

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.4.67>

Демченко Александр Иванович

[ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО А. К. ТОЛСТОГО](#)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2019/4/67.html

Источник

[Филологические науки. Вопросы теории и практики](#)

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 4. С. 323-333. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2019/4/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

In memoriam

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.4.67>

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник

Центр комплексных художественных исследований

Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

alexdem43@mail.ru

ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО А. К. ТОЛСТОГО

Полтора столетия назад Алексей Константинович Толстой завершал создание своего главного творческого труда – трилогии трагедий «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис». Предлагаемая краткий очерк его художественного наследия, позволительно напомнить читателю, что в русской литературе представлена целая плеяда авторов с фамилией *Толстой*, и их творчество составило последовательную эволюционную линию от середины XIX-го к середине XX столетия.

Алексей Константинович Толстой – середина и вторая половина XIX века (1817-1875): стихотворения, баллады, поэма «Иоанн Дамаскин» и только что названная драматическая трилогия «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис».

Лев Николаевич Толстой – вторая половина XIX и рубеж XX века (1828-1910): автобиографическая трилогия «Детство», «Отрочество», «Юность», повести «Казачьи», «Крейцера соната», «Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергей», «Хаджи-Мурат», романы «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», драмы «Живой труп», «Власть тьмы».

Алексей Николаевич Толстой – начало и середина XX века: прозаический цикл «Заволжье», романы «Хромой барин», «Аэлита», «Похождения Невзорова», «Гиперболоид инженера Гарина», «Пётр I», трилогия романов «Хождение по мукам», драматическая диалогия «Иван Грозный».

Обратимся к творчеству первого из этих выдающихся литераторов-однофамильцев и начнём с энциклопедической справки.

ТОЛСТОЙ Алексей Константинович, русский поэт, драматург. Расцвет творчества приходится на 1850-1860-е годы. Его лирика обращена преимущественно к обыкновенным, привычным чувствам и настроениям, но при всей простоте их воплощения она отмечена чертами тонкости и одухотворённости, а глубокое проникновение во внутренний мир человека превращает ряд стихотворений в психологические новеллы («Средь шумного бала...» (1851), «Не ветер, вея с высоты...» (1852), «Не верь мне, друг...» (1856)). Большая часть художественного наследия Толстого связана с исторической тематикой, которая трактуется с позиций утверждения высокой духовности (поэма «Иоанн Дамаскин» (1859)) или критического осмысления социального уклада России (резко выраженное порицание деспотизма самодержавной власти в драматической трилогии «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Фёдор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870)).

Говоря об А. К. Толстом, сразу же необходимо сделать ещё одно пояснение. Имеется в виду своеобразное явление русской литературы того времени, вошедшее в анналы её истории под «кодом» *Козьма Прутков*. Уникальность этого феномена состояла в факте коллективного творчества. Позднее в подобном роде стали известны такие творческие содружества, как «дуэт» *Илья Ильф и Евгений Петров* (сатирические романы «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок») и «трио» художников, которые были знамениты прежде всего своими карикатурами – *Кукрыниксы* (псевдоним составлен по первым буквам их фамилий и одного из имён: Михаил *Куприянов*, Порфилий *Крылов*, *Николай Соколов*), а также несколько «пар» кинорежиссёров, из которых, пожалуй, наибольшее признание получили *братья Васильевы* (на самом деле однофамильцы Георгий и Сергей, их наиболее известный фильм – «Чапаев»).

Как известно, Козьма Прутков – это псевдоним, под которым преимущественно в 1850-1860-е годы выступали братья Жемчужниковы (Алексей Михайлович (1821-1908); Александр Михайлович (1826-1896); Владимир Михайлович (1830-1894)) и их двоюродный брат Алексей Константинович Толстой. Участники данного литературного кружка почти никак не обозначили степень своего авторства, но с уверенностью можно говорить о наиболее весомой доле (по крайней мере, в художественном отношении) Толстого.

Козьма Прутков – не только имя (его носил служивший братьям камердинер), но и некий обобщённый образ литератора из чиновничьей среды, который интересуется «изящной» словесностью, имеет «философические» наклонности, судит обо всём с казённой точки зрения и изрекает «мудрые советы». Комический эффект достигался абсолютным несопадением между заурядной личностью поэта-бюрократа и его претензиями на гениальность, высоту духа, романтические страсти, причём поэтика его писаний иногда нарочито построена на нелепости, алогизме.

Сатирические стихи, пародии, афоризмы, басни и сам образ Козьмы Пруткова были порождением шестидесятиничества (так нередко именуют общественное и художественное движение 1860-х годов, связанное с коренным реформированием жизни России) и характерного для него критического отношения к русской действительности, служили осмеянию умственного застоя, чиновничества, карьеризма, политической «благонамеренности», а также литературного эпигонства. Об остроте социальной направленности представление может дать опус под названием «Проект: о введении единомыслия в России» – так открыто намекнуть на столь желанное для монархического государства верноподданническое отношение было большой смелостью.

Шутливые пародии создавались и на манеру известных поэтов. Вот один из примеров стихотворения, где в подзаголовке обыгрывается характерная для арабоязычных народов приставка *Ибн (сын)* в собственных именах. В первой строфе дана стилизация характерных для крупного русского литератора меланхолических настроений, во второй – эффект пародийности достигается посредством заведомо прозаического снижения.

