С. А. Андреевскій

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОЧЕРКИ

ЧЕТВЕРТОЕ ДОПОЛНЕННОЕ ИЗДАНІЕ

Признано Ученымъ Комитетомъ Министерства Народнаго Просвѣщенія заслуживающимъ вниманія при пополненіи ученическихъ библіотекъ среднихъ учебныхъ заведеній.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ
Тип. Т-ва А. С. Суворина—«Новое Время». Эртелевъ, 13
1913

PV
7[illegible]
[illegible]
193430

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ПИСАТЕЛИ

	стран
Предисловіе	III
Поэзія Баратынскаго	1
«Братья Карамазовы»	30
Всеволодъ Гаршинъ	101
О Некрасовѣ	137
Лермонтовъ	173
Изъ мыслей о Львѣ Толстомъ	201
Тургеневъ	231
Городъ Тургенева	280
Гюй Де-Мопасанъ	289
Книга Башкирцевой	334
Къ столѣтію Грибоѣдова	357
Значеніе Чехова	481

ЛИРИКА и СЦЕНА

Мысли объ искусствѣ.

Вырожденіе риѳмы	381
Театръ молодого вѣка	419
Театръ книга и театръ зрѣлище	443
Слово, Музыка, Мимика	451

Это вовсе не критика. Здѣсь просто изображены писатели такими, каковы они есть Я старался лишь найти ключъ къ ихъ душѣ. Если кое-гдѣ, весьма рѣдко, указываются ихъ недостатки, то дѣлается это невольно, ради вящей справедливости Но вообще я говорю только о тѣхъ, которые мнѣ полюбились, и въ которыхъ я нашелъ то, что ранѣе меня никѣмъ не указывалось. Правильнѣе было-бы назвать книгу «Психологическіе Портреты». Но сборникъ уже имѣетъ свою публику подъ старымъ заглавіемъ.

Почти всѣ приводимыя цитаты впервые выбраны мною. Впослѣдствіи онѣ были затрепаны. Изъ нѣкоторыхъ авторовъ я сдѣлалъ въ этой книгѣ такіе экстракты, что и понынѣ очерки о нихъ отчасти замѣняютъ для меня обращеніе къ подлиннику.

Въ концѣ помѣщено нѣсколько статей общаго характера по вопросамъ искусства.

ПИСАТЕЛИ.

Поэзія Баратынскаго.

I.

Что въ настоящее время осталось отъ поэзіи Баратынскаго въ нашей памяти? Стихотвореніе «На смерть Гете», далеко не лучшее, страдающее тѣми преувеличеніями, какія почти всегда встрѣчаются въ пьесахъ на торжественный случай; стихотвореніе «Финляндія», написанное поэтомъ на двадцатомъ году; «Гдѣ сладкій шопотъ моихъ лѣсовъ»? — слащавая вещица въ стилѣ Жуковскаго, и наконецъ романсъ: «Не искушай меня безъ нужды», о которомъ едва ли многіе знаютъ, что онъ принадлежитъ Баратынскому.—Вотъ и все.

Въ такомъ забвеніи Баратынскаго виноваты: во-первыхъ, глубина его поэзіи, во-вторыхъ, Бѣлинскій съ своимъ ложно-прогрессивнымъ разборомъ его произведеній и, въ-третьихъ, хрестоматіи—эти истинныя губительницы поэтовъ не громкихъ, но содержательныхъ.

Недоступность Баратынскаго для массы отмѣтилъ еще Пушкинъ: «Изъ нашихъ поэтовъ Баратынскій всѣхъ менѣе пользовался благосклонностью жур-

наловъ — оттого ли, что вѣрность ума, чувства, точность выраженія, вкусъ, ясность и стройность менѣе дѣйствуетъ на толпу, нежели преувеличеніе (exagération) «модной поэзіи», или потому, что поэтъ нѣкоторыхъ критиковъ задѣлъ своими эпиграммами.— Баратынскій принадлежитъ къ числу *отличныхъ* у насъ поэтовъ. Онъ у насъ оригиналенъ — ибо мыслитъ»... «Онъ—одинъ изъ первостепенныхъ нашихъ поэтовъ... Время ему занять степень, ему принадлежащую, и стать *подлѣ* Жуковскаго и *выше* Батюшкова».

Такъ цѣнилъ Баратынскаго Пушкинъ, приравнивая одинъ томъ поэзіи Баратынскаго всей массѣ сочиненій Жуковскаго. И не слѣдуетъ забывать, что въ этомъ одномъ томѣ Баратынскій былъ вполнѣ самобытенъ, тогда какъ Жуковскій всегда пѣлъ съ чужого голоса. Не малыя же богатства поэзіи содержитъ въ себѣ послѣ этого книга нашего поэта! Очень скромный въ сужденіяхъ о себѣ, Баратынскій сознавалъ, однако, непопулярность своей книги. Въ стихотвореніи «Осень», какъ бы говоря о комъ-то другомъ, поэтъ восклицаетъ:

Такъ иногда толпы лѣнивый умъ
Изъ усыпленія выводитъ
Гласъ, пошлый гласъ, вѣщатель общихъ думъ,
И звучный отзывъ въ ней находитъ,
Но не найдетъ отзыва тотъ глаголъ,
Что страстное земное перешелъ...

Поэтъ-мыслитель, поэтъ-метафизикъ, Баратынскій постоянно порывался «перейти страстное земное» и вся его муза есть муза глубокой скорби о какомъ-то необрѣтаемомъ идеалѣ.

Не оцѣненная современниками, осужденная, по ложнымъ основаніямъ, Бѣлинскимъ и, наконецъ, ощипанная хрестоматіями, поэзія Баратынскаго требуетъ реставраціи. Сборникъ его стихотвореній въ настоящее время самъ зарекомендуетъ себя каждому, кто возьметъ его въ руки: на каждой страницѣ читатель найдетъ свои думы, свои чувства, — вѣчныя думы и чувства человѣчества. Приглядимся же къ этому забытому писателю.

Евгеній Абрамовичъ Баратынскій родился вмѣстѣ съ нашимъ вѣкомъ, въ 1800 году. Отецъ его былъ генералъ-адъютантомъ; мать, рожденная Черепанова,— фрейлиной. Онъ предназначался къ аристократической карьерѣ и отданъ былъ въ пажескій корпусъ; но за одну дѣтскую проказу, довольно некрасивую— порожденную вліяніемъ дурной компаніи—былъ исключенъ изъ корпуса съ запрещеніемъ вступать на службу, развѣ по желанію — рядовымъ въ военную. Эта гроза сильно повліяла на мальчика и впослѣдствіи, по ходатайству Жуковскаго, наказаніе было отмѣнено. За исключеніемъ этого горькаго событія въ дѣтствѣ, отразившагося, впрочемъ, и на первой молодости, жизнь Баратынскаго была ясная, мирная, ровная. Прослуживъ сперва въ военной службѣ, въ Финляндіи, а затѣмъ въ межевой канцеляріи въ Москвѣ, Баратынскій женился на 26-мъ году, оставилъ службу и жилъ бариномъ, то въ Москвѣ, то въ Петербургѣ, то въ Казани, то въ деревнѣ, — гдѣ вздумается,—наконецъ, уѣхалъ за границу, провелъ годъ въ Парижѣ и умеръ 44 лѣтъ въ Неаполѣ, скоропостижно, почти безболѣзненно. Его письма, еще за нѣсколько дней до смерти, выражали полнѣйшее довольно-

ство жизнью. Онъ былъ счастливъ въ супружествѣ, судя по тому, что нерѣдко обращался къ женѣ съ стихотвореніями, полными глубокаго чувства. Вдова перевезла его тѣло въ Петербургъ, гдѣ поэтъ и погребенъ въ Александро-Невской лаврѣ, близъ гробницъ Гнѣдича и Крылова. На памятникѣ вырѣзана надпись:

Въ смиренныи сердца надо вѣрить
И терпѣливо ждать конца.

Двустишіе взято изъ стихотворенія Баратынскаго «Отрывокъ», написаннаго въ видѣ разговора между мужчиной и женщиной, которые задумываются надъ смертью и вѣчной разлукой. Можно предполагать, что Барарынскій разумѣлъ здѣсь себя и жену.

Такъ прекрасно протекла жизнь едва ли не самаго задумчиваго и мрачнаго поэта въ нашей поэзіи. Замѣчательно, что пессимисты, наиболѣе сродные Баратынскому по духу, великій мыслитель-художникъ Шопенгауэръ и поэтесса Луиза Аккерманъ, такъ же, какъ извѣстно, пользовались въ жизни полнѣйшимъ благополучіемъ—присутствіемъ достатка и отсутствіемъ испытаній. Точно будто для ихъ глубокаго и печальнаго взгляда на міръ именно требовались та тишина и ясность, среди которыхъ созерцаніе легче открываетъ горестныя тайны вселенной... Сохранившіеся портреты Баратынскаго, а также извѣстный бюстъ его представляютъ намъ продолговатое, бритое лицо, съ грустными глазами, съ высокимъ лбомъ, съ кокомъ и височками. Родственникъ его, Путята, оставилъ такое описаніе его наружности: «Ему было тогда 24 года. Онъ былъ худощавъ, блѣденъ и черты его выражали глубокое уныніе». Въ послѣдніе годы

жизни у Баратынскаго показывалась сѣдина, о которой онъ такъ образно и значительно замѣтилъ:

Ужъ та зима главу мою сребритъ,
Что грѣетъ сѣвъ для будущаго міра...
(«На посѣвъ лѣса»).

О воспитаніи и образованіи Баратынскаго нѣтъ никакихъ подробностей. Мы знаемъ только, что у него былъ дядька—итальянецъ Джіачинто Боргезе и что, судя по письмамъ Баратынскаго изъ Парижа и по его превосходнымъ переводамъ своихъ стихотвореній прозою на французскій языкъ, — поэтъ зналъ французскую литературу въ совершенствѣ. Вообще вся книга поэта блещетъ классическимъ образованіемъ. Литературными друзьми Баратынскаго были: Пушкинъ, Дельвигъ, Языковъ, Жуковскій, Плетневъ, Вяземскій, Давыдовъ, Соболевскій. Въ 1839 г. Баратынскому довелось познакомиться и съ Лермонтовымъ. О впечатлѣніи этой встрѣчи онъ писалъ женѣ: «Познакомился съ Лермонтовымъ, который прочелъ новую прекрасную пьесу; человѣкъ, безъ сомнѣнія, съ большимъ талантомъ, но мнѣ морально не понравился. Что-то нерадушное»...

II.

Талантъ свой Баратынскій цѣнилъ не высоко: «я бѣденъ дарованьемъ» (Гнѣдичу, стр. 143). «Мой даръ убогъ, и голосъ мой не громокъ»... (стр. 160). Къ этому скромному мнѣнію о себѣ поэтъ пришелъ, вѣроятно, потому, что много трудился надъ каждою вещью. Пушкинъ о немъ писалъ: «Никогда не пре-

небрегалъ онъ трудами неблагодарными, рѣдко замѣчаемыми,—трудами отдѣлки и отчетливости». Въ рукописяхъ Баратынскаго сохранились многочисленные варіанты его пьесъ, показывающіе, что для одной и той же идеи онъ избиралъ многія формы, пока не добивался самой совершенной. Къ тому же, содержаніе его поэзіи—почти всегда философское—само по себѣ требовало необыкновенной тонкости исполненія: поэтъ имѣлъ дѣло съ самыми туманными задачами; онъ рисковалъ или не найти словъ, или впасть въ скучный и прозаическій, или въ напыщенный тонъ. Въ одной своей литературной замѣткѣ Баратынскій сказалъ: «Истинные поэты потому именно рѣдки, что имъ должно обладать въ то же время свойствами, противорѣчащими другъ другу: пламенемъ воображенія творческаго и холодомъ ума повѣряющаго. Что касается до слога, надобно помнить, что мы для того пишемъ, чтобы передавать другъ другу свои мысли; если мы выражаемся не точно, насъ понимаютъ ошибочно или вовсе не понимаютъ: для чего жъ писать?» («Моск. Телегр.» 1827 г., XIII, № 4. О «Тавридѣ» Муравьева). Бѣлинскій на это возражалъ съ пафосомъ, но крайне произвольно. Онъ высказалъ, что «обливающій холодомъ разсудокъ, дѣйствительно, входитъ въ процессъ творчества, но когда? — въ то время, когда поэтъ еще вынашиваетъ въ себѣ концентрирующее твореніе, слѣдовательно, *прежде*, нежели приступить къ его изложенію, ибо *поэтъ излагаетъ готовое произведеніе*». Почему, спрашивается, прежде? И развѣ бумаги Пушкина и Лермонтова не доказываютъ, что они излагали далеко не готовыя произведенія, и затѣмъ безпощадно перечеркивали написан-

ное по нѣскольку разъ и мучились отыскиваніемъ словъ уже *послѣ* изложенія задуманнаго на бумагѣ. «Только низшіе таланты, — говоритъ далѣе Бѣлинскій, — затрудняются въ выраженіи собственныхъ идей. Истинный поэтъ тѣмъ и великъ, что *свободно* даетъ образъ каждой глубоко прочувствованной имъ идеи». Опять и Пушкинъ, и Гоголь своимъ примѣромъ опровергаютъ эту тираду. Вопросъ вовсе не въ томъ, свободно или не свободно, скоро или не скоро, сразу или съ поправками пишутъ поэты, а въ томъ, чтобы они въ концѣ концовъ нашли и дали вѣрное и живое выраженіе тому, что трудно уловимо, — что они сумѣли «удержать видѣніе» — fixer le mirage, какъ говорилъ Флобэръ. Конечно, здѣсь многое зависитъ отъ чуткости, отъ темперамента писателя и въ особенности отъ его власти надъ языкомъ, но многое зависитъ и отъ самой темы творчества. Въ той метафизической области, въ которой творилъ Баратынскій, импровизаціей ничего не подѣлаешь. Зато Баратынскій остался оригинальнымъ и содержательнымъ. Онъ постоянно проповѣдуетъ писателямъ самобытность и правдивость. Онъ укоряетъ Мицкевича за подражаніе Байрону.

Когда тебя, Мицкевичъ вдохновенный,
Я застаю у Байроновыхъ ногъ,
Я думаю: поклонникъ униженный!
Возстань, возстань и вспомни: самъ ты богъ!

Не трудно писать по шаблону или плодить перепѣвы чужихъ мотивовъ. Музу такихъ подражателей Баратынскій сравниваетъ съ

нищей, развращенной,
Молящей лепты незаконной,
Съ чужимъ ребенкомъ на рукахъ.

О себѣ же поэтъ былъ въ правѣ сказать, что

Сердечныхъ судорогъ цѣною
Онъ выраженіе купилъ.

Надо, впрочемъ, замѣтить, что закулисная работа поэта вовсе не замѣтна въ его гармоничномъ, плавномъ и ясномъ стихѣ. Форма у Баратынскаго съ технической стороны почти вездѣ безупречна и навсегда останется въ преданіяхъ поэзіи, какъ поучительный, высокій образецъ искусства. Языкъ старъ только мѣстами и то больше въ пьесахъ отвлеченныхъ, гдѣ архаическое слово и понынѣ остается красивымъ и какъ бы болѣе подходящимъ къ сюжету. Философскія свои стихотворенія вообще Баратынскій излагалъ тономъ какой-то торжественной печали. Здѣсь самыя глубокія мысли выражены въ формѣ до того сжатой, что только по силѣ выраженія приходится догадываться, что поэтъ не могъ сразу найти такіе сжатые обороты, но музыка стиха остается непогрѣшимою. Во всей книгѣ, быть можетъ, найдется два-три стиха, какъ будто съ задержкой въ цезурѣ. Не болѣе того встрѣтится и вполнѣ старыхъ или тяжелыхъ оборотовъ, употребленныхъ какъ бы безъ нужды и несоотвѣтственно тону стихотворенія. Таковы, напримѣръ, стихи: «И простъ и *поделъ вкупѣ*», или «Боги дали и веселью и печали одинакія *крилѣ*». Некрасиво также слово «*попыхи*» въ именительномъ падежѣ. Но это едва ли не все, что есть неудачнаго въ сборникѣ. Изъ оборотовъ, встрѣченныхъ нами у одного Баратынскаго (быть можетъ, этотъ оборотъ есть у кого-нибудь изъ его предшественниковъ), мы отмѣтили слово «привѣчу»—«имъ безсмертье я *при-*

вѣчу», т. е. «буду привѣтствовать»,—оборотъ, вполнѣ достойный подражанія, потому что «буду привѣтствовать» нестерпимо длинно и какъ-то казенно, а «привѣчу»—вполнѣ по-русски, просто и благозвучно. Въ пьесахъ нефилософскаго содержанія стихъ Баратынскаго трудно отличить отъ Пушкинскаго, изъ чего слѣдуетъ, что даръ формы былъ у поэта громадный и что необходимость болѣе тщательной, иногда упорной отдѣлки была вызвана той исключительной, туманной сферой творчества, куда влекло поэта. Такою легкостью формы отличаются пьесы идиллическія, мадригалы, посланія, стихи въ поэмахъ и т. п.

III.

Содержаніе поэзіи Баратынскаго — преходимость всего земного, жажда вѣры, вѣчный разладъ разума и чувства и какъ послѣдствіе этого непримиримаго разлада—глубокая печаль. Такую поэзію встарину называли элегическою, теперь ее называютъ пессимистическою. Современники не разглядѣли Баратынскаго, они не подслушали, что онъ взялъ совсѣмъ новую ноту, воспѣлъ самобытно совсѣмъ иную печаль, что кличка поэта элегическаго, какъ поэта только грустнаго, ему не вполнѣ пристала, и что для него, какъ для писателя съ новой темой, нужна была бы и новая кличка. Но для этого современникамъ Баратынскаго нужно было заглянуть на полвѣка впередъ и разглядѣть въ его туманѣ нашъ «пессимизмъ»—сушь, тяготу и безвѣріе нашихъ дней, которыя были предсказаны Баратынскимъ въ слѣдующей энергичной строфѣ:

Вѣкъ шествуетъ путемъ своимъ желѣзнымъ;
Въ сердцахъ корысть, и общая мечта
Часъ отъ часу насущнымъ и полезнымъ
Отчетливѣй, безстыднѣй занята.
Исчезнули при свѣтѣ просвѣщенья
Поэзіи ребяческіе сны,
И не о ней хлопочутъ поколѣнья,
Промышленнымъ заботамъ преданы.

(«Послѣдній поэтъ»).

Эта строфа точно вчера написана. Въ началѣ своего поприща Баратынскій, въ посланіи къ Богдановичу, завидуя «веселости ясной» отошедшаго пѣвца Душеньки, жалуется, что

Новѣйшіе поэты
Не улыбаются въ твореніяхъ своихъ,
И на лицѣ земли все какъ-то не по нихъ.

И эти строфы также вполнѣ могли бы быть примѣнены ко всей нашей новой поэзіи. Но тогда, въ то время, сродною намъ печалью страдалъ одинъ только Баратынскій. Другіе поэты, подъ вліяніемъ Байрона, были просто разочарованные. Это была печаль нарядная, модная и эффектная. Лермонтовъ, нѣсколько позже, взялъ, быть можетъ, болѣе глубокіе скорбные звуки, чѣмъ Баратынскій, но Лермонтовъ все-таки былъ еще романтикъ и въ его юной, страстной натурѣ, на ряду съ гордымъ отчаяніемъ, кипѣлъ порывъ къ сверхчувственному, ему грезились демоны и ангелы, и «кущи рая», и какой-то «новый міръ», и въ «небесахъ онъ видѣлъ Бога». У Баратынскаго съ самыхъ молодыхъ лѣтъ фантазія стала блѣднѣть и умирать передъ неумолимымъ, острымъ взглядомъ холоднаго ума, и поэтъ началъ подумы-

вать о какомъ-нибудь философскомъ, спокойномъ исходѣ изъ этой коллизіи. Въ томъ же посланіи къ Богдановичу Баратынскій такъ опредѣляетъ свою роль въ поэзіи:

Я правды красоту даю стихамъ моимъ,
Желаю доказать людскихъ суетъ ничтожность
И хладной мудрости высокую возможность.

Дорого же досталась Баратынскому эта миссія!

Грусть привязалась къ поэту очень рано. Основныя черты характера обозначились еще въ младенчествѣ. Въ письмахъ къ матери 11-лѣтній Баратынскій говорилъ: «Не лучше ли быть счастливымъ невѣждой, чѣмъ несчастнымъ ученымъ», а въ 10 лѣтъ замѣчаетъ: «Si le coeur était rempli de manière, qu'il ne puisse pas réfléchir à se qu'il sent!» Въ расцвѣтѣ юности, 20-ти лѣтъ, поэтъ пишетъ:

Судьбы ласкающей улыбкой
Я наслаждаюсь не вполнѣ:
Все мнится: счастливъ я ошибкой
И не къ лицу веселье мнѣ.

Въ томъ же году, въ Финляндіи, въ разсѣлинахъ скалъ, въ свѣтлую финскую ночь, поэтъ задумывается надъ прошлымъ этого края, вспоминаетъ «Одиновыхъ дѣтей», какъ бы видитъ ихъ туманную толпу въ облакахъ, читаетъ печаль въ ихъ взорахъ и восклицаетъ:

И вы сокрылися въ обители тѣней!
Что жъ наши подвиги, что слава нашихъ дней,
Что наше вѣтреное племя?
О, все своей чредой исчезнетъ въ безднѣ лѣтъ!
Для всѣхъ одинъ законъ, законъ уничтоженья!

Передъ лицомъ этой подавляющей тщеты всего земного Баратынскій пытается найти поддержку въ разсудкѣ, въ здравомъ отношеніи къ жизни:

Но я въ безвѣстности, *для жизни жизнь любя*,
Я беззаботливой душою
Вострепещу-ль передъ судьбою?
Не вѣчный для временъ, я вѣченъ для себя
Не одному-ль *воображенью*
Гроза ихъ что-то говоритъ?
Мгновенье мнѣ принадлежитъ,
Какъ я принадлежу мгновенью!

Но эта рѣшимость поэта наслаждаться дѣйствительностью, «беззаботно любить жизнь для самой жизни», пользоваться мгновеньемъ, — эта рѣшимость не переходитъ въ дѣло. Причиною тому—трагическая организація самого поэта, въ которомъ постоянно боролись двѣ противоположныя силы: холодъ ума и пламя чувства, разсудокъ и фантазія—«огонь и ледъ — вода и камень!» Въ слѣдующемъ же стихотвореніи «Къ Коншину», Баратынскій пишетъ: «Страданье нужно намъ въ любви, ибо

Что, что даетъ любовь *веселымъ* шалунамъ?
Забаву легкую, минутное забвенье.

Намъ же, т. е. поэтамъ, — говоритъ Баратынскій, — «въ ней дано *благо лучшее*». «Мы повѣряемъ нѣжности чувствительной подруги всѣ раны, всѣ недуги, все разслабленіе души своей больной... И если *мнимымъ* (т. е. мечтательнымъ) счастіемъ *для свѣта* мы убоги (т. е. въ глазахъ веселыхъ, здоровыхъ людей), то эти счастливцы зато бѣднѣе насъ, потому что праведные боги

Имъ дали *чувственность*, а *чувство* только намъ!

Понятно, поэтому, что такой темпераментъ не былъ призванъ для матеріальнаго счастья. Иногда раздвоенность поэта достигаетъ какого-то страннаго равновѣсія: онъ самъ не можетъ опредѣлить, наслаждается онъ или страдаетъ.

Когда взойдетъ денница золотая,
Горитъ эѳиръ,
И ото сна встаетъ благоухая
Цвѣтущій міръ,
И славитъ все существованья радость,—
Съ душой твоей
Что въ пору ту? Скажи: живая радость,
Тоска ли въ ней?
Когда на дѣвъ цвѣтущихъ и привѣтныхъ,
Передъ тобой
Мелькающихъ въ одеждахъ разноцвѣтныхъ,
Глядишь порой,
Глядишь и пьешь ихъ томныхъ взоровъ сладость,—
Съ душой твоей
Что въ пору ту? Скажи: живая радость,
Тоска ли въ ней?

Вѣчный анализъ до того преслѣдуетъ поэта, такъ отравляетъ его существованіе, что въ одномъ сильномъ стихотвореніи онъ умоляетъ «Истину» не показываться ему совсѣмъ, покинуть его — или развѣ явиться ему въ самую послѣднюю минуту жизни:

Явись тогда! раскрой тогда мнѣ очи,
Мой разумъ просвѣти:
Чтобъ, жизнь прозрѣвъ, я могъ въ обитель ночи
Безропотно сойти.

И вотъ жизнь уже представляется поэту какимъ-то обязательнымъ мученіемъ, тѣмъ болѣе загадочнымъ, что, по природѣ своей, мы дорожимъ этимъ

тягостнымъ процессомъ; поэтъ готовъ признать, что самая смерть, вѣроятно, лучше:

Нашъ тягостный жребій: положенный срокъ
Питаться болѣзненной жизнью,
Любить и лелѣять недугъ бытія,
И смерти отрадной страшиться.

А позже, необыкновенно вѣрный себѣ, Баратынскій посвящаетъ смерти цѣлый хвалебный гимнъ. Онъ отвергалъ ея легендарное изображеніе въ видѣ уродливаго остова съ косой и называетъ ее «свѣтозарная краса», «дочь верховнаго эоира». Чуднымъ стихомъ опредѣляетъ онъ ея назначеніе въ мірѣ:

Она прохладнымъ дуновеньемъ
Смиряетъ буйство бытія.

Она даетъ предѣлы всему плодящемуся, чтобы на землѣ остался просторъ—она сравниваетъ властелина и раба, она «всѣхъ загадокъ разрѣшенье и разрѣшенье всѣхъ цѣпей!» Въ такой безнадежной философіи Баратынскій достигаетъ тридцати-пяти лѣтъ. Здѣсь образуется естественный рубежъ и въ сборникѣ Баратынскаго, и въ самой исторіи его поэзіи. Около этого времени, въ 1834 г., Бѣлинскій писалъ: «Вмѣстѣ съ Пушкинымъ появилось множество поэтовъ, теперь большею частью забытыхъ». Къ числу ихъ Бѣлинскій отнесъ и Баратынскаго, упомянувъ о немъ лишь нѣсколькими словами въ общемъ обзорѣ литературы. Баратынскій уединился, замолчалъ, и только въ 1842 году издалъ сборникъ своихъ новыхъ стихотвореній подъ заглавіемъ «Сумерки». Этотъ сборникъ встревожилъ Бѣлинскаго, который уже на этотъ разъ впервые посвятилъ Баратынскому большую статью.

IV.

Прежде чѣмъ перейти къ этому сборнику и къ рецензіи Бѣлинскаго, слѣдуетъ еще разъ оглянуться на первую половину дѣятельности поэта. Здѣсь мы встрѣчаемъ не однѣ философскія темы «міровой скорби» и отчаянія. Здѣсь есть и поэмы, и мадригалы, и посланія къ женщинамъ и друзьямъ, и эпиграммы, и пьесы литературно-полемическія. Изъ послѣднихъ упомянемъ, ради курьеза «Посланіе къ—ву», гдѣ Баратынскій изобрѣтаетъ комическую фамилію плохого поэта и называетъ его... какъ бы вы думали?.. Фофановъ:

Напрасно до поту лица
О славѣ Фофановъ хлопочетъ.

Мы убѣждены, что Баратынскій теперь бы съ раскаяніемъ взялъ этотъ псевдонимъ назадъ и порадовался бы только тому, что случайно предсказалъ настоящаго поэта Фофанова.

О поэмахъ Баратынскаго приходится сказать немногое. Онѣ ничего не прибавляютъ къ его славѣ. Правда, онѣ, какъ все, что написано Баратынскимъ, написаны прекрасными, а мѣстами и превосходными стихами. Но, по самой натурѣ своей, Баратынскій имѣлъ мало задатковъ для успѣха въ лирическомъ эпосѣ. Созерцательный темпераментъ мѣшалъ ему вдохнуть въ разсказъ движеніе и зажечь страстями дѣйствующихъ лицъ. Баратынскій написалъ три поэмы «Эда», «Балъ» и «Цыганка» (не считая двухъ длинныхъ стихотвореній «Пиры» и «Телема и Макаръ»,—переводъ изъ Вольтера,—почему-то назван-

ныхъ въ сборникѣ поэмами, да посредственной сказки «Переселеніе душъ»). Въ «Одѣ» гусаръ, находящійся на постоѣ въ Финляндіи, влюбляется въ бѣлокурую дочку своего хозяина, чухоночку Эду, соблазняетъ ее и покидаетъ, а она съ горя умираетъ.—Въ поэмѣ «Балъ» изображена княгиня Нина,—фигура, которая признавалась и Пушкинымъ, и Бѣлинскимъ, и вообще современниками, задуманною очень оригинально. Княгиня Нина—вакханка, родъ Донъ-Жуана въ юбкѣ; она постоянно мѣняетъ поклонниковъ, которыхъ завлекаетъ лишь потому, что украшаетъ ихъ своимъ воображеніемъ.

Она ласкала съ упоеньемъ
Одно видѣніе свое,
И гасла вдругъ мечта ея

Избранникъ ея немедленно дѣлался ей смѣшнымъ и тогда онъ терялся среди толпы, чтобы уступить мѣсто новому. Но вотъ княгинѣ Нинѣ встрѣчается Арсеній—герой немножко во вкусѣ Чацкаго и другихъ лучшихъ, образованныхъ людей эпохи,—герой, въ которомъ, очевидно, Нина уже не разочаруется. Она привязывается къ нему со всею своею страстью, но оказывается, что Арсеній сошелся съ нею лишь par dépit, потому что онъ неосновательно приревновалъ къ кому то любимую имъ дѣвушку Ольгу. Когда его ошибка разъяснилась, Арсеній покидаетъ Нину и она отравляется. Въ «Цыганкѣ» нѣкто Елецкій живетъ съ цыганкой Сарой, но увлекается дѣвушкою Вѣрою, а Сара, провѣдавъ о томъ, пріобрѣтаетъ отъ старой цыганки изъ своего табора какое-то зелье, чтобы приворожить къ себѣ Елецкаго, но это зелье оказывается ядомъ и Елецкій умираетъ.

И «Эда» и «Цыганка» растянуты. Живѣе другихъ изложенъ «Балъ». Но вообще поэмы читаются безъ интереса, развязка сразу предвидится, вы чувствуете, что авторъ ведетъ дѣло не къ добру и притомъ всегда по одному способу, вмѣшивая въ фабулу судьбу, а не дѣйствіе характеровъ. Вездѣ ошибка или случайная смерть. Подобіемъ характера является дѣйствительно только княгиня Нина, о которой можно пожалѣть, что она такъ долго, не щадя своей репутаціи, искала хорошаго человѣка и, найдя его, не по своей винѣ потеряла. Объясненіе неудачи Баратынскаго въ поэмахъ, какъ намъ кажется, заключается именно въ его міросозерцаніи,—въ его недовѣріи къ жизни, въ его опасливомъ отношеніи къ ея благамъ и въ трудности для него, вслѣдствіе этого, изображать здоровыхъ, вполнѣ земныхъ людей.

Въ этой же первой части сборника, какъ мы сказали, есть и разнородныя мелкія пьесы на разныя темы. Вездѣ вы встрѣтите умъ и большое мастерство формы, вездѣ вы видите, что поэтъ правдиво, содержательно и вѣрно высказываетъ именно то, что ему нужно. Нѣтъ положительно ни одной пьесы, которая была бы написана такъ себѣ, которая бы не остановила на себѣ вашу мысль. Можно привести множество образцовъ. Возьмемъ, напримѣръ, стихотвореніе «Признанье», показывающее, что Баратынскій умѣлъ обнаруживать самобытность даже тогда, когда брался за самую обыденную тему.

ПРИЗНАНЬЕ

Притворной нѣжности не требуй отъ меня:
Я сердца своего не скрою хладъ печальный.
Ты права, въ немъ ужъ нѣтъ прекраснаго огня
Моей любви первоначальной.
Напрасно я себѣ на память приводилъ
И милый образъ твой, и прежнія мечтанья:
Безжизненны мои воспоминанья,
Я клятвы далъ, но далъ ихъ выше силъ.
Я не плѣненъ красавицей другою,
Мечты ревнивыя отъ сердца удали;
Но годы долгіе въ разлукѣ протекли,
Но въ буряхъ жизненныхъ развлекся я душою,
Ужъ ты жила невѣрной тѣнью въ ней,
Уже къ тебѣ взывалъ я рѣдко, принужденно,
И пламень мой, слабѣя постепенно,
Собою самъ погасъ въ душѣ моей.
Вѣрь, жалокъ я одинъ. Душа любви желаетъ,
Но я любить не буду вновь;
Вновь не забудусь я: вполнѣ упоеваетъ
Насъ только первая любовь.
Грущу я; но и грусть минуетъ, знаменуя
Судьбины полную побѣду надо мной.
Кто знаетъ? мнѣніемъ сольюся я съ толпой,
Подругу, безъ любви, кто знаетъ? изберу я,
На бракъ обдуманный я руку ей подамъ
И въ храмѣ стану рядомъ съ нею
Невинной, преданной, быть можетъ, лучшимъ снамъ,
И назову ее моею,
И вѣсть къ тебѣ придетъ; но не завидуй намъ:
Обмѣна тайныхъ думъ не будетъ между нами,
Душевнымъ прихотямъ мы воли не дадимъ:
Мы не сердца подъ брачными вѣнцами,
Мы только жребіи свои соединимъ.
Прощай, мы долго шли дорогою одною:
Путь новый я избралъ, путь новый избери;

Печаль безплодную разсудкомъ усмири
И не вступай, молю, въ напрасный судъ со мною!
Не властны мы въ самихъ себѣ,
И въ молодые наши лѣты
Даемъ поспѣшные обѣты,
Смѣшные, можетъ быть, всевидящей судьбѣ.

Какая вѣрность тона, сколько искренности и простоты въ этомъ грустномъ признаніи!

V.

Обратимся къ послѣднимъ произведеніямъ поэта, къ его сборнику »Сумерки». Сборникъ посвященъ Вяземскому съ чудеснымъ задушевнымъ посланіемъ:

Вамъ приношу я пѣснопѣнья,
Гдѣ отразилась жизнь моя,
Исполнена тоски глубокой,
Противорѣчій слѣпоты,
И между тѣмъ любви высокой,
Любви добра и красоты.

Хотя поэтъ пишетъ далѣе, что сны *сердца* и стремленья *мысли* разумно имъ усыплены, но, читая книгу, которую вѣрнѣе было бы назвать «Мракомъ», нежели «Сумерками», мы видимъ, что роковыя противорѣчія между разсудочностью и мечтательностью остались въ поэтѣ непримиренными. Эти сіямскіе близнецы, ненавидящіе другъ друга, остались въ поэтѣ оба живыми и оттого книга производитъ удручающее, трагическое впечатлѣніе. Дарованіе поэта окрѣпло и онъ блистательно одолѣваетъ самыя трудныя темы. Въ глубокомъ стихотвореніи «Толпѣ тре-

вожный день привѣтенъ», поэтъ говоритъ, что толпа боится ночи и ея видѣній, а поэты страшатся дѣйствительности. Баратынскій примиряетъ обѣ стороны и совѣтуетъ толпѣ ощупать мракъ—въ немъ нѣтъ призраковъ, а поэту совѣтуетъ не робѣть передъ заботою земною, ибо она таетъ, какъ облако—и за нею опять открываются обители духовъ. Вы чувствуете, вы видите, что поэтъ отрицаетъ въ этомъ мірѣ силою своего разума все чудесное, но не рѣшается все-таки разстаться съ инымъ, сверхъестественнымъ міромъ. Разъединеніе полное, какъ въ началѣ. Въ превосходномъ стихотвореніи «Осень» поэтъ признаетъ, что нѣкогда

... всѣхъ увлеченій другъ,
Сочувствій пламенный искатель,
Блистательныхъ туманов царь—онъ вдругъ:
Безплодныхъ дебрей созерцатель.

Повидимому, онъ полный банкротъ. Но далѣе поэтъ намекаетъ, что если у него въ груди и есть *озаренье*, которымъ, быть можетъ, *разрѣшается думъ и чувствъ послѣднее вихревращенье*,—то все-таки:

Знай, внутренней своей во вѣки ты
Не передашь земному звуку!

Опять коллизія думъ и чувствъ въ полномъ разгарѣ: несостоятельность земныхъ идеаловъ безспорна и наглядна, а для того, чтобы выразить вѣру—нѣтъ слова, уста коснѣютъ... Въ томъ же духѣ стихотвореніе «Недоносокъ»—замѣчательная пьеса, нѣчто въ родѣ баллады о ничтожествѣ человѣка, брошеннаго между небомъ и землею, зависимаго отъ стихій, отъ настроенія, неспособнаго сладить съ вопросами ума:

«въ тягость роскошь мнѣ твоя, въ тягость твой просторъ, о вѣчность!» Таковы же: «Мудрецу»—глубоко пессимистическое стихотвореніе «Ахиллъ», гдѣ говорится, что Ахиллъ былъ бы вполнѣ неуязвимъ, если бы своею несовершенною пятою онъ сталъ на живую вѣру; «На что вы, дни»—сильный, унылый аккордъ и др. Разумѣется, и несовершенный Ахиллъ и Недоносокъ—это самъ Баратынскій. Въ подобныхъ замыслахъ сказывается оригинальность Баратынскаго среди лириковъ, поддавшихся вліянію Байрона. Байронъ страдалъ избыткомъ величія: это былъ «переносокъ», титанъ! Онъ вызывалъ на бой и вселенную и общество. Между тѣмъ нашъ поэтъ покорно оплакивалъ рабскую ограниченность человѣческой природы. Всего сильнѣе это выражено имъ въ стихотвореніи «Къ чему невольнику мечтанія свободы?»...

Наконецъ, въ стихотвореніяхъ «Послѣдній поэтъ», «Все мысль да мысль!» и «Примѣты» Баратынскій, какъ бы отмщая познанію и разсудку за свой разладъ, высказалъ, что первоначальные сны поэзіи и наивное общеніе съ природой исчезли именно благодаря мысли, *наукѣ*. Это священное слово было названо—и на Баратынскаго ополчился Бѣлинскій.

Вотъ въ подлинникѣ преступное мѣсто въ стихотвореніи «Послѣдній поэтъ»:

Воспѣваетъ простодушный
Онъ [1]) любовь и красоту,
И *науки* имъ ослушной,
Пустоту и суету.
Мимолетныя страданья
Легкомысліемъ цѣня,

[1]) Т. е. поэтъ.

Лучше, смертный, въ дни незнанья:
Радость чувствуетъ земля.

А вотъ и отрывокъ изъ «Примѣтъ»:

Пока человѣкъ естества не пыталъ
Горнилом, вѣсами и мѣрой;
Но дѣтски вѣщаньямъ природы внималъ,
Ловилъ ея знаменья съ вѣрой;
Покуда природу любилъ онъ, она
Любовью ему отвѣчала:
О немъ дружелюбной заботы полна,
Языкъ для него обрѣтала.
. . . . . .
Но чувство презрѣвъ, онъ довѣрилъ уму,
Вдался въ суету изысканій,
И сердце природы закрылось ему,
И нѣтъ на землѣ пророщаній.

Негодованіе Бѣлинскаго было неудержимое. «Оленя ранили стрѣлой!» Приведенныя мѣста изъ сборника вызвали цѣлую бурю:

«А, вотъ что! теперь мы понимаемъ! — говорилъ Бѣлинскій.—Наука ослушна (т. е. непокорна) любви и красотѣ; наука пуста и суетна. Нѣтъ страданій глубокихъ и страшныхъ, какъ основного, первосущнаго звука въ аккордѣ бытія; страданіе мимолетно — его должно исцѣлять легкомысліемъ; въ дни незнанія (т. е. невѣжества) земля лучше чувствуетъ радость!». «Какіе дивные стихи! Что, если бы они выражали собою истинное содержаніе! О, тогда это стихотвореніе казалось бы произведеніемъ огромнаго таланта. А теперь, чтобъ насладиться этими гармоническими, полными души и чувства стихами, надо сдѣлать усиліе: надо заставить себя стать на точку зрѣнія поэта, согласиться съ нимъ на минуту, что онъ правъ въ сво-

ихъ воззрѣніяхъ на поэзію и науку; а это теперь рѣшительно невозможно! И оттого впечатлѣніе ослабѣваетъ, удивительное стихотвореніе кажется обыкновеннымъ...» «Бѣдный вѣкъ нашъ — сколько на него нападокъ, какимъ чудовищемъ считаютъ его! И все это за желѣзныя дороги, за пароходы — эти великія побѣды его, уже не надъ матеріею только, но надъ пространствомъ и временемъ!..» «Если нашъ вѣкъ и индустріаленъ по преимуществу, это не хорошо для нашего вѣка, а не для человѣчества: для человѣчества же это очень хорошо, потому что черезъ это будущая общественность его упрочиваетъ свою побѣду надъ своими древними врагами—матеріею, пространствомъ и временемъ»... «Коротко и ясно: все наука виновата! Безъ нея мы жили бы не хуже ирокезовъ... Но хорошо ли, но счастливо ли живутъ ирокезы, безъ науки и знанія, безъ довѣренности къ уму, безъ суеты изысканій, съ уваженіемъ къ чувству, съ томагоукомъ въ рукѣ и въ вѣчной рѣзнѣ съ подобными себѣ? Нѣтъ ли и у нихъ, у этихъ счастливыхъ, этихъ блаженныхъ ирокезовъ своей «суеты испытаній», нѣтъ ли у нихъ своихъ понятій о чести, о правѣ собственности, своихъ мученій честолюбія, славолюбія? И всегда ли врагъ успѣваетъ предостерегать ихъ отъ бѣды, всегда ли волкъ пророчитъ имъ побѣду? Точно ли они—невинныя дѣти матери-природы?... Увы, нѣтъ, и тысячу разъ нѣтъ!.. Только животныя безсмысленныя, руководимыя однимъ инстинктомъ, живутъ въ природѣ и природою» и т. д., и т. д. (Соч. Бѣлинскаго, т. VI, стр. 297—303).

Странно теперь читать этотъ горячій трактатъ о томъ, что дважды-два — четыре. Странно видѣть, съ

какимъ усердіемъ Бѣлинскій доказываетъ Баратынскому, словно маленькому мальчику, пользу наукъ, изобрѣтеній желѣзныхъ дорогъ и т. п. Неужели Баратынскій всего этого не понималъ? Превосходно понималъ, и мы въ настоящее время имѣемъ въ печати даже письма Баратынскаго, гдѣ онъ говоритъ: «Я очень наслаждаюсь путешествіемъ и быстрой смѣной впечатлѣній. Желѣзныя дороги—чудная вещь. Это апоѳеоза разсѣянія»... Конечно, Баратынскій не могъ не цѣнить завоеваній культуры. Онъ указывалъ только на фактъ, единогласно признаваемый человѣчествомъ, что знаніе имѣетъ и свою тѣневую сторону, что оно, обогащая нашъ умъ, отнимаетъ часть прелести у окружающихъ предметовъ, что наука сушитъ, что раскрытое перестаетъ быть привлекательнымъ. Поэтому нѣтъ на свѣтѣ человѣка, который бы съ особенною любовью не вспоминалъ своего дѣтства, т. е. именно поры полнаго невѣжества. Вѣдь все это такія истины, что надо только удивляться ослѣпленію Бѣлинскаго. Кстати вспомнимъ, что тѣ же идеи о горечи познанія мы встрѣчаемъ и у Пушкина. Не Пушкинъ ли сказалъ:

Тьмы низкихъ *истинъ* мнѣ дороже
Насъ возвышающій *обманъ!*

А эта чудная строфа изъ «Евгенія Онѣгина».

Стократъ блаженъ, кто преданъ *вѣрѣ*,
Кто, хладный *умъ* угомонивъ,
Покоится въ сердечной нѣгѣ,
Какъ пьяный путникъ на ночлегѣ,
Или, нѣжнѣй, какъ мотылекъ,
Но жалокъ тотъ, кто все предвидитъ,
Чья не кружится голова,

Кто всѣ движенья, всѣ слова
Въ ихъ переводѣ ненавидитъ.
Чье сердце опытъ остудилъ
И увлекаться запретилъ.

(Глава четвертая, LI).

Развѣ здѣсь слова «истина», «опытъ», «предвидѣніе всего»,—т. е. въ сущности завоеванія ума въ жизни отдѣльнаго человѣка—не играютъ рѣшительно той же роли, какъ и слово «наука» у Баратынскаго? Ибо, что такое наука, какъ не опытъ всего передового человѣчества? Только у Баратынскаго вопросъ поставленъ рѣзче и шире. Объясняется это натурою обоихъ поэтовъ. Пушкинъ—темпераментъ подвижный, страстный, жизнелюбивый; онъ задѣвалъ такіе скорбные вопросы только слегка, онъ слишкомъ любилъ жизнь съ ея блескомъ и культурой и находилъ всегда выходъ изъ страданія въ своей здоровой, гармонической организаціи. Баратынскій же, какъ человѣкъ созерцательный и полный мучительныхъ противорѣчій, ни въ чемъ не находилъ исцѣленій отъ своей скорби. И не странно ли было со стороны Бѣлинскаго распекать Баратынскаго за отсталость, когда нашъ поэтъ выражалъ только глубокій вопль о роковыхъ противорѣчіяхъ міроустройства, который не перестанетъ повторяться во всѣ вѣка. Достаточно вспомнить философію Руссо въ прошломъ столѣтіи и направленіе поэзіи Льва Толстого въ самые послѣдніе дни нашего времени.

VI.

Приговоръ Бѣлинскаго былъ послѣднимъ ударомъ для успѣха Баратынскаго. Непонятый съ самаго начала своей дѣятельности, онъ былъ теперь окончательно низверженъ самымъ вліятельнымъ изъ русскихъ критиковъ. Въ пользу Бѣлинскаго слѣдуетъ, впрочемъ, сказать, что его собственная блестящая личность была также организована совершенно исключительно. Надо его принимать такимъ, каковъ онъ есть, безъ укоризны, потому что и въ его недостаткахъ, какъ критика, заключались все-таки великія достоинства съ иной точки зрѣнія. Это былъ критикъ-трибунъ: соединеніе также въ своемъ родѣ фатальное. Необыкновенная чуткость къ произведеніямъ слова, культъ красоты, вѣрный вкусъ и отзывчивость—и рядомъ съ этимъ глубокая, страстная преданность интересамъ общественнымъ. Иное случилось съ преемниками Бѣлинскаго. Вслѣдъ за нимъ пошли уже не трибуны, а граждане, гораздо менѣе смыслящіе въ искусствѣ и наконецъ — учителя воскресныхъ школъ, понимающіе литературу только, какъ просвѣтительницу массы въ духѣ и смыслѣ либеральныхъ преданій. Просвѣтительное назначеніе литературы вовсе не въ томъ, чтобы люди воспитывались въ тѣхъ общественныхъ и нравственныхъ идеалахъ, которыхъ желаетъ извѣстное меньшинство, присвоившее себѣ руководящую роль. На то есть публицистика, передовыя статьи, лекціи, проповѣди — что угодно, но не беллетристика. Мы не отрицаемъ ни значенія, ни красоты нѣкоторыхъ тенденціозныхъ

твореній, каковы напримѣръ, Châtiments В. Гюго, поэзія Некрасова, многіе романы Диккенса. Но вовсе не въ тенденціи—мѣрило цѣнности произведенія, и не въ идеѣ—заслуга автора, потому что изящная литература имѣетъ своею единственною задачею изображеніе и передачу, посредствомъ творческаго генія, внутренней и внѣшней жизни человѣчества. Первое условіе въ ней—вѣрность жизни. Правдивостью и цѣльностью, яркостью передачи измѣряется степень дарованія писателя. Мы не отстаиваемъ при этомъ ни протоколизма, ни фотографированія. Всемірная литература даетъ намъ даже прямо-фантастическіе образы, которые бываютъ намъ ближе и понятнѣе, нежели типы, срисованные съ натуры. Вспомните фантастическія творенія Гомера, Шекспира, Сервантеса, Гофмана, Эдгара Поэ, Лермонтова, Гоголя, Достоевскаго. Мечты, возбужденіе фантазіи, вымыселъ—свойственны человѣку, и если мы говоримъ: «вѣрность жизни», то разумѣемъ вѣрность органическую, внутреннюю, которая бы настолько проникла собою литературное произведеніе, чтобы въ немъ чувствовалась теплота сроднаго намъ творческаго генія. Просвѣтительное же значеніе этого искусства въ томъ, что мы черезъ него познаемъ безчисленныя особи человѣческія, наслаждаемся общеніемъ, близостью съ ними, несмотря на громадныя разстоянія въ пространствѣ и времени, смѣемся и страдаемъ съ отжившими писателями, узнаемъ самихъ себя въ твореніяхъ даже совсѣмъ исчезнувшихъ націй, живемъ съ ними, воскрешаемъ ихъ.

