

ISSN 0130-7673

**НОВЫЙ
МИР**

9

2004

СОДЕРЖАНИЕ

ОЛЬГА МАРТЫНОВА — Над твердью тихих волн, стихи	7
МАРИНА ПАЛЕЙ — Хутор, повесть	11
ЮРИЙ КАЗАРИН — Шаровое жнивье, стихи	40
ЮРИЙ БУЙДА — Переправа через Иордан. Книга рассказов	44
ПИНДАР — МАКСИМ АМЕЛИН — Победные песни	92
АЛЕКСЕЙ СМИРНОВ — Автопортрет в лицах, рассказы	105
АЛЕКСАНДР ЗОРИН — Ствол ясеня, стихи	114

ФИЛОСОФИЯ. ИСТОРИЯ. ПОЛИТИКА

ЮРИЙ КАГРАМАНОВ — Святая земля и вокруг нее	118
---	-----

ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ

<u>А. СОЛЖЕНИЦЫН — Алексей Константинович Толстой — драматическая трилогия и другое. Из «Литературной коллекции»</u>	137
--	-----

ИЗ НАСЛЕДИЯ

ОСИЯ СОРОКА — Как Чехов писал стихи. Публикация, подготовка текста и вступительная заметка Елены Волковой	145
---	-----

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ИРИНА СУРАТ — Превращения имени	151
---------------------------------	-----

РЕЦЕНЗИИ. ОБЗОРЫ

Евгений Ермолин. ГУЛАГ. До востр.	169
Кирилл Анкудинов. Евангелие от Марфы	175
Алла Марченко. Жизнь + творчество: слить в одно?	179
Мария Виролайнен. Протоязык XXI века	184

(См. на обороте)

СОДЕРЖАНИЕ (окончание)

КНИЖНАЯ ПОЛКА ВИКТОРА КУЛЛЭ	189
ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ПАВЛА РУДНЕВА	199
КИНООБОЗРЕНИЕ НАТАЛЬИ СИРИВЛИ	203
WWW-ОБОЗРЕНИЕ ВЛАДИМИРА ГУБАЙЛОВСКОГО	207

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ЛИСТКИ

Книги (составитель Сергей Костырко)	211
Периодика (составители Андрей Василевский, Павел Крючков)	215
SUMMARY	240

**ПОЗДРАВЛЯЕМ НАШЕГО АВТОРА
ДМИТРИЯ БЫКОВА
С ПРИСУЖДЕНИЕМ ЕМУ
МЕЖДУНАРОДНОЙ ПРЕМИИ
В ОБЛАСТИ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМЕНИ АРКАДИЯ И БОРИСА СТРУГАЦКИХ
(«АБС-ПРЕМИЯ»!)**

**ПОЗДРАВЛЯЕМ НАШЕГО АВТОРА
АЛЕКСАНДРА МЕЛИХОВА
С ПРИСУЖДЕНИЕМ ЕМУ
ПРЕМИИ ИМЕНИ Н. В. ГОГОЛЯ!**
Александр Мелихов удостоен этой новой
санкт-петербургской литературной премии
в номинации «Шинель» (реалистическая проза)
за роман «Чума», первая публикация которого состоялась
в «Новом мире» (2003, № 9, 10).

№ 03845

Издание выходит при поддержке Министерства культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации.

ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ

А. СОЛЖЕНИЦЫН



АЛЕКСЕЙ КОНСТАНТИНОВИЧ ТОЛСТОЙ — ДРАМАТИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ И ДРУГОЕ

Из «Литературной коллекции»

Но сперва — **Князь Серебряный** (роман, 1850 — 1861).

Очень долго писался. Зато Алексей Толстой вжился в эпоху и удачно подготовился к трилогии.

Пишут: «сильно и даже детально использовал Карамзина» (впрочем же — и Пушкин). Как источник Толстой использует (и указывает) исторические песни. Это смело, хорошо.