Осень

С персидского, из Ибн-Фета

*Осень. Скучно. Ветер воет.
Мелкий дождь по окнам льёт.
Ум тоскует, сердце ноет;
И душа чего-то ждёт.*

*И в бездейственном покое
Нечем скуку мне отвести...
Я не знаю: что такое?
Хоть бы книжку мне прочесть!*

Следует признать, что лучшие из «созданий» Козьмы Пруткова выходят за пределы умственного горизонта исходного образа-стереотипа и отличаются житейским здравым смыслом, благодаря чему приобрели широкую известность. Вот некоторые из таких «максим».

Смотри в корень!

То есть имей в виду, что внешняя оболочка явлений может быть обманчивой. И в том же роде:

Если на клетке слона прочтёшь надпись «буйвол», не верь глазам своим.

Следующее наставление опять-таки апеллирует к здравому смыслу: не живи как попало, не рискуй понапрасну, выбирай жизненную дорогу ровную и надёжную.

Не ходи по козогору, стопчешь сапоги!

Ещё один полезный совет: не замахивайся на непомерное, бери дело по плечу.

*Никто не обнимет необъятного.
(В обиходе чаще звучит как «Нельзя объять необъятное».)*

И, наконец, из самых ходовых суждений: как часто мы недовольствуем в том, что от нас мало зависит; поэтому принимай жизнь такой, как она есть, и делай с пользой и удовольствием зависящее от тебя – удовлетворишь тем, что возможно и по плечу, пусть другие сделают больше и лучше.

Если хочешь быть счастливым, будь им.

* * *

Для завершающего этапа эволюционной траектории почти любой эпохи достаточно типичны настроения сумрачной усталости. Такое наблюдалось и на закате Романтизма, и подобные настроения отчасти захватили первые поэтические опыты молодого А. К. Толстого, но с конца 1840-х годов в его творчестве последовала волна возрождения и обновления с характерной акцентуацией оптимистического начала. В этом отношении симптоматичны завершающие строки стихотворения «**Мне в дѹшу...**» (1852): «**Воскреснувшего дня пью свежую струю, // И грома дальнего внимаю перекаты...**». «**Грома дальнего...**» – этот образ в данном случае следует воспринимать не как нечто пугающее, а как предвещающее возможности обновления. В чисто лирическом плане ту же настроенность передаёт один из первых маленьких шедевров Толстого – «**Не ветер, вея с высоты...**» (1852).

*Не ветер, вея с высоты,
Листов коснулся ночью лунной;
Моей души коснулась ты –
Она тревожна, как листы,
Она, как гусли, многострунна.
Житейский вихрь её терзал
И сокрушительным набегом,
Свистя и воя, струны рвал*

*И заносил холодным снегом.
Твоя же речь ласкает слух,
Твоё легко прикосновение,
Как от цветов летящий пух,
Как майской ночи дуновение...*

Метафоры середины стихотворения («*житейский вихрь её терзал...*») передают то, что было прежде и делало несчастным, но теперь приходят иные времена, которые приносят любовь, гармонию, умиротворение.

Тогда же, с конца 1840-х годов, в творчестве Толстого вызревает *историческая тема*, получившая в искусстве второй половины XIX века чрезвычайное распространение. В проснувшейся тяге к давнему опосредованно находило себя желание больших деяний, совершаемых на славянский лад – чаще всего через казачью вольницу и через легендарные времена Киевской Руси. Поэтический слог у него в таких случаях становится звучным, звонким. Вот начало стихотворения «**Колокольчики мои...**» (конец 1840-х).

*Колокольчики мои,
Цветики степные!
Что глядите на меня,
Тёмно-голубые?
И о чём звените вы
В день весёлый мая,
Средь некошеной травы
Головой качая?*

Звонкое, звенящее преподнесено даже через соответствующие «фонемы» («*колокольчики... звените...*»), и всё исполнено радости жизни, радости весеннего обновления («*В день весёлый мая...*»).

Примечательна звучащая здесь патриотическая нота.

*И ковшей славянских звук
Немцам не по сердцу!*

Хорошо чувствуется стремление выделить своё, родное – действительно, Российская империя достигла в эти годы высшего могущества и максимального территориального расширения.

И для себя, как поэта, и для других Толстой открывает новое жизненное дыхание, новый Свет – божественный Свет, торжественно заявляя в конце стихотворения «**Меня во мраке и пыли...**» (1852):

*И ничего в природе нет,
Что бы любовью не дышало...*

Это из коренных мыслей А. К. Толстого: любовь к миру как благотворное, животворящее начало.

* * *

Сказанным выше подготавливалось развёрнутое повествование поэмы «**Иоанн Дамаский**» (1859), где Толстой выводит формулу счастья: счастлив и наиболее плодотворен в жизни тот, кто нашёл своё истинное призвание и кому, преодолев неизбежные преграды, удаётся это призвание раскрыть в полной мере. Доказывается данная формула примером судьбы героя повествования, которое разворачивается в два этапа с соответствующими им двумя ярко оптимистическими кульминациями.