Съ этой точки зрѣнія, поэзія Баратынскаго должна теперь получить свою настоящую оцѣнку. Бѣлинскій,

эстетикъ безспорно очень и очень авторитетный, и тотъ сказалъ въ заключеніе своей статьи, что «изъ всѣхъ поэтовъ, появившихся вмѣстѣ съ Пушкинымъ, *первое мѣсто безспорно принадлежитъ Баратынскому*». И только публицистическій темпераментъ вовлекъ знаменитаго критика въ ошибку: защищая идеалы просвѣщенія, Бѣлинскій обрекъ Баратынскаго на незаслуженное забвеніе слѣдующими словами: «Поэзія, выразившая собою ложное направленіе переходнаго поколѣнія, и умираетъ съ тѣмъ поколѣніемъ». Опроверженіе этого приговора на-лицо: мотивы Баратынскаго неудержимо повторяются въ наши дни, пять поколѣній спустя—и думаемъ мы, будутъ повторяться вѣчно, ибо примѣры тому мы видимъ во всемірной исторіи поэзіи: разладъ ума и чувства — да это вѣчная трагедія человѣческая...

Баратынскій долженъ быть признанъ отцомъ современнаго пессимизма въ русской поэзіи, хотя дѣти его ничему у него не учились, потому что едва ли заглядывали въ его книгу. Поэтъ какъ бы сознавалъ свое родство съ какимъ-то близкимъ будущимъ поколѣніемъ, котораго, однако, ему не удалось увидѣть. Вотъ что онъ говоритъ въ стихотвореніи «На посѣвъ лѣса»:

Летѣлъ душой я къ новымъ племенамъ,
Любилъ, ласкалъ ихъ пустоцвѣтный колосъ;
Я дни извелъ, стучась къ людскимъ сердцамъ,
Всѣхъ чувствъ благихъ я подавалъ имъ голосъ.
Отвѣта нѣтъ! Отвергнулъ струны я,
Да хрящъ другой мнѣ будетъ плодоносенъ,
И вотъ ему несетъ рука моя
Зародыши елей, дубовъ и сосенъ.

И пусть! Простяся съ лирою моей
Я вѣрую: ее замѣнятъ эти
Поэзіи таинственныхъ скорбей
Могучія и сумрачныя дѣти.

Поэтъ вѣритъ, что неразгаданнымъ языкомъ его поэзіи будетъ вѣчно говорить человѣку нѣмая природа...

Итакъ, Баратынскій имѣетъ свою неповторяемую, особенную поэтическую физіономію. Разсудочность и мечтательность въ разладѣ у многихъ людей, но между этими враждебными сторонами человѣческой сущности у большинства наступаетъ современемъ нѣкоторый сладъ, водворяющій внутреннее равновѣсіе. У Баратынскаго же наблюдается феноменъ какого-то особеннаго непримиримаго развитія этихъ силъ. Онъ вложилъ въ искусство живую книгу своего страданія, книгу искреннюю, глубокую и потому прекрасную. Теперь феномены, подобные ему, расплодились и онъ легче можетъ быть понятъ, потому что мы сами стали ближе къ Баратынскому. Наивность исчезаетъ въ поэзіи. Пасторали вышли изъ моды, балладамъ больше не вѣрятъ. Анти-поэтическій элементъ размышленія, разсудочности все больше и больше врывается въ сладкія пѣсни дѣтей Феба. Баратынскій одинъ изъ первыхъ вступилъ на эту рискованную дорогу и остался поэтомъ... Будучи однажды вѣрно истолкованною, его поэзія по праву оживетъ въ нашей памяти и вновь привлечетъ сочувствіе читателей, а также вниманіе и изученіе истинныхъ цѣнителей прекраснаго.

1888 г.

Братья Карамазовы[1].

I.

Въ концѣ семидесятыхъ годовъ, въ «Русскомъ Вѣстникѣ», появились, одинъ за другимъ, два самыхъ значительныхъ русскихъ романа послѣдняго времени: «Анна Каренина» и «Братья Карамазовы». И эти романы, и авторы ихъ—Толстой и Достоевскій—вызываютъ невольное сравненіе. Оба произведенія вышли съ эпиграфами изъ священнаго писанія; оба—принадлежатъ перу великихъ мастеровъ, которые не столько цѣнили въ себѣ свой высокій художественный даръ, сколько—призваніе мыслителей. Притомъ въ третьей книгѣ «Анны Карениной» Левинъ поднимаетъ тѣ самые общественные и религіозные вопросы, которымъ посвящены «Братья Карамазовы»: въ шестой части, въ разговорѣ съ Облонскимъ на

[1]) Настоящій очеркъ задуманъ мною, какъ путеводитель по «Братьямъ Карамазовымъ», въ виду того, что въ то время еще немногіе осилили весь этотъ романъ. Мой этюдъ появился за десять слишкомъ лѣтъ до послѣднихъ работъ о Толстомъ и Достоевскомъ Д. С. Мережковскаго и за годъ ранѣе первой печатной статьи В. В. Розанова «Великій Инквизиторъ».

охотѣ, Левинъ терзается мыслью, что настоящее устройство общества несправедливо (глава XI), а затѣмъ въ послѣдней части (главы VII и XIX) мучится невѣріемъ и, послѣ многихъ колебаній, приходитъ къ выводу, что «несомнѣнное проявленіе Божества въ законахъ добра, которые явлены міру откровеніемъ и которые онъ чувствуетъ въ себѣ». Послѣдующее развитіе религіи Льва Толстого всѣмъ извѣстно. Дѣйствительная оцѣнка величія Льва Толстого, какъ писателя, сдѣлана сравнительно недавно: еще, когда печаталась «Анна Каренина», журнальные рецензенты довольно развязно жаловались на растянутость романа и на возможность продолжать писаніе въ такомъ родѣ до безконечности; а о времени выхода «Войны и Міра» ужъ и говорить нечего,—тогда вышучивали новые психологическіе пріемы Толстого самымъ безцеремоннымъ образомъ. Все это въ порядкѣ вещей: все значительное оцѣнивается не сразу. Но въ настоящее время и критика, и читающій міръ расквитались съ геніальнымъ писателемъ,—и настала, намъ кажется, минута обратиться къ другому великому поэту-мыслителю, Достоевскому, хотя и внесенному въ пантеонъ литературы какимъ-то безмолвнымъ общимъ признаніемъ, но до сихъ поръ оставленному критикой почти безъ всякаго комментарія и—стыдно сознаться—даже не вполнѣ прочитанному людьми, наиболѣе близкими къ литературѣ. Обыкновенно говорятъ, что у Достоевскаго—свой исключительный, болѣзненный міръ; что его откровенный мистицизмъ не внушаетъ довѣрія къ его философіи, и что, наконецъ, нагроможденіе невѣроятныхъ подробностей, ни съ чѣмъ несообразное поведеніе и въ особенности—

разговоры его дѣйствующихъ лицъ, всегда говорящихъ его собственнымъ многорѣчивымъ и раздражающимъ языкомъ—все это весьма скоро лишаетъ читателя терпѣнія—и такимъ образомъ романъ остается недочитаннымъ. Все это отчасти справедливо. Но тѣмъ болѣе замѣчательно, что и эти недостатки не помѣшали Достоевскому оставить такое имя! Мы имѣемъ въ немъ писателя почти единственнаго въ иныхъ отношеніяхъ во всемірной литературѣ, и потому намъ невозможно отказываться отъ его изученія, подъ предлогомъ странности или загадочности его произведеній.

«Братья Карамазовы», по нашему мнѣнію,—самое значительное произведеніе Достоевскаго, и мы желали бы сдѣлать попытку его изученія. Каждый, знакомый со всѣми романами Достоевскаго, конечно, знаетъ, что въ нихъ обыкновенно лучше всего—начало. Первыя главы «Идіота», вся первая треть «Преступленія и Наказанія»—точно писаны другимъ мастеромъ. Все увлекательно, стройно, послѣдовательно. Затѣмъ творческій матеріалъ какъ-то вдругъ расползается, дѣйствіе ослабѣваетъ, выведенныя лица начинаютъ предаваться какимъ-то менѣе и менѣе понятнымъ поступкамъ и разговорамъ — и тогда для читателя наступаетъ настоящее испытаніе... книга читается съ недоумѣніемъ и часто со скукою, въ надеждѣ встрѣтить новыя наслажденія гдѣ-нибудь случайно, впереди, но эти надежды вознаграждаются все рѣже и рѣже, именно по мѣрѣ приближенія къ концу романа. Въ «Братьяхъ Карамазовыхъ» — надо предварить—этотъ искусъ начинается довольно скоро: съ пріѣзда старика Карамазова съ Міусовымъ въ

монастырь, къ старцу Зосимѣ, ужъ завязывается утомительный разговоръ и разыгрывается сцена, вовсе даже не претендующая на правдоподобіе. Объ этой манерѣ Достоевскаго не церемониться съ читателемъ скажемъ послѣ. Теперь же считаемъ нужнымъ успокоить, что ни это первое препятствіе, ни другія въ томъ же родѣ, какія будутъ встрѣчаться дальше, не должны смущать читателя, потому что въ этомъ романѣ интересъ и богатство художественныхъ прелестей не оскудѣваютъ до самой послѣдней строки. Сокровища разсыпаны здѣсь на каждомъ шагу и притомъ такъ случайно, что пропускать что-либо было бы крайне рисковано. Въ разговорахъ сплошь и рядомъ попадаются не только геніальнѣйшія мысли, афоризмы, обобщенія,—рѣчи, полныя самаго потрясающаго паѳоса,—но тутъ же, мимоходомъ, вставлены легенды, анекдоты, приключенія, цѣлые разсказы, изъ которыхъ многіе, по своей глубинѣ и разительности, могли бы служить темою отдѣльныхъ большихъ произведеній. Всѣ фигуры въ романѣ, самыя эпизодическія—а ихъ здѣсь множество—благодаря ли высшему развитію таланта писателя, или вслѣдствіе какой-то особенно счастливой полосы вдохновенія — всѣ, до мельчайшихъ, обрисованы въ совершенно законченные оригинальные образы: слуга Карамазова Григорій, Лизавета Смердящая, помѣщикъ Міусовъ, племянникъ его Калгановъ, приживальщикъ Максимовъ, г-жа Хохлакова, ея дочь Лиза, капитанъ Мочалка съ семействомъ, Илюшечка, Коля Красоткинъ, семинаристъ-карьеристъ Ракитинъ, прокуроръ, слѣдователь и адвокатъ, поляки Подвысоцкій и Врублевскій, содержатель постоялаго двора Трифонъ Борисовичъ, ку-

пецъ Самсоновъ, отецъ Ферапонтъ, даже мужикъ Лягавый, который встрѣчается въ разсказѣ всего одинъ разъ, спитъ пьяный и затѣмъ произноситъ нѣсколько словъ—всѣ эти лица остаются въ памяти съ своей особенною физіономіею. Я не говорю уже о главныхъ лицахъ, между которыми есть фигуры колоссальныя по глубинѣ замысла и выполненія. Въ общемъ романъ представляетъ грандіознѣйшую драму, полную движенія и страшныхъ коллизій.

Достоевскій, какъ извѣстно, былъ писатель «идейный» по преимуществу. Какъ свидѣтельствуетъ г. Аверкіевъ, Ѳедоръ Михайловичъ самъ говорилъ ему, что при созданіи художественнаго произведенія ему всего важнѣе было напасть на удачную *идею*, подъ которою онъ разумѣлъ—отвлеченіе, выведенное изъ наблюденія цѣлаго рода однородныхъ фактовъ, изъ изученія даннаго явленія общественной жизни. Поэтому, прежде, чѣмъ перейти къ художественному анализу «Братьевъ Карамазовыхъ», слѣдуетъ остановиться на идеѣ романа. Въ этомъ произведеніи Достоевскій задумалъ большую задачу. Онъ хотѣлъ показать, что необузданная жадность людей къ благамъ жизни можетъ найти себѣ сдерживающій стимулъ только въ одной вѣрѣ; что вѣра не только нужна человѣчеству практически, но и неизбѣжна по свойствамъ его внутренней природы и что ей въ концѣ концовъ всегда будетъ принадлежать побѣда надъ всякими вѣяніями, надъ всякими попытками людей уйти отъ ея роковой необходимости. Здѣсь именно весьма близко соприкасаются Левъ Толстой и Достоевскій и—что всего замѣчательнѣе—соприкасаются во времени, когда для нихъ обоихъ вопросъ

о вѣрѣ сдѣлался настоятельнымъ. Достоевскій всегда и неизмѣнно, всю свою жизнь, былъ вѣрующимъ; но высказать свою вѣру вполнѣ и окончательно, сдѣлать ее, такъ сказать, дѣйствующимъ лицомъ своего романа онъ нашелъ необходимымъ именно въ то самое время, когда и Левъ Толстой, дописавъ «Анну Каренину» съ какимъ-то раздумьемъ надъ тѣми же вопросами вѣры, — вслѣдъ затѣмъ уже ушелъ въ нихъ безвозвратно. Это было именно въ самомъ концѣ семидесятыхъ годовъ, когда матеріализмъ былъ гораздо болѣе въ модѣ и въ силѣ, нежели теперь. Волна уже будто начала опять спадать, чтобы подняться, быть можетъ, со временемъ снова,—но тогда мы находились на самомъ ея гребнѣ. Устами прокурора въ дѣлѣ Карамазова, Достоевскій, обозрѣвая то время, говорилъ: «Мрачныя дѣла почти перестали для насъ быть ужасными! Гдѣ же причины нашего равнодушія, нашего чуть тепленькаго отношенія къ такимъ дѣламъ, къ такимъ знаменіямъ времени, пророчествующимъ намъ незавидную будущность? Въ цинизмѣ ли нашемъ, въ раннемъ ли истощеніи ума и воображенія столь молодого еще нашего общества, но столь безвременно одряхлѣвшаго? Въ расшатанныхъ ли до основанія нравственныхъ началахъ нашихъ, или въ томъ, наконецъ, что этихъ нравственныхъ началъ, можетъ быть, у насъ совсѣмъ даже и не имѣется. И что же мы читаемъ почти повседневно? Вотъ тамъ молодой блестящій офицеръ высшаго общества, едва начинающій свою жизнь и карьеру, подло, въ тиши, безо всякаго угрызенія совѣсти зарѣзываетъ мелкаго чиновника, отчасти бывшаго своего благодѣтеля и служанку его, чтобы похитить свой

долговой документъ, а вмѣстѣ и остальныя денежки чиновника: пригодятся-де для великосвѣтскихъ моихъ удовольствій и для карьеры моей впереди. Зарѣзавъ обоихъ, уходитъ, подложивъ обоимъ мертвецамъ подъ головы подушки. Тамъ, молодой герой, обвѣшанный крестами за храбрость, разбойнически умерщвляетъ на большой дорогѣ мать своего вождя и благодѣтеля и, подговаривая своихъ товарищей, увѣряетъ, что она любитъ его, какъ родного сына и потому послѣдуетъ всѣмъ его совѣтамъ и не приметъ предосторожностей. Пусть это извергъ, но я теперь, въ наше время, не смѣю уже сказать, что это только единичный извергъ. Другой и не зарѣжетъ, но подумаетъ и почувствуетъ точно такъ же, какъ онъ, въ душѣ своей безчестенъ точно такъ же, какъ онъ. Въ тиши, наединѣ съ своею совѣстью, можетъ быть спрашиваетъ себя: да что такое честь и не предразсудокъ ли кровь? Можетъ быть, крикнутъ противъ меня и скажутъ, что я человѣкъ болѣзненный, истерическій, клевещу, чудовищно брежу, преувеличиваю. Пусть, пусть—и, Боже, какъ бы я былъ радъ тому первый! О, не вѣрьте мнѣ, считайте меня за больного, но все-таки запомните слова мои: вѣдь если хоть десятая, хоть двадцатая доля въ словахъ моихъ правда,— то вѣдь и тогда ужасно! Посмотрите, господа, посмотрите, какъ у насъ застрѣливаются молодые люди, о, безъ малѣйшихъ гамлетовскихъ вопросовъ о томъ, что будетъ *тамъ?* безъ признаковъ этихъ вопросовъ, какъ будто эта статья о духѣ нашемъ и о всемъ, что ждетъ насъ за гробомъ, давно похерена въ ихъ природѣ, похоронена и пескомъ засыпана».

Этотъ характерный отрывокъ находится почти въ концѣ книги, но онъ могъ бы составить предисловіе къ роману. Въ немъ именно содержится мотивъ произведенія. Въ этихъ сильныхъ строкахъ чувствуется ароматъ эпохи—то состояніе нравовъ, которое вооружило и мыслителя, и художника: перваго—на горячую проповѣдь, а второго—на созданіе глубокихъ трагическихъ образовъ. Подобно тому, какъ въ «Войнѣ и Мирѣ» философія исторіи чередуется съ фабулой романа, такъ и здѣсь съ той же фабулой чередуется философія религіи. Этотъ философскій элементъ «Братьевъ Карамазовыхъ» такъ обширенъ и глубокъ, что всесторонній разборъ его могъ бы породить цѣлую литературу. Вдаваться въ такой разборъ мы не станемъ, да и не имѣемъ къ тому подготовки. Но этотъ религіозно-философскій элементъ играетъ такую видную роль въ романѣ, такъ близко соприкасается съ дѣйствующими лицами и, наконецъ, содержитъ въ себѣ столько оригинальности, глубины и поэзіи, что миновать его невозможно.

II.

Религіозное міровоззрѣніе и общественные идеалы Достоевскаго, выраженные въ «Братьяхъ Карамазовыхъ», могутъ быть предметомъ большихъ споровъ. Здѣсь мыслитель и поэтъ дѣйствовали въ такой близости одинъ отъ другого, что рѣшительно затрудняешься опредѣлить: что слѣдуетъ приписать разуму и что вдохновенію. Притомъ Достоевскій былъ такой искусный діалектикъ, что опять-таки иногда весьма трудно бываетъ сказать, гдѣ онъ убѣдительнѣе: тамъ

ли, гдѣ онъ побиваетъ свою собственную теорію, или тамъ, гдѣ онъ ее проводитъ и отстаиваетъ? Да и самыя теоріи его, исходя изъ сердца, требуютъ, для усвоенія ихъ, скорѣе нервной чуткости читателя, нежели пріемовъ логическихъ. Поэтому съ Достоевскимъ, въ его литературной карьерѣ, случались замѣчательные курьезы: тѣ общественныя партіи, съ которыми онъ, можетъ быть, въ глубинѣ совершенно расходился, считали его своимъ пророкомъ и, подъ прикрытіемъ этого недоразумѣнія, Достоевскому удавалось высказывать въ печати такія вещи по части нравственности и религіи, которыя у всякаго другого писателя были бы сочтены безусловно нецензурными. Напротивъ того, партіи, съ которыми Достоевскій, въ своихъ идеалахъ, можетъ быть, вполнѣ сходился—всегда считали его своимъ противникомъ. Въ сущности, единственное, что было драгоцѣннаго для Достоевскаго, это—защита гуманности и вѣры въ безсмертіе души. Внѣ этой вѣры, по своему мистическому темпераменту, онъ не видѣлъ никакого спасенія. Такъ называемый «европеизмъ» и общественные перевороты пугали его исключительно съ точки зрѣнія безвѣрія, насилія и кровопролитій. Общественные же идеалы Достоевскаго были глубоко-христіанскіе,—самой первой эпохи ученія Христа, когда адепты этого ученія скрывались въ катакомбахъ отъ преслѣдованій римскихъ императоровъ. Въ «Братьяхъ Карамазовыхъ», въ разговорѣ между Иваномъ и Алешей, Достоевскій помѣстилъ удивительную религіозную поэму въ прозѣ «Великій Инквизиторъ». Поэма эта очень загадочна. Дѣйствіе происходитъ въ Испаніи, въ Севильѣ, въ самое страшное время инквизиціи, когда въ странѣ

ежедневно сжигали на кострахъ еретиковъ. И вотъ, въ эту самую эпоху, на слѣдующій день послѣ какого-то великолѣпнаго «аутодафе», при которомъ, въ присутствіи короля, двора, рыцарей, кардиналовъ и «прелестнѣйшихъ придворныхъ дамъ, была сожжена цѣлая сотня еритиковъ»,— Христосъ еще разъ показывается среди людей, на улицахъ Севильи, въ томъ самомъ образѣ, въ которомъ Онъ ходилъ три года между людьми пятнадцать вѣковъ тому назадъ. Народъ непобѣдимой силой стремится къ Нему, окружаетъ Его, наростаетъ кругомъ Него, слѣдуетъ за Нимъ. Какъ и прежде, изъ одежды Его исходитъ цѣлящая сила. Онъ возвращаетъ зрѣніе слѣпорожденному, на паперти Севильскаго собора, въ открытомъ бѣломъ гробикѣ, воскрешаетъ семилѣтнюю дѣвочку... И вдругъ, по площади собора проходитъ самъ кардиналъ, великій инквизиторъ. Это девяностолѣтній старикъ съ изсохшимъ лицомъ, со впалыми глазами, изъ которыхъ еще, какъ огненная искорка, свѣтится блескъ. За нимъ, въ извѣстномъ разстояніи, слѣдуютъ мрачные помощники и рабы его и священная стража. Онъ приказываетъ взять Христа, и до того послушенъ ему народъ, что Христа уводятъ и сажаютъ въ тюрьму. Ночью великій инквизиторъ одинъ, со свѣтильникомъ въ рукѣ, посѣщаетъ плѣнника. Здѣсь въ глубокой и сильной рѣчи, великій инквизиторъ высказываетъ Христу, почему онъ не можетъ допустить Его вторичнаго пребыванія на землѣ и почему онъ завтра же велитъ сжечь Его на кострѣ—и завтра же, прибавляетъ онъ: «Ты увидишь, какъ это послушное стадо людей бросится подгребать горячіе угли къ костру Твоему». Причина въ томъ, что ученіе Христа, дѣйствительно

божественное, было, по мнѣнію великаго инквизитора, не подъ силу всему тысячемилліонному человѣчеству, а было доступно развѣ только нѣсколькимъ тысячамъ избранныхъ. Христосъ желалъ сдѣлать людей слишкомъ свободными. «Но нѣтъ заботы безпрерывнѣе и мучительнѣе для человѣка, какъ, оставшись свободнымъ, сыскать поскорѣе того, передъ кѣмъ преклониться». Христосъ отвергнулъ въ пустынѣ искушеніе сатаны. А между тѣмъ сатана («страшный и умный духъ») предлагалъ Христу именно все то, что могло соединить вокругъ Него всѣхъ людей *вмѣстѣ*, въ общемъ поклоненіи. Это было, во-первыхъ, знамя *хлѣба земного*, отвергнутое во имя той же свободы и хлѣба небеснаго. Во-вторыхъ: *чудо, тайна и авторитетъ*. Христосъ и этого не принялъ, Онъ жаждалъ свободной вѣры, а не чудесной. Жаждалъ свободной любви, а не рабства невольника передъ могуществомъ, разъ навсегда его ужаснувшимъ. Онъ отвергнулъ и послѣдній даръ сатаны, показавшаго Ему царства земныя: *Римъ и мечъ Кесаря*. Отреченіе Христа былъ истиннымъ подвигомъ Бога. Но мы, говоритъ «великій инквизиторъ», давно съ *нимъ*, т. е. съ сатаною; *мы исправили подвигъ Твой* и основали его на чудѣ, тайнѣ и авторитетѣ. Мы дали людямъ тихое, смиренное счастье слабосильныхъ существъ, какими они и созданы. Мы заставимъ ихъ работать, но въ свободные часы устроимъ имъ жизнь, какъ дѣтскую игру съ дѣтскими пѣснями, хоромъ, съ невинными плясками. О, мы разрѣшимъ имъ грѣхъ, они слабы и безсильны и они будутъ любить насъ, какъ дѣти, за то, что мы имъ позволяемъ грѣшить. Мы скажемъ имъ, что всякій грѣхъ будетъ иску-

пленъ, если сдѣланъ будетъ съ нашего позволенія; позволяемъ же имъ грѣшить, потому что ихъ любимъ, наказаніе же за грѣхи, такъ и быть, возьмемъ на себя. Возьмемъ на себя, а насъ они будутъ обожать. Самыя мучительныя тайны ихъ совѣсти—все, все понесутъ они намъ, и мы все разрѣшимъ. И всѣ будутъ счастливы. Только мы, хранящіе тайну, будемъ несчастливы. Тихо умрутъ они и за гробомъ обрящутъ лишь смерть, но мы сохранимъ секретъ и для ихъ же счастья будемъ манить ихъ наградою небесною и вѣчною... Ты пришелъ намъ мѣшать... Завтра сожгу Тебя. Dixi». Узникъ все слушаетъ инквизитора, проникновенно и тихо смотритъ ему прямо въ глаза и видимо не желаетъ ничего возражать. И вдругъ Онъ приближается къ старику и тихо цѣлуетъ его въ безкровныя девяностолѣтнія уста. Въ этомъ и весь отвѣтъ. Старикъ вздрагиваетъ. Что-то шевельнулось въ концахъ губъ его; онъ идетъ къ двери, отворяетъ ее и говоритъ Христу: ступай и не приходи болѣе... не приходи вовсе... никогда, никогда! И выпускаетъ Его на темныя стогны града. Плѣнникъ уходитъ. Поцѣлуй горитъ на сердцѣ великаго инквизитора, но старикъ остается въ прежней идеѣ. Этимъ оканчивается поэма.

Вотъ лучшій образецъ одной изъ тѣхъ странныхъ загадокъ, которыя во множествѣ разсѣяны въ произведеніяхъ Достоевскаго. На чьей сторонѣ авторъ? На сторонѣ Христа,—или на сторонѣ великаго инквизитора? Что имѣла въ виду доказать поэма: несомнѣнную божественность ученія Христа и кощунственныя продѣлки его земныхъ преемниковъ—или, наоборотъ,—пагубную фантастичность Христова уче-

нія и глубокое человѣколюбіе земныхъ пастырей? Тонкая ли это защита церковной политики или смѣлое разоблаченіе ея дерзости? Въ самомъ романѣ Алеша Карамазовъ, которому братъ Иванъ разсказалъ эту поэму, сперва восклицаетъ: «поэма твоя есть *хвала Іисусу*, а не хула... какъ ты хотѣлъ того», а потомъ говоритъ: «Инквизиторъ твой *не вѣруетъ въ Бога*, вотъ и весь его секретъ!» — «Хотя бы и такъ. *Наконецъ-то ты догадался*», отвѣчаетъ Иванъ.

Но вѣдь если великій инквизиторъ не вѣруетъ въ Бога, то и весь его церковный строй есть ловушка... Вдумывались ли во всѣ эти недоумѣнія *покровители* Достоевскаго, и хорошо ли умѣли постигать этого мистика его *противники*?

Съ тою же глубокою проницательностью и страстностью Достоевскій дебатируетъ и вопросъ о самомъ существованіи Бога, вообще, и о гармоніи міра. Въ роли скептика выступаетъ все тотъ же Мефистофель,—Иванъ Карамазовъ. Онъ молодъ и образованъ. Онъ много думалъ «о вѣковѣчныхъ вопросахъ, о которыхъ лишь и толкуетъ, и думаетъ теперь вся молодая Россія», тогда какъ старики ушли въ практическіе вопросы. «Для настоящихъ русскихъ», замѣчаетъ Достоевскій,—вопросы о томъ: «есть ли Богъ и есть ли безсмертіе,—первые вопросы и прежде всего». И вотъ Иванъ Карамазовъ пришелъ къ позитивизму: «У меня умъ эвклидовскій, земной, а потому, гдѣ мнѣ рѣшить, что не отъ міра сего». Онъ не принимаетъ міровой гармоніи, потому что никогда не могъ понять, какъ можно любить своихъ ближнихъ. «Именно *ближнихъ-то*, говоритъ онъ, — помоему, и невозможно любить, а развѣ лишь *дальнихъ*

Чтобы полюбить человѣка, надо, чтобъ тотъ спрятался, а чуть лишь покажетъ лицо свое—пропала любовь». Человѣкъ рѣдко согласится признать другого за страдальца, потому, напримѣръ, что у этого другого окажется глупое лицо, или что отъ него дурно пахнетъ, или что тотъ когда-то отдавилъ ему ногу. Никогда человѣкъ не согласится признать въ другомъ страдальца за какую-нибудь идею, увидавъ, напримѣръ, что у него вовсе не то лицо, какое, по фантазіи его, должно быть у человѣка, страдающаго за такую именно идею. Нищіе, по мнѣнію Ивана, особенно благородные нищіе, должны бы были наружу никогда не показываться, а просить милостыню черезъ газеты. «Отвлеченно можно еще любить ближняго и даже издали, но вблизи почти никогда. Если бы все было какъ на сценѣ, въ балетѣ, гдѣ нищіе, когда они появляются, приходятъ въ шелковыхъ лохмотьяхъ и рваныхъ кружевахъ и просятъ милостыню, граціозно танцуя, ну, тогда еще можно любоваться ими. Любоваться, но все-таки не любить». Законнѣе всего, казалось бы любить дѣтей; они страшно отстоятъ отъ людей: совсѣмъ будто другое существо и съ другой природой. Но какъ же поступаютъ на свѣтѣ съ дѣтьми? Иванъ приводитъ потрясающіе примѣры звѣрской жестокости. Особенно страшны два случая. Вотъ эпизодъ изъ болгарской войны: «Грудной младенчикъ на рукахъ трепещущей матери, кругомъ вошедшіе турки. У нихъ затѣялась веселая штучка: они ласкаютъ младенца, смѣются, чтобъ его разсмѣшить; имъ удается, младенецъ разсмѣялся. Въ эту минуту турокъ наводитъ на него пистолетъ въ четырехъ вершкахъ разстоянія отъ его лица. Мальчикъ радостно

хохочетъ, тянется ручонками, чтобъ схватить пистолетъ, и вдругъ артистъ спускаетъ курокъ прямо ему въ лицо и раздробляетъ ему головку»... Другой примѣръ взять изъ самой мрачной эпохи крѣпостного права, когда одинъ знатный генералъ посадилъ восьмилѣтняго мальчика на всю ночь въ кутузку за то, что мальчикъ ранилъ камнемъ въ ногу его любимую гончую. Но этимъ наказаніе не кончилось. На другой день, отправляясь на охоту, генералъ приказалъ вывести мальчика изъ кутузки, раздѣлъ его всего донага, поставилъ его передъ стаею борзыхъ, затравилъ обезумѣвшаго отъ страха ребенка на глазахъ матери, и псы растерзали его въ клочки!

Становясь въ тупикъ передъ такими явленіями, Иванъ думаетъ, что «нелѣпости слишкомъ нужны на землѣ, что на нелѣпостяхъ міръ стоитъ и что безъ нихъ, можетъ быть, въ немъ ничего бы и не произошло... Страданіе есть, виновныхъ нѣтъ, все одно изъ другого выходитъ, прямо и просто»... «Но что мнѣ въ томъ, что это просто, восклицаетъ Иванъ, — мнѣ надо возмездіе, иначе вѣдь я истреблю себя!.. О, я не богохульствую! Понимаю же я, каково должно быть сотрясеніе вселенной, когда все на небѣ и подъ землею сольется въ одинъ хвалебный гласъ и все живое и жившее воскликнетъ: «Правъ Ты, Господи, ибо открылись пути Твои!» Ужъ когда мать обнимется съ мучителемъ, растерзавшимъ псами сына ея, и всѣ трое возгласятъ со слезами: «Правъ Ты, Господи», то ужъ, конечно, настанетъ вѣнецъ познанія и все объяснится». «Но вотъ тутъ-то и запятая, этого-то я и не могу принять. И пока я на землѣ, я спѣшу взять свои мѣры... Не хочу я, чтобы мать обнималась съ

мучителемъ, растерзавшимъ ея сына псами! Не смѣетъ она прощать ему! А если не смѣетъ простить, гдѣ же гармонія? Есть ли во всемъ мірѣ существо, которое могло бы и имѣло право простить? Не хочу гармоніи, изъ-за любви къ человѣчеству не хочу. Я хочу лучше оставаться со страданіями неотмщенными. Лучше уже я останусь при неотмщенномъ страданіи моемъ и неутомленномъ негодованіи моемъ, *хотя-бы я былъ и не правъ*. Да и слишкомъ дорого оцѣнили гармонію, не по карману нашему вовсе столько платить за входъ. А потому свой билетъ на входъ спѣшу возвратить обратно. И если я честный человѣкъ, то обязанъ его возвратить какъ можно заранѣе. Это и дѣлаю. Не Бога я не принимаю, а только билетъ Ему почтительнѣйше возвращаю»...

Этотъ монологъ Ивана, несмотря на свой полусеминарскій, полу-вульгарный тонъ, долженъ быть причисленъ, по глубинѣ сарказма, къ злѣйшимъ страницамъ протеста невѣрія. Злорадное остроуміе Мефистофеля, Прометеевскіе вопли Байрона и соблазнительное безбожіе Вольтера едва ли сильнѣе возмущаютъ мысль и чувства противъ вѣры въ божественную гармонію міра, чѣмъ эти язвительныя, выстраданныя строки. Недаромъ глава романа, въ которой происходитъ этотъ разговоръ, названа «Бунтъ».

Приведенные образчики показываютъ, что не безъ тернистаго пути и не безъ трагическихъ колебаній самаго страшнаго сомнѣнія Достоевскій закалился въ своей вѣрѣ. Но этимъ не исчерпывается элементъ религіозной критики и религіознаго отрицанія въ романѣ. Вопросы вѣры задѣваются въ немъ на каждомъ шагу, людьми самыхъ разнообразныхъ типовъ, со

всевозможныхъ точекъ зрѣнія. Старикъ Карамазовъ ведетъ любопытнѣйшіе разговоры о вѣрѣ и съ своими дѣтьми, и съ прислугой, и съ монастырскимъ старцемъ Зосимой.

— Говори,—спрашиваетъ онъ Ивана,—есть Богъ или нѣтъ? *Только серьезно!* Мнѣ надо теперь серьезно.

— Нѣтъ, нѣту Бога.

— А безсмертіе есть, ну тамъ какое-нибудь; ну хоть маленькое, малюсенькое?

— Нѣтъ и безсмертія.

— Никакого?

— Никакого.

— То есть совершеннѣйшій нуль или нѣчто? Можетъ быть, нѣчто какое-нибудь есть? Все же вѣдь не ничто!

— Совершенный нуль.

— Алешка, есть безсмертіе?

— Есть.

— А Богъ и безсмертіе?

— И Богъ, и безсмертіе. Въ Богѣ и безсмертіе.

— Гм. Вѣроятно, что правъ Иванъ.

Очень мило остритъ старикъ Карамазовъ, въ разговорѣ съ Алешей, насчетъ ада:

«Ну вотъ и думаю: крючья. А откуда они у нихъ? Изъ чего? Желѣзные? Гдѣ же ихъ куютъ? Фабрика что ли у нихъ какая тамъ есть? Вѣдь тамъ, въ монастырѣ, иноки навѣрно полагаютъ, что въ адѣ, напримѣръ, есть потолокъ. А я вотъ готовъ вѣрить въ адъ, только чтобы безъ потолка, выходитъ оно какъ будто деликатнѣе, просвѣщеннѣе, по-лютерански, то есть. А въ сущности вѣдь не все ли равно, съ потолкомъ или безъ потолка? Вѣдь вотъ вопросъ-то

проклятый въ чемъ заключается! Ну, а коли нѣтъ потолка, стало быть нѣтъ и крючьевъ. А коли нѣтъ крючьевъ, стало быть, и все по боку значитъ, опять невѣроятно: кто же меня тогда крючьями-то потащитъ, потому что если ужъ меня не потащатъ, то что жъ тогда будетъ, гдѣ же правда на свѣтѣ? Il faudrait les inventer эти крючья для меня нарочно, для меня одного, потому что, если бы ты зналъ, Алеша, какой я срамникъ!..

— Да тамъ нѣтъ крючьевъ, — тихо и серьезно, приглядываясь къ отцу, выговорилъ Алеша.

— Такъ, такъ, однѣ только тѣни крючьевъ. Знаю, знаю...»

Такъ же вышучиваетъ старикъ Карамазовъ и *Четьи-Минеи*. «Справедливо ли, отецъ великій, — спрашиваетъ онъ Зосиму, — повѣствуется гдѣ-то о какомъ-то святомъ чудотворцѣ, котораго мучили за вѣру, и когда отрубили ему подъ конецъ голову, то онъ всталъ и поднялъ свою голову и «любезно ее лобызаше», и долго шелъ, неся ее въ рукахъ и «любезно ее лобызаше»?...

Лакей Смердяковъ разсуждаетъ, «что если попасть въ плѣнъ къ азіятамъ и тѣ будутъ принуждать подъ страхомъ мучительной смерти перейти въ исламъ, то не было бы грѣха въ томъ, если бы и отказаться при этой случайности отъ Христова, примѣрно, имени и отъ собственнаго крещенія своего, чтобы спасти тѣмъ самымъ жизнь свою для добрыхъ дѣлъ, коими въ теченіе лѣтъ и искупить свое малодушіе». «И безъ того ужъ знаю,—говоритъ онъ,—что царствія небеснаго въ полнотѣ не достигну (ибо не двинулась же по слову моему гора, значитъ, не очень-то вѣрѣ

моей тамъ вѣрятъ, и не очень ужъ большая награда меня на томъ свѣтѣ ждетъ), для чего же я еще сверхъ того и безъ всякой уже пользы кожу съ себя дамъ содрать? Ибо если бы кожу мою уже до половины содрали со спины, то и тогда, по слову моему или крику, не двинулась бы сія гора. Да въ этакую минуту не только что сумленіе можетъ найти, но даже отъ страха и самого разсудка рѣшиться можно, такъ что и разсуждать-то будетъ совсѣмъ невозможно. А, стало быть, чѣмъ я тутъ выйду особенно виноватъ, если, не видя ни тамъ, ни тутъ своей выгоды, ни награды, хотъ кожу-то, по крайней мѣрѣ, свою сберегу? А потому на милость Господню весьма уповая, питаюсь надеждой, что и совсѣмъ прощенъ буду-съ»...

Маловѣрная дама, г-жа Хохлакова, обращается къ старцу Зосимѣ съ жалобами на свои сомнѣнія: «Будущая жизнь—это такая загадка! И ни кто-то вѣдь, никто на нее не отвѣчаетъ! Видите, я закрываю глаза и думаю: если всѣ вѣруютъ, то откуда взялось это? А тутъ увѣряютъ, что все это взялось сначала отъ страха передъ грозными явленіями природы и что всего этого нѣтъ. Ну, что, думаю, я всю жизнь вѣрила—умру и вдругъ ничего нѣтъ, и только «выростетъ лопухъ на могилѣ», какъ прочитала я у одного писателя. Это ужасно! Чѣмъ, чѣмъ возвратить вѣру? чѣмъ убѣдиться?»

— Опытомъ дѣятельной любви, — отвѣчаетъ Зосима.

Итакъ, Достоевскій смѣло и рѣзко выставилъ въ своемъ романѣ все, что обыкновенно и повсемѣстно говорится противъ религіи. Тутъ и развратный насмѣшникъ, и смышленный простолюдинъ, и нервнаи

дама, и страдающій мыслитель—всѣ высказываются съ одинаковою силою и откровенностью. Проводя и отстаивая свой религіозный идеалъ, Достоевскій, какъ видите, считается со всѣми этими врагами вѣры. Въ началѣ мы указывали на одновременное обращеніе Льва Толстого и Достоевскаго къ всесторонней разработкѣ религіознаго вопроса и теперь будетъ интересно, хотя бы въ самыхъ общихъ чертахъ, провести въ этой сферѣ параллель между обоими писателями. Толстой, какъ извѣстно, пережилъ личный кризисъ и вышелъ изъ него съ «своей» вѣрой. Полная захватывающей искренности и прямоты исповѣдь знаменитаго писателя въ тѣхъ мукахъ сомнѣнія, черезъ которыя онъ перешелъ, и въ томъ чувствѣ отвращенія къ своему прошлому, которое онъ испыталъ,— все это, конечно, имѣетъ много подкупающаго въ пользу его проповѣди, «его» вѣры. Но въ чемъ же эта вѣра Льва Толстого? Въ той же «дѣятельной любви», какъ и у Достоевскаго. Выразителями идеаловъ Достоевскаго въ «Братьяхъ Карамазовыхъ» являются Алеша Карамазовъ и старецъ Зосима. За что же держатся оба эти лица въ своей вѣрѣ? За ту же любовь. Алеша въ особенности близокъ къ Толстому. Этого своего героя Достоевскій опредѣляетъ такъ: «былъ онъ вовсе не фанатикъ, и, по-моему, по крайней мѣрѣ, даже и не мистикъ вовсе. Заранѣе скажу мое полное мнѣніе: былъ онъ просто *ранній человѣколюбецъ*, и если ударился на монастырскую дорогу, то потому только, что въ то время она одна поразила его и представила ему, такъ сказать, идеалъ исхода для души его, рвавшейся изъ мрака мірской злобы къ свѣту любви». Старецъ Зосима также

представляется инокомъ, въ сущности, очень либеральнымъ, отличающимся величайшею терпимостью ко всякимъ возраженіямъ противъ внѣшней стороны религіи и вообще терпимостью къ «мірской злобѣ». Въ самомъ монашествѣ Зосима видитъ ни что иное, какъ тотъ же образъ жизни, на которомъ остановился теперь Левъ Толстой. Въ бесѣдахъ и поученіяхъ старца Зосимы «объ инокѣ русскомъ и о *возможномъ* значеніи его» говорится: «Въ мірѣ все болѣе и болѣе угасаетъ мысль о служеніи человѣчеству, о братствѣ и о цѣлостности людей и воистину встрѣчается мысль сія даже уже съ насмѣшкой, ибо какъ отстать отъ привычекъ своихъ, куда пойдетъ сей невольникъ, если столь привыкъ утолять безчисленныя потребности свои, которыя самъ же повыдумалъ? И достигли того, что вещей накопили больше, а радости стало меньше... Итакъ, отсѣкаю отъ себя потребности лишнія и ненужныя, самолюбивую и гордую волю мою смиряю и бичую послушаніемъ, и достигаю тѣмъ, съ помощью Божіей, свободы духа, а съ нею и веселья духовнаго!» Въ другихъ поученіяхъ Зосимы также постоянно встрѣчаются тезисы Толстовской религіи: «Помни особенно, что не можешь ничьимъ судіею быти». Или: «Если спросить себя: взять ли силой, али смиренною любовью? Всегда рѣшай: возьму смиренною любовью. Смиреніе любовное есть страшная сила, изо всѣхъ сильнѣйшая, подобной которой и нѣтъ ничего». Затѣмъ «мечтаю видѣть и какъ бы уже ясно вижу наше грядущее: ибо будетъ такъ, что даже самый развращенный богачъ нашъ кончитъ тѣмъ, что устыдится богатства своего передъ бѣднымъ, а бѣдный, видя смиреніе сіе, поймета и усту-

питъ ему, съ радостью и лаской отвѣтитъ на благолѣпный стыдъ его» и т. д. Наконецъ въ одномъ большомъ спорѣ о значеніи церкви, старецъ Зосима высказываетъ, что современемъ церковь поглотитъ государство, что государственныя мѣры противъ преступленій, т. е. механическія наказанія — никого не исправляютъ и не устрашаютъ,—что настоящею цѣлительницею общества можетъ сдѣлаться только будущая церковь, въ обширнѣйшемъ значеніи этого слова, и что эта будущая церковь будетъ понимать преступника и преступленіе во многихъ случаяхъ совсѣмъ иначе, чѣмъ нынѣ. — Странно, — замѣтилъ Зосимѣ его оппонентъ (помѣщикъ Міусовъ),—устраняется на землѣ государство, а церковь возводится на степень государства! и при этомъ Міусовъ вспомнилъ, что въ Парижѣ одинъ сыщикъ ему разсказывалъ, что собственно этихъ всѣхъ соціалистовъ, анархистовъ, безбожниковъ и революціонеровъ, шпіоны не очень-то боятся; за ними они слѣдятъ и ходы ихъ извѣстны. Но есть изъ нихъ, хоть и немного, нѣсколько особенныхъ людей: это въ Бога вѣрующіе и христіане, а въ то же время и соціалисты. Вотъ этихъ-то сыщики всего болѣе опасаются, это страшный народъ.

— То есть, вы ихъ прикладываете къ намъ и въ насъ видите соціалистовъ? спросилъ отецъ Паисій, послѣдователь Зосимы.—Но здѣсь Достоевскій благоразумно ввелъ новое дѣйствующее лицо на сцену, и споръ прекратился...

Таковы религіозно-общественные идеалы Достоевскаго, и они намъ представляются совершенно тождественными, по своимъ практическимъ выводамъ,

съ идеалами Толстого, хотя всѣ проповѣднические произведенія Льва Толстого и появились гораздо позже «Братьевъ Карамазовыхъ»

Есть только, впрочемъ, одна существенная разница между обоими ученіями. Религія Толстого — только практическая. Религія же Достоевскаго проникнута экстазомъ и догмой безсмертія. Достоевскій для начала довольствуется и *внутреннимъ* измѣненіемъ человѣка къ добру, и безъ предначертанія для него дальнѣйшаго образа жизни видитъ уже въ одномъ этомъ перерожденіи могущественную силу, двигающую къ совершенству. У Толстого же этотъ внутренній элементъ не играетъ такой первостепенной роли. Для насъ было только важно указать, что въ общихъ чертахъ, если только вычесть догму безсмертія, оба мыслителя вполнѣ сошлись въ воззрѣніяхъ на задачи жизни. Наконецъ, скажемъ, что устами Зосимы Достоевскій отмѣтилъ одну нашу народную особенность: «Народъ вѣритъ по-нашему (т. е. какъ Зосима), а *невѣрующій* дѣятель у насъ въ Россіи ничего не сдѣлаетъ, даже будь *онъ искренекъ сердцемъ и умомъ геніаленъ*». Кто изъ этихъ двухъ великихъ народныхъ писателей вѣрнѣе понялъ нашъ народъ—судить не беремся.

III.