Слишком лобовой эпитафией из Тацита (но тогда принято было). В предисловии излагает свой метод: «Из уважения к искусству и нравственному чувству читателя... набросил тень» на ужасы эпохи. (После пережитого теперь нами это вряд ли кажется правильным, хотя край злодейства в искусство не вмещается, да.) «Допускал вольность в обращении со второстепенными историческими происшествиями» (на пять лет перенёс казнь двух Басмановых и Вяземского). Для того уровня исторического романа, который был до «Войны и мира», мне кажется это допустимым — зато такой ценой автор сгущает сюжет в меньшем отрезке времени.

Убеждения Алексея Толстого совсем не консервативны, не почвенны, наоборот: в единственном прямом от автора обобщении он высказывает, что злодейство Иоанновой эпохи «подготовлено предыдущими временами», «переходило от поколения к поколению», и без снисхождения осуждает тогдашнее русское общество, что оно терпело такую гнусную тиранию. (Видно, что автор жил в свободную эпоху, а гнетущей не испытал.)

Этот роман закончен за несколько лет до «Войны и мира» — и ясно, что не мог быть написан после.

Лёгкость обращения с историческими событиями и лицами как декорациями для действия избранных персонажей, витание — среди подлинных событий? — Алексея Толстого сравнивают с Загоскиным, а я поставил бы его значительно выше.

Живость и динамизм. Однако сюжетность — искусственно взбодренная, взвинченно-драматичная, порой с ухватками приключенческого романа, в который сильно и сбивается (иногда и на оперность). Сам князь Серебряный — вполне типичный герой приключенческого романа, легко проходящий сквозь опасности. Это жаль, тут роман эпохи много потерял.

Впрочем, характер Иоанна уже являет следы долгого авторского обдумывания, глубокой проработки: психологию его Алексей Толстой объясняет довольно основательно и правдоподобно. Например в главе 11: Иоанн считает своё покаяние — малодушием, от сатаны, и напряжением воли толкает себя к новым злодеяниям для укрепления престола. К сожалению, Грозный и показан только как тиран, мучитель и лицемер, но ни разу — в государственных заботах, — очевидно, это неизбежная черта «облегчённых» исторических романов.

С большим пониманием (да и с большой симпатией) дан Годунов. Незаурядность его — уже убедительно видна нам.

Рязанский парень Митька-«рассержусь» и мельник — хороши, живы, видны, хотя колдун-мельник и традиционен. Это — «мужской» роман; единственная Елена — схематична. Да колоритна нянька царя.

Серебряный не зря, видимо, назван Никитой Романовичем — в честь Н. Р. Захарьина, родоначальника династии Романовых. (Хотя черты его — совсем не совпадают с Захарьиным в драме. Да были же при Иоанне и два реальных князя Серебряных — Пётр и Василий Семёновичи.)

А оглядеться — так все элементы того времени показаны: царь, бояре, опричники, монахи, казаки, крестьяне. Неестественно, что «станичники» гнездятся уж под самой Москвой — но это для сгущения действия, а и несомненно, что по всей Руси казаки гуляли. Глава 4 — очень убедительное описание Москвы тех лет. Ярка обстановка пира у Грозного в Александровской слободе — и веришь. Зато битва с татарами — оперная, декоративная. Чего же стоит Иваново государство, если татары идут от Рязани к Москве — а он не знает, и не высылает регулярного войска, спасает одна самодеятельность подмосковных разбойников?

Условность повествования: вдруг некстати кто-то рассказывает о далёком прошлом. В полной ночи видны (кому?) «дымчато-бурая шерсть собаки, умные глаза». Давая развёрнутую наружность Серебряного — истолковывает её и как черту характера. — Повышенное внимание к подробностям всех одежд — но этим он нам добывает эпоху.