Речь идёт о реальном историческом лице, и вначале рассказывается о том, что Иоанн служил у калифа в Дамаске, с завидным успехом управляя государством. Он, действительно, был первым министром дамасского калифа Абдал-Мелеха (VII век), а по названию города впоследствии получил прозвание *Дамаскин*.

Служба претит ему, и он просит калифа отпустить его: «*...рождён я быть певцом, // Глаголом вольным Бога славить*» – запомним речение «*глаголом*», которым перебрасывается одна из арок к завершению поэмы. Момент освобождения от обязанностей царедворца ознаменован в поэме радостным песнопением – это первая кульминация.

*Благословляю вас, леса,
Долины, нивы, горы, воды,
Благословляю я свободу
И голубые небеса!
И посох мой благословляю,
И эту бедную суму,
И степь от краю и до краю,
И солнца свет, и ночи тьму,
И одинокую тропинку,
По коей, нищий, я иду,
И в поле каждую былинку,
И в небе каждую звезду!..*

И отсюда запомним две последние строки, которые становятся аркой ко второй кульминации («*И в поле каждую былинку, // И в небе каждую звезду!..*»). Целое же с характерным для него восславлением воздержанного, смиренного существования («*И посох мой благословляю, // И эту бедную суму...*») – восторженный гимн свободе, ради которой отринуты оковы богатства и высокого положения. Гимн, который в то же время передаёт полноту дыхания жизни и всепритие бытия, что было столь важным для мироощущения эпохи Постромантизма.

Воспев благодать Божьего мира, Иоанн говорит о том, кого единственно хотел бы сделать предметом своих поэтических излияний.

*Зачем не в то рождён я время,
Когда меж нами, во плоти,
Неся мучительное бремя,
Он шёл на жизненном пути!
Зачем я не могу нести,
О мой Господь, Твои оковы,
Твоим страданием страдать,
И Крест на плечи Твой приять,
И на главу венец терновый!*

Здесь исторически верно отмечено то, чем прежде всего жило время Дамаскина – христианское Средневековье, которым так овладела идея стремления к Богу.

Второй этап судьбы Иоанна начинается с того момента, когда он пришёл к отшельникам на Иордан, к местам земной жизни Христа. Здесь на него был наложен обет молчания, то есть самое драгоценное, чем он обладал (дар славословить Господа), как раз и было отнято обрядом послушания.

Иоанн смиренно несёт этот крест, но однажды его тайно просят написать тропарь по усопшему брату-монаху. Этот тропарь («*Какая сладость в жизни сей...*»), созданный в качестве траурного песнопения на смерть одного из иноков, и поныне поётся при погребении.

Разгневанному наставнику, который наложил на Иоанна обет молчания, тогда же во сне является Матерь Божья, убеждающая старца в его неправоте.

*«На то ли жизни благодать
Господь послал своим созданиям,
Чтоб им бесплодным истязаньем
Себя казнить и убивать?
Он дал природе изобилье
И бег струящимся рекам,
Он дал движенье облакам,
Земле цветы и птицам крылья».*

Как видим, вновь и вновь проводится мысль о необходимости полноты жизненного существования, о необходимости всепрития бытия – такова была позитивная этическая программа эпохи Постромантизма.

Старец-наставник внемлет гласу Божьему, призывает Иоанна, молит его о прощении и благословляет воспеть отныне дела рук Всевышнего. И последнюю, 12-ю главу в качестве итоговой кульминации венчает прославление боговдохновенного певца.

*То слышен всюду плеск народный,
То ликование христиан,
То славит речью свободной
И хвалит в песнях Иоанн,
Кого хвалить в своём глаголе
Не перестанут никогда
Ни каждая былинка в поле,
Ни в небе каждая звезда!*

Именно здесь возникают те смысловые арки, о которых говорилось выше: «*в своём глаголе...*» – к исходной фазе повествования, «*Ни каждая былинка в поле, // Ни в небе каждая звезда!*» – к первой кульминации.

Сказанным в этой строфе подчёркивается то, благодаря чему Иоанн Дамаскин вошёл в историю. Он создал 64 канона (канон – форма литургической поэзии, поэма сложной конструкции), а его октоих (восьмигласник, богослужебная певческая книга) постоянно исполняется в христианской церкви, и за свои гимны он получил ещё одно прозвание – *Златоструйный*.

Реконструируя траекторию его судьбы, Толстой создал впечатляющее поэтическое приношение христианской церкви, но церкви, отвергающей догму религиозного фанатизма. Поэт настаивает: каждый должен служить Господу в согласии со своими естественными наклонностями; в таком, свободном служении – залог наиболее благоприятного исполнения своего жизненного долга перед Богом и перед людьми.

Эта мысль была для автора особенно дорога и лично выстрадана, поскольку сам он долгое время тяготился государственной службой, не позволявшей ему полностью отдаться любимым литературным занятиям.

* * *

Основной объём лирической поэзии А. К. Толстого приходится на 1850-е годы, и в ней отчётливо выразились контуры нового, постромантического жизнеощущения. Хотя флёр романтики ещё временами присутствует, однако это уже не романтизм, а «реальная» лирика, снимающая всё хоть сколько-нибудь исключительное, обращённая к естественным, часто повседневным чувствам и настроениями. Но воплощению этих чувств, настроений, а также житейских сюжетов при всей их простоте и задушевности неизменно присущи такие черты, как тонкость, благородство и одухотворённость. Кроме того, глубокое проникновение в суть происходящего во внутреннем мире человека превращает ряд стихотворений в психологические новеллы. Один из ранних замечательных образцов такого рода – «Средь шумного бала...» (1851).

*Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты,
Тебя я увидел, но тайна
Твои покрывала черты.*

*Лишь очи печально глядели,
А голос так дивно звучал,
Как звон отдалённой свирели,
Как моря играющий вал.*

*Мне стан твой понравился тонкий
И весь твой задумчивый вид.
А смех твой, и грустный и звонкий,
С тех пор в моём сердце звучит.*

*В часы одинокие ночи
Люблю я, усталый, прилечь –
Я вижу печальные очи,
Я слышу весёлую речь;*

*И грустно я так засыпаю,
И в грёзах неведомых сплю...
Люблю ли тебя – я не знаю,
Но кажется мне, что люблю!*

Совершенно очевидно, что преподнесение мира душевных движений в сравнении с тем, каким он представлялся в поэзии первой половины XIX века, существенно изменилось. Здесь ещё есть некоторый налёт романтики («...тайна // Твои покрывала черты... голос так дивно звучал... в грёзах неведомых сплю»), но господствует обычное, реальное чувство, раскрываемое в спокойных, уравновешенных тонах («Мне стан твой понравился тонкий... В часы одинокие ночи // Люблю я, усталый, прилечь... Люблю ли тебя – я не знаю, // Но кажется мне, что люблю!»).

Присутствует и мягкая элегическая нота, характерная для настроенности человека второй половины XIX века («...в тревоге мирской суеты... очи печально глядели... задумчивый вид... И грустно я так засыпаю»). Однако с нотой этой соединяется то, что уравновешивает её («...смех твой, и грустный и звонкий... Я вижу печальные очи, // Я слышу весёлую речь»).

Размышляя о естественном и привычном в сфере движений души, Толстой неоднократно возвращается к мысли о неизбежной смене градаций лирического чувства, о его «приливах» и «отливах». Лучше всего эта мысль выражена в стихотворении «**Не верь мне, друг...!**» (1856), где находим привычное для Толстого сопряжение человеческих эмоций с соответствующими пейзажными ассоциациями.

*Не верь мне, друг, когда, в избытке горя,
Я говорю, что разлюбил тебя,
В отлива час не верь измене моря,
Оно к земле воротится, любя.*

Таково высказанное в первой строфе «предположение», и оно тут же начинает сбываться (вторая строфа).

*Уж я тоскую, прежней страсти полный,
Мою свободу вновь тебе отдам,
И уж бегут с обратным шумом волны
Издалека к любимым берегам!*

Как уже приходилось убедиться, Толстой, будучи мастером литературного пейзажа, нередко раскрывает стихию человеческих эмоций через образы природы. В стихотворении «**Прозрачных облаков спокойное движенье...**» (1874) он к тому же с умудрённостью человека, много повидавшего и многое пережившего на своём веку, отмечает «координаты» жизнеощущения, пребывающего в гавани мирного существования.

*Прозрачных облаков спокойное движенье,
Как дымкой солнечный перенимая свет,
То бледным золотом, то мягкой синей тенью
Окрашивает даль. Нам тихий свой привет
Шлёт осень мирная. Ни резких очертаний,
Ни ярких красок нет. Землёй пережита
Пора роскошных сил и мощных трепетаний;
Стремленья улеглись; иная красота
Сменила прежнюю; ликующего лета
Лучами сильными уж боле не согрета,
Природа вся полна последней теплоты...*

Из сказанного выше нетрудно заключить, что «реальная» лирика несла в себе весомую потенцию реально-го, глубоко прочувствованного гуманизма. В связи с этим одним из распространённых её мотивов становится поиск спасительного укрытия от житейских невзгод в родственной душе, в любви к ней и в её ответной любви. Образцом может служить уже приводившееся ранее стихотворение «Не ветер, вея с высоты...».

Гуманистический идеал мог получать и метафорическое выражение – в так привлекавшей Толстого ипостаси христианской любви и милосердия. В стихотворении «Горними тихо летела душа небесами...» (1858) это позволяет с особой сокровенностью поведать о сострадании к тяготам человеческой жизни. Здесь встретятся два старинных слова: *горнии* в значении *находящиеся в вышине*, то есть *неземные, божественные*; *лики* в значении *радостные возгласы, песни* (отсюда ведёт своё происхождение слово *ликование*).

*Горними тихо летела душа небесами,
Грустные долу она опускала ресницы;
Слёзы, в пространстве от них упавая звёздами,
Светлой и длинной вилися за ней вереницей.*

*Встречные тихо её вопрошали светила:
«Что ты грустна? И о чём эти слёзы во взоре?»
Им отвечала она: «Я земли не забыла,
Много оставила там я страданья и горя.*

*Здесь я лишь ликам блаженства и радости внемлю,
Праведных души не знают ни скорби, ни злобы –
О, отпусти меня снова, Создатель, на землю,
Было б о ком пожалеть и утешить кого бы».*

Завершая обзор стихотворной лирики Толстого, необходимо отметить и такое привлекательное её качество, как музыкальность. В этом он выступал одним из связующих звеньев соответствующей традиции русской поэзии – от Жуковского и Пушкина к Блоку и Есенину. Благодаря мелодичности более семидесяти его стихотворений было положено на музыку русскими композиторами. К отдельным его текстам музыканты обращались многократно (так, романс под названием «Не верь мне, друг...» находим у Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева и Рахманинова).

