулешова, среди них Пудовкин, Барнет и Эйзенштейн. Сергей Эйзенштейн родился в Риге в 1898 году. Он был сыном известного архитектора стиля модерн русско-немецко-еврейского происхождения. В 1915 году он отправился в Петроград, чтобы учиться на инженера-

¹² С. М. Волконский, *Выразительный человек: сценическое воспитание жеста (по Дельсарту)* (Санкт-Петербург, 1913), с. 132.

¹³ М. Ямпольский, «Эксперименты Кулешова и новая антропология актёра», в: Taylor and Christie, *Inside the Film Factory*, с. 42–50.

строителя. Именно там, в 1917 году, девятнадцатилетним студентом, он оказался захвачен революционными толпами, которые позднее станут темой его исторических фильмов.

В первую неделю июля Эйзенштейн участвовал в большевистских демонстрациях против Временного правительства. Он оказался в самой гуще толпы, когда полицейские снайперы, спрятавшиеся на крышах над Невским проспектом, открыли огонь по демонстрантам. Люди бросились врассыпную. «Так и видишь скачущий бег вприпрыжку людей, непривычных и неприспособленных к бегу, - вспоминал он. - От толчков вылетают из карманов жилетов часы с брелоками. Из боковых -- портсигары. Еще трости. Трости. Трости. Соломенные шляпы... Ноги сами уносили из района действия пулемета. Но было вовсе не страшно.... Эти дни оказались историей. Историей, о которой так скучалось и которую так хотелось трогать на ощупь.»¹⁴

Позднее Эйзенштейн использует эти образы в собственной кинематографической реконструкции этой сцены в фильме «Октябрь» 1928 года, иногда известном под названием «Десять дней, которые потрясли мир».

Воодушевлённый большевистским захватом власти, Эйзенштейн вступил в Красную армию инженером на северном фронте, недалеко от Петрограда. Он участвовал в Гражданской войне против Белой армии генерала Юденича, которая осенью 1919 года подошла к воротам города. Собственный отец Эйзенштейна служил у белых инженером. Оглядываясь на эти события через свои фильмы, Эйзенштейн видел революцию как борьбу молодых против старых. Его фильмы проникнуты духом молодого пролетариата, восстающего против патриархальной дисциплины капиталистического порядка.

Буржуазные персонажи во всех его фильмах - от фабрикантов в первом фильме «Стачка» 1924 года до ухоженного образа премьера Керенского в «Октябре» - близко напоминают его собственного отца. «У папы было сорок пар лакированных ботинок, - вспоминал Эйзенштейн. - Других он не признавал. И у него была огромная коллекция таких ботинок "на всякий случай". Он даже заносил их в реестр, указывая отличительные признаки: "новые", "старые", "царапина". Время от времени он устраивал им осмотр и перекличку».¹⁵

Эйзенштейн однажды написал, что причина, по которой он поддержал революцию, «имела мало отношения к реальным страданиям от социальной несправедливости... но прямо и полностью была связана с тем, что, несомненно, является прообразом всякой социальной тирании, - с деспотизмом отца в семье».¹⁶

Но его приверженность революции была не менее тесно связана с его художественным видением нового общества. В главе своих воспоминаний «Почему я стал режиссёром» он находит источник своего художественного вдохновения в коллективном движении красноармейских инженеров, строивших мост под Петроградом.

Муравейник свежепризванных молодых людей,двигающихся размеренными дорожками, разученными движениями и слаженными действиями выстраивающих безостановочно растущий мост, жадно пересекающий реку.

¹⁴ S. Eisenstein, *Selected Works*, 4 т. (Лондон, 1988–1995), т. 4, с. 67.

¹⁵ Там же, т. 4, с. 527.

¹⁶ Цит. по: R. Bergan, *Eisenstein: A Life in Conflict* (Лондон, 1997), с. 28.

Где-то среди муравейника двигаюсь я сам. На плечах кожаные квадратные подушки. На них краями упирается настил. И в заведенной машине мелькающих фигур, подъезжающих понтонов, с понтона на понтон перекидывающихся балок, перил, обрастающих канатами, -- легко и весело подобием перпетуум мобиле носиться с берега по все удлиняющемуся пути ко все удаляющемуся концу моста.

... Все это сочеталось в удивительное оркестрово-контрапунктическое переживание процесса во всем разнообразии в своей гармонии.... Черт возьми, как хорошо!

Нет, не на образцах классических постановок, не по записям выдающихся спектаклей, не по сложным оркестровым партитурам и не в сложных эволюциях кордебалета, -- впервые ощутил я упоение прелестью движения тел, с разной быстротой снующих по графику расчлененного пространства, игру пересекающихся орбит, непрестанно меняющуюся динамическую форму сочетания этих путей -- сбегających в мгновенные затейливые узоры с тем, чтобы снова разбежаться в несводимые ряды.. Понтонный мост... впервые открыл мне прелесть этого увлечения, никогда уже меня не покидавшего.¹⁷

Позднее Эйзенштейн будет пытаться воссоздать это чувство поэзии в массовых сценах, которые господствуют в его фильмах - от *«Стачки»* до *«Октября»*.

В 1920 году, вернувшись в Москву, Эйзенштейн вступил в Пролеткульт как театральный режиссёр и оказался связан с мастерской Кулешова. И то и другое привело его к идее типажа - использованию непрофессиональных актёров или «реальных типов», взятых, иногда буквально, с улицы. Этот приём использовал Кулешов в фильме *«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»* 1923 года, а наиболее знаменито - сам Эйзенштейн в *«Броненосце Потёмкин»* 1925 года и в *«Октябре»*.

Пролеткульт оказал на Эйзенштейна длительное влияние, особенно в его трактовке масс в исторических фильмах. Но самым большим влиянием для него стал режиссёр Мейерхольд, в театральную школу которого он поступил в 1921 году.

Всеволод Мейерхольд был одной из центральных фигур русского авангарда. Он родился в 1874 году в любящей театр семье в провинциальной Пензе. Начинал он как актёр Московского Художественного театра. В 1900-е годы под влиянием символистских идей стал ставить собственные экспериментальные спектакли. Он рассматривал театр как высоко стилизованную, даже абстрактную форму искусства, а не как подражание реальности. Особое значение он придавал мимике и жесту как средствам передачи идей зрителю.

Эти идеи он развивал на основе традиций итальянской *commedia dell'arte* и японского театра кабуки, которые были не так уж далеки от практик Дельсарта и Далькроза. Между 1915 и 1917 годами Мейерхольд поставил в Петрограде несколько блестящих спектаклей и оказался одним из немногих художественных деятелей, поддержавших большевиков, когда те национализировали театры в ноябре 1917 года. В следующем году он даже вступил в партию.

¹⁷ Eisenstein, *Selected Works*, т. 4, с. 27.

В 1920 году Мейерхольда поставили во главе театрального отдела Наркомпроса - главного советского органа, ведавшего образованием и искусством. Под лозунгом «Октябрь в театре» он начал революцию против старых натуралистических условностей драматического театра. В 1921 году он основал Государственные высшие режиссёрские мастерские, чтобы готовить новых режиссёров, которые вынесут его революционный театр на улицы. Эйзенштейн был одним из первых учеников Мейерхольда. Он признавал, что именно спектакли Мейерхольда вдохновили его «оставить инженерное дело и отдать себя искусству».¹⁸

Через Мейерхольда Эйзенштейн пришёл к идее массового зрелища - к театру реальной жизни, который разрушает условности и иллюзии сцены. Он учился тренировать актёра как атлета, выражающего эмоции и идеи через движения и жесты. Как и Мейерхольд, он ввёл в своё искусство фарс и пантомиму, гимнастику и цирковые трюки, яркие визуальные символы и монтаж.

Стиль кинематографического монтажа Эйзенштейна также обнаруживает влияние мейерхольдовской стилизации. В отличие от монтажа Кулешова, который должен был воздействовать на эмоции подсознательно, монтаж Эйзенштейна был откровенно поучительным и разъясняющим. Сопоставление образов должно было сознательно вовлекать зрителя и подводить его к правильным идеологическим выводам.

Например, в «*Октябре*» Эйзенштейн перемежает кадры белой лошади, падающей с моста в Неву, со сценами подавления казаками рабочих демонстраций против Временного правительства в июле 1917 года. Образ очень сложен. Лошадь давно была символом апокалипсиса в русской интеллектуальной традиции. До 1917 года символисты использовали её для обозначения революции, приближение которой они ощущали. В романе Белого «Петербург» звучит навязчивый топот монгольских коней, приближающихся из степи.

Белая лошадь, в частности, была также, как ни парадоксально, эмблемой бонапартистской традиции. В большевистской пропаганде генерал на белом коне стал стандартным символом контрреволюции. После подавления июльских демонстраций новый глава Временного правительства Александр Керенский приказал арестовать большевистских лидеров, которые намеревались использовать эти демонстрации для собственного путча. Ленин, вынужденный скрываться, назвал Керенского бонапартистским контрреволюционером. В «Октябре» эта мысль усиливается сценами, где Керенский живёт во дворце как император, а рядом появляются образы Наполеона.

По Ленину, июльские события превратили революцию в гражданскую войну - военное противостояние красных и белых. Он агитировал за захват власти, утверждая, что Керенский установит собственную бонапартистскую диктатуру, если Советы не возьмут власть. Все эти идеи заключены в образе падающей лошади у Эйзенштейна. Этот образ должен был заставить зрителя увидеть подавление июльских демонстраций так, как его описывал Ленин: как решающий поворотный момент 1917 года.

¹⁸ Цит. по: Bergan, *Eisenstein*, с. 50.

Похожее концептуальное использование монтажа можно увидеть в сцене, иронически названной «За Бога и Отечество», где показан поход контрреволюционных казачьих сил генерала Корнилова на Петроград в августе 1917 года. Эйзенштейн визуально деконструирует понятие «Бог», обрушивая на зрителя цепь образов - икона, топор, икона, сабля, благословение, кровь, - которые всё сильнее подрывают саму эту идею.¹⁹

Он также использовал монтаж, чтобы растягивать время и усиливать напряжение. Так происходит в «*Броненосце Потёмкин*» 1925 года, в знаменитой сцене расстрела на одесской лестнице, где действие замедлено чередованием крупных планов лиц в толпе с повторяющимися кадрами солдат, спускающихся по ступеням. Кстати, эта сцена была полностью вымышленной: никакого расстрела на одесской лестнице в 1905 году не было, хотя он часто попадает в исторические книги.

[Обычно это описывают как «временное расширение посредством наложенного монтажа». См.: D. Bordwell and K. Thompson, *Film Art: An Introduction*, 3rd edn (New York, 1990), p...]

И это был не единственный случай, когда история была изменена мифическими образами фильмов Эйзенштейна. Когда он приехал в Зимний дворец, чтобы снимать сцену штурма для «*Октября*», ему показали левую, Октябрьскую, лестницу, по которой действительно поднимались большевики. Но она была слишком мала для массового действия, которое он задумал. Поэтому он снял сцену на огромной Иорданской лестнице, по которой в царские времена проходили государственные процессии. В общественном сознании именно Иорданская лестница стала триумфальным путём Октябрьской революции.

В целом «*Октябрь*» Эйзенштейна был куда более масштабной постановкой, чем историческая реальность. Он собрал пять тысяч ветеранов Гражданской войны - намного больше, чем несколько сотен матросов и красногвардейцев, действительно участвовавших в штурме дворца в 1917 году. Многие из них принесли собственное оружие с боевыми патронами и стреляли по севрским вазам, поднимаясь по лестнице. Было ранено несколько человек, и, возможно, жертв оказалось даже больше, чем в 1917 году. После съёмок Эйзенштейн вспоминал, что пожилой дворцовый служитель, подметавший разбитый фарфор, сказал ему: «Ваши люди в первый раз брали дворец гораздо аккуратнее».²⁰

Тем временем Мейерхольд штурмовал баррикады своей собственной театральной революции. Она началась с его зрелищной постановки пьесы Владимира Маяковского «*Мистерия-буфф*» - впервые в 1918 году и затем в возобновлённой версии 1921 года. Это было нечто среднее между мистерией и уличной театральной комедией, показывающей победу «нечистых», то есть пролетариата, над «чистыми», то есть буржуазией.

Мейерхольд убрал просцениум и вместо обычной сцены построил монументальную платформу, глубоко выступавшую в зрительный зал. В кульминации спектакля он выводил зрителей на эту платформу, где они смешивались, словно на городской площади, с актёрами

¹⁹ Комментарии самого Эйзенштейна об этой сцене см. в его эссе «A Dialectic Approach to Film Form», в: *Film Form: Essays in Film Theory*, ред. и пер. J. Leyda (Нью-Йорк, 1949), с. 62.

²⁰ Eisenstein, *Selected Works*, т. 1, с. 131.

в костюмах, клоунами и акробатами, а затем вместе с ними рвали занавес, на котором были нарисованы символы старого театра - маски и парики.²¹

Война против театральной иллюзии была выражена уже в прологе пьесы: «Мы тоже покажем настоящую жизнь, но она в зрелище необычайнейшее театром превращена».²² Такие идеи были слишком радикальны для политических покровителей Мейерхольда, и в 1921 году его сняли с должности в наркомате. Но он продолжал создавать подлинно революционные постановки.



Любовь Попова: Эскиз сценографии к постановке Мейерхольда «Великодушный рогоносец», 1922 год.

В его постановке *«Великодушного рогоносца»* бельгийского драматурга Фернана Кроммелинка в 1922 году сцена, созданная конструктивистской художницей Любовью Поповой, превратилась в своеобразные «многоцелевые строительные леса». Все персонажи

²¹ K. Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre: Tradition and Avant-garde*, пер. R. Permar (Лондон, 1988), с. 63.

²² В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*, 13 т. (Москва, 1955–1961), т. 2, с. 248.

были одеты в рабочие комбинезоны и представлялись зрителю, выполняя разные цирковые трюки.

В пьесе Сергея Третьякова *«Земля дыбом»* 1923 года, переработанной из *«Ночи»* Марселя Мартине и посвящённой мятежу французских войск во время Первой мировой войны, автомобили и пулемёты появлялись не только на сцене, но и в проходах между зрителями. Освещение обеспечивали огромные прожекторы у края сцены, а актёры в настоящей солдатской форме проходили через зал и собирали деньги на самолёт для Красной армии.²³ Некоторые из самых интересных приёмов Мейерхольда были близки к кинематографу, в котором он тоже работал как режиссёр - до 1917 года он снял два фильма - и где, благодаря влиянию на режиссёров вроде Эйзенштейна и Григория Козинцева, возможно, оказал своё самое сильное воздействие.²⁴

В постановке пьесы Островского *«Лес»* 1924 года Мейерхольд применил монтажный принцип, разделив пять актов на тридцать три маленьких эпизода с пантомимическими интермедиями, чтобы создавать контрасты темпа и настроения. В других спектаклях, особенно в постановке гоголевского *«Ревизора»* 1926 года, он помещал некоторых актёров на небольшую сценическую тележку и выкатывал её к переднему краю главной сцены, имитируя кинематографическую идею крупного плана.

На него сильно повлияли киноактёры, такие как Бастер Китон и прежде всего Чарли Чаплин, фильмы которого показывали в кинотеатрах по всему Советскому Союзу. Акцент Чаплина на мимике и жесте делал его близким к театральному идеалу Мейерхольда.²⁵

Этот идеал выражался в системе, известной как «биомеханика». Она была близка к рефлексологии и ритмической гимнастике школы Дельсарта - Далькроза, поскольку рассматривала тело актёра как биомеханическое устройство для физического выражения эмоций и идей. Мейерхольд заставлял актёров осваивать технику акробатического цирка, фехтования, бокса, балета, эвритмики, гимнастики и современного танца, чтобы они могли рассказывать историю через гибкие движения всего тела или даже одного лица.²⁶

Эта система сознательно противопоставлялась методу Станиславского, в котором сам Мейерхольд был воспитан в Московском Художественном театре между 1898 и 1902 годами. У Станиславского актёра побуждали отождествляться с внутренними мыслями и чувствами персонажа, вспоминая моменты сильного переживания из собственной жизни. Вместо такой свободной выразительности Мейерхольд настаивал на ритмической дисциплине актёра.

Он очень интересовался программой физической культуры Красной армии - синхронной гимнастикой и тому подобным. В 1921 году он даже возглавил специальную театральную секцию физической культуры в Наркомпросе, которая должна была использовать

²³ E. Braun, *The Theatre of Meyerhold: Revolution and the Modern Stage* (Лондон, 1986), с. 169–173, 180–182.

²⁴ См.: А. Февральский, *Пути к синтезу: Мейерхольд и кино* (Москва, 1978).

²⁵ Braun, *The Theatre of Meyerhold*, с. 196, 211, 218.

²⁶ Свидетельство очевидца одного из занятий Мейерхольда по биомеханике в начале 1930-х годов см.: A. van Gyseghem, *Theatre in Soviet Russia* (Лондон, 1943), с. 27–29.

армейскую систему гимнастики для «научной организации труда» в экспериментальном военном поселении.²⁷

Именно этот аспект организации труда был главным отличием биомеханики от школы Дельсарта - Далькроза. Мейерхольд представлял актёра как художника-инженера, который организует «сырой материал» собственного тела по научным принципам времени и движения. Он видел свою систему как театральный эквивалент «научного управления» в промышленности. Как и все большевики, он особенно находился под влиянием теорий американского инженера Ф. У. Тейлора, который с помощью исследований «времени и движения» разделял и автоматизировал трудовые операции в промышленности.

Ленин был большим поклонником тейлоризма. Его исходное положение о том, что рабочий является наименее эффективной частью всего производственного процесса, совпадало с ленинским взглядом на русский рабочий класс. Ленин видел в «научных» методах тейлоризма средство дисциплины, способное переделать рабочего и общество по более управляемым и упорядоченным линиям.

Всё это соответствовало модернистской вере в способность машин преобразовать человека и вселенную. Увлечение Мейерхольда механикой широко разделялось авангардом. Его можно увидеть в футуристическом идеале технологии; в восхищении машинами, которое пронизывает фильмы Эйзенштейна и Вертова; в прославлении заводского производства в левом искусстве; и в индустриализме конструктивистов.

Ленин поощрял культ Тейлора и другого великого американского промышленника - Генри Форда, изобретателя уравнилительной модели «Т», чей образ в то время был необычайно популярен в России. Даже в глухих деревнях знали имя Генри Форда; некоторые крестьяне считали его чем-то вроде божества, которое организует работу Ленина и Троцкого.

Самым радикальным выразителем тейлористской идеи был Алексей Гастев - большевистский инженер и поэт, мечтавший о механизации практически всех сторон жизни в Советской России: от методов производства до образа мышления простого человека. Друг Мейерхольда, Гастев, возможно, первым употребил термин «биомеханика» - примерно в 1922 году.²⁸

Как «пролетарский поэт», которого другой поэт, Николай Асеев, называл «Овидием инженеров, шахтёров и металлистов»²⁹, Гастев создавал образ будущего коммунистического общества, где человек и машина сливались воедино. Его стихи гремят звуками доменной печи и заводской сирены. Они поют литургию «железному мессии», который должен открыть новый смелый мир полностью автоматизированного человека.

Будучи руководителем Центрального института труда, созданного в 1920 году, Гастев проводил эксперименты по обучению рабочих, чтобы те в итоге действовали как машины. Сотни одинаково одетых учеников строем вели к их верстакам, а распоряжения отдавались

²⁷ A. Law and M. Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia* (Джефферсон, Северная Каролина, 1996), с. 30–32.

²⁸ Там же, с. 40–41.

²⁹ *Деятели Союза Советских Социалистических Республик и Октябрьской революции. Энциклопедический словарь*, 7-е изд. (Москва, 1989), т. 41, ч. 2, с. 101–102.

звуковыми сигналами машин. Рабочих учили, например, правильно бить молотком: они держали молоток, прикрепленный к специальной машине, которая двигала им так, чтобы они усваивали её механический ритм. То же повторялось для работы зубилом, напильником и других основных навыков.

Цель Гастева, по его собственному признанию, состояла в том, чтобы превратить рабочего в своего рода «человека-робота» - слово, не случайно происходящее от русского и чешского глагола «работать». Поскольку Гастев считал машины выше людей, он полагал, что биомеханизация станет улучшением человечества. Более того, он видел в ней следующий логический шаг человеческой эволюции.

Гастев представлял утопию, где «людей» заменят «пролетарские единицы», обозначаемые шифрами вроде «А, Б, В» или «325, 075, 0» и так далее. Эти автоматы будут подобны машинам, «неспособным к индивидуальному мышлению», и будут просто подчиняться своему управляющему. «Механизированный коллективизм» заменит индивидуальную личность в психологии пролетариата. Эмоции больше не понадобятся, а человеческая душа будет измеряться уже не «криком или улыбкой», а «манометром или спидометром»³⁰. Именно этот советский рай высмеял Замятин в романе «Мы», где изображён будущий мир рациональности и высокой технологии, населённый роботоподобными существами, известными не по именам, а по номерам, и полностью подчинёнными Единому Государству и его правителю, напоминающему Большого Брата, - Благодетелю. Роман Замятина вдохновил Джорджа Оруэлла на создание «1984».³¹

Благодаря влиянию Мейерхольда в орбиту кино вошли два великих художника. Одним был Дмитрий Шостакович, работавший в театре Мейерхольда с 1928 по 1929 год. В это время, несомненно под впечатлением от постановки «Ревизора», он написал свою гоголевскую оперу «Нос» 1930 года. В студенческие годы, между 1924 и 1926 годами, Шостакович работал пианистом-тапёром в кинотеатре «Светлая лента» на Невском проспекте в Ленинграде.³² Это задало модель всей его дальнейшей жизни: он писал музыку для кино, чтобы заработать дополнительные деньги и держаться подальше от неприятностей. Всего он создаст музыку более чем к тридцати фильмам.³³

Работа для экрана оказала большое влияние на композиторский стиль Шостаковича, как и на всю советскую музыкальную школу³⁴. Широкое звучание советского оркестра в кино и необходимость писать запоминающиеся мелодии для массового зрителя достаточно очевидны. За исключением Мясковского, ни один композитор XX века не написал больше симфоний, чем Шостакович; никто не писал лучших мелодий, чем Прокофьев. В обоих случаях это, безусловно, было следствием работы для кино.

³⁰ Stites, *Revolutionary Dreams*, с. 146–157; E. Toller, *Which World? Which Way?* (Лондон, 1931), с. 114.

³¹ О влиянии Замятина на Оруэлла см.: E. Brown, *Brave New World, 1984, and We: An Essay on Anti-Utopia* (Анн-Арбор, 1976), особенно с. 221–226. Оруэлловские тексты о Замятине см.: S. Orwell and I. Angus (ред.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, 4 т. (Лондон, 1968), т. 4, с. 72–75, 485.

³² E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* (Лондон, 1994), с. 6.

³³ D. Fanning, *Shostakovich Studies* (Кембридж, 1995), с. 426.

³⁴ Хорошее введение в эту тему см.: T. Egorovna, *Soviet Film Music: An Historical Survey* (Амстердам, 1997).

Фильмы, использовавшие монтаж, особенно требовали новых техник музыкальной композиции, чтобы отражать их полифоническую драматургию. Им были нужны новая ритмическая обработка и более быстрые гармонические переходы, чтобы справляться с постоянным перекрёстным монтажом кадров, резкими стыками между сценами и подчёркивать связи между темами и зрительными образами.

[В советских фильмах, использовавших монтаж, было значительно больше отдельных кадров, чем в обычных голливудских фильмах 1920-х годов. Например, в «Октябре» было 3200 кадров, тогда как средний показатель для традиционного голливудского кино того времени составлял около 600.]

Эти кинематографические качества можно увидеть во многих произведениях Шостаковича - особенно в музыке к «Носу» и в его Третьей, «Первомайской», симфонии 1930 года с её быстрым монтажом музыкальных картин.

Шостакович однажды объяснил, что, сочиняя музыку к фильмам, он не следует обычному западному принципу иллюстрации или сопровождения, а стремится соединить ряд эпизодов одной музыкальной идеей.³⁵ В этом смысле именно музыка раскрывает «сущность и идею фильма». Музыка должна была стать ещё одним элементом монтажа. Лучше всего этот идеал выражен в первой киномузыке Шостаковича - к фильму «Новый Вавилон» 1929 года, кинематографической реконструкции событий Парижской Коммуны 1871 года. Как объяснял режиссёр Григорий Козинцев, задача музыки состояла не только в том, чтобы отражать или иллюстрировать действие, но и в том, чтобы активно участвовать в нём, передавая зрителю скрытые эмоции фильма.³⁶

Другим новым участником кинематографа, привлечённым Мейерхольдом, был поэт Маяковский. Он написал около тринадцати киносценариев и, будучи человеком необыкновенной внешности, сам снимался в нескольких фильмах. Мейерхольд и Маяковский были близкими друзьями ещё до войны. Их объединяли крайне левые взгляды на политику и театр, нашедшие выражение в совместной работе над «Мистерией-буфф». В первой постановке 1918 года Маяковский играл «Человека будущего» - пролетарского *deus ex machina*, появлявшегося на сцене, свисая с потолка. Это была, как он говорил о себе и Мейерхольде, «наша революция в поэзии и театре. Мистерия - величие действия, буфф - смех в нём».³⁷

Маяковский широко раскидывал свои таланты. К поэзии, театру и кино он прибавил журналистику, радиопесни и сатиры, рисунки с короткими подписями для лубочных пропагандистских плакатов Российского телеграфного агентства - РОСТА, а также рекламные стихи для государственных магазинов и лозунги для транспарантов, появлявшихся на каждой улице.

Его поэзия была погружена в политику - даже интимная любовная лирика к его возлюбленной Лиле Брик. Значительная часть его наиболее известных стихов, например

³⁵ Fanning, *Shostakovich Studies*, с. 426.

³⁶ Г. Козинцев, *Собрание сочинений в пяти томах* (Ленинград, 1984), т. 4, с. 254.

³⁷ В. Маяковский, «Театр и кино», в: *Полное собрание сочинений*, т. 1, с. 322.

аллегория «150 000 000» 1921 года, советская пародия на былину, рассказывающая о битве Ивана, вождя 150 миллионов русских рабочих, с западным капиталистическим злодеем Вудро Вильсоном, была агитационной.

Сжатый, иконоборческий стиль Маяковского идеально подходил для политического воздействия в такой стране, как Россия, где лубок и частушка - простая, часто непристойная рифмованная песня - имели реальные корни в массовом сознании. Он подражал обеим этим формам.

Наляг, страна,
скорей, моя,
на непрерывный ход!
Вперед, время!
Время, вперед!
Сильней, коммуна, бей, моя,
пусть вымрет быт-урод!.³⁸

Маяковский принял революцию как ускорение времени. Он жаждал смести весь хлам прошлого, «мещанскую» домашность старого образа жизни (быта), и заменить её более высоким и духовным существованием (бытием).

[Слово **быт** - «образ жизни», «повседневный уклад» - происходит от глагола **бывать**, то есть «случаться», «происходить», «иметь место». Но с XIX века слово **бытие** стало связываться с положительным представлением о «осмысленном существовании», которое заняло важное место в русской интеллектуальной традиции, тогда как **быт** всё чаще ассоциировался с отрицательными сторонами «старого» образа жизни.]

Борьба с бытом лежала в центре русского революционного стремления установить более коммунистический образ жизни.³⁹

Маяковский ненавидел быт. Он ненавидел всякую рутину. Он ненавидел все банальные предметы «уютного дома»: самовар, фикус, портрет Маркса в маленькой рамке, кошку, лежащую на старых номерах *«Известий»*, декоративный фарфор на каминной полке, поющих канареек.

Маркс со стенки смотрел, смотрел... И вдруг
разинул рот,
да как заорет:
«Опутали революцию обывательщины нити.

Страшнее Врангеля обывательский быт.

³⁸ Там же, т. 11, с. 339.

³⁹ Увлекательное исследование этой культурной истории см.: S. Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (Кембридж, Массачусетс, 1994).

Скорее
головы канарейкам сверните -
чтоб коммунизм
канарейками не был побит!». ⁴⁰

Во многих своих произведениях Маяковский говорил о желании бежать из этого унылого мира вещей - «он превратит всех нас в мещан» - и улететь, как фигура у Шагала, в более высокий духовный мир. Такова тема его большой поэмы «*Про это*» 1923 года, написанной в форме любовной песни к Лиле Брик, с которой он то сходил, то расходился, живя в Петербурге и Москве в *ménage à trois* с её мужем, левым поэтом и критиком Осипом Бриком.

В автобиографии Маяковский отмечал, что написал эту поэму «о нашем быте вообще, но на личном материале». Он говорил, что это поэма о быте, «который ни в чем не изменился, тот быт, который является сейчас злейшим нашим врагом, делая из нас - мещан». ⁴¹

«*Про это*» рассказывает о реакции Маяковского на двухмесячную разлуку с Лилей Брик в декабре 1922 года. В поэме герой, поэт, живущий в одиночестве в своей маленькой комнате, пока его возлюбленная Лиля продолжает свою оживлённую светскую и домашнюю жизнь, видит сон о поэме, написанной им до 1917 года. В ней христоподобная фигура, более чистая версия его позднейшего «я», готовится к грядущей революции.

Отчаявшийся герой угрожает покончить с собой, бросившись с моста в Неву. Его любовь к Лиле осложняет его кризис идентичности, потому что в его воображении она связана с «мелкобуржуазным» бытом нэповской России, который отвёл его от аскетического пути истинного революционера. Это предательство приводит к драматической сцене распятия рассказчика, а затем сменяется искупительным видением будущей коммунистической утопии, где любовь больше не является личной или телесной, а становится высшей формой братства.

⁴⁰ Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 2, с. 74–75.

⁴¹ Там же, т. 4, с. 436.



Александр Родченко: иллюстрация к поэме Маяковского «Про это» (1923)

В кульминации поэмы рассказчик переносит себя на тысячу лет в будущее, в мир всеобщей любви, где умоляет химика вернуть его к жизни:

Воскреси -
свое дожить хочу!
Чтоб не было любви - служанки
замужеств, похоти, хлебов.
Постели прокляв,
встав с лежанки,
чтоб всей вселенной шла любовь..⁴²

⁴² Там же, т. 4, с. 184.

В 1930 году, в возрасте тридцати семи лет, Маяковский застрелился в коммунальной квартире, где жил, недалеко от здания Лубянки в Москве, после того как Брики не захотели принять его. Самоубийство было постоянной темой в поэзии Маяковского. Стихотворение, написанное им в предсмертной записке, цитирует, с небольшими изменениями, его безымянное и неоконченное стихотворение, написанное, вероятно, летом 1929 года:

Как говорят-
 "инцидент исперчен",
 любовная лодка
 разбилась о быт.
 Я с жизнью в расчете
 и не к чему перечень
 взаимных болей,
 бед
 и обид.

Счастливо оставаться.¹

Брики объясняли его самоубийство как «неизбежный результат гиперболического отношения Маяковского к жизни».² Его трансцендентные надежды и ожидания разбились о реальность жизни. Недавние свидетельства привели к утверждениям, что Маяковский, возможно, не убивал себя. Как стало известно, Лиля Брик была агентом НКВД, сталинской политической полиции, и сообщала туда о частных взглядах поэта. В его коммунальной квартире существовал скрытый вход, через который кто-то мог войти в комнату Маяковского, застрелить поэта и незаметно уйти. Записи, найденные в архиве его близкого друга Эйзенштейна, показывают, что Маяковский жил в страхе перед арестом. «Его надо было убрать - вот они и избавились от него», - заключил Эйзенштейн.³

Самоубийство или убийство - значение смерти поэта было ясно: в советской литературе больше не оставалось места индивидуалисту. Маяковский был слишком укоренён в дореволюционной эпохе, и его трагедию разделили все авангардисты, которые, как и он, связали свою судьбу с новым обществом. Последние произведения Маяковского подверглись жестоким нападкам советских властей. Пресса осудила «Клопа» 1929 года -

¹ «Предсмертное письмо Маяковского», в: *Литературное наследство*, т. 65 (Москва, 1958), с. 199.

² A. Charters and S. Charters, *I Love: The Story of Vladimir Mayakovsky and Lily Brik* (Лондон, 1979), с. 362

³ В. Скорятин, «Тайна гибели Владимира Маяковского: новая версия трагических событий, основанная на последних находках в секретных архивах», *XX век: лики, лица, личины* (Москва, 1998), с. 112–114, 125, 139, 233; цитата Эйзенштейна — с. 112.

блестящую сатиру на советские нравы и новую бюрократию, с искрящейся музыкой Шостаковича, которая усиливала монтажный принцип, заставляя несколько оркестров играть разные виды музыки, от классики до фокстрота, на сцене и за её пределами.⁴

Критики говорили, что пьеса не смогла изобразить советское будущее в героических тонах. «Нас подводят к выводу, - жаловался один рецензент, - что жизнь при социализме в 1979 году будет очень скучной». Как оказалось, это было точное изображение брежневских лет.⁵

Следующая пьеса Маяковского, «Баня», поставленная в театре Мейерхольда в Москве всего за месяц до смерти поэта, провалилась. Её весёлая критика советских бюрократов вновь была резко осуждена в прессе. Но последней каплей стала ретроспективная выставка художественных работ Маяковского, которую он устроил в Москве в марте 1930 года. Художественная интеллигенция сознательно избегала этой выставки. Поэтесса Ольга Берггольц, посетившая Маяковского там, вспоминала «высокого человека с печальным и суровым лицом, стоявшего со сложенными за спиной руками и ходившего по пустым залам».⁶

На вечере, посвящённом выставке, Маяковский сказал, что больше не может добиться того, к чему стремился: «смеяться над тем, что считаю неправильным... и вести рабочих к большой поэзии - без халтуры и сознательного снижения уровня».⁷

Деятельность РАПП - Российской ассоциации пролетарских писателей - сделала жизнь невозможной для непролетарских писателей и «попутчиков» вроде Маяковского. В последние отчаянные недели жизни он распустил ЛЕФ, Левый фронт искусств, и вступил в РАПП, пытаясь спастись. РАПП, созданная в 1928 году как литературное крыло сталинского пятилетнего плана индустриализации, видела себя боевым авангардом культурной революции против старой интеллигенции. «Единственная задача советской литературы, - провозглашал её журнал в 1930 году, - изображение пятилетки и классовой войны».⁸

Пятилетний план задумывался как начало новой революции, которая должна была превратить Россию в передовое индустриальное государство и передать власть рабочему классу. Началась новая волна террора против так называемых «буржуазных» руководителей в промышленности - то есть тех, кто занимал свои должности ещё с 1917 года. За этим последовала похожая атака на «буржуазных специалистов» в профессиях и искусстве. Поддерживаемая государством, РАПП нападала на «буржуазных врагов» советской литературы, которых, как она утверждала, скрывал левый авангард.

⁴ К. Rudnitsky, *Meyerhold the Director* (Анн-Арбор, 1981), с. 445.

⁵ *Известия* (26 февраля 1929).

⁶ О. Берггольц, «Продолжение жизни», в: Б. Корнилов, *Стихотворения и поэмы* (Ленинград, 1957), с. 10.

⁷ Маяковский, *Полное собрание сочинений*, т. 12, с. 423.

⁸ Цит. по: Н. Borland, *Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-year Plan, 1928-1932* (Нью-Йорк, 1950), с. 24.

Всего за пять дней до смерти Маяковского осудили на собрании РАПП, где критики требовали доказательств, что его будут читать через двадцать лет.⁹

К началу 1930-х годов любой писатель с индивидуальным голосом стал казаться политически подозрительным. Первыми под удар попали сатирики, процветавшие в сравнительно либеральной атмосфере 1920-х. Среди них был Михаил Зощенко, чьи нравственные сатиры на пустословие советской бюрократии и тесноту коммунальных квартир внезапно стали считаться антисоветскими в новой политической обстановке пятилетки, когда от писателей ждали положительности, а единственной приемлемой мишенью для сатиры были зарубежные враги Советского Союза.

Затем был Михаил Булгаков. Его гоголевские сатиры о цензуре - *«Багровый остров»*, о московской повседневности времён НЭПа - *«Похождения Чичикова»*, о советской ксенофобии - *«Роковые яйца»*, а также блестящая комическая повесть *«Собачье сердце»*, где экспериментальный учёный, напоминая Павлова, пересаживает собаке мозг и половые органы человека, были не только запрещены к публикации, но даже не разрешались для чтения в рукописных списках, передаваемых из рук в руки.

Наконец, был Андрей Платонов - инженер и утопический коммунист, пока его не исключили из большевистской партии в 1926 году. Его растущие сомнения относительно человеческой цены советского эксперимента нашли выражение в ряде необычайных антиутопических сатир: *«Епифанские шлюзы»* 1927 года - своевременная аллегория о грандиозных, но в итоге гибельных канальных проектах Петра Великого; *«Чевенгур»*, также 1927 года, - трагическое странствие в поисках истинного коммунистического общества; и *«Котлован»* 1930 года - кошмарное видение коллективизации, где котлован под огромный коммунальный дом для местного пролетариата оказывается монументальной могилой человечества. Все три произведения были осуждены как «контрреволюционные» и запрещены к публикации более чем на шестьдесят лет.

«Классовая война» РАПП достигла особенно высокой степени ожесточения в 1929 году, во время организованной кампании травли Замятина и Пильняка. Оба писателя опубликовали за границей произведения, запрещённые в Советском Союзе: роман Замятина *«Мы»* вышел в Праге в 1927 году, а *«Красное дерево»* Пильняка - горький комментарий к упадку революционных идеалов советского государства - было опубликовано в Берлине в 1929 году.

Но атака на них имела значение, выходящее далеко за пределы осуждения отдельных книг. Борис Пильняк, председатель правления Всероссийского союза писателей и фактически писатель номер один в Советском Союзе, был, возможно, самым читаемым и самым широко имитируемым серьёзным прозаиком страны.

[Наиболее известные романы Пильняка - *«Голый год»* (1921), *«Чёрный хлеб»* (1923) и *«Машины и волки»* (1924).]

⁹ W. Woroszyński, *The Life of Mayakovsky*, пер. B. Taborski (Нью-Йорк, 1970), с. 516.

Его преследование стало предупреждением о строгом послушании и единообразии, которых советское государство начнёт требовать от всех писателей с начала первой пятилетки.