Лихое использование фольклора, но неправдоподобно, что разбойник так владеет им. В диалогах автор соскальзывает (портит роман) на фольклорно-историческую стилизацию («Закипело в нём ретивое»). При смерти Максима Скуратова вдруг от простой авторской манеры переходит на былинный пафос: «...Спела тетива, провизжала стрела, угодила Максиму в белу грудь, угодила каленая под самое сердце» — это очень режет.

Бывают (нечасто) и затасканности:

- «судорога пробежала по всем членам князя»;
- «вся душа её обратилась в красноречивый умоляющий взор»;
- «негодование в нём уступило место строгим понятиям долга».

А народного истинного языка — и нет, только у оруженосца князя повторные: «провал их знает», «тётка их подкурятина».

Алексей Толстой — ещё в поисках верной манеры исторического повествования.

Драматическая трилогия.

Это — действительно трилогия, связанная, но и притом каждая драма вполне закончена. Большое достижение русской драматургии, недостаточно оценённое, кажется. Проблема цели и средств — единый стержень трилогии.

Замечательны три сопроводительных поясняющих статьи (1866, 1868, 1868) — в них Алексей Толстой проявляет глубокое понимание характеров, событий и элементов своих пьес, не всякий драматург может дать такие разъяснения театрам. Они — уже последний зрелый плод его долгой работы над эпохой.

Смерть Иоанна Грозного (1862 — 1864).

Лаконичная динамичность. Как сумел столь многое вместить на таком малом пространстве? Стремительное действие и естественное притом деление на акты. Смотрится — захватывающе, и легко интересно читается.

Как ярко характеры! Мастерское обоснование психологических переходов Ивана (их много). Многогранно показан Борис Годунов — и как увёртливый царедворец, и как дальновидный политик, и как искренний сын Руси, и как безжалостный волк в интригах. Убедительны и запоминаются Захарьин-Юрьев, Сицкий. И Василий Шуйский — уже весь тут.

Великолепен разговор Иоанна со схимником. А с волхвами и пересмотр сокровищ Иоанном перед смертью (лобово и не очень веришь) — отдаёт Шекспиром, и это ощущается как снижение. Вообще же эта драма — не ниже никакой шекспировской исторической хроники, а сплочена — и лучше иных.

Очень доподлинная речь — и вообще русский дух. Хороший, естественный чистый стих, пятистопный ямб (по-моему, не уступает пушкинскому).

Царь Фёдор Иоаннович (1864 — 1868).

Вершина трилогии. (И из лучших пьес русской драматургии.) Действие всё время напряжено, попеременные перевесы борющихся сторон (автор прекрасно владеет интригой), всё психологически безупречно — и ещё всё увенчано высокой светлой идеей.

Пронзительно верна разработка царя Фёдора. Получился — из самых значительных образов русской литературы.

Меня во всех делах
И с толку сбить, и обмануть не трудно.
В одном лишь только я не обманусь:
Когда меж тем, что бело иль черно,
Избрать я должен — я не обманусь.

И пророчески предвосхищает Николая II (последний царь первой династии — и последний царь второй!):

А я —
Хотел добра, Арина! Я хотел
Всех согласить, всё сгладить — Боже, Боже!
За что меня поставил Ты царём!

Рядом с ним — так же поразительно удалась (ещё меньшим объёмом и средствами) светлая христианка Ирина, — тоже из лучших женских образов русской литературы.

У такой сестры — и брат не может быть примитивным злодеем. Годунов (особенно если взять всю трилогию в целом) разработан так ярко и убедительно, что невозможно забыть и трудно сопротивляться этой трактовке.

Сцена примирения Шуйских с Годуновым, может быть, и передлинена — но искупается грозным концом.

Так же врезается навсегда и благородный Иван Петрович Шуйский. (Вероятно, легче дался автору по прямолинейности образа.)

А толпа — так себе, поверхностно.

Любопытно, что для передачи толпы автор начинает использовать прозу.

Царь Борис (1868 — 1869).