* * *

Выше уже приходилось говорить о «реальной» лирике А. К. Толстого и его склонности к передаче обычных, часто повседневных чувств и настроений, спокойно-уравновешенных состояний духа. И при всей отмеченной тогда же музыкальности его стихотворений, это привычное, естественно-обыкновенное в жизнепроявлениях человека наложило на его творчество свой сильный отпечаток в формах «стиховой прозы».

Такая линия закладывалась у него уже в ранних сочинениях, в 1840-е годы. Вот характерный в данном отношении фрагмент из стихотворения «По гребле неровной и тряской...» (1840).

*Близ мельницы, старой и шаткой,
Сидят на траве мужики;
Телега с разбитой лошадкой
Лениво подвозит мешки...*

В большом стихотворении «Против течения» (1876 – к слову, появилось оно после многолетнего «молчания» его собственной лирики) Толстой фиксирует ситуацию, весьма характерную для второй половины XIX века, когда адепты так называемой позитивной эпохи (то были времена расцвета философии позитивизма) исходили из позиции пренебрежения ко всему романтическому.

Вспомним созданный Тургеневым образ Базарова и, в частности, сентенцию, вложенную в уста этого персонажа: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник». Вот как поэт передаёт ярко выраженную «антиромантическую» и «антипоэтическую» настроенность позитивистов.

*Други, вы слышите ль крик оглушительный:
«Сдайтесь, певцы и художники! Кстати ли
Вымыслы ваши в наш век положительный?»*

*Много ли вас остаётся, мечтатели?
Сдайтеся натиску нового времени!
Мир отрезвился, прошли увлечения –
Где ж устоять вам, отжившему племени,
Против течения?».*

И в следующих четырёх строфах автор стремится поддержать поэзию и поэтическое различными примерами, в том числе историей утверждения христианства после казни Спасителя.

Тем не менее, строй его собственной поэтики чрезвычайно сильно тяготеет к ассимиляции повествовательно-прозаических элементов. Сколько у него стихотворений, подобных этому – «*Слушая повесть твою...*» (1851).

*Слушая повесть твою, полюбил я тебя, моя радость!
Жизнью твоею я жил, и слезами твоими я плакал;
Мысленно вместе с тобой протрадал я минувшие годы,
Всё перечувствовал вместе с тобой, и печаль и надежды...*

И это в сфере «чистой» лирики! Что уж говорить о тех страницах его творчества, где поэтика приобретала социальную окрашенность – см., к примеру, стихотворение-песню «Колодники», которая будет рассмотрена несколько позже.

С той же точки зрения примечательно название цикла «Крымские очерки» (1858), где прозаический жанр соединяется со стиховой формой и где есть самая настоящая «проза в стихах». Не менее показателен тот жанр, который Толстой ввёл в обиход, активно развивал и который обозначен им как «*повесть в стихах*». Одна из таких повестей – «**Портрет**» (1873), написанный в чисто «прозаической» манере. Вот одна из типичных строф.

*И всякий день, собрав мои тетради,
Умывши руки, пыль с воротничка
Смахнув платком, вихры свои пригладя
И совершив два или три прыжка,
Я шёл к портрету наблюдений ради;
Само собой, я шёл исподтишка,
Как будто вовсе не было мне дела,
Как на меня красавица глядела.*

Наконец, все его стихотворные драмы (помимо знаменитой трилогии, это «Дон Жуан» и «Посадник») – ещё один тип «прозы в стихах», уже без рифмы, только ритмической. Присовокупив их, получаем огромный, безусловно преобладающий объём литературного наследия. Припомним, что и лирическая поэзия Толстого чаще всего представляет собой повесть обыкновенной человеческой жизни и его мысли о такой жизни, положенные на стихи, хотя мысли эти могли бы быть изложены и прозой.

Один из современников (Н. Страхов) заметил на сей счёт: «*Стих так прост, что едва поднимается над прозой*». Это тот строй поэтической речи и то его несомненно реалистическое наклонение, которые были во второй половине XIX века, пожалуй, определяющей нормой. А норму эту мы обычно связываем прежде всего с творчеством Некрасова, который был ведущим русским поэтом той поры и к направлению которого пусть невольно, но временами весьма отчётливо примыкал А. К. Толстой.

Назвав имя Некрасова, мы сразу же неизбежно припоминаем тот пафос его поэзии, который был связан с освободительной тематикой (как известно, это было время народнического и народолюбивого движений, когда Русь нередко звали «к топору»). Может показаться парадоксальным, но именно графу А. К. Толстому принадлежит один из самых первых образцов освободительной тематики его времени – стихотворение «**Колодники**» (1854).