Искусная и сложная фабула «Братьевъ Карамазовыхъ», въ немногихъ словахъ, состоитъ въ слѣдующемъ. Къ старому развратнику и вдовцу Ѳеодору Павловичу Карамазову, успѣвшему сколотить большой капиталъ, благодаря основнымъ средствамъ, по-

лученнымъ отъ первой жены, и разнымъ сутяжническимъ аферамъ, — съѣзжаются его взрослыя дѣти отъ двухъ браковъ: Дмитрій—отъ перваго, Иванъ и Алеша—отъ второго. Дѣтей этихъ старикъ давно забросилъ; они выросли на чужихъ рукахъ. Во время разсказа Дмитрію было 27 лѣтъ, Ивану 24, Алешѣ 20. Съѣхались они къ отцу, повидимому, случайно. Младшій, Алеша, бросивъ гимназію, пріѣхалъ разыскивать могилу матери и вдругъ поступилъ послушникомъ въ подгородній монастырь, подъ руководство старца Зосимы. Старшій, Дмитрій, проведя безпорядочную молодость, много покутивъ и потративъ денегъ, оставилъ военную службу на Кавказѣ и пріѣхалъ покончить свои споры съ родителемъ насчетъ материнской доли. Здѣсь онъ узналъ отъ старика, что уже все должное отъ него получилъ, но на этомъ не успокоился и оставался въ надеждѣ еще раздобыть у отца денегъ. Отношенія Дмитрія къ отцу осложнились еще тѣмъ, что и онъ, и старикъ одновременно влюбились въ нѣкую Грушеньку, соблазнительную красавицу, содержанку умирающаго купца Самсонова. Соперничество изъ-за этой женщины, въ связи съ денежными спорами, очень обостряетъ отношенія между Ѳедоромъ Павловичемъ и Митей. Старикъ и боится сына, и ненавидитъ его; сынъ же опасается, что отецъ деньгами переманитъ къ себѣ Грушеньку. Соперники шпіонятъ одинъ за другимъ и за Грушенькой. Посредникомъ между врагами, въ глубочайшемъ секретѣ, состоитъ слуга Ѳедора Павловича, Смердяковъ, который выдаетъ Митѣ особые условные знаки (стуки въ дверь или окно), по которымъ замкнувшійся у себя въ домѣ и поджидающій Грушеньку

старикъ — впуститъ ее къ себѣ. Къ тому же, Митя покинулъ свою невѣсту, прекрасную дѣвушку Катерину Ивановну, да еще мало того—растратилъ на кутежъ съ Грушенькой часть денегъ, данныхъ ему невѣстой для отсылки къ ея родственницѣ въ Москву. Слѣдовательно, Митѣ нужны деньги, какъ для того, чтобы отдать долгъ Катеринѣ Ивановнѣ и не быть передъ ней «подлецомъ», такъ и для того, чтобы, въ случаѣ согласія Грушеньки жить съ нимъ, увезти ее изъ города. Наконецъ, третій сынъ Карамазова, Иванъ, самый солидный, развитой и образованный, окончивъ курсъ въ университетѣ и составивъ себѣ даже литературное имя публицистическими статьями, пріѣхалъ безо всякаго видимаго предлога, поселился въ домѣ у отца (тогда какъ другіе жили отдѣльно: Алеша въ монастырѣ, а Митя—на особой квартирѣ) и какъ будто принялъ на себя роль посредника въ имущественныхъ спорахъ между отцомъ и Митей. И вотъ при такихъ обстоятельствахъ, однажды, подозрѣвая, что Грушенька проникла въ домъ къ отцу, буйный Митя врывается къ старику въ комнаты и, въ присутствіи братьевъ и прислуги, наноситъ ему побои. А черезъ два дня, ночью, старикъ Карамазовъ былъ убитъ, причемъ возлѣ трупа найденъ былъ пустой конвертъ съ надписью, что въ немъ хранились три тысячи рублей, приготовленные для Грушеньки. Какъ разъ во время этого происшествія, Иванъ, предваренный Смердяковымъ о возможности близкой катастрофы между Митей и отцомъ, уѣзжаетъ въ Москву, а самъ Смердяковъ впадаетъ въ продолжительный припадокъ падучей. Другой же слуга Ѳедора Павловича, Григорій, въ самую ночь убійства, настигъ

Митю, убѣгающаго отъ отцовскаго дома и, погнавшись за нимъ, получилъ отъ него тяжкія раны въ голову, отъ которыхъ упалъ безъ чувствъ. Грушенька, между тѣмъ, въ эту же ночь, обманувъ обоихъ претендентовъ, уѣзжаетъ изъ города навстрѣчу къ давнишнему и первому любовнику своему, который, овдовѣвъ, пріѣхалъ за нею, чтобы на ней жениться. Узнавъ о ея отъѣздѣ, Митя, еще со слѣдами крови на одеждѣ послѣ избіенія Григорія, вдругъ начинаетъ сорить деньгами, появившимися у него въ большомъ количествѣ (добытыми, впрочемъ, какъ оказывается впослѣдствіи не посредствомъ убійства), закупаетъ роскошное угощеніе и ѣдетъ преслѣдовать Грушеньку на первую станцію. Тамъ, убѣдившись, что Грушенька, послѣ пятилѣтней разлуки, вполнѣ разочаровалась въ своемъ прежнемъ избранникѣ и любитъ теперь только его, Митю, онъ предается неудержимому кутежу. Къ разсвѣту наѣзжаютъ власти и Митю арестуютъ. Начинается слѣдствіе и судъ, и, благодаря неотразимымъ уликамъ, присяжные обвиняютъ Митю. Виновникомъ же убійства въ дѣйствительности былъ Смердяковъ, а попустителемъ, — Иванъ Карамазовъ, желавшій поскорѣе имѣть въ рукахъ отцовское наслѣдство. Иванъ, постигнувшій вполнѣ свою вину только впослѣдствіи и узнавъ секретъ отъ Смердякова только наканунѣ суда, впадаетъ въ нервную горячку, а Смердяковъ также наканунѣ суда вѣшается. Но тайна эта остается подъ спудомъ и невинно осужденному Митѣ друзья обѣщаютъ дать средства для побѣга. Грушенька, посвященная въ этотъ планъ и глубоко полюбившая Митю, навсегда соединяетъ съ нимъ свою участь. Таковъ скелетъ ро-

мана. Мастерство деталей, сложность интриги, величіе главныхъ и характерность второстепенныхъ фигуръ, богатство интересныхъ эпизодовъ и мрачная поэзія всей обширной картины этого произведенія—раскроются передъ нами впослѣдствіи.

Задумавъ глубокій протестъ противъ невѣрія, плотской необузданности и стяжанія, Достоевскій поставилъ въ центрѣ своей картины семью Карамазовыхъ Онъ соединилъ въ этой семьѣ наиболѣе рельефныя черты времени и даже думалъ, что самое слово «Карамазовщина» сдѣлается нарицательнымъ, какъ «Обломовщина». «Можетъ быть, я слишкомъ преувеличиваю,—говоритъ Достоевскій устами прокурора, — но, мнѣ кажется, что въ картинѣ этой семейки какъ бы мелькаютъ нѣкоторые общіе основные элементы нашего современнаго интеллигентнаго общества, о, не всѣ элементы, да и мелькнуло лишь въ микроскопическомъ видѣ, какъ солнце въ малой каплѣ воды, но все же нѣчто отразилось, нѣчто сказалось». *Карамазовщина* — это грубый матеріализмъ, а *Карамазовскій вопросъ* — борьба вѣры и мистицизма съ животнымъ культомъ плоти. «Въ этомъ весь вашъ Карамазовскій вопросъ, говорится въ другомъ мѣстѣ:—сладострастники, стяжатели и юродивые». Юродивые—это люди вѣрующіе: Алеша и старецъ Зосима. И вотъ, задавшись въ своемъ произведеніи провозгласить торжество неба, Достоевскій взялъ для себя антитезой то, что наиболѣе прикрѣпляетъ человѣка къ землѣ: половую страсть. Крайнимъ выразителемъ этой страсти является старикъ Карамазовъ. Съ него и начнемъ.

IV.

Біографія старика Карамазова не отличается сложностью. Родовой дворянинъ, начавшій карьеру бѣднымъ приживальщикомъ, мелкій плутъ и льстивый шутъ, онъ пустилъ въ оборотъ небольшой капиталъ своей первой жены и разбогатѣлъ ростовчиществомъ. Первая жена Ѳедора Павловича и мать Димитрія — была «дама горячая, смѣлая, смуглая, нетерпѣливая, одаренная замѣчательной физической силою». Она постоянно ссорилась съ мужемъ и била его. Вскорѣ, впрочемъ, она сбѣжала съ какимъ-то семинаристомъ и умерла въ Петербургѣ. Съ увеличеніемъ капитала Ѳедоръ Павловичъ ободрился. Приниженность его исчезла, остался лишь злой циникъ и сладострастникъ. Вторую жену онъ взялъ безъ приданаго, прельстившись замѣчательной красотой невинной дѣвочки. «Меня эти невинные глазки какъ бритвой тогда по душѣ полоснули»—говаривалъ онъ потомъ. Пользуясь смиреніемъ и безотвѣтностью этой второй жены (матери Ивана и Алеши), Карамазовъ «попралъ ногами самыя обыкновенныя брачныя приличія», привозилъ въ домъ тутъ же, при женѣ, дурныхъ женщинъ и устраивалъ оргіи. Въ ряду безобразій Ѳедора Павловича выдается его приключеніе съ Лизаветой Смердящей. Эта была малорослая идіотка, жившая поданіемъ. Ходила она всю жизнь, лѣтомъ и зимою, босая и въ одной посконной рубахѣ. Говорить она не умѣла, а только изрѣдка шевелила что-то языкомъ и мычала Спала большею частью по церковнымъ папертямъ и въ огородахъ. Густые, спутанные волосы ея всегда

были запачканы въ землѣ, въ грязи, съ налипшими въ нихъ листочками, стружками и лучиночками. Однажды случилось, что хмѣльная компанія, въ которой былъ и Ѳедоръ Павловичъ, возвращаясь изъ клуба, замѣтила ночью, въ крапивѣ и лопушникѣ, спящую Лизавету. Одному барченку пришелъ въ голову вопросъ: «Можно ли кому-нибудь счесть такого звѣря за женщину?» Ѳедоръ Павловичъ рѣшилъ, что «можно и даже очень» и что тутъ нѣчто особаго рода пикантное». Всѣ принялись плевать, и авторъ оставляетъ подъ сомнѣніемъ, отсталъ ли Ѳедоръ Павловичъ отъ пьяной ватаги или нѣтъ,—но вскорѣ Лизавета Смердящая, къ недоумѣнію всего города, забеременѣла, а затѣмъ, забравшись въ садъ Ѳедора Павловича, родила у него въ банѣ сына, и къ разсвѣту умерла. Сына этого окрестили и назвали Павломъ, а по отчеству всѣ его и сами, безъ указу, стали звать Ѳедоровичемъ. Карамазовъ взялъ подкидыша и сочинилъ ему, по прозвищу матери, фамилію: Смердяковъ. Этотъ Смердяковъ, воспитанный старымъ слугою Карамазова Григоріемъ, сдѣлался также лакеемъ и вмѣстѣ поваромъ Ѳедора Павловича.

Приведемъ для характеристики нѣсколько разговоровъ Ѳедора Павловича съ дѣтьми. «За коньячкомъ» онъ разсказываетъ сыновьямъ:

«Нѣтъ, постой, ты меня перебилъ. Въ Мокромъ я проѣздомъ спрашиваю старика, а онъ мнѣ: «Мы оченно, говоритъ, любимъ пуще всего дѣвокъ по приговору пороть, и пороть даемъ все парнямъ. Послѣ эту же, которую нонѣ поролъ, завтра парень въ невѣсты беретъ, такъ что оно самимъ дѣвкамъ, говоритъ, у насъ повадно». Каковы маркизы де-Сады, а?

А какъ хочешь, оно остроумно. Съѣздить бы и намъ поглядѣть, а? Алешка, ты покраснѣлъ? Не стыдись, дѣтка. Жаль, что я давеча у игумена за обѣдъ не сѣлъ, да монахамъ про Мокрыхъ дѣвокъ не разсказалъ...»

И онъ чмокнулъ себя въ ручку.

— Для меня,—оживился онъ вдругъ весь, какъ будто на мгновеніе отрезвѣвъ, только что попалъ на любимую тему,—для меня... Эхъ вы, ребята! Дѣточки, поросяточки вы маленькіе, для меня... даже во всю мою жизнь не было безобразной женщины—вотъ мое правило! Можете вы это понять? Да гдѣ же вамъ это понять: у васъ еще вмѣсто крови молоко течетъ: не вылупились! По моему правилу во всякой женщинѣ можно найти чрезвычайно, чортъ возьми, интересное, чего ни у которой другой не найдешь, — только надобно умѣть находить, вотъ гдѣ штука! Это талантъ! Для меня мовешекъ не существовало: ужъ одно то, что она женщина, ужъ это одно половина всего... да гдѣ вамъ это понять! Даже вьельфильки и въ тѣхъ иногда отыщешь такое, что только диву дашься на прочихъ дураковъ, какъ это ей состариться дали и до сихъ поръ не замѣтили! Босоножку и мовешку надо сперва-наперво удивить—вотъ какъ надо за нее браться. А ты не зналъ? Удивить ее надо до восхищенія, до пронзенія, до стыда, что въ такую чернявку, какъ она, такой баринъ влюбился. Истинно славно, что всегда есть и будутъ хамы да баре на свѣтѣ, всегда тогда будетъ и такая поломоечка, и всегда ея господинъ, а вѣдь того только и надо для счастья жизни. Постой... слушай, Алешка, я твою мать покойницу всегда удивлялъ, только въ другомъ выходило родѣ.

Никогда, бывало, ее не ласкаю, а вдругъ, какъ минутка-то наступитъ,—вдругъ предъ нею такъ весь и разсыплюсь, на колѣняхъ ползаю, ножку цѣлую и доведу ее всегда, всегда, — помню это какъ вотъ сейчасъ,—до этакого маленькаго такого смѣшка, разсыпчатаго, звонкаго, не громкаго, нервнаго, особеннаго. У ней только онъ и былъ. Знаю, бывало, что такъ у ней всегда болѣзнь начиналась, что завтра же она кликушей выкликать начнетъ и что смѣшокъ этотъ теперешній, маленькій, никакого восторга не означаетъ, ну да вѣдь хоть и обманъ, да восторгъ. Вотъ оно что значитъ свою черточку во всемъ умѣть находить».

Старикъ вскочилъ въ испугѣ. Алеша съ самаго того времени, какъ онъ заговорилъ о его матери, мало-по-малу сталъ измѣняться въ лицѣ. Онъ покраснѣлъ, глаза его загорѣлись, губы вздрогнули... Пьяный старикашка брызгался слюной и ничего не замѣчалъ до той самой минуты, когда съ Алешей вдругъ произошло нѣчто очень странное, а именно съ нимъ вдругъ повторилось точь-въ-точь то же самое, что сейчасъ только онъ разсказалъ про «кликушу»!

А вотъ еще отрывокъ:

«Я милѣйшій, Алексѣй Ѳедоровичъ, какъ можно дольше на свѣтѣ намѣренъ прожить, было бы вамъ это извѣстно, а потому мнѣ каждая копѣйка нужна, и чѣмъ дольше буду жить, тѣмъ она будетъ нужнѣе, продолжалъ онъ, похаживая по комнатѣ изъ угла въ уголъ, держа руки по карманамъ своего широкаго, засаленнаго, изъ желтой лѣтней коломянки, пальто.— Теперь я пока все-таки мужчина, пятьдесятъ пять всего, но я хочу и еще лѣтъ двадцать на линіи

мужчины стоять, такъ вѣдь состарѣюсь — поганъ стану, не пойдутъ онѣ ко мнѣ тогда доброю волею, ну вотъ тутъ-то денежки мнѣ и понадобятся. Такъ вотъ я теперь и подкапливаю все побольше, да побольше, для одного себя-съ, милый сынъ мой, Алексѣй Ѳедоровичъ, было бы вамъ извѣстно, потому что я въ скверно моей до конца хочу прожить, было бы вамъ это извѣстно. Въ скверно-то слаще, всѣ ее ругаютъ, а всѣ въ ней живутъ, только все тайкомъ, а я открыто. Вотъ за простодушіе это мое на меня всѣ сквернавцы и накинулись. А въ рай твой, Алексѣй Ѳедоровичъ, я не хочу, это было бы тебѣ извѣстно, да порядочному человѣку оно даже въ рай-то твой и неприлично, если даже тамъ и есть онъ. По-моему, заснулъ и не проснулся и, нѣтъ ничего, поминайте меня, коли хотите, а не хотите, такъ и чертъ васъ дери. Вотъ моя философія».

Наконецъ, отмѣтимъ наружность старика Карамазова:

«Кромѣ длинныхъ мясистыхъ мѣшечковъ подъ маленькими его глазами, вѣчно наглыми, подозрительными и насмѣшливыми, кромѣ множества глубокихъ морщинокъ на его маленькомъ, но жирненькомъ личикѣ, къ острому подбородку его подвѣшивался еще большой кадыкъ, мясистый и продолговатый, какъ кошелекъ, что придавало ему какой-то отвратительно-сладострастный видъ. Прибавьте къ тому плотоядный, длинный ротъ; съ пухлыми губами, изъ подъ которыхъ виднѣлись маленькіе обломки черныхъ, почти истлѣвшихъ зубовъ. Онъ брызгался слюной каждый разъ, когда начиналъ говорить. Впрочемъ, и самъ онъ любилъ шутить надъ своимъ лицомъ, хотя,

кажется, оставался имъ доволенъ. Особенно указывалъ онъ на свой носъ, не очень большой, но очень тонкій, съ сильно выдающеюся горбиной: «настоящій римскій», говорилъ онъ, «вмѣстѣ съ кадыкомъ настоящая физіономія древняго римскаго патриція временъ упадка». Этимъ онъ, кажется, гордился».

Соединеніе всѣхъ этихъ штриховъ даетъ, по нашему мнѣнію, такое, хотя и преувеличенное, но яркое лицо, что старикъ Карамазовъ долженъ отнынѣ считаться такимъ же символомъ сластолюбія, какъ Плюшкинъ скупости, Отелло—ревности, и т. п. Никто, можно сказать, до сихъ поръ не осмѣливался съ такой судорожной гастрономіей углубляться въ половую похоть, какъ Достоевскій. Реалисты-скоромники Мопассанъ и Зола, Боккачіо со своимъ наивнымъ цинизмомъ и самый маркизъ де-Садъ не дописывались до защиты амурныхъ отношеній съ Лизаветой Смердящей, или до глубокомысленнаго рецепта, что «надо только умѣть *удивить* до пронзенія и стыда», или, наконецъ, до изображенія такихъ сценъ, чтобы старый отецъ разсказывазъ своему сыну-идеалисту, какъ онъ умѣлъ развращать его покойную мать, больную страдалицу!.. Въ такія нѣдра сенсуализма могъ проникнуть только мистикъ и эпилептикъ. Для здоровой и веселой порнографіи эти тайны нервной системы вовсе недоступны. Но какъ бы то ни было, старикъ Карамазовъ, созданный Достоевскимъ, никогда не умретъ между всемірными знаменитостями разврата.

V.

Слѣдующей фигурой романа, къ которой теперь всего естественнѣе будетъ перейти, является соперникъ Ѳедора Павловича въ преслѣдованіи Грушеньки—его старшій сынъ Дмитрій или Митя, какъ вездѣ называетъ его авторъ. На немъ построенъ весь драматическій механизмъ романа и потому объ этомъ лицѣ намъ придется говорить пространнѣе, чѣмъ о прочихъ. Въ Митѣ, унаслѣдовавшемъ сластолюбіе отца, мы видимъ, однако же, глубокое внутреннее раздвоеніе. Митя былъ человѣкъ «ума отрывистаго и неправильнаго». Прокуроръ опредѣлилъ его въ своей рѣчи, какъ «натуру широкую, способную совмѣщать въ себѣ всевозможныя противоположности и разомъ созерцать обѣ бездны: бездну надъ нами, бездну высшихъ идеаловъ, и бездну подъ нами, бездну самаго низшаго и зловоннаго паденія». Та же рѣчь прокурора намекаетъ, что Достоевскій видѣлъ въ лицѣ своего Мити натуру русскую по преимуществу: «тутъ она, наша Рассеюшка: пахнетъ ею, слышится она, матушка!» Отцовское сладострастіе сочеталось у Дмитрія съ какимъ-то своеобразнымъ романтизмомъ. Порочность свою Митя съ жаромъ проповѣдуетъ передъ Алешей:

«Чтобъ изъ низости душою
Могъ подняться человѣкъ,
Съ древней-матерью землею
Онъ вступи въ союзъ на вѣкъ».

«Но только, вотъ въ чемъ дѣло: какъ я вступлю въ союзъ съ землею на вѣкъ? Я не цѣлую землю,

не взрѣзаю ей грудь; что жъ мнѣ мужикомъ сдѣлаться аль пастушкомъ? Я иду и не знаю; въ вонь ли я попалъ и позоръ или въ свѣтъ и радость. Вотъ вѣдь гдѣ бѣда, ибо все на свѣтѣ загадка! И когда мнѣ случалось погружаться въ самый, въ самый глубокій позоръ разврата (а мнѣ только это и случалось), то я всегда это стихотвореніе о Церерѣ и о человѣкѣ читалъ. Исправляло оно меня? Никогда! Потому что я Карамазовъ. Потому что если ужъ полечу въ бездну, то такъ-таки прямо, головой внизъ и вверхъ пятами, и даже доволенъ, что именно въ унизительномъ такомъ положеніи падаю и считаю это для себя красотой. И вотъ въ самомъ-то этомъ позорѣ я вдругъ начинаю гимнъ. Пусть я проклятъ, пусть я низокъ и подлъ, но пусть и я цѣлую край той ризы, въ которую облекается Богъ мой: пусть я иду въ то же самое время вслѣдъ за чортомъ, но я все-таки и Твой сынъ, Господи, и люблю Тебя, и ощущаю радость, безъ которой нельзя міру стоять и быть. Я тебѣ хочу сказать теперь о «насѣкомыхъ», вотъ о тѣхъ, которыхъ Богъ одарилъ сладострастіемъ.

«Насѣкомымъ—сладострастье!»

«Я, братъ, это самое насѣкомое и есть, и это обо мнѣ спеціально и сказано. И мы всѣ Карамазовы такіе же, и въ тебѣ, ангелѣ, это насѣкомое живетъ, и въ крови твоей бури родитъ. Это—бури, потому что сладострастье—буря, больше бури! Красота—это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопредѣлимая, а опредѣлить нельзя, потому что Богъ задалъ однѣ загадки. Тутъ берега сходятся, тутъ всѣ противорѣчія вмѣстѣ живутъ. Я, братъ,

очень необразованъ, но я много объ этомъ думалъ. Страшно много тайнъ! Слишкомъ много загадокъ угнетаютъ на землѣ человѣка. Разгадывай, какъ знаешь, и вылѣзай сухъ изъ воды. Красота! Перенести я при томъ не могу, что иной, высшій даже сердцемъ человѣкъ и съ умомъ высокимъ, начинаетъ съ идеала Мадонны, а кончаетъ идеаломъ Содомскимъ. Еще страшнѣе, кто уже съ идеаломъ Содомскимъ въ душѣ не отрицаетъ и идеала Мадонны, и горитъ отъ него сердце его, и воистину, воистину горитъ, какъ и въ юные безпорочные годы. Нѣтъ, широкъ человѣкъ, слишкомъ даже широкъ, я бы сузилъ. Чортъ знаетъ, что такое даже, вотъ что! Что уму представляется позоромъ, то сердцу сплошь красотой. Въ Содомѣ ли красота? Вѣрь, что въ Содомѣ-то она и сидитъ для огромнаго большинства людей,—зналъ ты эту тайну иль нѣтъ? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тутъ дьяволъ съ Богомъ борется, а поле битвы—сердца людей»...

«У меня деньги—аксессуаръ, жаръ души, обстановка. Нынѣ вотъ она моя дама, завтра на ея мѣстѣ уличная дѣвчонка. И ту, и другую веселю, деньги бросаю пригоршнями, музыка тамъ, цыганки. Коли надо и ей даю, потому что берутъ, берутъ съ азартомъ, въ этомъ надо признаться, и довольны, и благодарны. Барыньки меня любили, не всѣ, а случалось, случалось; но я всегда переулочки любилъ, глухіе и темные закоулочки, за площадью,—тамъ приключенія, тамъ неожиданности, тамъ самородки въ грязи. Я, братъ, аллегорически говорю. У насъ въ городишкѣ такихъ переулковъ вещественныхъ не было, но нравственные были. Но если бы ты былъ то, что я, ты

понялъ бы, что это значитъ. Любилъ развратъ, любилъ и срамъ разврата. Любилъ жестокость: развѣ я не клопъ, не злое насѣкомое? Сказано—Карамазовъ! Разъ пикникъ всѣмъ городомъ былъ, поѣхали на семи тройкахъ; въ темнотѣ, зимой, въ саняхъ, сталъ я жать одну сосѣдскую дѣвичью ручку и принудилъ къ поцѣлуямъ эту дѣвочку, дочку чиновника, бѣдную, милую, кроткую, безотвѣтную. Позволила, многое позволила въ темнотѣ. Думала, бѣдняжка, что я завтра за ней пріѣду, и предложеніе сдѣлаю (меня вѣдь, главное, за жениха цѣнили); а я съ ней послѣ того ни слова, пять мѣсяцевъ ни полслова. Видѣлъ, какъ слѣдили за мной изъ угла залы, когда, бывало танцуютъ (а у насъ то-и-дѣло что танцуютъ), ея глазки, видѣлъ, какъ горѣли огонькомъ—огонькомъ кроткаго негодованія. Забавляла эта игра только мое сладострастіе насѣкомаго, которое я въ себѣ кормилъ. Чрезъ пять мѣсяцевъ она за чиновника вышла и уѣхала... сердясь и все еще любя, можетъ быть. Теперь они счастливо живутъ. Замѣть, что я никому не сказалъ, не ославилъ; я хоть и низокъ желаніями, и низость люблю, но я не безчестенъ».

Еще характернѣе исторія Дмитрія съ его невѣстой Катериной Ивановной. Это была дѣвушка высоко-цѣломудренная и гордая. Ея отецъ растратилъ казенныя деньги, нагрянула ревизія и онъ долженъ былъ идти подъ судъ. Дмитрій, между тѣмъ, еще ранѣе далъ понять ея родственникамъ, что деньги на пополненіе растраты у него есть и что онъ ихъ дастъ охотно, если гордая Катерина Ивановна сама придетъ за ними къ нему на квартиру. Въ роковую минуту Катерина Ивановна пришла. Митя наслаждался ея

униженіемъ, смущеніемъ и страхомъ. Его соблазняло поступить съ ней, какъ подобаетъ «клопу, злому тарантулу, безо всякаго сожалѣнія». У него даже духъ пересѣкло... И вдругъ онъ, молча, передалъ ей деньги и самъ отворилъ дверь въ сѣни Она вздрогнула и мягко, глубоко, тихо склонилась—и прямо ему въ ноги—«лбомъ до земли, не по-институтски, а по-русски»! Съ тѣхъ поръ она его полюбила.

Этотъ небольшой, потрясающій разсказъ задуманъ и сдѣланъ Достоевскимъ съ такимъ мастерствомъ, что онъ самъ по себѣ составляетъ вполнѣ законченный шедевръ, который, будучи выдѣленъ изъ «Братьевъ Карамазовыхъ», могъ бы быть причисленъ къ лучшимъ разсказамъ въ нашей литературѣ.

Итакъ, человѣкъ съ низкими инстинктами и въ то же время съ идеальными порывами, грубый и отчаянный, и тутъ же способный къ внезапному великодушію, Митя—характеръ по преимуществу драматическій. Благодаря своей пылкости и непослѣдовательности, Митя попадаетъ въ сплетеніе самыхъ сложныхъ интересовъ и приключеній. Катерина Ивановна случайно разбогатѣла и сдѣлалась его невѣстой. Но Митя тѣмъ временемъ до безумія увлекся Грушенькой. Зналъ онъ, что Грушенька старика-купца Самсонова обираетъ и на злые проценты живетъ. Пошелъ бить ее, говорилъ онъ—«да у ней и остался. Ударила чума, заразился. У Грушеньки-шельмы есть одинъ такой изгибъ тѣла, онъ и на ножкѣ у ней отразился, даже въ пальчикѣ-мизинчикѣ на лѣвой ножкѣ отозвался. Видѣлъ и цѣловалъ, но—и только». Три тысячи, порученныхъ ему невѣстой для отсылки въ Москву, Митя на половину

прокутилъ съ Грушенькой на постояломъ дворѣ, въ Мокромъ. Весь секретъ романа, на которомъ до конца поддерживается любопытство читателя и на которомъ построены всѣ послѣдующія компликаціи, состоитъ въ томъ, что Митя прокутилъ именно только *половину* этихъ денегъ, а остальную половину, въ глубочайшей тайнѣ, зашилъ въ ладанку и носилъ на груди, въ намѣреніи отдать ихъ Катеринѣ Ивановнѣ. Потому что въ такомъ случаѣ, размышлялъ Митя, онъ будетъ «все, что угодно, и звѣрь, и подлецъ, но ужъ не воръ, не воръ окончательно, ибо, если-бъ воръ, то навѣрно бы не принесъ назадъ половину сдачи, а присвоилъ бы и ее». Какъ видите, въ характерѣ Дмитрія есть что-то, такъ сказать, искренно-театральное. Какіе-то смутные идеалы носятся надъ нимъ, какъ призраки, и не даютъ ему окончательно погрязнуть въ порокѣ. Торжественныя слова о чести и о душевномъ величіи готовы у него сорваться среди самаго звѣрскаго буйства. Его глубокое убѣжденіе, что къ остальнымъ, уцѣлѣвшимъ деньгамъ Катерины Ивановны онъ не смѣлъ въ то время прикоснуться—для большинства показалось впослѣдствіи неправдоподобнымъ и, благодаря этому, въ связи съ другими несчастными случайностями, Митя подъ конецъ погибъ жертвою заблужденія слѣдственной и судебной власти. Итакъ, три тысячи нужны были Митѣ до-зарѣзу, для разсчета съ Катериной Ивановной и для отъѣзда съ Грушенькой, съ которой онъ думалъ въ то время соединиться на всю жизнь, какъ ея вѣрный рабъ, очистивъ себя предварительно отъ какихъ бы то ни было упрековъ совѣсти за свое прошлое. Грушеньку онъ считалъ корыстной, какъ

всѣхъ женщинъ вообще. Онъ тогда еще не разгадалъ, какая глубокая, честная, правдивая и самоотверженная натура таилась въ этой полнотѣлой и великолѣпной содержанкѣ купца Самсонова, который пріютилъ ее какъ сироту и по отношенію къ которому она отличалась самою цѣломудренною честностью. Правда и то, что Достоевскій, по всегдашней манерѣ своей дѣлать изъ женскихъ характеровъ какой-то мудренѣйшій сфинксъ, и Грушеньку представилъ сначала въ обманчивыхъ краскахъ. Инстинктъ, однако, говорилъ Дмитрію, что онъ жить безъ Грушеньки не можетъ. «Знаю,—говорилъ она на своемъ напыщенномъ языкѣ,—что ужъ все кончено, что ничего другого и никогда не будетъ. Циклъ временъ совершенъ!» Между тѣмъ Ѳедоръ Павловичъ (какъ передалъ Дмитрію Смердяковъ)[1] уже приготовилъ для Грушеньки пакетъ съ тремя тысячами, съ надписью: «Ангелу моему, Грушенькѣ, коли захочетъ придти», причемъ въ тятостныя минуты ожиданія, прибавилъ къ надписи: «и цыпленочку».

Съ большимъ искусствомъ Достоевскій подготовляетъ въ читателѣ полнѣйшую иллюзію, что Дмитрій сдѣлается отцеубійцей. Еще въ началѣ романа въ монастырѣ, куда прибыла семья Карамазовыхъ на совѣщаніе къ Зосимѣ,—Зосима, въ концѣ бесѣды, неожиданно и безъ всякаго видимаго повода, кладетъ передъ Митей земной поклонъ и уходитъ. Вѣщій старецъ этимъ символомъ предсказываетъ ему страданіе. Затѣмъ все чаще и чаще упоминается слово «катастрофа». Вражда Мити къ отцу ростетъ и онъ не стѣсняясь, со свойственную ему рѣзкостью, повсюду высказываетъ свою ненависть къ старику

Опасность потерять Грушеньку увеличивается. А денегъ нѣтъ, а деньги необходимы. Митя цѣпляется за самые невозможные проекты добыть денегъ. Здѣсь именно Достоевскій съ мастерствомъ и энергіею великаго драматурга проводитъ своего героя черезъ самыя мучительныя неудачи, чтобы окончательно истощить его терпѣніе. Митя затѣваетъ достать денегъ у Грушенькинаго покровителя, Самсонова, черезъ продажу ему своего процесса съ отцомъ на остатокъ наслѣдства. Дѣтская надежда, съ которой онъ идетъ къ Самсонову, сцена ихъ знакомства, безтолковая и одушевленная рѣчь Мити съ предложеніемъ этой нелѣпой аферы и главное—его торопливость совершить актъ теперь-же, впрочемъ, у нотаріуса, съ этимъ умирающимъ отъ водяной старикомъ—и короткій, безотрадный отвѣтъ Самсонова на патетическую рѣчь Дмитрія: «извините-съ, мы этакими дѣлами не занимаемся»—все это сдѣлано превосходно. Самсоновъ, однако, ехидно совѣтуетъ Митѣ предложить эту сдѣлку крестьянину Лягавому, торгующему лѣсомъ въ 12 верстахъ отъ города. Легковѣрный Митя и на этотъ совѣтъ уже смотритъ, какъ на благодѣяніе. Деньги нужны съ часу на часъ, а онъ долженъ ѣхать за 12 верстъ, да и денегъ на поѣздку нѣтъ! Онъ закладываетъ часы и ѣдетъ къ Ляговому. Съ трудомъ розыскиваетъ онъ этого мужика и—увы! застаетъ его мертвецки пьянымъ въ такомъ глубокомъ снѣ, что и растолкать его невозможно. Стиснувъ зубы, Дмитрій остается на ночь въ избѣ, чуть не угораетъ, освѣжаетъ избу, къ разсвѣту немного засыпаетъ и когда пробуждается, то къ ужасу своему видитъ, что Лягавый успѣлъ проснуться и вновь напился до чор-

тиковъ, такъ что на всѣ его предложенія онъ упорно говоритъ: «врешь!» «В-врешь: ты красильщикъ!»— Въ отчаяніи возвращается Митя въ городъ и дѣлаетъ еще попытку добыть денегъ—пробуетъ занять ихъ у г-жи Хохлаковой. Эта дама, въ длинномъ разговорѣ, исполненномъ водевильнаго недоразумѣнія, какъ будто обольщаетъ Митю живѣйшею готовностью дать деньги и въ концѣ объявляетъ, что у нея нѣтъ ни копѣйки. а что она все время говорила о своихъ пріискахъ. «У меня теперь совсѣмъ нѣтъ денегъ», тономъ, требующимъ участія, заключаетъ Хохлакова. Потерявъ всѣ надежды, Дмитрій, какъ помѣшанный, идетъ за своей Грушенькой въ домъ купца Самсонова, гдѣ у нихъ была условлена встрѣча—и тамъ ее не находитъ. Она его обманула, она скрылась... Куда?.. Въ ярости захватываетъ онъ съ собою пестикъ и бѣжитъ къ дому отца... Здѣсь-то, подъ самымъ окномъ Ѳедора Павловича, Достоевскій вдругъ обрываетъ разсказъ, ставитъ многоточіе—и затѣмъ показываетъ намъ Митю, уже бѣгущимъ отъ отцовскаго дома и повергающимъ поднявшагося за нимъ Григорія нанесеніемъ ему ранъ въ голову.

Внезапное обогащеніе Мити (въ сущности отъ того, что онъ, съ отчаянія, потерявъ Грушеньку, рѣшился истратить зашитыя въ ладанку деньги Катерины Ивановны), кровь на его платьѣ и его трагическая растерянность опять поддерживаютъ въ читателѣ полное убѣжденіе, что Митя убилъ отца. Каждое движеніе, каждое слово Мити у чиновника Перхотина, куда онъ приходитъ тотчасъ послѣ катастрофы, съ изумительной вѣрностью рисуютъ человѣка, потрясеннаго и угнетеннаго преступленіемъ.

Загадочность нѣкоторыхъ отвѣтовъ Мити и вдругъ его какъ бы наивная довѣрчивость, потомъ какая-то отчаянная рѣшимость, затѣмъ автоматичность его репликъ, или разсѣянность рядомъ съ обострившеюся наблюдательностью, обращенною, напримѣръ, на собачку приказчика, о которой онъ разспрашиваетъ и вспоминаетъ другую собачку съ задней сломанной ножкой—во всемъ этомъ такъ и блещетъ творческое богатство автора и его необычайная нервная чуткость. Такъ же удивительно описаны допросъ Мити на слѣдствіи и затѣмъ судъ надъ нимъ. Допросъ Мити совѣтуемъ каждому перечесть послѣ окончанія романа еще разъ. Въ первоначальномъ чтеніи получается невольное впечатлѣніе искусственности и неубѣдительности Митиныхъ оправданій: остается полное убѣжденіе, что онъ виноватъ. Напротивъ, когда книга кончена и невинность Мити вполнѣ открыта читателю, тогда видишь всю близорукость и всѣ промахи допрашивающихъ. Митя, знающій свою невиновность, разсчитываетъ очень скоро покончить съ слѣдователемъ и прокуроромъ: «Я вамъ докажу и вы убѣдитесь мгновенно. Вы будете смѣятся, господа, сами будете хохотать надъ вашимъ подозрѣніемъ». Между тѣмъ такой тонъ обвиняемаго звучитъ какой-то наглой, отчаянной бравадой. Кромѣ того, Митя постоянно ссылается на свое благородство: «съ вами говоритъ благороднѣйшее лицо, главное—это не упускайте изъ виду—человѣкъ, надѣлавшій бездну подлостей, но всегда бывшій и оставшійся благороднѣйшимъ существомъ, какъ существо внутри, въ глубинѣ, ну, однимъ словомъ, я не умѣю выразиться». Но и это не дѣйствуетъ, и это кажется актерствомъ.

Тутъ же Митя, по своей откровенности, сплошь и рядомъ, губитъ себя неосторожностью: онъ постоянно выражается очень сильно и о своей ненависти къ отцу, и о нуждѣ въ деньгахъ: «*хотѣлъ скорѣй зарѣзать кого-нибудь, а достать три тысячи*»—и все это записываютъ... Нѣкоторые вопросы просто сердятъ Митю.

— Благоволите же разсказать, какъ вы вооружились пестикомъ.?

— Извольте, благоволю.

И Митя разсказалъ, какъ онъ взялъ пестикъ и бѣжалъ.

— Но какую же цѣль имѣли вы въ предметѣ, вооружаясь такимъ орудіемъ?

— Какую цѣль? Никакой цѣли! Захватилъ и побѣжалъ.

— Зачѣмъ же, если безъ цѣли?

Въ Митѣ кипѣла досада. Ему становилось все стыднѣе и стыднѣе, что онъ сейчасъ такъ искренно и съ такимъ изліяніемъ разсказалъ «такимъ людямъ» исторію своей ревности.

— Наплевать на пестикъ! вырвалось у него вдругъ.

— Однако же-съ...

— Ну, отъ собакъ схватилъ. Ну, темнота... Ну, на всякій случай.

— А прежде вы тоже брали, выходя ночью со двора, какое-нибудь оружіе, если боялися такъ темноты?

— Э, чортъ, тьфу! Господа, съ вами буквально нельзя говоритъ! вскрикнулъ Митя въ послѣдней степени раздраженія и, обернувшись къ писарю, весь

покраснѣвъ отъ злобы, съ какою-то изступленною ноткой въ голосѣ быстро проговорилъ ему:—Запиши сейчасъ... сейчасъ... «что схватилъ съ собой пестикъ, чтобы бѣжать убить отца моего... Ѳедора Павловича... ударомъ по головѣ!» Ну, довольны ли вы теперь господа? Отвели душу? проговорилъ онъ, установясь съ вызывомъ на слѣдователя и прокурора.

— Мы слишкомъ понимаемъ, что подобное показаніе вы дали сейчасъ въ раздраженіи на насъ и въ досадѣ на вопросы, которые мы вамъ предлагаемъ, которые вы считаете мелочными и которые въ сущности весьма существенны, сухо проговорилъ ему въ отвѣтъ прокуроръ.

— Да, помилуйте же, господа! Ну, взялъ пестикъ... Ну, для чего берутъ въ такихъ случаяхъ что-нибудь въ руку? Я не знаю для чего. Схватилъ и побѣжалъ. Стыдно, господа, passons, а то, клянусь, я перестану разсказывать...

Недоумѣніе между обѣими сторонами все болѣе и болѣе возрастаетъ, точно онѣ говорятъ на разныхъ языкахъ. Возникаетъ подавляющая Митю путаница относительно денегъ, которыя онъ тратилъ. Насчитываютъ, что онъ въ первый кутежъ потратилъ съ Грушенькой три тысячи, а не полторы (такъ онъ въ тотъ разъ хвастался свидѣтелямъ и всѣ сочли за правду), да что теперь, послѣ убійства, у него оказались новыхъ три тысячи. Кабатчикъ показываетъ противъ Мити: «а тамъ, въ залѣ, когда хоръ подчевали, такъ прямо закричали, что шестую тысячу здѣсь оставляете, — съ прежними, то есть оно такъ понимать надо». — Показаніе о шестой тысячѣ было принято съ необыкновеннымъ впечатлѣніемъ допра-

шивающими. *«Понравилась новая редакція:* три да три—значитъ шесть, стало быть три тысячи тогда, да три тысячи теперь, вотъ онѣ и всѣ шесть»—выходило ясно.

Въ связи съ этимъ возникаетъ полнѣйшее недовѣріе къ Митиной ладанкѣ съ зашитыми будто бы въ нее полутора тысячами. Допросъ объ этой ладанкѣ верхъ совершенства.

— Ну, вотъ видите-съ, всѣ, всѣ свидѣтельствуютъ. Такъ вѣдь значитъ же что нибудь слово *всѣ*.

— Ничего не значитъ, я совралъ, а за мной и всѣ стали врать.

— Да зачѣмъ же вамъ-то такъ надо было «врать», какъ вы изъясняетесь?

— А чортъ знаетъ. Изъ похвальбы, можетъ быть... такъ... что вотъ такъ много денегъ прокутилъ... Изъ того, можетъ, чтобы объ этихъ зашитыхъ деньгахъ забыть... да, это именно оттого... чортъ... который разъ вы задаете этотъ вопросъ? Ну совралъ и кончено, разъ совралъ и не хотѣлъ ужъ переправлять. Изъ-за чего иной разъ вретъ человѣкъ?

— Это очень трудно рѣшить, Дмитрій Ѳедоровичъ изъ-за чего вретъ человѣкъ, внушительно проговорилъ прокуроръ. Скажите, однако, велика ли была эта, какъ вы называете ее, ладанка, на вашей шеѣ?

— Нѣтъ, невелика.

— И какой, напримѣръ, величины?

— Бумажку сторублевую пополамъ сложить, вотъ и величина.

— А лучше бы вы намъ показали лоскутки? Вѣдь они гдѣ-нибудь при васъ.

— Э, чортъ... какія глупости... я не знаю, гдѣ они.

— Но позвольте, однако: гдѣ же и когда вы ее сняли съ шеи? Выдь вы, какъ сами показываете, домой не заходили?

— А вотъ какъ отъ Фени вышелъ и шелъ къ Перхотину, дорогой и сорвалъ съ шеи и вынулъ деньги.

— Въ темнотѣ?

— Для чего тутъ свѣчка? Я это пальцемъ въ одинъ мигъ сдѣлалъ.

— Безъ ножницъ, на улицѣ?

— На площади, кажется; зачѣмъ ножницы? Ветхая тряпка сейчасъ разодралась.

— Куда же вы ее потомъ дѣли?

— Тамъ же и бросилъ.

— Гдѣ именно?

— Да на площади же, вообще на площади! Чортъ ее знаетъ, гдѣ на площади. Да для чего вамъ это?

— Это чрезвычайно важно, Дмитрій Ѳедоровичъ: вещественныя доказательства въ вашу же пользу и какъ это вы не хотите понять? Кто же вамъ помогалъ зашивать мѣсяцъ назадъ?

— Никто не помогалъ, самъ зашилъ.

— Вы умѣете шить?

— Солдатъ долженъ умѣть шить, а тутъ и умѣнья никакого не надо.

— Гдѣ же вы взяли матеріалы, то есть эту тряпку, въ которую зашили?

— Неужто вы не смѣетесь?

— Отнюдь нѣтъ, и намъ вовсе не до смѣха, Дмитрій Ѳедоровичъ.

— Не помню, гдѣ взялъ тряпку, гдѣ-нибудь.

— Кнаъ бы, кажется, этого-то ужъ не запомнить?

— Да ей-Богу же не помню, можетъ, что-нибудь разодралъ изъ бѣлья.

— Это очень интересно: въ вашей квартирѣ могла-бы завтра отыскаться эта вещь, рубашка, можетъ быть, отъ которой вы оторвали кусокъ. Изъ чего эта тряпка была: изъ холста, изъ полотна?

— Чортъ ее знаетъ, изъ чего. Постойте... Я, кажется, ни отъ чего не отрывалъ. Она была коленкоровая.,. Я, кажется въ хозяйкинъ чепчикъ зашилъ.

— Въ хозяйкинъ чепчикъ?

— Да, я у ней утащилъ.

— Какъ это утащили?

— Видите, я, дѣйствительно, помнится, какъ-то утащилъ одинъ чепчикъ на тряпки, а можетъ перо обтирать. Взялъ тихонько, потому никуда негодная тряпка, лоскутки у меня валялись, а тутъ эти полторы тысячи я взялъ и зашилъ... Кажется, именно въ эти тряпки зашилъ. Старая коленкоровая дрянь, тысячу разъ мытая.

— И вы это твердо уже помните?

— Не знаю, твердо ли. Кажется въ чепчикъ. Ну да наплевать.

— Въ такомъ случаѣ ваша хозяйка могла бы, по крайней мѣрѣ, припомнить, что у нея пропала эта вещь?

— Вовсе нѣтъ, она и не хватилась. Старая, говарю вамъ, старая тряпка, гроша не стоитъ.

— А иголку откуда взяли, нитки?

— Я прекращаю, больше не хочу. Довольно! разсердился, наконецъ, Митя.

— И странно опять-таки, что вы такъ совсѣмъ ужъ забыли, въ какомъ именно мѣстѣ бросили на площади... эту ладанку.

— Да велите завтра площадь выместь, можетъ найдете,—усмѣхнулся Митя.—Довольно, господа, довольно, — измученнымъ голосомъ порѣшилъ онъ. — Вижу ясно: вы мнѣ не повѣрили! Ни въ чемъ и ни на грошъ! Вина моя, а не ваша, не надо было соваться. Зачѣмъ, зачѣмъ я омерзилъ себя признаніемъ въ тайнѣ моей! А вамъ это смѣхъ, я по глазамъ вашимъ вижу. Это вы меня, прокуроръ, довели! Пойте себѣ гимнъ, если можете... Будьте вы прокляты, истязатели!

Такимъ-то способомъ Митя окончательно компрометируетъ себя и гибнетъ. Митю обыскиваютъ и раздѣваютъ—и это его приводитъ въ ужасъ. «Коли всѣ раздѣты, такъ не стыдно, а одинъ раздѣтъ, а всѣ смотрятъ—позоръ». Платье у него отбираютъ и даютъ ему чужое, которое сидитъ на немъ «унизительно узко». Въ концѣ допроса происходитъ чисто русская сцена, характеризующая и Митю и Грушеньку. Онъ привсталъ со стула и, обращаясь къ бывшей тутъ Грушенькѣ, торжественно произнесъ: «Вѣрь Богу и мнѣ—въ крови убитаго вчера отца моего я не повиненъ!»

Грушенька тоже привстала и набожно перекрестилась на икону.

— Слава Тебѣ, Господи! проговорила она горячимъ проникновеннымъ голосомъ и, обратясь къ слѣдователю, прибавила:—какъ онъ теперь сказалъ, тому и вѣрьте. Знаю его: сболтнуть что сболтнетъ, али для смѣху, али съ упрямства, но если противъ со-

вѣсти, то никогда не обманетъ. Прямо правду скажетъ, тому вѣрьте!

— Спасибо, Аграфена Александровна, поддержала душу!—дрожащимъ голосомъ отозвался Митя.

Судъ надъ Мишей описанъ живо, увлекательно. Разбирательство сопровождается новыми драматическими эпизодами. Показаніе каждаго свидѣтеля возбуждаетъ интересъ. Фатальный характеръ Мити, его патетическія выходки и наивныя безтактности постоянно вредятъ ему, чѣмъ и довершаютъ его цѣльный типъ, и въ то же время волнуютъ читателя, сочувствующаго подсудимому и опасающагося за исходъ процесса. Противъ юридической техники не допущено никакихъ отступленій, кромѣ развѣ того, что и стороны, и эксперты безпрепятственно вступаютъ въ роль свидѣтелей. Характерно отмѣчено, какъ на судѣ иной человѣкъ является совсѣмъ не съ тѣмъ именемъ, къ которому привыкли его знакомые. Такъ, Грушенька оказалась Свѣтлова. Достоевскій поясняетъ, что онъ самъ это узналъ первый разъ только во время хода процесса. И затѣмъ уже и въ разспросахъ, и въ преніяхъ Грушенька вездѣ называется Свѣтловой, такъ что, если пропустить три строки, гдѣ пояснено это превращеніе, то можно сбиться съ толку и принять Свѣтлову за новое дѣйствующее лицо. Въ общемъ изображеніе суда не чуждо шаржа и сатиры по части адвокатскихъ фортелей и софизмовъ, прокурорскаго глубокомыслія, слабости предсѣдателя и горячности публики къ ораторамъ, не чуждо вообще ретушовки и преувеличеній, но во всемъ чувствуется геніальный декораторъ, у котораго и въ широкой размалевкѣ видна рука истиннаго художника.