Из трёх пьес — наименее удачная. И потому что композиция растянутая (на семь лет) и раздёрганная, и включены вовсе не обязательные для действия сцены:

Картина 4-я. Что царица против жениха-датчанина — не влияет на действие и никого не характеризует, кроме жены Годунова, дочери Скуратова.

Картина 5 (в лесу у разбойников) — дана по-пейзански, упрощённо (и даже прямо из «Князя Серебряного» позаимствованы Хлопко и Митька).

Картина 7 (арест Романовых) — почти только иллюстративна.

Сперва кажется сторонней, лишней и картина 3 (Фёдор младший — Ксения — Христиан), хотя сама по себе вполне хороша. Но её оцениваешь позже, по картинам 6 и 8: вместе три они дают мрачному Годунову живительный подсвет от юного поколения, делают и ошутимей его жажду удержать трон для сына. (Однако из истории мы знаем, что Христиан и Ксения вообще не встречались.)

Следовало ли растягивать пьесу на семь лет и включать день коронации Бориса? Здесь — Алексей Толстой повторяет такое же решение Пушкина, и, видимо, оба правы, без этого — нет рисунка царя Бориса. У Толстого это искупается ещё и тем, что картина 1 (приём Борисом послов) открывает нам широкий исторический и международный взгляд. У Пушкина на приятие Борисом короны отведено четыре первых картины подряд, щедро (весь смысл — в уговаривании уклончивого Бориса).

Продолжается тщательная разработка образа Бориса (он участвует в девяти картинах из четырнадцати). Толстой удерживает его в большом диапазоне чувств: разумного мудрого государственного деятеля, полного интересами всей русской земли, с намерениями великодушными и благими,

Прослыть боится слабым
Лишь тот, кто слаб; а я силён довольно,
Чтоб не бояться милостивым быть, —

даже прямо — хотел бы править «одной любовью», но опасности его трону и отпадения многих заставляют прибегать снова к карам.

Когда придёт пора — я к милости вернусь.

В русском духе — и сила покаяния — картина 12, ночное свидание с Луп-Клешнинным (хотя сцена эта несколько уже повторяет встречу Грозного со схимником, а по ночной лунной обстановке и кажущемуся призраку отдаёт и «Гамлетом»).

Алексей Толстой не только принимает без оговорок, что царевича Дмитрия убил Борис — но прямо и вкладывает ему это в уста.

В картине 6 хорошо передано, как бурно растут у всех сомнения о Самозванце (быстрота действия).

Снова на месте высокая духом Ирина, теперь монахиня.

Пусть будет только жизнь
Запятнана твоя — но дух бессмертный
Пусть будет чист — не провинись пред ним!

В разных местах белый стих ненадолго переходит в рифмованный. Это усиляет звучание (например, монолог Бориса в картине 1). Но непонятна система, верней, её нет.

Невольное сопоставление. Сопоставление с «Борисом Годуновым» Пушкина — трудно себе запретить: и по совпадению темы и охвата «Царя Бориса» и «Бориса Годунова», и потому, что они следуют одним источникам (почти только Карамзин?), поминают, с разной степенью подробности, одни и те же даже второстепенные события. (И они совпадают, кроме разве: по Пушкину сестра Ирина уже умерла — и это верно: в 1604 г., перед самым входом Самозванца в Русь, по А. Толстому — ещё жива, и вот перед нами.) И притом Толстой пишет трагедию через 35 лет после Пушкина, с несомненностью имея её в виду постоянно, и где расходится с ней, то с полной сознательностью (и дерзостью?). Удивительное ощущение: прочесть один и тот же сюжет у двух столь выдающихся авторов. Увеличивает стереоскопичность твоего восприятия.