*Спускается солнце за степи,
Вдали золотится ковыль –
Колодников звонкие цепи
Взмечают дорожную пыль.*

*Идут они с бритыми лбами,
Шагают вперёд тяжело,
Угрюмые сдвинули брови,
На сердце раздумье легло.*

*Идут с ними длинные тени,
Две клячи телегу везут.
Лениво сгибают колени,
Конвойные с ними идут.*

*«Что, братцы, затянемте песню,
Забудем лихую беду!
Уж видно такая невзгода
Написана нам на роду!»*

*И вот повели, затянули,
Поют, заливаясь, они
Про Волги широкой раздолье,
Про даром минувшие дни,*

*Поют про свободные степи,
Про дикую волю поют,
День меркнет всё боле – а цепи
Дорогу метут да метут...*

По своему внешнему выражению освободительная тематика подаётся здесь в ракурсе быта каторжан. Но даже в таком понимании данное повествование воспринимается по смыслу значительно шире: каторга жизни вообще, горькая неволя существования. Этим стихотворение Толстого перекликается, например, с картиной Репина «Бурлаки».

Однако приведённый текст по своей внутренней сути подразумевает нечто более конкретное – не каторжники вообще, а так называемые *политические*. «*Поют про свободные степи, // Про дикую волю поют...*» – так в обиход второй половины XIX столетия постоянным компонентом входил мотив противления властям, мотив борьбы за иной социальный порядок. И если вновь соотнести это стихотворение с более поздним по времени творчеством Репина, то можно привести целую серию принадлежащих ему картин («Не ждали», «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди» и т.д.).

Воссозданная в «Колодниках» очень достоверная реалистическая зарисовка вызвала самый широкий резонанс в соответствующей среде. Один из русских революционеров (Г. Лопатин) вспоминал: «*Я люблю это стихотворение. Кто знает этапы, тот поймёт, как верна эта картина*». И то, что стихотворение написано в чисто песенном ключе, позволило ему стать популярнейшей песней политкаторжан и ссыльных.

* * *

Важнейшее русло поэтического творчества А. К. Толстого было связано с исторической тематикой. Уже в 1840-е годы он начал её разработку в объективно-эпическом ключе, причём с акцентом на общенародном, общезначимом. Большой раздел его наследия составили былины, баллады, притчи, и чаще всего складывались они во славу Руси (как правило, Руси домонгольской, поскольку то, что происходило позднее, Толстому представлялось в весьма критическом свете).

Параллельно этому создавались большие стихотворные повествования о сильных личностях, способных поднять голос против неправого дела, пойти за честь и достоинство даже на гибель («Василий Шибанов», «Князь Михайло Репнин» и др.).

Отталкиваясь от этих опытов и уже на волне «мятежных» 1860-х годов, Толстой совершает крутой поворот в направлении критического осмысления социального уклада России. Осуществляет он это осмысление главным образом через анализ деятельности её политической верхушки и посредством обращения к событиям конца XVI – начала XVII столетия, то есть в преддверии и начале так называемого Смутного времени, наполненного острыми противоречиями.

Так рождается триада исторических драм: «Смерть Иоанна Грозного» (1866), «Царь Фёдор Иоаннович» (1868), «Царь Борис» (1870) – главный труд поэта и высшее его художественное достижение, в том числе по разнообразию воссозданных характеров и по выразительности языка.

Эта драматическая трилогия характеризуется единством места действия (всё происходит в Москве), последовательным движением во времени (от последнего года царствования Ивана Грозного через царствование Фёдора Иоанновича к царствованию Годунова) и сквозной ролью главного действующего лица – Бориса Годунова, что ещё несколько скрыто в первой части, совершенно явственным становится во второй и в «абсолюте» предстаёт в третьей (по первоначальному замыслу вся трилогия должна была называться «Борис Годунов»).

Кроме того, единство отмечено одинаковым обозначением жанра и структуры каждой части («трагедия в пяти действиях») и поддержано тождественным стихотворным слогом, который придаёт пьесам приподнятость тона. Он же сообщает происходящему на сцене эпическое звучание, а по содержательной сути это эпическое определяется значительностью изображённых исторических конфликтов, судьбоносных для нации и государства. Наконец, эпическая масштабность являет себя даже в чисто количественном отношении: пятиактная конструкция каждой пьесы с огромным числом действующих лиц, что максимума достигает в последней части (55 индивидуальных и 12 групповых персонажей, а также народ).

Если воспользоваться современной лексикой, то ведущую идею трилогии можно кратко обозначить так: политика – грязное дело. Есть самодержавная власть с её почти неизбежной склонностью к неограниченной, часто преступной тирании. И есть «мадридский двор» ближайшего окружения самодержца, где царят склоки, раздор, междоусобная грызня, и можно считать «белыми воронами» тех единичных представителей этого окружения, которые действительно пекутся о благе страны.