Пятилетка была не только программой индустриализации. Это была не меньше чем культурная революция, в которой все искусства призывались государством к участию в кампании строительства нового общества. Согласно плану, главная цель советского писателя состояла в том, чтобы повышать сознательность рабочих, вовлекать их в «битву» за «социалистическое строительство», писать книги с общественным содержанием, которые они могли бы понять и воспринять как положительные идеалы. Для боевиков РАПП этого могли добиться только писатели вроде Горького, с его безупречно пролетарским происхождением, а не левые «буржуазные» авторы, считавшиеся всего лишь «попутчиками». Между 1928 и 1931 годами около десяти тысяч «ударных авторов», литературных братьев «ударников» производства, которые должны были вести наступление ради выполнения плана, были взяты прямо с заводов и обучены РАПП писать рабочие рассказы для советской прессы.¹⁰

Горького провозгласили образцом этой советской литературы. В 1921 году, ужаснувшись тому, что революция обернулась насилием и диктатурой, Горький уехал в Европу. Но он не мог вынести жизни эмигранта. Его разочаровал подъём фашизма в Италии, ставшей его новой родиной; и он убедил себя, что жизнь в сталинской России станет более терпимой, когда пятилетка сметёт крестьянскую отсталость, которую он считал причиной неудачи революции.

С 1928 года Горький стал проводить лето в Советском Союзе, а в 1931 году окончательно вернулся домой. Блудного сына осыпали почестями: его именем называли улицы, здания, колхозы и школы; о его жизни сняли трилогию фильмов; Московский Художественный театр переименовали в Театр имени Горького; а его родной город Нижний Новгород получил его имя. Его также назначили главой Союза писателей - на место, прежде занимавшееся Пильняком.

Поначалу Горький поддержал кампанию РАПП по выдвижению рабочих авторов как временный эксперимент, но быстро понял, что качество письма было низким. В апреле 1932 года Центральный комитет принял постановление о ликвидации РАПП вместе со всеми другими независимыми литературными группами и передаче их под централизованный контроль Союза писателей. Влияние Горького сыграло важную роль в этой внезапной смене курса, но всё вышло не совсем так, как он рассчитывал.

Замысел Горького был двояким: прекратить разрушительную «классовую войну», которую вела РАПП, и вернуть советской литературе эстетические принципы, установленные Толстым. В октябре 1932 года в московском доме Горького состоялась знаменитая встреча, на которой присутствовали Сталин и другие кремлёвские руководители, а также около пятидесяти писателей и других функционеров. Именно на этой встрече была сформулирована доктрина социалистического реализма, хотя тогда Горькому ещё не было

¹⁰ Borland, *Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-year Plan*, с. 57–58.

ясно, что она станет жёсткой обязательной ортодоксией для всех художников Советского Союза.

Горький понимал социалистический реализм как соединение критически-реалистических традиций литературы XIX века с революционным романтизмом большевистской традиции. Он должен был сочетать изображение скромной повседневной реальности жизни в Советском Союзе с видением героического обещания революции.

Но в сталинской версии этой доктрины, определённой на Первом съезде Союза писателей в 1934 году, это означало, что художник должен изображать советскую жизнь не такой, какой она была в действительности, а такой, какой она должна была стать.

Социалистический реализм, говорилось тогда, означает не только знание реальности такой, какова она есть, но и знание того, куда она движется. Она движется к социализму, к победе международного пролетариата. Произведение социалистического реалиста - это произведение, показывающее, к чему ведёт столкновение противоречий, которое художник увидел в жизни и отразил в своём труде.¹¹

В этой формуле художник должен был создавать панегирическое или иконоподобное искусство, строго соответствующее партийной схеме социалистического развития.¹² Если «киноки» и другие авангардисты 1920-х стремились расширить зрительское представление о свободе и возможности, то теперь художники должны были закреплять это представление в формах, строго предписанных государством.

Новый советский писатель больше не был создателем оригинальных произведений искусства. Он становился летописцем сюжетов, уже содержащихся в партийном фольклоре.¹³ Существовал своего рода «главный сюжет», которым советские писатели должны были пользоваться при построении собственных романов и персонажей. В классической форме, как в раннем романе Горького «Мать» 1906 года, это была большевистская версия романа воспитания: молодой рабочий-герой вступает в классовую борьбу и под руководством старших партийных товарищей приходит к более высокому сознанию, к лучшему пониманию окружающего мира и задач революции, а затем умирает мучеником за дело.

Позднейшие романы добавляли к этому главному сюжету новые элементы. «Чапаев» Дмитрия Фурманова 1923 года закрепил модель героя Гражданской войны; «Цемент» Фёдора Гладкова 1925 года и «Как закалялась сталь» Островского возвели коммунистического производственного рабочего до прометеевского статуса - человека, способного победить всё, даже самые неукротимые силы природы, если только он позволяет партии направлять свою энергию.

¹¹ *Soviet Writers' Congress, 1934. The Debate of Socialist Realism and Modernism* (Лондон, 1977), с. 157.

¹² О социалистическом реализме как форме панегирического искусства см.: A. Tertz, *On Socialist Realism* (Нью-Йорк, 1960), с. 24.

¹³ См. блестящее рассуждение: K. Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Чикаго, 1981), на котором основана первая часть этого абзаца.

Но в основном история, которую мог рассказать романист, была строго ограничена мифической версией революционной истории самой партии. Даже крупных писателей заставляли менять свои произведения, если они не соответствовали этой доксологии.

[Самый известный пример - Александр Фадеев. В 1946 году он получил Сталинскую премию за роман «Молодая гвардия» - полудокументальное произведение о подпольной молодёжной организации в оккупированной Украине во время Второй мировой войны. После нападок в печати за недооценку роли партийного руководства Фадеев был вынужден добавить в роман новый материал. Эта расширенная версия, опубликованная в 1951 году, затем была провозглашена классическим произведением социалистического реализма.]

Для искушённого западного читателя это, без сомнения, выглядит ужасным извращением роли литературы. Но в сталинской России это не воспринималось так же, потому что подавляющая масса читателей только недавно познакомилась с условностями художественной прозы и хуже различала реальный мир и мир книг. Люди подходили к литературе так, как, возможно, раньше подходили к иконам или житиям святых: с убеждением, что она несёт нравственные истины для руководства их жизнью. Немецкий писатель Лион Фейхтвангер заметил эту особенность советской читающей публики во время визита в Москву в 1937 году.

Жажда чтения у советских людей была совершенно невероятной. Газеты, журналы, книги - всё это поглощалось, но жажда нисколько не утолялась. Чтение было одним из главных занятий повседневной жизни. Однако для советского читателя как будто не существовало чёткой границы между реальностью, в которой он жил, и миром, о котором читал в книгах. Он относился к героям книг как к реальным людям: спорил с ними, осуждал их и даже вчитывал реальные факты в события и персонажей рассказа.¹⁴

Исайя Берлин заметил то же самое во время своего визита в Советский Союз в 1945 году:

Жёсткая цензура, которая, наряду со многим другим, подавляла порнографию, бульварное чтение и дешёвые триллеры, заполнявшие книжные киоски на Западе, делала реакцию советских читателей и театральных зрителей более чистой, прямой и наивной, чем у западной публики. Он замечал, что на спектаклях Шекспира, Шеридана или Грибоедова зрители, среди которых явно были и деревенские люди, иногда реагировали на происходящее на сцене или на произнесённые актёрами реплики громкими выражениями одобрения или неодобрения. Возбуждение порой было очень сильным и для западного наблюдателя необычным и трогательным.¹⁵

¹⁴ L. Feuchtwanger, *Москва, 1937* (Таллин, 1990), с. 33.

¹⁵ I. Berlin, «Meetings with Russian Writers in 1945 and 1956», в: *Personal Impressions* (Оксфорд, 1982), с. 162.

В кино забота государства о том, чтобы искусство играло нравственно-назидательную роль, стала решающей для возникновения фильма социалистического реализма. С началом пятилетки партия стала всё более нетерпимо относиться к авангардным режиссёрам, чьи интеллектуальные фильмы в действительности никогда не собирали массовую аудиторию. Опросы показывали, что советская публика предпочитала зарубежные фильмы, насыщенные действием приключения или романтические комедии пропагандистским фильмам Вертова или Эйзенштейна.¹⁶ В 1928 году состоялась партийная конференция по вопросам кино, где громко требовали, чтобы кино играло более эффективную роль в мобилизации массового энтузиазма на пятилетку и классовую войну. Авангардные режиссёры 1920-х годов - Вертов, Пудовкин, Кулешов - были осуждены как «формалисты», интеллектуалы, которых больше интересовало кино как искусство, чем создание фильмов, «понятных миллионам».¹⁷

«Октябрь» Эйзенштейна, вышедший накануне конференции, подвергся резким нападкам за «формалистическую» увлечённость монтажом, за отсутствие индивидуальных героев, из-за чего массовому зрителю было трудно отождествить себя с фильмом, за типовое изображение Ленина - его сыграл рабочий по фамилии Никандров, чья деревянность сильно оскорбила партийные чувства, - и, что особенно раздражало Сталина, приказавшего вырезать свой образ после просмотра фильма на студии, за то, что в нём был показан Троцкий, военный руководитель Октябрьского восстания, исключённый из партии всего за три месяца до начала конференции.¹⁸

Но не меньше критики было направлено против руководства Совкино, советского кинематографического треста при Наркомпросе Луначарского, за неспособность предложить привлекательную и более здоровую советскую альтернативу дешёвым развлекательным фильмам, привозимым из-за границы. Как пропагандистское оружие государства, советское кино должно было быть популярным. «Наши фильмы должны быть на сто процентов идеологически правильными и на сто процентов коммерчески жизнеспособными», - заявил один партийный чиновник.¹⁹

В 1930 году Совкино было наконец ликвидировано вместе с независимыми студиями, процветавшими в 1920-е годы, а советское кино было национализировано как единое огромное государственное предприятие под централизованным руководством Союзкино - Всесоюзного советского кинотреста. Его главный аппаратчик Борис Шумяцкий стал высшей властью в мире советского кино - до собственного ареста и казни как «троцкиста» в 1938 году. При этом Сталин, любивший кино и часто смотревший фильмы в своём

¹⁶ P. Kenez, *Cinema and Soviet Society, 1917–1953* (Кембридж, 1992), с. 91–92; Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema*, с. 95–96.

¹⁷ *Пути кино: первое всесоюзное совещание по кинематографии* (Москва, 1929), с. 37.

¹⁸ Youngblood, *Movies for the Masses*, с. 93–94; Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema*, с. 141.

¹⁹ Цит. по: М. Turovskaya, «The 1930s and 1940s: Cinema in Context», в: R. Taylor and D. Spring (ред.), *Stalinism and Soviet Cinema* (Лондон, 1993), с. 43.

кремлёвском кинозале, внимательно следил за новыми картинами и нередко вмешивался в их производство.

[В 1948 году, на заключительном этапе монтажа фильма Эйзенштейна «Александр Невский», Сталин попросил показать ему черновые варианты смонтированных сцен. Режиссёр поспешил в Кремль и в спешке оставил одну бобину. Сталину фильм понравился, но, поскольку никто не осмелился сообщить ему, что картина неполная, она была выпущена без недостающей бобины.

(J. Goodwin, Eisenstein, Cinema and History, Urbana, 1993, p. 162).]

Шумяцкий управлял своего рода «советским Голливудом» с огромными производственными студиями в Москве, Киеве, Ленинграде и Минске. Они выпускали один за другим успешные советские мюзиклы, романтические комедии, военные приключения и пограничные фильмы по западному образцу - «истерны», вроде «Чапаева» 1934 года, любимого фильма Сталина.

[Сталин, по-видимому, мог наизусть воспроизводить длинные фрагменты диалогов из фильма. См.: R. Taylor and I. Christie (eds.), The Film Factory: Russian and Soviet Cinema Documents, 1896–1939, London, 1994, p. 384.]

Шумяцкий составил пятилетний план для кино, требовавший снять только в 1932 году не менее пятисот фильмов. Все они должны были соответствовать новым идеологическим директивам: оптимистические картины о советской жизни с положительными индивидуальными героями из рядов пролетариата. Партийно контролируемые продюсеры и сценарные отделы следили за тем, чтобы всё это развлечение оставалось политически правильным. «Жить стало веселее, товарищи», - знаменитым образом сказал Сталин. Но разрешались только определённые виды смеха.

Именно в такую атмосферу Эйзенштейн вернулся в 1932 году. Предыдущие три года он провёл за границей - полу-диссидентским посланником советского кино. Он ездил в Европу, затем в Голливуд, чтобы изучить новые звуковые технологии, подписывался на несколько фильмов, которые так и не снял. Он наслаждался свободой Запада и, вероятно, боялся возвращаться в Россию, где нападки Шумяцкого на «формалистов» были особенно жёсткими именно против него. Сталин обвинял Эйзенштейна в том, что он собирается остаться на Западе. НКВД запугивал его бедную мать, заставляя её умолять Эйзенштейна вернуться домой и угрожая ей наказанием, если он этого не сделает.

В первые два года после возвращения Союзкино отклонило несколько кинопроектов Эйзенштейна. Он ушёл на преподавательскую работу в Государственный институт кинематографии и, хотя в публичных заявлениях щедро хвалил посредственные фильмы, которые тогда выпускались, твёрдо стоял за свои прежние работы. Он мужественно

отказался осудить себя, как от него требовали, на Второй партийной конференции по вопросам кино в 1935 году.²⁰

Под давлением необходимости создать фильм, соответствующий модели социалистического реализма, Эйзенштейн принял в 1935 году заказ от комсомола. Он должен был поставить сценарий, взявший название, хотя почти ничего больше, из тургеневского «Бежина луга» - рассказа о крестьянских мальчиках, обсуждающих сверхъестественные знаки смерти, из «Записок охотника».

На деле фильм был вдохновлён историей Павлика Морозова, мальчика-героя, который, согласно версии его жизни, распространявшейся сталинским режимом, был убит «кулаками» своей глухой уральской деревни после того, как донёс на собственного отца, председателя сельсовета, как на кулака и противника советской коллективизации.

[На самом деле Морозов был убит НКВД, после чего были казнены тридцать семь деревенских кулаков, ложно обвинённых в убийстве мальчика в пропагандистских целях. Полную историю см.: Y. Druzhnikov, *Informer 001: The Myth of Pavlik Morozov*, New Brunswick, 1997.]

К 1935 году культ Морозова был на вершине: о нём писали песни, стихи и даже кантату для полного оркестра и хора. Это, несомненно, убедило Эйзенштейна, что фильм на эту тему будет безопасен.

Но его замысел сочли неприемлемым. Он превратил историю об отдельных людях в конфликт типов - старого и нового. В сцене, где коммунисты разбирали церковь, чтобы сломить сопротивление кулаков-саботажников, он опасно приблизился к мысли, что коллективизация была чем-то разрушительным. В августе 1936 года, когда большая часть фильма уже была снята, Шумяцкий приказал Эйзенштейну переписать сценарий. С помощью писателя Исаака Бабеля он осенью снова приступил к съёмкам. Сцену с церковью вырезали, добавили речь в честь Сталина. Но в марте 1937 года Шумяцкий приказал полностью прекратить работу над фильмом.

В статье в «Правде» он обвинил Эйзенштейна в том, что тот изобразил коллективизацию как стихийный конфликт добра и зла, и осудил фильм за его «формалистический» и религиозный характер.²¹ Эйзенштейна заставили опубликовать в прессе «признание» своих ошибок, хотя оно было написано так, что люди, чьё мнение было для него важно, могли прочесть его как сатирическую атаку на сталинских хозяев. Негативы фильма были сожжены - все, кроме нескольких сотен кадров необычайной фотографической красоты, найденных в личном архиве Эйзенштейна после его смерти в 1948 году.²²

²⁰ См.: D. Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era, 1917–1935* (Анн-Арбор, 1985), с. 230–232.

²¹ «О фильме “Бежин луг”», *Правда* (19 марта 1939), с. 3.

²² Bergan, *Eisenstein*, с. 283–286.

Подавление «*Бежина луга*» было частью продолжающейся кампании против художественного авангарда. В 1934 году на Первом съезде писателей партийный лидер Карл Радек, бывший троцкист, теперь стремившийся искупить прошлые ошибки демонстративным сталинизмом, осудил творчество Джеймса Джойса, оказавшего огромное влияние на Эйзенштейна и весь советский авангард. Радек назвал «*Улисса*» «навозной кучей, кишасей червями и сфотографированной кинокамерой через микроскоп»²³. Здесь, несомненно, был намёк на знаменитую сцену с червями в «*Броненосце Потёмкин*», где Эйзенштейн приближает оскорбительных личинок, снимая их через монокль командира.

Затем, в январе 1936 года, «Правда» опубликовала разгромную статью против оперы Шостаковича «*Леди Макбет Мценского уезда*», имевшей огромный успех - сотни представлений в России и на Западе после премьеры в Ленинграде в 1934 году. Неподписанная статья «*Сумбур вместо музыки*», очевидно, была написана с полной поддержкой Кремля. Есть основания считать, как и говорили тогда, что её написал Андрей Жданов, партийный руководитель Ленинграда, по личному указанию Сталина, который за несколько дней до публикации посмотрел оперу и явно её возненавидел²⁴.

С первого момента, говорилось в статье, слушатель потрясён нарочито диссонантным, запутанным потоком звука. Обрывки мелодии, зачаточные фразы появляются только для того, чтобы снова исчезнуть в грохоте, скрежете и крике. Эта музыка переносит в театр самые отрицательные черты «мейерхольдовщины», умноженные до бесконечности. Здесь вместо естественной, человеческой музыки - «левацкий» сумбур. Опасность этого направления для советской музыки очевидна. Левацкое извращение в опере происходит из того же источника, что и левацкое извращение в живописи, поэзии, преподавании и науке. Мелкобуржуазные новшества ведут к разрыву с настоящим искусством, настоящей наукой и настоящей литературой. Всё это примитивно и пошло²⁵.

Это была атака не только на Шостаковича, хотя воздействие на него было достаточно разрушительным: он больше никогда не осмелился написать оперу. Это была атака на всех модернистов - в живописи, поэзии, театре и музыке. Особенно Мейерхольд, который был достаточно смел и уверен в себе, чтобы публично выступать в защиту Шостаковича и против удушающего влияния партии на искусство, подвергся нападкам необычайной ярости. Советская пресса осуждала его как «чужака». И хотя он пытался спастись, поставив в 1937 году социалистически-реалистическую классику «*Как закалялась сталь*», его театр закрыли в начале следующего года.

Станиславский пришёл на помощь своему бывшему ученику, пригласив его в марте 1938 года в свой Оперный театр, хотя художественно эти два режиссёра были полными противоположностями. Когда Станиславский умер тем летом, Мейерхольд стал художественным руководителем театра. Но в 1939 году его арестовали, жестоко пытали в

²³ *Первый всесоюзный съезд советских писателей* (Москва, 1934), с. 316.

²⁴ R. Taruskin, «Shostakovich and Us», в: R. Bartlett (ред.), *Shostakovich in Context* (Оксфорд, 2000), с. 16–17.

²⁵ «Сумбур вместо музыки», *Правда* (28 января 1936).

НКВД, чтобы выбить «признание», а затем, в арктический мороз начала 1940 года, расстреляли²⁶.

Это новое наступление на авангард означало контрреволюцию в культурной политике. По мере развития 1930-х режим полностью отказался от своей прежней приверженности революционной идее создания «пролетарской» или «советской» формы культуры, отличной от культуры прошлого. Вместо этого он стал поощрять возвращение к национальным традициям XIX века, которые в собственных искажённых формах переизобрёл как социалистический реализм.

Это утверждение «русской классики» было важнейшей частью сталинской политической программы. Культура использовалась для создания иллюзии устойчивости в эпоху массовых потрясений, которыми управлял режим. Особенно активно он поддерживал свою версию национальной школы, чтобы противодействовать влиянию «чужого» авангарда.

Во всех искусствах классики XIX века теперь ставились в пример советским художникам. Современные писатели вроде Ахматовой не могли найти издателя, но полные собрания сочинений Пушкина, Тургенева, Чехова и Толстого - хотя не Достоевского - выпускались миллионными тиражами, знакомя с ними новое поколение читателей.

[Достоевский был ненавидим Лениным (хотя тот его и не читал), который однажды знаменитым образом отозвался о его романе *Бесы*, содержащем сокрушительную критику русской революционной психологии, как о «куске реакционной дряни». За исключением Луначарского, никто из советского руководства не выступал за сохранение Достоевского в литературном каноне, и даже Горький хотел избавиться от него.

Поэтому в Советском Союзе издавалось сравнительно мало произведений Достоевского - в сравнении примерно с 5 миллионами экземпляров Толстого. Лишь в период хрущёвской оттепели тиражи произведений Достоевского были увеличены. Десятитомное собрание сочинений Достоевского, опубликованное в 1956 году к семидесятипятилетию со дня его смерти, вышло тиражом в 300 000 экземпляров - хотя даже это по советским меркам считалось крайне небольшим тиражом (V. Seduto, *Dostoevski in Russian Literary Criticism, 1846–1956* (New York, 1957), p. 197; и того же автора, *Dostoevski's Image in Russia Today* (Belmont, 1975), p. 379).]

Пейзажная живопись, почти исчезнувшая в 1920-е годы, внезапно была восстановлена как любимый жанр социалистического реализма - особенно сцены, изображавшие героическое овладение природой советской промышленностью. Всё это стилизовалось под пейзажистов конца XIX века: Левитана, Куинджи, передвижников, у которых некоторые старшие художники даже успели учиться в молодости. Как однажды грубо выразился Иван Гронский, редактор «Известий», «социалистический реализм - это Рубенс, Рембрандт и Репин, поставленные на службу рабочему классу»²⁷.

²⁶ О его попытках и признании см.: V. Shentalinsky, *The KGB's Literary Archive: The Discovery and Ultimate Fate of Russia's Suppressed Writers*, пер. J. Crowfoot (Лондон, 1995), с. 25–26.

²⁷ Цит. по: M. Brown, *Art under Stalin* (Нью-Йорк, 1991), с. 92.

В музыке режим тоже повернул часы назад, к XIX веку. Глинка, Чайковский и кучкисты, утратившие расположение авангардных композиторов 1920-х годов, теперь провозглашались образцом для всей будущей музыки Советского Союза. Труды Стасова, защищавшего в XIX веке идею народного национального искусства, теперь получили почти священный статус. Его защита искусства с демократическим содержанием и прогрессивной целью была использована в 1930-е годы как основополагающий аргумент социалистического реализма.

Его оппозицию космополитизму Дягилева и европейского авангарда поставили на службу сталинскому режиму в его собственной кампании против «чужих» модернистов.

[Например, в предисловии к трёхтомному изданию сочинений Стасова 1952 года (*В. В. Стасов, Собрание сочинений в 3-х томах, 1847–1906* (Москва, 1952)) советские редакторы сделали поразительное заявление: «отбор материалов был определён нашим стремлением показать Стасова в борьбе против космополитизма Императорской Академии, где в XIX веке находились пророки “искусства для искусства”, эстетизма, формализма и декаданса в искусстве».]

Это было грубым искажением взглядов критика. Стасов был западником. Он стремился поднять русскую культуру до уровня западной, привести её к равноправному контакту с Западом, и его национализм никогда не исключал европейского влияния. Но в руках советского режима он стал русским шовинистом, врагом западного влияния и пророком сталинской веры в культурное превосходство России.

В 1937 году Советская Россия отметила столетие со дня смерти Пушкина. В празднества была вовлечена вся страна: маленькие провинциальные театры ставили спектакли; школы устраивали специальные торжества; комсомольцы совершали паломничества по местам, связанным с жизнью поэта; фабрики организовывали кружки и клубы «пушкинистов»; колхозы проводили пушкинские карнавалы с фигурами персонажей из его сказок - а в одном случае, по непонятной причине, с фигурой Чапаева с пулемётом. О Пушкине снимали десятки фильмов; его именем называли библиотеки и театры; улицы, площади, театры и музеи переименовывались в его честь²⁸.

Размах пушкинского издательского бума был поразительным. Только в юбилейный год было продано девятнадцать миллионов экземпляров его произведений, а десятки миллионов подписок были оформлены на новое полное собрание сочинений, запланированное к 1937 году. Из-за чисток и постоянной потери сотрудников оно было завершено только в 1949 году.

Культ Пушкина достиг высшей точки, когда «Правда» объявила его «полубожественным существом», а Центральный комитет выпустил постановление, в котором он провозглашался «создателем русского литературного языка», «отцом русской литературы» и даже «основателем коммунизма»²⁹. В статье «Пушкин - наш товарищ» писатель Андрей Платонов утверждал, что Пушкин сумел предвидеть Октябрьскую революцию, потому что

²⁸ Ю. Молок, *Пушкин в 1937 году* (Москва, 2000), с. 31.

²⁹ M. Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880* (Корнелл, 1989), с. 164.

дух русского народа горел в его сердце «раскалённым углём». Тот же дух, по его словам, мерцал на протяжении XIX века и вновь вспыхнул в душе Ленина³⁰. Поскольку Пушкин был истинно национальным поэтом, чьё творчество говорило со всем народом, «Правда» утверждала, что его родиной была не старая Россия, а Советский Союз и всё человечество³¹. «Поэзию уважают только в этой стране, - говорил Мандельштам друзьям в 1930-е годы. - Нет другого места, где за неё убивают больше людей»³². В то самое время, когда советский режим воздвигал памятники Пушкину, он убивал его литературных наследников. Из семисот писателей, присутствовавших на Первом съезде писателей в 1934 году, только пятьдесят дожили до Второго съезда в 1954 году³³.

Сталин был капризен в преследовании литературной среды. Он спас Булгакова, он щадил Пастернака - обоих можно было счесть антисоветскими, - но без малейшего колебания обрекал партийных подхалимов и левых писателей из рядов РАПП. Сталин не был невеждой в вопросах культуры. Он читал серьёзную литературу. Поэт Демьян Бедный не любил давать ему книги, потому что Сталин возвращал их с жирными следами пальцев.³⁴ Он понимал силу поэзии в России и боялся её. Сталин ревниво следил за наиболее талантливыми или опасными писателями: даже Горький находился под постоянным наблюдением.

Но после 1934 года, когда был развязан полномасштабный террор, он перешёл к более решительным мерам контроля. Поворотным моментом стало убийство в 1934 году Сергея Кирова, партийного руководителя Ленинграда. Вероятно, Киров был убит по приказу Сталина: он был более популярен в партии, выступал за более умеренную политику, и существовали планы привести его к власти. Но в любом случае Сталин использовал убийство, чтобы начать кампанию массового террора против всех «врагов» советской власти. Она достигла вершины в показательных процессах над большевистскими лидерами Бухариным, Каменевым и Зиновьевым в 1936–1938 годах и утихла лишь с вступлением России во Вторую мировую войну в 1941 году.

Ахматова называла начало 1930-х «вегетарианскими годами», имея в виду, что они были относительно безобидными по сравнению с последующими «мясоедскими» годами³⁵.

Первым взяли Мандельштама. В ноябре 1933 года он написал стихотворение о Сталине, которое тайно читал друзьям. Это самое простое и прямое стихотворение из всех, что он когда-либо написал. Его вдова Надежда объясняла это тем, что Мандельштам хотел сделать стихотворение понятным и доступным всем. «Это был, на мой взгляд, жест, поступок, логически вытекавший из всей его жизни и творчества... Он не хотел умереть, прежде чем ясно и недвусмысленно скажет, что думает о происходящем вокруг нас»³⁶.

³⁰ А. Платонов, *Thoughts of a Reader* (Москва, 1980), с. 24, 41.

³¹ Цит. по: Levitt, *Russian Literary Politics*, с. 165.

³² Н. Мандельштам, *Hope Against Hope*, пер. М. Hayward (Лондон, 1989), с. 159.

³³ R. Conquest, *Tyrants and Typewriters: Communiqués from the Struggle for Truth* (Лексингтон, 1989), с. 61.

³⁴ Мандельштам, *Hope Against Hope*, с. 26.

³⁵ R. Reeder, *Anna Akhmatova: Poet and Prophet* (Лондон, 1995), с. 197.

³⁶ Мандельштам, *Hope Against Hope*, с. 161.

Мы живём, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца -
Там припомнят кремлёвского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
А слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются усища,
И сияют его голенища.
А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.
Как подковы, куёт за указом указ -
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.
Что ни казнь у него - то малина
И широкая грудь осетина.³⁷

Ахматова была у Мандельштамов в Москве в мае 1934 года, когда в квартиру ворвалась тайная полиция. «Обыск продолжался всю ночь, - писала она в воспоминаниях о Мандельштаме. - Они искали стихи и ходили по рукописям, выброшенным из сундука. Мы все сидели в одной комнате. Было очень тихо. За стеной, у Кирсанова, играла укулеле... Его увели в семь утра»³⁸.

На допросах в Лубянке Мандельштам не пытался скрывать стихотворение о Сталине - он даже записал его для своих мучителей. За это он вполне мог ожидать немедленной отправки в сибирские лагеря. Но решение Сталина было: «изолировать, но сохранить». На этом этапе мёртвый поэт был для него опаснее живого³⁹. Большевистский лидер Николай Бухарин вступился за Мандельштама, предупредив Сталина, что «поэты всегда правы, история на их стороне»⁴⁰. И Пастернак, хотя, разумеется, был осторожен, чтобы не скомпрометировать себя, сделал всё возможное, чтобы защитить Мандельштама, когда Сталин позвонил ему домой.⁴¹

Мандельштамов сослали в Воронеж, в четырёхстах километрах к югу от Москвы. В 1937 году они вернулись в Подмосковье, но всё ещё не имели права жить в самой столице. Поздней осенью того же года, не имея жилья, они приехали к Ахматовой в Ленинград и

³⁷ Там же, с. 13. Это первая версия стихотворения, попавшая в руки НКВД.

³⁸ А. Akhmatova, *My Half Century: Selected Prose*, ред. R. Meyer (Анн-Арбор, 1992), с. 101.

³⁹ Е. Поляновский, *Гибель Осипа Мандельштама* (Санкт-Петербург, 1993), с. 104.

⁴⁰ Shentalinsky, *The KGB's Literary Archive*, с. 183.

⁴¹ О поведении Пастернака в этом знаменитом эпизоде, где его обвиняли в предательстве Мандельштама, лучше всего обратиться к рассказу Надежды Мандельштам, утверждавшей, что её муж был «полностью доволен тем, как Пастернак повёл себя» (*Hope Against Hope*, с. 148).

спали на диване в её комнате в Фонтанном доме. Во время этого последнего визита Ахматова написала стихотворение для Осипа Мандельштама - человека, которого она воспринимала почти как своего двойника. Оно было о городе, который они оба любили:

Не столицей европейской
С первым призом за красоту -
Душной ссылкой енисейской,
Пересадкою на Читú,
На Ишím, на Иргíz безводный,
На прославленный Атбасár,
Пересылкою в лагерь Свободный,
В трупный запах прогнивших нар, -
Показался мне город этот
Этой полночью голубой,
Он, воспетый первым поэтом,
Нами, грешными, - и тобой.⁴²

Через шесть месяцев Мандельштама снова арестовали и приговорили к пяти годам каторжных работ на Колыме, в Восточной Сибири. С учётом его слабого здоровья это фактически был смертный приговор. По пути туда он проехал Енисей, города Читу и Свободный и оказался в лагере под Владивостоком, где 26 декабря 1938 года умер от сердечного приступа.

В своих воспоминаниях о Мандельштаме Ахматова вспоминала последний раз, когда видела друга - лишённого всего, накануне его ареста: «Для меня он не только великий поэт, но и великий человек, который, узнав, вероятно от Нади, как мне плохо в доме на Фонтанке, сказал мне, прощаясь на московском вокзале в Ленинграде: “Аннушка” - так он никогда раньше меня не называл, - “всегда помни, что мой дом - твой”⁴³.

Крамольное стихотворение Мандельштама сыграло роль и в аресте Льва Гумилёва, сына Ахматовой, в 1935 году. После смерти отца в 1921 году Лев жил у родственников в городе Бежецке, в 250 километрах к северу от Москвы, но в 1929 году переехал в квартиру Пунина в Фонтанном доме. После нескольких заявлений, все из которых отклонялись из-за его «социального происхождения», в 1934 году его наконец зачислили студентом исторического факультета Ленинградского университета.

Однажды весенним вечером в Фонтанном доме Лев прочитал стихотворение Мандельштама, которое к тому времени он, как и многие, знал наизусть. Но среди его студенческих друзей в тот вечер был осведомитель НКВД. В октябре 1935 года за Львом, вместе с Пуниным, пришли. Ахматова была в отчаянии. Она бросилась в Москву и с помощью Пастернака, который лично написал Сталину, добилась освобождения сына.

⁴² «Немного географии, О. М.» (1937), в: The Complete Poems of Anna Akhmatova, с. 664.

⁴³ Akhmatova, *My Half Century*, с. 108.

Это был не первый и не последний арест Льва. Он никогда не участвовал в антисоветской агитации. Его единственная вина состояла в том, что он был сыном Гумилёва и Ахматовой. Если его арестовывали, то лишь как заложника, чтобы добиться покорности его матери советскому режиму. Сам факт её близких отношений с Мандельштамом был достаточен, чтобы вызвать подозрения властей.

В 1935 году НКВД внимательно следил и за самой Ахматовой. Агенты сопровождали её, фотографировали посетителей, входивших и выходивших из Фонтанного дома, готовя, как теперь показывают архивы, её арест⁴⁴. Ахматова сознавала опасность. После ареста Льва она сожгла огромную стопку своих рукописей, полностью ожидая нового обыска в квартире Пунина⁴⁵.

Как и все коммунальные дома, Фонтанный дом был полон осведомителей НКВД - не обязательно оплачиваемых сотрудников, а обычных жильцов, которые сами боялись и хотели доказать свою лояльность, или затаили мелкую обиду на соседей, или надеялись получить больше жилплощади, если донесут на них. Теснота коммунального жилья вытаскивала из людей худшее. Бывали коммунальные квартиры, где все уживались, но в целом реальность совместной жизни была далека от коммунистического идеала. Соседи ссорились из-за личных вещей, еды, пропадавшей из общей кухни, шумных любовников или музыки по ночам. А поскольку все находились в состоянии нервной паранойи, много не требовалось, чтобы ссора превратилась в донос в НКВД.

Льва снова арестовали в марте 1938 года. Восемь месяцев его держали и пытали в ленинградской тюрьме «Кресты», затем приговорили к десяти годам каторжных работ на Беломорканале на северо-западе России.

[Приговор потом заменили на пять лет лагеря в Норильске]

Это было время разгара сталинского террора, когда исчезали миллионы людей.

В течение восьми месяцев Ахматова каждый день ходила стоять в длинных очередях у «Крестов». Теперь она была лишь одной из множества русских женщин, ждавших возможности передать письмо или посылку через маленькое окошко и, если посылку принимали, уйти с радостью от сознания, что их близкий, должно быть, ещё жив.

Это стало фоном для её поэтического цикла *«Реквием»*, написанного между 1935 и 1940 годами и впервые опубликованного в Мюнхене в 1963 году. Как объяснила Ахматова в коротком прозаическом тексте *«Вместо предисловия»* 1957 года:

В страшные годы ежовщины я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях Ленинграда. Однажды кто-то «опознал» меня. Тогда стоявшая за мной женщина с синими губами, которая, конечно, никогда раньше не слышала моего имени, очнулась от оцепенения, в котором пребывали все, и прошептала мне на ухо - там все говорили шёпотом:

«А это вы можете описать?»

⁴⁴ О. Калугин, «Дело КГБ на Анну Ахматову», в: *Госбезопасность и литература на опыте России и Германии* (Москва, 1994), с. 313.

⁴⁵ Попова и Рубинчик, *Анна Ахматова и Фонтанный дом*, с. 70.

И я сказала:

«Могу».

Тогда нечто похожее на улыбку скользнуло по тому, что когда-то было её лицом.⁴⁶

В «*Реквиеме*» Ахматова стала голосом народа. Поэма стала решающим моментом в её художественной эволюции - моментом, когда лирический поэт частного переживания стал, по словам самого «*Реквиема*», «ртом, которым кричит стомиллионный народ»⁴⁷. Поэма глубоко личная. И всё же она даёт голос страданию, которое переживал каждый, кто потерял близкого.

Это было, когда улыбался
Только мёртвый, спокойствию рад.
И ненужным привеском болтался
Возле тюрем своих Ленинград.
И когда, обезумев от муки,
Шли уже осуждённых полки,
И короткую песню разлуки
Паровозные пели гудки.
Звёзды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами чёрных марусь.⁴⁸

Именно тогда решение Ахматовой остаться в России стало обретать смысл. Она разделила страдание своего народа. Её поэма стала памятником этому страданию - плачем по мёртвым, произносимым шёпотом среди друзей; и в каком-то смысле она искупила это страдание.

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл -
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.⁴⁹

⁴⁶ *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, с. 384.

⁴⁷ Там же, с. 393.

⁴⁸ Там же, с. 386.

⁴⁹ Эпиграф к *Реквиему* (1961), там же, с. 384.

Где-то в конце 1940-х годов Ахматова шла по Ленинграду с Надеждой Мандельштам и вдруг заметила: «Подумать только, лучшие годы нашей жизни пришлось на войну, когда убивали столько людей, когда мы голодали, а мой сын был на каторжных работах».¹ Для всякого, кто пострадал от Террора так, как она, Вторая мировая война, должно быть, стала освобождением. Как Гордон говорит Дудорову в эпилоге «Доктора Живаго»: «И когда разгорелась война, её реальные ужасы, реальная опасность и угроза реальной смерти были благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки, и несли облегчение, потому что ограничивали колдовскую силу мертвой буквы».² Людям было позволено - и они были вынуждены - действовать так, как прежде было бы немыслимо. Они самоорганизовывались для гражданской обороны. По необходимости они говорили друг с другом, не думая о последствиях. Из этой спонтанной активности возникло новое чувство национального единства. Как позднее писал Пастернак, война была «периодом жизненной силы и в этом смысле свободного, радостного восстановления чувства общности со всеми».³ Его собственные военные стихи были полны чувства этой общности, словно борьба сняла покров государства и открыла самую сердцевину русской народности:

Сквозь прошлого перипетии
И годы войн и нищеты
Я молча узнавал России
Неповторимые черты.

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя.
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря.⁴

Когда германские армии перешли советскую границу 22 июня 1941 года, министр иностранных дел Вячеслав Молотов выступил по радио с обращением, в котором говорил о предстоящей «патриотической войне за родину, честь и свободу».⁵ На следующий день

¹ Мандельштам, *Hope Abandoned*, с. 252.

² Б. Пастернак, *Doctor Zhivago*, пер. М. Hayward and М. Harari (Лондон, 1988), с. 453.

³ Цит. по: О. Ивинская, *В плену времени: годы с Б. Пастернаком* (Москва, 1972), с. 96.

⁴ *На ранних поездах* (1943), в: Б. Пастернак, *Собрание сочинений в пяти томах* (Москва, 1989), т. 2, с. 35–36.

⁵ *Правда* (23 июня 1941).