Послѣ осужденія Митя захворалъ и сталъ задумчивъ. Но судъ не сломилъ его и почти даже не измѣнилъ. Противъ ошибки суда въ немъ нѣтъ никакого негодованія. Онъ только говоритъ, что «если бить станутъ дорогой, аль *тамъ*, то я не дамся, убью и меня разстрѣляютъ». Съ благословенія Алеши, онъ принимаетъ проектъ бѣжать съ дороги вмѣстѣ съ Грушенькой въ Америку. Но онъ предчувствуетъ, что *посѣдѣетъ* по Россіи, стоскуется и вернется подъ чужимъ именемъ помереть на родной землѣ...

Таковъ Митя.

VI.

Но интересъ романа далеко не исчерпывается однимъ только характеромъ Мити или его приключеніями, и въ этомъ громадное преимущество «Братьевъ Карамазовыхъ» передъ прочими произведеніями Достоевскаго, въ которыхъ, какъ мы уже говорили, развитіе интриги весьма скоро ослабѣваетъ. Здѣсь, напротивъ. Въ промежуткѣ между арестованіемъ Мити и днемъ суда надъ нимъ, начинаетъ выдвигаться другая драма, еще болѣе сильная и глубокая, чѣмъ катастрофа съ Митей,—это драма второго изъ братьевъ Карамазовыхъ, Ивана. Къ нему и обратимся.

Если у старика Карамазова сладострастіе является голымъ цинизмомъ, а у Мити—могучимъ соблазномъ, съ которыми постоянно борется его восторженная и безхарактерная натура, то у Ивана то же сладострастіе, путемъ образованія, работы разсудка и подъ внушеніемъ эгоизма, выработалось въ уравновѣшенное, замкнутое, упорное и систематическое жизнелю-

біе. Иванъ разсчетливъ, уменъ и молчаливъ. Только разъ онъ высказался весь, съ своимъ глубоко-продуманнымъ міросозерцаніемъ, передъ Алешей, который вообще играетъ въ романѣ роль наперсника въ классической драмѣ и передъ которымъ всѣ дѣйствующія лица открываютъ свою внутреннюю сущность, какъ бы наединѣ передъ своею совѣстью. Міросозерцаніе Ивана мы уже знаемъ. Онъ пришелъ къ отрицанію религіи и какихъ бы то ни было идеаловъ для человѣчества. Его «эвклидовскій умъ» заставилъ его вѣровать только въ одно—что надо пользоваться и наслаждаться жизнью. Эпикуреизмъ Ивана очень тонкій, культурный и, если хотите, даже не лишенный поэзіи. Но это все-таки—одно гастрономическое смакованіе земныхъ удовольствій во всѣхъ видахъ. Вотъ какъ опредѣляетъ самъ Иванъ свою цѣпкую привязанность къ жизни:

«Я сейчасъ здѣсь сидѣлъ и знаешь, что говорилъ себѣ: не вѣруй я въ жизнь, разувѣрься я въ дорогой женщинѣ, разувѣрься въ порядкѣ вещей, убѣдись даже, что все, напротивъ, безпорядочный, проклятый и, можетъ быть, бѣсовскій хаосъ, порази меня хоть всѣ ужасы человѣческаго разочарованія, а я все-таки захочу жить, и ужъ какъ припалъ къ этому кубку, то не оторвусь отъ него, пока его весь не осилю! Впрочемъ, къ тридцати годамъ навѣрно брошу кубокъ, хоть и не допью всего, и отойду.., не знаю куда. Но до тридцати моихъ лѣтъ, знаю это твердо, все побѣдитъ моя молодость,—всякое разочарованіе, всякое отвращеніе къ жизни. Я спрашивалъ себя много разъ: есть ли въ мірѣ такое отчаяніе, чтобы побѣдило во мнѣ эту изступленную и неприличную,

можетъ быть, жажду жизни и рѣшилъ, что, кажется, нѣтъ такого, то есть опять-таки до тридцати этихъ лѣтъ, а тамъ уже самъ не захочу, мнѣ такъ кажется. Эту жажду жизни иные чахоточные сопляки-моралисты называютъ часто подлою, особенно поэты. Черта-то она отчасти Карамазовская, это правда, жажда-то эта жизни, несмотря ни на что, въ тебѣ она тоже непремѣнно сидитъ, но почему жъ она подлая? Центростремительной силы еще страшно много на нашей планетѣ, Алешка. Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логикѣ. Пусть я не вѣрю въ порядокъ вещей, но дороги мнѣ клейкіе, распускающіеся весной листочки, дорого голубое небо, дорогъ иной человѣкъ, котораго иной разъ, повѣришь-ли, не знаешь, за что и любишь, дорогъ иной подвигъ человѣческій, въ который давно уже, можетъ быть, пересталъ и вѣрить, а все-таки по старой памяти чтишь его сердцемъ. Я хочу въ Европу съѣздить, Алеша, отсюда и поѣду; и вѣдь я знаю, что поѣду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вотъ что! Дорогіе тамъ лежатъ покойники, каждый камень надъ ними гласитъ о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вѣрѣ въ свой подвигъ, въ свою истину, въ свою борьбу и въ свою науку, что я, знаю заранѣе, паду на землю и буду цѣловать эти камни и плакать надъ ними, — въ то же время убѣжденный всѣмъ сердцемъ моимъ, что все это давно уже кладбище и никакъ не болѣе. И не отъ отчаянія буду плакать, а лишь просто потому, что буду счастливъ пролитыми слезами моими. Собственнымъ умиленіемъ упьюсь. Клейкіе весенніе листочки, голубое небо люблю я, вотъ что! Тутъ не умъ, не

логика, тутъ нутромъ, тутъ чревомъ любишь, первыя свои молодыя силы любишь»...

Впослѣдствіи Иванъ досадовалъ на себя за такую откровенность: «столько лѣтъ молчалъ и со всѣмъ свѣтомъ не удостоивалъ говорить, и вдругъ нагородилъ столько ахиней». Впрочемъ, еще въ одномъ разговорѣ, съ Міусовымъ, Иванъ развилъ свою теорію гораздо болѣе сухо и сжато: «для каждаго честнаго лица, не вѣрующаго ни въ Бога, ни въ безсмертіе свое, нравственный законъ природы долженъ немедленно измѣниться въ полную противоположность прежнему, религіозному, и эгоизмъ даже до злодѣйства не только долженъ быть дозволенъ человѣку, но даже признанъ необходимымъ, самымъ разумнымъ и чуть ли не благороднѣйшимъ исходомъ въ его положеніи». — Къ отцу своему и къ брату Дмитрію Иванъ относился крайне черство, и когда Дмитрій, въ его присутствіи, избилъ отца, то Иванъ, злобно скрививъ лицо, шепнулъ Алешѣ: «Одинъ гадъ съѣстъ другую гадину, обоимъ туда и дорога!» — И вотъ такого-то крѣпкаго, устойчиваго, сильнаго своимъ умомъ и своими инстинктами человѣка, Достоевскій подвергаетъ въ своемъ романѣ самому глубокому психическому кризису. Главной пружиной въ драмѣ, происходящей съ Иваномъ, является Смердяковъ. Остановимся на этомъ замѣчательномъ лицѣ— одномъ изъ самыхъ законченныхъ образовъ въ картинной галлереѣ Достоевскаго.

Смердяковъ, какъ незаконный сынъ Ѳедора Павловича, можетъ быть названъ однимъ изъ братьевъ Карамазовыхъ. Происхожденіе этого подкидыша, сдѣлавшагося впослѣдствіи лакеемъ, намъ уже извѣстно.

Воспиталъ его старый слуга Карамазова, Григорій, но мальчикъ росъ, по замѣчанію Григорія, «безо всякой благодарности». Фигура Смердякова очерчена Достоевскимъ такъ сильно и сжато, что намъ необходимо продолжать собственными словами автора и снова прибѣгнуть къ большой выпискѣ:

«Въ дѣтствѣ онъ очень любилъ вѣшать кошекъ и потомъ хоронить ихъ съ церемоніей. Онъ надѣвалъ для этого простыню, что составляло въ родѣ какъ бы ризы, и пѣлъ, и махалъ чѣмъ-нибудь надъ мертвою кошкой, какъ будто кадилъ. Все это потихоньку, въ величайшей тайнѣ. Григорій поймалъ его однажды на этомъ упражненіи и больно наказалъ розгой. Тотъ ушелъ въ уголъ и косился оттуда съ недѣлю. «Не любитъ онъ насъ съ тобой, этотъ извергъ, говорилъ Григорій Марѳѣ Игнатьевнѣ,—да никого не любитъ.—Ты развѣ человѣкъ, обращался онъ вдругъ прямо къ Смердякову,—ты не человѣкъ, ты изъ банной мокроты завелся, вотъ ты кто»... Смердяковъ, какъ оказалось впослѣдствіи, никогда не могъ простить ему этихъ словъ. Григорій выучилъ его грамотѣ и, когда минуло ему лѣтъ двѣнадцать, сталъ учить Священной Исторіи. Но дѣло кончилось тотчасъ же ничѣмъ. Какъ-то однажды, всего только на второмъ или на третьемъ урокѣ, мальчикъ вдругъ усмѣхнулся.

— Чего ты? спросилъ Григорій, грозно выглядывая на него изъ-подъ очковъ.

— Ничего-съ. Свѣтъ создалъ Господь Богъ въ первый день, а солнце, луну и звѣзды на четвертый день. Откуда же свѣтъ-то сіялъ въ первый день?

Григорій остолбенѣлъ. Мальчикъ насмѣшливо глядѣлъ на учителя. Даже было во взглядѣ его что-то

высокомѣрное. Григорій не выдержалъ. «А вотъ откуда!» крикнулъ онъ и неистово ударилъ ученика по щекѣ. Мальчикъ вынесъ пощечину, не возразивъ ни слова, но забился опять въ уголъ на нѣсколько дней. Какъ разъ случилось такъ, что черезъ недѣлю у него объявилась падучая болѣзнь въ первый разъ въ жизни, не покидавшая его потомъ во всю жизнь. Узнавъ объ этомъ, Ѳедоръ Павловичъ какъ будто вдругъ измѣнилъ на мальчика свой взглядъ. Прежде онъ какъ-то равнодушно глядѣлъ на него, хотя никогда не бранилъ и, встрѣчая, всегда давалъ копѣечку. Въ благодушномъ настроеніи иногда посылалъ со стола мальчишкѣ чего-нибудь сладенькаго. Но тутъ, узнавъ о болѣзни, рѣшительно сталъ о немъ заботиться, пригласилъ доктора, сталъ было лѣчить, но оказалось, что вылѣчить невозможно. Среднимъ числомъ припадки приходили по разу въ мѣсяцъ и въ разные сроки. Припадки тоже бывали разной силы,— иные легкіе, другіе очень жестокіе. Ѳедоръ Павловичъ запретилъ наистрожайше Григорію наказывать мальчишку тѣлесно и сталъ пускать его къ себѣ наверхъ. Учить его чему бы то ни было тоже пока запретилъ. Но разъ, когда мальчику было уже лѣтъ пятнадцать, замѣтилъ Ѳедоръ Павловичъ, что тотъ бродитъ около шкафа съ книгами и сквозь стекло читаетъ ихъ названія. У Ѳедора Павловича водилось книгъ довольно, томовъ сотня слишкомъ, но никто никогда не видалъ его самого за книгой. Онъ тотчасъ же передалъ ключъ отъ шкафа Смердякову: «Ну, и читай, будешь библіотекаремъ, чѣмъ по двору шляться, садись да читай. Вотъ прочти эту, — и Ѳедоръ Павловичъ вынулъ ему *Вечера на хуторѣ близъ Диканьки.*

Малый прочелъ, но остался недоволенъ, ни разу не усмѣхнулся, напротивъ, кончилъ нахмурившись.

— Что-жъ? Не смѣшно? спросилъ Ѳедоръ Павловичъ.

Смердяковъ молчалъ.

— Отвѣчай, дуракъ.

— Про неправду все написано,—ухмыляясь прошамкалъ Смердяковъ.

— Ну и убирайся къ чорту, лакейская ты душа. Стой, вотъ тебѣ *Всеобщая Исторія* Смарагдова, тутъ все ужъ правда, читай.

Но Смердяковъ не прочелъ и десяти страницъ изъ Смарагдова, показалось скучно. Такъ и закрылся опять шкафъ съ книгами. Въ скорости Марѳа и Григорій доложили Ѳедору Павловичу, что въ Смердяковѣ мало-по-малу проявилась вдругъ ужасная какая-то брезливость: сидитъ за супомъ, возьметъ ложку и ищетъ-ищетъ въ супѣ, нагибается, высматриваетъ, почерпнетъ ложку и подыметъ на свѣтъ.

— Тараканъ, что ли? спроситъ бывало Григорій.

— Муха, можетъ,—замѣтитъ Марѳа.

Ради такой чистоплотности, Смердяковъ былъ предназначенъ быть поваромъ и отосланъ для обученія въ Москву. Пробывъ тамъ нѣсколько лѣтъ, онъ возвратился сморщеннымъ, постарѣлымъ, желтымъ, похожимъ на скопца: но нравственно оставался тѣмъ же и былъ попрежнему нелюдимъ. И въ Москвѣ, впрочемъ, онъ мало на что обращалъ вниманіе. Новаго оказалось въ Смердяковѣ только то, что онъ сталъ щеголемъ и особенно любилъ чистить свои сапоги англійской ваксой, такъ, чтобы они сверкали, какъ зеркало. Все свое жалованье онъ тратилъ на

платье, помаду и духи. Но женскій полъ презиралъ, держалъ себя съ ними степенно, почти недоступно. Все больше молчалъ и постоянно задумывался,—былъ «созерцателемъ».

Всѣ эти біографическія черты Смердякова въ высшей степени своеобразны, почти исключительны: церковное погребеніе кошекъ, болѣзненная брезгливость, франтовство при равнодушіи къ женщинамъ и пренебреженіе къ книгамъ на ряду съ задумчивостью. Вѣроятно, все это придумано, и едва ли Достоевскій встрѣчалъ Смердякова въ жизни. Но въ этомъ-то и сказывается производительная сила поэта, что возникшій въ его фантазіи образъ такъ силенъ и такъ живучъ для его духовнаго зрѣнія, что онъ *съ него* пишетъ вѣрною и быстрою рукою, какъ съ живой модели. И Смердяковъ становится для насъ, дѣйствительно, вполнѣ живымъ, хотя бы и фантастическимъ лицомъ.

Къ этому Смердякову Иванъ Карамазовъ начинаетъ испытывать какое-то таинственно тяготѣніе, точно между ними существуетъ внутренняя, невыясненная близость. Этотъ нелюдимый лакей, одаренный острымъ, разъѣдающимъ аналитическимъ умомъ,—умомъ, также эвклидовскимъ, отрицающимъ все туманное,—оказывается будто сродни Ивану. Сперва Иванъ заинтересовался Смердяковымъ и даже пріучилъ его съ собой разговаривать о философскихъ вопросахъ, но потомъ вдругъ не взлюбилъ этого человѣка, который, однако, почему-то сталъ считать себя въ чемъ-то солидарнымъ съ Иваномъ, «будто между ними было уже что-то *условленное* и какъ бы секретное, что-то, когда-то произнесенное въ обѣихъ сторонъ, лишь имъ

обоимъ только извѣстное». Это высокомѣріе, прикрытое наружной почтительностью, раздражало Ивана. Быть можетъ, скажемъ мы отъ себя, Иванъ, не безъ нѣкоторой гадливости, узналъ въ Смердяковѣ свои собственныя черты, но только поблекшія и безцвѣтныя, какъ бы отраженныя въ грошовомъ оловянномъ зеркалѣ, безъ краски здоровья и молодости, которыми кипѣлъ онъ самъ,—скопческія черты разочарованнаго умника, который, однако, не можетъ взять свое отъ жизни, потому что родился въ рабской долѣ. Какъ бы тамъ ни было, Иванъ и Смердяковъ начали, безъ словъ, понимать другъ друга. Наглядным образомъ это пониманіе выразилось въ одномъ очень туманномъ разговорѣ, который у нихъ произошелъ за день до катастрофы. Смердяковъ, неопредѣленно намекая на близость убійства, посовѣтовалъ Ивану уѣхать подальше отъ бѣды—и когда Иванъ, внутренне оскорбляясь за подобныя рѣчи (однако, не выражая этого Смердякову), все-таки его послушался и влѣзъ въ тарантасъ,—то Смердяковъ, провожая его, весьма загадочно—не то злорадно, не то поощрительно, замѣтилъ: «съ умнымъ человѣкомъ и погововорить любопытно». Иванъ бѣжалъ въ Москву и дорогою думалъ: «Прочь все прежнее, кончено съ прежнимъ міромъ на вѣки, и чтобы не было изъ него ни вѣсти, ни отзыва: въ новый міръ, въ новыя мѣста, и безъ оглядки!» И только уже въѣзжая въ Москву, Иванъ какъ бы очнулся и прошепталъ про себя: «я подлецъ!»... Эти двѣ главы пятой книги романа—VI и VII — гдѣ описанъ разговоръ Ивана съ Смердяковымъ и его послѣдствія, удивительны по своей тонкости. О нихъ слѣдуетъ сказать то же, что о допросѣ

Мити на слѣдствіи: ихъ необходимо перечесть по окончаніи романа еще разъ, чтобы оцѣнить, до какой степени здѣсь каждый штрихъ, каждое слово умѣстны и важны для будущихъ трагическихъ происшествій.

Итакъ, Иванъ уѣхалъ. Безъ него совершилось убійство, началось слѣдствіе, и Митя, какъ виновникъ, былъ арестованъ. Вызванный телеграммой, Иванъ пріѣхалъ только на пятый день послѣ убійства, когда его отецъ былъ уже погребенъ. По всѣмъ даннымъ, какія онъ узналъ на мѣстѣ, Иванъ былъ убѣжденъ, что убійца—Митя. Почему-то, однако, еще въ вагонѣ, летя изъ Москвы, Иванъ все думалъ про Смердякова и про свой послѣдній разговоръ съ нимъ передъ отъѣздомъ. Многое смущало его, многое казалось подозрительнымъ. Но, давая свои показанія слѣдователю, Иванъ до времени умолчалъ о томъ разговорѣ. Все отложилъ до своего свиданія со Смердяковымъ.

И вотъ начинаются эти свиданія—не одно, а цѣлыхъ три. Ивана все тянетъ къ Смердякову, и каждый разговоръ съ нимъ оставляетъ въ немъ нѣчто, подталкивающее его повидаться со Смердяковымъ еще и еще. Эти сцены трехъ свиданій — замѣчательныя драматическія сцены. Невозможно съ большею ироніею, медлительностью, ядовитостью, презрѣніемъ и хладнокровіемъ истерзать сердце человѣческое, какъ это дѣлалъ Смердяковъ, доводя Ивана сперва недомолвками, потомъ ясной логикой и, наконецъ, полнымъ разоблаченіемъ тайны убійства—до совершенно-неотразимого убѣжденія, что старика Карамазова убилъ онъ, Смердяковъ, *по соглашенію съ нимъ*, Иваномъ. «Потому и хочу вамъ въ сей вечеръ это въ глаза доказать, что главный убивецъ во всемъ здѣсь единый

вы-съ, а я только самый не главный, хоть его я и убилъ. А вы самый законный убивецъ и есть!» И, дѣйствительно, Смердяковъ это доказываетъ. Ни въ единомъ cause célèbre такъ называемая интеллектуальная виновность не была еще установлена съ такою безпощадною и потрясающею ясностью, какъ виновность Ивана въ убійствѣ отца, въ непогрѣшимой и леденящей аргументаціи Смердякова. Несмотря на то, что всѣ три разговора Смердякова съ Иваномъ ведутся на одну и ту же тему, въ этихъ разговорахъ сколько движенія, борьбы, неожиданныхъ изворотовъ мысли, столько возрастающаго драматическаго интереса, что взятые даже отдѣльно отъ фабулы романа, они могли бы произвести большой эффектъ на сценѣ. Къ концу послѣдняго свиданія Иванъ такъ подавленъ, что онъ даже не возражаетъ Смердякову, а Смердяковъ до того сознаетъ свою близость къ Ивану, что довѣрчиво передаетъ ему похищенныя имъ послѣ убійства всѣ три тысячи, оставшіяся нетронутыми—и Иванъ ихъ беретъ! Все это происходитъ какъ разъ наканунѣ суда надъ Митей. Иванъ твердо рѣшается все раскрыть завтра передъ судьями, но Смердяковъ и тутъ добиваетъ его глубокимъ презрѣніемъ: «не пойдете показывать!» Отъ Смердякова Иванъ уходитъ какъ помѣшанный и, придя домой, впадаетъ въ бредъ. Этотъ бредъ, занимающій цѣлую главу подъ названіемъ «Кошмаръ», конечно, безсмысленъ, но онъ описанъ такъ, какъ могъ изображать бредъ и галлюцинаціи только писатель съ нервами Достоевскаго. Особенность здѣсь въ томъ, что, напримѣръ, Ивану является чортъ, но онъ представленъ не въ видѣ символическаго призрака, а — напротивъ—и это дѣйствуетъ гораздо сильнѣе—въ видѣ

какого-то господина, лѣтъ уже немолодыхъ, въ коричневомъ пиджакѣ, съ подробнымъ описаніемъ бѣлья, которое, если приглядѣться, было грязновато, съ пуховой шляпой и съ видомъ приживальщика хорошаго тона и т. д. И когда, видя передъ собой именно такого господина у противоположной стѣны на диванѣ,—Иванъ вступаетъ съ нимъ въ бесѣду, подозрѣвая, что въ дѣйствительности его нѣтъ—и прибѣгаетъ къ прикладыванію мокраго полотенца на голову, чтобы тотъ, наконецъ, исчезъ—и все-таки его видитъ—тогда, дѣйствительно, читателя, пожалуй, и знобить начнетъ... Среди ночи бредъ Ивана прерывается стукомъ въ окно: Алеша пришелъ извѣстить его, что часъ тому назадъ Смердяковъ повѣсился!

Можно ли придумать болѣе страшный и въ то же время болѣе натуральный эффектъ, довершающій послѣднюю мѣру страданій для человѣка, въ которомъ и умъ, и гордость, и честь, и самое право на свободу—все это уже осмѣяно, поругано и искалѣчено!..

На утро Иванъ приходитъ въ судъ совершеннымъ идіотомъ, передаетъ судьямъ три тысячи, говоря, что получилъ ихъ вчера «отъ убійцы, отъ Смердякова», но тутъ же примѣшиваетъ свой бредъ, говоритъ, что у него есть свидѣтель только «съ хвостомъ, ваше превосходительство, не по формѣ будетъ»,—никто ему не вѣритъ и его, какъ больного, уводятъ.

Такъ онъ и остается въ концѣ романа больнымъ. Но братья, Дмитрій и Алеша, выражаютъ надежду, что Иванъ «сложенія сильнаго» и что онъ выздоровѣетъ.

VII.

Положительный элементъ въ романѣ представленъ младшимъ изъ братьевъ Карамазовыхъ, Алешей, а также монастырской братіей, со старцемъ Зосимой во главѣ, и наконецъ, молодыми всходами новаго поколѣнія или «мальчиками», сгруппированными возлѣ Коли Красоткина.

Алеша, этотъ «ранній человѣколюбецъ», уже намъ извѣстенъ. Этотъ идеалъ Достоевскаго отчасти выраженъ имъ въ романѣ «Идіотъ», герой котораго весьма похожъ на Алешу, съ тою, однако, разницею, что Алеша здоровъ, не проявляетъ никакихъ странностей, трезво относится къ жизни и дѣйствуетъ весьма послѣдовательно. Всѣ его любятъ, всѣ съ нимъ дружатъ, а достигается это очень простыми средствами: Алеша всегда откровененъ, уступчивъ, сострадателенъ, любвеобиленъ,—словомъ, онъ представляетъ собою тотъ просто и, однако же, такъ трудно достижимый типъ, съ размноженіемъ котораго достигнуты были бы всѣ лучшіе идеалы обшественнаго устройства. Его прекрасно опредѣлилъ помѣщикъ Міусовъ: «Вотъ, можетъ быть, единственный человѣкъ въ мірѣ, котораго оставьте вы вдругъ одного и безъ денегъ на площади незнакомаго въ милліонъ жителей города, и онъ ни за что не погибнетъ и не умретъ съ голоду и холоду, потому что его мигомъ накормятъ, мигомъ пристроятъ, а если не пристроятъ, то онъ самъ мигомъ пристроится, и это не будетъ стоить ему никакихъ усилій и никакого унижскія, а пристроившему никакой тягости, а можетъ быть, напротивъ, почтутъ

за удовольствіе». Алеша глубоко религіозенъ. Однажды поразившись убѣжденіемъ, что Богъ существуетъ, онъ рѣшился жить для безсмертія. Онъ вступилъ на монастырскую дорогу въ видѣ неофита-послушника, вовсе не обязываясь быть монахомъ, а вслѣдствіе любви къ святынѣ и къ святой жизни. Учитель его, старецъ Зосима, признавая законность молодости и ея увлеченій, завѣщаетъ ему оставить монастырь послѣ его кончины и идти въ міръ, гдѣ Алеша долженъ будетъ многое перенести, пока не возвратится къ монашеству.

Фигура Зосимы въ беллетристическомъ отношеніи мало выдвигается. Хотя отъ этого образа и вѣетъ благоуханіемъ чистоты и святости, хотя міровоззрѣніе и рѣчи Зосимы вполнѣ соотвѣтствуютъ народному представленію о святомъ старчествѣ, но въ общемъ лицо Зосимы слишкомъ походитъ на аллегорію, на философскій тезисъ въ монашеской рясѣ. Интересенъ только эпизодическій разсказъ изъ его біографіи, подъ заглавіемъ «Таинственный Посѣтитель», гдѣ Зосима повѣствуетъ замѣчательную исторію одного повинившагося ему преступника. Старецъ Зосима выставленъ, чтобы олицетворить собою религіозную проповѣдь, которая и выражена въ его бесѣдахъ и рукописяхъ. Въ общихъ чертахъ мы съ ней уже знакомы. Жизнь питомца его, Алеши, протекаетъ въ романѣ безъ всякихъ коллизій, за исключеніемъ краткаго смущенія, которое Алеша испытываетъ послѣ смерти Зосимы, когда отъ этого святого старца, вопреки ожиданіямъ всей братіи, пошелъ «тлетворный духъ». Это смущеніе выражено въ главѣ «Такая минутка», въ которой у Алеши вырывается и ропотъ

на Бога, и какъ бы недовольство на свою воздержанную жизнь. Но эта минутка быстро разсѣялась, и послѣ однаго вѣщаго сна ночью, въ монастырскомъ саду, подъ открытымъ окномъ кельи, изъ которой виднѣлся гробъ Зосимы, Алеша, осѣненный золотыми главами собора и звѣзднымъ небомъ, палъ на землю со слезами восторга. «Онъ почуялъ въ душѣ своей близость Бога и соприкосновеніе свое съ «міромъ инымъ». И никогда потомъ въ жизни не забылъ онъ этой минуты.—По завѣту Зосимы, черезъ три дня послѣ того, онъ оставилъ монастырь.

Наконецъ, съ фабулой романа весьма искусно переплетается чудесная и трогательная исторія «мальчиковъ»—Илюшечки и Коли Красоткина. Описаніе убогой семьи капитана Снѣгирева, отца Илюшечки, и школьниковъ—принадлежитъ къ лучшимъ страницамъ Достоевскаго, посвященнымъ изображенію дѣтей и бѣднаго люда. Разсказъ капитана Снѣгирева о нанесенной ему Дмитіемъ Карамазовымъ обидѣ, о заступничествѣ за него маленькаго сына Илюшечки, о душевномъ потрясеніи и болѣзни этого мальчика, если не превосходитъ, то во всякомъ случаѣ равенъ по силѣ знаменитому разсказу Мармеладова изъ «Преступленія и Наказанія». Коля Красоткинъ, благородный, великодушный мальчикъ, кумиръ своихъ товарищей, превосходно обрисованъ въ главѣ «Школьникъ», обрисованъ съ рѣдкимъ у Достоевскаго добродушнымъ юморомъ. Дѣтское важничанье Коли передъ товарищемъ выражается въ его авторитетныхъ и книжныхъ выраженіяхъ, вродѣ: «я люблю наблюдать реализмъ», «я соціалистъ, Смуровъ» и т. д. Въ той же главѣ есть замѣчательная комическая сцена,

когда Коля задираетъ и вышучиваетъ встрѣчныхъ на базарѣ мужиковъ. Отдѣлъ романа объ Илюшечкѣ, кажется, болѣе другихъ знакомъ публикѣ, такъ какъ Достоевскій самъ любилъ читать отрывки изъ этого отдѣла на литературныхъ вечерахъ и чаще всего читалъ «Похороны Илюшечки». Здѣсь на могилѣ Илюшечки, школьники, столпившіеся вокругъ Алеши Карамазова, даютъ обѣтъ быть добрыми и честными, и разстаются подъ впечатлѣніемъ вѣры въ безсмертіе души. Этимъ и оканчивается романъ.

VIII.

Мы едва совладали съ громаднымъ матеріаломъ разсматриваемаго произведенія и, вѣроятно, многое упустили. Иное дѣло своевластный и капризный художникъ, разсыпающій, какъ попало, богатство своего генія и фантазіи; иное дѣло—комментаторъ или либреттистъ, задавшійся мыслью привести въ сжатую систему, къ яснымъ положеніямъ основныя черты и мотивы грандіозной, загадочной поэмы. Все же, однако, мы можемъ сдѣлать теперь нѣкоторые общіе выводы. Они будутъ кратки, потому что въ сущности все наше изложеніе сопровождалось комментаріями и стремилось выяснить выдающіеся моменты произведенія.

Идея романа, о которой мы говорили въ началѣ, становится теперь еще болѣе ясною. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что романъ выражаетъ протестъ противъ крайняго матеріализма той эпохи, когда онъ былъ задуманъ и написанъ. Но съ какимъ поэтическимъ могуществомъ и съ какою артистическою умѣлостью выполнена эта задача! Она исполнена помощью на-

чертанія удивительныхъ образовъ, яркихъ и разительныхъ, совершенно независимо отъ идеи романа, и помощью такой группировки характеровъ и событій, которая, безъ всякаго подчеркиванія, предоставляетъ самому читателю углубиться въ произведеніе и додуматься до выводовъ.

Поклонникъ міра нематеріальнаго, восторженный защитникъ идеи Божества, Достоевскій задумываетъ возвѣстить свои идеалы грубому, неудержимо расходившемуся въ беззаконіяхъ атеистическому поколѣнію.

Какъ же онъ поступаетъ?

Онъ черпаетъ основу для своего романа изъ уголовной хроники, въ которой всегда имѣется какое-нибудь злое, гадкое дѣяніе. Глубокій знатокъ этой сферы, онъ изобрѣтаетъ сюжетъ, исполненный самаго увлекательнаго внѣшняго интереса. Вмѣстѣ съ тѣмъ, чтобы не повторяться, онъ показываетъ судебный процессъ совсѣмъ съ другого конца, чѣмъ въ «Преступленіи и Наказаніи»: тамъ онъ показалъ проницательность судебной власти, отъ которой не могъ укрыться преступникъ; здѣсь, наоборотъ, онъ обличилъ близорукость той же власти, покаравшей невиннаго. Задаваясь этими цѣлями, какъ бы подчиненными главной идеѣ, Достоевскій уже тутъ, по пути, какъ превосходный уголовный романистъ, психологъ и наблюдатель, успѣлъ создать множество поистинѣ замѣчательнаго. Для главной же своей темы, онъ выводитъ въ этомъ романѣ воплощеніе плотоугодія въ образѣ семьи Карамазовыхъ. Это—*Карамазовщина*, припаденіе къ кубку жизни, всемогущая любовь къ матеріи. Отецъ и три сына. Какія сильныя, незабываемыя лица!

Отецъ — негодяй во всѣхъ отношеніяхъ. Сыновья: — злой духъ—Иванъ, добрый геній—Алеша, посрединѣ— смѣсь праха и божества, грѣшный, какъ всѣ, по преимуществу грѣшный и притомъ вполнѣ русскій, разудалый и увлекающійся, но не дурной человѣкъ— Митя. Своимъ «героемъ» съ самаго начала Достоевскій упорно называетъ Алешу, но когда картина произведенія стала развертываться, то героемъ съ внѣшней стороны, сосредоточившимъ на себя всѣ узлы фабулы, началъ выдвигаться Митя, а когда книга была окончена, то едва ли не главнымъ героемъ вышелъ Иванъ. И въ чемъ сказалась Немезида надъ всѣми порочными? Старикъ Карамазовъ, увѣренный, что ему предстоятъ долгіе годы безпутства, черезъ день послѣ своей лекціи о развратѣ, прочитанной дѣтямъ, былъ умерщвленъ и палъ, разбитый, какъ негодный сосудъ, своимъ незаконнымъ сыномъ Смердяковымъ, т. е. палъ отъ той именно руки, которая появилась на свѣтъ вслѣдствіе самаго, быть можетъ, гнуснаго поступка Карамазова съ Лизаветой Смердящей. Самъ же убійца—Смердяковъ—повѣсился. Митя, грубый и необузданный, но въ сущности хорошій человѣкъ, долженъ былъ перенести большое горе несправедливаго осужденія, чтобы нравственно смягчиться. Иванъ, этотъ гордый и умный позитивистъ, не могъ убѣжать отъ голоса ничѣмъ незаглушаемой совѣсти и заплатилъ своимъ безумiемъ за попраніе законныхъ требованій души. И изъ Содома всей этой нечестивой семьи выходитъ безвреднымъ одинъ только человѣкъ — съ свѣтлой душою — Алеша. Монастырь, въ который онъ постоянно навѣдывается, удаляясь отъ житейскихъ дрязгъ, своей свѣжей природой и

благочестивыми обитателями, эффектно оттѣняетъ картину. Вся книга проникнута вѣрою въ здоровую сущность русскаго человѣка, и симпатичные образы появляющихся въ концѣ романа дѣтей окрыляютъ надежду писателя на приходъ и нарожденіе лучшаго поколѣнія.

Слово «карамазовщина», гораздо больше широкое, чѣмъ «обломовщина», должно было бы сдѣлаться всемірнымъ терминомъ для нашей эпохи. Подъ нимъ, какъ вы видите, разумѣется высшій животный эгоимъ, изгоняющій трогательное, милое, поэтическое, этическое, самоотверженное и возвышенное ради всего осязательнаго и лакомаго. Вонзившись въ самую суть этой черты времени, Достоевскій отмѣтилъ ее неизгладимой царапиной когтя. Не съ той же ли въ сущности «карамазовщиной» имѣетъ дѣло Эмиль Зола во всей огромной серіи Ругонъ-Макаровскихъ романовъ: «Нана», «Pothouille», «Au bonheur des dames», «La joie de vivre» и въ самыхъ послѣднихъ своихъ произведеніяхъ: «Germinal» и «La terre»? Не съ той же ли «карамазовщиной» борется Левъ Толстой, отдавшись проповѣди почти невыполнимаго, первобытно-христіанскаго самопожертвованія? Достоевскій также думалъ разрѣшить «карамазовскій» вопросъ и романомъ, и проповѣдью въ одно и то же время. Въ дѣйствительности же онъ разрѣшилъ его не какъ бытописатель и не какъ проповѣдникъ, а какъ поэтъ. Онъ далъ удивительный образъ Ивана Карамазова, который, подобно Макбету, стремился завладѣть вѣнцомъ невозмутимаго матеріальнаго счастья, вопреки своимъ природнымъ правамъ и который, какъ узурпаторъ, былъ застигнутъ возмездіемъ на самой вершинѣ присвоеннаго благополучія. Сверхъ того «Братья Карамазовы»

важны въ томъ отношеніи, что въ нихъ отразился весь Достоевскій со всѣмъ его могуществомъ и слабостями, со всѣмъ своимъ міровоззрѣніемъ—до такой степени полно, что онъ могъ бы озаглавить свою книгу «Toute la lyre», конечно съ гораздо большимъ правомъ, чѣмъ Гюго, назвавшій такъ свой послѣдній сборникъ. Здѣсь Достоевскій развернулъ всѣ свои способности въ ихъ высшемъ развитіи: гуманистъ и мистикъ, криминалистъ, психіатръ и психологъ, болѣзненно-чуткій сенсуалистъ и сатирикъ,—всѣми этими сторонами своей сложной артистической натуры онъ обогатилъ свою обширную и глубокую работу. Здѣсь же сказалось и его поэтическое пристрастіе къ Россіи. Если, быть можетъ, оно и вовлекло его же въ парадоксы, какъ публициста, за то это пристрастіе, дышащее какой-то почвенной физіологической любовью къ родинѣ, помогло ему создать нѣсколько причудливый и растрепанный, но удивительно-русскій образъ Мити Карамазова, какой-то миѳологическій типъ грубаго и въ то же время трогательнаго неудачника, привлекательнаго, несмотря на свою стихійную разнузданность. Въ этомъ же произведеніи изобилуютъ всѣ такъ называемые литературные недостатки Достоевскаго, столь откровенные, что въ нихъ могъ бы уличить нашего писателя каждый школьникъ: длинноты, излишества, однообразіе языка всѣхъ дѣйствующихъ лицъ и часто—прямое неправдоподобіе, какъ, напримѣръ, разговоръ Ивана съ Алешей въ трактирѣ, длящійся цѣлыхъ три главы, содержащій цѣлые трактаты, литературно-обдуманные и очевидно вложенные въ уста собесѣдниковъ самимъ авторомъ, безъ всякой маскировки. Читатель можетъ на

все это весьма законно сѣтовать, а комментаторъ долженъ отмѣтить въ этомъ лишь смѣлую самобытность писателя—смѣлость, напоминающую, напримѣръ, Шекспира, который, какъ извѣстно, не церемонился съ требованіями внѣшняго правдоподобія и у котораго и короли, и солдаты, и любовники щеголяютъ философіей, риторикой, каламбурами, афоризмами и вообще всегда однимъ и тѣмъ же, откровенно-шекспировскимъ языкомъ. Все это доказываетъ, что важнѣе всего—умѣть наслаждаться авторомъ, а не предписывать ему какіе бы то ни было законы творчества. Несмотря, однако, на всѣ эти элементарные техническіе промахи, и даже вопреки положеніямъ самой модной эстетики, Достоевскій написалъ идейный, ярко-субъективный и въ то же время высоко-художественный романъ. Безсознательный революціонеръ, или, вѣрнѣе, нигилистъ въ традиціяхъ искусства, онъ показалъ еще и другое чудо: занявшись въ этомъ романѣ упорной и незамаскированной публицистикой, направленной противъ явленій извѣстной исторической минуты, отдавшись, такъ сказать, цѣликомъ—типамъ и вопросамъ именно этой современной, быстро текущей минуты, Достоевскій создалъ произведеніе, внутренняя поэзія котораго почти сглаживаетъ въ немъ колоритъ моды и клеймо времени, и мы даже не въ состояніи представить себѣ эпохи, когда бы «Братья Карамазовы» утратили свой психологическій и художественный интересъ. Такова эта глубокая философско-драматическая поэма—какъ всего правильнѣе слѣдовало бы назвать этотъ удивительный романъ Достоевскаго.

1888 г.

Всеволодъ Гаршинъ.

Среди маленькихъ именъ нашего времени имя Всеволода Гаршина получило довольно широкую извѣстность. Прирожденная меланхолія придавала его таланту своеобразную окраску, а гуманныя начала, которымъ Гаршинъ служилъ и своею жизнью, и своимъ перомъ, сообщали ему оттѣнокъ либерала и прогрессиста. Благодаря этому, успѣхъ, достигнутый Гаршинымъ сразу при появленіи его перваго замѣчательнаго очерка *Четыре дня*, остался за нимъ навсегда, несмотря на то, что послѣдующіе его разсказы уже не дѣлали такого шума и что самое творчество его, угнетенное недугомъ, проявлялось довольно скупо, на большихъ промежуткахъ времени и, притомъ выливалось, по преимуществу, въ тѣ же миніатюрныя формы. Чѣмъ-то мучительнымъ и, въ то же время, привлекательнымъ вѣяло отъ этихъ рѣдкихъ, небольшихъ очерковъ. Нѣкоторыя страницы, по своей патологической красотѣ, будто обѣщали въ Гаршинѣ новаго Достоевскаго,—разумѣется не по направленію, а по свойству дарованія. Эта новая литературная сила была встрѣчена и пригрѣта большимъ вниманіемъ: на Гаршина возлагали надежды и Левъ Тол-

стой, и Тургеневъ: послѣдній, наблюдавшій всѣхъ подвизающихся теперь литературныхъ дѣятелей на первыхъ ихъ шагахъ, отозвался объ одномъ Гаршинѣ: «вотъ развѣ изъ Гаршина что-нибудь выйдетъ». Рѣпинъ далъ, на передвижной выставкѣ, чудесный, глубокій и поэтическій портретъ Гаршина: худощавый, красивый брюнетъ, съ пушистыми безпорядочными волосами, мягкою бородкой и тонкими, вскинутыми бровями, съ какою-то болѣзненною и безпокойною думой смотрѣлъ на зрителя своими воспаленными и туманными глазами. Такъ обозначалась на первыхъ порахъ, а затѣмъ упрочивалась эта молодая, симпатичная слава. Но, какъ мы уже сказали, Гаршинъ не перешелъ за предѣлы разсказовъ, написалъ ихъ всего 17 и умеръ 33 лѣтъ, всѣмъ извѣстною страшною смертью, послѣ паденія съ лѣстницы въ припадкѣ своей безжалостной болѣзни.

Разберемся теперь въ наслѣдствѣ писателя. Мы намѣрены пересмотрѣть всѣ его разсказы, каждый порознь, потому что полагаться въ этомъ случаѣ на память читателей невозможно, да, и, быть можетъ, вниманіе читателей обращалось къ этимъ очеркамъ совсѣмъ подъ инымъ угломъ зрѣнія, чѣмъ тотъ, подъ которымъ мы ихъ усвоили. Всѣ разсказы Гаршина могутъ быть раздѣлены на три категоріи: *военные (Четыре дня, Трусъ, Деньщикъ и офицеръ, Изъ воспоминаній рядового Иванова), психіатрическіе, (Ночь* и *Красный цвѣтокъ)* и *назидательные*, переходящіе даже въ басни и параболы *(Встрѣча, Художники, Сигналъ, Attalea princeps, Сказка о жабѣ и розѣ, То,*

чего не было). Подъ эти дѣленія не подходятъ только *Медвѣди*, гдѣ трогательно и художественно описывается избіеніе, по распоряженію начальства, ручныхъ медвѣдей, водимыхъ цыганами, и два разсказа, составляющіе одно цѣлое—*Происшествіе* и *Надежда Николаевна*, посвященные идеализаціи падшей женщины.

Начнемъ съ военныхъ разсказовъ.

Четыре дня считаются самою сильною вещью Гаршина. Тяжело раненый, забытый своими войсками вблизи трупа убитаго имъ врага, проводитъ четыре дня въ борьбѣ со смертью. Затѣмъ его случайно находятъ и спасаютъ. Двѣ причины помогли успѣху этого разсказа: во-первыхъ, онъ появился въ горячую минуту—въ самый разгаръ войны, и потому сильнѣе «ударилъ по сердцамъ»: появись онъ теперь, впечатлѣніе было бы совсѣмъ не то; во-вторыхъ, тема разсказа—удачная, счастливая. Конечно, мастерство передачи имѣетъ громадное значеніе, но, помимо его, есть такія темы, которыя сами по себѣ остаются «приснопамятными». Ихъ всегда есть множество подъ рукою, и, тѣмъ не менѣе, на нихъ нападаютъ только особые счастливцы. Мы говоримъ о темахъ, имѣющихъ предметомъ большія страданія. Возьмите *Les derniers jours d'un condamné* Виктора Гюго. Какой сюжетъ! Одно избраніе этого сюжета есть уже событіе,—тутъ можно забыть и объ исполненіи потому, что самая тема останется безсмертною. Вспомните также недавнюю *Смерть Ивана Ильича,*—чего проще, какъ описать шагъ за шагомъ умираніе обыкновен-

наго человѣка отъ обыкновенной болѣзни, одинъ только этотъ процессъ, но занявшись имъ исключительно, сдѣлавъ его цѣлымъ, громаднымъ событіемъ, единственною фабулою повѣсти, — и, однако, никто раньше гр. Толстого не догадался этого сдѣлать. Это повседневное страданіе никогда не выйдетъ изъ моды и никогда не перестанетъ потрясать. Такъ и въ разсказѣ Гаршина. Мученіе этого раненаго, хотя бы самыя войны исчезли съ лица земли, останется историческимъ фактомъ, доступнымъ пониманію и глубокому сочувствію самыхъ отдаленныхъ будущихъ читателей. Повторяемъ, тема простая и тема вѣчная. Она обезпечитъ этому разсказу долгую, если не безконечную жизнь въ литературѣ. Она же выдвигаетъ этотъ очеркъ изъ всѣхъ произведеній Гаршина и заставляетъ сходиться всѣ вкусы въ его признаніи и оцѣнкѣ. Но для знатоковъ дѣла, помимо содержанія очерка, тогда же, при самомъ его появленіи, выдвинулось умѣнье начинающаго автора владѣть своимъ предметомъ, его вкусъ, тонкая простота изложенія, достигаемая только зрѣлыми талантами, чуткій выборъ яркихъ штриховъ, замѣняющихъ длинныя описанія, и даже новизна всей постройки разсказа, сдѣланнаго въ видѣ какихъ-то небольшихъ строфъ или стансовъ въ прозѣ, необыкновенно удачно выбранныхъ для передачи отрывочныхъ и перемѣнчивыхъ впечатлѣній человѣка, у котораго слабо свѣтится сознаніе въ промежуткахъ бреда и спячки. Передача такого состоянія и вообще психологическій монологъ, или изложеніе одинокихъ мыслей вслухъ, принадлежитъ къ самымъ рискованнымъ задачамъ въ беллетристикѣ. Лучшіе, самые смѣлые и разнородные

образцы подобныхъ страницъ даны у насъ впервые Львомъ Толстымъ. Онъ первый сталъ излагать бесѣду дѣйствующаго лица съ самимъ собою такъ часто, что она у него сдѣлалась какъ бы неизбѣжнымъ аккомпаниментомъ всего разсказа на всемъ его протяженіи. Поневолѣ каждый, писавшій послѣ гр. Толстого, заимствовалъ его пріемы. То же случилось и съ Гаршинымъ. Напримѣръ, въ самомъ началѣ: «Что-то хлопнуло, что-то, какъ мнѣ показалось, пролетѣло мимо; въ ушахъ зазвенѣло. «Это онъ въ меня выстрѣлилъ»,—подумалъ я», и т. д. Въ концѣ разсказа, пробужденіе раненаго прямо взято съ пробужденія Пьера Безухаго въ дорогѣ, во время поѣздки изъ Москвы въ Петербургъ. Въ просонкахъ Пьеръ додумался до разгадки мучившихъ его философскихъ вопросовъ и какъ будто нашелъ истину въ формулѣ: «сопрягать надо». И онъ сталъ повторять себѣ эту фразу: «сопрягать надо». И вдругъ онъ проснулся въ своемъ экипажѣ отъ криковъ: «запрягать надо!» То же и у Гаршина.

«Кусты шевелятся и шелестятъ, точно тихо разговариваютъ.—Вотъ ты умрешь, умрешь, умрешь,—шепчутъ они.—«Не увидишь, не увидишь, не увидишь», отвѣчаютъ кусты съ другой стороны.