«Белая ворона» первой части трилогии – боярин Захарьин, истинный сын Отечества. И есть здесь ещё один смельчак (правда, в качестве эпизодического лица) – князь Сицкий. Когда бояре обсуждают вопрос, кому передать царский престол (на склоне лет Иван Грозный второй раз делает вид, что отказывается от него), и собираются вновь идти на поклон к царю и просить его вернуться к власти, он один – против и напоминает очевидное, что может стоить ему головы:

*...есть из вас единый, у кого бы
 Не умертвил он брата, иль отца,
 Иль матери, иль ближнего, иль друга?
 На вас смотреть, бояре, тошно сердцу!
 Я бы не стал вас подымать, когда бы
 Он сам с престола не хотел сойти, –
 Не хуже вас Писание я знаю –
 Я не на бунт зову вас – но он сам,
 Сам хочет перестать губить и резать,
 Постричься хочет, чтобы наконец
 Вздохнула Русь, – а вы просить его
 Сбираетесь, чтоб он подоле резал!..
 Идите же! Идите все к нему!
 Идите в бойню, как баранье стадо!
 Мне делать боле нечего средь вас!
 (Уходит.)*

Главная «белая ворона» второй части – царь Фёдор, который всеми силами старается быть вне политики и страшно тяготеет выпавшей ему против воли обязанностью царствовать. Он слаб, порой ребячлив, не может встать на государственную точку зрения, не способен править, что прекрасно сознаёт и сам.

*Какой я царь? Меня во всех делах
 И с толку сбить, и обмануть нетрудно.*

Его единственное достоинство состоит в том, что он не поступает нравственным чувством. А по желанию добра и мира для всех Фёдор – настоящий святой. Когда ему удаётся примирить Шуйского с Годуновым, бывших заклятыми врагами, он восклицает: «*Вот это в целой жизни // Мой лучший день!*». Однако все его усилия ведут, в сущности, только к худшему, и его последние слова – констатация полного фиаско:

*Я хотел
 Всех согласить, всё сгладить, – Боже, Боже!
 За что меня поставил ты царём!*

Психологически тонко очерченный образ царя Фёдора, как прямой противоположности отцу своему Ивану Грозному, служит как бы доказательством от противного. Доказательством того, что политика и власть – это именно и практически неизбежно грязное дело.

Желая того или нет и при всей своей авторской симпатии к Фёдору, драматург склоняется к выводу: простота и доброта на царском престоле среди непрерывных интриг немислимы; плох был Грозный, но и такой, как Фёдор, не имеет права на корону. Честный и прямой Шуйский открыто бросает ему в лицо: «*Мне стыдно за тебя... Царить не можешь ты...*».

Невольно принимая это, Толстой в то же время категорически не приемлет деспотизма – тем более в тех крайних формах, как это проявилось у Ивана Грозного. Он признаёт, что были тогда большие державные завоевания, но было и бессмысленное уничтожение цвета нации, ад террора опричнины. Вседозволенность самодержца, полное попрание прав и жизни других и то, как Грозный ставит себя над людьми, Толстой соотносит с проявлениями сатанизма. Царь у него вспоминает:

*Отец Сильвестр, наставник добрый мой,
 Мне говорил: «Иване, берегись!
 В тебя вселиться хочет сатана!
 Не отвержай души ему, Иване!»
 Но я был глух к речам святого старца,
 И душу я диаволу отверз!
 Нет, я не царь! Я волк! Я пёс смердящий!
 Мучитель я!*

Подобного рода самопризнания становятся лейтмотивом первой части трилогии: «*Беззакония мои // Песка морского паче: сыроядец – // Мучитель – блудник – церкви оскорбитель...*» и т.д., называя всё это словом *окаянство*. (*Сыроядец* – употребляющий в пищу сырое мясо, что считалось грехом; *блудник* – в это время Грозный намеревался отправить в монастырь свою седьмую жену, мать царевича Дмитрия, и жениться в восьмой раз.) Кстати, у Толстого он признаётся и в том, что старшего сына Ивана убил отнюдь не в безумстве: «*Нарочно я, с намерением, с волей // Его убил!*».

Если ещё раз обратиться к живописи И. Репина, как младшего современника поэта, то параллелью этому литературному отображению преступного фанатизма может служить знаменитая картина «Иван Грозный и сын его Иван».

Совершенно ясно, что драматург расценивает результаты правления этого царя как скорее плачевные. Предвидя бедствия страны после смерти Ивана Грозного, Захарьин подводит скорбный итог: «*Вот самовласть кара! Вот распаденья нашего исход!*» (под *распаденьем* подразумеваются раздоры в среде боярской верхушки).

На примере другого сильного самодержца Толстой, вслед за Пушкиным и его «Борисом Годуновым», ставит вопрос о неизбежном возмездии за совершаемые преступления. Траектория судьбы главного героя трилогии начиналась в её двух первых частях, где он тайно или явно был истинной пружиной происходящего.

По Толстому, три основных препятствия стояли тогда на пути Годунова к заветной цели взойти на царский престол:

- первое – Иван Грозный, и, будучи приближен к нему, Борис расчётливо улавливает момент, чтобы словом добить умирающего царя;
- второе – главный его антипод, князь Иван Петрович Шуйский, и после длительной борьбы тот, заключённый в тюрьму, якобы сам удавился;
- третье – малолетний царевич Дмитрий, и, подверженный падучей болезнью, он якобы сам упал на пронзивший его кинжал.

В последней части трилогии Годунов предстаёт облечённым высшей властью, царствующим поначалу в согласии с идеалами просвещённого правления, во славе, мудрости и всеобщем довольстве. Но затем, помимо разного рода государственных неурядиц, поплыли слухи, толки, пересуды, Борис от милости и терпимости переходит ко всё более беспощадным гонениям, и когда на горизонте появляется Лже-Дмитрий – происходит катастрофа.