главная советская армейская газета «Красная звезда» назвала её «священной войной».⁶ Коммунизм в советской военной пропаганде бросался в глаза именно своим отсутствием. Война велась во имя России, во имя «семьи народов» Советского Союза, во имя панславянского братства или во имя Сталина, но никогда - во имя коммунистической системы. Чтобы мобилизовать поддержку, сталинский режим даже принял Русскую церковь, чьё патриотическое послание имело больше шансов убедить сельское население, всё ещё не оправившееся от катастрофических последствий коллективизации. В 1943 году впервые с 1917 года был избран патриарх; вновь открылись духовная академия и несколько семинарий; после долгих лет гонений приходским церквям позволили восстановить часть своей духовной жизни.⁷ Режим прославлял военных героев русской истории - Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьму Минина и Дмитрия Пожарского, Александра Суворова и Михаила Кутузова, - всех их призывали как вдохновляющие образы для народной самообороны. О них снимали фильмы, их именами учреждали военные ордена. История превращалась в рассказ о великих вождях, а не в изложение классовой борьбы. В годы войны русские художники обрели новую свободу и новую ответственность. Поэты, которых советский режим прежде не одобрял или запрещал печатать, вдруг начали получать письма от солдат с фронта. За все годы Террора читатели их не забыли; и, по-видимому, они никогда по-настоящему не теряли своего духовного авторитета. В 1945 году Исае Берлину, приехавшему в Россию, рассказали, что

поэзию Блока, Брюсова, Сологуба, Есенина, Цветаевой, Маяковского широко читали, учили наизусть и цитировали солдаты и офицеры и даже политические комиссары. Ахматова и Пастернак, которые долгое время жили в своего рода внутренней ссылке, получали поразительно большое число писем с фронта: в них цитировались как опубликованные, так и неопубликованные стихи, большей частью распространявшиеся частным образом в рукописных списках; были просьбы об автографах, о подтверждении подлинности текстов, о выражении авторского отношения к той или иной проблеме.⁸

Зощенко за один год получил около 6 000 писем. Многие из них приходили от читателей, которые писали, что часто думают о самоубийстве и ищут у него духовной помощи.⁹ В конце концов нравственная ценность таких писателей не могла не произвести впечатления и на партийных бюрократов, и условия для этих художников постепенно улучшились. Ахматовой позволили издать сборник её ранней лирики «Из шести книг». В день его выхода, летом 1940 года, за книгой, напечатанной небольшим тиражом всего в 10 000

⁶ *Красная звезда* (24 июня 1941).

⁷ См.: F. Corley, *Religion in the Soviet Union: An Archival Reader* (Бейзингсток, 1996), с. 142–144.

⁸ Berlin, «Meetings with Russian Writers», с. 160–161.

⁹ *Михаил Зощенко: материалы к творческой биографии*, ред. Н. Грознова (Санкт-Петербург, 1997), с. 173, 193.

экземпляров, выстроились огромные очереди; после этого ленинградские власти испугались и по приказу секретаря партии Андрея Жданова изъяли книгу из обращения¹⁰. В своём патриотическом стихотворении «Мужество», опубликованном в советской печати в феврале 1942 года, Ахматова представила войну как защиту «русского слова» - и это стихотворение придавало мужество миллионам солдат, шедших в бой с его строками на устах:

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мёртвыми лечь,
Не горько остаться без крова, -
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесём,
И внукам дадим, и от плена спасём
Навеки!¹¹

В первые месяцы войны Ахматова вступила в гражданскую оборону в Ленинграде. «Я помню её у старой железной ограды Фонтанного дома, - писала поэт Ольга Берггольц. - Суровое и гневное лицо, противогаз через плечо; она несла пожарную вахту, как рядовой солдат».¹² Когда германские армии сомкнули кольцо вокруг Ленинграда, муж Берггольц, литературный критик Георгий Макогоненко, обратился к Ахматовой с просьбой поднять дух города, выступив перед его жителями по радио. Долгие годы её поэзия была запрещена советскими властями. И всё же, как позднее объяснял критик, само имя Ахматовой было настолько синонимично духу города, что даже Жданов в этот час нужды был готов перед ним склониться. Ахматова была больна, поэтому договорились записать её речь в Фонтанном доме. Обращение Ахматовой было гордым и мужественным. Она взывала ко всему наследию города - не только к Ленину, но и к Петру Великому, Пушкину, Достоевскому и Блоку. Она завершила речь волнующей данью женщинам старой столицы:

Наши потомки будут чтить каждую мать, жившую во время войны, но их взгляд будет прикован и удержан образом ленинградской женщины, стоящей во время воздушного налёта на крыше дома, с багром и щипцами в руках, защищающей город от огня; образом ленинградской девушки-

¹⁰ Попова и Рубинчик, *Анна Ахматова и Фонтанный дом*, с. 91–92.

¹¹ «Мужество» (1942), в: *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, с. 428.

¹² Цит. по: А. И. Павловский, *Анна Ахматова* (Ленинград, 1982), с. 99.

добровольца, оказывающей помощь раненым среди ещё дымящихся развалин здания... Нет, город, воспитавший таких женщин, не может быть побеждён.¹³

В той же радиопередаче участвовал и Шостакович. Он и Ахматова никогда не встречались, хотя любили творчество друг друга и чувствовали духовное родство.

[Ахматова редко пропускала премьеру Шостаковича. После первого исполнения его Одиннадцатой симфонии - «1905 год» - в 1957 году она сравнила её исполненные надежды революционные песни, которые критики отвергли как лишённые интереса - это было время хрущёвской оттепели, - с «белыми птицами, летящими на фоне страшного чёрного неба». В следующем году она посвятила Шостаковичу советское издание своих *Стихотворений*: «Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, в эпоху которого я жила на земле». Наконец они встретились в 1961 году. «Мы просидели молча двадцать минут. Это было прекрасно», - вспоминала Ахматова.]

Оба глубоко переживали страдания своего города и выражали эти страдания каждый по-своему. Как и Ахматова, Шостакович вступил в гражданскую оборону - пожарным. Только слабое зрение помешало ему вступить в Красную армию в первые дни войны. Он отказался от возможности покинуть осаждённый город в июле, когда музыкантов консерватории эвакуировали в Ташкент, в Узбекистан. Между тушением пожаров он начал сочинять марши для фронтовых войск, а в первые две недели сентября, когда на Ленинград начали падать бомбы, работал при свечах в городе, уже лишённом электричества, чтобы закончить то, что станет его Седьмой симфонией. Как и следовало ожидать от человека, воспитанного Террором в осторожности и отмеченного петербургской сдержанностью, Шостакович в своём радиообращении говорил довольно осмотрительно. Он просто сообщил городу, что завершает новую симфонию. Обычная жизнь продолжалась.¹⁴

Позднее в тот же день, 16 сентября 1941 года, немцы прорвались к воротам Ленинграда. На 900 дней они отрезали город почти от всех запасов продовольствия и топлива; возможно, около миллиона человек, или треть довоенного населения, умерли от болезней и голода, прежде чем блокада Ленинграда была наконец прорвана в январе 1944 года. Ахматову эвакуировали в Ташкент вскоре после немецкого вторжения; Шостаковича - в волжский город Куйбышев, ныне вновь носящий дореволюционное имя Самара, где он завершил финальную часть Седьмой симфонии на разбитом пианино в своей двухкомнатной квартире. Вверху первой страницы он красными чернилами написал: «Городу Ленинграду». 5 марта 1942 года симфония впервые прозвучала в Куйбышеве. Её исполнил оркестр Большого театра, также эвакуированный в этот волжский город. Переданная по радио по всей стране, она, по словам скрипача Давида Ойстраха, слушавшего её в Москве, несла

¹³ А. Haight, *Anna Akhmatova: поэтическое странствие: дневники, воспоминания, письма* (Москва, 1991), с. 122.

¹⁴ Г. П. Макогоненко, «Из третьей эпохи воспоминаний», в: *Об Анне Ахматовой* (Ленинград, 1990), с. 263–264.

«пророческое утверждение... нашей веры в окончательное торжество человечности и света».¹⁵ Московская премьера позднее в том же месяце транслировалась на весь мир; драматизм её был лишь усилен воздушной тревогой, начавшейся в середине исполнения. Вскоре симфонию исполняли по всему союзному миру - как символ духа стойкости и выживания, не только Ленинграда, но и всех стран, объединившихся против фашистской угрозы; только в США в 1942 году она прозвучала шестьдесят два раза.¹⁶

Симфония была насыщена петербургскими темами: её лирической красотой и классицизмом, ностальгически вызванными в умеренной части, первоначально озаглавленной «Воспоминания»; её прогрессивным духом и современностью, обозначенными резкими, по-стравински звучащими аккордами духовых в начальном адажио; и её собственной историей насилия и войны - ибо болерообразный марш первой части является не только звуком приближающихся немецких армий: он исходит изнутри. После сталинской атаки на его музыку в 1936 году Шостакович выработал своего рода двуязычие в музыкальной речи: один идиом служил тому, чтобы угодить его хозяевам в Кремле, другой - чтобы удовлетворить собственную нравственную совесть художника и гражданина. Наружно он говорил торжествующим голосом. Но под ритуальными звуками советского ликования звучал более тихий, более меланхолический голос - тщательно скрытый голос сатиры и несогласия, слышимый только тем, кто ощущал страдание, выраженное его музыкой. Эти два голоса ясно слышны в Пятой симфонии Шостаковича - «социалистически-реалистическом» ответе композитора тем, кто обрушился на «Леди Макбет», - которая была встречена получасовой овацией ошеломляющей силы при первом исполнении в Большом зале Ленинградской филармонии в ноябре 1937 года¹⁷. Под бесконечными фанфарами, возвещавшими в финале торжество советского государства, публика услышала далёкое эхо траурного марша из Первой симфонии Малера и, узнала она этот марш или нет, должна была почувствовать его печаль - ведь почти каждый в той аудитории потерял кого-то в Терроре 1937 года, - и люди отозвались на музыку как на духовное освобождение.¹⁸ Седьмая симфония произвела такое же подавляющее эмоциональное воздействие.

Чтобы достичь своей символической цели, эта симфония должна была быть исполнена в Ленинграде - городе, который ненавидели и Гитлер, и Сталин. Ленинградская филармония была эвакуирована, и Радиооркестр оставался единственным ансамблем в городе. Первая блокадная зима сократила его до каких-то пятнадцати музыкантов, поэтому дополнительных исполнителей пришлось выводить из отставки или одалживать у армии, оборонявшей Ленинград. Качество исполнения было невысоким, но это едва ли имело

¹⁵ Д. Ойстрах, «Великий художник нашего времени», в: *Шостакович: статьи и материалы* (Москва, 1976), с. 26.

¹⁶ I. MacDonald, *The New Shostakovich* (Оксфорд, 1991), с. 153–155.

¹⁷ Wilson, *Shostakovich*, с. 134.

¹⁸ О малеровских истоках финала симфонии см.: I. Barsova, «Between “Social Demands” and the “Music of Grand Passions”: The Years 1934–1937 in the Life of Dmitry Shostakovich», в: R. Bartlett (ред.), *Shostakovich in Context* (Оксфорд, 2000), с. 85–86.

значение, когда симфония наконец прозвучала в разбомбленном Большом зале филармонии 9 августа 1942 года - в тот самый день, когда Гитлер некогда собирался праздновать падение Ленинграда роскошным банкетом в гостинице «Астория». Когда жители города собрались в зале или столпились вокруг громкоговорителей на улицах, чтобы слушать концерт, наступил перелом. Обычных горожан объединила музыка; они почувствовали, что связаны между собой ощущением духовной силы своего города, убеждённости в том, что их город будет спасён. Писатель Александр Розен, присутствовавший на премьере, описывает её как своего рода национальный катарсис:

Многие плакали на концерте. Одни плакали потому, что только так могли выразить свою радость; другие - потому что пережили то, что музыка выражала с такой силой; третьи плакали от горя по людям, которых потеряли; или просто потому, что были переполнены чувством от того, что ещё живы.¹⁹

Война была периодом продуктивности и относительной творческой свободы для русских композиторов. Вдохновлённые борьбой против армий Гитлера или, возможно, облегчённые временным ослаблением сталинского Террора, они ответили на кризис потоком новой музыки. Востребованными жанрами стали симфонии и песни с бодрыми военными мелодиями, под которые солдаты могли маршировать. Существовал своего рода конвейер такой музыки. Композитор Арам Хачатурян вспоминал, что в первые дни после вторжения немецких войск при Союзе композиторов в Москве был создан своего рода «песенный штаб».²⁰ Но даже серьёзные композиторы чувствовали, что обязаны откликнуться на этот призыв.

Прокофьев особенно стремился доказать свою преданность национальному делу. После восемнадцати лет жизни на Западе он вернулся в Советский Союз в самый разгар Большого террора, в 1936 году, когда любые иностранные связи рассматривались как признак возможного предательства. Прокофьев казался иностранцем. Он жил в Нью-Йорке, Париже, Голливуде и стал сравнительно состоятельным благодаря своим сочинениям для «Русских балетов», театра и кино. В своей яркой и модной одежде Прокофьев выглядел шокирующей фигурой в серой атмосфере тогдашней Москвы. Пианист Святослав Рихтер, в то время студент консерватории, вспоминал его в «клетчатых брюках, ярко-жёлтых туфлях и рыжевато-оранжевом галстуке».²¹ Испанская жена Прокофьева Лина, которую он привёз в Москву и затем бросил ради студентки Литературного института, была арестована как иностранка в 1941 году, после того как отказалась последовать за ним и его новой возлюбленной, когда они уехали из Москвы на Кавказ.

¹⁹ А. Розен, «Разговор с другом», *Звезда*, т. 2, № 1 (1973), с. 81.

²⁰ Цит. по: Н. Robinson, «Composing for Victory: Classical Music», в: R. Stites (ред.), *Culture and Entertainment in War-time Russia* (Индиана, 1995), с. 62.

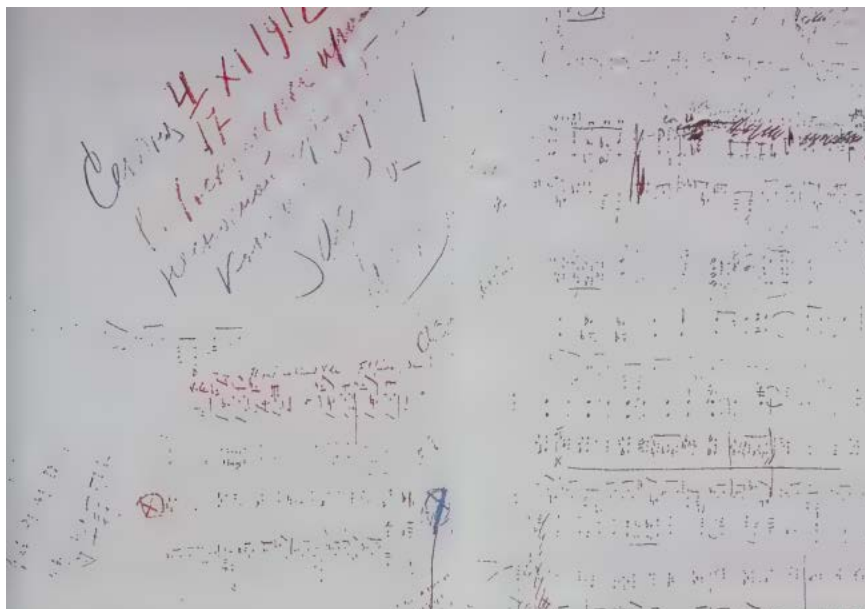
²¹ Сергей Прокофьев: материалы, документы, воспоминания (Москва, 1960), с. 457.

[Приговорённая к двадцати годам каторжных работ в Сибири, Лина Прокофьева была освобождена в 1957 году. После долгих лет борьбы за свои права вдовы ей наконец разрешили вернуться на Запад в 1972 году. Она умерла в Лондоне в 1989 году.]

Прокофьева обвиняли в «формализме», и большая часть его более экспериментальной музыки, например партитура к постановке Мейерхольдом пушкинского «Бориса Годунова» 1937 года, так и осталась неисполненной. Однако его спасал удивительный дар сочинять мелодии. Его Пятая симфония 1944 года была наполнена широкими и героическими темами, идеально выражавшими дух советского военного усилия. Огромный диапазон её регистра, густые басовые краски и бородинские гармонии вызывали ощущение величия русской земли. То же эпическое качество присутствовало и в *«Войне и мире»* - опере, тема которой, очевидно, была подсказана разительными параллелями между войной России против Наполеона и войной против Гитлера. Первая версия оперы, сочинённая осенью 1941 года, уделяла интимным любовным сценам не меньше внимания, чем батальным. Но после критики со стороны Советского комитета по делам искусств в 1942 году Прокофьев был вынужден написать несколько переработанных версий, в которых, прямо вопреки замыслу Толстого, героическое руководство и военный гений - подобного Сталину - Кутузова были выдвинуты как ключ к победе России, а героический дух её крестьянских солдат подчёркивался большими хоровыми сценами с русскими народными мотивами.²²

* Приговорённая к двадцати годам каторжных работ в Сибири, Лина Прокофьева была освобождена в 1957 году. После многих лет борьбы за свои права вдовы ей наконец разрешили вернуться на Запад в 1972 году. Она умерла в Лондоне в 1989 году.

²² См.: Н. Robinson, *Sergei Prokofiev* (Лондон, 1987), гл. 22.



ФОЛЬКЛОРНЫЕ ФАНТАЗИИ. «Весна священная» (1913): оригинальная партитура Игоря Стравинского.

Ниже: Виктор Васнецов: эскиз декорации к постановке Мамонтовым оперы Римского-Корсакова «Снегурочка» (Абрамцево, 1881). Эскизы Васнецова с их фольклорным использованием цвета стали визуальным образцом для «Русских балетов» и художников-примитивистов, таких как Гончарова, Малевич и Шагал.



СКИФСКАЯ РУСЬ. «Весна священная» была задумана Николаем Рерихом как воссоздание древнего, «скифского», обряда человеческого жертвоприношения. Рерих, получивший археологическое образование, создал декорации и костюмы к «Весне священной». Они были воспроизведены балетом Джоффри при возобновлении оригинального балета в 1987 году (вверху). Ритм музыки и хореография подчёркивали тяжесть и неподвижность танцоров - ощущение, переданное Рерихом во многих его картинах, посвящённых Скифской Руси.



Ниже: Рерих, «Идолы» (1901).



Рерих: эскизы костюмов к «Снегурочке» (Чикаго, 1921). Ученик Стасова, Рерих верил в азиатские истоки русской народной культуры, на что здесь указывают тяжёлые украшения и головной убор, напоминающий татарский.





Языческая Русь. Василий Кандинский: *Пёстрая жизнь* (1907). На первый взгляд это русско-христианская сцена, однако картина наполнена языческими символами из религии коми, которую Кандинский исследовал как антрополог. Ниже: работа Кандинского *Все святые II* (1911) повествует о противостоянии святого Стефана и коми-шамана Пама. Подобно Паму, изображённому спасающимся от преследования в лодке, два святых, стоящие на скале, носят колпаки колдунов, но при этом имеют нимбы, символизирующие слияние христианской и языческой традиций.





Художник как шаман. Овал № 2 (1925).

Овальные формы и иероглифические знаки в абстрактных картинах Кандинского во многом были заимствованы из символов, которые он видел на барабанах сибирских шаманов. Крючкообразная дуга и линия символизировали лошадь, круги - солнце и луну, а клювы и глаза должны были изображать птицеподобный головной убор, который многие шаманы надевали во время своих ритуальных танцев (ниже).





Россия и азиатская степь. Исаак Левитан: Владимирка (1892). Это была дорога, по которой российских каторжников отправляли в ссылку в Сибирь. Ниже: Василий Верещагин: Внезапное нападение (1871). Официальный военный художник при русской армии во время Туркестанского похода, Верещагин изображал на своих полотнах то, что воспринималось как нападение дикой русской жестокости на азиатские племена.





Кони и апокалипсис. Начиная с пушкинского *Медного всадника*, конь стал великой поэтической метафорой судьбы России и символом апокалипсиса. Кузьма Петров-Водкин: *Купание красного коня* (1912) - произведение, находящееся под сильным влиянием русской иконописной традиции. Ниже: Казимир Малевич: *Красная конница* (1930).





Натан Альтман: *Портрет Анны Ахматовой* (1914).

Пока он работал над партитурой *«Войны и мира»*, Эйзенштейн попросил Прокофьева написать музыку к его фильму *«Иван Грозный»*, вышедшему в 1944 году. Кино было идеальной средой для Прокофьева. Его способность сочинять мелодии на заказ и сдавать их вовремя была феноменальной. Для Прокофьева кинематограф стал своего рода советской версией оперной традиции, в которой он был воспитан у Римского-Корсакова в консерватории. Он дал новое вдохновение его классическому симфонизму, снова предоставив ему свободу писать большие темы для грандиозных мизансцен. Сотрудничество Прокофьева с Эйзенштейном началось в 1938 году, когда после катастрофы *«Бежина луга»* режиссёру дали ещё один шанс угодить Сталину эпическим

историческим фильмом «Александр Невский» о князе Новгородском, защитившем Русь от тевтонских рыцарей в XIII веке. Эйзенштейн попросил Прокофьева написать музыку к своему первому звуковому фильму. Под влиянием Мейерхольда оба они в это время двигались к идее синтеза изображения и звука - по сути вагнеровской концепции, которую они собирались применить как к опере, так и к кино.

[Эти двое работали вместе с Мейерхольдом над постановкой оперы Прокофьева «Семён Котко» в 1939 году. На следующий год, после подписания нацистско-советского пакта, Эйзенштейн поставил «Валькирию» в Большом театре в Москве].

Этот театральный идеал лежит в основе их замысла «Александра Невского» и «Ивана Грозного». Эти две эпические кинодрамы по существу являются кинематографическими версиями великих исторических опер XIX века. В «Иване» особенно сцены выстроены как в опере, и блистательная партитура Прокофьева не была бы неуместна ни в одном оперном театре. Фильм открывается увертюрой, чей бурный лейтмотив явно заимствован из вагнеровской «Валькирии». Здесь есть оркестровые арии и хоровые песни; литургические песнопения; даже, совершенно неожиданно, полонез; а также симфонические лейтмотивы и звучание колоколов, несущие эмоции этой «музыкальной драмы», как Эйзенштейн называет её в записке, где излагает своё новое вагнеровское кино. В финальных цветных сценах, где соединены музыка, танец и драма, даже предпринята попытка достичь полного согласия звука и цвета - того, о чём некогда мечтал Вагнер.²³

Для Эйзенштейна эти фильмы означали полный поворот в художественных принципах: авангард 1920-х годов стремился вывести театр из кино, а теперь он сам возвращал его обратно. Монтаж был оставлен ради ясного последовательного раскрытия темы через совместное воздействие образа и звука. В «Александре Невском», например, центральная идея фильма - эмоциональное столкновение мирных русских и тевтонских захватчиков - передаётся программной музыкой не меньше, чем визуальными образами. Эйзенштейн перемонтировал фильм так, чтобы синхронизировать визуальные и звуковые образы. В знаменитой сцене битвы на льду он даже снимал фильм под музыку.²⁴ Сталин был восхищён «Александром Невским». Его эмоциональная сила была идеально подчинена пропагандистскому посланию героического руководства и патриотического единства, в котором советский режим нуждался для поднятия национального духа с началом войны. Более того, сюжет фильма имел настолько очевидную параллель с нацистской угрозой, что его показ был отложен после подписания нацистско-советского пакта в 1939 году.

Сталин видел в Иване Грозном средневековый прообраз собственной государственнической мудрости. В 1941 году, когда Советская Россия вступила в войну, казалось подходящим напомнить народу уроки, которые Сталин извлекал из царствования Ивана: что сила, даже жестокость, необходимы для объединения государства и изгнания чужеземцев и предателей из страны. Официальный культ Ивана развернулся вслед за

²³ S. Eisenstein, «From Lectures on Music and Colour in Ivan the Terrible», в: *Selected Works*, т. 3, с. 153, 168–169, 317–319, 326–327.

²⁴ См.: *Сергей Прокофьев: материалы, документы, воспоминания*, с. 481–492.

Большим террором - словно для его оправдания - в 1939 году. «Наш благодетель считает, что мы были слишком сентиментальны, - писал Пастернак Ольге Фрейденберг в феврале 1941 года. - Пётр Великий уже не годится как образец. Новая страсть, открыто исповедуемая, - это Иван Грозный, опричнина и жестокость. Это тема для новых опер, пьес и фильмов».²⁵ Месяцем ранее Жданов поручил Эйзенштейну снять его фильм. Но эйзенштейновское представление об Иване Грозном было далеко от официального. Первой частью фильма, возникшей в его воображении, была сцена исповеди, задуманная для третьей и заключительной части: в ней Иван стоит на коленях под фреской Страшного суда в Успенском соборе и приносит покаяние за злодеяния своего царствования, пока монах читает бесконечный список людей, казнённых по царскому приказу.²⁶

Итак, с самого начала «Иван» задумывался как трагедия, советская версия «Бориса Годунова», которая должна была содержать ужасающий комментарий к человеческой цене тирании. Однако, поскольку все знали, что Сталин делал с людьми, создававшими подобные притчи, трагическая природа фильма и его современная тема не могли быть раскрыты до самого конца.²⁷ В первой части фильма Эйзенштейн показывает героические стороны Ивана: его видение единого государства; его бесстрашную борьбу против интригующих бояр; его сильную власть и руководство в войне против казанских татар. Сталин был восхищён, и Эйзенштейн был удостоен Сталинской премии. Но на банкете в честь своего триумфа Эйзенштейн рухнул от сердечного приступа. Ранее в тот же день он нанёс последние штрихи на вторую часть своей эпопеи, публично выпущенную только в 1958 году. Он знал, что его ждёт. Во второй части действие переносится из публичной сферы во внутренний мир Ивана. Царь теперь предстаёт измученной фигурой, преследуемой ужасом, к которому его толкают собственная паранойя и изоляция от общества. Все его прежние союзники покинули его, некому доверять, а жена была убита в боярском заговоре. Параллели между Иваном и Сталиным были очевидны. Сталин тоже потерял жену - она покончила с собой в 1932 году, - и воздействие её смерти на его психическое состояние, которое врачи уже диагностировали как паранойю и шизофрению, несомненно, способствовало развязанному им террору.²⁸

Когда Сталин увидел фильм, он отреагировал яростно. «Это не фильм - это какой-то кошмар!»²⁹ В феврале 1947 года Сталин вызвал Эйзенштейна на позднюю ночную встречу в Кремле, где прочёл ему показательную лекцию по русской истории. Иван у Эйзенштейна, сказал он, был слабовольным и невротичным, как Гамлет, тогда как настоящий царь был велик и мудр, «оберегая страну от иностранного влияния». Иван был «очень жесток», и

²⁵ Ивинская, *В плену времени*, с. 96.

²⁶ L. Kozlov, «The Artist and the Shadow of Ivan», с. 114–115.

²⁷ Ясное изложение замысла Эйзенштейна см.: Ю. Юзовский, *Эйзенштейн в воспоминаниях современников* (Москва, 1974), с. 402. О влиянии Пушкина и его драмы на режиссёра в это время см.: Kozlov, «The Artist and the Shadow of Ivan», с. 115, 123.

²⁸ Новейшие данные о психическом состоянии Сталина см.: R. Brackman, *The Secret File of Joseph Stalin: A Hidden Life* (Лондон, 2001), с. 195–197, 219–221, 416–417.

²⁹ Kozlov, «The Artist and the Shadow of Ivan», с. 127.

Эйзенштейн мог «показать его жестоким человеком, но», объяснил Сталин, вы должны показать, почему он должен был быть жестоким. Одна из ошибок Ивана Грозного заключалась в том, что он остановился, не дорезав пять главных феодальных родов. Если бы он уничтожил эти пять родов, не было бы Смутного времени. А когда Иван Грозный кого-нибудь казнил, он потом долго каялся и молился. Бог в этом отношении мешал ему. Ему следовало быть более решительным.³⁰

Вторая часть «Ивана» была запрещена Сталиным, но Эйзенштейну позволили продолжить работу над третьей частью при условии, что он включит в неё одобренный материал из предыдущего фильма. По указанию Сталина он даже обещал укоротить Ивану бороду. На просмотре второй части в Государственном институте кинематографии Эйзенштейн произнёс речь, в которой критиковал себя за «формалистические отклонения» фильма. Но друзьям он говорил, что менять картину не станет. «Какие пересъёмки? - сказал он одному режиссёру. - Разве вы не понимаете, что я умру при первом же кадре?»³¹ Эйзенштейн, которому никогда не доставало бравады, явно готовил художественный мятеж, кульминацией которого должна была стать сцена исповеди в третьей и последней части фильма - ужасающий комментарий к безумию Сталина и его грехам:

Царь Иван бьётся лбом о каменные плиты в стремительной череде земных поклонов. Его глаза наливаются кровью. Кровь ослепляет его. Кровь входит в его уши и оглушает его. Он ничего не видит.³²

Когда снимали эту сцену, актёр Михаил Кузнецов спросил Эйзенштейна, что происходит. «Послушайте, убито 1 200 бояр. Царь - “Грозный”! Так с какой стати он кается?» Эйзенштейн ответил: «Сталин убил больше людей и не кается. Пусть он это увидит - и тогда покается».³³

Эйзенштейн черпал вдохновение у Пушкина, чья великая драма «*Борис Годунов*» служила предостережением против тирании после подавления декабристского восстания царём Николаем I. Но есть и более глубокий смысл, в котором его смелое неповиновение как художника коренилось во всей русской гуманистической традиции XIX века. Как он объяснял одному режиссёру, указавшему на связь с «*Борисом Годуновым*»:

«Господи, неужели вы это видите? Я так счастлив, так счастлив! Конечно, это “Борис Годунов”: “Пятый год я царствую спокойно, но счастья нет моей душе...” Я не мог бы снять такой фильм без русской традиции - без этой великой традиции совести. Насилие можно объяснить, его можно узаконить, но его нельзя оправдать. Если ты человек, оно должно быть искуплено. Один человек может уничтожить другого - но как человек я должен испытывать от этого боль, потому что человек

³⁰ Moscow News (1988), № 32, с. 8.

³¹ Kozlov, «The Artist and the Shadow of Ivan», с. 148.

³² J. Goodwin, *Eisenstein, Cinema and History* (Урбана, 1993), с. 191.

³³ Цит. по: Kozlov, «The Artist and the Shadow of Ivan», с. 123.

есть высшая ценность... Это, по моему мнению, вдохновляющая традиция нашего народа, нашей нации и нашей литературы».³⁴

У Эйзенштейна не хватило сил завершить свой фильм. Сердечный приступ его сломил. Он умер в 1948 году.

³⁴ Юзовский, *Эйзенштейн в воспоминаниях современников*, с. 412–413.

Ленинград, в который Ахматова вернулась в 1944 году, был лишь тенью самого себя. Для неё это было «огромное кладбище, погост её друзей». Исая Берлин писал: «это было похоже на то, что остаётся после лесного пожара: несколько обугленных деревьев делали запустение ещё более безутешным».¹ До войны она была влюблена в женатого человека, Владимира Гаршина, профессора медицины из известной литературной семьи XIX века. Он помог ей пережить арест сына и первый сердечный приступ в 1940 году. Возвращаясь в Ленинград, Ахматова ожидала, что снова будет с ним. Но когда он встретил её на вокзале, что-то было не так. Во время блокады Гаршин стал главным судебно-медицинским экспертом Ленинграда, и ежедневный ужас, который он переживал в голодающем городе, где распространились случаи людоедства, лишил его душевного равновесия. В октябре 1942 года его жена упала от голода на улице и умерла. Он опознал её тело в морге². Когда Гаршин встретил Ахматову на вокзале, он пришёл лишь для того, чтобы сказать ей, что их любовь окончена.

Ахматова вернулась в Фонтанный дом. Дворец был наполовину разрушен немецкой бомбой. В стенах её старой квартиры зияли большие трещины, все окна были выбиты, не было ни водопровода, ни электричества. В ноябре 1945 года к ней приехал жить её сын Лев: его освободили из лагеря, чтобы он участвовал в войне, и теперь он возобновил занятия в университете.

В тот же месяц Ахматову посетил англичанин. В 1945 году Исая Берлин только что прибыл в Москву в качестве первого секретаря британского посольства. Родившийся в Риге в 1909 году, сын русского еврея - торговца лесом, Берлин в 1916 году вместе с семьёй переехал в Петербург, где стал свидетелем Февральской революции. В 1919 году его семья вернулась в Латвию, а затем эмигрировала в Англию. К моменту назначения в московское посольство Берлин уже был известным учёным благодаря своей книге о Марксе, вышедшей в 1939 году. Во время поездки в Ленинград Берлин рассматривал книги в писательском книжном магазине на Невском проспекте, когда «случайно разговорился с кем-то, кто перелистывал книгу стихов»³. Этим человеком оказался известный литературный критик Владимир Орлов, который сказал Берлину, что Ахматова жива и живёт в Фонтанном доме, совсем рядом. Орлов позвонил ей, и в три часа дня он и Берлин поднялись по лестнице в квартиру Ахматовой.

Квартира была обставлена крайне скудно - почти всё, как я понял, было вынесено, разграблено или продано во время блокады; там стояли маленький стол, три или четыре стула, деревянный сундук, диван, а над нетопленной печью висел рисунок Модильяни. Статная седовласая женщина, с белой шалью на плечах, медленно поднялась, чтобы приветствовать нас. Анна Андреевна Ахматова

¹ Berlin, «Meetings with Russian Writers», с. 198.

² Ю. Будыко, «История одного посвящения», *Русская литература*, № 1 (1984), с. 236.

³ Berlin, «Meetings with Russian Writers», с. 189.

держалась с огромным достоинством; её жесты были неторопливы, голова - благородной формы, черты лица - прекрасные, несколько строгие, а выражение лица было полно глубокой печали.⁴

После некоторого разговора Берлин вдруг услышал, как кто-то снаружи выкрикивает его имя. Это был Рэндольф Черчилль, сын Уинстона, которого Берлин знал ещё по Оксфорду и который приехал в Россию как журналист. Черчиллю нужен был переводчик, и, узнав, что Берлин находится в городе, он выследил его до Фонтанного дома. Но поскольку точного расположения квартиры Ахматовой он не знал, он «прибег к методу, который хорошо служил ему во времена его жизни в Крайст-Чёрч». Берлин поспешил вниз и ушёл вместе с Черчиллем, чьё присутствие могло быть опасным для Ахматовой. Но вечером он вернулся и провёл ночь в беседе с Ахматовой - которая, возможно, влюбилась в него. Они говорили о русской литературе, о её одиночестве и изоляции, о друзьях из исчезнувшего мира дореволюционного Петербурга, некоторых из которых он позднее встречал среди эмигрантов за границей. В её глазах Берлин был посланником между двумя Россиями, расколотыми в 1917 году. Через него она могла вернуться в европейскую Россию Петербурга - город, от которого, как ей казалось, она была отделена, живя во внутренней ссылке в Ленинграде. В цикле *Cinque*, одном из самых прекрасных стихотворных циклов, когда-либо ею написанных, Ахматова в почти священных образах передаёт чувство связи, которое она испытала со своим английским гостем.

Звуки умирают в эфире,
И сумрак настигает тьму.
В мире, навеки онемевшем,
Есть только два голоса: твой и мой.
И под почти колокольный звук
Ветра с невидимой Ладоги
Тот полуночный диалог превратился
В тонкое мерцание переплетённых радуг.⁵

«Значит, наша монахиня теперь принимает иностранных шпионов», - будто бы заметил Сталин, когда ему сообщили о визите Берлина в Фонтанный дом. Мысль о том, что Берлин был шпионом, была нелепой, но в то время, когда начиналась холодная война и сталинская паранойя достигла крайней степени, всякий, кто работал в западном посольстве, автоматически считался шпионом. НКВД усилил наблюдение за Фонтанным домом: у главного входа появились два новых агента, специально следившие за посетителями Ахматовой, а в её квартире были грубо установлены подслушивающие устройства - в отверстиях, просверленных в стенах и потолке. Отверстия оставили на полу маленькие

⁴ Там же, с. 190.

⁵ «20 декабря 1945», в: *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, с. 454.

кучки штукатурки, одну из которых Ахматова сохранила нетронутой как предупреждение своим гостям⁶.

Затем, в августе 1946 года, Ахматова подверглась нападкам в постановлении Центрального комитета, осуждавшем два журнала за публикацию её произведений. Неделью спустя Андрей Жданов, главный сталинский идеолог, объявил о её исключении из Союза писателей, произнеся злобную речь, в которой назвал Ахматову «пережитком старой аристократической культуры» и, используя выражение, которое советские критики уже применяли ранее, «полумонахиной, полублудницей - вернее, блудницей-монахиной, у которой грех смешан с молитвой»⁷.

Ахматову лишили продовольственной карточки, и она была вынуждена жить за счёт пищи, которую ей приносили друзья. Льву запретили получить диплом в университете. В 1949 году Лев был снова арестован, под пытками вынужден подписать признание и приговорён к десяти годам лагеря близ Омска. Ахматова тяжело заболела. Когда распространились слухи о её собственном аресте, она сожгла все свои рукописи в Фонтанном доме. Среди них был прозаический набросок пьесы о женщине-писательнице, которую судит и приговаривает к тюрьме писательский трибунал. Это была аллегория её собственного мучительного положения. Поскольку трибунал сознательно предаёт свободу мысли, которую эти люди как писатели должны были бы защищать, его литературные бюрократы оказываются куда страшнее государственной полиции⁸. Признаком её крайнего отчаяния было то, что, пытаясь добиться освобождения сына, она даже написала стихотворение в честь Сталина.

[Позднее она просила не включать его в собрание своих сочинений.]

Лев был освобождён только после смерти Сталина, в 1956 году. Ахматова считала, что причиной его ареста стала её встреча с Берлином в 1945 году. Во время допросов Льва несколько раз спрашивали об «английском шпионе» - однажды в тот момент, когда его головой били о тюремную стену⁹. Она даже сумела убедить себя - хотя никого другого - в том, что их встреча стала причиной холодной войны. Берлин писал, что она «видела себя и меня всемирно-историческими фигурами, избранными судьбой для начала космического конфликта»¹⁰.

Берлин всегда винил себя за причинённые ей страдания¹¹. Но его визит в Фонтанный дом не был причиной нападков на Ахматову и ареста Льва, хотя и послужил предлогом для того и другого. Постановление Центрального комитета стало началом нового наступления на свободу художника - последнее убежище свободы в Советском Союзе, - и Ахматова была очевидной первой мишенью. Для интеллигенции она была живым символом духа, который

⁶ Мандельштам, *Hope Abandoned*, с. 368–372

⁷ «Доклад т. Жданова о журналах “Звезда” и “Ленинград”», *Знамя*, т. 10 (1946), с. 7–22.