Правда, подобное сопоставление нам как бы и запрещается. — Углублённые, многоопытные пушкинисты (как В. С. Непомнящий) настоятельно предостерегают нас, что пушкинский «Борис Годунов» — «величайшая проблема, требующая иной, чем прочая драматургия, точки обзора», что это — и не «историческая хроника», как у Шекспира; и не картина данного периода, события, момента истории; и не трагедия о «заглавном герое» (Борис умирает в 4-й сцене от конца, Самозванец исчезает ещё картиной раньше, — а «процесс Истории продолжается»); это не «одна из исторических драм, где действуют причинно-следственные связи», но — нечто «изо всякого ряда вон выходящее», предмет

изображения в ней «сам ход Истории, История, тесно привязанная к обстоятельствам духовным»; в драме этой «иконная композиция, с планом земным и небесным», «обратная перспектива».

Никак не упустим и такое веское суждение (И. Сурат и С. Бочаров): что если у Шекспира «действия сильных личностей вершат трагедию», то «трагедию Пушкина вершит незримая сила»; «„Тень Димитрия” как незримое главное действующее лицо — олицетворение этой силы»; оттого-то, «на шекспировском фоне», в «Годунове» «герои выглядят <...> пассивными, а структура трагедии — децентрализованной»¹.

С уважением относясь к подобным трактовкам и видению, мы, однако, не можем запретить себе и более привычные мерки, не можем вовсе отказаться от распространённых представлений о сценичности (хотя и сильно расширенных в XX веке), от сравнений исторической выверенности.

Конечно, объёмом *трилогии* Алексей Толстой избрал себе возможность последовательней, разносторонней, глубже и значительней разработать Годунова, чем Пушкин. А Пушкин, даже и в объёме одной своей трагедии, не захватывает побольше места для Бориса: из 24 пушкинских сцен Борис участвует всего только в шести, а Самозванец (видимо, по ходу работы, сильно увлекший Пушкина) — в десяти. У Алексея же Толстого — Самозванец вне пределов показа, он только слух и символ возникшего движения, не реальный персонаж. Толстой не занимается им и даже отвергает идентичность его с Гришкой Отрепьевым. (Это совпадение Пушкин, напротив, принимает безоговорочно.)

Пушкин только мельком упоминает о смерти жениха Ксеньи, самих молодых мы почти не видим, не ощущаем, они почти картонны. Как недостаток это ощущается не само по себе, а именно сравнением с Алексеем Толстым: без жены (её нет) и без взрослых детей в своей жизни, без сестры Борис Пушкина совсем одинок и оттого менее реален. Эту упущенную нить и подхватил Алексей Толстой, как прямой — и во многом — последователь Пушкина.

У Пушкина не досвечена глубина в отношениях Годунова с Василием Шуйским: Годунов как будто не проникает его хорошо, и вот только когда замечает, как о чём-то новом (правда, в наставлении своему наследнику):

А Шуйскому не должно доверять.

Обратно и Шуйский как будто не в курсе замыслов и дел Бориса? По поводу убийства Дмитрия:

Он, признаюсь, тогда меня смутил
Спокойствием, бесстыдностью нежданной.

Почему — «нежданной»? — хотя бы после удушения остальных Шуйских в тюрьме? (Или это — только лукавый словесный ход его?)

У Алексея Толстого (правда, глубиной в предыдущую пьесу) убедительно показано, что оба они друг другу цену знают, но Шуйский давно и полностью в руках Бориса и посылался в Углич как соучастник. (Да Шуйский-то по его стойкости в царение Самозванца — ещё окажется ой как глубок!)

Что касается убийства царевича Борисом — до последнего времени, кажется, считалось, что и Пушкин (как и А. Толстой) вполне уверен в этой вине. Но, например, не так давно появилась работа (О. Арановская, «Вестник РХД», № 143 /1984/), предлагающая другую трактовку: Борис не убивал Дмитрия, а все муки его связаны с высокой болезнью совести: он виновен не в убийстве, а в том, что желал этой смерти, — и именно так, дескать, понимает и трактует Пушкин, и только эту высокую совестливость повышенно нравственного человека выражают

мальчики кровавые в глазах.