— Да тутъ ихъ и *не увидишь!* громко раздается около меня. Я вздрагиваю и разомъ прихожу въ себя. Изъ кустовъ глядятъ на меня добрые голубые глаза Яковлева, нашего ефрейтора».

Впрочемъ, едва ли не больше гр. Толстого вліялъ на Гаршина другой великій мастеръ—Тургеневъ. Какъ психологическій монологъ настойчиво введенъ гр. Толстымъ, такъ Тургеневымъ созданъ другой литератур-

ный пріемъ, также сдѣлавшійся теперь обыденнымъ. Это—особая пунктуація, разстановка знаковъ препинанія, выразительная и тонкая, дающая читателю ноты для текста, помогающая ему прочесть фразу именно въ томъ смыслѣ и съ тѣмъ выраженіемъ, какое желательно автору. Тургеневъ первый ввелъ частыя многоточія, иногда пересѣкающія предложенія въ трехъ-четырехъ мѣстахъ, оставляющія на островкѣ одно слово, даже одну букву, и это у него выходило чрезвычайно мягко и живо. Эти многоточія дѣлались имъ не только въ торопливыхъ разговорахъ дѣйствующихъ лицъ или въ случаяхъ, гдѣ рѣчь или мысль обрывается, но и въ описаніяхъ, и въ спокойной экспозиціи фабулы, и въ самыхъ обыденныхъ рѣчахъ. Гаршинъ всегда и очень умѣло пользовался этою пунктуаціей. Затѣмъ вкрадчивая простота Тургеневской фразы служила ему очевиднымъ образцомъ и въ значительной степени облагородила и украсила языкъ его разсказовъ. Объ этомъ, впрочемъ, рѣчь будетъ еще впереди.

Драматизмъ *Четырехъ дней* заключается не только въ физическихъ мученіяхъ и въ покинутости несчастнаго раненаго, — драматизмъ этотъ преимущественно въ томъ, что страдалецъ имѣетъ нѣжную, кроткую, голубиную душу; что онъ, вспоминающій съ болью въ сердцѣ даже собачку, раздавленную конкой въ Петербургѣ, теперь самъ сдѣлался убійцей и поставленъ судьбою лицомъ къ лицу съ трупомъ своей жертвы; что съ тѣла этой жертвы онъ крадетъ фляжку съ водой для продленія своей собственной жизни, и что объ этомъ врагѣ своемъ онъ говоритъ и думаетъ съ глубокимъ состраданіемъ. «Ему велѣли

идти и онъ пошелъ. Если бы онъ не пошелъ, его бы стали бить палками, а то, быть можетъ, какой-нибудь паша всадилъ бы въ него пулю изъ револьвера. Онъ шелъ длиннымъ, труднымъ походомъ отъ Стамбула до Рущука. Мы напали, онъ защищался. Но видя, что мы, страшные люди, не боящіеся его патентованной англійской винтовки Пибоди и Мартини, все лѣземъ и лѣземъ впередъ, онъ пришелъ въ ужасъ. Когда онъ хотѣлъ уйти, какой-то маленькій человѣкъ, котораго онъ могъ бы убить однимъ ударомъ своего чернаго кулака, подскочилъ и воткнулъ ему штыкъ въ сердце. Чѣмъ же онъ виноватъ? И чѣмъ виноватъ я, хотя я убилъ его? За что меня мучитъ жажда?» Трупъ феллаха изображенъ Гаршинымъ съ такою силой, что его запоминаешь навсегда: «Его волосы начали выпадать. Его кожа, черная отъ природы, поблѣднѣла и пожелтѣла; раздутое лицо натянуло ее до того, что она лопнула за ухомъ. Тамъ копошились черви. Ноги, затянутыя въ штиблеты, раздулись и между крючками штиблетъ вылѣзли огромные пузыри. И весь онъ раздулся горою... Что сдѣлаетъ съ нимъ солнце сегодня?» Далѣе: «Сосѣдъ сдѣлался въ этотъ день страшнѣе всякаго описанія. Разъ, когда я открылъ глаза, чтобы взглянуть на него, я ужаснулся. Лица у него уже не было. Оно сползло съ костей. Страшная костяная улыбка, вѣчная улыбка смерти, показалась мнѣ такою отвратительной, такою ужасной, какъ никогда, хотя мнѣ случалось не разъ держать черепа въ рукахъ и препарировать цѣлыя головы. *Этотъ скелетъ въ мундирѣ со свѣтлыми пуговицами привелъ меня въ содроганіе. Это война, — подумалъ я. — Вотъ ея изображеніе*».

Эти два яркіе образа—уродливый мертвецъ и его полуживой убійца — освѣщаютъ собою затаенную идею перваго разсказа Гаршина, — идею выстраданнаго сомнѣнія въ необходимости войны.

Та же идея, но съ гораздо меньшею силой, вслѣдствіе обилія разсужденій, трактуется и въ другомъ разсказѣ Гаршина — *Трусъ*. Заглавіе это поставлено авторомъ съ ироніей. Разсказъ ведется отъ имени студента, который, «припоминая всю свою жизнь, всѣ случаи, въ которыхъ ему приходилось стоять лицомъ къ лицу съ опасностью, не можетъ обвинить себя въ трусости». «Стало быть, — говорилъ онъ, — не смерть пугаетъ меня» (на войнѣ). — «Ты всѣмъ своимъ существомъ протестуешь противъ войны, а все-таки война заставитъ тебя взять на плечи ружье, идти умирать и убивать. Да нѣтъ, это невозможно!.. И никакое развитіе, никакое познаніе себя и міра, никакая духовная свобода не дадутъ мнѣ жалкой физической свободы — свободы располагать своимъ тѣломъ». Довольно вялое содержаніе этого разсказа, по отсутствію образовъ и движенія, состоитъ въ томъ, что авторъ записокъ попадаетъ въ ополченіе и долженъ идти сражаться. Его сомнѣнія не разрѣшены, но всего его подталкиваетъ жертвовать жизнью—и страданіе отъ извѣстій о нашихъ потеряхъ на полѣ битвы, и то обстоятельство, что его товарищъ тутъ же, въ Петербургѣ, безъ всякой пользы для человѣчества, умираетъ въ жестокихъ мукахъ отъ гангрены, и, наконецъ, слова одной дѣвушки, любимой этимъ товарищемъ: «По-моему, война есть *общее* горе, *общее* страданіе, и уклоняться отъ нея, быть можетъ, и позволительно, но мнѣ это не нра-

вится». Съ отъѣздомъ на войну, записки студента прерываются, и затѣмъ къ нимъ придѣланъ эпилогъ, изъ котораго оказывается, что въ первой же схваткѣ онъ былъ убитъ. «Шальная пуля пробила ему надъ правымъ глазомъ огромное черное отверстіе. Онъ лежалъ, раскинувъ руки и неестественно изогнувъ шею». По правдѣ сказать, эта смерть производитъ слабое впечатлѣніе. Чувствуешь, такъ сказать, ея теоретичность. Это не то, что смерть юнаго Петра Ростова въ первой стычкѣ съ непріятелемъ, описанная въ *Войнѣ и мирѣ*. Тамъ читатель, задолго до катастрофы, живетъ съ Петею его расцвѣтающею, здоровою внутреннею жизнью, знаетъ его восторженную душу, его дѣтскіе сны, его молодую удаль, его жизнерадостное настроеніе, его очарованный взглядъ на міръ, свойственный первому пробужденію жизненныхъ силъ, и когда Петя, кинувшись впередъ, пьяный отъ храбрости, падаетъ сразу отъ «шальной пули», жалость, содроганіе и думы самыя безотрадныя угнетаютъ читателя. Слѣдуетъ, однако, сказать, что *Трусъ*, неудачный въ художественномъ отношеніи, подкупаетъ нѣсколькими горячими страницами, въ которыхъ чуется любвеобильное сердце писателя,— сердце, способное, до самозабвенія, замучиваться чужими страданіями. «Выбыло изъ строя двѣнадцать тысячъ однихъ русскихъ и румынъ, не считая турокъ... Двѣнадцать тысячъ... эта цифра то носится передо мною въ видѣ знаковъ, то растягивается безконечною лентой лежащихъ рядомъ труповъ... Если ихъ положить, плечо съ плечомъ, то составится дорога въ восемь верстъ... Что же это такое?.. Быкъ, на глазахъ котораго убиваютъ подобныхъ ему быковъ,

чувствуетъ, вѣроятно, что-нибудь похожее... Онъ не понимаетъ, чему его смерть послужитъ, и только съ ужасомъ смотритъ выкатившимися глазами на кровь и реветъ отчаяннымъ, надрывающимъ душу голосомъ» и т. д.

Разсказъ *Деньщикъ и офицеръ* представляетъ картинку двухъ совершенно безполезныхъ военныхъ существованій въ мирное время—деньщика, почти идіота, оторваннаго отъ убогой крестьянской семьи, гдѣ онъ составлялъ цѣнную рабочую силу, и скудоумнаго, недоучившагося офицера, который большею частью спитъ или ругаетъ деньщика за недостаточно скорое соблюденіе разныхъ вздорныхъ услугъ, вродѣ поданія спичекъ, справокъ о погодѣ и т. п. Повѣствованіе не лишено юмора, которымъ вообще Гаршинъ обладалъ несомнѣнно, и можно только пожалѣть, что, вѣроятно, подъ вліяніемъ своей мрачной болѣзни, онъ такъ скупо надѣлилъ имъ свои произведенія.

Безукоризненнымъ въ художественномъ отношеніи и едва ли не самымъ капитальнымъ произведеніемъ Гаршина слѣдуетъ назвать его очеркъ *Изъ воспоминанія рядового Иванова.* По этому поводу, кажется, не было разногласія и въ критикѣ. Дѣйствительно, хотя Гаршинъ, какъ вѣчно и мучительно размышляющій гуманистъ и меланхоликъ, почти отсутствуетъ въ этомъ очеркѣ и съ этой стороны индивидуальныя особенности автора не такъ рельефно запечатлѣлись въ этомъ произведеніи, но ни въ какой другой вещи Гаршинъ не достигалъ такой зрѣлости таланта и совершенства исполненія. Въ разсказѣ нѣтъ ни завязки, ни внѣшняго интереса, ни пристегнутой идеи. Здѣсь просто передается длинный переходъ одного рядового, изъ

студентовъ, отъ Кишинева за Дунай въ Турцію, среди массы войска, въ неизвѣданныхъ для новобранца условіяхъ походной жизни. Но съ перваго же слова васъ увлекаетъ жизненность и яркость повѣствованія. Нѣтъ лишней фразы, нѣтъ расплывчатаго образа, нѣтъ шаблонности и литературнаго гарнира.

Разскачикъ сразу заставляетъ васъ жить общею съ нимъ жизнью: вы вступаете въ новыя для васъ мѣста, попадаете въ самую середину сѣрой солдатской массы, переносите вмѣстѣ съ ней дожди, зной, жажду, тяжелую ходьбу, двигаетесь за ней къ смутной и трагической цѣли, начинаете различать въ ней рельефныя лица, заинтересовываетесь всѣмъ, что окружаетъ автора, и, проходя мимо забавныхъ, тяжелыхъ и мучительныхъ, или бодрящихъ и возвышающихъ душу картинъ, добираетесь, наконецъ, до перваго сраженія. Каждая фигура, попадающаяся въ разсказѣ, отъ бригаднаго генерала до мелкихъ типовъ солдатъ изъ простонародья, нарисована ярко, съ трезвымъ реализмомъ, нѣсколькими штрихами. Будучи поставленъ въ ближайшее соприкосновеніе съ народомъ—плечо къ плечу съ своими товарищами-солдатами, авторъ не впалъ въ сантиментальность и не изуродовалъ своей картины фальшью: въ его правдивомъ изображеніи народныхъ типовъ чувствуется лишь та любовь къ простому человѣку, къ его силѣ, здравому смыслу, терпѣливости, юмору, къ его свѣжей и мѣткой рѣчи, которая отличала всѣхъ нашихъ лучшихъ писателей. Между эскизными и мимолетными, хотя всегда живыми типами этого очерка любопытство читателя невольно сосредоточивается на офицерѣ Венцелѣ. Этотъ Венцель, человѣкъ молодой, литературно-

образованный и даже не чуждый любви къ поэзіи, съ невѣроятною жестокостью обращается съ солдатами при малѣйшемъ ихъ отступленіи отъ дисциплины. Солдаты съ трепетомъ и ненавистью произносили его имя, и однажды въ толпѣ раздается даже нѣчто вродѣ загадочной угрозы: «Погоди, найдутъ и на него управу... Въ *дѣйствіи* тоже будемъ». Жестокость Венцеля непостижима: напримѣръ, задремавшаго солдата онъ безпощадно бьетъ по плечамъ желѣзными ножнами своей сабли; другого, позволившаго себѣ курить во фронтѣ, онъ съ остервенѣніемъ бьетъ по лицу, до крови, обѣими руками. Систему свою Венцель объясняетъ немногими словами: «Я дѣлаю это не изъ жестокости: во мнѣ ея нѣтъ. Нужно поддерживать спайку, дисциплину. Если бъ съ ними можно было говорить, я бы дѣйствовалъ словомъ. Слово для нихъ — ничто. Они чувствуютъ только физическую боль». Однако, въ первомъ опасномъ дѣлѣ этотъ Венцель, увѣренный въ безукоризненной дисциплинированности своихъ солдатъ и ничуть не боясь ихъ ненависти, ведетъ свою роту въ самый огонь; его отбиваютъ три раза, онъ ведетъ въ четвертый. Затѣмъ, послѣ большого урона, онъ ведетъ остатки своей роты въ пятый разъ и, наконецъ, отбиваетъ у турокъ позицію. Раздается «ура». Оказывается, что турокъ было втрое больше, чѣмъ нашихъ. Такъ восторжествовала система Венцеля — этого, повидимому, бездушнаго фанатика дисциплины.

«Вечеромъ, — заканчиваетъ Гаршинъ, — мы были уже на старомъ мѣстѣ. Иванъ Платоновичъ (ротный командиръ) позвалъ меня пить чай.

«— Венцеля видѣли?— спросилъ онъ.

«— Нѣтъ еще.

«— Подите къ нему въ палатку, позовите къ намъ. Убивается человѣкъ... «Пядьдесятъ два, пятьдесятъ два!»—только и слышно, Подите къ нему!..

«Тонкій огарокъ слабо освѣщалъ палатку Венцеля. Прижавшись въ уголкѣ палатки и опустивъ голову на какой-то ящикъ, онъ глухо рыдалъ».

Эта заключительная сцена одна изъ самыхъ сильныхъ во всѣхъ разсказахъ Гаршина. *Воспоминанія рядового Иванова*, по нашему мнѣнію, должны быть приписаны къ безусловно-лучшимъ образцамъ русской прозы.

Психіатрическими разсказами Гаршина мы назвали: *Ночь и Красный цвѣтокъ*. Собственно, вообще наше дѣленіе разсказовъ Гаршина сдѣлано больше для удобства изложенія, и мы за него не стоимъ, потому что и психіатрическій, и назидательный элементы болѣе или менѣе свойственны почти всѣмъ произведеніямъ Гаршина. Но въ этихъ двухъ очеркахъ авторъ, очевидно, изображаетъ душевно-больныхъ.

Ночь знакомитъ насъ съ послѣдними думами человѣка, рѣшившагося на самоубійство. Алексѣя Петровича (такъ зовутъ героя разсказа) Гаршинъ нигдѣ не называетъ сумашедшимъ и даже, быть можетъ, въ глубинѣ души, считаетъ его высшимъ существомъ, да и самая близость геніальности и сумашествія какъ извѣстно, всегда допускались; но такъ какъ внѣшняго повода для рокового исхода у Алексѣя Петровича нѣтъ, и его рѣшимость покончить съ собою оказывается принципіальною, какъ выводъ ума изъ всей жизни, то мы въ правѣ считать, что авторъ ри-

суетъ намъ ненормальнаго, больного человѣка. Алексѣй Петровичъ пришелъ къ самымъ безотраднымъ выводамъ и о себѣ, и о жизни. «Куда впередъ — не знаю, но только вонъ изъ этого заколдованого круга. Въ прошломъ нѣтъ опоры, потому что все ложь, все обманъ...» «Онъ понялъ себя, понялъ, что въ немъ, кромѣ лжи, ничего нѣтъ и не было; что если онъ сдѣлалъ что нибудь въ своей жизни, то не изъ желанія добра, а изъ тщеславія; что онъ не дѣлалъ злыхъ и нечестныхъ поступковъ не по неимѣнію злыхъ качествъ, а изъ малодушнаго страха передъ людьми». Эти мрачныя думы прерываетъ, какъ въ Фаустѣ, звукъ колокола. Вспоминается дѣтство, религія. «Да, тогда все казалось тѣмъ, какъ оно казалось. Красное такъ и было красное, а не отражающее красные лучи». Захотѣлось той чистой любви, которую знаютъ только дѣти. «Господи, хоть бы какого-нибудь настоящаго, неподдѣльнаго чувства, не умирающаго внутри моего *я*. Вѣдь есть же міръ! Колоколъ напомнилъ мнѣ про него. Когда онъ прозвучалъ, я вспомнилъ церковь, вспомнилъ толпу, вспомнилъ огромную человѣческую массу, вспомнилъ настоящую жизнь. Вотъ куда нужно уйти отъ себя и вотъ гдѣ нужно любить... Вырвать изъ сердца этого сквернаго божка, уродца съ огромнымъ брюхомъ, это отвратительное *я*, которое, какъ глистъ, сосетъ душу и требуетъ себѣ все новой и новой пищи»... Нужно «отвергнуть себя» (какъ сказано въ святомъ писаніи), убить свое *я*, бросить на дорогу...

Алексѣй Петровичъ приходитъ въ торжественное состояніе отъ этого открытія, и, повидимому, умираетъ отъ наплыва радостныхъ чувствъ, потому что

послѣ многоточія авторъ отъ себя прибавляетъ, что къ утру возлѣ трупа найдено было заряженное, попрежнему, оружіе. Болѣзненный экстазъ задушилъ Алексѣя Петровича, замѣнивъ собою выстрѣлъ, на которой онъ уже рѣшился. Финалъ теменъ, какъ и заглавіе очерка.

Итакъ, влеченіе къ самоубійству было безумное, но въ то же время идейное, порожденное муками альтруизма. Не знаешь, куда отнести Алексѣя Петровича: къ благороднымъ ли, но несчастнымъ, заблуждающимся философамъ, или къ душевно-больнымъ, потому что физическій способъ истребленія эгоизма, посредствомъ истребленія самой жизни, очевидно, не разрѣшалъ тѣхъ вопросовъ, которые замучили этого трагическаго идеалиста. И вотъ его страданія, благодаря своей отвлеченности, какъ-то мало западаютъ въ душу. Тамъ, гдѣ тяжелая тоска Алексѣя Петровича имѣетъ неопредѣленный болѣзненный характеръ, гдѣ, напримѣръ, прислушиваясь къ постукиванію часовъ, онъ доходитъ до галлюцинаціи слуха и слышитъ монотонное: «помни, помни, помни», или тамъ, гдѣ описывается его поѣздка къ знакомому доктору съ цѣлью похитить револьверъ для самоубійства и его хитрое обхожденіе съ прислугой для завладѣнія оружіемъ,—разсказъ силенъ, онъ захватываетъ, тревожитъ читетеля; но какъ только Гаршинъ начинаетъ группировать въ головѣ Алексѣя Петровича такія размышленія, которыя должны показать намъ соціальный мотивъ его разсчетовъ съ жизнью,—художественный интересъ исчезаетъ, впечатлѣніе слабѣетъ и патологическій очеркъ начинаетъ сбиваться на диссертацію. Впрочемъ, ужъ такова личность Гаршина,

что подъ его перомъ эти отвлеченныя мученія кажутся вполнѣ искренними: поневолѣ съ довѣріемъ продолжаешь выслушивать самого автора, хотя иллюзія въ правдивости изображаемаго имъ Алексѣя Петровича уже совершенно утрачивается.

То же замѣчаніе вполнѣ примѣнимо къ другому очерку этой категоріи: *Красный цвѣтокъ*. Разсказъ этотъ произвелъ большую сенсацію, преимущественно между юными поклонниками Гаршина, и ставится ими чуть ли не превыше всего, что онъ сдѣлалъ. Въ память этого произведенія, вѣнки изъ краснаго мака возлагались на гробъ Гаршина, и теперь вышелъ литературный сборникъ, подъ заглавіемъ *Красный цвѣтокъ*. Увлеченіе это вполнѣ объяснимо. Здѣсь изображенъ умирающій сумасшедшій, который принимаетъ алый цвѣтокъ въ палисадникѣ больницы за обликъ злого духа, за олицетвореніе зла во всемъ мірѣ, и съ неимовѣрными страданіями срываетъ его, чтобы послѣ этого усилія умереть съ измятымъ цвѣткомъ въ рукѣ, прижатой ко впалой груди... Въ этой картинѣ есть несомнѣнная эффекность, въ особенности для молодого воображенія, для юныхъ великодушныхъ сердецъ. Но раздвоеніе, на которое мы указали въ разсказѣ *Ночь*, выступаетъ здѣсь еще рельефнѣе. Правда, что исторія знаетъ не одного геніальнаго идеалиста, который жертвовалъ жизнью за истину, за общее благо и котораго толпа считала безумцемъ, но это были, во всякомъ случаѣ, не такіе безумцы, которые, по доставленіи въ больницу, дебютировали съ высокомѣрной фразы:

«Именемъ его императорскаго величества государя императора Петра Перваго объявляю ревизію сему сумасшедшему дому»!

Ясно, что это сумасшедшій въ самомъ узкомъ смыслѣ слова. Дѣйствія такого сумасшедшаго не имѣютъ ровно никакой цѣны. Онъ такъ же легко можетъ увлечься ролью мученика за правду, какъ и ролью важнаго и строгаго ревизора. И фальшь разсказа состоитъ именно въ томъ, что этому сумасшедшему подсказывается бредъ, въ тонкомъ литературномъ вкусѣ, бредъ съ тенденціей. Поэтому, не отрицая внѣшней, театральной красивости подобнаго замысла, мы думаемъ, что тѣ части разсказа, гдѣ описывается пріѣздъ сумасшедшаго въ больницу, самая больница, въ особенности первая ванна и мученія въ ней больного, его разговоры съ докторами, его блужданіе среди другихъ сумасшедшихъ, постепенное ухудшеніе его недуга и т. п.—гораздо выше въ художественномъ отношеніи. Здѣсь видны правда, сила, мастерство; здѣсь чувствуется дѣйствительное, пережитое и выстраданное авторомъ—и трудно пробѣгать эти тяжкія страницы безъ содроганія и безъ угнетенія мысли чѣмъ-то чуждымъ, страшнымъ для нормальнаго человѣка.

Слѣдуетъ серія разсказовъ, которые мы назвали назидательными, со включеніемъ сюда сказокъ и параболъ.

Встрѣча изображаетъ намъ, какъ въ одномъ большомъ южномъ городѣ (повидимому, въ Одессѣ) встрѣтились бывшіе школьные товарищи: одинъ, назначенный туда учителемъ гимназіи, и другой, служившій тамъ инженеромъ. Учитель озадаченъ внезапнымъ разбогатѣніемъ инженера и за ужиномъ, въ его рос-

кошной квартирѣ, узнаетъ, что онъ разжился на обкрадываніи казны. Инженеръ защищаетъ теорію наживы, ссылаясь на то, что понятія о честномъ и нечестномъ зависятъ отъ взгляда, отъ извѣстной точки зрѣнія, и соблазняетъ своего друга не быть «телятиной». Учитель негодуетъ, предостерегаетъ товарища, не сдается на его софизмы и, въ концѣ концовъ, остается при убѣжденіи что «вольному воля». Этотъ очеркъ, какъ видите, отвѣчаетъ на живой современный вопросъ, который и разрѣшается авторомъ съ кротостью, свойственною его сердцу.

Въ разсказѣ *Художники* представлены два живописца: Дѣдовъ, разсуждающій, что «пока ты пишешь картину—ты художникъ, творецъ; написана она—ты торгашъ», и Рябининъ, который желалъ бы «вліять» картинами па публику, проводить свои идеи. «Другіе,—говоритъ онъ,—называютъ карьеру академиста художественною дѣятельностью; что это нѣчто художественное—спора нѣтъ, но что это дѣятельность»... Рябининъ иронизируетъ и сомнѣвается. Однажды онъ отправляется съ Дѣдовымъ на котельный заводъ и видитъ тамъ, какъ дѣлаютъ заклепки на швахъ котловъ. «Человѣкъ садится въ котелъ и держитъ заклепку изнутри клещами, что есть силы напирая на нихъ грудью, а снаружи мастеръ колотитъ по заклепкѣ молотомъ и выдѣлываетъ шляпку. Рабочіе мрутъ, какъ мухи: годъ-два вынесетъ, а потомъ, если и живъ, то рѣдко куда-нибудь годенъ. Имъ приходится грудью выносить удары молота, да еще въ котлѣ, въ духотѣ, согнувшись въ три погибели». Ихъ зовутъ «глухарями», потому что они часто глохнутъ отъ трезвона. И вотъ Рябининъ задумываетъ на-

писать такого глухаря. Композиція картины прекрасна. «Вотъ онъ сидитъ передо мною—пишетъ Рябининъ,—въ темномъ углу котла, скорчившійся, одѣтый въ лохмотья. Его совсѣмъ не было бы видно, если бы не свѣтъ, проходящій въ круглыя дыры, просверленныя для заклепокъ. Кружки этого просвѣта пестрятъ его одежду и лицо, свѣтятся золотыми пятнами на его лохмотьяхъ, на всклокоченной и закопченной бородѣ и волосахъ, на багрово-красномъ лицѣ, по которому струится потъ, смѣшанный съ грязью, на жилистыхъ надорванныхъ рукахъ и на измученной широкой и впалой груди. Постоянно повторяющійся страшный ударъ обрушивается на котелъ и заставляетъ несчастнаго напрягать всѣ свои силы, чтобы удержаться въ свой невѣроятной позѣ. Насколько можно было выразить это напряженное усиліе, я выразилъ». Надъ этою картиной Рябининъ чуть не сходитъ съ ума, переноситъ нервную горячку и по выздоровленіи бросаетъ живопись. Онъ поступаетъ въ учительскую семинарію. Тенденція разсказа понятна. Однако, помимо намѣреній автора, оба художника отступаютъ здѣсь на задній планъ и дѣйствительнымъ героемъ выдѣляется одинъ «глухарь»—этотъ образъ изможденнаго труженика, нарисованный съ мастерствомъ и съ пламеннымъ состраданіемъ.

Въ сжатомъ и сильномъ разсказѣ *Сигналъ* изображены два желѣзнодорожныхъ сторожа: добрый и смиренный Семенъ и строптивый, завистливый и мстительный Василій. Василій ропщетъ на скудное содержаніе, ненавидитъ барствующее начальство дороги и однажды, получивъ ударъ по лицу отъ начальника

дистанціи, задумываетъ устроить на его участкѣ катастрофу. Онъ снимаетъ съ пути рельсъ передъ самымъ прибытіемъ поѣзда. По счастью, Семенъ подстерегъ Василія. Василій, завидя Семена, убѣгаетъ. Растерявшійся Семенъ, не имѣя подъ рукой сигнальнаго краснаго флага, прорѣзываетъ себѣ руку, намачиваетъ кровью платокъ и подымаетъ его на палкѣ. Въ виду поѣзда, Семенъ начинаетъ слабѣть отъ потери крови и готовъ уже уронить флагъ, когда вдругъ подбѣжавшій Василій, растроганный его подвигомъ, подхватываетъ сигналъ и останавливаетъ поѣздъ. Обвелъ Василій всѣхъ глазами, опустивши голову.

« — Вяжите меня,—говоритъ—я рельсъ отворотилъ».

Это покаяніе, вызванное энтузіазмомъ къ чужой душевной красотѣ, исполнено глубокой драматической силы.

Маленькая граціозная поэма въ прозѣ *Attalea princeps* воспѣваетъ чудную пальму, которая задумала своимъ ростомъ достигнуть потолка теплицы и разрушить его, чтобы увидать вольное небо. Другія растенія надъ ней подтрунивали, но ей удивлялась и сочувствовала мелкая, блѣдная ползучая травка. Когда же посыпались стекла крыши и надъ нею возвысилась корона пальмы, attalea почувствовала острое прикосновеніе снѣжинокъ, увидала грязное небо и готова была снова спрятаться подъ крышу отъ холоднаго вѣтра. Къ тому же, директоръ ботаническаго сада приказалъ спилить ее у самаго корня, чтобы она вновь не надѣлала бѣды. Пальму спилили. Маленькая травка, обвившая ея стволъ, тоже попала подъ пилу. «Вырвать эту дрянь и выбросить,—сказалъ директоръ. И траву выбросили на задній дворъ, прямо на мертвую пальму».

Нужно сознаться, что это одна изъ самыхъ изящныхъ аллегорій для воплощенія идеи о тяжкой расплатѣ стараго порядка со всякимъ смѣльчакомъ, поднимающимъ на него руку, и о неизбѣжномъ разочарованіи идеалиста при встрѣчѣ съ дѣйствительностью.

Сказка о жабѣ и розѣ была, очевидно, приготовлена Гаршинымъ для дѣтскаго журнала и написана дѣтскимъ языкомъ. Замыселъ ея неудаченъ. Прожорливая жаба, пріютившаяся въ одномъ цвѣтникѣ, пожелала «слопать» прекрасную розу. Но въ ту минуту, когда жаба, обдирая себѣ лапки и брюхо объ шипы, уже добиралась до цвѣтка, его сорвала одна дѣвушка для своего умирающаго маленькаго брата. Потомъ розу поставили въ отдѣльномъ бокалѣ у гробика. Молодая дѣвушка, когда ставила ее на столъ, поднесла къ губамъ, поцѣловала и уронила на нее слезинку. Прикосновеніе этой слезинки было лучшимъ происшествіемъ въ жизни розы. Сказка неинтересна и смыслъ ея очень теменъ. Ужъ нѣтъ ли тутъ намека на то, что поэзія должна утолять несчастныхъ, а не лакомить пресыщенныхъ?..

Гораздо удачнѣе другая басня для дѣтей, напечатанная въ журналѣ *Родникъ: Лягушка путешественница*, гдѣ осмѣивается хвастовство лягушки, придумавшей путешествовать съ помощью перелетныхъ утокъ. Она держалась стиснутыми челюстями за прутикъ, который несли въ своихъ клювахъ поперемѣнно двѣ утки изъ стаи. Когда же она услышала съ земли мужиковъ, восклицавшихъ: «Кто бы это придумалъ?»— она не вытерпѣла и квакнула: «Это я, я!»—и свалилась. Басенка эта художественно обработана и, конечно. сохранится въ дѣтской литературѣ.

Но выше всѣхъ произведеній въ этомъ родѣ басня: *То, чего не было*. Въ ней съ очень милымъ и тонкимъ юморомъ пародируются различные взгляды на задачи жизни. Тутъ легко узнать нѣкоторыя модныя общественныя теоріи. Споръ ведутъ между собою навозный жукъ, муравей, кузнечикъ, лошадь, улитка, гусеница, мухи и ящерица. Всѣ типы соблюдены со вкусомъ и мастерствомъ. Разсказъ такъ веселъ и забавенъ, что въ немъ даже трудно узнать Гаршина. Въ символическомъ родѣ эту вещь можно назвать образцовою, достойною, по своей отдѣлкѣ и содержательности, перевода на всѣ языки. Она, вѣроятно, относится къ самому здоровому періоду творчества Гаршина.

Наконецъ, *Сказаніе о гордомъ Аггеѣ* есть искусное подражаніе послѣднимъ сказкамъ для народа гр. Л. Толстого. Особый стиль повѣствованія соблюденъ съ безупречною техникой. Гордый и богатый правитель Аггей, пройдя черезъ различныя испытанія судьбы, дѣлается поводыремъ слѣпыхъ и такъ привязывается къ новымъ обязанностямъ, что когда ангелъ Божій предлагаетъ ему вернуться къ прежней жизни, то Аггей отвѣчаетъ:

«Нѣтъ, господинъ мой, ослушаюсь я твоего велѣнія, не возьму ни меча, ни жезла, ни шапки, ни мантіи. Не оставлю я слѣпыхъ братій своихъ: я имъ и свѣтъ, и пища, и другъ, и братъ. Прости ты меня и отпусти въ міръ къ людямъ: долго я стоялъ одинъ среди народа, какъ на каменномъ столпѣ, высоко мнѣ было, но одиноко; ожесточилось сердце мое, исчезла любовь къ людямъ. Отпусти меня!—И отпустилъ его ангелъ. И работалъ Аггей всю жизнь на бѣдныхъ, слабыхъ и угнетенныхъ».

Остаются затѣмъ разсказы, не относимые нами ни къ какимъ категоріямъ: разсказъ *Медвѣди*, сущность котораго мы уже передали, и еще два, составляющихъ одно цѣлое: *Происшествіе* и *Надежда Николаевна*.

Происшествіе состоитъ въ томъ, что нѣкій Иванъ Ивановичъ, влюбившись въ проститутку Надежду Николаевну (по ходячему имени—Евгенію) и убѣдившись, что она ни можетъ полюбить его, ни вернуться къ порядочной жизни, съ отчаянія застрѣливается. Надежда Николаевна нарисована нѣсколько по-книжному, съ примѣненіемъ давнишняго способа идеализаціи падшей женщины. Способъ очень простъ: такой женщинѣ обыкновенно приписываются горькія, обличительныя размышленія о мужчинахъ, а ея дальнѣйшее пребываніе, несмотря на такое воззрѣніе, въ той же профессіи объясняется истерическимъ равнодушіемъ къ будущему. Такъ сдѣлала и Надежда Николаевна. Она не рѣшается на сближеніе съ Иваномъ Ивановичемъ, между прочимъ, и потому, что боится отъ него впослѣдствіи упрековъ за свое прошлое. Обыденность замысла и построенія не мѣшаетъ разсказу отличаться чувствомъ и драматизмомъ. Сердечность автора и здѣсь подкупаетъ. Особенно сильна послѣдняя сцена «Происшествія»: отвергнувъ окончательно любовь Ивана Ивановича, Надежда Николаевна лишь по выходѣ изъ его квартиры, уже на улинѣ, начинаетъ соображать и ясно чувствовать, что теперь, въ эту минуту, онъ долженъ застрѣливаться. Опрометью бѣжитъ она назадъ и въ то мгновеніе, когда она схватывается за ручку двери, за дверью раздается выстрѣлъ.

Незадолго до смерти Гаршину вздумалось вернуться къ Надеждѣ Николаевнѣ и дорисовать ее въ цѣлой повѣсти, озаглавленной ея именемъ. Но повѣсть эта оказалась слабѣе всего, что онъ сдѣлалъ. Мы застаемъ здѣсь Надежду Николаевну, нѣсколько лѣтъ спустя послѣ «происшествія», все въ той же профессіи, соединяемой, при томъ, съ болѣе или менѣе постояннымъ сожительствомъ съ литераторомъ Безсоновымъ. Въ нее же влюбляется и молодой живописецъ Лопатинъ, нашедшій въ ней идеальную модель для задуманной имъ картины *Шарлотта Корде*. Къ этимъ лицамъ припутаны еще двѣ совершенно лишнихъ и неинтересныхъ фигуры: пріятель Лопатина, Гельфрейхъ—спеціалистъ по изображенію кошекъ, и содержатель меблированныхъ комнатъ, капитанъ Грумъ-Скжебицкій—полякъ, занимающійся какими-то темными дѣлами. Рядъ безцвѣтныхъ сценъ и растянутыхъ разговоровъ между этими лицами заканчивается совершеннымъ сумбуромъ: Безсоновъ изъ ревности убиваетъ Надежду Николаевну, смертельно ранитъ Лопатина и самъ застрѣливается. Весь разсказъ точно происходитъ подъ небосклономъ Достоевскаго, въ его атмосферѣ, въ тѣхъ особенныхъ сумеркахъ, которыя даютъ чувствовать болѣзненное настроеніе писателя: но ни силы, ни глубины, ни энергіи Достоевскаго тутъ нѣтъ и слѣда. Въ этой предпослѣдней вещи, написанной Гаршинымъ, дарованіе замѣтно измѣнило ему...

Гаршинъ оставилъ еще фельетоны: *Подлинная исторія энскаго земскаго собранія* — первая печатная вещь Гаршина, имѣющая, вѣроятно, мѣстный интересъ, но ничѣмъ не превышающая обыкновенныя удачныя сатиры въ легкомъ родѣ; *Очень коротенькій*

романъ—набросокъ въ томъ же вкусѣ для *Стрекозы*—насмѣшка надъ рыцаремъ, который отправился на войну, чтобы покорить сердце возлюбленной, но потерялъ на войнѣ ногу и прозѣвалъ свою невѣсту; *Ахскорское дѣло* — автобіографическое сообщеніе о сраженіи, въ которомъ самъ Гаршинъ былъ раненъ въ ногу; *Письма о передвижныхъ выставкахъ*, полныя цѣнныхъ характеристикъ нашихъ художниковъ и живыхъ описаній самихъ картинъ, и, наконецъ, *Петербургскія письма* (въ газету *Южный Край*), гдѣ встрѣчаются художественныя описанія Петергофа и того самаго Волкова кладбища, на которомъ пріютились останки нашего писателя.

Закончивъ обзоръ произведеній Гаршина, мы, прежде всего, остановимся на его писательской техникѣ. Гаршинъ умѣлъ писать вполнѣ свободно только отъ перваго лица. Въ этой любимой формѣ написаны имъ лучшіе разсказы. Когда встрѣчалась необходимость завязать дѣйствіе между нѣсколькими лицами, Гаршинъ затруднялся и всегда сбивался на дневникъ. Такъ, дневники отъ разныхъ дѣйствующихъ лицъ введены въ изложеніе *Происшествія* и *Надежды Николаевны* и весь разсказъ *Художники* сдѣланъ помощью параллельныхъ дневниковъ Дѣдова и Рябинина. Но развитіемъ темы Гаршинъ владѣлъ легко, никогда не расплывался и до такой степени очищалъ свою работу отъ праздныхъ разглагольствованій, что въ одной рецензіи разсказы его были названы «вылизанными». Не думаемъ, чтобы здѣсь имѣло мѣсто вылизываніе: писателю, одаренному вѣрнымъ вку-

сомъ, соразмѣрность частей дается сама собою, при самой концепціи и планировкѣ его работы.

Въ слогѣ и языкѣ Гаршинъ былъ большимъ пуристомъ—воспитанный, какъ намъ кажется, на образцахъ Тургенева. Тургеневъ считалъ своимъ кумиромъ Пушкина; Гаршинъ учился у Тургенева, и такимъ образомъ, пушкинскій трезвый языкъ по завѣту передается теперь его младшимъ литературнымъ внукамъ. Гаршинъ отличался самымъ простымъ и, въ то же время, сдержаннымъ языкомъ; пуще всего онъ остерегался отъ банальностей и отъ чужихъ готовыхъ оборотовъ и выраженій. Эти готовыя литературныя формы рѣчи—самый тлетворный грибокъ для писательской работы; не пройдетъ пяти-семи лѣтъ, какъ эти, ходившіе въ извѣстный періодъ, эпитеты, метафоры и словечки начинаютъ издавать запахъ плѣсени, отдаютъ стариною. Возьмите пушкинскую прозу и теперь: тамъ все просто и все свое; нѣтъ кудреватостей и нѣтъ затхлости: все интересно и все молодо. Такова сила сжатой и содержательной простоты изложенія. Можно и слѣдуетъ искать новыхъ формъ для мысли, свѣжихъ эпитетовъ и уподобленій, но гдѣ нѣтъ въ нихъ надобности, тамъ всегда спасаетъ одна простота, и надо соблюдать ее во что бы то ни стало, сколько бы ни жужжало въ ушахъ готовыхъ украшеній для описанія, вродѣ «свинцовыя тучи», «сердитыя волны», «угрюмыя скалы», «причудливая бахрома листьевъ» и т. д. Кто-нибудь сказалъ первый «свинцовая туча» — и прекрасно — это его собственное уподобленіе: пусть оно за нимъ и останется. Вѣдь это не то, что сѣрая туча или черная—иначе и сказать нельзя, цвѣтъ передать необ-

ходимо. Нѣтъ, «свинцовая туча» есть прикраса, сближеніе съ металломъ, своего рода открытіе, которымъ неловко пользоваться, по меньшей мѣрѣ, безъ кавычекъ. Вотъ этихъ-то свинцовыхъ тучъ вы нигдѣ не найдете у Гаршина. До какой степени онъ былъ щепетиленъ въ отношеніи этихъ чужихъ клише, лучше всего покажетъ намъ одна цитата изъ его разсказа *Встрѣчи*. Учитель гимназіи задумывается надъ своею будущею дѣятельностью,—Гаршинъ пишетъ:

«Онъ думалъ, какъ онъ будетъ съ первыхъ классовъ угадывать «искру Божію» (кавычки) въ мальчикахъ; какъ будетъ поддерживать натуры, «стремящіяся сбросить съ себя иго тьмы» (все вводное предложеніе въ кавычкахъ); какъ подъ его надзоромъ будутъ развиваться молодыя, свѣжія силы, «чуждыя житейской грязи» (опять кавычки).

Мы думаемъ, что огромное большинство пишущихъ—просто, безъ всякихъ ковычекъ, поставили бы прямо отъ себя искру Божію, стремленіе сбросить иго тьмы и отчужденіе отъ житейской грязи, да и еще были бы при этомъ убѣждены, что они прекрасно «владѣютъ перомъ» и пишутъ блестящимъ слогомъ,

Но лучшую сторону техники Гаршина составляютъ описанія; здѣсь онъ—настоящій живописецъ. Недаромъ его всегда тянуло въ кружокъ художниковъ, гдѣ очень цѣнились его сужденія. Выставки были для него праздникомъ: онъ на нихъ суетился, волновался и блаженствовалъ по поводу какой-нибудь художественной находки, или мѣтко и добродушно трунилъ надъ фальшивыми пріемами. Пріемы самаго Гаршина въ его словесной живописи достойны изученія; онъ сразу широко захватывалъ предметъ и да-

валъ только его выдающіяся черты, хорошо помня, что въ длинныхъ описаніяхъ части цѣлаго исчезаютъ въ памяти. Онъ умѣлъ угадывать, какая именно подробность (какъ, напримѣръ, штиблеты убитаго турка) выведетъ описываемый образъ изъ тумана и закрѣпить его у читателя. Слова у него всегда выбираются самыя точныя: деревья и травы называются своимъ именемъ, какъ у Тургенева, и это гораздо сильнѣе ничего не говорящихъ метафоръ; инструментъ, мелкая вещица всегда описываются наглядно, какъ на чертежѣ; никогда не разбавляетъ онъ своего ландшафта чувствами, потому что хорошо написанный ландшафтъ самъ по себѣ сообщитъ читателю требуемое настроеніе, безъ толкованій автора. У среднихъ дарованій сопровожденіе пейзажа изліяніями чувствъ всегда влечетъ за собою ординарность, избитость описанія и отучаетъ начинающихъ авторовъ отъ красокъ. Вообще лиризмъ, юморъ, олицетвореніе, фигуральность въ прозаическихъ описаніяхъ доступны только лучшимъ мастерамъ слова, да и у нихъ оправдываются исключительнымъ складомъ ихъ генія, особымъ богатствомъ поэзіи въ ихъ натурѣ. Таковы: Тургеневъ, Гоголь, Диккенсъ, Гюго, Гейне. Но гр. Толстой, который, въ сущности, не поэтъ, а первостепенный живописецъ и психологъ, — гр. Толстой никогда не вноситъ лиризма въ описаніе природы; а Лермонтовъ, имѣвшій исходъ для своего кипучаго лиризма въ стихахъ, оставилъ намъ въ *Героѣ нашего времени* образцы самыхъ рельефныхъ описаній въ прозѣ, гдѣ вы очень-очень рѣдко встрѣтите небольшой, но всегда глубокій штрихъ, передающій душевное состояніе, но гдѣ вся сила таланта Лер-

монтова направлена на выпуклое, сильное и простое изображеніе самой природы.

Гаршиновскія описанія не длинны, а иногда такъ сжаты, что ихъ едва можно отмѣтить, но ихъ разбросано у него множество: въ *Воспоминаніяхъ рядового Иванова:* утро въ Кишиневѣ передъ отходомъ дивизіи; дороги, проходимыя войсками; дожди; жары; переправа черезъ лужу по командѣ генерала; ночь и разсвѣтъ въ лагерѣ; въ разсказѣ *Встрѣча:* взморье; квартира инженера Кудряшева и его акварій; въ *Медвѣдяхъ:* видъ съ обрыва; въ *Художникахъ:* разные этюды и темы картинъ и т. д.

По сущности своей, произведенія Гаршина всего менѣе могутъ быть названы разсказами. Разсказъ, прежде всего, долженъ быть занимательнымъ: въ немъ предполагается интересное событіе, съ быстрою развязкой, сжатая бытовая картинка, анекдотъ, сюрпризъ, маленькая драма или комедія,—словомъ, дѣйствіе, движеніе, ускоренное и сконцентрированное на маломъ пространствѣ, или характерный, животрепещущій отрывокъ изъ дѣйствительности. У Гаршина только *Четыре дня*, *Сигналъ* и, пожалуй, *Происшествіе* соотвѣтствуютъ типу разсказа. Въ остальныхъ преобладаютъ картины, чувства, идеи; завязки почти нѣтъ—и, въ общемъ, эти очерки скорѣе можно назвать идейными стихотвореніями въ прозѣ, чѣмъ разсказами. Ни одного характера Гаршинъ не создалъ; дѣйствующія лица очерчивались имъ всегда съ одной какой-нибудь стороны, нужной для его темы; мы знаемъ, напримѣръ, какъ его художникъ, учитель, инженеръ, волонтеръ смотрѣли на свои обязанности и профессію, но какіе они были люди, какова была ихъ ин-

дивидуальность—мы не видимъ. Все это фигуры безъ плоти и наружностей, аллегорическіе символы въ маленькихъ поэмахъ. Исключеніе составляютъ *Воспоминанія рядового Иванова*, гдѣ Гаршинъ писалъ чудесные, живые эскизы съ натуры. Но если Гаршинъ не владѣлъ главнымъ орудіемъ разсказчика, т. е. умѣньемъ подстрекать любопытство читателя самою фабулой своихъ очерковъ, за то у него гораздо болѣе цѣнный и рѣдкій даръ—способность комбинировать ситуаціи, полныя потрясающаго внутренняго трагизма. Правда такихъ ситуацій не много, но, вѣдь много ли ихъ есть и вообще въ громадномъ и чудесномъ царствѣ вымысла? Трагическія положенія, чуждыя фальшиваго эффекта, принадлежатъ къ очень рѣдкимъ цѣнностямъ въ поэзіи. У Гаршина мы назовемъ три такихъ ситуаціи, неотразимо волнующихъ читателя: 1) столкновеніе тяжело-раненаго съ трупомъ убитаго имъ врага и ограбленіе имъ этого же самого трупа для поддержанія своей жизни; 2) запоздалую догадку Надежды Николаевны на улицѣ, что въ эту самую минуту оставленный ею въ квартирѣ Иванъ Ивановичъ долженъ застрѣлиться и 3) внезапное раскаяніе въ своемъ злодѣяніи Василія, при видѣ изнемогающаго Семена, который, не щадя своей жизни, явился предупредить вредъ отъ его преступленія. Всѣ эти комбинаціи хватаютъ насъ за сердце, и сколько бы ни стало для насъ очевиднымъ, что авторъ ихъ нашелъ, выдумалъ,—онѣ не потеряютъ своей власти надъ нами, и въ этомъ признакъ выдающейся творческой фантазіи. Добавимъ еще, что измышленіе и разработка такихъ положеній доступны только писателямъ съ глубокою и сильною душой.

Заключаемъ наши выводы.