⁸ Мандельштам, *Hope Abandoned*, с. 350–357.

⁹ Э. Герштейн, *Мемуары* (Санкт-Петербург, 1998), с. 345.

¹⁰ Berlin, «Meetings with Russian Writers», с. 202.

¹¹ См.: G. Dalos, *The Guest from the Future: Anna Akhmatova and Isaiah Berlin* (Лондон, 1998), с. 85.

режим не мог ни уничтожить, ни подчинить: духа стойкости и человеческого достоинства, давшего людям силу пережить террор и войну.

Зощенко считал, что постановление было принято после того, как Сталину рассказали о литературном вечере в Политехническом музее в Москве в 1944 году, где Ахматовой устроила овацию трёхтысячная аудитория. «Кто организовал эту овацию стоя?» - будто бы спросил Сталин, и этот вопрос настолько соответствовал его характеру, что никто не мог бы его выдумать¹².

Тем же постановлением, что и Ахматова, был атакован Михаил Зощенко. Как и Ахматова, он жил в Ленинграде - городе, духовная самостоятельность которого вызывала у Сталина подозрения. Подавление этих двух писателей было способом показать ленинградской интеллигенции её место в обществе. Зощенко был последним из сатириков - Маяковский, Замятин и Булгаков уже погибли - и серьёзной занозой для Сталина. Непосредственным поводом для нападок стал детский рассказ «Приключения обезьяны», опубликованный в *Звезде* - одном из журналов, осуждённых в постановлении, - в 1946 году; в нём обезьяна, сбежавшая из зоопарка, перевоспитывается в человеческое существо. Но рассказы Зощенко раздражали Сталина уже несколько лет. Он узнал себя в образе часового в рассказе «Ленин и часовая» (1939), где Зощенко изображает грубого и нетерпеливого «южного типа» - Сталин был из Грузии - с усами, с которым Ленин обращается как с маленьким мальчиком¹³. Сталин никогда не забывал подобных оскорблений. Он лично интересовался преследованием Зощенко, которого считал «паразитом», писателем без позитивных политических убеждений, чьё циничное отношение угрожало развратить общество.

Жданов использовал те же выражения в своей злобной речи, последовавшей за постановлением. Лишённый возможности печататься, Зощенко был вынужден работать переводчиком и вернуться к своей первой профессии сапожника - вплоть до смерти Сталина в 1953 году, когда его снова приняли в Союз писателей. Но к тому времени Зощенко впал в такую глубокую депрессию, что до своей смерти в 1958 году уже не создал крупных произведений.

Нападение на Ахматову и Зощенко вскоре продолжилось серией постановлений, в которых Жданов установил жёсткую партийную линию для всех остальных видов искусства. Влияние Жданова было настолько сильным, что послевоенный период получил название «ждановщина». Хотя он умер в 1948 году, его культурная политика сохранялась до хрущёвской оттепели - а в некоторых отношениях и значительно дольше. Идеология Жданова отражала советское торжествующее самосознание, возникшее в коммунистической элите после победы над Гитлером и военного завоевания Восточной Европы в 1945 году. Холодная война привела к новым призывам к железной дисциплине в области культуры. Террор государства теперь был направлен главным образом против

¹² Мандельштам, *Hope Abandoned*, с. 375

¹³ G. Carleton, *The Politics of Reception: Critical Constructions of Mikhail Zoshchenko* (Эванстон, Иллинойс, 1998), с. 231–232.

интеллигенции; его целью было навязать всем искусствам и наукам оруэлловское единообразие партийной идеологии.

Жданов начал серию яростных нападок на «декадентские западные влияния». Он возглавил новую кампанию против «формалистов», и в феврале 1948 года Центральный комитет опубликовал чёрный список композиторов¹⁴ - включая Шостаковича, Хачатуряна и Прокофьева, - которых обвинили в создании музыки, «чуждой советскому народу и его художественному вкусу». Для названных композиторов это означало внезапную потерю работы, отмену исполнений и фактическое исчезновение из советского репертуара. Объявленной целью этой новой чистки было изолировать советскую культуру от Запада. Тихон Хренников, ждановский жёсткий сторонник во главе Союза композиторов, подавлял любые признаки иностранного или модернистского - особенно стравинского - влияния в советской музыкальной среде. Он строго навязывал модель Чайковского и русской музыкальной школы XIX века как исходную точку для всех композиторов Советского Союза.

Огромная национальная гордость за культурное и политическое превосходство Советской России в годы холодной войны шла рука об руку с антизападными настроениями. В советской печати стали появляться нелепые заявления о величии России. «На протяжении всей своей истории, - утверждала *Правда*, - великий русский народ обогащал мировую технику выдающимися открытиями и изобретениями»¹⁵. Делались абсурдные заявления о превосходстве советской науки под руководством марксистско-ленинской идеологии, что приводило к продвижению мошенников и шарлатанов вроде псевдогенетика Тимофея Лысенко, утверждавшего, что он вывел новый сорт пшеницы, способный расти в арктический мороз. Самолёт, паровая машина, радио, лампа накаливания - едва ли было изобретение или открытие, на которое русские не заявляли бы свои права. Циники даже шутили, что Россия - родина слона.

[Андрей Сахаров приводит шутку, ходившую тогда в научных кругах. Советская делегация приезжает на конференцию, посвящённую слонам, и выступает с докладом из четырёх частей:

1. Классики марксизма-ленинизма-сталинизма о слонах;
2. Россия - родина слона;
3. Советский слон - лучший слон в мире;
4. Белорусский слон - младший брат русского слона.

А. Сахаров, *Воспоминания*, London, 1990, p. 123.]

Этот триумфализм нашёл выражение и в архитектурном стиле, господствовавшем в планах послевоенного восстановления советских городов. «Советский ампи́р» сочетал неоклассические и готические мотивы русского ампира, расцветшего после 1812 года, с

¹⁴ B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1970* (Лондон, 1972), с. 208, 218.

¹⁵ *Правда* (9 января 1949).

монументальными сооружениями, прославлявшими величие советских достижений. «Сталинские соборы» - семь громоздких, похожих на свадебные торты зданий, таких как Министерство иностранных дел и ансамбль Московского университета на Ленинских горах, выросших вокруг Москвы после 1945 года, - являются высшими образцами этой показной формы. Но в стиле советского ампира строились и станции метро, «дворцы культуры», кинотеатры и даже цирки - с массивными формами, классическими фасадами и портиками, неорусскими историческими мотивами. Самый яркий пример - московская станция метро «Комсомольская-кольцевая», построенная в 1952 году. Её огромный подземный «Зал Победы», задуманный как памятник русским военным героям прошлого, был выполнен по образцу русского барокко. Его декоративные мотивы в значительной степени были заимствованы из церкви Ростовского кремля¹⁶.

Советская гордость русской культурой в послевоенный период не знала границ. Русский балет был объявлен лучшим, русская классика в литературе и музыке - самой популярной в мире. Культурное господство России было навязано и сателлитным режимам Восточной Европы, и республикам Советского Союза, где русский язык стал обязательным во всех школах, а детей воспитывали на русских сказках и литературе. Советские «народные» хоры и танцевальные ансамбли часто гастролировали по Восточной Европе; там по советскому образцу возникали собственные государственные «народные» коллективы - «Ладо» и «Коло» в Югославии, «Мазовше» в Польше, «Слук» в Чехословакии и Венгерский государственный ансамбль¹⁷. Заявленная цель этих «народных» групп состояла в продвижении региональных и национальных культур внутри советского блока. С 1934 года советская политика заключалась в том, чтобы поощрять культуры «национальные по форме и социалистические по содержанию»¹⁸. Но эти коллективы имели мало реальной связи с народной культурой, которую должны были представлять. Состоявшие из профессионалов, они исполняли песни и танцы, несшие явные признаки искусственных народных песен в духе ансамблей Красной армии; их национальный характер выражался лишь во внешних формах - условных «народных костюмах» и мелодиях.

Долгосрочный план советской политики состоял в том, чтобы направить эти «народные культуры» к более высоким формам искусства по образцу, который, как считалось, был задан русскими националистами XIX века. Русских композиторов Москва направляла в среднеазиатские и кавказские республики, чтобы создавать там «национальные оперы» и симфонические традиции в местах, где прежде их не существовало. Европейский оперный театр и концертный зал появились в Алма-Ате и Ташкенте, в Бухаре и Самарканде как опоры этой импортированной советско-русской культуры; вскоре они наполнились

¹⁶ A. Tarkhanov and S. Kavtaradze, *Architecture of the Stalin Era* (Нью-Йорк, 1992), с. 144; A. V. Ikonnikov, *Историзм в архитектуре* (Москва, 1997), с. 462–484; A. Ryabushin and N. Smolina, *Landmarks of Soviet Architecture, 1917–1991* (Нью-Йорк, 1992), с. 122.

¹⁷ См.: M. Slobin (ред.), *Returning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe* (Дарем, Северная Каролина, 1996).

¹⁸ M. Frolova-Walker, «“National in Form, Socialist in Content”: Musical Nation-building in the Soviet Republics», *Journal of the American Musicological Society*, т. 51, № 2 (1998), с. 334.

странным звучанием совершенно искусственной «национальной музыки», основанной на местных племенных мелодиях, записанных в европейской манере и затем помещённых в музыкальные рамки русского национального движения XIX века.

Русский композитор Рейнгольд Глиэр - учитель композиции молодого Прокофьева - написал первую «национальную оперу» Азербайджана, соединив старые азербайджанские мелодии с европейскими формами и гармониями. Глиэр также сочинил первую узбекскую оперу *Гульсара* (1937), эпическое советское повествование об освобождении женщин от старого патриархального уклада, где узбекские народные мелодии были гармонизированы и оркестрованы в стиле Берлиоза. Киргизскую оперу основали два москвича - Владимир Власов и Владимир Фере, - которые оркестровали киргизские мелодии, записанные киргизом Абдиласом Малдыбаевым, в своём воображаемом киргизском национальном стиле, с множеством грубых и открытых гармоний. Русский основатель казахской национальной оперы Евгений Брусиловский продолжал писать казахские оперы до 1950-х годов, уже после того как из консерватории в Алма-Ате вышло новое поколение композиторов местного происхождения.

Кампания против «формалистов» побудила многих композиторов бежать из Москвы и Петербурга в сравнительно свободную атмосферу этих отдалённых республик. Александр Мосолов, возможно, более известный как композитор экспериментальной музыки 1920-х годов, через ГУЛАГ попал в Туркмению, где оставался до смерти в 1973 году, сочиняя национальную туркменскую музыку в стиле Бородина. Максимилиан Штейнберг, ближайший соперник Стравинского в Петербурге 1900-х годов и учитель ведущих авангардных композиторов - включая Шостаковича - в начале 1920-х, закончил свою карьеру как народный артист Узбекской Советской Социалистической Республики¹⁹.

По мере усиления холодной войны и роста сталинского параноического страха перед «внутренними врагами» и «шпионами» подозрительность режима ко всякому иностранному влиянию переросла в ненависть к евреям. Этот антисемитизм был едва прикрыт советской, то есть русской, патриотической риторикой, но не было сомнений, что жертвами жестокой инквизиции против «космополитизма» становились преимущественно евреи. В январе 1948 года известный еврейский актёр Соломон Михоэлс, председатель Еврейского антифашистского комитета, был убит сотрудниками госбезопасности. Убийство было совершено по строгому личному приказу Сталина, который за три дня до жестокой расправы созвал всех членов Политбюро, в приступе ярости обвинил Михоэлса и - так, что это наводит на мысль о символическом убийстве, - распорядился, что «Михоэлса надо ударить по голове топором, завернуть в мокрый ватник и переехать грузовиком»²⁰.

¹⁹ Frolova-Walker, «“National in Form, Socialist in Content”», с. 331–338, 349–350; T. C. Levin, «Music in Modern Uzbekistan: The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition», *Asian Music*, т. 12 (1979), № 1, с. 149–158.

²⁰ Brackman, *The Secret File of Joseph Stalin*, с. 373.

[Отца Сталина убили топором, завёрнутым в стёганую куртку; а его вероятный убийца - армянский преступник, который в 1900-е годы работал вместе со Сталиным на царскую охранку в Тифлисе, - был убит по приказу Сталина шестнадцать лет спустя, в 1922 году, когда «его переехал грузовик». - R. Brackman, *The Secret File of Joseph Stalin: A Hidden Life*, London, 2001, pp. 38–43.]

Убийство Михоэlsa было связано с арестом нескольких десятков видных евреев, обвинённых в участии в американско-сионистском заговоре, якобы организованном Еврейским антифашистским комитетом против Советского Союза.

[Даже две родственницы Сталина по браку - **Анна Реденс** и **Ольга Аллилуева** - были арестованы за свои еврейские связи. Объясняя собственной дочери арест двух её тёток, Сталин сказал: «Они слишком много знали. Они много болтали».]

Комитет был создан по приказу Сталина в 1941 году, чтобы мобилизовать поддержку евреев за границей для советской военной кампании. Он получил восторженную поддержку левых еврейских кругов в Палестине - настолько сильную, что Сталин даже думал превратить новое государство Израиль в главную сферу советского влияния на Ближнем Востоке. Но растущие связи Израиля с США после 1948 года высвободили давнюю ненависть Сталина к евреям²¹. Комитет был распущен, все его члены арестованы и обвинены в заговоре с целью превратить Крым в американско-сионистскую базу для нападения на Советский Союз. Тысячи евреев были насильственно выселены из районов вокруг Москвы и отправлены как «безродные паразиты» в сибирскую глушь, где была создана особая Еврейская автономная область в Биробиджане: своего рода советская версия гитлеровского Мадагаскара, куда нацисты некогда думали вывезти евреев. В ноябре 1948 года Центральный комитет постановил, что все евреи Советского Союза должны быть переселены в Сибирь²².

В сфере культуры «уродливые искажения» авангарда объяснялись влиянием таких евреев, как Эйзенштейн, Мандельштам, Шагал. Наступление было лично инициировано Сталиным. Он даже изучал лингвистику и пространно писал о ней в *Правде* в 1949 году, стремясь осудить «еврейскую» теорию, первоначально выдвинутую Нико Марром в 1900-х годах, согласно которой грузинский язык имел семитское происхождение²³. В 1953 году Сталин приказал арестовать нескольких еврейских врачей, работавших в Кремле, по сфабрикованным обвинениям - так называемое «дело врачей» - в отравлении Жданова и другого члена Политбюро, А. С. Щербакова.

²¹ О ненависти Сталина к евреям см. проникательные замечания его дочери Светланы Аллилуевой: *Двадцать писем к другу* (Нью-Йорк, 1967), с. 150.

²² А. Вайсберг, «Еврейский антифашистский комитет у М. А. Суслова», *Звенья: исторический альманах* (Москва, 1991), с. 535–554.

²³ Brackman, *The Secret File of Joseph Stalin*, с. 380.

[Одним из этих известных врачей был дядя Исаяи Берлина, Лео, которого обвинили в том, что во время приезда племянника в Москву в 1945 году он передавал через него британцам кремлёвские секреты. Жестоко избитый, Лео попытался покончить с собой и в конце концов «сознался» в том, что был шпионом. Он провёл в тюрьме год и был освобождён в 1954 году, вскоре после смерти Сталина. Однажды, ещё слабый после заключения, он увидел впереди на улице одного из своих мучителей, упал от сердечного приступа и умер.

M. Ignatieff, *Isaiah Berlin: A Life*, London, 1998, pp. 168–169.]

Тирады в прессе против «убийц в белых халатах» вызвали волну антиеврейской ненависти, и многих евреев увольняли с работы и выселяли из домов. Еврейские учёные, исследователи и художники становились объектами нападок как «буржуазные националисты», даже если - как часто бывало - они были скорее русскими, чем евреями. Того, что в их советских паспортах было написано «еврей», было достаточно, чтобы объявить их сионистами.

[Все граждане СССР имели советский паспорт. Однако внутри паспорта существовала графа, определявшая их «национальность», то есть этническую принадлежность.]

Еврейских кинорежиссёров - Леонида Трауберга, Дзигу Вертова, Михаила Ромма - обвиняли в создании «антирусских» фильмов и вынуждали покидать студии. Роман Василия Гроссмана *Сталинград*, основанный на его работе военным корреспондентом, был запрещён главным образом потому, что его центральным персонажем был русский еврей. *Чёрная книга* - впервые опубликованная в Иерусалиме в 1980 году, до сих пор непревзойдённое, основанное на воспоминаниях повествование Гроссмана о Холокосте на советской земле, которое он подготовил для Литературной комиссии Еврейского антифашистского комитета, - так и не была опубликована в Советском Союзе. Когда Гроссман начинал писать в 1930-е годы, он считал себя советским гражданином. Революция положила конец царским преследованиям евреев. Но в своём последнем романе, эпической военной истории *Жизнь и судьба* - впервые опубликованной в Швейцарии в 1980 году, - он изобразил нацистский и советский режимы не как противоположности, а как зеркальные отражения друг друга. Гроссман умер в 1964 году, за четверть века до того, как его шедевр был опубликован на родине. Он просил похоронить его на еврейском кладбище²⁴.

«Я верил, что после советской победы опыт тридцатых годов уже не сможет повториться, но всё напоминало мне о том, как всё происходило тогда», - писал Илья Эренбург, один из немногих крупных еврейских интеллектуалов, вышедших из сталинской эпохи невредимым, в книге *Люди, годы, жизнь* (1961–1966)²⁵. Наступив после освобождения военных лет, эта новая волна террора, должно быть, в некоторых отношениях казалась ещё

²⁴ J. Garrard and C. Garrard, *The Bones of Berdichev: The Life and Fate of Vasily Grossman* (Лондон, 1996), с. 298.

²⁵ И. Эренбург, *Men, Years—Life*, 6 т. (Лондон, 1961–1966), т. 6, с. 50.

более гнетущей, чем прежняя; попытаться пережить такое во второй раз было, наверное, всё равно что попытаться сохранить сам рассудок. Эренбург посетил Ахматову в Фонтанном доме в 1947 году.

Она сидела в маленькой комнате, где на стене висел её портрет работы Модильяни, и, печальная и величественная, как всегда, читала Горация. Несчастья обрушивались на неё лавинами; нужна была не обычная стойкость, чтобы сохранить такое достоинство, самообладание и гордость²⁶.

Чтение Горация было одним из способов сохранить рассудок. Некоторые писатели обращались к литературоведению или, как Корней Чуковский, к детским книгам. Другие, как Пастернак, занимались переводами иностранных произведений. Русские переводы Шекспира, выполненные Пастернаком, являются произведениями подлинной художественной красоты, хотя и не всегда вполне верны оригиналу. Он был любимым поэтом Сталина, слишком ценным, чтобы его арестовать. Его любовь к Грузии и переводы грузинской поэзии расположили к нему советского вождя. Но хотя он жил среди всех удобств московского барина, Пастернак был обречён страдать от террора иначе. Он нес вину за страдания тех писателей, которым не смог помочь своим влиянием. Его мучила мысль, что само его выживание каким-то образом доказывало, будто он был не вполне честен как человек - не говоря уже о нём как о великом писателе в той русской традиции, которая черпала свои нравственные ценности у декабристов. Исая Берлин, несколько раз встречавшийся с Пастернаком в 1945 году, вспоминал, что тот «постоянно возвращался к этой мысли и доходил до нелепых крайностей, отрицая, что способен на какой-либо низкий компромисс с властями, в котором никто из знавших его людей и помыслить не мог бы его заподозрить»²⁷.

Пастернак отказался присутствовать на собрании Союза писателей, где осуждали Ахматову и Зощенко. За это его исключили из правления Союза. Он пошёл к Ахматовой и дал ей деньги, что, возможно, стало причиной нападков на него в *Правде*, где его называли «чуждым» и «далёким от советской действительности»²⁸. После всего своего военного оптимизма Пастернак был раздавлен возвращением прежнего режима жестокости и лжи. Он ушёл из общественной жизни и работал над тем, что теперь считал своим последним посланием миру: своим великим романом *Доктор Живаго*. Роман, действие которого разворачивается среди ужасающего хаоса русской революции и гражданской войны, не случайно имеет центральной темой важность сохранения старой интеллигенции, представленной Живаго. Во многих отношениях младший брат героя, странная фигура по имени Евграф, имеющий некоторое влияние среди революционеров и часто выручающий брата из беды звонками нужным людям, является именно тем типом спасителя, каким сам Пастернак хотел бы быть. Пастернак считал этот роман своим величайшим произведением - гораздо более важным,

²⁶ Там же, т. 6, с. 55.

²⁷ Berlin, «Meetings with Russian Writers», с. 183.

²⁸ C. Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography*, 2 т. (Кембридж, 1998), т. 2, с. 233–234.

чем его стихи, - своим прозаическим завещанием, и был полон решимости добиться, чтобы его прочитала как можно более широкая аудитория. Его решение издать роман за границей, после того как публикация в журнале *Новый мир* была сначала отложена, а затем отвергнута, стало его последним актом сопротивления травле со стороны советского режима.

[Вывезенный из России тайно и впервые опубликованный в Италии в 1957 году, **Доктор Живаго** стал международным бестселлером. В 1958 году Пастернак был выдвинут на Нобелевскую премию, но под давлением Союза писателей и под бурей националистических оскорблений в советской печати был вынужден отказаться от премии. Пастернак умер в 1960 году.]

Шостакович нашёл другой способ сохранить рассудок. В 1948 году его уволили с преподавательских должностей в консерваториях Москвы и Ленинграда; его учеников также заставили каяться за то, что они учились у «формалиста». Опасаясь за свою семью, Шостакович признал свои «ошибки» на съезде композиторов в апреле: он пообещал писать музыку, которую «народ» сможет любить и понимать. Некоторое время Шостакович думал о самоубийстве. Его произведения были запрещены к исполнению в концертном репертуаре. Но, как и прежде, он нашёл убежище и выход в кинематографе. Между 1948 и 1953 годами Шостакович написал музыку не менее чем к семи фильмам²⁹. «Это позволяет мне есть, - писал он своему другу Исааку Гликману, - но вызывает у меня крайнюю усталость»³⁰. Своим коллегам-композиторам он говорил, что это «неприятная» работа, за которую следует браться «только в случае крайней нужды»³¹.

Шостаковичу были нужны все деньги, какие он мог заработать этой подёнщиной. Но ему также необходимо было показать, что он участвует в «творческой жизни партии». Пять киномузыкальных партитур, написанных им в эти годы, были удостоены престижной Сталинской премии, а две его песни из фильма Александрова *Встреча на Эльбе* (1948) стали хитами и продавались огромными тиражами на пластинках. Политическая реабилитация композитора и скромный материальный достаток его семьи были обеспечены.

И всё же всё это время Шостакович писал тайную музыку «в стол». Часть её была музыкальной карикатурой, например *Раёк*, или *Антиформалистический раёк*, сатирическая кантата о ждановской эпохе, где напыщенные речи советских вождей положены на музыку; впервые она была исполнена в Вашингтоне в 1989 году.

²⁹ Egorovna, *Soviet Film Music*, с. 122.

³⁰ Цит. по: Wilson, *Shostakovich*, с. 242.

³¹ В. Разников, *Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни* (Москва, 1989), с. 201.

[Не вполне ясно, когда именно Шостакович написал *Раёк*. Наброски, по-видимому, относятся к 1948 году, однако при постоянной угрозе обыска в доме маловероятно, чтобы он решился создать полную партитуру до смерти Сталина.

Подробнее см.: M. Yakubov, “Shostakovich’s Anti-formalist Rayok: A History of the Work’s Composition and Its Musical and Literary Sources”, in R. Bartlett (ed.), *Shostakovich in Context*, Oxford, 2000, pp. 135–158.]

Более чем любой другой художник, Шостакович смеялся - внутренне, про себя, - чтобы сохранить рассудок: именно поэтому он так любил Гоголя и Зощенко. Но большая часть музыки, которую он сочинял в это время, была глубоко личной, особенно музыка на еврейскую тему. Шостакович отождествлял себя со страданиями евреев. В какой-то степени он даже принимал на себя еврейскую идентичность - выбирая выражать себя как композитор в еврейской музыкальной манере и включая еврейские мелодии в свои произведения. Как сам Шостакович объяснил в одном показательном интервью, в еврейской музыке ему нравилась её «способность строить весёлую мелодию на печальных интонациях. Почему человек запекает весёлую песню? Потому что на сердце у него грустно»³². Но обращение к еврейской музыке было также нравственным заявлением: протестом художника, всегда выступавшего против фашизма во всех его формах.

Шостакович впервые использовал еврейские темы в финале Второго фортепианного трио (1944), посвящённого его ближайшему другу, музыковеду Ивану Соллертинскому, умершему в феврале 1944 года. Это произведение создавалось как раз тогда, когда поступали сообщения о взятии Красной армией нацистских лагерей смерти в Майданеке, Белжеце и Трешлинке. Когда Сталин начал собственную кампанию против евреев, Шостакович выразил свой протест, обращаясь к еврейским темам во многих своих произведениях: в вокальном цикле *Из еврейской народной поэзии* (1948), который он мужественно исполнял на частных концертах у себя в квартире в самый разгар «дела врачей»; в Тринадцатой симфонии (1962), *Бабий Яр*, с её реквиемом на стихи Евтушенко по евреям Киева, убитым нацистами в 1941 году; и фактически во всех струнных квартетах, начиная с Третьего (1946) и до незабываемого Восьмого (1961). Официальное посвящение Восьмого квартета звучало: «Памяти жертв фашизма», но, как Шостакович сказал своей дочери, на самом деле он был «посвящён самому себе»³³.

Восьмой квартет был музыкальной автобиографией Шостаковича - трагическим итогом всей его жизни и жизни его страны в сталинскую эпоху. На протяжении всего этого глубоко личного произведения, полного самоцитат, вновь и вновь звучат одни и те же четыре ноты - ре, ми-бемоль, до, си, - которые в немецкой системе нотной записи образуют четыре буквы имени композитора: D–S–C–H. Эти четыре ноты звучат как погребальный напев. Они падают, словно слёзы. В четвёртой, заключительной части скорбь становится невыносимой,

³² Wilson, *Shostakovich*, с. 235.

³³ *Shostakovich 1906–75* (Лондон, 1998), с. 62.

когда эти четыре ноты символически соединяются с рабочей революционной похоронной песней «Замучен тяжёлой неволей», которую Шостакович здесь поёт самому себе.

4 октября 1957 года из космоса впервые донеслись сигналы: *Спутник-1* совершил свой исторический полёт. Несколько недель спустя, как раз к сороковой годовщине Октябрьской революции, собака Лайка отправилась в космос на *Спутнике-2*. Благодаря этому маленькому шагу внезапно оказалось, что Советский Союз совершил рывок вперёд и опередил западный мир в науке и технике. Хрущёв максимально использовал этот успех, утверждая, что он предвещает торжество коммунистической идеи. На следующий год красный флаг был водружён на поверхности Луны, а затем, в апреле 1961 года, Юрий Гагарин стал первым человеком, покинувшим земную атмосферу.

Советская система определялась своей верой в науку и технику. После 1945 года режим сделал огромные вложения в научное сообщество, развивая не только ядерную физику и другие дисциплины, полезные для военных целей, но также академические науки и математику. Государство сделало науку главным приоритетом, подняв учёных до статуса, сопоставимого со статусом крупных промышленных руководителей и партийных чиновников. В самой марксистской сердцевине идеологии этой системы лежала оптимистическая вера в силу человеческого разума, способного изгнать человеческие страдания и овладеть силами вселенной. Советский режим был основан на такого рода футуристических видениях, какие воображали Жюль Верн и Герберт Уэллс, чьи книги были в России популярнее, чем в любой другой стране мира. Уэллс был одним из первых западных писателей, посетивших Советскую Россию, в 1919 году; и уже тогда, среди разрухи гражданской войны, он застал Ленина в Кремле мечтающим о путешествиях в космос¹.

У России была собственная богатейшая традиция научной фантастики, которая, в отличие от западной, с самого начала входила в основное русло литературы. Научная фантастика служила пространством для утопических проектов будущего общества - таких, как «Четвёртый сон» в романе Чернышевского *Что делать?* (1862), из которого Ленин почерпнул свои коммунистические идеалы. Она была испытательной площадкой для больших нравственных идей русской литературы - как в научно-фантастическом рассказе Достоевского «Сон смешного человека» (1877), где видение спасения через научный и материальный прогресс, выдвинутое Чернышевским, рассеивается во сне об утопии на совершенном двойнике Земли: космический рай вскоре превращается в общество господ и рабов, а рассказчик пробуждается и понимает, что единственное истинное спасение - в христианской любви к ближнему.

Смешение научной фантастики с мистической верой было характерно для русской литературной традиции, где путь к идеалу так часто виделся как преодоление этого мира и его обыденной реальности. Русская революция сопровождалась мощным всплеском апокалиптической научной фантастики. Богданов, большевистский сооснователь Пролеткульта, шёл впереди со своими научно-фантастическими романами *Красная звезда*

¹ H. G. Wells, «The Dreamer in the Kremlin», в: *Russia in the Shadows* (Лондон, 1920).

(1908) и *Инженер Мэнни* (1913), изображавшими коммунистическую утопию на планете Марс где-то в середине третьего тысячелетия. Это космическое видение социалистического искупления питало бум научной фантастики 1920-х годов - от утопических повестей Платонова до ставших бестселлерами романов Алексея Толстого *Аэлита* (1922) и *Гиперболоид инженера Гарина* (1926), которые возвращались к марсианской теме науки на службе пролетариата. Как и её предшественники XIX века, эта фантастическая литература была средством постановки великих философских и нравственных вопросов о науке и совести.

Научная фантастика Замятина опиралась на русскую традицию, чтобы развить гуманистическую критику советской технологической утопии. Его антиутопический роман *Мы* во многом черпал свою нравственную аргументацию у Достоевского. Центральный конфликт романа - между рациональным, всё обеспечивающим высокотехнологичным государством и прекрасной соблазнительницей I-330, чья отклоняющаяся от нормы и иррациональная потребность в свободе угрожает подрвать власть этого абсолютистского государства, - продолжает спор, стоящий в центре «Великого инквизитора» в *Братьях Карамазовых*, о бесконечном противостоянии человеческих потребностей в безопасности и свободе.

[Возможно, название романа Замятина **Мы** было хотя бы отчасти заимствовано у Достоевского - в частности, из слов Верховенского, обращённых к Ставрогину в *Бесах*, где он описывает своё видение будущей революционной диктатуры: «...мы подумаем, как воздвигнуть каменное здание... Мы построим его, мы, мы одни!» Возможно и более очевидное объяснение: название могло быть отсылкой к революционному культу коллектива - пролеткультовский поэт даже написал стихотворение под названием «Мы».]

В 1930-е и 1940-е годы научная фантастика почти исчезла. Социалистический реализм не оставлял места ни утопическим мечтам, ни какой-либо нравственной двусмысленности, и единственная научная фантастика, которую не искоренили, была та, что прославляла советскую технику. Но космическая программа 1950-х годов привела к возрождению научной фантастики в Советском Союзе, и Хрущёв, любивший этот жанр, поощрял писателей возвращаться к традициям досталинских лет.

Туманность Андромеды Ивана Ефремова (1957), пожалуй, была самым важным произведением этой новой волны - и, несомненно, одним из самых популярных: только в Советском Союзе было продано более 20 миллионов экземпляров. Действие романа происходит в далёком будущем, когда Земля объединена с другими галактиками в универсальную цивилизацию. В нём изображён космический рай, где наука играет ненавязчивую роль, обеспечивая все человеческие потребности; но прежде всего как смысл существования выступает вечная потребность человека в нравственных отношениях, свободе, красоте и творчестве. Ефремов подвергся резким нападкам со стороны коммунистических догматиков: его акцент на духовных ценностях был слишком близок к

фундаментальному вызову всей материалистической философии советского режима. Но он был не одинок. Научная фантастика быстро становилась главным пространством для либеральной, религиозной и диссидентской критики советского мировоззрения. В романе Даниила Гранина *Иду на грозу* (1962) герой-физик - гуманист, своего рода Пётр Капица или Андрей Сахаров, понимающий необходимость поставить науку на службу духовным человеческим целям. «Что, - спрашивает он, - отличает людей от животных? Атомная энергия? Телефон? Я скажу - нравственная совесть, воображение, духовные идеалы. Человеческая душа не станет лучше от того, что мы с вами изучаем магнитные поля Земли»².

Научно-фантастические романы братьев Стругацких - Аркадия и Бориса - были задуманы как подрывная современная социальная сатира в духе Гоголя и, во многом опираясь на Достоевского, как идеологическая критика советской материалистической утопии. Именно так их, несомненно, и воспринимали миллионы советских читателей, привыкших за годы цензуры читать всю литературу как аллегорию. В романе *Хищные вещи века* (1965) Стругацкие изобразили похожее на советское общество будущего, где ядерная наука и техника передали вездесущему бюрократическому государству все мыслимые виды власти. Поскольку больше нет нужды ни в труде, ни в самостоятельной мысли, люди превращаются в счастливых идиотов. Пресыщенные потребительскими благами, граждане духовно мертвы. Эту же идею подхватил писатель-диссидент Андрей Синявский в *Мыслях врасплох* (1966), сборнике афористических эссе, отвергающих науку и материализм ради русской веры и национализма почвеннического типа, который мог бы прямо сойти со страниц Достоевского.

Научно-фантастическое кино также стало средством оспаривания советского материализма. В фильме Ромма *Девять дней одного года* (1962), например, учёные ведут долгие споры о нравственных вопросах, поставленных атомной энергией. Они философствуют о средствах и целях науки в целом - до такой степени, что этот весьма разговорный фильм начинает напоминать сцену из Достоевского, где персонажи обсуждают существование Бога. В шедевре Андрея Тарковского *Солярис* (1972) исследование космоса превращается в нравственный и духовный поиск самопознания, любви и веры. Космический путешественник, учёный по имени Крис, отправляется на космическую станцию в далёких галактиках, где учёные изучают таинственные регенеративные силы огромной пылающей звезды. Его путешествие становится более личным поиском: Крис заново открывает в себе способность любить, когда Хари, его бывшая возлюбленная, которую он своей эмоциональной холодностью довёл до самоубийства, возвращается к жизни - или к её подобию - силой этой звезды. Жертва Хари - она снова уничтожает себя - освобождает Криса от эмоциональной зависимости от неё и позволяет ему вернуться на Землю, оазис, возникающий внутри пылающей звезды. В духе искупления он становится на колени перед отцом, прося прощения за свои грехи.

² Цит. по: R. Marsh, *Soviet Science-fiction since Stalin: Science, Politics and Literature* (Лондон, 1986), с. 216.

Так Земля оказывается истинной целью всех путешествий в космос. Человек отправляется туда не для того, чтобы открыть новые миры, а чтобы найти в космосе подобие Земли. Это утверждение человеческого духа великолепно передано в сцене на космической станции, где Хари смотрит на картину Брейгеля *Охотники на снегу*, помогающую ей вспомнить прежнюю земную жизнь. Камера подробно скользит по полотну Брейгеля, а фа-минорная хоральная прелюдия Баха, перемежающаяся звуками леса и перезвоном ростовских колоколов, ликует красотой нашего мира. *Солярис* - не история о космосе в буквальном смысле, как *Космическая одиссея 2001 года* Стэнли Кубрика, с которой его так часто сравнивают. Если фильм Кубрика смотрит на космос с Земли, то фильм Тарковского смотрит из космоса на Землю. Это фильм о человеческих ценностях, в которых всякая христианская культура, даже Советская Россия, видит своё искупление.

В своём кинематографическом кредо *Запечатлённое время* (1986) Тарковский сравнивает художника со священником, чья миссия состоит в том, чтобы открыть красоту, «скрытую от глаз тех, кто не ищет истины»³. Такое высказывание принадлежит традиции русского художника, восходящей к Достоевскому, Толстому и ещё дальше - к средневековым иконописцам, таким как тот, чью жизнь и искусство Тарковский прославил в своём шедевре *Андрей Рублёв* (1966). Фильмы Тарковского, по сути, подобны иконам. Созерцать их визуальную красоту и символические образы, к чему зрителя принуждает медленность действия, значит присоединиться к собственному поиску художником духовного идеала. «Искусство должно давать человеку надежду и веру», - писал режиссёр⁴. Все его фильмы - о путешествиях в поисках нравственной истины. Подобно Алёше в *Братьях Карамазовых*, Андрей Рублёв покидает монастырь и уходит в мир, чтобы жить истиной христианской любви и братства среди своих русских современников под монгольским владычеством. «Истину надо прожить, а не преподавать. Готовься к бою!» - Тарковский говорил, что эта строка Германа Гессе из *Игры в бисер* (1943) «вполне могла бы служить эпиграфом к *Андрею Рублёву*»⁵.

Та же религиозная тема находится в центре *Сталкера* (1979), который, по собственному описанию Тарковского, должен был стать рассуждением о «существовании Бога в человеке»⁶. Сталкер, давший название фильму, ведёт учёного и писателя в «зону» - сверхъестественную пустыню, оставленную государством после некой промышленной катастрофы. Он прямо выходит из русской традиции юродивого. Он живёт один, в нищете, презираемый обществом, где все давно перестали верить в Бога, и всё же черпает духовную силу из своей религиозной веры. Он понимает, что сердце «зоны» - всего лишь пустая комната в заброшенном доме. Но, как он говорит своим спутникам, основа истинной веры - это вера в Землю обетованную: важен путь, а не прибытие. Потребность в вере, в чём-то, во что можно верить за пределами самих себя, определяла русский народ - в его

³ А. Тарковский, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, пер. К. Hunter-Blair (Остин, 1986), с. 42.

⁴ Там же, с. 192

⁵ Там же, с. 89

⁶ А. Тарковский, *Time Within Time: The Diaries, 1970-1986*, пер. К. Hunter-Blair (Калькутта, 1991), с. 159.

мифическом понимании самого себя - со времён Гоголя и «русской души». Тарковский возродил этот национальный миф как противовес системе ценностей советского режима с её чуждыми идеями рационального материализма. «Современная массовая культура, - писал Тарковский, - калечит души людей, воздвигает преграды между человеком и главными вопросами его существования, его сознанием себя как духовного существа»⁷. Это духовное сознание, считал он, и было тем вкладом, который Россия могла бы дать Западу, - идея, воплощённая в последнем иконном кадре его фильма *Ностальгия* (1983), где русская крестьянская изба показана внутри разрушенного итальянского собора.



«Русская изба внутри итальянского собора». Финальный кадр из фильма Андрея Тарковского *Ностальгия* (1983).