¹ Сурат И., Бочаров С. Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002, стр. 59 — 60.

Из главных аргументов тут: что Пушкин не вложил в уста Бориса прямого признания в убийстве Дмитрия.

Да, Пушкин не сделал так — и кому бы у него в пьесе остаётся такое сказать? Только прямо к публике? Но это — слишком грубый приём, он претит Пушкину (хотя Шекспир делал так). Даже не сомневаясь, что царевича убил Борис, — Пушкин из одного чувства вкуса не мог бы вложить Борису такую тираду.

Да, Пушкин не переступил прямо юридической черты, как она и не проведена в истории. Однако и в пушкинской пьесе практически все убеждены, что Царевича убили по поручению Бориса, — и сам Пушкин не только не наводит тени сомнения ни на одно из этих высказываний, но, наоборот, всегда усиливает и подтверждает их репликами других персонажей (как Борис бледнеет) и даже прямыми авторскими ремарками, как в картине 16: в продолжение речи Патриарха «Борис несколько раз оттирает лицо платком». Да и вся эта сцена с разумнейшим предложением Патриарха — перенести чудотворный гроб Царевича в Москву, — вся против Бориса: не будучи прямо виновен в убийстве — из каких изощрённых душевных движений он бы отказался от такого метода обороны, абсолютно весомого в глазах русских людей того времени?

Впрочем, указанная журнальная статья исходит из образа какого-то придуманного невинного человека, не знавшего никаких других тяжких преступлений, а не из реального Бориса Годунова, сделавшего карьеру при дворе Иоанна Грозного, зятя Малюты Скуратова, самое малое — удушителя клана Шуйских в тюрьме (что подтверждает и Пушкин), а затем же — и направителя многих преследований (Романовы), затем и казней при своём царствовании (даже: по Пушкину они начались ещё раньше, чем по Толстому, — ещё до возникновения слухов о Самозванце). Именно по Пушкину, сравнительно с Толстым, движения Бориса к добру — исчезающе слабы. Пушкинская трактовка совсем не благоприятна для оправдания Бориса. Не будем уже опираться на косвенное соображение, что именно Борис-то и нуждался в этом убийстве, а не кто другой:

Но я достиг верховной власти... чем?
Не спрашивай.

Сыграло ли роль, что предки Пушкина действовали именно при Самозванце, а Годунову «противен род Пушкиных мятежный»? В сцене у фонтана Пушкин приписывает Самозванцу большую искренность, чистоту и высоту чувства, которую мы никак не ожидаем в честолюбивом монахе Гришке. Дальше, в боях, выделяет и рыцарский характер его и (картина 15) душевную тяжесть, что ведёт Литву на Русь, братьев на братьев, — кажется, в келье Чудова монастыря автор и сам ещё не предполагал такого в Отрепьеве.

Но и устами Бориса Пушкин не упускает высказать свои горькие и справедливые мысли о народе. Два-три монолога Бориса и Пимен сами по себе создают отдельную историософскую вертикаль, которой не видим ясно у Алексея Толстого. (А «безмолвствие» народа — прямо взято из Карамзина, это мало кто помнит.)

Однако у Толстого — выдержаны законы драматического действия, как мы к ним привыкли (хотя как раз в «Царе Борисе» оно несколько ослаблено). Трагедия же Пушкина уверенней воспринимается в чтении, нежели как реальная сценическая постановка. Она дробится на множество эпизодических сцен, и некоторые из них не кажутся обязательными (например, картина 12, Марина с горничной, — так как вообще Марина повисает дальше в бездействии; в иных редакциях она и исключена).

У Толстого в трилогии немало стихов, ставших афоризмами, — это самый высокий признак. (И рядом с этим выглядит небрежностью, как в картине 9, — вдруг замена одной-другой стихотворной строфы — крохотными кусочками прозы. Или совсем произвольное появление рифм, вовсе не в ударных местах.)