Если Гаршинъ, несмотря на свои счастливыя вдохновенія, художественный вкусъ, наблюдательность и прекрасно выработанный языкъ, не оставилъ въ своихъ твореніяхъ памятныхъ человѣческихъ образовъ, живыхъ дѣтей своей фантазіи, зато онъ съ удивительною прозрачностью отразилъ въ своей книгѣ свой собственный образъ. А этотъ образъ очень занимателенъ. Личность Гаршина была замѣчательно полнымъ, типичнымъ выраженіемъ извѣстнаго умственнаго теченія: Гаршинъ впиталъ въ себя и съ глубокою страстностью выразилъ въ своей книгѣ весь культъ лучшей части того поколѣнія, съ которымъ онъ выросъ. Первыя впечатлѣнія юности и затѣмъ развитіе полнаго самосознанія Гаршина совпадаютъ съ періодомъ отъ сербской войны до катастрофы 1 марта 1881 года. Это былъ второй, самый напряженный послѣреформенный періодъ: народничество въ литературѣ, народничество въ революціи и общій подъемъ національнаго чувства передъ разразившеюся войной. Россія воевала внутри и снаружи; и тамъ, и здѣсь падали жертвы. Молодыя натуры не могли, не сознавали за собою права оставаться равнодушными,—надо было такъ или иначе служить этой взбаломученной общественной массѣ. Но какъ служить? Герой предшествующаго періода, Базаровъ, уже отжилъ свое время и во многомъ вышелъ изъ моды, скомпрометированный своими преемниками. Эстетика, которую онъ отвергъ, понемногу, еще сконфуженная и большею частью подъ контрабандой, но неудержимо возвращалась; нервы, истрепанные ужасными зрѣлищами, уже не могли идти въ сравненіе со

свѣжими, базаровскими нервами; а, между тѣмъ, задачи стояли еще болѣе сложныя, вопіющія, неотразимыя. Вопросъ, какъ служить общественной массѣ, сдѣлался настоящимъ мученіемъ. Уроженецъ Малороссіи, возросшій среди племени, удивительно сочетавшаго чувствительность и смышленность, одаренный чистымъ и любящимъ сердцемъ и головой, воспаленной наслѣдственнымъ недугомъ, т. е. повышенно-воспріимчивой, Гаршинъ представлялъ изъ себя организмъ въ высшей степени приспособленный къ тому, чтобы сдѣлаться самымъ типическимъ souffre-douleur'омъ этой эпохи. Трагизмъ его положенія осложнялся тѣмъ, что разсудкомъ онъ понималъ безплодность насилія, а сердцемъ отворачивался отъ него. Но онъ не остался неподвижнымъ,—онъ прямо жертвовалъ—не душою, а всѣмъ тѣломъ своимъ, на полѣ битвы, гдѣ и былъ раненъ. Правда, и война есть насиліе, но Гаршинъ оправдывалъ свое участіе въ ней тѣмъ, что здѣсь обязанность причинять насиліе можетъ пасть, какъ жребій, на долю каждаго, самаго незлобиваго человѣка, что здѣсь это насиліе не есть актъ индивидуальнаго сознанія, и потому шелъ на него, чтобы избавить отъ него другихъ. И въ мирное время Гаршинъ страдалъ неразрѣшимыми вопросами общаго горя—не риторически, не для фразы, а самымъ реальнымъ образомъ. Его Алексѣй Петровичъ, готовый лишить себя жизни за то, что не сумѣлъ жить общими интересами всего человѣчества, его сторожъ Семенъ, истекающій кровью, чтобы спасти поѣздъ, его безумецъ, срывающій ядовитый цвѣтокъ,

чтобы избавить міръ отъ зла, его художникъ Рябининъ, чуть не помѣшавшійся отъ невозможности просвѣтить толпу изображеніемъ страдающаго глухаря,— все это, очевидно, самъ Гаршинъ; все это его собственная неотступная манія самопожертвованія и страданія за чужое горе, возвращавшаяся къ нему въ постоянно новыхъ и новыхъ образахъ фантазіи. Потребность выводить и рисовать эти образы была у Гаршина неудержима: онъ иллюстрировалъ ими свою горячую проповѣдь, которой всегда самъ слѣдовалъ въ своей жизни, считая ее единственно-возможнымъ принципомъ существованія. Посмотрите, напримѣръ, какимъ пламеннымъ состраданіемъ, какимъ горячимъ самобичеваніемъ за невозможность оказать помощь проникнуты эти строки, обращенныя къ образу труженика-глухаря въ разсказѣ *Художники* (стр. 144, 150, 151, ч. I). «Кто позвалъ тебя? Я, я самъ создалъ тебя здѣсь. Я вызвалъ тебя, только не изъ какой-нибудь «сферы», а изъ душнаго, темнаго котла, чтобы ты ужаснулъ своимъ видомъ эту чистую, прилизанную, ненавистную толпу. Приди, силой моей власти прикованный къ полотну, смотри съ него на эти фраки и трэны, крикни имъ: я—язва ростущая! Ударь ихъ въ сердце, лиши ихъ сна, стань передъ ихъ глазами призракомъ! Убей ихъ спокойствіе, какъ ты убилъ мое»...

«...Удары приближаются и бьютъ вмѣстѣ съ моимъ пульсомъ. Во мнѣ они, въ моей головѣ, или внѣ меня? Звонко, рѣзко, четко... разъ-два, разъ-два... Бьетъ по металлу и еще по чему-то. Я слышу ясно удары по чугуну; чугунъ гудитъ и дрожитъ. Молотъ сначала тупо звенитъ, какъ будто падаетъ въ вязкую

массу, а потомъ бьетъ звонче, и наконецъ, какъ колоколъ, гудитъ огромный котелъ. Потомъ остановка, потомъ снова тихо; громче и громче, и опять нестерпимый, оглушительный звонъ. Да, это такъ: сначала бьютъ по вязкому, раскаленному желѣзу, а потомъ оно застываетъ. И котелъ гудитъ, когда головка заклепки уже затвердѣла. Понялъ. Но, тѣ другіе звуки... Что это такое? Я стараюсь понять, что это такое, но дымка застилаетъ мнѣ мозгъ. Кажется, что такъ легко припомнить, такъ и вертится въ головѣ, мучительно близко вертится, а что именно — не знаю. Никакъ не схватишь... Пусть стучитъ, оставимъ это. Я знаю, но только не помню»... «И вотъ все сливается въ ревъ и я вижу... Вижу: странное, безобразное существо корчится на землѣ отъ ударовъ, сыплющихся на него со всѣхъ сторонъ. Цѣлая толпа бьетъ, кто чѣмъ попало. Тутъ всѣ мои знакомые съ остервенѣлыми лицами колотятъ молотами, ломами, палками, кулаками это существо, которому я не прибралъ названія. Я знаю, что это — все онъ же... Я кидаюсь впередъ, хочу крикнуть: «перестаньте! за что?» и вдругъ вижу блѣдное, искаженное, необыкновенно страшное лицо,—страшное потому, что это мое собственное лицо. Я вижу, какъ я самъ — другой я самъ—замахивается молотомъ, чтобы нанести неистовый ударъ»... (*Разсказы.* Первая книжка, стр. 144, 150 и 151).

Читая этотъ глубоко-страстный монологъ, встрѣчая другія мѣста въ сочиненіяхъ Гаршина, гдѣ, напримѣръ, онъ такъ мучительно скорбитъ о всѣхъ убитыхъ на войнѣ, или съ такою жалостью вспоминаетъ даже собачку, раздавленную конкой, или съ

умиленіемъ подозрѣваетъ цѣлыя сокровища любви въ душѣ падшей женщины, или такъ мягко пристыживаетъ своего товарища, узнавъ, что тотъ разбогатѣлъ отъ нечестной наживы, вы мало-по-малу открываете во всей книгѣ всегда одно и то же: любящее, нѣжное, чистое, благородное и безконечно-великодушное лицо—самого автора. Вы невольно начинаете его любить, потому что онъ самъ одна любовь, одно состраданіе ко всему живущему. Искренность его рѣчей такъ доказательна, что на его книгѣ, нигдѣ не встрѣтивъ его самого, вы уже можете поклясться, что онъ вашъ заочный другъ въ каждомъ горѣ и что онъ окажется такимъ же на дѣлѣ, если вы къ нему обратитесь. Такой выводъ объ авторѣ въ настоящее время вполнѣ подтверждается восторженными воспоминаніями о его личности всѣхъ тѣхъ, кому довелось встрѣчать его въ жизни и знать ближе. Этотъ свѣтъ всеобъемлющей любви, исходящей изъ книги Гаршина, и объясняетъ, почему имя его нашумѣло, быть можетъ, гораздо болѣе, чѣмъ онъ того заслуживалъ съ точки зрѣнія одной литературной оцѣнки. Вотъ почему и такая толпа молодежи провожала гробъ Гаршина. Она хоронила въ Гаршинѣ благороднѣйшаго изъ идеалистовъ, когда-либо появлявшагося въ ея рядахъ, идеалиста безъ крови, завѣщавшаго жертвовать человѣчеству только собой, безъ посягательства на личность другого. Поэтому всѣ партіи безъ различія могутъ съ одинаковымъ сочувствіемъ почтить память этого чистѣйшаго человѣка; въ сердцахъ же юношества онъ навсегда останется печальною, милою тѣнью. Образъ Гаршина былъ слишкомъ цѣльнымъ, слишкомъ зависимымъ отъ его исключительнаго тем-

перамента и отъ современной ему эпохи, чтобы онъ могъ повториться. Онъ отошелъ въ вѣчность безвозвратно. И если бы къ такому простому, сердечному, безыскусственному писателю, какимъ былъ Гаршинъ, было дозволительно примѣнить поэтическую аллегорію, мы бы назвали его passi-flora, цвѣткомъ страданія, выросшимъ на почвѣ, обагренной кровью, подъ темными небесами смутнаго времени.

1989 г.

О Некрасовѣ.

I.

Спорный поэтъ... И прежде другихъ, онъ самъ себя оспаривалъ: «Нѣтъ въ тебѣ поэзіи свободной, мой суровый, неуклюжій стихъ!» «мнѣ борьба *мѣшала быть поэтомъ*»... Какъ на крайнее мнѣніе противъ Некрасова, можно указать на отзывъ Тургенева: «я убѣжденъ, что любители русской словесности будутъ перечитывать лучшія стихотворенія Полонскаго, когда самое имя г. Некрасова покроется забвеніемъ. Почему же это? А просто потому, что въ дѣлѣ поэзія живуча только одна поэзія, и что въ бѣлыми нитками сшитыхъ, всякими пряностями приправленныхъ, мучительно высиженныхъ измышленіяхъ г. Некрасова, — ея-то, поэзіи-то и нѣтъ на грошъ, какъ нѣтъ ея, напримѣръ, въ стихотвореніяхъ всѣми уважаемаго и почтеннаго А. С. Хомякова, съ которымъ, спѣшу прибавить, г. Некрасовъ не имѣетъ ничего общаго» («С.-Петербургскія Вѣдомости», 1880 г., № 8). Комментаріемъ къ этому печатному заявленію Тургенева служитъ его письмо къ Полонскому изъ Веймара отъ 29-го января 1870 г.: «ты можетъ быть

и правъ въ томъ, что ты говоришь мнѣ по поводу Некрасова; но, повѣрь, я всегда былъ одного мнѣнія о его сочиненіяхъ—и онъ это *знаетъ*; даже, когда мы находились въ пріятельскихъ отношеніяхъ, онъ рѣдко читалъ мнѣ свои стихи, а когда читалъ ихъ, то всегда съ оговоркой; «я молъ, знаю, что ты ихъ не любишь». Я къ нимъ чувствую нѣчто въ родѣ положительго отвращенія: ихъ «arrière goût» — не знаю, какъ сказать по-русски—особенно противенъ: отъ нихъ отзываетъ тиной, какъ отъ леща или карпа». Еще ранѣе того (13-го января 1868 г.) Тургеневъ писалъ Полонскому: «г. Некрасовъ—поэтъ съ натугой и штучками; пробовалъ я на дняхъ перечесть его собраніе стихотвореній... нѣтъ! Поэзія и не ночевала тутъ—и бросилъ я въ уголъ это жеванное папьемаше съ поливкой изъ острой водки». Природное отчужденіе Тургенева отъ музы Некрасова сказалось и въ его «Призракахъ»: «у раскрытаго окна высокаго дома (пролетая надъ Петербургомъ), — пишетъ Тургеневъ — я увидѣлъ дѣвицу въ измятомъ шелковомъ платьѣ, безъ рукавчиковъ, съ жемчужной сѣткой на волосахъ и съ папироской во рту. Она благоговѣйно читала книгу: это былъ томъ *сочиненій* одного изъ новѣйшихъ Ювеналовъ. — Улетимъ! сказалъ я, Эллисъ» («Призраки» XXII).—Почему же это Тургеневъ, привѣтствовавшій поэзію во всемъ и всюду, отмѣтившій, напримѣръ, у Добролюбова «удивительное» стихотвореніе: «пускай умру—печали мало»,—почему Тургеневъ совсѣмъ отрицалъ Некрасова? Эту, правда, нѣсколько капризную и преувеличенную непріязнь Тургенева къ произведеніямъ Некрасова едва ли можно объяснить личными отношеніями ме-

жду обоими писателями: вѣроятно, въ некрасовской лирикѣ было дѣйствительно нѣчто такое, что болѣзненно раздражало чуткую эстетическую натуру Тургенева. И Тургеневъ былъ не одинъ. Изъ эстетиковъ, Страховъ очень смѣло и настойчиво обличалъ Некрасова въ дѣланности эффектовъ и въ поэтической безтактности. Изъ либераловъ, Антоновичъ утверждалъ, что Некрасовъ «не былъ собственно лирическимъ поэтомъ, творящимъ и поющимъ въ поэтическомъ увлеченіи: онъ творилъ холодно-обдуманно и строго сознательно» («Слово». Февраль 1877 г.). Самъ поэтъ въ себѣ сомнѣвается, другіе тоже. Что-нибудь тутъ кроется. Тутъ виноваты: либо природа самаго таланта, либо раздвоеніе въ его функціяхъ, либо—и то и другое вмѣстѣ.

Всѣ признавали даровитость Некрасова. Застигнутый позитивными вкусами общества, онъ искалъ новыхъ дорогъ, новыхъ пріемовъ; онъ заставилъ приверженцевъ чистаго искусства оспаривать его славу и путаться въ опредѣленіяхъ: что же такое собственно поэзія?

Эта большая и мудренная литературная сила напрашивается на изученіе.

«Мнѣ борьба мѣшала быть поэтомъ», говоритъ Некрасовъ. Не одна борьба, но и время, въ которое онъ дѣйствовалъ, и требованіе читателей, и вліяніе руководящихъ критиковъ и, конечно, больше всего—собственная натура Некрасова, самая положительная, дѣльная, земная, какую только можно себѣ представить. Пусть онъ былъ энергичнымъ, искреннимъ, даже пламеннымъ дѣятелемъ слова,—все-таки грунтъ его природы былъ по преимуществу практическій,

вкусы—трезвые и матеріальные. Красота, женская любовь—эти вѣчные родники поэзіи,—почти не пробуждали его вдохновенія. Въ женщинѣ онъ любилъ физическое здоровье, смуглую кожу, румянецъ, полный станъ, стройность и соразмѣрность: «Она мила, дородна и красива» (на Волгѣ), «соразмѣрная, стройная» («Дешевая покупка»), «Гдѣ твое личико смуглое», «Тройка», «Саша» и т. д.

Всѣ лирическія пьесы Некрасова, посвященныя любви, постоянно, роковымъ образомъ, возвращаются къ домашнимъ сценамъ и распрямъ, обнаруживающимъ неуживчивость писателя съ нѣжнымъ поломъ («Если мучимый страстью мятежной», «Поражена потерей невозвратной», «Я посѣтилъ твое кладбище... твой смѣхъ и говоръ... бѣсили мой тяжелый, больной и раздраженный умъ», «Я не люблю иронiи твоей», «Мы съ тобой безтолковые люди: что минута, то вспышка готова», «Да, наша жизнь текла мятежно, разстаться было неизбѣжно», «Нервы и слезы» и пр.). Природа вызываетъ поэтическое чувство въ сердцѣ каждаго, даже не поэта; она составляетъ главное счастье простолюдина и, конечно, въ поклонникѣ народа она должна была найти своего естественнаго, сильнаго пѣвца. Такимъ и былъ Некрасовъ. Его обращенія къ родинѣ, къ Волгѣ, къ русскому простору исполнены порою захватывающаго лиризма; они дышатъ мощью, скорбью и любовью: картины лѣса, деревни, крестьянскаго поля нарисованы ярко и реально, отъ нихъ вѣетъ то свѣжестью, то грустью; въ «Сашѣ» и «Морозѣ» Некрасовъ далъ истинно-поэтическія олицетворенія лѣта и зимы. Но эта отзывчивость къ природѣ, какъ чувство общее всѣмъ,

не составляетъ еще отличительной примѣты богатого поэтическаго темперамента. Да и здѣсь, если вычесть исключительныя настроенія Некрасова, вы откроете въ немъ того же положительнаго человѣка: желчнаго въ ненастье, добраго на свѣжемъ морозцѣ, проклинающаго тифъ и холеру, разносимые петербургскими вѣтрами, вполнѣ довольнаго только на охотѣ, въ своей деревнѣ, за городомъ:

«Любуясь мѣсяцемъ, оглядывая даль,
Мы чувствуемъ въ душѣ ту тихую печаль,
Что слащѣ радости... Откуда чувства эти?
Чѣмъ такъ довольны мы?.. Вѣдь мы уже не дѣти!
Ужель поденный трудъ *наклонности къ мечтамъ*
Еще въ *насъ не убилъ*?.. И намъ ли, бѣдникамъ,
На отвлеченныя природой наслажденья
Свободы краткія отсчитывать мгновенья?
— *Э, полно разсуждать! искать всему причинъ!*
Деревня согнала съ души давнишній сплинъ,
Забыта тяжкая, гнетущая работа,
Докучной бѣдности безсмѣнная забота—
И сердцу весело...

Наконецъ, въ главномъ нервѣ своей дѣятельности, въ томъ, что создало его великую славу, въ печалованіи о народномъ горѣ, въ защитѣ угнетенныхъ и обездоленныхъ,—на чемъ именно Некрасовъ сосредоточивалъ всю силу своего состраданія? На нищетѣ, голодѣ и холодѣ, на болѣзняхъ, на мукахъ отъ зноя въ страдную пору, на трудностяхъ этапнаго перехода, на удушливыхъ потемкахъ каторжныхъ норъ, на вредномъ воздухѣ фабрикъ для дѣтей и рабочихъ, на невыносимыхъ тягостяхъ бурлацкаго труда, на убожествѣ мелкихъ чиновниковъ,—словомъ, всегда и главнымъ образомъ—на матеріаль-

ныхъ невзгодахъ меньшой братіи. Рѣчь его была сильная, проповѣдь горячая и грозная,—но въ основѣ все-таки сидѣлъ человѣкъ дѣла, рачитель объ общественныхъ нуждахъ, краснорѣчивый гигіенистъ или пламенный соціальный депутатъ. Великій день освобожденія крестьянъ, даровавшій народной массѣ блага нравственныя, встрѣтилъ со стороны Некрасова лишь весьма слабый привѣтъ въ видѣ коротенькаго, въ 16 строчекъ, стихотворенія «Свобода»... Некрасовъ не былъ настолько экзальтированъ, чтобы растеряться и ошалѣть въ такую минуту. Онъ тутъ же сказалъ: это не все. Тринадцать лѣтъ спустя, въ своей «Элегіи» (1874 г.), Некрасовъ писалъ:

Я видѣлъ красный день: въ Россіи нѣтъ раба!
И слезы сладкія я пролилъ въ умиленьи...
«Довольно ликовать въ наивномъ увлеченьи»!
Шепнула муза мнѣ: «Пора идти впередъ:
«Народъ освобожденъ, но счастливъ ли народъ?

Все это такъ, но ни слезъ умиленія, ни ликованія Некрасова по поводу освобожденія крестьянъ—ни въ одномъ его стихотвореніи, совпадающимъ съ этой славной эрой, вы не найдете. Неудовлетворенный съ самаго начала, онъ все ждалъ, когда же станетъ «сноснѣй крестьянская страда?», когда побѣжитъ «по лугу, играя и свистя, съ отцовскимъ завтракомъ довольное дитя?» Цѣли земныя, насущныя, всегда оставались болѣе близкими сердцу Некрасова. Такова сущность натуры поэта, обличаемая его книгой. Уже въ самой его личности есть много задатковъ для раздоровъ съ музой.

II.

Содержанію соотвѣтствуетъ и форма. Стихотворный текстъ точно также весьма часто выдаетъ Некрасова. Кто-то, въ похвалу Некрасову, высказалъ, что достоинство его произведеній состоитъ именно въ томъ, что, будучи переложены въ прозу, они, въ виду своей содержательности, ничего бы не потеряли. Предательская похвала! Вѣдь въ такомъ случаѣ возникаетъ неизбѣжный вопросъ: зачѣмъ же они были написаны стихами? Стихотворная форма есть законный видъ искусства, имѣющій свою особенную область. Внѣ этой формы предметы поэзіи дѣлаются неузнаваемыми. Одна лишь музыкальная рѣчь способна передать и запечатлѣть нѣкоторыя неуловимыя настроенія; съ разрушеніемъ мелодіи все исчезаетъ. А у Некрасова дѣйствительно добрыхъ двѣ трети его произведеній могутъ быть превращены въ прозу и не только ничуть отъ этого не пострадаютъ, но даже выиграютъ въ ясности и полнотѣ. Есть цѣлыя страницы, которыя стоитъ только напечатать безъ абзацовъ, съ самой незначительной перестановкой словъ, съ прибавкой двухъ-трехъ союзовъ, и никто не узнаетъ, что это были стихи. Вотъ примѣръ (изъ «Русскихъ женщинъ»).

«Старикъ говоритъ:

— Ты о насъ-то подумай! Вѣдь мы тебѣ не чужіе люди: и отца, и мать, и дитя, наконецъ, ты всѣхъ насъ безразсудно бросаешь. За что же?

— Отецъ! Я исполняю долгъ.

— Но за что же ты обрекаешь себя на муку?

— Я тамъ не буду мучиться. Здѣсь ждетъ меня болѣе страшная мука. Да вѣдь если я, послушная вамъ, останусь, меня разлука истерзаетъ. Не зная покоя ни днемъ, ни ночью, рыдая надъ бѣднымъ сироткой, я все буду думать о моемъ мужѣ, да слышать его кроткій упрекъ...»

Какъ видите, здѣсь нѣтъ ни малѣйшаго слѣда мелодіи, а между тѣмъ это почти буквальное перепечатываніе нижеслѣдующихъ сомнительно-музыкальныхъ строкъ:

Старикъ говорилъ: «Ты подумай о насъ,
Мы люди тебѣ не чужіе:
И мать, и отца, и дитя, наконецъ,
Ты всѣхъ безразсудно бросаешь,
За что же? — «Я долгъ исполняю, отецъ!»
— «За что ты себя обрекаешь
На муку?» — «Не буду я мучиться тамъ!
Здѣсь ждетъ меня страшная мука:
Да если останусь, послушная вамъ,
Меня истерзаетъ разлука.
Не зная покоя ни ночью, ни днемъ,
Рыдая надъ бѣднымъ сироткой,
Все буду я думать о мужѣ моемъ,
Да слышать упрекъ его кроткій...

Къ чему же, спрашивается, здѣсь стихотворная форма, когда она ровно ничего не прибавляетъ къ разсказу ни въ красотѣ, ни въ силѣ впечатлѣній?

И такихъ опытовъ съ некрасовскими стихами можно сдѣлать множество. Что же это доказываетъ? Это доказываетъ, что стихотворная форма, по природѣ своей, не необходима для большинства сюжетовъ, изображаемыхъ авторомъ, и не существенна для передачи его настроенія, что она мало пригодна для того

матеріала, которымъ авторъ такъ часто наполняетъ свой текстъ. «Языкъ боговъ» не сливается съ этимъ матеріаломъ въ одно цѣлое, онъ не преобразовываетъ его въ нѣчто лучшее и легко спадаетъ съ него, какъ бренная шелуха. А попробуйте продѣлать то же самое съ фетовскимъ: «Шопотъ, робкое дыханье»: въ прозѣ эта вещица совсѣмъ погибнетъ, какъ алмазъ, перегорѣвшій въ уголь. Или вздумайте, напримѣръ, перекладывать въ прозу «Демона» или «Онѣгина»,— да въ этихъ стихахъ столько музыки, что вы не совладаете съ ними; рифмы будетъ пѣть въ прозѣ, вамъ будетъ больно дѣлать эту ломку, — вы почувствуете, что вы терзаете, губите нѣчто живое и волшебное... А если бы вамъ и удалось разрушить метръ, напримѣръ, въ какой нибудь строфѣ «Онѣгина», хотя бы имѣющей, повидимому, самое прозаическое содержаніе,—то вы все-таки увидите, что нѣчто обаятельное исчезло, что извѣстная мелодія была тутъ необходима: что рифмы позлащали какую-нибудь шутку, выдвигали острое слово, что складный тонъ создавалъ готовые афоризмы, незабываемые штрихи,—что вообще къ этимъ заколдованнымъ словамъ нельзя прикасаться безнаказанно. А здѣсь, у Некрасова, все это дозволено и нисколько не вредитъ существу дѣла. Почему же Некрасовъ употреблялъ въ этомъ случаѣ стихи? Можно думать, что Некрасовъ добросовѣстно заблуждался и часто самъ не подозрѣвалъ, что пишетъ рифмованную прозу. Онъ не отличался особенною чуткостью къ формѣ и самъ сознавалъ «неуклюжесть» во многихъ случаяхъ своего стиха. Онъ даже впадалъ иногда въ смѣшныя и крупныя музыкальныя ошибки, выбирая для цѣлыхъ

большихъ пьесъ совсѣмъ не подходящій размѣръ. Такъ, напримѣръ, «Русскихъ женщинъ» (княгиня Трубецкая) Некрасовъ написалъ такимъ же размѣромъ, какимъ Жуковскій написалъ свою сказку «Громобой», а Пушкинъ—балладу «Женихъ» (съ тою лишь разницею, что Некрасовъ совсѣмъ отбросилъ женскія рифмы). Ничего нельзя было неудачнѣе придумать. Что вполнѣ годилось, по своей эффектной и звонкой монотонности, къ сказочному сюжету,—то вышло до прискорбія забавно въ примѣненіи къ такому вполнѣ достовѣрному событію, какъ поѣздка княгини Трубецкой въ Сибирь къ сосланному мужу, ея бѣдствія въ дорогѣ, дѣловые разговоры съ губернаторомъ и т. д. Или, напримѣръ, на пушкинскій мотивъ: «Мчатся тучи, вьются тучи», такъ совпадающій съ круженіемъ мятели—Некрасовъ пишетъ слѣдующее:

И откуда чортъ приводитъ
Эти мысли? Бороню,
Управляющій подходитъ;
Низко голову клоню,
Поглядѣть въ глаза не смѣю,
Да и онъ-то не глядитъ—
Знай, накладываетъ въ шею.
Шея, вѣришь ли, трещитъ!
Только стану забываться,
Голосъ барина: Трофимъ!
Недоимку! Кувыркаться
Начинаю передъ нимъ и т. д.

«Ночлеги. Ш. У Трофима».

Итакъ, Некрасовъ могъ и самъ не подозрѣвать, что въ указанныхъ нами случаяхъ онъ пишетъ рифмованную прозу. Въ его время въ дѣлѣ поэзіи (вообще разжалованной), не придавали особеннаго зна-

ченія соотвѣтствію между формой и содержаніемъ. Главное было—содержаніе. А стихотворная форма была все-таки пригоднѣе для распространенія содержимаго въ публикѣ; стихи короче, они не утомляютъ и, по своей складности, легче запоминаются; многіе обрадовались, что могутъ читать стихи, какъ газету; читатели поощряли Некрасова, и онъ охотно вѣрилъ, что его стихи «живѣе къ сердцу принимаются», чѣмъ пушкинскіе («Поэтъ и гражданинъ»). Некрасовъ сталъ этому поддаваться и затѣмъ надолго пріучилъ русскую публику требовать отъ стиховъ прозы. Онъ повліялъ и на всѣхъ начинающихъ поэтовъ послѣдующаго періода: никто изъ нихъ не избѣгъ журнальнаго языка и дѣловой обстоятельности въ самыхъ лирическихъ, по замыслу, пьесахъ. «Но въ чемъ же тутъ бѣда»? спросятъ насъ. «Поэтъ высказалъ все, что ему было нужно сказать; всѣ его прекрасно поняли и полюбили. Чего же больше»... Никакой бѣды, конечно, нѣтъ и побѣдителей не судятъ. Но все должно быть поставлено на свое мѣсто и мы только утверждаемъ, что во многихъ случаяхъ высшая, музыкальная форма рѣчи была обращена Некрасовымъ на дѣло, несвойственное ея природѣ, или была пущена въ ходъ неумѣло, съ непониманіемъ внутреннихъ законовъ этого искусства, и потому для этихъ вещей наступитъ расплата, какъ за всякое насиліе природы: въ поэзіи онѣ жить не будутъ, это была поэзія обиходная, удешевленная для всеобщаго употребленія, поэзія-аплике, мельхіоровая; политура съ нея мѣстами уже сходитъ и современемъ сойдетъ совсѣмъ. Что дѣлать! Поэзія такъ создана, что она живетъ только въ формахъ, неразрывно сли-

тыхъ съ ея содержаніемъ; иначе—неминуемо послѣдуетъ разложеніе.

Намъ могутъ возвразить: но вѣдь можетъ быть поэзія и въ произведеніяхъ, написанныхъ прозою; сколько, напримѣръ, поэзіи въ прозѣ Лермонтова, Тургенева, Гоголя и если нѣкоторыя некрасовскія пьесы, при обращеніи ихъ въ прозу, ничего не теряютъ, то признайте же за ними поэзію, по крайней мѣрѣ, въ этой, не стихотворной формѣ. Но тутъ опять выступаютъ свои непреложные законы каждаго искусства. Несомнѣнно, что и въ прозаической формѣ можетъ содержаться бездна поэзіи. Такую прозу можно перелагать въ стихи съ условіемъ, чтобы стихи внесли нѣчто новое, чего недостаетъ прозѣ—окрылили скрытый въ ней напѣвъ, соотвѣтствовали бы по своей мелодіи настроенію подлинника, какъ музыка на слова романса, и такимъ образомъ, хотя бы нѣсколько расцвѣтили, своеобразно украсили оригиналъ. Но если вы сдѣлаете обратный пріемъ, т. е. если первообразъ, по замыслу автора, написанъ стихами, а вы эти стихи переложите въ прозу и не только ничего не потеряете, но, напротивъ, иногда выиграете, то будьте увѣрены, что это стихи весьма неважные.

Конечно, помощью такого опыта переложенія, реакцію на прозу дастъ только извѣстная часть произведеній Некрасова. Но за то этотъ опытъ (давно, впрочемъ, извѣстный)—непогрѣшимъ, и если что потеряетъ въ прозаическомъ переложеніи, то знайте, что тамъ-то именно большею частью и есть поэзія. И такой поэзіи останется у Некрасова еще очень много,—поэзіи сильной и самобытной.

Предлагаемая нами экспертиза, если вы къ ней

прибѣгнете, покажетъ вамъ, что Некрасовъ по преимуществу является истиннымъ поэтомъ въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ излагаетъ народныя темы народнымъ говоромъ («Въ дорогѣ», «Зеленый шумъ», «Коробейники», «Власъ», «Кому» на Руси жить хорошо», «Крестьянскія дѣти» и т. д.) или когда онъ пишетъ литературнымъ языкомъ пьесы безъ тенденціи («Рыцарь на часъ», «Тишина», «Саша», «Буря», личныя стихотворенія и проч.).

Впрочемъ, обратимся къ подробностямъ.

III.

Нерѣдко впадая въ грубые диссонансы, не особенно чуткій къ поэтическимъ тонкостямъ, Некрасовъ, однако, благодаря своей необычайной даровитости, открылъ для русской поэзіи новые звуки, новыя оригинальныя формы. Онъ былъ къ тому вынужденъ временемъ. Время «Искры», Оффенбаха и великихъ реформъ—глумленія надъ старымъ и созиданія новаго—это время требовало, чтобы поэзія, если она желала имѣть слушателей, понизила свой тонъ, опростилась. Некрасовъ приспособился къ этому трудному положенію. Онъ извлекъ изъ забвенія заброшенный на Олимпѣ анапестъ и на долгіе годы сдѣлалъ этотъ тяжеловатый, но покладистый метръ такимъ же ходячимъ. какимъ со времени Пушкина до Некрасова оставался только воздушный и пѣвучій ямбъ. Этотъ облюбованный Некрасовымъ ритмъ, напоминающій вращательное движеніе шарманки, позволялъ держаться на границахъ поэзіи и прозы, балагурить съ толпою, говорить складно и вульгарно, вставлять ве-

селую и злую шутку, высказывать горькія истины и незамѣтно, замедля тактъ, болѣе торжественными словами, переходить въ витійство. Этимъ размѣромъ, начиная со вступительной пьесы «Украшаютъ тебя добродѣтели», написано большинство произведеній Некрасова и потому за нимъ осталось прозваніе некрасовскаго размѣра. Такимъ способомъ Некрасовъ сохранилъ вниманіе къ стихамъ въ свое трудное время и хотя-бы уже за одно это ему должны сказать большое спасибо эстетики, потерпѣвшіе отъ него столько кровныхъ обидъ. Затѣмъ, унылые дактили также пришлись по сердцу Некрасову: онъ ихъ также приголубилъ и обратилъ въ свою пользу. Онъ сталъ ихъ сочетать въ раздѣльныя двустишія и написалъ такой своеобразной и красивой музыкой цѣлую поэму «Саша». Нѣкоторый пуризмъ, котораго держались въ отношеніи народной рѣчи Кольцовъ и Никитинъ, былъ совершенно отброшенъ Некрасовымъ: онъ пустилъ ее всю цѣликомъ въ поэзію. Съ этимъ, подчасъ весьма жесткимъ матеріаломъ, онъ умѣлъ дѣлать чудеса. Въ «Кому на Руси жить хорошо» пѣвучесть этой совсѣмъ неочищенной народной рѣчи иногда разливается у Некрасова съ такой силой, что въ стремительномъ потокѣ напѣва совершенно исчезаютъ щепки и мусоръ. Въ рифмахъ вообще Некрасовъ былъ искусенъ и богатъ; но особеннаго богатства онъ достигалъ въ простонародныхъ мотивахъ. Лучшимъ примѣромъ тому можетъ служить «Власъ». Короткія строчки «Коробейниковъ» такъ и блещутъ чистыми, складными созвучіями.

«Ой, полна, полна коробушка.
Есть и ситцы, и парча,

Пожалѣй, моя зазнобушка,
Молодецкаго плеча!
Выди, выди въ рожь высокую!
Тамъ до ночки погожу,
А завижу черноокую—
Всѣ товары разложу.
Цѣны самъ платилъ не малыя,
Не торгуйся, не скупись:
Подставляй ка губы алыя,
Ближе къ милому садись!»
Вотъ и пала ночь туманная,
Ждетъ усталый молодецъ.
Чу, идетъ! Пришла желанная,
Продаетъ товаръ купецъ.
Катя бережно торгуется,
Все боится передать.
Парень съ дѣвицей цѣлуется,
Проситъ цѣну набавлять.
Знаетъ только ночь глубокая,
Какъ поладили они.
Распрямись ты, рожь высокая,
Тайну свято сохрани!

Развѣ это не самая неподдѣльная поэзія и развѣ все это возможно передѣлать въ прозу? Невольно продолжаемъ выписку, чтобы показать, что переходъ къ болѣе будничной темѣ нисколько не ослабляетъ блеска и художественности выполненія:

«Ой! легка легка коробушка,
Плечъ не рѣжетъ ремешокъ!
А всего взяла зазнобушка
Бирюзовый перстенекъ.
Далъ ей ситцу штуку цѣлую.
Ленту алую для кос,
Поясокъ—рубаху бѣлую
Подпоясать въ сѣнокосъ,—

Все поклала ненаглядная
Въ коробъ, кромѣ перстенька:
«Не хочу ходить нарядная
Безъ сердечнаго дружка!»
То-то дуры вы, молодочки!
Не сама ли принесла
Полуштофикъ сладкой водочки?
А подарковъ не взяла!
Такъ постой же! Нерушимое
Обѣщаньице даю:
У отца дитя любимое!
Ты попомни рѣчь мою:
Опорожнится коробушка,
На Покровъ домой приду,
И тебя, душа-зазнобушка,
Въ Божью церковь поведу!»
и т. д.

А какъ, напримѣръ, складны торговые выкрики дядюшки Якова:

«Новы коврижки—
Гляди-ка: книжки!
Мальчикъ-сударикъ,
Купи букварикъ!
Отцы почтенны!
Книжки нецѣнны:
По гривнѣ штука—
Дѣткамъ наука!
Для ребятишекъ
Тимошекъ, Гришекъ,
Гаврюшекъ, Ванекъ,
Букварь не пряникъ,
А почитай-ка—
Языкъ прикусишь...
Букварь не сайка,
А какъ раскусишь,
Слаще орѣха!
Пятокъ—полтина,

Глянь—и картина!
Ей-ей, утѣха!
Уменъ съ нимъ будешь,
Денегъ добудешь...
По буквари!
По буквари!
Хватай-бери!
Читай-смотри!»

Хотя это сдѣлано по системѣ раешниковъ и разносчиковъ, но обиліе созвучій (почти по слову въ строкѣ) обличаетъ несомнѣнную виртуозность автора въ рифмѣ. Была у Некрасова и недюжинная способность находить удачные припѣвы: «Умеръ, Касьяновна, умеръ, голубушка, и приказалъ долго жить», «Холодно, странничекъ, холодно, голодно, родименькій, голодно», «Вотъ пріѣдетъ баринъ: баринъ насъ разсудитъ» и т. д. Наконецъ, въ пьесахъ, написанныхъ ямбами, Некрасовъ достигалъ иногда чрезвычайно красивой плавности стиха («Тишина», «На Волгѣ», «Поэтъ и Гражданинъ», короткія лирическія пьесы въ родѣ: «Внимая ужасамъ войны», «Прости! не помни дней паденья», элегіи «Послѣднія пѣсни» и другіе). Все это показываетъ, что Некрасовъ обладалъ обширнымъ музыкальнымъ дарованіемъ, но ужъ таковъ былъ складъ натуры поэта, что онъ постоянно вступалъ въ раздоръ съ мелодіей (какъ съ тѣми женщинами, которыхъ любилъ) и толкалъ эту мелодію на дѣло, ей совсѣмъ не подходящее, но болѣе близкое собственнымъ его стремленіямъ и вкусамъ.

Послѣ уничтоженія своего перваго сборника «Мечты и звуки» (въ которомъ—невозможно вообразить!—воспѣвались привидѣнія и загробныя свиданія душъ), Некрасовъ круто повернулъ къ сатирѣ. На-

чавъ съ шутокъ и куплетовъ, онъ подымалъ тонъ все выше и выше, говорилъ все злѣе и свободнѣе, и создалъ самыя разнообразныя формы стихотворныхъ обличеній: разсказы, маленькія поэмы, діалоги, картинки, панорамы уличной жизни, обширные, талантливѣйшіе фельетоны съ прихотливыми переходами сюжета и настроенія, а иногда и торжественныя проповѣди. Къ послѣднимъ относятся двѣ пьесы, прогремѣвшія на всю Россію, облетѣвшія всѣ сцены и литературные вечера, извѣстныя въ свое время каждому наизусть и потому какъ бы наиболѣе связанныя съ памятью о Некрасовѣ: «Убогая и нарядная» и «Размышленія у параднаго подъѣзда». Онѣ очень характерны. Дѣйствіе ихъ на общество было потому такъ сильно, что въ нихъ Некрасовъ находился наиболѣе въ гармоніи съ своими стремленіями и призваніемъ, а также — съ настроеніемъ времени. По ихъ упадку можно судить и о степени обветшанія некрасовской музы. Если вернуться къ прошлому и настроить себя на тогдашній ладъ,—то эти двѣ пьесы, какъ вещи извѣстнаго стиля, удержатъ и теперь еще свою особенную красоту и силу. Въ «Убогой и нарядной» первые три стиха могутъ быть названы вѣчными:

Безпокойная ласковость взгляда
И поддѣльная краска ланитъ,
И убогая роскошь наряда—
Все не въ пользу ея говоритъ.

«Безпокойная ласковость взгляда», «убогая роскошь наряда»—здѣсь каждый эпитетъ, каждое слово полны красокъ и содержанія; по сжатости и выразительности, по художественной правдѣ, эти строки

равны лучшимъ пушкинскимъ строкамъ. Семейная обстановка «убогой», вся ея недолгая карьера описаны кратко, сильно и трогательно. По адресу «нарядной» стихъ такъ и блещетъ клеймящимъ краснорѣчіемъ: «Брилліанты, цвѣты, кружева, доводящіе умъ до восторга, и на лбу роковыя слова: «продается съ публичнаго торга»... Это рѣшительно неизгладимый ударъ бича! «Парадный подъѣздъ», болѣе близкій сердцу автора, и поблекъ гораздо болѣе. Правда, въ этой пьесѣ всегда были преувеличенія, какъ и подобаетъ въ сатирѣ, но многое стало непонятнымъ, потому что мы слишкомъ далеко ушли отъ крѣпостного права. Недавно, напримѣръ, кто-то намъ замѣтилъ, что особенно приторно и фальшиво удаленіе крестьянъ отъ подъѣзда вельможи съ непокрытыми головами: «и покуда я видѣть ихъ могъ, съ непокрытыми шли головами»...—«Чего это они такъ шли»! смѣясь, восклицалъ критикъ. А между тѣмъ, во время крѣпостного права мужикъ не смѣлъ покрывать головы ни передъ однимъ прохожимъ дворянскаго вида и, слѣдовательно, на петербургской парадной улицѣ онъ едва ли имѣлъ случай надѣть шапку. Есть преувеличенія въ этомъ стихотвореніи, но есть и большая сила. Группа челобитчиковъ нарисована выразительно и ярко, обращеніе поэта къ вельможѣ полно благородной страсти, кончина вельможи воспѣта съ предательскою музыкальностью, вслѣдъ его гробу брошенъ задавленный шопотъ негодованія, тирада о народномъ стонѣ дышитъ неподдѣльной скорбью, а конецъ—вызовъ къ народу—заключаетъ пьесу громаднымъ сценическимъ эффектомъ. Въ этихъ двухъ вещахъ Некрасовъ отразился весь, въ своей настоя-

щей сущности. По природѣ своей, онъ болѣе всего былъ площадной ораторъ съ трагическими нотами въ голосѣ, вооруженный бичемъ и жаломъ сатиры, — адвокатъ голодающей и приниженной массы, дѣйствующій воплями, гиперболами, вымыслами документами, насмѣшками, иногда безъ разбора, чѣмъ попало, но всегда дающій сильно почувствовать свое негодующее слово. Недаромъ Некрасовъ, какъ бы обмолвясь, самъ назвалъ себя *витіей:* «и погромче насъ были витіи — да не сдѣлали пользы перомъ». Не безъ основанія и Достоевскій называлъ Некрасова «глашатаемъ».

Кстати о гиперболѣ. Она, конечно, допустима въ сатирѣ, какъ пряность. Но Некрасовъ нѣсколько злоупотреблялъ ею. Уже Страховъ ставилъ ему въ вину такія преувеличенія, что какой-то жалкій чиновникъ (въ стихотвореніи «О погодѣ») «*четырнадцать разъ* погоралъ», что во время наводненія «цѣлую ночь пушечный громъ грохоталъ» и «вся столица молилась», что однажды въ сильный морозъ «на пространствѣ *пяти саженей*» можно было насчитать «*до сотни* отмороженныхъ щекъ и ушей». Но у Некрасова бываютъ и болѣе коварныя преувеличенія, не въ одномъ словѣ или сравненіи, а въ цѣломъ тонѣ картины, и притомъ—выраженныя съ такимъ апломбомъ, что читатель сразу и не опомнится. Зато тѣмъ горше дѣлается впослѣдствіи, когда вдругъ, съ послѣднимъ ударомъ кисти, мгновенно почувствуется фальшь цѣлаго образа. Вотъ, напримѣръ:

Въ нашей улицѣ жизнь трудовая:
Начинаютъ ни свѣтъ, ни заря,
Свой *ужасный* концертъ, припѣвая,

Токари, рѣзчики, слесаря,
А въ отвѣтъ имъ *гремитъ* мостовая!
Дикій крикъ продавца-мужика,
И шарманка съ *пронзительнымъ* воемъ,
И кондукторъ съ *трубой*, и войска,
Съ *барабаннымъ* идущія *боемъ*,
Понуканье измученныхъ клячъ,
Чуть живыхъ, окровавленныхъ, грязныхъ,
И дѣтей *раздирающій* плачъ
На рукахъ у старухъ безобразныхъ,
Все сливается, стонетъ, гудетъ,
Какъ-то глухо и *грозно рокочетъ*,
Словно цѣпи куютъ на несчастный народъ,
Словно городъ обрушиться хочетъ.

Видалъ ли кто-нибудь, въ какіе бы то ни было часы дня или ночи, такую «трудовую» улицу въ Петербургѣ, при вступленіи въ которую его бы охватилъ слитый неистовый гулъ и грохотъ, описанный поэтомъ? Какъ всѣ улицы Петербурга, болѣе или менѣе удаленныя отъ центра, подобная трудовая улица обыкновенно представляетъ изъ себя наружный видъ холоднаго благообразія, порядка и сравнительной безлюдности. И читатель невольно раздражается неправдой...

Этотъ дешевый эффектъ—стращать фальшивыми звуковыми впечатлѣніями—составляетъ слабую струнку Некрасова. Мы укажемъ еще одно мѣсто въ «Русскихъ женщинахъ», т. е. уже не въ сатирѣ, а въ поэмѣ. Княгиня Трубецкая разговариваетъ съ мужемъ на свиданіи въ Петропавловской крѣпости. И вдругъ говоритъ:

«О милый! Что сказалъ ты? Словъ
Не слышу я твоихъ.
То этотъ *страшный* бой часовъ,
То *крики* часовыхъ!»

Возможно ли, чтобы меланхолическій звонъ курантовъ и окликъ часового сочетались въ такой оглушительный звукъ, который бы не позволилъ разслышать словъ собесѣдника на самомъ близкомъ разстояніи, въ уединенной камерѣ? Чего другого, а тишины въ Петропавловской крѣпости, кажется, достаточно. Такихъ безвкусныхъ пересоловъ у Некрасова найдется много. Шаржъ въ описаніяхъ, въ сравненіяхъ портитъ иногда самыя дивныя страницы. Напримѣръ, въ «Тишинѣ», послѣ прекраснаго и поэтическаго воззванія къ родинѣ, поэтъ описываетъ поля съ рожью колосистой, лѣсъ—и вдругъ, выѣхавъ на дорогу, радуется, что «пыль не стоитъ уже столбами, *прибитая къ землѣ слезами рекрутскихъ женъ и матерей*». Этотъ невообразимый дождь, освѣжившій большую дорогу—совершенно нестерпимъ.

Возвращаясь къ сатирамъ, надо сказать, что въ нихъ все-таки виденъ огромный талантъ Некрасова. Въ большихъ сатирахъ («Кому холодно—кому жарко», «Газетная», «Балетъ», «Герои и современники», «Медвѣжья охота» и др.), Некрасовъ возвысилъ стихотворный фельетонъ до значенія крупнаго литературнаго произведенія. Оригинальная мозаика этихъ причудливыхъ очерковъ содержитъ превосходные этюды Петербурга того времени. Здѣсь постоянно смѣняется крикливая каррикатура—вѣрнымъ и живымъ образомъ, желчная иронія—задушевнымъ словомъ, журнальная проза — неожиданной поэтической строфой. Такъ, послѣ указаннаго нами описанія «трудовой улицы» слѣдуетъ нѣжное, лирическое обращеніе къ столичнымъ дѣтямъ-труженикамъ; послѣ невѣроятно-трагическихъ приключеній чиновника, погорѣвшаго четыр-

надцать разъ, встрѣчается знаменитая трогательная строфа о примѣтахъ, по которымъ можно розыскать могилу писателя и учителя; въ «Балетѣ» есть полное грусти, набросанное живыми красками, описаніе рекрутскаго обоза; въ «Герояхъ времени» — множество мѣткихъ куплетовъ о современныхъ дѣятеляхъ и учрежденіяхъ, напримѣръ, блестящее юморомъ изображеніе окружнаго суда: «На Литейной такое есть зданіе» и т. д. И всегда, при всемъ разнообразіи сюжетовъ и пестротѣ изложенія, вы слышите безсмѣнно-звучащую ноту протестующаго гражданина, который ни на минуту не забываетъ своей боевой позиціи. Въ этихъ мемуарахъ необычайно умнаго человѣка и, при томъ, искуснаго версификатора, разсыпано много такого, что еще долго будетъ подмывать и трогать людей реформеннаго періода и ихъ преемниковъ.