Может показаться удивительным, что такие фильмы, как *Сталкер* и *Солярис*, были созданы в брежневскую эпоху, когда все формы организованной религии были серьёзно ограничены, а мертвящая ортодоксия «развитого социализма» держала политику страны в своей власти. Но внутри советского монолита звучало множество разных голосов, призывавших к возвращению к «русским началам». Одним из них был литературный журнал *Молодая гвардия*, служивший площадкой для русских националистов и защитников природы, защитников Русской церкви и неонародников вроде «деревенских писателей» Фёдора Абрамова и Валентина Распутина, которые рисовали ностальгическую картину деревни и идеализировали честно работающего крестьянина как истинного хранителя

⁷ Tarkovsky, *Sculpting in Time*, с. 42.

русской души и её миссии в мире. *Молодая гвардия* пользовалась поддержкой высшего партийного руководства на протяжении 1970-х годов.

[Журнал находился под политической защитой члена Политбюро Михаила Суслова, главного идеолога Брежнева. Когда Александр Яковлев обвинил **Молодую гвардию** в антиленинизме из-за её национализма и религиозного акцента, Суслов сумел склонить Брежнева на сторону журнала. Яковлева сняли с должности в отделе пропаганды партии. В 1973 году он был выведен из Центрального комитета и назначен советским послом в Канаду, откуда позднее вернулся, чтобы стать главным идеологом Горбачёва.]

И всё же культурная политика этого журнала едва ли была коммунистической; временами - например, в его противодействии сносу церкви и исторических памятников или в спорных эссе художника-националиста Ильи Глазунова, которые он публиковал и где Октябрьская революция прямо осуждалась как разрыв национальной традиции, - она была даже антисоветской. Журнал имел связи с оппозиционными группами в Русской церкви, движением охраны памятников и природы, насчитывавшим в 1960-е годы несколько миллионов членов, и диссидентской интеллигенцией. Даже Солженицын выступил в его защиту, когда на него напал журнал *Новый мир* - тот самый журнал, который сделал его имя известным, опубликовав в 1962 году *Один день Ивана Денисовича*⁸. В 1970-е годы русский национализм был растущим движением, пользовавшимся поддержкой как членов партии, так и диссидентов. Существовало несколько журналов вроде *Молодой гвардии* - одни официальные, другие диссидентские и выходившие подпольно, в самиздате, - а также целый ряд государственных и добровольных объединений, от литературных обществ до движений по охране памятников, которые образовали широкое сообщество на «русских началах». Как писал редактор самиздатского журнала *Вече* в своей первой передовой статье в 1971 году: «Несмотря ни на что, русские ещё существуют. Ещё не поздно вернуться на родину»⁹.

Что же в конечном счёте представляла собой «советская культура»? Была ли она вообще чем-то самостоятельным? Можно ли сказать, что в искусстве существовал особый советский жанр? Авангард 1920-х годов, многое заимствовавший из Западной Европы, на самом деле был продолжением модернизма рубежа веков. Он был революционным - во многих отношениях более революционным, чем большевистский режим, - но в конце концов оказался несовместим с советским государством, которое никогда не могло быть построено на мечтах художников. Идея создания советской культуры на «пролетарском» основании была столь же несостоятельной - хотя именно она, несомненно, была единственной идеей культуры, внутренне «советской»: фабричные гудки не создают

⁸ Y. Brudny, *Reinventing Russia: Russian Nationalism and the Soviet State, 1953–1991* (Кембридж, Массачусетс, 1998), с. 61–73; John B. Dunlop, *The Faces of Contemporary Russian Nationalism* (Принстон, 1983), с. 226–227.

⁹ *Вече*, № 1 (январь 1971), с. 2.

музыку - да и что такое, в любом случае, «пролетарское искусство»? Социалистический реализм также, пожалуй, был особой советской формой искусства. Однако значительная его часть представляла собой уродливое искажение традиции XIX века, не слишком отличное от искусства Третьего рейха или фашистской Италии. В конечном счёте «советский» элемент - сводившийся к мертвящему грузу идеологии - ничего не прибавлял искусству.

Грузинский кинорежиссёр Отар Иоселиани вспоминает разговор с ветераном кино Борисом Барнетом в 1962 году:

Он спросил меня: «Кто вы?» Я ответил: «Режиссёр»... «Советский, - поправил он, - вы всегда должны говорить: “советский режиссёр”. Это совершенно особая профессия». - «В каком смысле?» - спросил я. - «Потому что если вам когда-нибудь удастся стать честным, что меня удивило бы, вы сможете убрать слово “советский”»¹⁰.

¹⁰ Цит. по: B. Eisenschitz, «A Fickle Man, or Portrait of Boris Barnet as a Soviet Director», в: Taylor and Christie, *Inside the Film Factory*, с. 163.

Из-под каких развалин говорю,
 Из-под какого я кричу обвала,
 Как в негашёной извести горю
 Под сводами зловонного подвала.
 Я притворюсь беззвучною зимой
 И вечные навек захопну двери,
 И всё-таки узнают голос мой,
 И всё-таки ему опять поверят.¹

Анна Ахматова была одной из великих выживших. Её поэтический голос был неистребим. В последние десять лет своей долгой жизни, начиная с освобождения сына из ГУЛАГа в 1956 году, Ахматова жила относительно спокойно. Ей посчастливилось до самого конца сохранить способность писать стихи.

В 1963 году она внесла последние добавления в свой шедевр - *Поэму без героя*, которую начала писать в 1940 году. Исайя Берлин, которому она читала поэму в Фонтанном доме в 1945 году, описывал её как «своего рода последний памятник её жизни как поэта и прошлому города - Петербурга, - который был частью её существа»². Поэма вызывает из памяти - в виде карнавального шествия персонажей в масках, являющихся автору в Фонтанном доме, - целое поколение исчезнувших друзей и фигур из Петербурга, который история оставила позади в 1913 году. Благодаря этому творческому акту памяти поэзия искупает и сохраняет ту историю. В начальном посвящении Ахматова пишет:

...а так как мне бумаги не хватило,
 Я на твоём пишу черновике³.

[Ахматова сообщала нескольким друзьям, что первое посвящение обращено к Мандельштаму. Когда Надежда Мандельштам впервые услышала, как она читает поэму, и спросила, кому адресовано посвящение, Ахматова ответила «с некоторым раздражением»: «А на чьём, по-вашему, черновике я могу писать?»]

Поэма полна литературных отсылок, над которыми ломали голову бесчисленные исследователи, но её сущность, как подсказывает посвящение, предсказана Мандельштамом в стихотворении, похожем на молитву, которое Ахматова приводит как эпиграф к третьей главе своей поэмы:

¹ «Ленинград, 1959», в: *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, с. 716.

² Berlin, «Meetings with Russian Writers», с. 194.

³ *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, с. 545.

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем.
В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной пустоты,
Все поют блаженных жен родные очи,
Все цветут бессмертные цветы.⁴

Поэма Ахматовой - реквием по тем, кто погиб в Ленинграде. Это воспоминание является священным актом, в каком-то смысле ответом на молитву Мандельштама. Но поэма - также песнь воскресения, буквальное воплощение тех духовных ценностей, которые позволили людям этого города пережить советскую ночь и вновь встретиться в Петербурге.

Ахматова мирно умерла в доме отдыха под Москвой 5 марта 1966 года. Её тело отвезли в морг бывшей Шереметевской богадельни, основанной в память о Прасковье, где её охранял тот же девиз, что и над воротами Фонтанного дома: *Deus conservat omnia* - «Бог сохраняет всё сущее». Тысячи людей пришли на её похороны в Ленинграде. Барочная церковь святого Николая не могла вместить густую толпу, и люди стояли на улицах, где на протяжении всей панихиды сохранялось благоговейное скорбное молчание. Жители города пришли отдать последние почести той, чья поэзия говорила за них во времена, когда никто другой говорить не мог. Тогда Ахматова была со своим народом: «Там, где мой народ, к несчастью, был». Теперь они были с ней. Когда траурная процессия шла через Петербург к Комаровскому кладбищу, она остановилась перед Фонтанным домом, чтобы Ахматова могла проститься с ним в последний раз.

⁴ O. Mandel'shtam, *Selected Poems*, пер. D. McDuff (Лондон, 1983), с. 69.

8. РОССИЯ ЗАРУБЕЖОМ



Игорь и Вера Стравинские прилетели в московский аэропорт Шереметьево

21 сентября 1962 г.

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно все равно -
Где- совершенно одинокой

Быть, по каким камням домой
Брести с кошелкою базарной
В дом, и не знающий, что- мой,
Как госпиталь или казарма.

Мне все равно, каких среди
Лиц ошестиниваться пленным
Львом, из какой людской среды
Быть вытесненной- непременно -

В себя, в единоличье чувств.
Камчатским медведем без льдины
Где не ужиться (и не тшусь!),
Где унижаться- мне едино.

Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично, на каком
Непонимаемой быть встречным!

(Читателем, газетных тонн
Глотателем, доильцем сплетен...)
Двадцатого столетия- он,
А я- до всякого столетия!

Остолбеневши, как бревно,
Оставшееся от аллеи,
Мне все- равны, мне всё- равно;
И, может быть, всего равнее -

Роднее бывшее- всего.
Все признаки с меня, все меты,
Все даты- как рукой сняло:
Душа, родившаяся- где-то.

Так край меня не уберег
Мой, что и самый зоркий сыщик
Вдоль всей души, всей- поперек!
Родимого пятна не сыщет!

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И всё - равно, и всё - едино.
Но если по дороге - куст
Встает, особенно - рябина...¹

Рябина пробуждала мучительные воспоминания у поэта-изгнанницы Марины Цветаевой. Она напоминала ей о давно утраченном детстве в России и о единственном родном «родимом пятне», которое она не могла ни скрыть, ни похоронить под этими строками притворного равнодушия к родной земле. Уже с первых своих попыток писать стихи Цветаева сделала рябину символом своего одиночества:

Красною кистью
Рябина зажглась.
Падали листья.
Я родилась.²

Из подобных связей тоскующий по родине изгнанник создаёт в своём воображении родину. Ностальгия - это тоска по частностям, а не преданность отвлечённому отечеству. Для Набокова «Россия» заключалась в снах о детских летних днях в семейном имении: сбор грибов в лесу, ловля бабочек, скрип снега. Для Стравинского это были звуки Петербурга, которые он также помнил с детства: стук копыт и колёс по булыжной мостовой, крики уличных торговцев, колокола Никольской церкви и гул Мариинского театра, где впервые сформировалась его музыкальная личность.

Россия Цветаевой, между тем, возникала из мысленного образа московского дома её отца в Трёхпрудном переулке. Этот дом разобрали на дрова холодной зимой 1918 года. Но почти через двадцать лет изгнания, когда она вернулась туда в 1939 году, она увидела, что её любимая рябина растёт, как прежде. Дерево было всем, что осталось от её «России», и она умоляла Ахматову никому не рассказывать о его существовании, иначе «узнают и срубят».³

Из многих причин, стоявших за возвращением Цветаевой в сталинскую Россию, самой важной было её желание почувствовать русскую землю под ногами. Ей нужно было быть рядом с этой рябиной. Её возвращение стало итогом долгой и мучительной внутренней борьбы. Как и большинство эмигрантов, она разрывалась между двумя различными представлениями о родной стране. Первое - это Россия, которая «остаётся внутри тебя»: письменный язык, литература, культурная традиция, частью которой ощущали себя все русские поэты.⁴ Эта внутренняя Россия была страной, не ограниченной никакой территорией. «Можно жить вне России и носить её в сердце», - объясняла Цветаева

¹ М. Цветаева, «Тоска по родине» (1934), в кн.: *Русская поэзия XX века*, под ред. Е. Евтушенко (Лондон, 1993), с. 234–235. Перевод Элейн Файнштейн.

² Цит. по: Inna Broude, *Ot Khodasevicha do Nabokova: nostalgicheskaya tema v poezii pervoi russkoi emigratsii* (Tenaflly, N. J., 1990), с. 49.

³ Н. Мандельштам, *Hope Abandoned*, пер. М. Хейворда (Лондон, 1989), с. 468.

⁴ М. Цветаева, *Неизданные письма*, под ред. Г. и Н. Струве (Нью-Йорк, 1972), с. 415; И. Кудрова, *После России. Марина Цветаева: годы чужбины* (Москва, 1997), с. 203.

писателю Роману Гулю. Это была страна, в которой можно было «жить где угодно»⁵. Как выразился Ходасевич, покидая Берлин в 1922 году, это была «Россия», которую можно заключить в сочинениях Пушкина и «уложить в чемодан»:

Но: восемь томиков, не больше, -
И в них вся родина моя.⁶

Другая Россия была самой землёй - местом, всё ещё хранившим воспоминания о доме. При всех своих заявлениях о равнодушии Цветаева не могла устоять перед её притяжением. Как отсутствующего возлюбленного, она мучительно жаждала её физического присутствия. Ей не хватало открытого пространства, звучания русской речи, и вся эта плотная, телесная сеть ассоциаций была источником её творчества.

Три миллиона русских покинули родину между 1917 и 1929 годами. Они образовали теньевую нацию, протянувшуюся от Маньчжурии до Калифорнии, с крупными центрами русской культурной жизни в Берлине, Париже и Нью-Йорке. Здесь находились остатки исчезнувшего мира: бывшие советники царя и государственные чиновники жили продажей последних драгоценностей; бывшие помещики работали официантами; разорившиеся предприниматели - фабричными рабочими; офицеры разбитых белых армий по ночам работали таксистами, а днём писали воспоминания об ошибках главнокомандующего Белой армией генерала Деникина. Большие семьи, такие как Шереметевы, распались на части, поскольку их члены бежали во все стороны. Главная ветвь Шереметевых уехала в 1918 году - сначала в Париж, затем в Нью-Йорк. Другие бежали в Южную Америку, Бельгию, Грецию и Марокко.

Берлин стал первым крупным центром эмиграции. Он был естественным перекрёстком между Россией и Европой. Экономический кризис после Первой мировой войны и крах марки сделали город сравнительно дешёвым для русских, прибывших с драгоценностями или западной валютой, а в пригородах разорившегося среднего класса можно было легко найти большую, но недорогую квартиру. В 1921 году советское правительство сняло ограничения на выездные визы в рамках новой экономической политики. В то время Германия была единственной крупной европейской страной, имевшей дипломатические и торговые отношения с Советской Россией. Всё ещё расплачиваясь за войну репарациями и торговыми эмбарго, наложенными победившими западными правительствами, она смотрела на Советскую Россию как на торгового партнёра и дипломатического друга.

В начале 1920-х годов полмиллиона русских заполнили Шарлоттенбург и другие юго-западные пригороды германской столицы. Берлинцы прозвали главную торговую улицу города, Курфюрстендамм, «НЭПским проспектом». У Берлина были свои русские кафе, свои русские театры и книжные лавки, своё русское кабаре. В пригородах были русские бакалейные лавки, русские прачечные, русские ломбарды и русские антикварные магазины.

⁵ Кудрова, *После России*, с. 203.

⁶ В. Ходасевич, *Стихотворения* (Ленинград, 1989), с. 295.

Был даже русский оркестр. И русская футбольная команда - с молодым Владимиром Набоковым на воротах.⁷

Берлин был бесспорной культурной столицей русской эмигрантской общины. Его музыкальные силы были необычайны: Стравинский, Рахманинов, Хейфец, Горовиц и Натан Мильштейн могли бы выступить на одной сцене в любом концерте. К тому времени, когда Цветаева приехала туда в 1922 году, Берлин стал приёмным домом для некоторых из самых блестящих литературных дарований русского авангарда - Ходасевича, Набокова, Берберовой, Ремизова. В городе существовало поразительное число русскоязычных издательств - восемьдесят шесть, значительно больше, чем немецких, - а русские газеты Берлина продавались по всему миру.⁸

Берлин был также промежуточной станцией между Советской Россией и Западом для таких писателей, как Горький, Белый, Пастернак, Алексей Толстой и Илья Эренбург, которые ещё не решили, где хотят обосноваться. Он стал местом встреч писателей из Советского Союза, их литературных собратьев на Западе и уже сложившейся русской эмигрантской общины. Издательские расходы в Берлине были чрезвычайно низкими - настолько низкими, что несколько советских издательств и периодических изданий открыли в германской столице свои представительства. В русском Берлине начала 1920-х годов ещё не существовало чёткого разделения между советской и эмигрантской культурой. Город был центром левого авангарда, среди которого после 1917 года особенно прочно сохранялась идея единой русской культуры, соединяющей Советскую Россию с эмиграцией.

В других главных центрах эмиграции такие идеи обычно отвергались. Но Берлин был иным - и на короткое время писатели могли свободно перемещаться между Москвой и Берлином. Климат изменился в середине десятилетия, когда группа эмигрантов, известная как «Смена вех», начала кампанию за окончательное возвращение в Советский Союз и при советской поддержке основала собственный журнал *Накануне*. Перелом наступил в 1923 году, когда исторический романист Алексей Толстой перебежал обратно в Москву. Последовавший скандал резко расколол берлинскую эмигрантскую общину на левых и правых - на тех, кто хотел строить мосты к советской родине, и тех, кто хотел их сжечь.

В середине 1920-х годов германская марка стабилизировалась, экономика начала восстанавливаться, и Берлин внезапно стал дорогим для русских эмигрантов. Его русское население сократилось наполовину, поскольку эмигранты рассеялись по континенту. Цветаева и её муж Сергей Эфрон уехали в Прагу, чтобы он мог учиться в Карловом университете. Прага была центром русской учёности. Томаш Масарик, первый президент Чехословакии, был выдающимся исследователем России. Чехи приветствовали «белых русских» как своих братьев-славян и союзников в русской гражданской войне. В 1918 году легион чешских националистов сражался на стороне антибольшевиков в надежде заставить Россию снова вступить в войну против Центральных держав.

⁷ O. Friedrich, *Before the Deluge* (Нью-Йорк, 1972), с. 86; B. Boyd, *Nabokov: The Russian Years* (Лондон, 1990), с. 376.

⁸ Boyd, *Nabokov: The Russian Years*, с. 197.

[Как националисты, сражавшиеся за независимость от Австро-Венгерской империи, 35 000 солдат Чехословацкого легиона хотели вернуться на поля сражений во Франции, чтобы продолжить свою борьбу против Австрии. Чтобы не рисковать переходом через вражеские линии, они решили двигаться на восток, вокруг всего мира, добираясь до Европы через Владивосток и США. Но, продвигаясь на восток по Транссибирской магистрали, они вскоре увязли в мелких столкновениях с местными советами, пытавшимися изъять у них оружие. В конце концов чехи объединились с эсерами, бежавшими из Москвы и Петербурга в поволжские губернии, чтобы поднять крестьянство против большевистского режима и окончания войны после разгона Учредительного собрания в январе 1918 года. 8 июня Чехословацкий легион захватил волжский город Самару, где правительство, составленное из бывших членов Учредительного собрания, удерживало шаткую власть до поражения от Красной армии в октябре того же года; после этого Чехословацкий легион распался и утратил волю к борьбе вслед за провозглашением независимости Чехословакии 28 октября 1918 года.]

После образования независимой Чехословакии в том же году пражское правительство предоставляло стипендии русским студентам вроде Эфрона.

В 1925 году Цветаева и Эфрон переехали в Париж. Если Берлин был культурным центром Русского зарубежья, то Париж был его политической столицей. Послевоенная Версальская конференция привлекла делегатов всех главных партий и потенциальных правительств России в изгнании. К середине 1920-х годов Париж стал рассадником политических интриг: русские фракции и движения самых разных типов боролись за внимание западных правительств и за поддержку состоятельных русских эмигрантов, которые, как правило, жили именно там. Цветаева и Эфрон с двумя маленькими детьми остановились в тесной квартире Ольги Черновой, бывшей жены Виктора Чернова, старого лидера социалистов-революционеров, который был председателем недолговечного Учредительного собрания, разогнанного большевиками в январе 1918 года. В «маленькой России», сложившейся вокруг улицы Дарю, Эфроны регулярно встречали других павших героев революции: князя Львова, премьер-министра первого Временного правительства; Павла Милюкова, его министра иностранных дел; и блистательного молодого Александра Керенского, другого бывшего премьер-министра, которого Цветаева в то роковое лето 1917 года сравнивала со своим кумиром Бонапартом:

И кто-то, упав на карту,
Не спит во сне.
Повеяло Бонапартом
В моей стране.⁹

К концу 1920-х годов Париж стал бесспорным центром русской эмиграции в Европе. Его положение укрепилось в годы депрессии, когда русские бежали во французскую столицу из гитлеровской Германии. Литературная и художественная жизнь русского Парижа расцветала в кафе шестнадцатого округа, где такие художники, как Гончарова и её муж Михаил Ларионов, Бенуа, Бакст и Александра Экстер, общались со Стравинским и

⁹ «К царю на Пасху, 21 мая 1917», в кн.: М. Цветаева, *Стихотворения и поэмы в пяти томах*, под ред. А. Сумеркина и В. Швейцер (Нью-Йорк, 1980–1990), т. 2, с. 63.

Прокофьевым, а также с писателями вроде Бунина и Мережковского или Нины Берберовой и её мужа Ходасевича, переехавших туда из Берлина в 1925 году.

Как видело это большинство изгнанников, Россия перестала существовать в октябре 1917 года. «Совдепия», как они презрительно называли Советскую Россию - от сокращения «советский департамент», - была, по их мнению, самозванкой, недостойной этого имени. Стравинский всегда говорил, что, отправившись в изгнание, он не столько покинул Россию, сколько навсегда её «потерял».¹⁰ В своих «Стихах к сыну», написанных в начале 1930-х годов, Цветаева пришла к выводу, что России, куда она могла бы вернуться, больше не существует:

С фонарем общарьте
Весь подлунный свет!
Той страны - на карте
Нет, в пространстве - нет.

Выпита как с блюда, -
Донышко блестит.
Можно ли вернуться
В дом, который - срыт?¹¹

Представление о России как об оптической иллюзии, как о чём-то исчезнувшем, подобно детскому воспоминанию, было одной из центральных тем русской поэзии за рубежом. Как писал Георгий Иванов:

Россия счастье. Россия свет.
А, может быть, России вовсе нет.

И над Невой закат не догорал,
И Пушкин на снегу не умирал,

И нет ни Петербурга, ни Кремля -
Одни снега, снега, поля, поля...¹²

Для Цветаевой мираж России был угасающим воспоминанием о её разобранном доме в Трёхпрудном переулке. Для Набокова в стихотворении «Велосипедист» (1922) это был сон о велосипедной поездке в Выру, загородный дом его семьи, который всё время обещал показаться за следующим поворотом - но так и не появлялся¹³. Эта ностальгическая тоска по невозвратному клочку собственного детства прекрасно передана Набоковым в книге

¹⁰ R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, 2 т. (Оксфорд, 1996), т. 2, с. 1524.

¹¹ Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, т. 3, с. 168-169.

¹² Из стихотворения «Отплытие на остров Цитеру» (1937), в кн.: Г. Иванов, *Избранные стихи* (Париж, 1980), с. 35.

¹³ См.: Broude, *Ot Khodasevicha do Nabokova*, с. 66.

Другие берега (Speak, Memory, 1951). Быть отрезанным от места своего детства - значит видеть, как собственное прошлое исчезает в мифе.

Цветаева была дочерью Ивана Цветаева, профессора истории искусств Московского университета и основателя Московского музея изящных искусств, ныне известного как Пушкинский музей. Подобно Татьяне в пушкинском *Евгении Онегине*, юная поэтесса жила в мире книг. «Я вся - рукопись»¹⁴, - однажды сказала Цветаева. Пушкин и Наполеон были её первыми романтическими привязанностями, и многие реальные люди - и мужчины, и женщины, - в которых она влюблялась, вероятно, были не более чем проекциями её литературных идеалов. Она называла эти связи *amitiés littéraires* - «литературными дружбами», - и среди предметов её привязанности были поэты Блок и Белый, Пастернак и Мандельштам. Никогда не было ясно, в какой мере эта страсть существовала лишь в её собственном воображении. Эфрон был исключением - единственной прочной человеческой связью в её трагической жизни и единственным человеком, без которого она не могла жить. Её потребность быть нужной была столь отчаянной, что ради него она была готова разрушить собственную жизнь.

Они познакомились в 1911 году, когда он ещё был школьником, а она едва вышла из школьного возраста, во время летних каникул в Крыму. Эфрон был красивым юношей - с тонким лицом и огромными глазами, - и она сделала его своим «Бонапартом». Их обоих связывала романтическая привязанность к идее революции: отец Эфрона был террористом в революционном подполье. Но когда революция наконец пришла, оба они встали на сторону белых. Цветаеву отталкивала психология толпы, которая, как ей казалось, топтала отдельных людей. Когда Эфрон покинул Москву, чтобы присоединиться к армии Деникина на юге России, она изобразила его своим героем в *Лебедином стане* (1917–1921):

Белогвардейцы! Гордиев узел
Доблести русской!
Белогвардейцы! Белые грузди
Песенки русской!
Белогвардейцы! Белые звезды!
С неба не выскрести!
Белогвардейцы! Черные гвозди
В ребра Антихристу!.¹⁵

¹⁴ А. Саакянц, *Марина Цветаева: жизнь и творчество* (Москва, 1997), с. 249.

¹⁵ «Белая гвардия» (27 июля 1918), из цикла *Лебединый стан* (1917–1921), в кн.: M. Tsvetaeva, *Selected Poems*, пер. D. McDuff (Ньюкасл, 1987), с. 62.



Сергей Эфрон и Марина Цветаева

Следующие пять лет, с 1918 по 1922 год, молодые супруги жили в разлуке. Цветаева поклялась, что, если они оба переживут гражданскую войну, она последует за Эфроном «как собака», живя там, где он решит жить. Пока Эфрон сражался в армии Деникина на юге, Цветаева оставалась в Москве. В ежедневной борьбе за хлеб и топливо она преждевременно состарилась. Князь Сергей Волконский, ставший её близким другом в те годы, вспоминал её жизнь в «нетопленном доме, иногда без света, в голой квартире... маленькая Аля спит за ширмой, окружённая своими рисунками... нет топлива для жалкой печки, электрический свет тусклый... Тьма и холод входили с улицы так, будто им принадлежало это место»¹⁶. Отчаянные поиски пищи открыли Цветаевой ожесточающее воздействие революции. Ей казалось, что простой народ утратил всякое чувство человеческого приличия и нежности. Несмотря на любовь к России, открытие этой новой реальности заставило её задуматься об эмиграции.

Смерть младшей дочери Ирины в 1920 году стала катастрофическим потрясением. «Мама никогда не могла забыть, что дети здесь могут умереть от голода», - позднее писала её старшая дочь Аля.¹⁷ Смерть Ирины усилила потребность Цветаевой быть рядом с Эфроном. После осени 1920 года, когда разбитые белые армии отступили на юг через Крым и теснились на кораблях, спасаясь от большевиков, о нём не было никаких вестей. Она

¹⁶ Цит. по: V. Schweitzer, *Tsvetaeva*, пер. Н. Willetts (Лондон, 1992), с. 182–183.

¹⁷ Неопубликованное письмо, цит. по: Schweitzer, *Tsvetaeva*, с. 168.

говорила, что убьёт себя, если он не жив. Наконец Эфрона нашли в Константинополе. Она покинула Москву, чтобы присоединиться к нему в Берлине.

Цветаева описывает отъезд из России как своего рода смерть, отделение тела от души; она боялась, что, оторванная от страны родного языка, уже не сможет писать стихи. «Здесь рваная туфля - несчастье или героизм, - писала она Эренбургу незадолго до отъезда из Москвы, - там это позор. Люди примут меня за нищенку и погонят назад, откуда я пришла. Если это случится, я повешусь»¹⁸.

Потеря России усилила внимание Цветаевой к национальным темам. В 1920-е годы она написала ряд ностальгических стихотворений. Лучшие из них вошли в сборник *После России* (1928), последнюю книгу, опубликованную при её жизни:

Русской ржи от меня поклон,
Ниве, где баба застится.
Друг! Дожди за моим окном,
Беды и блажи на сердце...

Ты, в погудке дождей и бед
То ж, что Гомер - в гекзаметре,
Дай мне руку - на весь тот свет!
Здесь - мои обе заняты.¹⁹

Всё чаще она обращалась и к прозе - «эмиграция делает из меня прозаика»²⁰ - в ряде глубоко волнующих воспоминаний о потерянной России. «Я хочу воскресить весь тот мир, - объясняла она одной эмигрантке, - чтобы все они не напрасно жили, чтобы я не напрасно жила»²¹. То, по чему она тосковала в таких эссе, как «Мой Пушкин» (1937), была культурная традиция, составлявшая старую Россию в её сердце. Именно это она имела в виду, когда писала в «Тоске по родине», что чувствует себя:

Остолбеневши, как бревно,
Оставшееся от аллеи,²²

Как художник она чувствовала себя осиротевшей из-за разрыва с литературным сообществом, основанным Пушкиным.

Отсюда её сильное, почти дочернее влечение к Сергею Волконскому - теоретику эвритмии и бывшему директору Императорского театра, вынужденному бежать из Советской России в 1921 году. В Париже Волконский стал видным театральным критиком в эмигрантской

¹⁸ Цит. по: L. Feiler, *Marina Tsvetaeva* (Лондон, 1994), с. 203.

¹⁹ «Русской ржи от меня поклон» (7 мая 1925), в кн.: Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, т. 3, с. 126.

²⁰ Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, т. 3, с. 164.

²¹ Цветаева, *Неизданные письма*, с. 411. Многие из этих произведений доступны на английском языке в кн.: M. Tsvetaeva, *A Captive Spirit: Selected Prose*, пер. J. King (Лондон, 1983).

²² Цветаева, «Тоска по родине», в кн.: *Русская поэзия XX века*, с. 234.

печати. Он читал лекции по истории русской культуры в университетах Европы и США. Но именно его связь с культурной традицией XIX века делала его столь привлекательным для Цветаевой. Князь был внуком знаменитого декабриста; его отец был близким другом Пушкина. А сам он встречал поэта Тютчева в гостинной своей матери. Между Волконскими и семьёй Цветаевых существовала даже особая связь. Как упоминал Иван Цветаев в своей речи на открытии Музея изящных искусств в 1912 году, идею основания такого музея в Москве впервые высказала двоюродная бабка князя, Зинаида Волконская.²³

Цветаева влюбилась в Волконского - не в сексуальном смысле, Волконский почти наверняка был гомосексуален, - а в том возвышенном духе своих *amitiés littéraires*. После нескольких бесплодных лет лирическая поэзия снова потекла из Цветаевой. В цикле стихотворений *Ученик* (1921–1922) она представляет себя у ног пророка - «отца», - связывающего её с мудростью и ценностями прошлого. Стихотворение «К отцам» было посвящено «лучшему другу моей жизни», как она описывала Волконского Евгении Чириковой, «самому умному, увлекательному, очаровательному, старомодному, любознательному и - самому блестящему человеку в мире. Ему 63 года. Но, когда его видишь, забываешь, сколько тебе лет. Забываешь, где живёшь, какой век, какая дата»²⁴.

В мире, ревушем:
—Слава грядущим!
Что во мне шепчет:
—Слава прошедшим!»²⁵

Волконский посвятил свои *Мемуары* (1923) Цветаевой - возможно, в вознаграждение за то, что она перепечатала для издателя два толстых тома рукописи. Она видела в его воспоминаниях священное завещание традиции XIX века, прерванной в 1917 году. В честь их публикации она написала эссе под названием «Кедр: апология». Название было взято из прозвища князя, данного ему потому, что он посадил кедры на любимом участке земли - сегодня это лес площадью 12 000 гектаров - в родовом имении Борисоглебск Тамбовской губернии.

Кедр - самое высокое из деревьев, и самое прямое; он происходит и с Севера - сибирский кедр, - и с Юга - ливанский. Такова двойственная природа рода Волконских: Сибирь и Рим, где Зинаида поселилась как эмигрантка.²⁶

В предисловии к своим мемуарам Волконский выразил муку изгнанника:

Родина! Какая сложная мысль, и как трудно её уловить. Мы любим родину - кто же нет? Но что именно мы любим? То, что существовало? Или то, что будет? Мы любим свою страну. Но где наша страна? Разве она больше, чем клочок земли? И если мы отделены от этой земли, но всё же можем

²³ С. М. Волконский, *О декабристах: по семейным воспоминаниям* (Москва, 1994), с. 214. Идеи Зинаиды Волконской относительно Музея изящных искусств были опубликованы в журнале *Телескоп* в 1831 году. Подробнее см.: M. Fairweather, *Pilgrim Princess: A Life of Princess Zinaida Volkonsky* (Лондон, 1999), с. 226–227.

²⁴ Саакянц, *Марина Цветаева*, с. 249.

²⁵ Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, т. 3, с. 187.

²⁶ С. М. Волконский, *Мои воспоминания в двух томах* (Москва, 1992), с. 215.

в воображении воссоздать её, можем ли мы действительно сказать, что существует родина; и можем ли мы действительно сказать, что существует изгнание?²⁷

²⁷ Там же, с. 234–235.

Русские эмигрантские общины были компактными колониями, скреплёнными общим культурным наследием. Первое поколение русских изгнанников после 1917 года в основном объединяли надежда и убеждённость в том, что Советский Союз долго не просуществует и что в конце концов они вернутся в Россию. Они сравнивали своё положение с положением политических эмигрантов XIX века, которые уезжали за границу, чтобы из относительной свободы Европы бороться с царским режимом, а затем возвращались на родину. Живя в постоянной готовности к собственному возвращению, они, по существу, так и не распаковали чемоданы. Они отказывались признать себя кем-либо, кроме временных изгнанников. Своей задачей они считали сохранение старых традиций русского образа жизни: воспитание детей в русскоязычных школах, поддержание литургической жизни Русской церкви, сохранение ценностей и достижений русской культуры XIX века - чтобы восстановить все эти институты, когда они вернутся домой. Они видели в себе хранителей подлинного русского уклада, который подрывался советским режимом.

В «маленьких Россиях» Берлина, Парижа и Нью-Йорка эмигранты создавали собственные мифические версии «доброй русской жизни» до 1917 года. Они возвращались к прошлому, которого никогда не было, - к прошлому, которое на самом деле никогда не было столь хорошим и столь «русским», каким оно теперь вспоминалось эмигрантам. Набоков описывал первое поколение изгнанников из Советской России как «почти неосязаемых людей, которые в чужих городах подражали мёртвой цивилизации, отдалённым, почти легендарным, почти шумерским миражам Петербурга и Москвы 1900–1916 годов - что уже тогда, в двадцатые и тридцатые, звучало как 1916–1900 годы до Рождества Христова»¹.

Устраивались литературные вечера в частных комнатах и арендованных залах, где увядшие актрисы давали ностальгические отзвуки Московского Художественного театра, а посредственные авторы «брели сквозь туман ритмической прозы»². Были полуночные пасхальные службы в русской церкви, летние поездки в Биарриц - «как прежде» - и воскресные приёмы в чеховских домах на юге Франции, напоминавшие давно ушедшую эпоху «дворянской идиллии» в русской провинции. Русские, которые до революции усваивали иностранные привычки или вовсе не ходили в церковь, теперь, в изгнании, цеплялись за родные обычаи и православную веру. За границей произошло возрождение русской религиозности: среди эмигрантов много говорили о том, что революция была вызвана европейскими секулярными убеждениями, и проявляли такую степень религиозного соблюдения, какой они никогда не знали до 1917 года.

Изгнанники держались за родной язык так, словно это была их личность. Набоков, научившийся читать по-английски раньше, чем по-русски, в начале 1920-х годов, учась в Кембриджском университете, так боялся утратить владение русским языком, что решил ежедневно читать по десять страниц русского словаря Даля.

¹ В. Набоков, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (Harmondsworth, 1969), с. 216.

² Там же, с. 216.

Это подчёркивание своей русскости усиливалось взаимной неприязнью между изгнанниками и их хозяевами. Французы и немцы, в особенности, смотрели на русских как на варварских паразитов, живущих за счёт их собственных, разорённых войной экономик; русские же, хотя и были нищи, но в целом гораздо более начитаны, чем французы или немцы, считали себя выше этих «мелкобуржуазных» типов. По словам Набокова, русские в Берлине общались только с евреями. В одном месте *Других берегов*, где всё ещё слышен отголосок подобных настроений, Набоков утверждает, что единственным немцем в Берлине, с которым он когда-либо познакомился, был студент университета:

воспитанный, тихий, в очках, чьим хобби была смертная казнь... Хотя я давно потерял из виду Дитриха, я вполне могу представить себе выражение спокойного удовлетворения в его рыбьих голубых глазах, когда он теперь - возможно, в ту самую минуту, когда я пишу эти строки, - показывает своим хлопающим себя по ляжкам и хохочущим сослуживцам-ветеранам неожиданное изобилие сокровищ: совершенно *wunderbar* снимки, сделанные им во времена правления Гитлера.³

Сам объём художественного таланта в эмигрантских общинах неизбежно отделял их от обществ, среди которых они оказались. «Гетто эмиграции на самом деле было средой, насыщенной большей концентрацией культуры и более глубокой свободой мысли, чем та, которую мы видели в той или иной окружающей нас стране», - вспоминал Набоков в интервью 1966 года. «Кто захотел бы покинуть эту внутреннюю свободу, чтобы войти во внешний, незнакомый мир?»⁴ Кроме того, существовало политическое разделение между преимущественно левыми интеллектуалами Запада и теми русскими, которые бежали от большевиков. Берберова утверждала, что не было «ни одного известного писателя, который был бы за нас [эмигрантов]», - и с этим трудно не согласиться. Герберт Уэллс, Джордж Бернард Шоу, Ромен Роллан, Томас Манн, Андре Жид, Стефан Цвейг - все они заявляли о своей поддержке советского режима; другие, такие как Хемингуэй или блумсберийцы, в основном были равнодушны к тому, что происходило внутри Советского Союза.

Изолированные таким образом, эмигранты объединились вокруг символов русской культуры как средоточия своей национальной идентичности. Культура была единственным устойчивым элементом, который оставался у них в мире хаоса и разрушения, - единственным, что сохранилось для них от старой России. И при всех политических ссорах именно сохранение культурного наследия давало эмигрантам чувство общей цели. «Маленькие России» эмиграции были интеллектуальными родинami. Они не определялись привязанностью к земле или даже к истории реальной России: не было такого периода русской истории, вокруг которого они могли бы единодушно объединиться, ведь эмигрантская община включала и монархистов, и антимонархистов, и социалистов, и антисоциалистов.

В этих обществах литература стала *locus patriae* - местом отечества, а «толстый» литературный журнал - его главным институтом. Соединяя литературу с общественным комментарием и политикой, эти журналы организовывали своих читателей в сообщества мысли - как это было в России до 1917 года. В каждом крупном центре эмиграции были свои толстые журналы, и каждый журнал, в свою очередь, был связан с литературными

³ Там же, с. 213-214.