Ещё к историческим пьесам примыкает **Посадник** (1870 — ...). При малом объёме пьесы (3 действия, 5 картин) — несколько ярких образов (посадник Глеб Мироныч, надменная вдова бывшего посадника Мамелфа, воевода Чермный, его полюбовница истеричка Наталья);

— общая яркая картина Новгорода, и как собирается, принимается решение, и корыстные расчёты купцов (не ссориться с Суздаlem);

— напряжённый драматизм действия, хотя как будто и нехитрый, даже традиционный сюжет. И сверх него автор успевает втиснуть чисто бытовые сценки.

Общий девиз:

Не за тебя, за Новгород гублюсь, —

долг выше собственной жизни, как высоко.

И не снижает, не портит какой-нибудь ложно благополучной развязкой: нашли бы, скажем, что ключ украла Наталья, и помиловали посадника.

Действие даже как бы не кончается, Новгород остаётся в том угрожаемом положении, как мы его застали. И это — особенно сильно: перед нами прошёл лишь эпизод, совсем не исторического масштаба.

— В пятистопном ямбе — не всё, есть и проза.

— Тут же и знаменитое: «Не слыть, а быть».

— В комментариях сообщают, что пьеса просто не кончена. Но вот что: это и замечательно, что она не продолжена! В этом большой урок художества! И — достаточно материала для жизненных уроков.

Лирическая поэзия А. К. Толстого.

Его стихи открыты, совсем не притязательны. Он вовсе не знает никакой сложности, метафор, намёков. Не найдёшь и отточенных кратких афоризмов. Не ахти какие мысли, а форма бывает и вовсе расслабленная. Но как только сдвигает к фольклорным формам — сразу лучше, струя от фольклора много обогатила его интонации. (Это — недоиспользованная линия в русской поэзии.) Алексей Толстой — как бы средний между Кольцовым и классической строгой поэзией.

Поток его лирических стихов (большая часть обращена к будущей жене Софье Андреевне, а от женитьбы — почти пресекаются) — скорей бесхитростные душевные откровения, они вовсе не сделаны. Ему важно исповедаться, а не произвести впечатление на читателя.

Например:

Бывают дни, когда злой дух меня тревожит.

Он как будто всё время в жалобах — в споре со своей судьбой. Большая часть стихов передлинена. Обычно нет чёткости образа и чувства — размыты в общепринятых словах и обилии их. В этих стихах есть романсная поверхностность, отчего их так охотно разбирали на романсы.

Но и — изрядно лёгкого виршесложения.

Баллады, былины, притчи.

А вот в балладах — А. Толстой свеж, оригинален и, конечно, фольклорен. Он же и историю как хорошо чувствует, даже когда немного трансформирует.

Очень хороша знаменитая «Правда» (с семи сторон) и «Песня о походе Владимира на Корсунь» (1869), где взвешенно соседствует лёгкое посмеивание над варварством — с чистой передачей крещения.

— «Поток-богатырь» слишком публицистичен, грубо.

— Великолепен «Садко», хорош «Слепой» (опоздал ко княжескому обеду и поёт в лесу никому).

— Нигилистов и начинающих борцов против искусства Алексей Толстой разгадал вовремя и пришил крепко («Порой весёлой мая», 1871).

Сатирические, юмористические.

— Сатирическая струя у него настойчивая и, видно, не давала ему покоя. Для смеха он не жалел никого.

«История государства Российского» — очень зубоскально, и в лад радикалам. (И тут дал много метких стихов.)

Но и: большинство сатир его недолговечно, новые времена потребовали новых.

Поэмы.

«Грешница» как бы недотягивает. Неубедительное исполнение.

«Иоанн Дамаскин» сильно затянут и потому маловыразителен (но тропарь — хорош).

А «Портрет» — по-моему, очень мил: поэтично, молодо и хорошая доза юмора, который А. К. Толстому всегда удаётся.