О поэмахъ Некрасова мы уже отчасти говорили. Въ нихъ повторяется то же чередованіе поэзіи и прозы, перемѣшанныхъ, какъ суша съ водою, въ хаосѣ. Раздѣлять ихъ, указывать подробности мы не станемъ. Остановимся на «Русскихъ женщинахъ» — самомъ неудачномъ и поучительномъ произведеніи Некрасова. Здѣсь онъ виденъ весь насквозь, съ своей закулисной искусственной работой и слабымъ художественнымъ чутьемъ. Нѣкоторые крупные недостатки были уже нами указаны. Но и въ цѣломъ, это—вещь отъ начала до конца прозаическая. Планъ поэмы весьма нехитрый: въ первой части описывается долгій и мучительный путь княгини Трубецкой въ Сибирь; во второй, чтобы избѣгнуть повтореній — прибытіе другой героини, княгини Волконской, на каторгу, самая каторга и свиданіе обѣихъ женъ съ мужьями.

Для размазыванія повѣствованія Некрасовъ поручаетъ княгинѣ Трубецкой переживать свои собственныя путевыя впечатлѣнія въ Римѣ, а княгинѣ Волконской—въ Крыму. Княгиню Трубецкую онъ даже заставляетъ уже прямо à la Некрасовъ переноситься мыслью изъ Ватикана на Волгу, къ бурлакамъ. Пользуясь біографіей Пушкина и онѣгинской строфой о ножкахъ, Некрасовъ на минуту показываетъ намъ тѣнь великаго поэта рядомъ съ Волконской. Но этотъ образъ вышелъ безцвѣтнымъ. Автору «Аріона» и «Посланія въ Сибирь»,—воспріимчивому, какъ порохъ, свободолюбивому, смѣлому и (непростительно забывать) геніальному Пушкину—Некрасовъ влагаетъ въ уста водянистые стихи, нѣсколько приглаженные, «ради формы» и богато уснащенные архаизмами: «сей», «хладъ», «пенаты отцовъ», «сѣни домашняго сада», «осушатся полныя чаши» и т. п., какъ будто этотъ старинный языкъ, отъ котораго самъ Пушкинъ такъ рано отсталъ, былъ характерною чертою его поэзіи. Одинъ изъ критиковъ, благопріятныхъ Некрасову, объяснялъ неудачу «Русскихъ женщинъ» тѣмъ, что здѣсь Некрасовъ вышелъ изъ своей привычной сферы. Едва ли это такъ. Политическая ссылка — тема вполнѣ некрасовская. Его постоянно тянуло къ этому сюжету, но и въ приторномъ разсказѣ «Дѣдушка», и въ поэмѣ «Несчастные» (гдѣ есть превосходное описаніе петербургскаго утра) — фигуры ссыльныхъ ему не удавались. Вѣрнѣе, что Некрасову недоставало настоящаго творчества, умѣнія понять и воспроизвесть минувшее время, исчезнувшіе характеры; а для изображенія судьбы Волконской и Трубецкой требовался еще и настоящій ли-

ризмъ, чувство глубокое и простое, чуждое пафоса и риторики. Всего этого не было у Некрасова. Голые факты изъ жизни двухъ декабристокъ всегда будутъ производить болѣе трогательное впечатлѣніе, чѣмъ затѣйливые узоры, росписанные Некрасовымъ на ихъ основѣ. А сострадание къ ссыльнымъ глубже и сильнѣе, чѣмъ во всѣхъ измышленіяхъ Некрасова, звучитъ въ слѣдующихъ простыхъ словахъ Пушкина:

«Во глубинѣ сибирскихъ рудъ
Храните гордое терпѣнье;
Не пропадетъ вашъ скорбный трудъ
И думъ высокое стремленье.

Любовь и дружество до васъ
Дойдутъ сквозь мрачные затворы,
Какъ въ ваши каторжныя норы
Доходитъ мой свободный гласъ.

Оковы тяжкія падутъ,
Темницы рухнутъ—и свобода
Васъ приметъ радостно у входа
И братья мечь вамъ отдадутъ».

На этотъ сердечный и цѣлящій голосъ пришелъ даже благородный отвѣтъ Одоевскаго изъ каторги: «струнъ вѣщихъ *пламенные* звуки до слуха нашего дошли»...

IV.

Лирическія стихотворенія Некрасова отличаются тою особенностью, что за которое бы изъ нихъ вы ни взялись, вы въ немъ найдете одного только Некрасова,—не широкую индивидуальность поэта, не то «я», которымъ многіе поэты начинаютъ свои стихо-

творенія съ общаго голоса всего человѣчества, но именно — одного только Некрасова съ исключительными чертами его жизни и личности. Никогда, читая его, вы не забудетесь настолько, чтобы передъ вами исчезъ авторъ, чтобы въ его пѣсняхъ вы нашли что-то свое, до такой степени интимное, будто кто-то невѣдомый подслушалъ ваше собственное сердце. Въ личныхъ стихотвореніяхъ онъ всегда остается личнымъ и въ большинствѣ случаевъ — немного театральнымъ. Его чувство часто бываетъ глубокимъ, сильнымъ, но никогда простымъ, наивнымъ, а всегда — съ оттѣнкомъ торжественности. Почти всѣ его лирическія пьесы дѣлятся на двѣ равныхъ половины: одна касается пререканій съ женщинами, другая — литературной дѣятельности и общественной роли самого поэта. Въ обѣихъ сферахъ вамъ трудно перенести что бы то ни было на себя: со многимъ вы можете согласиться, но все остается достояніемъ рѣзкой личности самого автора. Некрасовъ говоритъ вамъ, напримѣръ, о своей музѣ, о ея назначеніи, о томъ, что онъ завидуетъ «незлобливому поэту»; онъ опровергаетъ взводимыя на него клеветы, клянется въ своей искренности — опасается, что его имя будетъ забыто, или надѣется, что его помянутъ добрымъ словомъ, даже пророчитъ себѣ славу, — или зоветъ толпу вмѣстѣ съ нимъ помянуть несчастныхъ, или даетъ завѣщательныя наставленія, описываетъ свой недугъ—и все это рѣшительно неотдѣлимо отъ представленія о немъ самомъ. Такъ, что во всѣхъ этихъ стихотвореніяхъ Некрасовъ почти никогда не бываетъ невидимымъ другомъ, двойникомъ своего читателя. Едва ли можно насчитать у Некрасова до де-

сяти стихотвореній, имѣющихъ болѣе или менѣе общее примѣненіе, въ родѣ: «Внимая ужасамъ войны», «Разбиты всѣ привязанности», «Разумъ вступилъ въ свои холодныя права», «Я сегодня такъ грустно настроенъ», «Прости! не помни дней паденья», «Бьется сердце безпокойное» и прелестнѣйшая элегія: «Ахъ! что изгнанье, заточенье!». Кажется, кромѣ этихъ пьесъ, нѣтъ больше ни одной.

Но во всѣхъ стихотвореніяхъ, въ которыхъ Некрасовъ говоритъ о своей миссіи, есть несомнѣнная поэзія. Въ нихъ прежде всего — полная гармонія между формой и содержаніемъ. Всѣ они написаны плавнымъ, выразительнымъ, отдѣланнымъ стихомъ. Въ нихъ Некрасовъ будто прихорашивался, покидая свой поденный трудъ, и выходилъ на эстраду передъ толпой, въ вѣнкѣ и тогѣ, въ настоящемъ костюмѣ поэта. Онъ любилъ эти большіе выходы, эти праздничные напѣвы своей музы, нѣсколько эффектные, но всегда искренніе, вызванные мучительнымъ сомнѣніемъ, что его не понимаютъ, что ему не вѣрятъ, что самую лиру считаютъ въ его рукахъ незаконнымъ орудіемъ борьбы. И онъ бывалъ въ этихъ пѣсняхъ очень силенъ, очень краснорѣчивъ; онѣ помогали его дѣлу, увеличивали число его союзниковъ и поклонниковъ. Изъ нихъ можно было бы составить цѣлый кодексъ тенденціозной поэзіи, самую сильную ея защиту. Почти всѣ эти стихотворенія заучивались наизусть, почти всѣ они прекрасны.

Увы! пока народы
Влачатся въ нищетѣ, покорствуя бичамъ,
Какъ тощія стада по скошеннымъ лугамъ,
Оплакивать ихъ рокъ, служить имъ будетъ муза,

И въ мірѣ нѣтъ прочнѣй, прекраснѣе союза!..
Толпѣ напоминать, что бѣдствуетъ народъ
Въ то время, какъ она ликуетъ и поетъ,
Къ народу возбуждать вниманье сильныхъ міра —
Чему достойнѣе служить могла бы лира?
Я лиру посвятилъ народу своему.
Быть можетъ, я умру невѣдомый ему,
Но я ему служилъ—и сердцемъ я спокоенъ...
Пускай наноситъ вредъ врагу не каждый воинъ,
Но каждый въ бой иди! А бой рѣшитъ судьба...

(«Элегія» А. Н. Е—ву).

Иногда въ этихъ пѣсняхъ Некрасовъ достигалъ истиннаго величія:

...Но съ дѣтства прочнаго и кровнаго союза
Со мною разорвать не торопилась муза;
Чрезъ бездны темныя насилія и зла,
Труда и голода она меня вела —
Почувствовать свои страданья научила
И свѣту возвѣстить о нихъ благословила...

(«Муза»).

Здѣсь уже поэзія, конечно, не въ теоріяхъ, которыя проповѣдуетъ поэтъ, а въ его собственной участи, въ его роли, въ его страстной личности, мучимой чужими, безотвѣтными для него страданіями.

Въ «Послѣднихъ пѣсняхъ» стихъ Некрасова получилъ какую-то особенную чистоту и прелесть: его «Баюшки-баю» положительно напоминаетъ Пушкина. Къ числу лирическихъ пьесъ мы относимъ также большое стихотвореніе или цѣлую поэму «Рыцарь на часъ»—самое совершенное созданіе Некрасова. Въ ясную морозную ночь, среди деревенскаго поля, подстрекаемый чуткою тишиной, поэтъ вглядывается въ свое прошлое, переносится мыслью на могилу матери

и глубоко терзается своими заблужденіями. Трезвая четкость ландшафта, написаннаго рукою мастера, здѣсь какъ-то страшно сочетается съ такимъ же яснымъ взглядомъ поэта въ глубину своей совѣсти. Выливаются чудныя строфы покаянія... На утро—благая рѣшимость тускнѣетъ и исчезаетъ. Эта яркая, простая и потрясающая пьеса принадлежитъ къ лучшимъ созданіямъ русской музы. Читатель всѣхъ временъ остановится на ней съ любовью; онъ невольно поддастся обаянію животрепещущихъ движеній души, запечатлѣнныхъ въ ея сильной и грустной музыкѣ.

V.

Наконецъ остается общій вопросъ о народѣ—объ униженныхъ и оскорбленныхъ. Эти два слова неизбѣжно напоминаютъ Достоевскаго. Намъ кажется, что будущій историкъ литературы сумѣетъ угадать родственныя черты въ демократизмѣ Некрасова и Достоевскаго. Недаромъ эти два писателя вмѣстѣ проливали свои юношескія слезы надъ романомъ «Бѣдные люди». Недаромъ Некрасовъ писалъ Достоевскому, что подъ именемъ Крота въ «Несчастныхъ» онъ желалъ изобразить его, Достоевскаго, въ ссылкѣ. Способъ достиженія у этихъ двухъ писателей противоположный, но сущность очень близка. Вспомните монологъ Мармеладова, соціальныя теоріи Раскольникова, проповѣди отца Зосимы. Разница въ томъ, что одинъ дѣйствовалъ буйно и открыто, чуть ли не съ мечемъ гражданина въ рукѣ, какъ принято изображать Минина, а другой—подъ смиренной монашеской рясой... Но не въ томъ дѣло. Постоянно возбуждался

вопросъ: искренно ли любилъ Некрасовъ русскій народъ и обездоленныхъ вообще? Для насъ этотъ вопросъ, внѣ всякихъ біографическихъ развѣдокъ, имѣетъ значеніе лишь въ такомъ смыслѣ: чувствуется ли любовь Некрасова къ народу въ его произведеніяхъ?

Страховъ, одинъ изъ авторитетныхъ изслѣдователей нашей словесности, высказалъ сомнѣніе въ искренности Некрасова или, вѣрнѣе, отмѣтилъ у него высокомѣрную нотку въ отзывахъ о народѣ. «Некрасовъ,—пишетъ Страховъ,—никогда не можетъ воздержаться отъ роли просвѣщеннаго, тонко развитаго петербургскаго чиновника (?) и журналиста, и, такъ или иначе, но всегда выкажетъ свое превосходство надъ темнымъ людомъ, которому сочувствуетъ. Цѣлый рядъ стихотвореній этого поэта посвященъ изображенію грубости и дикости русскаго народа. Какъ изящное чувство г. Некрасова оскорбляется *передникомъ*, *завязаннымъ подъ мышки*, такъ его гуманныя и просвѣщенныя идеи постоянно въ разладѣ съ грубымъ бытомъ, съ грубыми понятіями, съ грубой душою и рѣчью простыхъ людей. Онъ пишетъ особыя стихотворенія на такія, будто бы, глубоко *народныя* темы: «Милаго побои недолго болятъ!» (Катерина), или: «Намъ съ лица не воду пить, и съ корявой можно жить». Онъ всегда не прочь грустно посмѣяться или тоскливо поглумиться надъ народомъ»...

«Въ насъ подъ кровлею отеческой
Не запало ни одно
Жизни чистой, человѣческой
Плодотворное зерно».

«Вотъ настоящій взглядъ г. Некрасова на Россію и русскій народъ; при такихъ взглядахъ мудрено быть народнымъ поэтомъ и бросить лучи сознанія на пути Провидѣнія, выразившіеся «въ нашей исторіи» (Замѣтка о Пушкинѣ, стр. 136 и 137). Въ предисловіи къ своей книгѣ Страховъ предваряетъ, что нѣкоторыя его статьи «имѣютъ слишкомъ крикливый тонъ, отзывающійся дурными привычками журналистики» (XVIII). Кажется, приведенныя нами цитаты принадлежатъ именно къ такимъ злополучнымъ страницамъ. Тутъ, повидимому, объективность измѣнила Страхову. Стихи, взятые имъ изъ Некрасова, нисколько не доказываютъ его положеній. Грубая живопись Некрасова соотвѣтствуетъ грубости предмета; она разсчитана на то, чтобы показать убожество жизни крестьянина, его почти животное существованіе, его ироническое примиреніе со всякими невзгодами; глумленія же надъ народомъ самого поэта нигдѣ рѣшительно нѣтъ и слѣда въ его произведеніяхъ. «Чувства изящнаго» въ Некрасовѣ было весьма мало и вотъ ужъ кто никогда бы не сталъ имъ гордиться! Наконецъ, строфа о «Кровлѣ отеческой» взята г. Страховымъ изъ колыбельной пѣсни Еремушкѣ, которую Некрасовъ напѣваетъ крестьянскому ребенку, и здѣсь поэтъ говоритъ о своей кровлѣ, о своемъ *крѣпостническомъ* воспитаніи, о воспитаніи отживающаго поколѣнія и предваряетъ ребенка, чтобы тотъ не вливалъ въ «старую, готовую форму» новую силу благородныхъ юныхъ дней. Гдѣ же здѣсь непониманіе Россіи или непониманіе народа?

Для насъ все равно: вѣрно или невѣрно разумѣлъ Некрасовъ исторію русскаго народа и высшія судьбы

его призванія. Для насъ важно одно: видна ли его любовь къ народу въ его произведеніяхъ? На этотъ вопросъ не можетъ быть иного отвѣта, кромѣ утвердительнаго. Эта любовь—не только къ народу, но и ко всѣмъ обездоленнымъ и голодающимъ—течетъ у Некрасова лавою по всѣмъ его произведеніямъ. Она имѣетъ всѣ оттѣнки: раздирающей душу скорби («Морозъ»), смѣлой защиты передъ сильными міра («Парадный подъѣздъ»), доброй ласки отца («Крестьянскія дѣти»), горячей заботы публициста («Плачъ дѣтей», «Желѣзная дорога»), вдохновеннаго увлеченія поэта («Коробейники», «Зеленый шумъ») и т. д., и т. д. Какой же источникъ этой любви? Намъ кажется, здѣсь вліяли два фактора: во-первыхъ, эпоха общей влюбленности въ крестьянскую массу; во-вторыхъ, событія въ личной жизни поэта.

Помимо всѣмъ извѣстныхъ впечатлѣній дѣтства, на Некрасова самымъ рѣшительнымъ образомъ повліяла нищета, перенесенная имъ въ Петербургѣ, въ годы юности. Страшно читать въ его біографіи, какъ онъ умиралъ съ голоду, какъ лишился своего бѣднаго угла за неимѣніемъ средствъ его оплачивать, какъ, всѣми покинутый, дрогнулъ отъ холода на улицѣ, какъ надъ нимъ сжалился какой-то нищій, который увелъ его съ собою въ отдаленный ночлежный пріютъ и какъ здѣсь, среди оборванной толпы, Некрасовъ добылъ себѣ кусокъ хлѣба составленіемъ прошенія, за которое получилъ 15 к. «Я поклялся не умереть на чердакѣ, я убивалъ въ себѣ идеализмъ, я развивалъ въ себѣ практическую жилку», говорилъ онъ впослѣдствіи, вспоминая это время. Въ тѣ горь-

кіе, незабываемые дни этотъ человѣкъ взглянулъ глазами пролетарія на красивую жизнь столицы; глубоко и навсегда засѣло въ немъ чувство обиды. И когда онъ выбрался изъ «бездны труда, голода и мрака», онъ понялъ, что значитъ матеріальный достатокъ. «Одинъ я между идеалистами былъ практикъ», говорилъ Некрасовъ о кружкѣ своихъ литературныхъ друзей и сподвижниковъ. И вотъ, содѣйствовать по мѣрѣ силъ болѣе равномѣрному распредѣленію земныхъ благъ—стало его завѣтной думой. Для этого передъ нимъ раскрылась модная, богатая, неисчерпаемая тема—народъ. Въ то время вся лучшая доля нашего общества видѣла въ народной массѣ свою надежду, свое возрожденіе; мечтали о «разрушеніи стѣны», о «слитіи интеллигенціи съ народомъ» и о «великихъ результатахъ» такого еще неиспробованнаго, грандіознаго дѣла. Долгіе годы теперь, кажется, показали, что, по мѣрѣ претворенія крестьянина въ интеллигента, интеллигенція можетъ численно разростаться, но ея природныя черты едва ли отъ этого измѣнятся. Впрочемъ, проницательный Некрасовъ и тогда не заносился въ облака; но общее тяготѣніе къ народу, съ которымъ онъ бокъ-о-бокъ выстрадалъ голодъ,—было ему наруку. Изъ жизни этого народа онъ сталъ брать темы для своихъ потрясающихъ картинъ. Онъ увидѣлъ свой успѣхъ; эта работа его увлекла. По натурѣ сдержанный и крутой, почти не отзывчивый на чувство прекраснаго, человѣкъ сильный и глубокій, но изуродованный и огорченный жизнью,—Некрасовъ нуждался въ отмщеніи за обиды судьбы и онъ полюбилъ мстить само-

довольнымъ за несчастныхъ. Граница между искреннимъ и искусственнымъ у него потерялась. Часто онъ любилъ только «мечту свою», часто обливался слезами «надъ вымысломъ». Но онъ чувствовалъ себя хозяиномъ скорбящаго народнаго царства,—этихъ необозримо-богатыхъ владѣній для извлеченія изъ нихъ въ каждую минуту чего нибудь ужасающаго для «сильныхъ міра». Народъ «безмолвствовалъ», но это только придавало еще болѣе трагическій оттѣнокъ пѣснямъ Некрасова. Онъ увлекался своею миссіей, облагораживался въ ней, возвышался до голоса истиннаго гражданина, видѣлъ въ ней свою славу, свое искупленіе за какой-то грѣхъ, на который содержатся горькіе, сдержанные намеки въ его поэзіи. Въ теченіе многихъ лѣтъ на глазахъ цѣлой Россіи развертывался этотъ романъ Некрасова съ народомъ. Поэзія была уже не только въ томъ, что онъ писалъ, но въ самой его роли, въ этой исторіи нераздѣленной, болѣзненной любви Некрасова къ народу. Такъ что, когда онъ умеръ, то его, издавна уже избалованнаго богатствомъ, несмѣтная толпа хоронила со слезами, какъ страдальца за народъ и убогихъ.

Что же осталось отъ этой яркой и шумной дѣятельности? Нужно сказать правду, что вкладъ Некрасова въ вѣчную сокровищницу поэзіи гораздо меньше его славы, его имени. И теперь уже, по истеченіи двѣнадцати лѣтъ, самыя шумныя его вещи значительно утратили свое обаяніе. Онъ во многомъ и такъ скоро сдѣлался положительно старомоднымъ. Трудно заглядывать въ будущее, но, быть можетъ, правы тѣ, которые говорятъ, что все, чѣмъ блисталъ

Некрасовъ, забудется, а что, напротивъ, его произведенія, незамѣченныя въ свое время, всплывутъ и останутся вѣчными. Впрочемъ, въ произведеніяхъ Некрасова слишкомъ много ума, чтобы они утратили интересъ историческій. Соціальному вопросу еще долго, долго суждено существовать. Какъ документъ, свидѣтельствующій о горячей борьбѣ, какъ иллюстрація къ общественному злу, книга Некрасова можетъ еще не разъ всплывать, служить орудіемъ, перечитываться. Но практическіе интересы, съ которыми она связана, всегда будутъ ниже внутренней, общей жизни человѣчества. Не всѣ люди составляютъ изъ себя ландверъ для завоеванія гражданской свободы, — а тѣмъ, которые не входятъ въ такой ландверъ, книга Некрасова рѣдко доставитъ отраду. Всѣ русскіе люди, конечно, прочтутъ ее *обязательно* и, мѣстами, съ удивленіемъ передъ его талантомъ, но по собственному побужденію брать и перечитывать ее можно лишь въ особенномъ, исключительномъ настроеніи.

Впрочемъ, общій голосъ, какъ бы по инстинкту, произнесъ Некрасову точно такой же приговоръ еще въ минуту самаго жаркаго поклоненія. Его прозвали «поэтомъ-гражданиномъ». Что это значитъ? Къ чему эта прибавка къ слову поэтъ? Коренное слово такъ велико, что всякая приставка можетъ только уменьшить его... Лестно ли для поэтической славы сказать «поэтъ-гласный Думы» или даже «поэтъ-полководецъ»? Мы знаемъ, напримѣръ, «поэта-партизана» Давыдова. Это прозвище говоритъ намъ, что Давыдовъ прежде всего партизанъ, но что онъ былъ, между прочимъ, и поэтъ. И у Некрасова «гражданинъ» звучитъ силь-

нѣе, чѣмъ поэтъ: это названіе также свидѣтельствуетъ, что Некрасовъ былъ больше гражданинъ, чѣмъ поэтъ. Поэтому мы думаемъ, что Некрасовъ не великій, но замѣчательный, самобытный поэтъ вообще и поэтъ народной скорби въ особенности; но болѣе всего Некрасовъ—это неотразимо-яркое, незабвенное имя въ исторіи нашей гражданственности.

1889 г.

Лермонтовъ.

Характеристика.

I.

Этотъ молодой военный, въ николаевской формѣ, съ саблей черезъ плечо, съ тонкими усиками, выпуклымъ лбомъ и горькою складкою между бровей, былъ одной изъ самыхъ феноменальныхъ поэтическихъ натуръ. Исключительная особенность Лермонтова состояла въ томъ, что въ немъ соединялось глубокое пониманіе жизни съ громаднымъ тяготѣніемъ къ сверхчувственному міру. Въ исторіи поэзіи едва ли сыщется другой подобный темпераментъ. Нѣтъ другого поэта, который бы такъ явно считалъ небо своей родиной и землю—своимъ изгнаніемъ. Если бы это былъ характеръ дрянной, мы бы получили поэзію сантиментальную, слишкомъ эфирную, стремленіе въ «туманную даль», второго Жуковскаго—и ничего болѣе. Но это былъ человѣкъ сильный, страстный, рѣшительный, съ яснымъ и острымъ умомъ, вооруженный волшебною кистью, смотрѣвшій глубоко въ дѣйствительность, съ ядомъ иронiи на устахъ—и по-

тому прирожденная Лермонтову неотразимая потребность въ признаніи иного міра разливаетъ на всю его поэзію обаяніе чудной божественной тайны.

Чтобы не возвращаться болѣе къ этому вопросу, а также, чтобы настоящій очеркъ не показался одностороннимъ, предваряемъ, что, какъ сейчасъ было сказано, мы признаемъ въ произведеніяхъ Лермонтова чрезвычайную близость ихъ къ интересамъ дѣйствительности. Чувство природы, пылкость страстей, глубина любви и трогательная теплота привязанностей, реализмъ красокъ, историческое чутье, способность создавать самыя простыя жизненныя фигуры, какъ, напримѣръ, Максимъ Максимычъ, или самые вѣрные бытовые очерки, какъ «Бородино», «Казачья колыбельная пѣсня», «Валерикъ»,—вся эта сторона таланта Лермонтова, такъ сказать, реальная—давно всѣми признана. Мы же остановимся теперь исключительно на другой сторонѣ этого великаго дарованія, болѣе глубокой и менѣе изслѣдованной,—на сторонѣ сверхчувственной.

Пересмотрите въ этомъ отношеніи всемірную поэзію, начиная отъ среднихъ вѣковъ. Здѣсь мы нисколько не сравниваемъ писателей по ихъ величинѣ, а лишь останавливаемся на отношеніи каждаго изъ нихъ къ вопросамъ вѣчности. Дантъ—католикъ; его вѣра ритуальная. Шекспиръ въ «Гамлетѣ» задумывается надъ вопросомъ: есть ли *тамъ* «сновидѣнья»? а позже, въ «Бурѣ», склоняется къ пантеизму. Гете—поклоняется природѣ. Шиллеръ—прежде всего гуманистъ и, повидимому, христіанинъ. Байронъ, подъ вліяніемъ «Фауста», совершенно запутывается въ «Манфредѣ»; эта драматическая поэма проникнута

горчайшимъ пессимизмомъ, за который Гете, отличавшійся душевнымъ здоровьемъ, назвалъ Байрона ипохондрикомъ. Мюссе—сомнѣвается и пишетъ философское стихотвореніе «Sur l'existence de Dieu», гдѣ приводитъ читателя къ стѣнѣ, потому что заставляетъ все человѣчество пѣть гимнъ Богу, чтобы Онъ отозвался на безконечный призывъ любви,—и Богъ, какъ всегда, безмолвствуетъ. Гюго красиво и часто воспѣвалъ христіанскаго Бога и въ дѣтскихъ стихотвореніхъ, и въ библейскихъ поэмахъ, и въ романахъ. Но всякому чувствовалось, что Гюго любитъ этотъ образъ, какъ патетическій эффектъ; въ концѣ жизни и Гюго сознался, что пантеизмъ, исчезновеніе въ природѣ кажется ему самымъ вѣроятнымъ исходомъ. Пушкинъ относился трезво къ этому вопросу и осторожно ставилъ вопросительные знаки. Тургеневъ всю жизнь былъ страдающимъ атеистомъ. Достоевскій держался очень исключительной и мудреной вѣры въ духѣ православія. Толстой перешелъ къ вѣрѣ общественной, къ практическому ученію дѣятельной любви. Одинъ Лермонтовъ нигдѣ положительно не высказалъ (какъ и слѣдуетъ поэту), во что онъ вѣрилъ, но за то во всей своей поэзіи оставилъ глубокій слѣдъ своей непреодолимой и для него совершенно ясной связи съ вѣчностью. Лермонтовъ стоитъ въ этомъ случаѣ совершенно одиноко между всѣми. Если Дантъ, Шиллеръ и Достоевскій были вѣрующими, то ихъ вѣра, покоящаяся на общеизвѣстномъ христіанствѣ, не даетъ читателю ровно ничего болѣе этой вѣры. Вѣра, чѣмъ менѣе она категорична, тѣмъ болѣе заразительна. Все, рѣзко обозначенное, подрываетъ ее. Одинъ изъ привлекательнѣйшихъ

мистиковъ, Эрнестъ Ренанъ, въ своихъ религіозно-философскихъ этюдахъ всегда сбивался на поэзію. Но Лермонтовъ, какъ вѣрно замѣтилъ В. Д. Спасовичъ, даже и не мистикъ: онъ именно — чистокровнѣйшій поэтъ, «человѣкъ не отъ міра сего», забросившій къ намъ откуда-то, съ недосягаемой высоты, свои чарующія пѣсни...

Смѣлое, вполнѣ усвоенное Лермонтовымъ, родство съ небомъ даетъ ключъ къ пониманію и его жизни, и его произведеній.

Можно, конечно, найти у Лермонтова слѣды сомнѣній. Въ одномъ письмѣ онъ говоритъ: «Dieu sait, si après la vie le moi existera. C'est terrible, quand on pense, qu'il peut arriver un jour, où je ne pourrai pas dire: moi! — A cette idée l'univers n'est qu'un morceau de boue». Въ другомъ мѣстѣ:

Конецъ! какъ звучно это слово!
Какъ *много-мало* мыслей въ немъ!
Послѣдній стонъ—и все готово,
Безъ дальнихъ справокъ—а потомъ?..
Потомъ наслѣдникъ...
Простивъ вамъ каждую обиду,
Отслужитъ въ церкви панихиду,
Которой (*я боюсь сказать*)
Не суждено вамъ услыхать.

Въ «Сашкѣ»:

Пусть отдадутъ меня стихіямъ! Птица,
Звѣрь, и огонь, и вѣтеръ, и земля —
Раздѣлятъ прахъ мой, и *душа моя*
Съ душой вселенной, какъ эѳиръ съ эѳиромъ,
Сольется и—развѣется надъ міромъ.

(«Сашка», LXXXIII).

Вотъ едва ли не всѣ цитаты, составляющія исключенія изъ общаго правила. Однако и тутъ видно, что Лермонтовъ никакъ не могъ помириться съ мыслью о своемъ ничтожествѣ. Даже исчезая въ стихіяхъ, Лермонтовъ отдѣляетъ свою *душу* отъ праха, желаетъ этой душою слиться со вселенной, наполнить ею вселенную...

Съ этими незначительными оговорками, неизбѣжность высшаго міра проходитъ полнымъ аккордомъ черезъ всю лирику Лермонтова. Онъ самъ весь пропитанъ кровною связью съ надзвѣзднымъ пространствомъ. Здѣшняя жизнь—ниже его. Онъ всегда презираетъ ее, тяготится ею. Его душевныя силы, его страсти—громадны, не по плечу толпѣ; все ему кажется жалкимъ, на все онъ взираетъ глубокими очами вѣчности, которой онъ принадлежитъ: онъ съ ней разстался на время, но непрестанно и безутѣшно по ней тоскуетъ. Его поэзія, какъ бы по безмолвному соглашенію всѣхъ его издателей, всегда начинается «Ангеломъ», составляющимъ превосходнѣйшій эпиграфъ ко всей книгѣ, чудную надпись у входа въ царство фантазіи Лермонтова. Дѣйствительно, его великая и пылкая душа была какъ бы занесена сюда для «печали и слезъ», всегда здѣсь «томилась» и

Звуковъ небесъ замѣнить не могли
Ей скучныя пѣсни земли.

Все этимъ объясняется. Объясняется, почему ему было «и скучно, и грустно», почему любовь только раздражала его, ибо «вѣчно любить невозможно»; почему ему было легко лишь тогда, когда онъ твердилъ какую-то чудную молитву, когда ему вѣрилось и пла-

калось; почему морщины на его челѣ разглаживались лишь въ тѣ минуты, когда «въ небесахъ онъ видѣлъ «Бога»; почему онъ благодарилъ Его за «даръ души, растраченный въ пустынѣ», и просилъ поскорѣе избавить отъ благодарности; почему, наконецъ, въ одномъ изъ своихъ послѣднихъ стихотвореній онъ воскликнулъ съ увѣренностью ясновидца:

Но я безъ страха жду довременный конецъ:
Давно пора мнѣ міръ увидѣть новый.

Это былъ человѣкъ гордый и въ то же время огорченный своимъ божественнымъ происхожденіемъ, съ глубокимъ сознаніемъ котораго, ему приходилось странствовать по землѣ, гдѣ все казалось ему такъ доступнымъ для его ума и такъ гадкимъ для его сердца.

Еще недавно было высказано, что въ поэзіи Лермонтова слышатся слезы тяжкой обиды и что это будто бы объясняется тѣмъ, что не было еще временъ, въ которыя все завѣтное, чѣмъ наиболѣе дорожили русскіе люди, съ такою безцеремонностью приносилось бы въ жертву идеѣ холоднаго бездушнаго формализма, какъ это было въ эпоху Лермонтова, и что Лермонтовъ славенъ именно тѣмъ, что онъ по истинѣ геніально выразилъ всю ту скорбь, какою были преисполнены его современники!.. Можно ли болѣе фальшиво объяснить источникъ скорби Лермонтова?!. Точно и въ самомъ дѣлѣ, послѣ николаевской эпохи, въ періодъ реформъ, Лермонтовъ чувствовалъ бы себя какъ рыба въ водѣ! Точно послѣ освобожденія крестьянъ и въ особенности въ шестидесятые годы открылась дѣйствительная возможность

«вѣчно любить» одну и ту же женщину? Или совсѣмъ искоренилась «лесть враговъ и клевета друзей»? Или «сладкій недугъ страстей» превратился въ безконечное блаженство, не «исчезающее при словѣ разсудка»? Или «радость и горе» людей, отходя въ прошлое, перестали для нихъ становиться «ничтожными»?.. И почему этими вѣковѣчными противорѣчіями жизни могли страдать только современники Лермонтова, въ эпоху формализма? Современный Лермонтову формализмъ не вызвалъ у него ни одного звука протеста. Обида, которою страдалъ поэтъ, была причинена ему «свыше»,—Тѣмъ, Кому онъ адресовалъ свою ядовитую благодарность, о Комъ онъ писалъ:

Ищу кругомъ души родной,
Повѣдать *что мнѣ Богъ готовилъ*,
Зачѣмъ такъ горько *пророчилъ*
Надеждамъ юности моей!
Придетъ ли вѣстникъ избавленья
Открыть мнѣ жизни назначенье,
Цѣль упованій и страстей?

Ни въ какую эпоху не получилъ бы онъ отвѣтовъ на эти вопросы. Консервативный строй жизни въ лермонтовское время несомнѣнно вліялъ и на его поэзію, но какъ разъ съ обратной стороны. Быть можетъ, именно благодаря патріархальнымъ нравамъ, строго религіозному воспитанію, кіоту съ лампадой въ спальнѣ своей бабушки, Лермонтовъ съ младенчества началъ улетать своимъ умственнымъ взоромъ все выше и выше надъ уровнемъ повседневной жизни и затѣмъ усвоилъ себѣ тотъ величавый, почти божественный взглядъ на житейскія дрязги, ту широту и блескъ фантазіи, которые составляютъ всю пре-

лесть его лиры и которые едва ли были бы въ немъ возможны, если бы онъ воспитывался на книжкахъ Молешота и Бюхнера.

Безъ вѣчности души, вселенная, по словамъ Лермонтова, была бы для него «комкомъ грязи».

И, презрѣвъ дѣтства милые дары,
Онъ началъ думать, строить міръ воздушный,
И въ немъ терялся мыслію послушной.

(«Сашка», LXXI).

Люблю я съ колокольни иль съ горы,
Когда земля молчитъ и небо чисто,
Теряться взорами средь цѣпи звѣздъ огнистой;
И мнится, что межъ ними и землей
Есть путь давно измѣренный душой —
И мнится, будто на главу поэта
Стремятся вмѣстѣ всѣ лучи ихъ свѣта.

(«Сашка», XLVIII).

Никто такъ прямо не говорилъ съ небеснымъ сводомъ, какъ Лермонтовъ, никто съ такимъ величіемъ не созерцалъ эту голубую бездну. «Прилежнымъ взоромъ» онъ умѣлъ въ чистомъ эѳирѣ «слѣдить полетъ ангела», въ тихую ночь онъ чуялъ, какъ «пустыня внемлетъ Богу и звѣзда съ звѣздою говоритъ». Въ такую ночь ему хотѣлось «забыться и заснуть», но ни въ какомъ случаѣ не «холоднымъ сномъ могилы». Совершеннаго уничтоженія онъ не переносилъ.

II.

Онъ не терпѣлъ смерти, т. е. безсознательныхъ, слѣпыхъ образовъ и фигуръ, даже въ окружающей его природѣ. «Хотя безъ словъ», ему «былъ внятенъ разговоръ» шумящаго ручья,—его «немолчный ропотъ, вѣчный споръ съ упрямой грудою камней». Ему «свыше было дано» разгадывать думы

темныхъ скалъ,
Когда потокъ ихъ раздѣлялъ:
Простерты въ воздухѣ давно
Объятья каменныя ихъ
И жаждутъ встрѣчи каждый мигъ;
Но дни бѣгутъ, бѣгутъ года—
Имъ не сойтиться никогда!..

Такъ онъ, по-своему, одухотворялъ природу, читалъ въ ней исторію сродственныхъ ему страданій. Это былъ настоящій волшебникъ, когда онъ брался за балладу, въ которой у него выступали, какъ живыя лица—горы, деревья, море, тучи, рѣка. «Дары Терека», «Споръ», «Три пальмы», «Русалка», «Морская царевна», «Ночевала тучка золотая», «Дубовый листокъ оторвался отъ вѣтки родимой»—все это такія могучія олицетворенія природы, что никакіе успѣхи натурализма, никакія перемѣны вкусовъ не могутъ у нихъ отнять ихъ вѣчной жизни и красоты. Читатель съ самымъ притупленнымъ воображеніемъ всегда невольно забудется и повѣритъ чисто человѣческимъ страстямъ и думамъ Казбека и Шатъ-горы, Каспія и Терека,—тронется слезою стараго утеса и залюбуется мимолетной золотою тучей, ночевавшей

на его груди. Одно стихотвореніе въ такомъ же родѣ, «Сосна», заимствовано Лермонтовымъ у Гейне. У Гейне есть еще одна подобная вещица «Лотосъ». Всѣ названныя лермонтовскія пьесы и эти два стихотворенія Гейне составляютъ все, что есть самаго прекраснаго въ этомъ родѣ во всемірной литературѣ; но Лермонтовъ гораздо богаче Гейне. Баллада Гете «Лѣсной царь», чудесная по своему звонкому, сжатому стиху, все-таки сбиваетъ на дѣтскую сказочку. Нѣжное, фантастическое подъ перомъ Гете меньше трогаетъ и не даетъ полной иллюзіи.

Презрѣніе Лермонтова къ людямъ, сознаніе своего духовнаго превосходства, своей связи съ божествомъ, сказывалось и въ его чувствахъ къ природѣ. Какъ уже было сказано, только ему одному — но никому изъ окружающихъ—*свыше* было дано постигать тайную жизнь всей картины творенія. Устами поэта Шатъ-гора съ ненавистью говоритъ о человѣкѣ вообще...

Онъ настроитъ дымныхъ келій
По уступамъ горъ;
Въ глубинѣ твоихъ ущелій
Загремитъ топоръ,
И желѣзная лопата
Въ каменную грудь,
Добывая мѣдь и злато,
Врѣжетъ страшный путь.
Ужъ проходятъ караваны
Черезъ тѣ скалы,
Гдѣ носились лишь туманы
Да цари-орлы!
Люди хитры!..

Въ «Трехъ пальмахъ»—тотъ же мотивъ: пальмы были не поняты человѣкомъ и изрублены имъ на костеръ. Въ «Морской царевнѣ» витязь хватаетъ за косу всплывшую на волнахъ русалку, думая наказать въ ней нечистую силу, и когда вытаскиваетъ добычу на песокъ—передъ нимъ лежитъ хвостатое чудовище и

Блѣдныя руки хватаютъ песокъ,
Шепчутъ уста *непонятный упрекъ.*

И

Ѣдетъ царевичъ *задумчиво* прочь.

Въ этой прелестной фантазіи снова повторяется какая-то недомолвка, какой-то роковой разладъ между человѣкомъ и природой.

III.

Всегда природа представляется Лермонтову созданіемъ Бога («Мцыри», XI, «Когда волнуется желтѣющая нива», «Выхожу одинъ я на дорогу» и. т. д.), ангелы входятъ въ его поэзію, какъ постоянный привычный образъ, какъ знакомыя, живыя лица. Поэтому сюжетъ, связанный съ легендой мірозданія, съ участіемъ безплотнаго духа, съ грандіозными пространствами небесныхъ сферъ, неминуемо долженъ былъ особенно привлекать его воображеніе. Лермонтовъ, съ пятнадцати лѣтъ, замыслилъ своего «Демона». Время показало, что эта поэма изъ всѣхъ большихъ произведеній Лермонтова какъ бы наиболѣе связана съ представленіемъ о его музѣ. Поэтъ повидимому, чувствовалъ призваніе написать ее и отдѣлывалъ всю жизнь. Всю свою неудовлетворенность

жизнью, т. е. здѣшнею жизнью, а не тогдашнимъ обществомъ, всю исполинскую глубину своихъ чувствъ, превышающихъ обыденныя человѣческія чувства, всю необъятность своей скучающей на землѣ фантазіи, — Лермонтовъ постарался излить устами Демона. Концепція этого фантастическаго образа была счастливымъ, удачнымъ дѣломъ его творчества. Тѣ свойства, которыя казались напыщенными и даже отчасти каррикатурными въ такихъ дѣйствующихъ лицахъ, какъ гвардеецъ Печоринъ, свѣтскій дэнди Арбенинъ или черкесъ Измаилъ-Бей, побывавшій въ Петербургѣ,—всѣ эти свойства (личныя свойства поэта) пришлись по мѣркѣ только фантастическому духу, великому падшему ангелу.

Строго говоря, «Демонъ»—даже не падшій ангелъ; причина его паденія осталась въ туманѣ; это скорѣе—ангелъ, упавшій съ неба на землю, которому досталась жалкая участь

Ничтожной властвовать землей.

Короче, это—самъ поэтъ Интродукція въ поэму воспѣваетъ

Лучшихъ дней воспоминанья
. . . . . .
Тѣхъ дней, когда въ жилищѣ свѣта
Блисталъ онъ, чистый херувимъ, —

точно поэтъ говоритъ о себѣ до рожденія. Чудная строфа объ этихъ воспоминаніяхъ обрывается восклицаніемъ:

И много, много... и всего
Припомнить не имѣлъ онъ силы,

какъ будто самъ поэтъ потерялъ эту нить воспоминаній и не можетъ самъ себѣ дать отчета, какъ онъ очутился здѣсь. Этотъ скорбящій и могучій ангелъ представляетъ изъ себя тотъ удивительный образъ фантазіи, въ которомъ мы поневолѣ чувствуемъ воплощеніе чего-то божественнаго въ какія-то близкія намъ человѣческія черты. Онъ привлекателенъ своею фантастичностью и въ то же время въ немъ нѣтъ пустоты сказочной аллегоріи. Его фигура изъ траурной дымки почти осязаема:

Ни день, ни ночь, ни мракъ, ни свѣтъ,

какъ опредѣляетъ его самъ Лермонтовъ.

То не былъ ада духъ ужасный,
— о нѣтъ!

спѣшитъ добавить авторъ и ищетъ къ нему нашего сочувствія. Демонъ, ни въ чемъ опредѣленномъ не провинившійся, имѣетъ, однако, нѣкоторую строптивость противъ неба; онъ иронизируетъ надъ другими ангелами, давая имъ эпитеты «безстрастныхъ»; онъ еще на небѣ невыгодно выдѣлился между другими тѣмъ, что былъ «познанья жаднымъ»; онъ и въ раю испытывалъ, что ему чего-то недостаетъ (впослѣдствіи онъ говоритъ Тамарѣ:

Во дни блаженства мнѣ въ раю
Одной тебя недоставало);

наконецъ, онъ преисполненъ громадною энергіею, глубокимъ знаніемъ человѣческихъ слабостей, отъ него пышетъ самыми огненными чувствами. И все это приближаетъ его къ намъ.

Пролетая надъ Кавказомъ, надъ этой естественной ступенью для нисхожденія съ неба на землю, Демонъ плѣняется Тамарой. Онъ сразу очаровался. Онъ

...позавидовалъ невольно
Неполной радости земной.

(Какой эпитетъ!)

Въ немъ чувство вдругъ заговорило
Роднымъ когда-то языкомъ,

потому что на землѣ одна только любовь напоминаетъ блаженство рая. Онъ не можетъ быть злымъ, не можетъ найти въ умѣ коварныхъ словъ. Что дѣлать?

Забыть! Забвенья не далъ Богъ,
Да онъ и не взялъ бы забвенья

для этой минуты высшаго счастья. Можно ли сильнѣе, глубже сказать о прелести первыхъ впечатлѣній любви!

Въ любви Демона къ Тамарѣ звучатъ всѣ любимыя темы вдохновеній самого Лермонтова. Демонъ старается поднять думы Тамары отъ земли,—онъ убѣждаетъ ее въ ничтожествѣ земныхъ печалей. Когда она плачетъ надъ трупомъ жениха, Демонъ напѣваетъ ей плѣнительныя строфы о тѣхъ чистыхъ и безпечныхъ облакахъ и звѣздахъ, къ которымъ такъ часто любилъ самъ Лермонтовъ обращать свои пѣсни. Онъ говоритъ Тамарѣ о «минутной» любви людей:

Иль ты не знаешь, что такое
Людей минутная любовь? —
Волненье крови молодое!
Но дни бѣгутъ и стынетъ кровь.

Кто устоитъ противъ разлуки,
Соблазна новой красоты,
Противъ усталости и скуки,
Иль своенравія мечты?

Все это лишь развитіе того же мотива о любви и страсти, который уже вылился отъ лица самого поэта въ стихотвореніи: «И скучно, и грустно». Въ другомъ мѣстѣ Демонъ восклицаетъ:

Что люди? Что ихъ жизнь и трудъ?
Они пришли, они пройдутъ!

Едва ли не съ этой же космической точки зрѣнія, т. е. съ высоты вѣчности, Лермонтовъ обратилъ къ своимъ современникамъ свою знаменитую «Думу»:

Печально я гляжу на наше поколѣнье!

Его поколѣніе было лучшее, какое мы запомнимъ,—поколѣніе сороковыхъ годовъ—и онъ, однако, пророчилъ ему, что оно пройдетъ «безъ шума и слѣда»; онъ укорялъ его въ томъ, что у него нѣтъ «надеждъ», что его страсти осмѣяны «невѣріемъ», что оно изсушило умъ «наукою безплодной» и что его не шевелятъ «мечты поэзіи»,—словомъ, онъ бросилъ укоръ, который можно впредь до окончанія міра повторять всякому поколѣнію, какъ и двустишіе «Демона»:

Что люди? Что ихъ жизнь и трудъ?
Они пришли, они пройдутъ!

Передъ рѣшительнымъ свиданіемъ съ Тамарой у Демона на минуту пробуждается невольное сожалѣніе къ ней. Эта странная, едва уловимая горечь смущенія внушается природой каждому передъ порогомъ дѣвственности.

То было злое предвѣщанье...

Дѣйствительно, передъ Демономъ тотчасъ же открыто выступилъ защитникомъ невинности—ангелъ. Демонъ идетъ «любить готовый, съ душой открытой для добра»—и вдругъ эта непонятная сила, почему-то воспрещающая радость, называющая радость зломъ!