⁴ B. Boyd, *Nabokov: The Russian Years* (Лондон, 1990), с. 161.

клубами и кафе, представлявшими различные оттенки политических взглядов. Самый продаваемый журнал выходил в Париже - *Современные записки*, название которого должно было отсылать к двум самым престижным либеральным журналам XIX века: *Современнику* и *Отечественным запискам*. Заявленной миссией журнала было сохранение культурного наследия России. Это означало опору на проверенные имена, утвердившиеся ещё до 1917 года, - таких писателей, как Иван Бунин, Алексей Ремизов и «королева литературного Парижа» Зинаида Гиппиус, - что очень осложняло положение более молодых или более экспериментальных авторов, таких как Набоков и Цветаева. Спрос на успокоительное присутствие русской классики был достаточно велик, чтобы поддерживать существование целого ряда издательств.⁵

Пушкин стал своего рода символическим главой Русского зарубежья. Его день рождения отмечался как национальный праздник - за отсутствием какого-либо другого исторического события, которое эмигранты могли бы единодушно поминать. В Пушкине было многое, с чем эмигранты могли себя отождествить: его либерально-консервативный, карамзинский подход к русской истории; его осторожная поддержка монархии как опоры против анархического насилия революционной толпы; его бескомпромиссный индивидуализм и вера в художественную свободу; его «изгнание» из России - в его случае из Москвы и Петербурга. Возможно, не случайно именно эмиграция породила некоторых из самых блестящих пушкинистов XX века - среди них Набокова с его четырёхтомным аннотированным английским переводом *Евгения Онегина*.⁶

Среди парижских эмигрантов Бунина почитали как наследника этого литературного достояния, как живое подтверждение того, что реалистическая традиция Тургенева и Толстого продолжается в рассеянии. Как сам Бунин выразился в знаменитой речи 1924 года, «миссия эмиграции» состояла в том, чтобы выступать от имени «истинной России», защищая это наследие от модернистских искажений левого и советского искусства. Мантия национального лидера была возложена на Бунина как на писателя только после 1917 года. До революции многие не относили его к высшему разряду: его прозаический стиль казался тяжеловесным и традиционным по сравнению с любимыми писателями авангарда. Но после 1917 года в художественных ценностях эмигрантов произошёл переворот. Они стали отвергать литературный авангард, который связывали с революционерами, и, оказавшись за границей, находили большое утешение в старомодных «русских добродетелях» бунинской прозы. Как выразился один критик, произведения Бунина были «хранилищем завета», «священной связью» между эмиграцией и утраченной Россией. Даже Горький в Берлине бросал всё и запирался у себя, чтобы прочесть очередной том рассказов Бунина, как только тот приходил по почте из Парижа. Как наследника реалистической традиции, Горький считал Бунина последним великим русским писателем в оборванной линии Чехова и Толстого.⁷

⁵ См.: M. Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919–1939* (Нью-Йорк, 1990), гл. 4.

⁶ А. Пушкин, *Евгений Онегин*, пер. В. Набокова, 4 т. (Лондон, 1964).

⁷ Ф. Степун, «Литературные заметки», *Современные записки*, т. 27 (Париж, 1926), с. 327; Н. Берберова, *The Italics Are Mine*, пер. P. Radley (Лондон, 1991), с. 180.

В 1933 году Бунин получил Нобелевскую премию - первый русский писатель, удостоенный этой чести. Поскольку награда пришлась на время, когда Сталин заковывал советскую культуру в цепи, эмигранты восприняли её как признание того факта, что истинная Россия - определяемая культурой - находится за границей. Гиппиус, несколько склонная к поклонению героям, называла Бунина «премьер-министром России в изгнании». Другие приветствовали его как «русского Моисея», который приведёт изгнанников обратно в их землю обетованную.⁸

Россия, которую Бунин воссоздаёт в своих рассказах, - страна сновидения. В «Косцах» (1923) и «Неторопливой весне» (1924) он вызывает видение старой сельской России, которой никогда не существовало: солнечной счастливой страны девственных лесов и бескрайних степей, где крестьяне трудолюбивы и счастливы в своём труде, живут в гармонии с природой и своими соседями-землевладельцами - дворянами. Нельзя было вообразить более резкого контраста с мрачным изображением провинциального разложения в *Деревне*, романе, который впервые принёс ему известность в 1910 году, - и более ироничного контраста тоже. Ведь теперь Бунин уходил именно в ту сельскую фантазию, которую сам так много сделал, чтобы разрушить в своём раннем творчестве. В изгнании его литературная миссия состояла в том, чтобы противопоставить идиллию, которую он воображал в русской деревне, злу городов, где большевизм развратил добрые старые русские обычаи. Но изображаемая им страна, по его собственному признанию, была «Элизиумом прошлого», переходом «в некое сновидение», а не реальным местом, куда изгнанники могли бы вернуться.⁹

Уход в легендарное прошлое, возможно, естественная реакция художника, оторванного от родной земли. Набоков даже черпал художественное вдохновение из опыта изгнания. Но Бунину, должно быть, было особенно трудно писать, когда он был отрезан от собственной страны. Как реалист мог писать о России, которой больше не было? Эмиграция, как правило, порождает консерваторов в искусстве. Ретроспекция и ностальгия - её настроения. Даже Стравинский стал отходить от ультрамодернизма *Весны священной*, последнего крупного произведения своего «русского периода», к неоклассицизму своих парижских, баховских по духу сочинений. Другие застревают в стиле, который выработали на родине, - неспособные двигаться дальше в новом мире. Так было с Рахманиновым. Подобно прозе Бунина, его музыка оставалась заключённой в позднеромантический стиль XIX века.

Сергей Рахманинов учился композиции в Московской консерватории в то время, когда её музыкальным героем был Чайковский, и именно Чайковский оказал самое глубокое влияние на его жизнь и искусство. В изгнании, в Нью-Йорке после 1917 года, Рахманинов остался незатронутым авангардом - последним романтиком в современную эпоху. В показательном интервью 1939 года, которое композитор запретил публиковать при жизни, он объяснил Леонарду Либлингу из *The Musical Courier* своё чувство отчуждения от мира модернизма. Его музыкальная философия коренилась в русской духовной традиции, где

⁸ *Ivan Bunin: From the Other Shore, 1920–1933: A Portrait from Letters, Diaries and Fiction*, под ред. T. Marullo (Чикаго, 1995), с. 5.

⁹ J. Woodward, *Ivan Bunin: A Study of His Fiction* (Chapel Hill, 1980), с. 164

роль художника состояла в том, чтобы создавать красоту и говорить правду из глубины сердца:

Я чувствовал себя призраком, блуждающим в мире, ставшем чужим. Я не могу отбросить старый способ письма и не могу усвоить новый. Я прилагал напряжённые усилия, чтобы почувствовать музыкальный язык сегодняшнего дня, но он ко мне не приходит... Я всегда чувствую, что моя собственная музыка и мои реакции на всякую музыку остаются духовно теми же, бесконечно послушными в стремлении создавать красоту... Новая музыка, кажется, исходит не из сердца, а из головы. Её композиторы скорее думают, чем чувствуют. У них нет способности возвышать своими произведениями: они размышляют, протестуют, анализируют, рассуждают, рассчитывают и мрачно созерцают, но не возвышают.¹⁰

В своём последнем большом интервью, в 1941 году, Рахманинов раскрыл духовную связь между этим излиянием чувства и своей русскостью:

Я русский композитор, и земля моего рождения повлияла на мой темперамент и мировоззрение. Моя музыка - продукт этого темперамента, и потому это русская музыка. Я никогда сознательно не пытаюсь писать русскую музыку или какую-либо другую. То, что я стараюсь делать, записывая музыку, - это просто и прямо сказать то, что у меня на сердце.¹¹

«Русскость» музыки Рахманинова, своего рода лирическая ностальгия, стала эмоциональным источником его музыкального консерватизма в изгнании. Быть не в ногу со временем всегда было частью его образа. Родившийся в 1873 году в старинной дворянской семье Новгородской губернии, Рахманинов был несчастным ребёнком. Его отец ушёл из семьи и оставил мать без средств, когда мальчику было всего шесть лет. Два года спустя юного Рахманинова отправили учиться музыке в Петербург. Свои чувства он вложил в музыку. Он стал воспринимать себя как постороннего, и это романтическое чувство отчуждения слилось с его идентичностью художника, а позднее - эмигранта.

Тема изгнания и одиночества проявилась в его музыке уже на раннем этапе. Она звучала даже в его выпускной работе в консерватории - одноактной опере *Алеко* (1892), основанной на пушкинских *Цыганах*, где русский герой поэмы отвергнут цыганами и обречён на жизнь одинокого беглеца. Самая известная музыка Рахманинова до 1917 года уже была отмечена преждевременной ностальгией по родной земле: *Всенощное бдение* (1915), с сознательным подражанием древним церковным распевам; *Колокола* (1912), где он смог исследовать этот русский звук; и прежде всего фортепианные концерты. Завораживающая начальная тема Третьего фортепианного концерта (1909) по манере литургична и очень похожа на православный напев вечерней службы, использовавшийся в Киево-Печерском монастыре, хотя сам Рахманинов отрицал, что она имеет какой-либо религиозный источник.

Рахманинов никогда не был регулярным прихожанином, а после брака со своей двоюродной сестрой Натальей Сатиной - брака, запрещённого Русской церковью, - вовсе перестал ходить в церковь. И всё же он чувствовал глубокую привязанность к обрядам и

¹⁰ Цит. по: J. Haylock, *Rachmaninov* (Лондон, 1996), с. 82.

¹¹ С. Рахманинов, *Литературное наследие в 3-х томах* (Москва, 1978), т. 3, с. 144-148.

музыке Церкви, особенно к звону русских колоколов, напоминавших ему о детстве в Москве. Это стало одним из источников его ностальгии после 1917 года.

Другим источником ностальгии Рахманинова была тоска по русской земле. Он тосковал по одному конкретному клочку земли: имению своей жены Ивановке, в пятистах километрах к юго-востоку от Москвы, где проводил лето с восьмилетнего возраста, после того как Рахманиновы были вынуждены продать собственное имение. Ивановка хранила его детские и романтические воспоминания. В 1910 году имение стало его собственным через брак, и он переехал туда с Натальей. Ивановка была местом, где он написал почти все свои произведения до 1917 года. «В ней не было особых чудес - ни гор, ни оврагов, ни видов на океан, - вспоминал Рахманинов в 1931 году. - Она находилась в степи, и вместо безбрежного океана там были бесконечные поля пшеницы и ржи, простиравшиеся до горизонта»¹². Именно этот пейзаж, его дух, выражен в музыке Рахманинова.

«Русские, - объяснял он одному американскому журналу, явно думая прежде всего о себе, - чувствуют более сильную связь с почвой, чем любая другая нация. Это исходит из инстинктивной склонности к тишине, покою, восхищению природой и, возможно, стремлению к уединению. Мне кажется, каждый русский в какой-то мере отшельник»¹³. В 1917 году крестьяне Ивановки заставили Рахманинова покинуть дом. «Они часто напивались и бегали по имению с горящими факелами, - вспоминал один из деревенских жителей. - Они крали скот и вламывались в кладовые». После его отъезда - сначала в Швецию, а затем в США - дом был разграблен и сожжён¹⁴. Для Рахманинова потеря Ивановки приравнивалась к потере родины, и острая боль изгнания, которую он всегда ощущал, была смешана с памятью о ней.

Финансовые трудности заставили Рахманинова в сорок пять лет начать новую карьеру фортепианного виртуоза, ежегодно гастролируя по Европе или США. Его кочевой образ жизни оставлял мало времени для сочинения музыки. Но сам он объяснял свою неспособность писать болезненной разлукой с русской землёй: «Когда я покинул Россию, я оставил там и желание сочинять: потеряв страну, я потерял и самого себя».¹⁵

В Америке, где они купили свой первый дом в 1921 году, а затем во Франции и Швейцарии с 1930 года, Рахманиновы пытались воссоздать особую русскую атмосферу Ивановки, устраивая домашние приёмы для русских друзей. Бунин, Глазунов, Горовиц, Набоков, Фокин и Хейфец - все они были частыми гостями. Они говорили по-русски, держали русских слуг, русских поваров, русского секретаря, обращались к русским врачам и тщательно соблюдали все русские обычаи - например, пили чай из самовара и посещали полуночную службу. Их загородный дом во Франции, в Клерфонтене под Парижем, был куплен потому, что граничил с уединённым сосновым лесом, похожим на тот, по которому Рахманинов любил гулять в Ивановке.

¹² Там же, с. 52.

¹³ Там же, с. 53.

¹⁴ Haylock, *Rachmaninov*, с. 58.

¹⁵ Рахманинов, *Литературное наследие*, с. 128-131.

Русскую атмосферу, которую супруги воссоздали там, описали их американские друзья Сваны, посетившие их в 1931 году:

Похожий на шато дом, Ле-Павийон, защищённый от улицы прочной кованой оградой, хорошо подходил для этой русской жизни на широкий лад... Широкие ступени открытой веранды вели в парк. Вид был прекрасен: непритязательная зелень перед домом, теннисный корт, спрятанный среди кустарников, песчаные аллеи, обрамлённые высокими старыми деревьями, уходили в глубину парка, где находился большой пруд. Всё устройство очень напоминало старую русскую усадьбу... Маленькая калитка открывалась в обширные охотничьи угодья: сосновый лес с бесчисленными кроликами. Рахманинов любил сидеть под соснами и наблюдать за проделками кроликов. Утром большой стол в столовой накрывали к завтраку. Как в деревне в России, подавали чай, а к нему сливки, ветчину, сыр, яйца вкрутую. Все неторопливо сходились. Не было строгих правил или расписаний, которые нарушали бы утренний сон.¹⁶

Постепенно, по мере того как прежний уклад Ивановки возобновлялся, Рахманинов снова вернулся к сочинению музыки - к полномасштабным ностальгическим произведениям вроде Третьей симфонии (1936). Западные критики были удивлены консерватизмом гармонического языка симфонии, сравнивая её с романтизмом ушедшей эпохи. Но это означало не понять её русскости. Третья симфония была ретроспективным произведением - прощанием с русской традицией, - и весь её смысл состоял в том, чтобы задержаться в духе прошлого. На репетиции *Трёх русских песен* (1926) в США в 1930-е годы Рахманинов умолял хор петь медленнее. «Прошу вас, - сказал он певцам, - не портите это для благочестивого русского православного человека. Пожалуйста, пойте медленнее»¹⁷.

¹⁶ A. Swan and K. Swan, «Rachmaninoff: Personal Reminiscences», *The Musical Quarterly*, т. 30 (1944), с. 4.

¹⁷ B. Martin, *Rachmaninov: Composer, Pianist, Conductor* (Лондон, 1990), с. 312.

«Наша трагедия, - писала Нина Берберова о молодых писателях-эмигрантах 1920-х годов, - заключалась в нашей неспособности развиваться в отношении стиля».¹ Обновление стиля ставило перед эмигрантами коренную проблему. Если их задача как русских художников состояла в сохранении национальной культуры, то как они могли развиваться стилистически, не приспособиваясь к новой среде и тем самым, в известном смысле, не отрекаясь от России? Эта проблема главным образом затрагивала молодое поколение - писателей вроде Набокова, которые «вышли нагими из Революции»². Писатели старшего поколения, такие как Бунин, привезли с собой на Запад уже сложившуюся читательскую аудиторию и выработанный стиль, от которого не могли отойти. На них слишком сильно давила необходимость продолжать утешительные традиции прошлого - вновь и вновь создавать пьесы и рассказы о гнёздах русского дворянства, - а тех, кто пытался вырваться из этого круга, мало ценили и плохо понимали. Трагедия Цветаевой - потерять читателя, который поддерживал её как восходящую звезду дореволюционного авангарда, - была ещё одним вариантом того же опыта.

Моим стихам, написанным так рано,
Что и не знала я, что я - поэт,
Сорвавшимся, как брызги из фонтана,
Как искры из ракет,

Ворвавшимся, как маленькие черти,
В святилище, где сон и фимиам,
Моим стихам о юности и смерти,
Нечитанным стихам! -

Разбросанным в пыли по магазинам
Где их никто не брал и не берёт,
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черёд..³

Даже Милюков, бывший государственный деятель, историк и редактор парижского журнала *Последние новости*, говорил: «Я не понимаю Цветаеву»⁴. Но для писателей вроде Набокова, которым ещё только предстояло обрести почву под ногами, не было ни смысла, ни надежды возвращаться к прошлому. Старшее поколение уходило, а новое с каждым днём становилось всё менее русским, растворяясь в основном потоке европейской культуры. Чтобы создать нового читателя, таким писателям нужно было выйти за пределы старой формы.

¹ Берберова, *The Italics Are Mine*, с. 347.

² Там же, с. 268.

³ Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, т. 1, с. 140.

⁴ Берберова, *The Italics Are Mine*, с. 348.

Набоков стал первым крупным писателем, завершившим это литературное превращение. По словам Берберовой, он был единственным русскоязычным писателем её поколения, обладавшим гением, достаточным для того, чтобы создать не только новый стиль письма, но и нового читателя. «Через него мы научились отождествлять себя не с его вымышленными героями, - как того ожидали от читателей писатели девятнадцатого века, - а с автором, с Набоковым, и его экзистенциальные темы стали также и нашими темами»⁵. Набоков всегда утверждал, что его произведения не о России и не об эмигрантах. Но изгнание было их центральной темой. И даже если сам он видел в нём универсальную тему, метафору человеческого состояния, появление набоковских произведений в Берлине 1920-х годов было воспринято русскими эмигрантами как утверждение их собственной национальной идентичности. Тексты Набокова доказывали, что «Россия» - воплощённая в её культуре - по-прежнему оставалась с ними на Западе. Как выразилась Берберова, после выхода его первого большого романа *Защита Лужина* в 1930 году «великий русский писатель родился, словно феникс, из пепла Революции и изгнания. Наше существование обрело новый смысл. Всё моё поколение было оправдано. Мы были спасены»⁶.

Изгнание было вездесущей темой Набокова, хотя «печали и радости ностальгии» он открыл для себя задолго до того, как Революция уничтожила декорации его ранних лет.⁷ Набоков родился в 1899 году, старшим сыном в высококультурной и заметно либеральной аристократической семье из Петербурга, бежавшей из России в 1919 году. Его дед, Дмитрий Набоков, был министром юстиции в последние годы царствования Александра II, когда император обдумывал принятие либеральной конституции по европейскому образцу. До своей отставки в 1885 году он противостоял попыткам Александра III отменить либеральные судебные реформы 1864 года. Отец писателя, В. Д. Набоков, был известным либеральным юристом и влиятельным членом кадетской - Конституционно-демократической - партии в Первой думе 1906 года. Он составил манифест об отречении великого князя Михаила, которому в феврале 1917 года на короткое время было предложено принять престол, что официально положило конец монархии. Он также был управляющим делами Временного правительства, своего рода исполнительным секретарём кабинета, и сыграл важную роль в разработке избирательной системы Учредительного собрания. Захват власти большевиками вынудил Набоковых покинуть Россию: сначала они переехали в Лондон, затем в Берлин, где отец писателя редактировал газету *Руль* до тех пор, пока в 1922 году не был убит русским монархистом. На протяжении всей своей карьеры русского писателя в Европе Набоков сохранял псевдоним «Сирин» - имя легендарной райской птицы в русской мифологии, - чтобы отделить себя от своего знаменитого отца в эмигрантской среде.

Семья Набоковых была глубоко англофильской. Их особняк в Петербурге был наполнен «удобными плодами англосаксонской цивилизации», писал Набоков в *Speak, Memory*:

Мыло Pears, смоляно-чёрное в сухом виде и подобное топазу, когда его держали на свету мокрыми пальцами, служило для утренней ванны. Приятно было чувствовать, как уменьшается тяжесть английской складной ванны, когда она выпячивала резиновую нижнюю губу и извергала своё

⁵ Там же, с. 321.

⁶ Там же, с. 319.

⁷ Набоков, неопубликованная рукопись, цит. по: Boyd, *Nabokov: The Russian Years*, с. 51.

пенистое содержимое в помойное ведро. «Мы не могли улучшить крем, поэтому улучшили тубик», - заявляла английская зубная паста. За завтраком Golden Syrup, привезённый из Лондона, обвивал своими сияющими кольцами вращающуюся ложку, с которой достаточное его количество соскальзывало на кусок русского хлеба с маслом. Из английского магазина на Невском проспекте нескончаемой чередой прибывали всевозможные уютные, мягко-добротные вещи: фруктовые кексы, нюхательные соли, игральные карты, головоломки-картинки, полосатые блейзеры, тальково-белые теннисные мячи.⁸

Набокова научили читать по-английски раньше, чем он научился читать на родном языке. О нём, его брате и сестре заботилась «сбивающая с толку череда английских нянь и гувернанток», читавших им *Маленького лорда Фаунтлероя*; позднее появилась мадемуазель, читавшая детям *Несчастья Софи*, *Вокруг света за восемьдесят дней* и *Графа Монте-Кристо*. В некотором смысле Набоков рос как эмигрант. Школьником он держался особняком, воображая себя «изгнанным поэтом, тоскующим по далёкой, печальной и неугасимой России».⁹ Пушкин был вдохновением Набокова. Многие герои его романов были задуманы как замаскированные воплощения поэта. Набоков считал себя наследником Пушкина. До такой степени, что, когда в восемнадцать лет он оказался беженцем в Крыму, куда его семья скрылась от большевиков, он черпал вдохновение в образе самого себя как романтического изгнанника, странствующего по следам Пушкина, который был отправлен в ссылку за сто лет до того. Первый опубликованный сборник его стихов, *Горний путь* (1923), содержит на титульном листе эпиграф из пушкинского стихотворения «Анчар».

Из Крыма семья отплыла в Англию, где Набоков завершил образование в Тринити-колледже Кембриджа между 1919 и 1922 годами. Реальность послевоенной Англии была далека от англосаксонского мира грёз набоковского особняка в Петербурге. Комнаты в Тринити были холодными и сырыми, еда - невыносимой, а студенческие клубы были полны наивных социалистов, вроде курившего трубку «Несбита» в *Speak, Memory*, который видел в прошлом России только дурное, а в большевиках - только хорошее. [Позднее Набоков отождествил Р. А. Батлера, будущего заместителя премьер-министра от консерваторов и «ужасного зануду», с человеком, скрытым под маской Р. Несбита Бейна в *Speak, Memory*]. Набоков тосковал по дому. «История моих студенческих лет в Англии, - вспоминал он, - в действительности есть история моих попыток стать русским писателем. У меня было чувство, что Кембридж и все его прославленные черты - почтенные вязы, гербовые окна, болтливые башенные часы - сами по себе не имели значения, а существовали лишь для того, чтобы обрамлять и поддерживать мою богатую ностальгию»¹⁰.

Средоточием набоковской тоски по России было семейное имение Выра близ Петербурга. В нём заключались воспоминания его детства. В *Speak, Memory* он утверждал, что впервые почувствовал укол ностальгии в нежном возрасте пяти лет, когда, отдыхая в Европе, «рисовал указательным пальцем на подушке подъездную дорогу, изгибавшуюся к нашему дому в Выре». Боль утраты Выры была острой - возможно, более острой, чем потеря

⁸ Набоков, *Speak, Memory*, с. 63.

⁹ В. Набоков, *Strong Opinions* (Лондон, 1973), с. 178.

¹⁰ Набоков, *Speak, Memory*, с. 201.

значительной части семейного состояния или потеря родины, которую Набоков почти не знал, если не считать Выры и Петербурга. В *Speak, Memory* он подчёркивает это:

Следующий отрывок предназначен не для общего читателя, а для того особенного идиота, который, потеряв состояние в каком-нибудь крахе, думает, будто понимает меня.

Моя давняя - с 1917 года - ссора с советской диктатурой совершенно не связана с каким-либо вопросом собственности. Моё презрение к эмигранту, который «ненавидит красных» потому, что они «украли» его деньги и землю, полно и безусловно. Ностальгия, которую я лелеял все эти годы, есть гипертрофированное чувство утраченного детства, а не скорбь по утраченным банкнотам.

И, наконец: я оставляю за собой право тосковать по экологической нише:

...Под небом
Моёй Америки вздыхать
Об одном местечке в России.

Теперь общий читатель может продолжать.¹¹

Из кембриджской хмури - где каша за завтраком в Тринити-колледже была «такой же серой и тусклой, как небо над Грейт-Корт», - он писал матери, поселившейся в Берлине, в октябре 1920 года:

Мама, дорогая, вчера я проснулся среди ночи и спросил кого-то - не знаю кого: ночь, звёзды, Бога, - неужели я действительно никогда не вернусь, неужели всё и правда кончено, стёрто, уничтожено? Мама, мы должны вернуться, правда ведь? Не может быть, чтобы всё это умерло, обратилось в прах, - от такой мысли можно сойти с ума. Я хотел бы описать каждый кустик, каждый стебелёк в нашем божественном парке в Выре, - но никто не сможет этого понять. Как мало мы ценили наш рай! Надо было любить его пристальнее, сознательнее.¹²

Эта ностальгия по Выре стала источником вдохновения для *Speak, Memory*, где он с любовью описывает «каждый кустик» в попытке вернуть детские воспоминания и желания. Это был своего рода прустовский разговор о извилистости времени и сознания. Набоковская «память» была творческим актом, оживлением прошлого, которое через ассоциацию соединялось с настоящим, а затем преображалось в личность и искусство. Он однажды написал, что изгнанник обладает более острым чувством времени. Его необыкновенная способность воссоздавать словами ощущения прошлого, несомненно, была собственной прибылью изгнанника.¹³

Изгнание проходит лейтмотивом через всё творчество Набокова. *Машенька*, его первый роман, опубликованный в Берлине в 1926 году, был задуман как портрет эмигрантского состояния, даже если Набоков в предисловии к английской версии 1970 года подчёркивал его автобиографический характер. Ганин, герой романа, тоскуя по Машеньке, становится эмблемой мечты изгнанника: надежды вернуть и заново прожить утраченное счастье своей

¹¹ Там же, с. 61.

¹² Там же, с. 59

¹³ Цит. по: Boyd, *Nabokov: The Russian Years*, с. 177.

юности в России. В *Подвиге* (1932) герой, Мартын Эдельвейс, русский эмигрант из Крыма, учащийся в Кембриджском университете, мечтает вернуться в Россию. Его фантазии обретают форму, когда он отправляется в Берлин и, пройдя через леса, переходит русскую границу, чтобы уже не вернуться. Тема *Дара* (1938) также - «мрак и слава изгнания»¹⁴. Это тема всех русскоязычных романов Набокова, которых насчитывается девять. Их трагические персонажи - эмигранты, потерянные и одинокие в чужом мире или преследуемые прошлым, которое невозможно вернуть иначе как через творческую память фантазии или искусства. В *Даре* его герой, писатель Фёдор Годунов-Чердынцев, воссоздаёт литературную жизнь России в своих стихах. В *Подвиге* и *Бледном огне* - написанном по-английски в 1962 году - герой живёт в сновидческой России, чтобы укрыться от нищеты своего изгнания. Мысли Набокова о «далёкой северной стране», которую он назвал Земблей в *Бледном огне*, раскрывают реакцию писателя на изгнание:

1. Образ Земблы должен подкрадываться к читателю очень постепенно...

4. Никто не знает, никто не должен знать - даже Кинбот едва ли знает, - существует ли Зембла на самом деле.

5. Зембла и её персонажи должны оставаться в текучем, туманном состоянии...

6. Мы даже не знаем, является ли Зембла чистым вымыслом или своего рода лирическим подобием России - Zembla: Земля.¹⁵

В первом из англоязычных романов Набокова, *Подлинная жизнь Себастьяна Найта* (1941), тема изгнания возникает в иной форме: как раздвоенная идентичность. Герой, Себастьян, становится предметом биографии, якобы написанной его братом, который постепенно оказывается настоящим Себастьяном. Это чувство смятения и внутреннего разделения переживали многие эмигранты. Ходасевич очень трогательно пишет об этом в «Соррентинских фотографиях» - в своём сборнике *Европейская ночь* (1922–1927), - где сравнивает раздвоенное сознание изгнанника, смешение в его уме образов двух жизней, дома и за границей, с двойной экспозицией фотоплёнки.

Переход Набокова от письма по-русски к письму по-английски - сложная история, тесно связанная с принятием им новой, американской идентичности. Это, должно быть, был болезненный переход, как Набоков, знаменитый своим артистизмом, всегда любил подчёркивать. По его словам, это было «как учиться обращаться с вещами после того, как при взрыве потерял семь или восемь пальцев»¹⁶. Всю жизнь Набоков жаловался на неудобство письма по-английски - возможно, слишком часто, чтобы ему можно было полностью поверить: однажды в письме другу он признался, что его «лучшая работа была написана по-английски»¹⁷. Даже на вершине своего литературного мастерства он

¹⁴ Набоков, *Speak, Memory*, с. 214.

¹⁵ Цит. по: B. Boyd, *Nabokov: The American Years* (Лондон, 1992), с. 463–464.

¹⁶ Цит. по: A. Milbauer, *Transcending Exile: Conrad, Nabokov, I. B. Singer* (Майами, 1985), с. 41.

¹⁷ *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (Нью-Йорк, 1995), с. 64.

утверждал в послесловии 1956 года к *Лолите*, что его «частной трагедией» было отказаться от

моей естественной речи, моего свободного, богатого и бесконечно послушного русского языка ради второсортной разновидности английского, лишённой всех тех приспособлений - озадачивающего зеркала, чёрного бархатного задника, подразумеваемых ассоциаций и традиций, - которыми прирождённый иллюзионист, с развевающимися фалдами фрака, может волшебным образом пользоваться, чтобы по-своему преодолеть наследие.¹⁸

Но даже если подобные заявления были формой аффектации, его достижение неоспоримо. Поразительно, что писатель, которого называли верховным стилистом современного английского языка, писал на нём как иностранец. Как выразилась его жена Вера, он не только «перешёл от совершенно особой и сложной разновидности русского, целиком своей, которую он годами доводил до совершенства, превращая во что-то уникальное и свойственное только ему», но и принял «английский, которым затем стал владеть и который стал изгибать по своей воле, пока и он под его пером не превратился в нечто такое, каким прежде никогда не был в своей мелодичности и гибкости». Она пришла к выводу, что он заменил свою страстную связь с русским языком браком по расчёту, который, «как иногда случается с браком по расчёту, в свою очередь стал нежной любовной связью»¹⁹.

До тех пор пока Революция не разрушила его планы, Набоков собирался стать следующим Пушкиным. В позднейшие годы он обыгрывал этот образ остановленного гения, хотя на самом деле его английский стиль письма, который он развивал с пятилетнего возраста, всегда был столь же хорош, если не лучше, чем русский. Но, оказавшись в изгнании, Набоков ощутил, что пишет в пустоту. Освободившись от советского режима, он начал чувствовать, что свобода, которой он пользуется, обязана тому, что он работает *in vacuo* - без читателей и без общественного контекста, в котором можно писать, - так что «всё это приобрело некий оттенок хрупкой нереальности».²⁰ Цветаева выражала похожее отчаяние, хотя в её случае - без другого языка, на который можно было бы опереться, - оно означало куда более глубокую личную трагедию: «Из мира, где мои стихи были нужны, как хлеб, я пришла в мир, где никому не нужны стихи, ни мои стихи, ни какие-либо стихи, где стихи нужны как - десерт: если кому-нибудь - нужен - десерт...»²¹

Потребность в аудитории была главным мотивом перехода Набокова. Как он сам объяснял, писателю «нужно какое-то отражение, если не ответ»²². Его русскоязычная читательская публика с каждым годом сокращалась, поскольку дети эмигрантов растворялись в культуре той страны, где жили. Молодому русскому писателю вроде Набокова было почти невозможно зарабатывать на жизнь одним только писательством, а конкуренция была жестокой. «Попасть в литературу - всё равно что протиснуться в переполненный трамвай.

¹⁸ В. Набоков, «On a Book Entitled *Lolita*», в кн.: *Lolita* (Harmondsworth, 1995), с. 316–317.

¹⁹ S. Schiff, *Vera (Mrs Vladimir Nabokov)* (Нью-Йорк, 1999), с. 97–98.

²⁰ Набоков, *Speak, Memory*, с. 215.

²¹ М. Цветаева, «Потусторонний вечер», в кн.: *A Captive Spirit*, с. 166.

²² Интервью с Элвином Тоффлером в кн.: Набоков, *Strong Opinions*, с. 37

А оказавшись внутри, делаешь всё возможное, чтобы столкнуть всякого нового пассажира, который пытается ухватиться», - жаловался другой писатель, Георгий Иванов.²³

Берлин был особенно трудным местом для жизни, поскольку после прихода Гитлера к власти в 1933 году тысячи русских бежали из города. Набоковы остались в германской столице. Они жили в бедности: Вера работала секретарём, а Набоков давал частные уроки английского и французского. Но было очевидно, что им тоже придётся уехать. Вера была еврейкой, а в 1936 году человек, убивший отца Набокова, Сергей Таборицкий, был назначен заместителем руководителя гитлеровского ведомства по делам эмигрантов. Набоков в отчаянии искал академическую должность в Лондоне или Нью-Йорке, где угодно, только не в гитлеровской Германии, и в конце концов остановился на переезде в Париж в 1938 году. Оттуда Набоковы начали готовить отъезд в Нью-Йорк весной 1940 года, всего за две недели до того, как немцы достигли Парижа. В своей однокомнатной квартире возле Булонского леса Набоков запирался в ванной комнате, клал чемодан поперёк биде и печатал свой входной билет в английский литературный мир: *Подлинную жизнь Себастьяна Найта*, опубликованную в Нью-Йорке в 1941 году.

Переезд Набокова в Нью-Йорк был организован Александрой Толстой, дочерью писателя и главой Толстовского фонда, только что созданного для защиты интересов русских эмигрантов в Америке. Начало Второй мировой войны вызвало поток известных беженцев из гитлеровской Европы: Эйнштейн, Томас Манн, Хаксли, Оден, Стравинский, Барток и Шагал - все они нашли себе новый дом в США. Нью-Йорк был переполнен русскими эмигрантами. Будучи литературной столицей русской Америки, он имел ежедневную русскую газету *Новое русское слово* с общенациональной аудиторией в полмиллиона читателей. Набоковы поселились в «ужасной маленькой квартирке» на Западной 87-й улице, рядом с Центральным парком. Как писатель Набоков не был хорошо известен среди эмигрантов в США. До скандала и успеха *Лолиты*, завершённой в 1952 году, но опубликованной лишь в 1955-м, он с трудом выживал на писательские доходы. Подобно герою своего романа *Пнин* (1957), он был вынужден зарабатывать на жизнь временными преподавательскими местами в университетах, среди которых были Стэнфорд, Уэллсли и Корнелл. Впрочем, финансовые трудности не уменьшали значительной гордости Набокова. Когда Рахманинов прислал испытывавшему нужду писателю несколько своих старых костюмов, Набоков, бывший своего рода щёголем и сыном, возможно, самого элегантно одетого человека за всю историю Петербурга, вернул костюмы композитору, пожаловавшись, что они были сшиты «в эпоху Прелюдии».²⁴

[Отец Набокова славился своими прекрасно сшитыми английскими костюмами, которые он без всякой неловкости носил в думском собрании, где многие сельские депутаты были одеты в крестьянскую одежду. ((А. Тыркова-Вильямс, *На путях к свободе* (Нью-Йорк, 1952), с. 270).) Его портновская экстравагантность была обычным источником анекдотов в дореволюционном Петербурге. Говорили даже, что он отправлял своё нижнее бельё в Англию для стирки.]

²³. Цит. по: В. С. Яновский, *Elysian Fields* (De Kalb, Ill., 1987), с. 12.

²⁴ Boyd, *Nabokov: The American Years*, с. 13

«Америка теперь мой дом», - говорил Набоков в интервью 1964 года. «Я американский писатель»²⁵. Несмотря на его порой довольно язвительные портреты США - наиболее известный из них в *Лолите*, - похоже, это чувство было искренним. Набокову нравилось играть настоящего американца. Потеряв набоковское наследство по-старосветски, через революцию, он заработал своё состояние по-новосветски: трудом и умом.²⁶ Щедрая добыча *Лолиты* была знаком его успеха как американца, и он носил этот знак с большой гордостью. «Это единственный известный в истории случай, когда европейский бедняк стал собственным американским дядюшкой», - пишет завистливый, но восхищённый рецензент о русском писателе и эмигранте Вадиме - читай: Набокове - в *Смотри на арлекинов!* (1974).²⁷ Набоков не терпел никакой критики Америки. Он был патриотом. Всю жизнь он хранил верность присяге, которую принёс, став гражданином США в 1945 году. Когда издательство Gallimard подготовило обложку французского издания *Пнина*, где профессор стоял на американском флаге, Набоков возразил против того, чтобы звёздно-полосатый флаг «использовался как напольное покрытие или дорожное покрытие».²⁸

Антисоветская политика Набокова лежала в основе его американизма. Он думал, что Маккарти, вероятно, был прав относительно существования коммунистических шпионов в правительстве США. Он презирал либералов, питавших симпатии к Советскому Союзу. Он отказывался иметь какое-либо отношение к Советской России - даже в разгар Второй мировой войны, когда она была союзницей Запада. Когда Набоков узнал в 1945 году, что Василий Маклаков, официальный представитель русских эмигрантов во Франции, присутствовал на завтраке в советском посольстве в Париже и выпил тост «за родину, за Красную армию, за Сталина», он с гневом написал другу:

Я могу понять отречение от своих принципов в одном исключительном случае: если бы мне сказали, что самых близких мне людей будут пытать или пощадят в зависимости от моего ответа, я немедленно согласился бы на что угодно - на идеологическую измену или на грязные дела - и даже с любовью занялся бы пробормом на сталинском заду. Был ли Маклаков поставлен в такое положение? Очевидно, нет.

Остаётся лишь наметить классификацию эмиграции. Я различаю пять основных разрядов:

1. Обывательское большинство, которое не любит большевиков за то, что те отняли у них их клочок земли или деньги, или двенадцать ильфо-петровских стульев.
2. Те, кто мечтает о погромах и румынском царе, а теперь братски сходится с Советами, потому что чувствует в Советском Союзе Советский Союз русского народа.
3. Дураки.
4. Те, кто оказался за границей по инерции: пошляки и карьеристы, преследующие собственную выгоду и легкомысленно служащие любому вождю.
5. Порядочные свободолюбивые люди, старая гвардия русской интеллигенции, которые непоколебимо презирают насилие над языком, над мыслью, над истиной.²⁹

²⁵ Там же, с. 22; Набоков, *Strong Opinions*, с. 26.

²⁶ Schiff, *Vera*, с. 246.