* * *

Воссоздавая историю возвышения и падения Годунова, драматург стремится к объективному раскрытию происходящего. Для него Борис отнюдь не чёрный злодей, рвущийся к власти ради неё самой. Да, одолевший всех в беспрестанных придворных распрях, он – хитроумный дипломат, мастер интриги, для достижения своих целей не брезгающий никакими средствами, в том числе и преступными (его хитроумие заключается в том числе, как говорится, в умении спрятать концы в воду). Однако сам Толстой в одном из писем высказался на этот счёт достаточно определённо: *«Он хотя и следует правилу иезуитов: цель оправдывает средства – но цель его высока».*

Прежде всего, справедливости ради, признаётся: борьба Годунова за власть в известной мере оправдана хотя бы тем, что только он в те времена был способен с пользой для страны возглавить её. И сестра его, мудрая и светлая царица Ирина, которая во всём держала сторону царя Фёдора, в конце концов вынуждена молвить мужу:

*Свет-государь, нет выбора тебе;
Один Борис лишь царством править может,
Лишь он один. Оставь на нём одном
Правления всю тягость и ответ!*

Ещё в большей степени историческая сила и закономерность выдвижения фигуры Годунова состояла в следующем: для блага державы прежнее, старое, боярское должно отойти, а верх обязано одержать новое, пусть даже через действия Годунова – действия весьма сомнительного морального свойства. О своих противниках, Шуйских, он говорит: *«Избитою тропой они идут, // Со стариной сковало их преданье...».*

Эта мысль для Толстого была вполне осознанной, и в пояснениях к трагедии «Царь Фёдор Иоаннович», касаясь её идеи, он подчёркивал: *«Две партии в государстве борются за власть: представитель старины, князь Шуйский, и представитель реформы, Борис Годунов».*

В показе этого противостояния и реформ, затеянных Годуновым, можно, с одной стороны, усматривать далёкое преддверие начинаний Петра Великого, а с другой – аллегорическую параллель к коренным социальным сдвигам 1860-х годов, происходившим на глазах драматурга.

В диалогах с сестрой Годунов соответствующим образом объясняет свои поступки (а впереди – убийство Шуйского и царевича Дмитрия).

*Я мщения не знаю,
Не слушаю ни дружбы, ни вражды;
Перед собой моё лишь вижу дело
И не своих, но дела моего
Гублю врагов.*

Среди подобных признаний сестре-царице высвечивается и авторское *«цель его высока».*

*...кладя за камнем камень,
С трудом великим здание я строю,
Тот светлый храм, ту мощную державу,
Ту новую, разумную ту Русь –
Русь, о которой мысль непрестанно,
Бессонные я ночи провожу.*

Нет сомнения в том, что в подобных строках поэт выражал свои заветные мысли о родной земле, какой ему хотелось бы видеть её (*«Тот светлый храм, ту мощную державу, // Ту новую, разумную ту Русь...»*).

В комментариях ко второй части трилогии, говоря об убийстве царевича Дмитрия, Толстой в чём-то даже оправдывает Годунова: *«Он в некотором смысле вынужден устранить этот повод для смуты, что сообщает его преступлению характер государственной необходимости».*

Но преступление есть преступление. Память о нём и душевные муки рушат всё, что было сделано Годуновым во времена его правления, а его самого сводят в могилу. Перед развязкой он формулирует точное резюме в отношении драмы своей несостоявшейся судьбы.

*Земли мне русской слава,
Свидетель Бог, была дороже власти.
Но, вижу я, на мне благословенья
Быть не могло.*

В целом драматическая трилогия Толстого несёт в себе резко выраженное порицание власти вообще («политика – грязное дело»), а власти в варианте русского самодержавия в особенности. Рисуя трагедию трёх царствований конца XVI – начала XVII столетия, автор раскрывал губительное воздействие деспотического режима на психологию государственных деятелей и нравы их подданных.

Как известно, в своих эстетических воззрениях Толстой выступал за *«свободное художество»*, чуждающееся навязывания ему каких-либо «тенденций», то есть задаваемых извне «уроков жизни». Но, отстаивая самоценность искусства, он вовсе не отрекался от мысли как таковой и от её сопряжённости с актуальным состоянием общества.

В одном из писем 1868 года находим суждение, имеющее прямое касательство к рассмотренной трилогии: *«Не моя вина, если из того, что я писал ради любви к искусству, явствует, что деспотизм никуда не годится. Тем хуже для деспотизма!».*

Круг проблем, связанных с критическим взглядом на государственную власть, в том числе и власть самодержавную, достаточно широко обсуждался в русском искусстве второй половины XIX века: драмы Л. Мея «Псковитянка», «Царская невеста» и созданные по ним Н. Римским-Корсаковым одноимённые оперы (позже композитор продолжил художественное исследование данной темы в триаде последних опер – «Сказка о царе Салтане», «Кашей Бессмертный», «Золотой петушок»), оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина», скульптурный портрет Ивана Грозного работы М. Антокольского и т.д.

Подобные параллели подтверждают несомненную актуальность того, что раскрывал в своих исторических драмах Алексей Константинович Толстой, а его творчество, взятое в целом, было и остаётся неотъемлемой частью сокровищницы русского искусства второй половины XIX века.