²⁷ В. Набоков, *Look at the Harlequins!* (Harmondsworth, 1980), с. 105.

²⁸ Цит. по: Schiff, *Vera*, с. 338.

²⁹ Boyd, *Nabokov: The American Years*, с. 84–85

Набоков относил себя к последней категории. В своих курсах по русской литературе он отказывался читать лекции о какой-либо литературе после 1917 года, хотя на занятиях в Корнелле сделал исключение для Ахматовой и поэзии Пастернака.³⁰

[Набоков обычно отзывался об Ахматовой и о многочисленных женщинах, подражавших её раннему стилю, пренебрежительно. В *Пнине* отчуждённая жена профессора, Лиза, «ритмично, протяжными, низкими тонами» поёт жестокую пародию на стихи Ахматовой:

Я надела темное платье
И монашенки я скромней:
Из слоновой кости распяты
Над холодной постелью моей.

Но огни небывалых оргий
Прожигают мое забытье,
И шепчу я имя Георгий --
Золотое имя твое!

(V. Nabokov, *Pnin* (Harmondsworth, 2000), p. 47). Ахматова была глубоко оскорблена этой пародией, в которой обыгрывался образ «полублудницы, полумонахини», использованный Ждановым в 1948 году (Л. Чуковская, *Записки об Анне Ахматовой*, 2 vols. (Paris, 1980), vol. 2, p. 383).]

Он был столь же враждебен к реалистической традиции XIX века, которая искала в литературе социальное содержание и идеи, - традиции, в которой он справедливо видел предшественницу советского подхода к литературе. Именно на этом основании он критиковал и *Доктора Живаго* («унылый, банальный материал»), соперничавшего с *Лолитой* за первые места в списках бестселлеров в 1958 году, и *Архипелаг ГУЛАГ* Солженицына (1973–1975) («своего рода сочная журналистика, бесформенная, многословная и повторяющаяся»)³¹ - хотя здесь, должно быть, сыграла свою роль и некоторая ревность: ведь, в отличие от Пастернака и Солженицына, Набоков так и не получил Нобелевской премии. И всё же, несмотря на свои политические отрицания, он ощущал глубокую привязанность к русской традиции. Он мечтал написать ещё один роман на родном языке. Он чувствовал, что нечто от его трагического героя Пнина - неуклюжего, благородного эмигрантского профессора русского языка, который никак не может приспособиться к американской среде, - было не только в нём самом, но и во всех лучших эмигрантах.

В 1965 году Набоков работал над русским переводом *Лолиты*. В послесловии к английскому изданию он назвал свой переход с русского на английский «частной трагедией». Но теперь он начал послесловие к русскому изданию признанием, что процесс обратного перевода собственной прозы оказался для него разочарованием:

³⁰ См., например: В. Набоков, *Selected Letters* (Нью-Йорк, 1989), с. 47–48.

³¹ Boyd, *Nabokov: The American Years*, с. 371, 648

Увы, тот «дивный русский язык», который, как мне казалось, ждал меня где-то -цветущий, словно верная весна, за плотно запертыми воротами, ключ от которых я столько лет бережно хранил, - оказался несуществующим; а за воротами не было ничего, кроме обугленных пней и безнадёжного осеннего простора, и ключ в моей руке больше походил на отмычку.³²

Русский язык ушёл вперёд с тех пор, как Набоков покинул родину, и «озадачивающее зеркало, чёрный бархатный задник, подразумеваемые ассоциации и традиции», которыми он, словно маг, пользовался в своих ранних русских романах, теперь были утрачены для его советского читателя.

³² Цит. по: там же, с. 490.

Когда поэтесса Зинаида Гиппиус и её муж Дмитрий Мережковский прибыли в Париж в 1919 году, они открыли дверь своей квартиры собственным ключом и обнаружили, что всё осталось на месте: книги, бельё, кухонная утварь.¹ Эмиграция стала возвращением во второй дом. Для многих представителей старой петербургской элиты приезд в Париж был словно возвращением к прежнему космополитическому образу жизни, который они сами когда-то воспроизводили в Петербурге. Великий князь Александр Михайлович, шурин последнего царя, прибыл в Париж в тот же год, что и Мережковские, и, словно почтовый голубь, направился в отель «Риц» - счета за проживание он оплачивал за счёт редкой коллекции царских монет, с которой бежал из родной страны. Этот Париж был не столько «маленькой Россией», сколько микрокосмом - и продолжением - необычайного культурного возрождения, происходившего в Петербурге между 1900 и 1916 годами. Дягилев, Стравинский, Бенуа, Бакст, Шаляпин, Гончарова, Кусевицкий и Прокофьев - все они сделали Париж своим домом.

Появление таких эмигрантов усилило два взаимосвязанных аспекта культурного образа России на Западе. Первый из них заключался в новом осознании европейского характера русской культуры, проявившегося в так называемом «неоклассическом» стиле Стравинского, Прокофьева и «Русских балетов». Сам Стравинский не любил этот термин, утверждая, что он «ровным счётом ничего» не означает и что музыка по самой своей природе вообще не может ничего выражать.² Но его неоклассицизм сам по себе был заявлением художественных принципов. Это был сознательный отказ от русской крестьянской музыки его раннего, неонационалистического периода, от яростных скифских ритмов «Весны священной», которые как бы прорвались наружу в революции 1917 года. Вынужденный жить в изгнании, Стравинский теперь с ностальгией цеплялся за идеал красоты, воплощённый в классическом наследии его родного Петербурга. Он обращался к Баху и Перголези и, прежде всего, к итало-славянской линии - Березовскому, Глинке и Чайковскому, - сформировавшей особое направление русского музыкального стиля в XVIII и XIX веках.

Важной частью этого нового обращения к имперскому прошлому стало продвижение Дягилевым балетов Чайковского в Париже. До 1917 года на Западе Чайковского считали наименее интересным из русских композиторов. Его музыка, по словам французского критика Альфреда Брюно в 1903 году, была «лишена того русского характера, который радует и привлекает нас в музыке новой славянской школы»³. В ней видели бледное подражание Бетховену и Брамсу; ей недоставало той экзотической русскости, которую Запад ожидал от «Русских балетов». Балеты Чайковского не входили в русские сезоны. Но после 1917 года ностальгия по старому имперскому Петербургу и его классическим традициям, которые музыка Чайковского воплощала в себе, привела к сознательному стремлению парижских эмигрантов заново определить себя через эту идентичность. Дягилев возобновил постановку «Спящей красавицы» 1890 года для парижского сезона

¹ Берберова, *The Italics Are Mine*, с. 240–241.

² М. Oliver, *Igor Stravinsky* (Лондон, 1995), с. 96.

³ А. Bruneau, *Musiques de Russie et musiciens de France* (Париж, 1903), с. 28.

1921 года. Стравинский, заново оркестровавший некоторые части партитуры, написал открытое письмо в лондонскую *Times*, в котором приветствовал этот балет как «самое подлинное выражение той эпохи нашей русской жизни, которую мы называем “петербургским периодом”». Теперь Стравинский утверждал, что эта традиция была столь же русской, как и культура, основанная на фольклоре, которую до 1914 года «Русские балеты» представляли Западу в таких произведениях, как его собственная «Жар-птица»:

Музыка Чайковского, которая не всем кажется очевидно русской, часто бывает глубже русской, чем та, на которую давно уже навесили поверхностный ярлык московской живописности. Эта музыка столь же русская, как стихи Пушкина или песни Глинки. Не культивируя специально в своём искусстве «русскую крестьянскую душу», Чайковский бессознательно вобрал в себя подлинные национальные источники нашей расы.⁴

Второй культурной чертой эмигрантов в Париже стало новое утверждение аристократических ценностей, лежавших в основе петровского имперского наследия. Под внешним блеском славянской экзотики именно этот аристократизм составлял внутренний дух «Мира искусства». Он тоже коренился в музыке Чайковского, которая впервые сблизила трёх сооснователей «Мира искусства» - Бенуа, Filosofova и Дягилева - в начале 1890-х годов. То, что они любили в балетах Чайковского, как Бенуа писал в своих «Воспоминаниях» в 1939 году, было их «аристократическим духом», оставшимся «не затронутым никакими демократическими уклонами», какие можно было найти в утилитарных формах искусства.⁵ Именно эти ценности «искусства для искусства» парижские эмигранты и стали ценить превыше всего. Они создали культ александровской эпохи с её высоким французским ампиром и утончённой художественной аристократией, воплощённой в Пушкине. Обращение к этим прежним опорам было естественной реакцией эмигрантов. Революция уничтожила аристократическую цивилизацию, из которой происходило большинство из них, заставив их искать второй дом в Европе. В какой-то мере, вопреки утверждениям Набокова, их потрясла и утрата того статуса, которым они пользовались как представители имущественной элиты своей страны. С паспортами Нансена - паспортами Лиги Наций - и карточками регистрации иностранцев сыновья помещиков вроде Стравинского и Набокова возмущались тем, что западные государства обращались с ними как с «гражданами второго сорта».⁶

Русские паспорта эмигрантов утратили силу после образования Советского Союза: Россия как государство перестала существовать. Вместо прежних документов эмигрантам и другим лицам без гражданства выдавали временные «нансеновские» паспорта, названные по имени полярного исследователя Фритьофа Нансена, Верховного комиссара Лиги Наций по делам беженцев. Владельцы этих непрочных паспортов сталкивались с долгими задержками и враждебными допросами чиновников по всему Западу всякий раз, когда путешествовали или регистрировались для работы.

«Русские балеты» были центром русской культурной жизни в Париже. Это было своего рода парижское посольство петербургского возрождения во главе с послом Дягилевым. После военных гастролей в Америке он привёз труппу во Францию в надежде вновь

⁴ Цит. по: Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, т. 2, с. 1529, 1532.

⁵ А. Бенуа, *Reminiscences of the Russian Ballet* (Лондон, 1941), с. 130.

⁶ R. Craft, *Stravinsky: Chronicle of a Friendship* (Нью-Йорк, 1994), с. 313; Набоков, *Speak, Memory*, с. 212.

собрать свою победоносную команду художников и положить конец вечным финансовым затруднениям, воспользовавшись французским рынком русского искусства, который так хорошо служил ему до войны. Поскольку Фокин поселился в Америке, Дягилеву был нужен новый хореограф, способный продолжить самобытную русскую балетную традицию, восходившую к школе Петипа. Он нашёл его в лице Джорджа Баланчина, урождённого Георгия Баланчивадзе. Родившийся в Петербурге в 1904 году, сын грузинского композитора, Баланчин учился в Императорской балетной академии Петипа и работал в труппе Мариинского театра в Петербурге, прежде чем в 1924 году отправиться на гастроли в Европу. Дягилев увидел в Баланчине жизненно важную связь с петербургскими традициями, и первое, о чём он спросил его после того, как танцовщики Баланчина показали несколько номеров, привезённых из России, было: сможет ли он перенести их на сцену.⁷ Близость Баланчина к музыке Стравинского сделала его идеальным выбором для Дягилева, чьи парижские планы отводили балетам Стравинского центральное место. Первое сотрудничество Стравинского и Баланчина - «*Аполлон Мусaget*» 1928 года - стало началом их пожизненного партнёрства композитора и хореографа. Именно это партнёрство обеспечило выживание современного балета - изобретения Дягилева - как самостоятельной формы искусства.

«Русские балеты» 1920-х годов определялись принципами неоклассицизма. В танце это означало возвращение к аполлонической строгости классической школы: к абстрактному, почти архитектурному рисунку в движениях ансамбля; к восстановлению мужского танцовщика в героическом качестве; к принесению сюжета в жертву чувственным связям между музыкой, цветом и движением. В музыке это означало отказ от русской национальной школы и стилизованное подражание классическим - преимущественно итальянским - традициям Петербурга, как, например, в комедии дель арте Стравинского «Пульчинелла» 1920 года и его одноактной опере-буфф «Мавра» 1922 года, посвящённой памяти Пушкина, Глинки и Чайковского. Это новое обращение к классической традиции было очевидной реакцией эмигрантов. После хаоса и разрушений революционного периода они тосковали по какому-либо ощущению порядка. Они оглядывались на европейские ценности и наследие Петербурга, чтобы вновь определить себя как европейцев и перенести свою «Россию» на Запад. Они хотели извлечь прежние истины из-под обломков Петербурга.

После смерти Дягилева в 1929 году «Русские балеты» распались. Импресарио всегда был вдохновляющей силой этой группы. Он обладал таким присутствием, что после его ухода из комнаты у людей возникало чувство развязки после кульминации. Поэтому, когда он покинул этот мир, почти неизбежно случилось так, что его звёзды разошлись каждая своим путём. Многие работали в различных гастрольных труппах «Русского балета», унаследовавших репертуар и блеск первоначальной дягилевской организации: Фокин, Мясин, Бенуа, Нижинская, Баланчин. Другие, как Анна Павлова, пошли своим путём, создавая небольшие труппы, продолжавшие экспериментаторскую традицию Дягилева. В Англии его ученики заложили основы британского балета: Нинетт де Валуа и «Вик-Уэллс балет», позднее ставший Королевским балетом, «Балет Рамбер» и «Маркова-Долин балет»

⁷ S. Volkov, *St Petersburg: A Cultural History* (Лондон, 1996), с. 315.

- все они были наследниками «Русских балетов». Баланчин перенёс дягилевскую традицию в Америку, где в 1933 году основал «Нью-Йорк Сити балет».

Париж был выходом на Запад, дверью, через которую изгнанные русские находили новую родину. Большинство тех, кто поселился в Париже в 1920-е годы, в конце концов бежали в Америку по мере того, как в 1930-е приближалась угроза войны. Главным притяжением Америки были её свобода и безопасность. Такие художники, как Стравинский и Шагал, спасались из гитлеровской Европы, чтобы спокойно работать в Соединённых Штатах. Для Стравинского это не было вопросом политики: он публично поддерживал итальянских фашистов. «У меня непреодолимое желание воздать почести вашему дуче. Он спаситель Италии и - будем надеяться - Европы», - сказал он итальянской газете в начале 1930-х годов.⁸ И хотя он ненавидел нацистов, нападавших на его музыку, после 1933 года он тщательно держался на расстоянии от своих немецко-еврейских контактов. Скорее это был вопрос его собственного удобства: он любил порядок и нуждался в нём для работы.

Композитор Николас Набоков, двоюродный брат писателя, вспоминает показательный случай. Вскоре после прибытия в Америку Стравинский встревожился возможностью революции и там. Он спросил одного знакомого, вероятно ли это; когда тот ответил, что возможно, Стравинский «потрясённым и возмущённым тоном» спросил: «Но куда же я тогда поеду?»⁹ Пережив русскую революцию, Стравинский глубинно, на уровне политического инстинкта, боялся беспорядка.

После года преподавания в Гарвардском университете он нашёл убежище в Лос-Анджелесе, где купил свой первый дом - небольшую пригородную виллу в Западном Голливуде, которая оставалась его домом следующие тридцать лет. Лос-Анджелес привлек многих художников из Европы, главным образом благодаря киноиндустрии; немецкий писатель Томас Манн называл военный Голливуд «более интеллектуально стимулирующим и космополитическим городом, чем когда-либо были Париж или Мюнхен»¹⁰. Среди друзей Стравинских были Бертольд Брехт и Чарли Чаплин, Рене Клер и Грета Гарбо, Макс Рейнхардт и Альма Малер, вышедшая замуж за Франца Верфеля, Лион Фейхтвангер и Эрих Мария Ремарк. Такой космополитизм делал Соединённые Штаты естественным домом для многих русских эмигрантов. Их «плавильный котёл» народов, особенно в Нью-Йорке и Лос-Анджелесе, напоминал культурную среду, в которой они жили в Петербурге. Америка позволяла им развиваться как международным художникам, не тревожимым, как это было в Европе, тягостными вопросами национальной идентичности.

Это желание освободиться от России, вырваться к новой идентичности, Набоков выразил в стихотворении «К России» 1939 года, написанном незадолго до его собственного отъезда из Парижа в США.

⁸ Цит. по: H. Sachs, *Music in Fascist Italy* (Лондон, 1987), с. 168

⁹ Oliver, *Igor Stravinsky*, с. 139.

¹⁰ Цит. по: там же, с. 143.

Отвяжись, я тебя умоляю!
Вечер страшен, гул жизни затих.
Я беспомощен. Я умираю
от слепых наплываний твоих.

Тот, кто вольно отчизну покинул,
волен быть на вершинах о ней,
но теперь я спустился в долину,
и теперь приближаться не смей.

Навсегда я готов затаиться
и без имени жить. Я готов,
чтоб с тобой и во снах не сходиться,
отказаться от всяческих снов;

обескровить себя, искалечить,
не касаться любимейших книг,
променять на любое наречье
всё, что есть у меня, - мой язык.

Но зато, о Россия, сквозь слёзы,
сквозь траву двух несмежных могил,
сквозь дрожащие пятна берёзы,
сквозь всё то, чем я смолоду жил,

дорогими слепыми глазами
не смотри на меня, пожалей,
не ищи в этой угольной яме,
не нащупывай жизни моей!

Ибо годы прошли и столетья,
и за горе, за муку, за стыд,
- поздно, поздно! - никто не ответит,
и душа никому не простит.¹¹

Исход Стравинского в Америку прошёл по сходному эмоциональному пути. Он хотел забыть прошлое и двигаться дальше. Детство было для него болезненным воспоминанием. Он потерял отца, двух братьев и дочь прежде, чем «потерял» Россию в 1917 году. Ему нужно было оставить Россию позади. Но она не отпускала его. Будучи эмигрантом во Франции, Стравинский пытался отрицать собственную русскость. Он принял некий европейский космополитизм, который временами становился, как когда-то в самом Петербурге, синонимом аристократического высокомерия и презрения к тому, что на Западе считали «Россией», то есть к версии крестьянской культуры, которую он сам

¹¹ *Twentieth-century Russian Poetry*, с. 379–380. Перевод автора.

воспроизвёл в «Жар-птице» и «Весне священной». «Я не считаю себя особенно русским, - сказал он швейцарскому журналисту в 1928 году. - Я космополит»¹². В Париже Стравинский вращался в модных кругах Кокто и Пруста, Пуленка и Равеля, Пикассо и Коко Шанель. Шанель стала его любовницей и превратила его из довольно непривлекательного и скромного человека, каким он прибыл в Париж в 1920 году, в *homme dur et monoclé* - жёсткого человека с моноклем, элегантно одетого в безупречно сшитые костюмы и изображённого Пикассо с азиатскими глазами.

Стравинский публично и демонстративно дистанцировался от крестьянской России, вдохновлявшей его ранние произведения. Она превратилась в красную Россию, которую он презирал, - Россию, предавшую его. Он отрицал влияние фольклора на своё творчество. Он утверждал - ложно, - что древнерусская обстановка «Весны священной» была случайным выбором, возникшим уже после музыки, которую он якобы сочинил сначала, не думая о фольклоре.¹³ Точно так же он отрицал русские корни «Свадебки» - произведения, целиком основанного на музыкальном фольклоре. «Я ничего не заимствовал из народных пьес, - писал он в своей «Хронике моей жизни» в 1935 году. - Воссоздание деревенского свадебного обряда, которого я, во всяком случае, никогда не видел, мне и в голову не приходило. Этнографические вопросы меня очень мало интересовали»¹⁴. Возможно, он пытался отличить свою музыку от поддельного фольклора - лучше сказать, «фейклора» - сталинского режима с его псевдонародными танцевальными ансамблями и оркестрами балалаек, хорами Красной армии, наряженными в условные «народные» костюмы и изображавшими счастливых крестьян, тогда как настоящие крестьяне голодали или томились в лагерях после сталинской войны за то, чтобы загнать их всех в колхозы. Но та настойчивость, с которой он стремился стереть свои русские корни, говорит о более резкой, личной реакции.

Музыка неоклассического периода Стравинского была выражением его «космополитической» идентичности. В вдохновлённых джазом произведениях вроде Октета для духовых 1923 года или в классически построенных сочинениях, таких как Фортепианный концерт 1924 года, почти нет ничего явно «русского» - и уж тем более музыкального фольклора; ещё меньше его в позднейших произведениях вроде «Дамбартон-Окс» 1937 года или Симфонии до мажор 1938 года. Тот факт, что для своей «оперы-оратории» «Царь Эдип» 1927 года он выбрал латинский язык - а не родной русский и не усвоенный французский, - ещё больше подкрепляет эту мысль. Николас Набоков, проведший Рождество 1947 года у Стравинских в Голливуде, был поражён кажущейся полнотой разрыва композитора с родной страной. «Для Стравинского Россия - это язык, которым он пользуется с великолепной, гурманской ловкостью; это несколько книг; Глинка и Чайковский. Всё остальное либо оставляет его равнодушным, либо вызывает у него гнев, презрение и бурную неприязнь»¹⁵. Стравинский обладал удивительной, хамелеоновой способностью приспосабливаться и обживаться в чужих средах. Возможно, это тоже было продуктом его петербургского происхождения. Его сын

¹² Цит. по: F. Lesure, ред., *Stravinsky: Études et témoignages* (Париж, 1982), с. 243.

¹³ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, т. 1, с. 891.

¹⁴ И. Стравинский, *Chronique de ma vie* (1935); цитируется по английскому переводу: *An Autobiography* (Нью-Йорк, 1962), с. 53.

¹⁵ Н. Набоков, *Old Friends and New Music* (Лондон, 1951), с. 143.

вспоминал, что «каждый раз, когда мы переезжали на несколько недель, отец всегда умел придать вид постоянства тому, что на самом деле было весьма временным... Всю жизнь, где бы он ни находился, он всегда умел окружить себя собственной атмосферой».¹⁶

В 1934 году композитор стал гражданином Франции - решение, которое он объяснял тем, что нашёл в Париже свой «интеллектуальный климат», а также тем, что называл «своего рода стыдом перед моей родиной»¹⁷. И всё же, несмотря на французский паспорт и тщательно выстроенный образ Художника мира, Стравинский хранил глубокие чувства к стране своего рождения. Он был куда сильнее укоренён в родной культуре, чем готов был признать; и эти чувства скрытым образом выражались в его произведениях. Стравинский испытывал глубокую ностальгию по Петербургу - городу, который, как он писал в 1959 году, был «настолько частью моей жизни, что я почти боюсь заглянуть глубже в себя, как бы не обнаружить, какая часть меня всё ещё связана с ним»¹⁸. Воспоминание о нём было настолько болезненным, что в 1955 году композитор отказался от приглашения в Хельсинки на том основании, что это «слишком близко к одному городу, который я не имею никакого желания увидеть снова»¹⁹. И всё же он любил Рим и Венецию, потому что они напоминали ему Петербург. Сублимированная ностальгия Стравинского по городу его рождения отчётливо слышна в его балете в духе Чайковского «Поцелуй феи» 1928 года. Он столь же ностальгически вспоминал Устилуг - семейное имение на Волыни, где сочинил «Весну священную»²⁰. Устилуг был темой, которую он ни с кем не обсуждал. Для него было неизмеримым источником боли незнание того, что случилось с домом, где прошли самые счастливые дни его детства. И всё же сам факт, что над «Свадебкой» он работал дольше, чем над любой другой партитурой, говорит о его чувствах к этому месту. Произведение основывалось на источниках, которые он забрал из дома во время своего последнего приезда туда.

На протяжении всей жизни в изгнании Стравинский сохранял эмоциональную привязанность к обрядам и культуре Русской церкви, даже если во Франции интеллектуально его привлекала католическая традиция, которую он прославил в «Симфонии псалмов» 1930 года. В середине 1920-х годов, после почти тридцати лет нерелигиозности, Стравинский вернулся к активной жизни в православной общине - отчасти под влиянием жены Кати, становившейся всё более набожной во время долгой болезни, от которой она в конце концов умерла в 1939 году. Как художник и как эмигрант, Стравинский находил утешение в дисциплине и порядке Русской церкви. «Чем больше вы отрываете себя от канонов христианской церкви, - говорил он интервьюеру, работая над «Симфонией псалмов», - тем больше вы отрываете себя от истины».

Эти каноны столь же истинны для сочинения оркестра, как и для жизни отдельного человека. Они - единственное место, где порядок осуществляется во всей полноте: не умозрительный, искусственный порядок, а божественный порядок, который дан нам и который должен проявляться как во внутренней жизни, так и в её внешнем выражении - в живописи, музыке и так

¹⁶ T. Stravinsky, *Catherine and Igor Stravinsky: A Family Album* (Лондон, 1973), с. 4.

¹⁷ S. Walsh, *Igor Stravinsky: A Creative Spring. Russia and France 1882–1934* (Лондон, 2000), с. 531.

¹⁸ И. Стравинский и R. Craft, *Expositions and Developments* (Лондон, 1962), с. 33.

¹⁹ Craft, *Stravinsky*, с. 120.

²⁰ Там же, с. 320.

далее. Это борьба против анархии, не столько против беспорядка, сколько против отсутствия порядка. Я сторонник архитектуры в искусстве, поскольку архитектура есть воплощение порядка; творческая работа - это протест против анархии и небытия.²¹

Стравинский стал регулярно посещать службы в русской церкви на улице Дарю. Он окружал себя предметами православного богослужения - его дома в Ницце и Париже были полны икон и крестов. Он датировал свои музыкальные наброски по православному календарю. Он переписывался с русскими священниками во всех главных центрах эмиграции, а русский священник в Ницце стал «практически членом» его тамошнего дома.²² Стравинский утверждал, что сильнее всего его притягивала к Русской церкви «языковая» сторона: ему нравилось звучание славянской литургии.²³ Оно слышно в его славянских песнопениях для русской церкви.

[До того как перейти на латинский язык, он намеревался положить и «Симфонию псалмов» на славянский текст.]

Это желание вернуться к религии своего рождения было связано и с глубокой любовью к России. Всю жизнь Стравинский придерживался русских обычаев своего детства в дореволюционном Петербурге. Даже в Лос-Анджелесе его дом оставался форпостом старой России. Гостиная была наполнена русскими книгами и предметами, картинами и иконами. Стравинские общались с русскими друзьями. Они нанимали русскую прислугу. Дома они говорили по-русски. Стравинский говорил по-английски или по-французски только тогда, когда это было необходимо, и притом с сильным акцентом. Он пил чай по-русски - в стакане, с вареньем. Он ел суп той же ложкой, с которой его в детстве кормила бабушка.²⁴

Шагал был ещё одним Художником мира, скрывавшим русское сердце. Как и Стравинский, он сам создал свой образ космополита. Он любил утверждать, что вопросы идентичности, которые критики постоянно задавали ему - «Вы еврейский художник? Русский? Или французский?» - на самом деле его не занимали. «Вы говорите, а я буду работать», - часто повторял он²⁵. Но подобные заявления нельзя принимать за чистую монету. Шагал сам сочинял свою биографию - и часто её менял. Главные решения своей жизни он, по его словам, принимал исходя из собственного удобства как практикующего художника. В 1922 году он эмигрировал из Советской России потому, что условия там мешали ему работать. В Западной Европе, напротив, он уже был знаменит и знал, что сможет разбогатеть. Нет свидетельств того, что его затронуло большевистское разрушение синагог и значительной части еврейского квартала в его родном Витебске.²⁶ В 1941 году, когда Шагал бежал из Парижа в Америку, опасность со стороны нацистов была вполне реальной, хотя и здесь он оправдывал переезд соображениями личного удобства. На протяжении всей жизни Шагал оставался странником, нигде не оседая окончательно и

²¹ Цит. по: Walsh, *Igor Stravinsky*, с. 500.

²² Стравинский и Craft, *Expositions and Developments*, с. 76.

²³ V. Stravinsky and R. Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents* (Нью-Йорк, 1978), с. 76.

²⁴ Craft, *Stravinsky*, с. 329.

²⁵ S. Alexander, *Marc Chagall: A Biography* (Лондон, 1979), с. 52

²⁶ O. Figes, *A People's Tragedy: The Russian Revolution, 1891-1924* (Лондон, 1996), с. 749-750.

не называя никакую страну своей. Подобно персонажам своих картин, он жил, не касаясь земли ногами.

Тем не менее оставшийся без ответа вопрос о его национальности был центральным для жизни и искусства художника. Из различных элементов, слившихся в его личности - еврейского, русского, французского, американского и международного, - именно русский значил для него больше всего. «Звание “русский художник”, - однажды заметил Шагал, - значит для меня больше, чем любая международная слава. В моих картинах нет ни одного сантиметра, свободного от тоски по родной земле»²⁷. Тоска Шагала была сосредоточена на Витебске - наполовину еврейском, наполовину русском городе на границе России и Белоруссии, где он вырос в 1890-е годы, сын мелкого торговца. В 1941 году город захватили нацисты, и всё его еврейское население было уничтожено. Три года спустя Шагал написал трогательное причитание «Моему родному городу, Витебску», опубликованное как письмо в *The New York Times*.

Давно я не видел тебя и не ходил среди твоих огороженных улиц. Ты не спрашивал меня с болью, почему я покинул тебя на столько лет, хотя любил тебя. Нет, ты думал: парень ушёл куда-то на поиски ярких, необычных красок, чтобы осыпать ими, как снегом или звёздами, наши крыши. Но где он их возьмёт? Почему он не может найти их ближе? В твоей земле я оставил могилы своих предков и разбросанные камни. Я не жил с тобой, и всё же не было ни одной моей картины, в которой не отразились бы твои радости и печали. Все эти годы у меня была одна постоянная тревога: понимает ли меня мой родной город?²⁸

Витебск был миром, который Шагал идеализировал. Это было не столько место, сколько мифический идеал, художественное пространство его детских воспоминаний. В своих фантастических картинах он заново создавал Витебск как мир сновидений. Грязные улицы реального города волшебным образом преображались в краски, напоминавшие праздничные декорации к сказкам матушки Гусыни. Спрос на его витебскую тему был так велик, а Шагал использовал её столь беспощадно, что критики обвиняли его в превращении собственной экзотики в товар под видом искусства. Пикассо говорил, что он делец. Художник Борис Аронсон жаловался, что Шагал «всё время делает “Скрипача на крыше”».²⁹ И всё же, как бы он ни торговал витебской темой, его тоска по дому была достаточно подлинной.

Евреи в Израиле не могли понять, как Шагал мог так ностальгировать по жизни в России. Разве это не была страна погромов? Но Витебск был городом, где евреи не просто сосуществовали с русскими; они были также наследниками русской культуры. Как Мандельштам, польско-русский еврей, Шагал отождествлял себя с русской традицией: она была для него путём в культуру и ценности Европы. «Россия» до 1917 года была большой космополитической цивилизацией. Она вобрала в себя всю западную культуру, подобно тому как Шагал, будучи евреем, вобрал в себя культуру России. Россия освобождала таких евреев, как Шагал, от провинциальных установок их родных городов и

²⁷ Alexander, *Marc Chagall*, с. 312.

²⁸ *The New York Times* (15 февраля 1944).

²⁹ Alexander, *Marc Chagall*, с. 255, 434.

связывала их с большим миром.³⁰ Только Россия могла вдохновить такие чувства. Ни одна из других восточноевропейских цивилизаций не была достаточно велика, чтобы дать евреям культурную родину.

³⁰ Об этом аспекте образа Мандельштама см.: С. Cavanagh, «Synthetic Nationality: Mandel'shtam and Chaadaev», *Slavic Review*, т. 49, № 4 (1990), с. 597–610.

Когда Цветаева переехала в Париж в 1925 году, она надеялась найти там более широкую читательскую аудиторию для своих стихов. В Праге ей приходилось с трудом «сводить концы с концами телом и пером», как позднее так памятно определит положение эмигрантских писателей Набоков.¹ Она перебивалась переводами и помощью друзей. Но постоянная борьба за существование тяжело сказывалась на её отношениях с Эфроном - вечным студентом, который не мог найти работу, - а также с дочерью и новорождённым сыном.

Эфрон начал отдаляться от неё - несомненно, теряя терпение из-за её постоянных любовных увлечений, - и увлёкся политикой. В Париже он сразу же погрузился в евразийское движение, чьё представление о России как об отдельном азиатском, или туранском, континенте уже ранее увлекло Стравинского. К середине 1920-х годов движение начало раскалываться. Его правое крыло заигрывало с фашистами, тогда как левое, к которому склонялся Эфрон, выступало за союз с советским режимом как выразителем их имперских идеалов России - вождя особой евразийской цивилизации, враждебно противопоставленной Западу. Они отбросили прежнюю оппозицию большевистскому режиму, признавая его - возможно, ошибочно - народным, а потому законным победителем в гражданской войне, и поддерживали его дело как единственную надежду на возрождение Великой России.

Эфрон был громким сторонником возвращения на родину. Он хотел искупить свою «вину» за то, что воевал на стороне белых в гражданской войне, отдав жизнь делу советского - читай: русского - народа. В 1931 году Эфрон подал прошение о возвращении в сталинскую Россию. Его хорошо известная тоска по России сделала его очевидной мишенью для НКВД, который имел практику использовать подобные слабости для проникновения в эмигрантскую среду. Эфрон был завербован как агент НКВД с обещанием, что со временем ему позволят вернуться в Советскую Россию. В 1930-е годы он стал главным организатором парижского Союза возвращения на родину. Это была ширма НКВД.

Политическая деятельность Эфрона чрезвычайно обострила его отношения с Цветаевой. Она понимала его потребность вернуться домой, но столь же ясно сознавала, что происходило в сталинской России. Она обвиняла мужа в наивности: он закрывал глаза на то, чего не хотел видеть. Они постоянно спорили - она предупреждала его, что если он вернётся в Советский Союз, то окажется в Сибири или хуже; он отвечал, что «пойдёт туда, куда пошлют»². И всё же Цветаева знала: если он уедет, она, как всегда, последует за мужем - «как собака».

Деятельность Эфрона сделала положение самой Цветаевой в эмигрантском обществе невыносимым. Считалось, что она сама большевичка, не в последнюю очередь из-за её продолжающихся связей с «советскими писателями», такими как Пастернак и Белый, которые, как и она, были укоренены в дореволюционном авангарде. Она всё больше

¹ Набоков, *Speak, Memory*, с. 217.

² Кудрова, *После России*, с. 201.

оказывалась одинокой в среде, которая всё решительнее избегала любых контактов с советским миром. «Я чувствую, что мне здесь нет места», - писала она чешской писательнице Анне Тесковой. Французы были «общительны, но поверхностны» и «интересуются только собой», тогда как «от русских меня отделяет моя поэзия, которую никто не понимает; мои личные взгляды, которые одни принимают за большевизм, другие - за монархизм или анархизм; и, наконец, - вся я сама».³

Берберова описывала Цветаеву в Париже как «изгнанницу»: «у неё не было читателей» и «не было отклика на то, что она писала».⁴ *После России*, последний прижизненный сборник её стихов, вышел в Париже в 1928 году. Из ста пронумерованных экземпляров по подписке⁵ было куплено лишь двадцать пять. В эти последние годы жизни за границей поэзия Цветаевой всё отчётливее несёт следы её растущего отчуждения и одиночества.

Скажи: довольно мўки — на
Сад — одинокий, как сама.
Но около и сам не стань,
Сад - одинокий, как ты сам.⁶

«Всё толкает меня к России», - писала она Анне Тесковой в 1934 году. - «Здесь я не нужна. Там я невозможна».⁷ Цветаева всё сильнее раздражалась на редакторов эмигрантских журналов - профессоров и политиков вроде Милюкова, которые не понимали её прозы и кромсали её на части, подгоняя под аккуратный, вычищенный стиль своих изданий. Это раздражение заставляло её складывать чрезмерно радужное представление о литературной жизни в Советском Союзе. Она убеждала себя, что там она будет «нужна», что там её снова смогут печатать, что она найдёт новый круг друзей-писателей, которые будут «смотреть на меня как на свою».⁸

С каждым годом она всё сильнее ощущала «млечный зов» родного языка, который, как она знала, был необходим не только её искусству, но и самой её личности. Эта физическая тоска по России была куда сильнее и непосредственнее любых интеллектуальных оправданий её продолжающейся эмиграции: будто Россия заключена в ней самой и, подобно чемодану, набитому сочинениями Пушкина, может быть увезена куда угодно. «Поэт, - заключала она, - не может выжить в эмиграции: нет почвы, на которой стоять, - нет среды и языка. Нет - корней»⁹. Подобно рябине, её искусство нуждалось в том, чтобы быть укоренённым в земле.

³ М. Цветаева, *Письма к А. Тесковой* (Прага, 1969), с. 96–97.

⁴ Берберова, *The Italics Are Mine*, с. 202.

⁵ Feiler, *Marina Tsvetaeva*, с. 189.

⁶ Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, т. 3, с. 176.

⁷ Цветаева, *Письма к А. Тесковой*, с. 112.

⁸ Schweitzer, *Tsvetaeva*, с. 345.

⁹ Цит. по: Broude, *Ot Khodasevicha do Nabokova*, с. 19–20.

В 1937 году Эфрон был разоблачён как советский агент и оказался замешан в убийстве советского шпиона, отказавшегося вернуться в Советский Союз. Преследуемый французской полицией, Эфрон бежал в Советский Союз, где ранее в том же году уже поселилась Аля. Теперь Цветаева не могла оставаться во Франции. Отвергнутая всеми, она уже не могла там жить. Берберова видела её в последний раз осенью 1938 года. Это были похороны князя Сергея Волконского - в тот момент, когда его гроб выносили из церкви на улице Франсуа Жерара. «Она стояла у входа, глаза полны слёз, постаревшая, почти седая, руки скрещены на груди... Она стояла словно заражённая чумой: никто к ней не подходил. Как и все остальные, я прошла мимо неё».¹⁰ 12 июня 1939 года Цветаева с сыном отплыла из Гавра в Советский Союз. Накануне отъезда она написала Тесковой: «Прощайте! То, что теперь будет, уже не трудно; то, что теперь будет, - судьба».¹¹ Пастернак предупреждал Цветаеву: «Не возвращайтесь в Россию - там холодно, там сквозняк». Это было эхо её собственного пророческого страха:

А я — руки настезь! — застыла — столбняк!
Чтоб выдул мне душу — российский сквозняк!¹²

Но она была похожа на мужа: она не слышала того, чего не хотела слышать. Многие изгнанники, вернувшиеся в сталинскую Россию, делали это, зная - или внутренне предчувствуя, - что возвращаются к жизни рабской. Это было мерой их отчаянного положения на Западе, их тоски по общественной среде, в которой они могли бы работать: они были готовы закрыть глаза на суровую действительность «новой жизни» в Советском Союзе. Тоска по дому брала верх над основным инстинктом самосохранения. Максим Горький был первым крупным деятелем культуры, испытавшим опасности возвращения. Писатель, который в ранних романах, таких как *Мать*, выступал поборником революционного дела, разочаровался в революции из-за её насилия и хаоса в 1917 году. В социализме он видел силу культурного прогресса и просвещения, приближающую Россию к идеалам Запада. Но вместо того чтобы возвестить новую цивилизацию, уличные бои, приведшие Ленина к власти, подвели страну, как предупреждал Горький, к краю «тёмного века» «азиатского варварства». Классовая ненависть народа и его жажда мести, раздуваемые большевистской риторикой, грозили уничтожить всё доброе. Дикий террор гражданской войны, за которым последовал голод, унёсший миллионы жизней, казался страшным подтверждением горьковского пророчества. Смело он выступал против ленинского режима с 1917 по 1921 год, когда, глубоко потрясённый всем увиденным за эти годы, покинул Россию и уехал в Берлин. Не в силах жить в Советской России, Горький не мог, однако, вынести и жизни за границей. Несколько лет он колебался в этом раздвоенном состоянии: тосковал по России и вместе с тем был

¹⁰ Берберова, *The Italics Are Mine*, с. 352.

¹¹ Цветаева, *Письма к А. Тесковой*, с. 147.

¹² Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, т. 2, с. 292.

слишком болен ею, чтобы вернуться домой. Из Берлина он беспокойно скитался по курортным городам Германии и Чехословакии, прежде чем поселиться в итальянском Сорренто. «Нет, я не могу ехать в Россию, - писал он Ромену Роллану в 1924 году. - В России я был бы врагом всего и всех; это было бы всё равно что биться головой о стену».¹³

Однако после смерти Ленина в 1924 году Горький пересмотрел своё отношение. Его охватило раскаяние из-за разрыва с большевистским вождём, и он убедил себя, как выразилась Берберова, «что смерть Ленина оставила его сиротой вместе со всей Россией»¹⁴. Его восторженные *Воспоминания о Ленине* стали первым шагом к примирению с ленинскими преемниками в Кремле. Он начал думать о возвращении в Советский Союз, но откладывал решение, возможно, боясь того, что может там обнаружить.

Тем временем два его эпических романа - *Дело Артамоновых* 1925 года и *Жизнь Клима Самгина* 1925–1936 годов - имели на Западе слабый успех: его дидактический стиль уже не встречал прежнего расположения. Подъём фашизма в Италии, ставшей его приёмной родиной, заставил Горького усомниться во всех прежних идеалах - тех самых идеалах, на которых основывалась его оппозиция большевикам, - в Европе как исторической силе нравственного прогресса и цивилизации. Чем сильнее он разочаровывался в фашистской Европе, тем больше склонялся к возвеличиванию Советской России как нравственно превосходящей системы.

В 1928 году Горький вернулся в Советский Союз - сначала для серии летних поездок, а окончательно поселился там в 1931 году. Блудного сына осыпали почестями: ему предоставили знаменитый особняк Рябушинского в Москве, построенный Шехтелем; две большие загородные дачи; личную прислугу - которая, как оказалось, состояла из лубянских соглядатаев; и поставки специальных продуктов из того же отдела НКВД, который обслуживал Сталина. Всё это давалось с целью заручиться политической поддержкой Горького и представить его западному миру как советского писателя.¹⁵

В то время мнение на Западе было поровну разделено относительно того, кто должен получить Нобелевскую премию - Горький или Бунин. Когда Кремль поддержал кандидатуру Горького, соперничество двух писателей стало более широкой политической борьбой за право говорить от имени культурной традиции, восходившей к Пушкину и Толстому: Москва или парижские эмигранты?

Советский режим, в который вернулся Горький, был глубоко расколот между сталинистами и так называемыми правыми - такими как Томский и Бухарин, - выступавшими против сталинской убийственной политики коллективизации и индустриализации. Поначалу Горький занимал место где-то посередине: в целом он поддерживал цели Сталина, пытаясь при этом сдерживать его крайние методы. Но всё чаще он оказывался в оппозиции к сталинскому режиму. Горький никогда не был человеком, способным молчать, если что-то

¹³ AG, Pg-In.

¹⁴ Берберова, *The Italics Are Mine*, с. 189.

¹⁵ М.: V. Shentalinsky, *The KGB's Literary Archive: The Discovery and Ultimate Fate of Russia's Suppressed Writers*, пер. J. Crowfoot (Лондон, 1995), с. 252–254.

ему не нравилось. Он выступал против Ленина и его царства террора; теперь он стал занозой и для Сталина.

Он протестовал против преследования Замятина, Булгакова и Пильняка, хотя не привлёк внимания к аресту Мандельштама в 1934 году. Он высказывал возражения против культа личности Сталина и даже отказался от поручения Кремля написать о нём агиографический очерк. В своих дневниках 1930-х годов, после его смерти запертых в архивах НКВД, Горький сравнивал Сталина с «чудовищной блохой», которую пропаганда и массовый страх «раздули до невероятных размеров».¹⁶

НКВД установил за Горьким плотное наблюдение. Есть свидетельства, что Горький был связан с заговором против Сталина вместе с Бухариным и Кировым - ленинградским партийным руководителем, убитым в 1934 году, возможно, по приказу Сталина. Смерть Горького в 1936 году тоже могла быть следствием этого заговора. Некоторое время он страдал хроническим гриппом, вызванным болезнью лёгких и сердца. Во время бухаринского показательного процесса 1938 года врачи Горького были признаны виновными в «медицинском убийстве» писателя. Возможно, Сталин использовал естественную смерть писателя как предлог для уничтожения своих политических врагов; но участие Горького в оппозиции делает столь же вероятным предположение, что Сталин приказал его убить. Почти несомненно, что НКВД убил сына Горького, Максима Пешкова, в 1934 году; и это могло быть частью плана ослабить самого Горького.¹⁷ Во всяком случае, смерть писателя наступила в чрезвычайно удобный для Сталина момент - как раз перед показательными процессами Зиновьева и Каменева, которые Горький намеревался разоблачить как фарс в западной печати. Вдова Горького, когда её спросили об этом в 1963 году, твёрдо утверждала, что её муж был убит сталинскими агентами. Но истина, вероятно, уже никогда не будет установлена.¹⁸

Прокофьев был другой крупной фигурой, вернувшейся в сталинскую Россию - в самый разгар Большого террора, в 1934 году. Композитор никогда не отличался политической проницательностью, но неудачное время его возвращения даже по его меркам было результатом поразительной наивности. Политика мало значила для Прокофьева. Он считал, что его музыка выше всего этого. Казалось, он верил, что может вернуться в Советский Союз и остаться не затронутым сталинской политикой.

Возможно, это было связано с его ранней славой вундеркинда в Петербурге. Ребёнок состоятельных и обожавших его родителей, Прокофьев с ранних лет был проникнут непоколебимой верой в собственное предназначение. К тринадцати годам, когда он поступил в Петербургскую консерваторию, на его счету уже было четыре оперы. Перед всеми был русский Моцарт.

¹⁶ L. Spiridonova, «Gorky and Stalin (According to New Materials from A. M. Gorky's Archive)», *Russian Review*, т. 54, № 3 (1995), с. 418–423.

¹⁷ Shentalinsky, *The KGB's Literary Archive*, с. 262.

¹⁸ Подробнее см.: R. Conquest, *The Great Terror: A Reassessment* (Лондон, 1990), с. 387–389; В. В. Иванов, «Почему Сталин убил Горького?», *Вопросы литературы* (1993), № 1.

В 1917 году он избежал революции, уехав с матерью на Кавказ, а затем эмигрировал через Владивосток и Японию в Соединённые Штаты. Поскольку Рахманинов незадолго до этого прибыл в Америку, пресса неизбежно сравнивала их двоих. Более экспериментальный стиль Прокофьева, в глазах в целом консервативных американских критиков, ставил его на второе место. Спустя годы Прокофьев вспоминал, как бродил по Центральному парку Нью-Йорка и

думал с холодной яростью о великолепных американских оркестрах, которым не было никакого дела до моей музыки... Я приехал сюда слишком рано; этот младенец - Америка - ещё не созрел для понимания новой музыки. Следовало ли мне вернуться домой? Но как? Россия была со всех сторон окружена белыми силами, да и вообще - кто хочет возвращаться домой с пустыми руками?¹⁹

По словам Берберовой, Прокофьева не раз слышали говорящим: «Здесь мне нет места, пока жив Рахманинов, а он проживёт ещё десять или пятнадцать лет. Европа для меня недостаточна, а в Америке я не хочу быть вторым».²⁰

В 1920 году Прокофьев покинул Нью-Йорк и поселился в Париже. Но со Стравинским, уже прочно обосновавшимся там, покорить французскую столицу Прокофьеву было ещё труднее. Покровительство Дягилева в Париже имело решающее значение, а Стравинский был «любимым сыном» импресарио. Прокофьев любил писать для оперы - интерес, происходивший из его любви к музыкальному воплощению русских романов: *Война и мир*, *Игрок* Достоевского и *Огненный ангел* Брюсова были превращены им в оперы. Но Дягилев, как известно, объявил оперу «устаревшим» видом искусства.²¹ *Русские балеты* были основаны на поиске невербального синтеза искусств - танца, пантомимы, музыки и изобразительного искусства, но не литературы. Стравинский, напротив, был предан балету - форме искусства, пользовавшейся на Западе огромным престижем как нечто в высшей степени «русское».

Поощряемый Дягилевым, Прокофьев в 1920-е годы написал музыку к трём балетам. *Шут* 1921 года имел умеренный успех, хотя это задело Стравинского, который впоследствии интриговал, чтобы настроить парижских законодателей музыкального вкуса - Надю Буланже, Пуленка и «Шестёрку» - против Прокофьева. Второй балет, *Стальной скок* 1927 года, обращавшийся к советской тематике, был осуждён парижскими эмигрантами как «кремлёвская пропаганда», хотя на самом деле идея принадлежала Дягилеву. Лишь последний из балетов Прокофьева, *Блудный сын* 1929 года, имел безусловный успех. Его тема была близка сердцу композитора.

Прокофьев стал в Париже одинокой фигурой. У него был небольшой круг русских друзей, в который входили композитор Николай Набоков, дирижёр Сергей Кусевицкий и поэт Константин Бальмонт. Семь лет он трудился над оперой *Огненный ангел* 1927 года - произведением, которое всегда считал своим шедевром, но так и не увидел поставленным.

¹⁹ Сергей Прокофьев: материалы, документы, воспоминания (Москва, 1960), с. 166.

²⁰ Берберова, *The Italics Are Mine*, с. 352.

²¹ Сергей Прокофьев, с. 150.

Его центральная тема - непреодолимая пропасть между двумя мирами - во многом говорила и о его собственной оторванности от России.

Изолированный от эмигрантской общины в Париже, Прокофьев начал устанавливать контакты с советским музыкальным истеблишментом. В 1927 году он принял приглашение Кремля совершить концертное турне по Советскому Союзу. По возвращении в Петербург его захлестнули чувства. «Я как-то успел забыть, каков Петербург на самом деле, - записал он в дневнике этой поездки. - Я начал думать, что его европейское очарование поблекнет по сравнению с Западом и что, напротив, Москва представляет собой нечто уникальное. Теперь же величие города перехватило мне дыхание».²²

Роскошная постановка его *Любви к трём апельсинам* 1919 года в Мариинском театре заставила его почувствовать, что наконец-то он признан величайшим ныне живущим русским композитором. Советские власти сделали всё возможное, чтобы заманить его обратно окончательно. Луначарский, нарком культуры, позволивший ему уехать за границу в 1917 году - «Вы революционер в музыке, мы революционеры в жизни... Я не стану вас удерживать»,²³ - теперь пытался убедить композитора вернуться в Советскую Россию, цитируя знаменитое открытое «Письмо-поэму» Маяковского к Горькому 1927 года, в котором тот спрашивал, почему Горький живёт в Италии, когда в России так много работы. Маяковский был старым знакомым Прокофьева; накануне отъезда Прокофьева в Америку Маяковский посвятил ему том своих стихов: «Президенту музыки земного шара от президента поэзии земного шара: Прокофьеву». Другой старый друг, авангардный режиссёр Мейерхольд, с воодушевлением говорил о новых совместных работах по воплощению русской классики на сцене. Тоска по этим старым союзникам стала решающим фактором в решении Прокофьева вернуться.

«Общество иностранцев меня не вдохновляет, - признавался он в 1933 году, -

потому что я русский, а значит, как никто мало приспособлен к изгнанию, к тому, чтобы оставаться самим собой в психологическом климате, который не принадлежит моей расе. Мои соотечественники и я носим свою страну с собой. Не всю, но достаточно, чтобы сначала это было едва болезненно, затем всё сильнее, пока, наконец, не сломит нас окончательно... Мне нужно снова вжиться в атмосферу моей родины. Мне нужно снова видеть настоящие зимы и весны, которые возникают вдруг, от одного мгновения к другому. Мне нужно слышать, как русский язык звучит у меня в ушах. Мне нужно говорить с людьми моей плоти и крови, чтобы они дали мне то, чего мне здесь недостаёт, - свои песни, мои песни».²⁴

С 1932 года Прокофьев начал проводить половину года в Москве; четыре года спустя он перевёз туда жену и двух сыновей окончательно. Ему были предоставлены все удобства: просторная квартира в Москве с собственной мебелью, привезённой из Парижа, и свобода ездить на Запад - в то время как советских граждан отправляли в ГУЛАГ навсегда за один

²² С. С. Прокофьев, *Soviet Diary 1927 and Other Writings* (Лондон, 1991), с. 69.

²³ *Сергей Прокофьев*, с. 161–162.

²⁴ См.: S. Moreux, «Prokofiev: An Intimate Portrait», *Tempo*, 11, весна 1949, с. 9.

только разговор с иностранцем. Обладая поразительным даром сочинять мелодии, Прокофьев получал многочисленные заказы на музыку для советской сцены и кино, включая сюиту *Поручик Киже* 1934 года и *Ромео и Джульетту* 1935–1936 годов. Последовали премии: престижную Сталинскую премию он получал не менее пяти раз между 1942 и 1949 годами; и хотя он понимал, что это лишь витрина, признание родины ему льстило.

И всё же, несмотря на все награды, творческая жизнь Прокофьева на родине становилась всё труднее. Обвинённый в «формализме» в кампании, начавшейся в 1936 году с запрета оперы Шостаковича *Леди Макбет Мценского уезда*, Прокофьев отступил, обратившись к музыке для детей: *Петя и волк* 1936 года - произведение и, возможно, аллегория лет Террора: охота на волка несёт отзвуки нападок на «врагов народа». Многие его более экспериментальные сочинения остались неисполненными: огромная *Кантата к двадцатилетию Октябрьской революции* 1937 года; музыка к мейерхольдовской постановке *Бориса Годунова* к пушкинскому юбилею 1937 года; даже опера *Война и мир* не была поставлена в России в окончательной версии до 1959 года. После 1948 года, когда Жданов возобновил сталинское наступление на «формалистов», почти вся музыка, написанная Прокофьевым в Париже и Нью-Йорке, была запрещена в советском концертном репертуаре.

Последние годы Прокофьев провёл почти в полном уединении. Как и Шостакович, он всё больше обращался к интимной области камерной музыки, где мог выразить свою личную печаль. Самое трогательное из этих произведений - Соната для скрипки ре мажор, иронически удостоенная Сталинской премии в 1947 году. Прокофьев говорил скрипачу Давиду Ойстраху, что её завораживающая первая часть должна звучать «как ветер на кладбище»²⁵. Ойстрах играл эту сонату на похоронах Прокофьева - печальной церемонии, почти не замеченной советской публикой. Сталин умер в тот же день, что и Прокофьев, 5 марта 1953 года. Цветов уже невозможно было купить, поэтому на могилу композитора положили одну сосновую ветвь.

Цветаева вернулась жить с Эфроном, сыном и дочерью на даче под Москвой в 1939 году. Она надеялась вновь найти те писательские круги, которые оставила почти двадцать лет назад, и потому для неё стало потрясением обнаружить себя после возвращения в Россию почти совершенно изолированной. Как вспоминала Надежда Мандельштам, при Сталине «стало чем-то вроде второй натуры не замечать людей, вернувшихся с Запада».²⁶ Всё в Цветаевой делало знакомство с ней - или даже видимость такого знакомства - опасным. Она казалась чужой и устаревшей, фигурой прошлого, из другого мира. Мало кто помнил её стихи.

Через два месяца после их возвращения дочь Цветаевой Аля была арестована и обвинена в шпионаже в пользу западных держав в союзе с троцкистами. Вскоре после этого арестовали и Эфрона. Цветаева встала в женские тюремные очереди, чей страшный удел был

²⁵ Сергей Прокофьев, с. 453.

²⁶ Н. Мандельштам, *Hope Abandoned* (Лондон, 1974), с. 464.

запечатлён Ахматовой. Она больше никогда не увидела ни мужа, ни дочь. Она даже не узнала, что с ними случилось. [Аля восемь лет пробыла в трудовом лагере. Эфрона расстреляли в 1941 году]. Вместе с сыном её приютила в Москве сестра Эфрона. Худая и измождённая, с серым, бескровным лицом, она перебивалась переводами стихов.

Наконец, после того как Пастернак пришёл ей на помощь, она переехала в деревню близ писательской колонии в Голицыно, на дороге между Москвой и Минском, где нашла работу посудомойки и получила право питаться. Некоторые из старших писателей там ещё помнили её стихи и относились к ней с уважением, почти благоговейным. Но с точки зрения официальной советской литературы Цветаева давно перестала существовать. Последняя её книга в России была издана в 1922 году, и в атмосфере 1939 года почти не было шансов, что её стихи снова будут напечатаны там. В 1940 году она представила в государственное издательство сборник своих стихов, но вместо более патриотических или гражданских вещей включила туда многие стихотворения того периода, когда Эфрон сражался за белых. Неудивительно, что сборник был отклонён как антисоветский. Это было типично для своеговольного отказа Цветаевой идти на компромисс. Она была не способна сдерживать себя, даже если это грозило ей катастрофой. Она не могла примириться с эпохой, в которой была вынуждена жить.

Незадолго до отъезда из Франции Цветаева сказала одному другу, что если не сможет писать в Советском Союзе, то покончит с собой. Мысль о самоубийстве всё больше овладевала ею. Она часто использовала её как угрозу. После 1940 года она писала мало стихов, и немногие строки, написанные тогда, были полны смерти:

Пора снимать янтарь,
Пора менять словарь...
Пора гасить фонарь
Наддверный...²⁷

Её последнее стихотворение, написанное в марте 1941 года, было обращено к молодому и красивому поэту Арсению Тарковскому, отцу будущего кинорежиссёра, в которого она была влюблена. Это был призрачный рефрен, говоривший о её собственном чувстве покинутости - не только Тарковским, но и всеми теми безымянными друзьями, которых она здесь называет «шестью душами»:

Я - есмь. Ты - будешь. Между нами -
бездна.
Я пью. Ты жаждешь. Сговориться -
тщетно.
Нас десять лет, нас сто тысячелетий
Разъединяют. Бог мостов не строит.

²⁷ Цветаева, *Стихотворения и поэмы*, т. 3, с. 212.

Будь! — это заповедь моя. Дай — мимо
Пройти, дыханьем не нарушив роста.
Я — есмь. Ты будешь. Через десять вёсен
Ты скажешь: — есмь! — а я скажу: —
когда-то...²⁸

Сын Цветаевой Мур оставался её последней надеждой и эмоциональной опорой. Но подросток пытался вырваться из удушающей материнской власти. В августе 1941 года, когда немцы стремительно продвигались по России к Москве, их двоих эвакуировали в небольшой город Елабугу, в Татарской республике, близ Казани. Они сняли половину комнаты в маленьком деревянном доме. У Цветаевой не было никаких средств к существованию. В воскресенье 30 августа хозяева и её сын ушли на весь день на рыбалку. Пока их не было, она повесилась. Она оставила Муру записку:

Мурлыга! Прости меня, но дальше было бы хуже. Я тяжело больна, это уже не я. Люблю тебя безумно. Пойми, что я больше не могла жить. Передай папе и Але, если когда-нибудь увидишь их, что я любила их до последней минуты, и объясни им, что попала в тупик.

Цветаеву похоронили в безымянной могиле. На её похороны никто не пришёл, даже её сын.²⁹

²⁸ Там же, т. 3, с. 213.

²⁹ Цит. по: Feiler, *Marina Tsvetaeva*, с. 263.

В 1962 году Стравинский принял советское приглашение посетить страну, где он родился. Ровно пятьдесят лет прошло с тех пор, как он покинул Россию, и за его решением вернуться стоял сложный клубок чувств. Как эмигрант, он всегда производил впечатление человека, решительно отвергавшего собственное русское прошлое. Своему близкому другу и музыкальному помощнику, дирижёру Роберту Крафту, он говорил, что думает о своём детстве в Петербурге как о «периоде ожидания того момента, когда я смогу послать к чёрту всех и всё, что с ним связано»¹. Во многом эта неприязнь была реакцией эмигранта на советский режим, отвергший его музыку и лишивший композитора родной земли. Одного лишь упоминания о Советском Союзе было достаточно, чтобы привести его в ярость. В 1957 году, когда незадачливый немецкий официант подошёл к его столику и спросил, гордится ли он русскими из-за недавнего прорыва «Спутника» в космос, Стравинский пришёл «в одинаковую ярость и от русских за то, что они это сделали, и от американцев за то, что они этого не сделали».²

Особенно язвительно он отзывался о советской музыкальной академии, где дух Римских-Корсаковых и Глазуновых, когда-то обрушивавших ругань на «Весну священную», по-прежнему был жив и продолжал ополчаться против модернистов. «У советского виртуоза нет репертуара дальше девятнадцатого века», - говорил Стравинский немецкому интервьюеру в 1957 году. Советские оркестры, если бы им предложили исполнять музыку Стравинского или «трёх венцев» - Шёнберга, Берга и Веберна, - оказались бы «не в состоянии справиться с простейшими задачами ритмического исполнения, которые мы внесли в музыку пятьдесят лет назад»³. Его собственная музыка была запрещена в советском концертном репертуаре с начала 1930-х годов, когда советский музыкальный истеблишмент осудил Стравинского как «художественного идеолога империалистической буржуазии»⁴. Это была своего рода музыкальная холодная война.

Но после смерти Сталина атмосфера изменилась. Хрущёвская «оттепель» положила конец ждановской кампании против так называемых «формалистов» и вернула Шостаковича на его законное место во главе советского музыкального истеблишмента. Появлялись молодые композиторы, вдохновлявшиеся творчеством Стравинского, - Эдисон Денисов, София Губайдулина и Альфред Шнитке. Блестящее поколение советских музыкантов - Ойстрах, Рихтер, Ростропович, Квартет имени Бетховена - становилось широко известным на Западе благодаря записям и гастролям. Россия, словом, казалось, возвращалась в центр европейского музыкального мира - туда, где она находилась, когда Стравинский покинул её в 1912 году.

¹ И. Стравинский и R. Craft, *Memories and Commentaries* (Лондон, 1960), с. 26.

² Craft, *Stravinsky*, с. 171.

³ Цит. по: B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia* (Bloomington, 1982), с. 355.

⁴ Там же, с. 354.

Несмотря на собственные отрицания, Стравинский всегда сожалел об обстоятельствах своей разлуки с Россией. Отрыв от прошлого он носил в себе как открытую рану. То, что в 1962 году ему исполнилось восемьдесят, несомненно, сыграло свою роль в его решении вернуться. С годами он всё чаще думал о собственном детстве. Он нередко переходил на детские русские фразы и уменьшительные формы. Он перечитывал книги, которые читал в России, - например, «Мать» Горького. «Я читал её, когда она только вышла [в 1906 году], и теперь пытаюсь снова, - говорил он Крафту, - вероятно, потому, что хочу вернуться в самого себя».⁵ Американской прессе Стравинский заявил, что его решение поехать в Советский Союз было «обусловлено прежде всего свидетельствами, которые я получил, о подлинном желании или потребности во мне со стороны молодого поколения русских музыкантов»⁶. Возможно, с его стороны было желание закрепить своё наследие в стране своего рождения. И всё же, несмотря на его утверждения, что ностальгия не играла никакой роли в предстоящей поездке, именно это чувство, несомненно, лежало в её основе. Он хотел увидеть Россию перед смертью.

21 сентября 1962 года Стравинские приземлились в советском самолёте в Шереметьево. По словам Крафта, сопровождавшего супругов на протяжении всей поездки, Стравинский, напряжённо всматриваясь в желтеющие леса, луга, поля и озёра, когда самолёт заходил на посадку, задыхался от волнения и чувства. Когда самолёт остановился и люк открыли, Стравинский вышел и, стоя наверху трапа, низко поклонился - по русской традиции. Это был жест из другой эпохи, так же как тёмные очки Стравинского, защищавшие его теперь от телевизионного света, символизировали уже иной образ жизни - голливудский. Когда он спустился вниз, его окружила большая встречающая делегация, из которой вышла Мария Юдина, полная женщина с татарскими глазами - во всяком случае, так показалось Крафту, - представившаяся композитору его племянницей. Там же была и дочь Константина Бальмонта, поэта, познакомившего Стравинского с древним языческим миром «Жар-птицы» и «Весны священной». Она вручила Крафту «берестяную корзинку с веточкой, листком, колоском пшеницы, желудем, мхом и другими сувенирами русской земли», которые молодому американцу в тот момент были «не слишком нужны». Для этих двух женщин сбывалась мечта всей жизни. Крафт сравнил атмосферу с детским днём рождения: «все - и не в последнюю очередь сам И. С. [Стравинский] - переполнены облегчением».⁷ Эта поездка вызвала в Стравинском огромный прилив чувств. За пятнадцать лет знакомства с ним Роберт Крафт никогда не понимал, насколько важна была для композитора Россия и как много её всё ещё оставалось в его сердце. «Всего два дня назад, в Париже, я стал бы отрицать, что И. С. когда-либо снова сможет почувствовать себя здесь дома... Теперь я вижу, что полвека жизни за границей могут быть - независимо от того, были ли они на самом деле, - забыты за одну ночь».⁸ Стравинский вернулся не в Советский Союз, а в

⁵ Craft, *Stravinsky*, с. 461.

⁶ Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia*, с. 356.

⁷ Craft, *Stravinsky*, с. 313.

⁸ Там же, с. 317.

Россию. Когда Хренников, глава Союза советских композиторов, встретил его в аэропорту, Стравинский отказался пожать руку старому сталинисту и вместо этого протянул ему свою трость.⁹

На следующий день Стравинские вместе с Крафтом поехали на Воробьёвы горы, откуда Наполеон впервые обзирал Москву, и, глядя вниз на город, они, как показалось Крафту, были «молчаливы и взволнованы сильнее, чем я когда-либо видел их»¹⁰. В Новодевичьем монастыре Стравинские были заметно «потрясены - не по религиозным или политическим причинам, а просто потому, что Новодевичий - это Россия, которую они знали, Россия, которая всё ещё является частью их самих». За древними стенами монастыря сохранился остров старой России. В садах женщины в чёрных платках, поношенных пальто и стоптанной обуви ухаживали за могилами, а в церкви священник вёл службу, на которой, как показалось Крафту, «наиболее ревностные прихожане совершают земные поклоны, полностью prostiraясь ниц, в той самой позе, которую И. С. принимал во время собственных молитв в русской церкви в Голливуде»¹¹. Несмотря на все потрясения, через которые прошёл Советский Союз, некоторые русские обычаи всё ещё оставались неизменными.

То же самое относилось и к музыкальной традиции, как Роберт Крафт обнаружил, репетируя с Московским государственным оркестром в зале имени Чайковского при Консерватории исполнение «*Весны священной*».

Оркестровый ансамбль хорош, быстро принимает мои чуждые ему требования к фразировке и артикуляции и в целом работает усерднее, чем европейские оркестры. *Sacre*, сыгранная с чувством, которое я могу описать только как не-галльское и не-тевтонское, оказывается совершенно иным произведением. Звук не сверкает, как у американских оркестров, и он менее громок, хотя в этом чрезвычайно резонирующем зале всё равно оглушительен... Эта сдержанность вполне по вкусу И. С.... Другая приятная странность - большой барабан, открытый с одной стороны, словно распиленный надвое; ясная, сухая артикуляция одной мембраны заставляет начало *Danse de la terre* звучать как топот, который, по словам И. С., он и имел в виду... И. С. отмечает, что тембр фагота отличается от американского и что «пять *fagotti* в конце *Evocation des ancêtres* звучат как те *cinq vieillards*, которых я себе представлял».¹²

Стравинский наслаждался этим особым оркестровым звучанием. Оно возвращало его русские балеты к жизни.

Он также радовался заново обрётённой живой русской речи. С того мгновения, как он снова оказался на русской земле, он легко перешёл к тем манерам речи и разговора, к тем словам и выражениям, даже давно забытым детским оборотам, которыми не пользовался более пятидесяти лет. Когда он говорил по-русски, он всегда казался Крафту «другим человеком»;

⁹ N. Slominsky, *Music Since 1900* (Нью-Йорк, 1971), с. 1367

¹⁰ Craft, *Stravinsky*, с. 316.

¹¹ Там же, с. 316–317.

¹² Там же, с. 315.

но теперь, «говоря на нём с музыкантами, называющими его “Игорь Фёдорович”, что быстро устанавливало то особое семейное чувство, свойственное русским, - он более оживлён, чем я когда-либо его помню»¹³. Крафта поразило преобразование характера Стравинского. На вопрос, считает ли он, что теперь видит «настоящего Стравинского», американец ответил, что «все И. С. достаточно настоящие... но моё представление о нём наконец получает свой фон, а это смысляет многое из того, что я принимал за “черты характера” или личные странности».¹⁴

Крафт писал, что в результате поездки в Россию его слух стал чутче к русским элементам в музыке Стравинского послероссийских лет. Русскость поздних сочинений Стравинского не бросается в глаза сразу. Но она там есть - в ритмической энергии и в мелодиях, напоминающих распев. От «Симфонии псалмов» до «Реквиема» (1966) его музыкальный язык сохраняет русское ядро.¹⁵ Как он сам объяснял советской прессе:

Я всю жизнь говорил по-русски, я думаю по-русски, мой способ выражать себя - русский. Возможно, это не сразу заметно в моей музыке при первом прослушивании, но это заложено в ней и является частью её скрытого характера.¹⁶

В сердце Стравинского было много России. Это было нечто большее, чем иконы в его доме, книги, которые он читал, или любимая детская ложка, из которой он ел. Он сохранял физическое ощущение и память о земле, русских привычках и обычаях, русских способах речи и общения, и все эти чувства хлынули к нему с того мгновения, как он ступил на родную почву. Культура - это больше, чем традиция. Её нельзя вместить в библиотеку, не говоря уже о «восьми тонких томиках», которые изгнанники укладывали в свои чемоданы. Это нечто телесное, эмоциональное, инстинктивное; особая чувствительность, формирующая личность и связывающая человека с народом и местом. Западная публика видела в Стравинском изгнанника, посещающего страну своего рождения. Русские узнавали в нём русского, возвращающегося домой.

Стравинский почти не знал Москвы. Он был там лишь однажды, в короткой однодневной поездке, примерно за шестьдесят лет до этого.¹⁷ Его возвращение в Петербург, город его рождения, оказалось ещё более эмоциональным. В аэропорту Стравинских приветствовал пожилой господин, который начал плакать. Крафт вспоминает эту встречу:

Это Владимир Римский-Корсаков [сын композитора], и И. С. не узнал его - по названной причине, потому что у него были усы вместо бороды, как при последней встрече в 1910 году; но истинная

¹³ Там же, с. 318.

¹⁴ Там же, с. 319.

¹⁵ Подробнее см.: Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, т. 2, с. 1605–1675.

¹⁶ *Комсомольская правда* (27 сентября 1962).

¹⁷ Stravinsky and Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, с. 470.

причина, как И. С. сказал мне позднее, заключалась в том, что «он сказал “Игорь Фёдорович” вместо “Тима”. Он всегда называл нас, меня и моего брата, “Турий и Гима”». ¹⁸

За несколько дней после прибытия в Россию Стравинский словно отступил назад лет на пятьдесят. Его лицо озарилось удовольствием, когда он узнал Мариинский театр, в то время переименованный в Кировский, где мальчиком сидел в ложе своего отца и смотрел балет. Он помнил крылатых амуров в ложе, изысканное сине-золотое убранство зрительного зала, сверкающие люстры, богато надушенную публику и один случай в 1892 году: когда, выйдя из ложи в фойе во время торжественного представления глинкинского «Руслана и Людмилы», где его отец пел партию Фарлафа, он увидел Чайковского - совершенно седого в свои пятьдесят два года. ¹⁹ Стравинский фактически вырос в Мариинском театре. Он находился всего в нескольких шагах от квартиры его семьи на Крюковом канале. Когда они отправились посмотреть дом, где он прожил первые двадцать четыре года своей жизни, Стравинский не проявил внешних чувств. Но, как он объяснил Крафту, только потому, что «я не мог себе этого позволить» ²⁰. Здание было «чудно» или «красиво». Очередь на концерт в честь Стравинского в Большом зале Филармонии была живым памятником роли искусства в России и его собственному месту в этой священной традиции: очередь начала формироваться годом ранее и превратилась в сложную общественную систему, где люди по очереди стояли за большой блок мест. Восьмидесятичетырёхлетняя кухня Стравинского была вынуждена смотреть концерт по телевизору, потому что её номер в очереди был 5001. ²¹

«Где Шостакович?» - всё время спрашивал Стравинский с момента своего прибытия. Когда Стравинский был в Москве, Шостакович находился в Ленинграде; и как только Стравинский поехал в Ленинград, Шостакович вернулся в Москву. «Что с этим Шостаковичем?» - спросил Стравинский у Хачатуряна. «Почему он всё время от меня убегает?» ²² Как художник Шостакович поклонялся Стравинскому. Тот был его тайной музой. Под стеклом рабочего стола Шостаковича лежали две фотографии: одна - его самого с Квартетом имени Бетховена; другая - большой портрет Стравинского ²³. Хотя публично он никогда не выражал симпатии к музыке Стравинского, её влияние ясно ощущается во многих его произведениях - например, в мотиве из «Петрушки» в Десятой симфонии или в адажио Седьмой симфонии, явно напоминающем «Симфонию псалмов» Стравинского.

Хрущёвская оттепель стала для Шостаковича огромным освобождением. Она позволила ему восстановить связи с классической традицией Петербурга, где родились и он, и Стравинский. Не то чтобы его жизнь была полностью свободна от трудностей. Тринадцатая симфония (1962), основанная на поэме Евгения Евтушенко «Бабий Яр» (1961), подверглась

¹⁸ Craft, *Stravinsky*, с. 331.

¹⁹ Stravinsky and Craft, *Expositions and Developments*, с. 86.

²⁰ Там же, с. 335.

²¹ Там же, с. 332.

²² E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* (Лондон, 1994).

²³ Там же, с. 466.

нападкам со стороны партии, пытавшейся воспрепятствовать её первому исполнению, - якобы за то, что она умаляла страдания русских в войне, сосредоточивая внимание на нацистской расправе над евреями в Киеве. Но в остальном оттепель стала для Шостаковича творческой весной. Он вернулся к преподаванию в Ленинградской консерватории. Его музыка широко исполнялась. Он был удостоен официальных наград, и ему разрешали много ездить за границу. Некоторые из самых возвышенных его произведений были написаны в последние годы жизни - три последних струнных квартета и Соната для альта, личный реквием и художественное подведение итогов собственной жизни, завершённое за месяц до смерти, наступившей 9 августа 1975 года. Он даже находил время написать две киномузыки - к «Гамлету» (1964) и «Королю Лиру» (1971), - заказанные его старым другом, кинорежиссёром Григорием Козинцевым, для которого Шостакович написал свою первую музыку к фильму ещё в 1929 году. Многие из того, что он сочинял в эти годы, черпало вдохновение в европейском наследии Петербурга, утраченном в 1917 году. В своём частном мире Шостакович жил в литературе. Его разговор был полон литературных намёков и выражений из классических русских романов девятнадцатого века. Он любил сатиры Гоголя и рассказы Чехова. Особенно близкое родство он ощущал с Достоевским, что тщательно скрывал - вплоть до последних лет, когда написал вокальный цикл на «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» из «Бесов». Однажды Шостакович признался, что всегда мечтал сочинить произведение на темы Достоевского, но всегда «слишком боялся» это сделать. «Я люблю его и восхищаюсь им как великим художником, - писал Шостакович. - Я восхищаюсь его любовью к русскому народу, к униженным и оскорблённым».²⁴ Шостакович и Стравинский наконец встретились в Москве, в гостинице «Метрополь», где министр культуры Екатерина Фурцева, которую Шостакович называл «Екатериной Третьей», устраивала банкет в честь Стравинского. Эта встреча не была ни воссоединением, ни примирением двух России, разошедшихся своими путями в 1917 году. Но она стала символом культурного единства, которое в конце концов должно было восторжествовать над политикой. Два композитора жили в разных мирах, но их музыка хранила один русский ритм. «Это была очень напряжённая встреча», - вспоминал Хачатурян:

Их посадили рядом, и они сидели в полном молчании. Я сидел напротив. Наконец Шостакович набрался храбрости и начал разговор:

- Что вы думаете о Пуччини?

- Терпеть его не могу, - ответил Стравинский.

- О, и я тоже не могу, тоже не могу, - сказал Шостакович.²⁵

Это было почти всё, что сказали друг другу два человека. Но на втором банкете в «Метрополе», вечером перед отъездом Стравинского, они возобновили разговор, и между ними установился своего рода диалог. Это был памятный случай - одно из тех подчеркнуто

²⁴ Там же, с. 460–461.

²⁵ Там же, с. 375.

«русских» событий, которые отмечены регулярной чередой всё более пространных водочных тостов, - и вскоре, как вспоминал Крафт, зал превратился в «финскую баню, в парах которой все, провозглашая и приветствуя русскость друг друга, говорят почти одно и то же... Снова и снова каждый смиряет себя перед тайной их русскости, и с потрясением я понимаю, что то же самое делает И. С., чьи ответы вскоре уже догоняют тосты». В совершенно трезвой речи - он был менее всех в комнате подвержен алкогольному подъёму - Стравинский провозгласил:

«Запах русской земли иной, и такие вещи невозможно забыть... У человека есть одно место рождения, одно отечество, одна страна - у него может быть только одна страна, - и место его рождения является важнейшим фактором его жизни. Я сожалею, что обстоятельства отделили меня от моего отечества, что я не создал свои произведения здесь и, прежде всего, что я не был здесь, чтобы помочь новому Советскому Союзу создавать его новую музыку. Я не покидал Россию по собственной воле, хотя многое мне не нравилось в моей России и в России вообще. Но право критиковать Россию принадлежит мне, потому что Россия - моя и потому что я люблю её, и я не даю этого права ни одному иностранцу».²⁶

Он имел в виду каждое слово.

²⁶ Craft, *Stravinsky*, с.328