Зло не дышало здѣсь понынѣ!
Къ моей любви, къ моей святынѣ
Не пролагай преступный слѣдъ!

Тогда въ душѣ Демона проснулся «старинной ненависти ядъ» къ посланнику этой странной силы.

«Она моя! сказалъ онъ грозно,
Оставь ее! Она моя.
Явился ты, защитникъ, поздно
И ей, какъ мнѣ, ты не судья!
На сердце, полное гордыни,
Я наложилъ печать мою;
Здѣсь больше нѣтъ твоей святыни,
Здѣсь *я* владѣю и люблю!»
И ангелъ грустными очами
На жертву бѣдную взглянулъ
И, медленно взмахнувъ крылами,
Въ эѳирѣ неба потонулъ...

Ангелъ уступилъ безъ боя.

Слѣдуетъ дивная сцена объясненія въ любви. Затѣмъ поцѣлуй — и смерть Тамары; передъ смертью она вскрикнула; въ этомъ крикѣ было все:

...любовь, страданье,
Упрекъ съ послѣдней мольбой,
И безнадежное прощанье,
Прощанье съ жизнью молодой,..

Ангелъ уноситъ ея душу. Демонъ, у котораго «вѣяло хладомъ отъ неподвижнаго лица», останавли-

ваетъ его: «она моя», но ангелъ на этотъ разъ не уступаетъ:

Ея душа была изъ тѣхъ,
Которыхъ жизнь — одно мгновенье
Невыносимаго мученья,
Недосягаемыхъ утѣхъ;
Творецъ изъ лучшаго эвира
Соткалъ живыя струны ихъ,
Онъ не созданы для міра,
И міръ былъ созданъ не для нихъ!
Цѣной жестокой искупила
Она сомнѣнія свои...
Она страдала и любила —
И рай открылся для любви!

А между тѣмъ на лицѣ Тамары въ гробу

Улыбка странная застыла:
Что въ ней? Насмѣшка-ль надъ судьбой,
Непобѣдимое-ль сомнѣнье,
Иль къ жизни хладное презрѣнье,
Иль съ *небомъ* гордая вражда?

И Демонъ остался

Одинъ, какъ прежде, во вселенной
Безъ упованья и любви!

IV.

Каждый возрастъ, какъ извѣстно, имѣетъ своихъ поэтовъ и «Демонъ» Лермонтова будетъ вѣчною поэмою для возраста первоначальной отроческой любви. Тамара и Демонъ, по красотѣ фантазіи и страстной силѣ образовъ, представляютъ чету, превосходящую всѣ влюбленныя пары во всемірной поэзіи. Возьмите

другія четы, хотя бы, напримѣръ, Ромео и Джульету. Въ этой драмѣ достаточно цинизма, а въ монологѣ Ромео подъ окномъ Джульеты вставлены такіе мудреные комплименты насчетъ звѣздъ и глазъ, что ихъ сразу и не поймешь. Наконецъ, перепетіи оживанія и отравленія въ двухъ гробахъ очень искусственны, слишкомъ отзываются разсчетомъ дѣйствовать на зрительную залу. Вообще на юношество эта драма не дѣйствуетъ. Любовь Гамлета къ Офеліи слишкомъ элегична, почти безкровна; любовь Отелло и Дездемоны, напротивъ, слишкомъ чувственна. Фаустъ любитъ Маргариту не совсѣмъ по-юношески; неподдѣльнаго экстаза, захватывающаго сердце дѣвушки, у него нѣтъ; Мефистофелю пришлось подсунуть ему брилліанты для подарка Маргаритѣ—истинно стариковскій соблазнъ. Да, Фаустъ любитъ, какъ подмоложенный старикъ. Здѣсь не любовь, а продажа невинности чортомъ старику. Между тѣмъ первая любовь есть состояніе такое шалое, мечтательное, она сопровождается такимъ расцвѣтомъ фантазіи, что пара фантастическая потому именно и лучше, пышнѣе, ярче вбираетъ въ себя всѣ элементы этой зарождающейся любви.

Обѣ фигуры у Лермонтова воплощены въ самыя благодарныя и подходящія формы. Мужчина всегда первый обольщаетъ невинность, онъ клянется, обѣщаетъ, сулитъ золотыя горы; онъ плѣняетъ энергіею, могуществомъ, умомъ, широтой замысломъ—демонъ, совершенный демонъ! И кому изъ отроковицъ не грезится именно такой возлюбленный? Дѣвушка плѣнительна своей чистотой. Здѣсь чистота еще повышена ореоломъ святости: не просто дѣвственница, а

больше—схимница, обѣщанная Богу, хранимая ангеломъ:

Зло не дышало здѣсь понынѣ!

Понятно, какой эффектъ получается въ результатѣ. Взаимное притяженіе ростетъ неодолимо, идетъ чудная музыка возрастающихъ страстныхъ аккордовъ съ обѣихъ сторонъ—и что же затѣмъ? Затѣмъ обладаніе—и смерть любви... Развѣ не такъ? Вѣдь и Фаустъ Пушкина соглашается съ Мефистофелемъ, что даже въ то блаженнѣйшее время, когда онъ завладѣлъ своей возлюбленной, т. е. въ то время,

Когда не думаетъ никто,—

онъ уже думалъ:

..Агнецъ мой послушный!
Какъ жадно я тебя желалъ!
Что жъ грудь моя теперь полна
Тоской и скукой ненавистной?..

Ангелъ уноситъ Тамару, но, конечно, только ту Тамару, которая была до прикосновенія къ ней Демона, невинную—тотъ образъ, къ которому разъ дотронешься — его ужъ нѣтъ, то видѣніе, которое «не создано для міра»—и перегорѣвшій мечтатель «съ хладомъ неподвижнаго лица» остается обманутымъ—одинъ, какъ прежде, во вселенной.

Итакъ, вотъ какова участь поэта, родившагося въ раю, когда онъ, изгнанный на землю, вздумалъ искать здѣсь, въ счастіи земной любви, слѣдовъ своей божественной родины.. Есть еще у Лермонтова одна небольшая загадочная баллада «Тамара», въ сущности, на ту же тему, какъ и «Демонъ». Тамъ только раз-

вязка обратная: отъ поцѣлуевъ красавицы умираютъ всѣ мужчины. Это будто Das ewig Weibliche, которое каждаго манитъ на свой огонь, но затѣмъ отнимаетъ у людей всѣ ихъ лучшія жизненныя силы и отпускаетъ ихъ отъ себя живыми мертвецами.

V.

Любовь дразнила Лермонтова своимъ неизмѣнно повторающимся и каждый разъ исчезающимъ подобіемъ счастья. Онъ любилъ мстить женщинамъ за это постоянное раздраженіе. Едва ли не отсюда произошло его злобное донъ-жуанство, холодное кокетство съ женщинами, вызвавшее столько нареканій на его память. Печоринъ самъ презираетъ въ себѣ эту недостойную игру съ женщинами, но сознается, что никакъ не можетъ отъ нея отстать: «Я только удовлетворялъ странную потребность сердца, съ жадностью поглощая ихъ чувства, ихъ нѣжность, ихъ радости и страданія — и никогда не могъ насытиться».

...«Некстати было бы мнѣ говорить о нихъ съ такою злостью, мнѣ, который кромѣ ихъ на свѣтѣ ничего не любитъ,—мнѣ, который всегда готовъ былъ имъ жертвовать спокойствіемъ, честолюбіемъ, жизнью... Но вѣдь я не въ припадкѣ досады и оскорбленнаго самолюбія стараюсь сдернуть съ нихъ то волшебное покрывало, сквозь которое лишь привычный взоръ проникаетъ. Нѣтъ, все, что я говорю о нихъ, есть слѣдствіе—«ума холодныхъ наблюденій и сердца горестныхъ замѣтъ»... «Первое страданіе даетъ удовольствіе мучить другого»... «Я былъ готовъ любить

весь міръ—меня никто не понялъ, и я выучился ненавидѣть». Эти признанія поэта подтверждаютъ нашу характеристику. Въ самомъ заглавіи романа «Герой нашего времени» слышится невольная иронія поэта, будто онъ хотѣлъ сказать: вотъ какой «герой» только и можетъ нравиться женщинамъ! Многихъ своихъ критиковъ Лермонтовъ поймалъ на удочку названіемъ своего романа и въ особенности—предисловіемъ ко второму изданію, гдѣ, открещиваясь отъ своего сходства съ Печоринымъ, поэтъ высказалъ, будто характеръ Печорина «составленъ изъ пороковъ всего нашего поколѣнія» и что автору «было весело рисовать современнаго человѣка, какимъ онъ его понимаетъ, и какого къ его, и къ вашему несчастію, слишкомъ часто встрѣчалъ». Послѣ этого начали искать въ Печоринѣ признаковъ «типа», видѣли въ немъ обобщеніе. Но типа Печорина никогда не существовало. На Печоринѣ, конечно, есть внѣшняя печать времени, модная одежда эпохи: его дэндизмъ, пристрастіе къ породѣ и аристократизму, бретерство, фатовство, позированіе à la Байронъ своею холодною гордостью, его практика въ любовныхъ приключеніяхъ по рецепту: «чѣмъ меньше женщину мы любимъ, тѣмъ больше нравимся мы ей». Но все это—замашки, а не сущность его натуры. Разочарованность, которою свѣтскіе львы того времени щеголяли, гораздо болѣе выдержана въ Онѣгинѣ. Онѣгинъ, напримѣръ, какъ вполнѣ пропитанный благороднымъ сплиномъ, ругаетъ луну, а роща, холмъ и поле, уже на третій день пребыванія въ деревнѣ, наводятъ на него сонъ. Печоринъ же всегда наединѣ съ природой остается поэтомъ и, отправляясь на дуэль, готовый умереть,

онъ жадно, какъ ребенокъ, любуется каждой росинкой на листахъ виноградниковъ. Онѣгинъ почти нигдѣ не измѣняетъ благовоспитанному равновѣсію чувствъ (только въ послѣдней главѣ, изъ тщеславнаго каприза, подъ вліяніемъ препятствій, онъ воспламеняется къ Татьянѣ). Печоринъ же на каждомъ шагу бываетъ готовъ кинуться, отъ полноты чувства, на шею или къ ногамъ тѣхъ, кого онъ затѣмъ безжалостно терзаетъ—и у него «царствуетъ въ душѣ какой-то холодъ тайный, когда огонь кипитъ въ крови». Онъ полонъ роковыхъ противорѣчій, терзавшихъ самого Лермонтова, у котораго во всей поэзіи нѣжность отзывается злобой, а злоба—нѣжностью. Напрасно поэтъ старается оправдать себя тѣмъ, будто такихъ темпераментовъ было много и что въ Печоринѣ онъ изобразилъ человѣка своего времени Нѣтъ! такихъ яркихъ, разительныхъ, привлекательныхъ въ самой своей ходульности и порочности, людей, какъ Печоринъ,—мы не знаемъ. Дѣло въ томъ, что поэтъ не долюбливалъ себя, какъ Михаила Юрьевича Лермонтова, т. е, задорнаго, весьма тяжелаго для жизни гвардейца—и онъ готовъ былъ свалить всѣ свои непривлекательныя свойства на эпоху; но въ немъ былъ и другой человѣкъ. Объ этомъ дуализмѣ Печоринъ говоритъ Вернеру передъ своей дуэлью: «во мнѣ два человѣка: одинъ живетъ въ полномъ смыслѣ этого слова, другой мыслитъ и *судитъ* его; *первый*, быть можетъ, черезъ часъ *простится съ вами и міромъ на вѣки, а второй... второй?*»—Печоринъ прерываетъ себя: «посмотрите, докторъ: это, кажется, наши противники». Вотъ этотъ-то *второй*, *безсмертный*, сидѣвшій въ Печоринѣ, и былъ поэтъ Лермонтовъ, и ни въ комъ

другомъ изъ людей той эпохи этого великаго человѣка не сидѣло. Только этотъ одинъ могъ сказать о себѣ отъ имени Печорина: «зачѣмъ я жилъ? для какой цѣли я родился?.. А, вѣрно, она существовала и, вѣрно, было мнѣ назначеніе высокое, потому что я чувствую въ душѣ моей силы необъятныя»... У насъ любили загадывать: что бы могло выйти изъ необъятныхъ силъ, скрытыхъ въ Лермонтовѣ, при иныхъ, болѣе благопріятныхъ для него обстоятельствахъ? При этомъ выводили на справку его безшабашную жизнь и укоряли великосвѣтское общество. Пора бы бросить это гаданье. Изъ Лермонтова вышелъ одинъ изъ великихъ поэтовъ міра: какой еще болѣе высокой роли, какой еще болѣе могучей дѣятельности отъ него требуютъ?!..

VI.

Сожительство въ Лермонтовѣ безсмертнаго и смертнаго человѣка составляло всю горечь его существованія, обусловило весь драматизмъ, всю привлекательность, глубину и ѣдкость его поэзіи. Одаренный двойнымъ зрѣніемъ, онъ всегда своеобразно смотрѣлъ на вещи. Людской муравейникъ представлялся ему жалкимъ поприщемъ напрасныхъ страданій. Когда, напримѣръ, послѣ одной битвы, генералъ, сидя на барабанѣ, принималъ донесенія о числѣ убитыхъ и раненыхъ, офицеръ Лермонтовъ «съ грустью тайной и сердечной» думалъ о людяхъ:

Жалкій человѣкъ!
Чего онъ хочетъ?.. Небо ясно;
Подъ небомъ много мѣста всѣмъ:

Но безпрестанно и напрасно
Одинъ враждуетъ онъ... Зачѣмъ?

Поэтъ никогда не пропускалъ случая доказать людямъ ихъ мелочность и близорукость. Громадныя фигуры Наполеона и Пушкина вдохновили его написать горячія импровизаціи—«Послѣднее новоселье» и «На смерть Пушкина»—пьесы, вылившіяся однимъ потокомъ и потому написанныя, вопреки обычаю Лермонтова, пестрымъ размѣромъ, съ произвольнымъ количествомъ стопъ въ отдѣльныхъ строкахъ. Суетность, преходимость и случайность здѣшнихъ привязанностей вызывали самыя глубокія и трогательныя созданія лермонтовской музы. Не говоримъ уже о романсахъ, о неувядаемыхъ пѣсняхъ любви, которыя едва ли у кого другого имѣютъ такую мужественную крѣпость, соединенную съ такою граціею формы и силою чувства, но возьмите, напримѣръ, поэму о купцѣ Калашниковѣ. Лермонтовъ сумѣлъ едва уловимыми чертами привлечь всѣ симпатіи читателя на сторону Кирибѣевича, т. е. на сторону нарушителя законнаго и добронравнаго семейнаго счастья, и скорбно воспѣлъ роковую силу страсти, передъ которою ничтожны самыя добрыя намѣренія... Или вспомните «Колыбельную пѣсню»—самую трогательную на свѣтѣ. одинъ только Лермонтовъ могъ избрать темою для нея... что же?—неблагодарность! «Провожать тебя я выйду—ты махнешь рукой!..» И не знаешь, чему больше дивиться: безотрадной ли и невозградимой глубинѣ материнскаго чувства, или чудовищному эгоизму цвѣтущей юности, которая сама не въ силахъ помнить добро и благодарить за него?

VII.

Оцѣнивая Лермонтова въ своей пламенной и обширной статьѣ, Бѣлинскій прекрасно понималъ всю силу возникшаго передъ нимъ глубокаго таланта. Въ двухъ-трехъ мѣстахъ, небольшими фразами, онъ даже обмолвился тѣмъ взглядомъ на поэзію Лермонтова, который теперь, на разстояніи полувѣка, конечно, дается гораздо легче, въ особенности послѣ появленія «Демона», вовсе не разобраннаго Бѣлинскимъ. Такъ, Бѣлинскій, между прочимъ, замѣтилъ, что «произведенія Лермонтова поражаютъ читателя безотрадностью, безвѣріемъ въ жизнь и чувства *человѣческія*, при жаждѣ жизни и избыткѣ чувства» (т IV, ст. 285), Или, приведя стихотвореніе «И скучно и грустно», Бѣлинскій восклицаетъ: «Страшенъ этотъ глухой могильный голосъ *не здѣшней* муки»... (Тамъ же, ст. 312). Но эти намеки Бѣлинскаго совершенно исчезаютъ въ другомъ его взглядѣ на поэта,—чисто-публицистическомъ. Здѣсь уже Бѣлинскій не преминулъ пожурить Лермонтова за то, что онъ въ своей «Думѣ» назвалъ науку безплодной: «Мы изсушили умъ наукою безплодной»—выраженіе, которое, съ нашей точки зрѣнія на поэта, вполнѣ понятно, (подобный же упрекъ, по недоразумѣнію, былъ сдѣланъ Бѣлинскимъ, и Баратынскому). Или, напримѣръ, въ другомъ мѣстѣ: передъ роковой, трагической развязкой пѣсни о купцѣ Калашниковѣ, Бѣлинскій, уже вполнѣ по Гегелю, предается чувствамъ, на которыя Лермонтовъ никогда и не думалъ разсчитывать, которыхъ онъ всего меньше могъ желать отъ своего читателя. Критикъ проповѣ-

дуетъ: «да перемѣнится же наша печаль на радость во имя побѣды общаго надъ частнымъ! Благословимъ непреклонные законы бытія и міродержавныхъ судебъ!..» (Т IV, ст. 301). Могъ ли когда-нибудь сниться подобный гимнъ умиленія и чуть ли не благодарности передъ «бурями рока» автору знаменитой и ужасной «Благодарности»?!

Многое можно было бы сказать о другихъ произведеніяхъ Лермонтова, въ особенности объ «Измаилъ-Бей» и «Сашкѣ», недостаточно извѣстныхъ и оцѣненныхъ,—о его языкѣ, въ поэзіи и прозѣ, о богатствѣ напѣвовъ, объ особенномъ, такъ сказать, вѣскомъ ритмѣ его стиха, о раннихъ самостоятельныхъ эпитетахъ, которыми онъ создавалъ новые образы, объ источникѣ нѣкоторыхъ его риторическихъ пріемовъ, о неровности его творчества, о заимствованіяхъ у Байрона и Пушкина, но о всемъ этомъ надо бесѣдовать съ книгою въ рукахъ, приводя цитаты, читая, перечитывая и подробно развивая свои положенія,—да и все это увлекло бы насъ въ сторону отъ главнаго намѣренія: сдѣлать однимъ штрихомъ болѣе или менѣе цѣльный очеркъ поэтической индивидуальности Лермонтова. Эта индивидуальность всегда будетъ намъ казаться загадочною, пока мы не заглянемъ въ «святую-святыхъ» поэта, въ ту потаенную глубину, гдѣ горѣлъ его священный огонь. Здѣсь мы пытались указать лишь на *внутреннее* озареніе тѣхъ богатыхъ реализмомъ твореній, которыя завѣщалъ намъ Лермонтовъ. Подкладка его живыхъ пѣсенъ и яркихъ образовъ была *нематеріальная*. Во всемъ, что онъ писалъ, чувствуется взоръ человѣка. высоко парящаго «надъ грѣшною землей», человѣка, «несозданнаго для міра»...

Излишне будетъ касаться вѣчнаго и безплоднаго спора въ публикѣ: кто выше—Лермонтовъ или Пушкинъ? Ихъ совсѣмъ нельзя сравнивать, какъ нельзя сравнивать сонъ и дѣйствительность, звѣздную ночь и яркій полдень. Лермонтовъ, какъ поэтъ, явно недовольный жизнью, давно причисленъ къ пессимистамъ. Но это пессимистъ совершенно особенный, существующій въ единственномъ экземплярѣ. Глава пессимистовъ нашего вѣка, Шопенгауэръ, острымъ орудіемъ своего ума искололъ всѣ радости человѣческія, не оставилъ въ природѣ человѣка живого мѣстечка и съ неумолимою логичностью доказалъ, что существо нашей породы таково, что ни при какихъ рѣшительно условіяхъ, ни на какой иной планетѣ и ни въ какомъ иномъ мірѣ мы не можемъ быть счастливы; это *пессимизмъ*, не оставляющій никакой надежды, *находящій свое послѣднее слово въ отчаянги*. Но не такое впечатлѣніе даетъ намъ поэзія Лермонтова. Въ Лермонтовѣ живутъ какіе-то затаенные идеалы, его взоры всегда обращены къ какому-то иному, лучшему міру. Что воспѣваетъ Лермонтовъ? То же самое, что и всѣ другіе поэты, разочарованные жизнью. Но у другихъ вы слышите минорный тонъ, жалобы на то, что молодость исчезаетъ, что любовь непостоянна, что всему грозитъ неумолимый конецъ, — словомъ, вы встрѣчаете *пессимизмъ безсильнаго унынія*. У Лермонтова, наоборотъ, ко всему этому слышится презрѣніе. Онъ будто говоритъ: «все это глупо, ничтожно, жалко—но только я-то для всего этого не созданъ»!.. — «Жизнь—пустая и глупая шутка»...—«Къ ней, должно быть, гдѣ-то существуетъ какое-то дополненіе: иначе вселенная была бы комкомъ грязи«... И съ этимъ

убѣжденіемъ онъ бросаетъ свою жизнь, безъ надобности шутя, подъ первой пріятельской пулей... Итакъ, лермонтовскій пессимизмъ есть *пессимизмъ силы, гордости*; *пессимизмъ божественнаго величія духа.* Подъ куполомъ неба, населеннаго чудною фантазіею, обличеніе великихъ неправдъ земли есть, въ сущности, самая сильная поэзія вѣры въ иное существованіе. Только поэтъ могъ дать почувствовать эту вѣру, какъ сказалъ самъ Лермонтовъ:

Кто толпѣ мои разскажетъ думы?
— *Или поэтъ, или никто.*

И чѣмъ дальше мы отдаляемся отъ Лермонтова, чѣмъ больше проходитъ передъ нами поколѣній, къ которымъ равно примѣняется его горькая «Дума», чѣмъ больше лѣтъ звучитъ съ равною силою его страшное «И скучно и грустно» на землѣ — тѣмъ болѣе выростаетъ въ нашихъ глазахъ скорбная и любящая фигура поэта, взирающая на насъ глубокими очами полубога изъ своей загадочной вѣчности...

1889 г.

Изъ мыслей о Львѣ Толстомъ.

I.

«Всегда объ одномъ и томъ же говорятъ морскія волны», замѣтилъ маленькій Павелъ Домби послѣ долгихъ, внимательныхъ и чуткихъ наблюденій за морскимъ шумомъ... «Всегда объ одномъ и томъ же говорятъ великіе писатели»—можно было бы сказать вслѣдъ за нимъ, т. е. въ сущности во всѣ времена «однозвученъ» шумъ жизни. Особенность каждаго большого таланта состоитъ въ томъ, что у каждаго есть свой ладъ, своя манера, свой тонъ говорить о жизни, своя техника въ ея изображеніи, свой новый подходъ къ тому же давно извѣстному содержанію. своя преобладающая способность захватывать тѣ или другія стороны жизни. «Трудно говорить своеобразно о томъ, что знаетъ всякій» (Difficile est communia proprie dicere), сказалъ Горацій, а въ этомъ-то именно и выражается вѣрная примѣта счастливой писательской натуры.

Какими же именно средствами достигаетъ художникъ удачи? Въ чемъ своеобразная сила вотъ этого

писателя въ отличіе отъ прочихъ? Какою именно своею способностью онъ больше всего на васъ дѣйствуетъ?

Рѣдко можно отвѣтить на эти вопросы такъ ясно, какъ изучая произведенія Льва Толстого. Главное его богатство — это безспорно *необычайная художественная память впечатлѣній* Мы говоримъ «художественная»—во избѣжаніе недоразумѣній насчетъ нашихъ дальнѣйшихъ выводовъ. Очевидно, что не художнику эта память ровно ни къ чему бы не послужила. Нуженъ выборъ штриховъ, нужны умѣнье, смѣлость и вѣрность рисунка; а кто не имѣетъ творческаго дара, тотъ ничего этого не вѣдаетъ. Но въ артистической натурѣ Толстого именно эта способность къ ясному, непогрѣшимо-полному возстановленію прошлаго—дала громадные результаты. Ни у одного изъ другихъ великихъ писателей мы не наблюдали этой способности въ такомъ феноменальномъ развитіи.

Толстой помнитъ всѣ жизненные процессы такъ счастливо, что, вызывая ихъ изъ прошлаго въ своемъ воображеніи, онъ ихъ можетъ списывать съ дѣйствительности посекундно, какъ если бы они развертывались передъ нимъ живьемъ и во всякую минуту останавливались, по его волѣ, передъ его умственнымъ взоромъ, чтобы онъ успѣвалъ захватить изъ нихъ всѣ необходимыя ему подробности. Понятно поэтому, что, поставленный лицомъ къ лицу съ этой волшебной, ярко вспыхнувшей картиной, въ качествѣ спокойнаго наблюдателя, Толстой можетъ, такъ сказать, сотворять минувшую дѣйствительность во второмъ экземплярѣ, безъ всякой фальши, порождаемой забвеніемъ характерныхъ частностей событія или, на-

оборотъ,—вызываемой ложною окраскою, произвольными ретушами того, что когда-то было такъ просто и что невольно кажется изъ отдаленія чѣмъ-то непомѣрно значительнымъ. Часто бываетъ, что писатель въ своемъ отношеніи къ нѣкогда пережитому событію смѣшиваетъ впечатлѣнія прошлаго и переноситъ чувства, навѣянныя однимъ событіемъ,—на другое, хотя и сродное съ изображаемымъ, но во многомъ отъ него отличное,—смѣшиваетъ различные источники радости, грусти, тревоги и т. д. Съ Толстымъ ничего подобнаго не можетъ случиться. Для него не существуетъ никакихъ обмановъ зрѣнія, когда онъ смотритъ въ перспективы прошлаго. Читая толстовское описаніе бала, смерти, дождя, родовъ, сраженія, переѣзда на дачу, раздумья въ кабинетѣ, вѣнчанія и т. д.—вы удивляетесь не только всеобъемлемости воспоминаній автора, но и упорной энергіи самого описательнаго процесса. Этому художнику совсѣмъ невѣдомы такіе житейскіе факты, которые бы, несмотря на кажущуюся незначительность, не раскрыли въ себѣ, при ближайшемъ вниманіи, своихъ интересныхъ особенностей. Поэтому за что бы ни взялся Толстой, онъ можетъ вамъ дать цѣлую главу, и вы, ни мало не безпокоясь о пріостановившейся фабулѣ романа, начинаете входить въ матерію какого-нибудь самаго будничнаго эпизода съ неизмѣнно живымъ, возрастающимъ участіемъ. Напримѣръ,—Долли Облонская переѣзжаетъ съ дѣтьми въ деревню; въ ходѣ романа этотъ переѣздъ не возбуждаетъ ни малѣйшаго любопытства. Но Толстой не торопится забавлять читателя. Вслѣдъ за сильными главами, послѣ которыхъ, казалось бы, у другого писателя и нервы упали,

и вдохновеніе истощилось, Толстой всегда сохраняетъ силу на то, чтобы упорно и внимательно разобрать какую-нибудь житейскую мелочь. И вотъ васъ поглощаетъ юмористическая поэзія деревенскихъ неустройствъ—незапирающіеся шкафы, недочеты въ провизіи и т. д. Или—занятіе Левина косьбой. Для Толстого недостаточно отнестись къ этой барской гимнастикѣ заурядно и показать одно здоровое утомленіе тѣла съ хорошимъ аппетитомъ въ результатѣ. Въ ощущеніяхъ косьбы оказываются сложные безчисленные моменты и, между прочимъ, одинъ моментъ «огромнаго наслажденія». Описанію косьбы посвящено цѣлыхъ двѣ главы. («Анна Каренина», ч. III, гл. IV и V).

Спокойствіе и выдержка творческаго процесса у Толстого дѣлаютъ то, что въ предметахъ, неизбѣжно волнующихъ самого писателя, Толстой никогда не дѣлаетъ пропусковъ противъ жизни и сколько бы ни была тяжела и мучительна тема, — Толстой никогда не утомится настолько, чтобы прозѣвать правду и придти, подъ вліяніемъ собственной надорванности, къ концу ранѣе, чѣмъ слѣдуетъ. Такъ онъ провелъ Ивана Ильича черезъ всѣ мытарства долгаго умиранія, отъ простого ощущенія неловкости до нестерпимыхъ болей, сопровождаемыхъ безсознательнымъ, животнымъ выкрикиваніемъ «у! у!...« Такъ, въ описаніи смерти Николая Левина, послѣ многихъ удручающихъ страницъ, предшествующихъ кончинѣ, Толстой не забылъ дѣйствительности и обстоятельно воспроизвелъ «вдругъ наступившее» передъ смертью улучшеніе, которое чуть не обмануло окружающихъ. Или, когда Андрей Болконскій выжидалъ, въ сосѣдней ком-

натѣ, окончанія трудныхъ родовъ своей жены, Толстой не упустилъ заглянуть въ его душу въ самую мучительную, самую послѣднюю секунду передъ развязкой, когда Болконскій, услыхавъ уже крикъ своего ребенка, продолжаетъ въ какомъ отупѣніи механически думать: «и зачѣмъ это дитя вдругъ кричитъ? Какое это дитя?..» Помнится, въ «Голосѣ» рецензентъ «Анны Карениной» сильно подтрунивалъ надъ Толстымъ за эту подробность и высказывалъ, что Толстой совсѣмъ зарапортовался, заставивъ Болконскаго недоумѣвать, какое это дитя можетъ кричать, когда ему было извѣстно, что его жена рожаетъ... Кто былъ отцомъ, кому доводилось выслушивать за стѣною муки близкаго существа, пусть тотъ провѣритъ на себѣ это, чудесно схваченное, наблюденіе: онъ, конечно, скажетъ, что всегда именно такъ и бываетъ и что недовѣріе мужа въ мгновенное прекращеніе долгихъ пытокъ жены возрастаетъ подъ конецъ до такой степени, что мужъ именно въ первую секунду—быть можетъ даже въ едва замѣтное дѣленіе секунды — но почти всегда, услыхавъ крикъ дитяти, готовъ признать этотъ крикъ за что угодно — за бредъ, за необычайность,—но никакъ не за несомнѣнный голосъ именно своего новорожденнаго. Но каково должно быть самообладаніе художника, чтобы не проскочить мимо этого ощущенія въ столь возбужденныя минуты творчества, и какъ детальна должна быть его память, чтобы даже эти дѣленія секунды могли въ ней запечатлѣваться...

Изображая прошлое по стенограммѣ своей памяти, Толстой свободно забираетъ изъ нея на свои страницы все, что видитъ каждый и чего, однако, почти

никто не помнитъ. Поэтому самыя обыкновенныя вещи получаютъ у Толстого характеръ художественныхъ открытій, какъ напр., что при хожденіи, въ раздумьи, по нѣсколькимъ комнатамъ подрядъ, — на тѣхъ же переходахъ, возлѣ одной какой нибудь мебели или двери, — механически возвращаются и повторяются тѣ же мысли; или что, при обрученіи, во время вѣнчанія, всегда происходитъ путаница съ кольцами; или что священникъ, обводя молодыхъ вокругъ аналоя, всегда загибаетъ ризу, а шафера, съ вѣнцами въ рукахъ, неизбѣжно отстаютъ на поворотахъ; или что во снѣ, самый заурядный человѣкъ можетъ создавать удивительнѣйшія мелодіи и управлять ими по своему произволу и т. д. Та же могучая память позволяетъ Толстому видѣть, чувствовать и помнить различіе сосѣдственныхъ моментовъ въ самомъ, повидимому, однообразномъ и монотонно длящемся явленіи. Тамъ, гдѣ у другого останется въ памяти лишь тусклое сплошное пятно безъ оттѣнковъ—у Толстого остается пестрый, многоцвѣтный спектръ. Такъ у него есть разсказъ «Метель», содержаніе котораго состоитъ только въ томъ, что цѣлую ночь мело и путникъ съ ямщикомъ чуть не заблудились, но эта мутная ночь, этотъ падающій снѣгъ и ничего болѣе—дали Толстому обширный матеріалъ: чуть замѣтныя перемѣны въ температурѣ воздуха, освѣщеніи неба и направленіи вѣтра, всѣ переходы возрастающаго обсыпанія снѣгомъ ямщика, лошадей и дороги, всѣ движенія колеблющагося, падающаго и крутящагося снѣга, — все это воспроизведено съ такою полнотою правды, что «Метель» нисколько не скучна, потому что это повтореніе самой жизни, да

еще съ тѣмъ удобствомъ, что вы переживаете трудную и опасную ночь, сидя у себя дома, за книгой.

Говорить о глубинѣ и силѣ психологическаго анализа Толстого значило бы повторять общее мѣсто. Проникновеніе этого писателя въ тайники женской, дѣвичьей души, въ міросозерцаніе простого народа и даже чуть ли не въ психическую жизнь животныхъ и растеній — все это принадлежитъ, во-первыхъ, къ числу ходячихъ истинъ, а во-вторыхъ, къ числу непроницаемыхъ богатствъ толстовскаго генія. Но, какъ мы увидимъ ниже, множество дѣйствующихъ лицъ въ произведеніяхъ Толстого получили свое внутреннее освѣщеніе помощью перенесенія на нихъ собственныхъ душевныхъ опытовъ автора. Правдивость и полнота этого освѣщенія, какъ мы старались выяснить, зависитъ главнымъ образомъ отъ необычайной, колоссальной памяти Толстого, неприкосновенно сберегающей въ себѣ всѣ его впечатлѣнія. Впечатлѣнія эти западаютъ въ нее цѣликомъ, какъ червонцы въ копилку. И эта память есть наиболѣе дѣятельный союзникъ Толстого въ его чудесной работѣ. Одна наблюдательность сама по себѣ — свойство очень вульгарное. Наблюдательные люди, наблюдательныя дѣти встрѣчаются нерѣдко; ихъ много въ публикѣ. Потому-то масса и оцѣниваетъ Толстого общимъ голосомъ, что вся эта читающая толпа и сама не лишена наблюдательности и вотъ — она испытываетъ наслажденіе, встрѣчая у Толстого все то, что она сама примѣчала въ жизни, но какъ-то въ себѣ не удерживала. Въ наблюдательности Толстого особенно выдается, какъ индивидуальность его генія, лишь одна половина наблюдательности, а именно: *самонаблюденіе.*

Эта способность самонаблюденія развита въ немъ въ такой же высокой степени, какъ и память. Нѣтъ никакихъ событій, ощущеній, радостей и горестей,— не существуетъ такого душевнаго состоянія, не исключая даже и тѣхъ, подъ властью которыхъ, какъ сказалъ Пушкинъ, уже «не думаетъ никто», — когда бы глазъ Толстого, обращенный на самого себя, пересталъ смотрѣть. Быть можетъ, и даже весьма вѣроятно, что и большинство людей, въ сущности, не теряютъ себя изъ виду въ наивысшіе моменты такъ называемой безсознательности и потерянности; но только ничей глазъ не можетъ при этомъ сохранить такой ясности зрѣнія, какая всегда остается у Толстого. Отсюда второй (въ соединеніи съ памятью) сильный факторъ, помогающій Толстому такъ всесторонне и правдиво изображать жизнь, — это: самонаблюденіе. Въ немъ таится родникъ знаменитаго толстовскаго «психологическаго анализа».

II.

Выступая въ печати съ своимъ психологическимъ анализомъ, Толстой рисковалъ быть непонятымъ, потому что, наполняя свои страницы длинными монологами дѣйствующихъ лицъ — этими причудливыми молчаливыми бесѣдами людей «про себя», наединѣ съ собою, — Толстой создавалъ совершенно новый, смѣлый пріемъ въ литературѣ. Такихъ монологовъ не писалъ еще никто. Этотъ странный, часто запутанный узоръ мыслей, проплывающій въ человѣческой головѣ совершенно невольно, при обстоятельствахъ, повидимому, самыхъ неподходящихъ, — вѣроятно,

представлялся каждому такимъ случайнымъ диковиннымъ явленіемъ, что не каждый бы въ немъ сознался, внутренно считая его за свою исключительную, не совсѣмъ ладную особенность, которою едва ли будетъ ловко и дозволительно подѣлиться съ публикой. Толстой не задумался. Онъ выставилъ цѣлый рядъ самыхъ здоровыхъ обыкновенныхъ людей, старыхъ и малыхъ, зрѣлыхъ и юныхъ, въ самой патріархальной средѣ, въ самой будничной обстановкѣ, и всѣхъ ихъ заставилъ почти что бредить на яву— въ дѣтскихъ комнатахъ, въ гостиныхъ, на охотѣ, въ дорожномъ экипажѣ, въ дворянскихъ выборахъ и т. д., и т. д. Всѣ самыя тайныя причуды мысли были выведены наружу. Кто, напримѣръ, кромѣ Толстого, осмѣлился бы заставить Наташу на святкахъ въ деревнѣ, отъ скуки, послѣ щелканья орѣховъ, ни съ того ни съ сего, громко произносить, съ разстановкой: «Ма-да-гас-каръ» и находить извѣстное удовольствіе въ безсмысленномъ повтореніи этого слова, случайно попавшаго на языкъ?..

А между тѣмъ всѣ откликнулись, всѣ поняли Толстого; всѣ оказались такими же скрытыми лунатиками, выступающими твердымъ шагомъ на дѣла дневныхъ заботъ съ цѣлымъ роемъ непонятныхъ сновидѣній въ головѣ. Особенно плѣнилась и продолжаетъ плѣняться Толстымъ (не только проповѣдникомъ, но и романистомъ) молодежь нашихъ дней, несмотря на свои положительныя требованія отъ жизни и свои прозаическіе вкусы,—плѣняется потому, что для юныхъ головъ, вопросительно оглядывающихся вокругъ себя въ жизни, — всегда кажется особенно разительнымъ это несоотвѣтствіе между спокойно текущею дѣйстви-

тельностью и этимъ невольнымъ сумбуромъ въ мозгу. И Толстой представляется имъ единственнымъ вѣщимъ человѣкомъ, которому раскрыта святая святыхъ души. Онъ одинъ ихъ понялъ,—они одному ему вѣрятъ. Да и вообще много удивленія и много благодарности стяжалъ себѣ Толстой у всѣхъ своихъ читателей за свои безбоязненныя и глубокія экскурсіи въ область пугливыхъ и тайныхъ думъ человѣческихъ...

Но дерзновеніе осталось дерзновеніемъ. Великая побѣда, одержанная художникомъ въ чистой и безкровной области искусства, все-таки не обошлась безъ жертвъ... Есть жертвы, или вѣрнѣе сказать—остались горькіе плоды отъ этого побѣдоноснаго вторженія въ царство тайны.

Переберите всѣхъ безчисленныхъ дѣйствующихъ лицъ Толстого: кого изъ нихъ вы любите? Кто изъ нихъ—не то что хорошъ—всѣ они болѣе или менѣе хорошіе люди, нѣтъ между ними ни злодѣевъ, ни героевъ—но: кто изъ нихъ привлекателенъ? Рѣшительно никто. Съ симпатіей, съ сердечнымъ влеченіемъ вы остановитесь развѣ только на Наташѣ въ ея отроческую пору, да на Петѣ Ростовѣ, убитомъ на войнѣ въ тѣ же отроческіе годы. И эти два образа лишь потому милѣе прочихъ, что они еще не дорисованы. А затѣмъ? Прежде всего, всѣ самыя крупныя фигуры Толстого, и въ «Войнѣ и Мирѣ», и въ «Аннѣ Карениной», заранѣе поставлены имъ въ такія условія родовитости и богатства, что всѣ эти люди безъ всякой борьбы и помѣхи могутъ предаваться карьерѣ, амурамъ, мистицизму, сельскому хозяйству и т. д. и потому въ самой своей порядоч-

ности они кажутся лишь условно порядочными людьми, т. е. что не будь у нихъ всего этого, Богъ вѣсть еще, что бы изъ нихъ вышло. Помимо этого, подъ вліяніемъ постоянно направленнаго внутрь этихъ людей авторскаго зеркала — мы доглядываемся до глубочайшей сущности каждаго изъ нихъ и (что, быть можетъ, было бы вполнѣ справедливо и относительно большинства человѣческаго рода, если бъ его можно было вывернуть на изнанку), — въ концѣ концовъ мы не можемъ вполнѣ полюбить ни одно изъ этихъ дѣйствующихъ лицъ. Пересмотрите даже тѣ личности, къ которымъ авторъ, при всей своей почти непогрѣшимой объективности, все же чуточку благоволитъ. Пьеръ Безуховъ такъ неимовѣрно богатъ и настолько чудаковато-наивенъ, что къ нему вовсе нельзя приложить никакой мѣрки. Онъ болѣе всего интересенъ тѣми оригинальными самонаблюденіями, тѣми мечтательно-философскими исканіями правды, которыя, какъ и впослѣдствіи Константину Левину, внушены авторомъ Пьеру, очевидно, отъ своего лица. Константинъ Левинъ и менѣе богатъ и менѣе наивенъ, чѣмъ Пьеръ Безуховъ, хотя въ немъ остаются тѣ же черты дѣтской простоты и чудачества, какъ и у Пьера. Левинъ, конечно, милъ своею правдою, искренностью, своимъ добрыхъ сердцемъ и терпимостью, но такъ ужъ онъ къ себѣ прислушивается, такъ пережевываетъ свои ощущенія, такъ во всемъ, по своему, основательно разбирается, что человѣкъ этотъ, едва ли способный на глубокія увлеченія, оставляетъ въ васъ холодное чувство,— чувство, хотя и дружелюбное, но сдержанное. Таковы Пьеръ и Левинъ — если не любимцы автора, то во всякомъ случаѣ—носители его собственныхъ свойствъ.

И въ «Войнѣ и Мирѣ», и въ «Аннѣ Карениной» повторяется какъ бы одно и то же созвѣздіе главныхъ лицъ И тамъ, и здѣсь хорошая дѣвушка поставлена между блестящимъ гвардейцемъ и простодушнымъ статскимъ, и статскій выигрываетъ дѣвушку и женится на ней (Наташа—князь Андрей и Пьеръ; Кити—Вронскій и Левинъ). Въ князѣ Андреѣ проглядываетъ непріятная заносчивость и суховатый эгоизмъ; отъ Вронскаго, не смотря на его порядочность и честность, отдаетъ хорошо выкормленною посредственностью. Наташа и Кити, привлекательныя въ началѣ, съѣзжаютъ впослѣдствіи на слишкомъ узкіе супружескіе инстинкты. Стива Облонскій, добрый и чрезвычайно милый жизнелюбецъ, вызываетъ въ читателѣ не только невольное снисхожденіе, почти—сочувствіе. Это едва ли не единственное лицо во всей галлереѣ Толстого, не оставляющее болѣе или менѣе сухого впечатлѣнія, т. е. впечатлѣнія—скорѣе серьезнаго рисунка, чѣмъ легкаго, игриваго образа. Однако же и Стивой Облонскимъ мудрено увлечься, тѣмъ болѣе, что надъ нимъ постоянно витаетъ иронія автора. Анна Каренина во многомъ—настоящая сестра Стивы. Она также цвѣтуща, красива и также легко всѣмъ нравится. Исторіи ея любви и ея отношеній къ мужу, любовнику и дѣтямъ — Толстой посвятилъ удивительныя, чудныя страницы, глубочайшіе этюды, согрѣтые всею правдою, всею теплотою жизни. И все же эта красивая, умная, хорошая женщина, несмотря на свои сложныя мученія и свой трагическій конецъ, не оставляетъ въ васъ глубокаго очарованія; вы слишкомъ хорошо видите ея по преимуществу физическое чувство къ Вронскому, вполнѣ

открытое читателю и въ началѣ ея связи, когда описываются ея ощущенія передъ свиданіями, и впослѣдствіи, когда она такъ часто оглядываетъ Вронскаго и засматривается на него.

Остается еще цѣлая толпа лицъ: историческія фигуры, военные и статскіе, придворные, старые родовитые дворяне, солдаты, простонародье, патріархальныя русскія семьи, ученые, земцы, подростки, дамы, барышни, дѣти и т. д.—всѣхъ не перечислишь. Все это ярко, интересно, живо, чудно изображено и однако никто изъ этихъ людей не западаетъ въ душу, какъ милый образъ. И еще чѣмъ эпизодичнѣе лицо—тѣмъ оно будто лучше; но всѣ лица, подвергнутыя болѣе или менѣе обстоятельному вскрытію, дѣлаются подъ конецъ нѣсколько чуждыми вамъ, уходятъ отъ вашей раскрывшейся симпатіи. И вспоминаются слова Достоевскаго, что «ближнихъ невозможно любить, а что можно любить развѣ лишь дальнихъ», т. е. тѣхъ, кого не успѣваешь близко разсмотрѣть

Итакъ, не ищите между лицами Толстого образовъ истинно-прекрасныхъ или милыхъ, отрадныхъ, трогательныхъ, увлекательныхъ—въ родѣ Татьяны, Лизы, Базарова, Рудина, Михалевича, Лемма, Лишняго человѣка, Увара Ивановича, Максима Максимыча, старосвѣтскихъ помѣщиковъ и т. п. Что же это значитъ? Неужели всѣ наши художники не умѣли угадывать человѣка или рисовали его съ одной своей мечты, а не съ дѣйствительноти? Или то была эпоха романтизма, время пріятныхъ заблужденій, быть можетъ искренныхъ, но тѣмъ не менѣе—заблужденій. И вотъ Толстой исправилъ эти ошибки своею трезвою живописью, своимъ глубокимъ и вѣр-

нымъ анализомъ? Вполнѣ ли это такъ? Не потому ли намъ такъ мало пріятны, въ большинствѣ случаевъ, дѣйствующія лица Толстого, что они какъ-то уже повсюду ходятъ съ свѣтящимися внутренностями? Дано ли одному человѣку рѣшительно всѣхъ и каждаго понимать насквозь? Не дѣлается ли здѣсь авторомъ невольныхъ погрѣшностей, въ силу самой непроницаемости чужой души до ея настоящей глубины, по законамъ природы? Природа спрятала подъ костьми, да еще прикрыла бѣлымъ тѣломъ склизкія кровянистыя внутренности и даетъ намъ возможность любоваться человѣкомъ, не взирая на эту начинку. Она же не позволила читать въ чужихъ мысляхъ. Какая бы привязанность, дружба, любовь устояла, если бы всѣ до единой мысли были вскрыты? Возможно, конечно, угадывать людей, но въ самомъ близкомъ человѣкѣ всегда останутся никѣмъ непостигнутыя думы и чувства. Поэтому даже и при громадномъ дарѣ проницанія въ чужую сущность, какимъ, несомнѣнно, владѣетъ Толстой, онъ все-таки за извѣстными предѣлами, вскрывая слишкомъ глубоко другого человѣка, очевидно, заполняетъ часть сдѣланнаго имъ отверстія болѣе или менѣе наобумъ, дробя свою собственную сущность на создаваемые имъ образы. И эта окраска толстовскаго темперамента, окраска вдумчиваго генія—непрестаннаго судьи надъ собою, вѣчно себя разбирающаго и подводящаго себѣ итоги, всегда съ оттѣнкомъ внутренняго недовольства,—эта тѣнь легла, несомнѣнно, на всѣ созданія писателя, покрыла иногда едва замѣтнымъ (благодаря мастерству), но тѣмъ не менѣе общимъ тономъ весь обширный міръ выведенныхъ имъ людей. Въ боль-

шинствѣ случаевъ это скорѣе замаскированные приговоры, чѣмъ портреты. Правда, что читатель Толстого поддается полнѣйшему оптическому обману: онъ видитъ цѣльныхъ, простыхъ, свободныхъ, натуральныхъ людей и не чуетъ присутствія судьи. Такъ, въ ясный осенній день воздухъ, кажется, достигаетъ небывалой чистоты и будто отъ избытка этой чистоты даже отливаетъ голубымъ свѣтомъ; чуть примѣтный запахъ дыма будто еще увеличиваетъ свѣжесть атмосферы. А между тѣмъ голубоватый отливъ и этотъ запахъ разлиты въ воздухѣ далекимъ обширнымъ костромъ горящаго лѣса... И Толстой, подобно этому далеко горящему лѣсу, непримѣтно для наблюденія, наполняетъ и проникаетъ собою насквозь все царство своихъ созданій, всѣ фигуры и всѣ движенія своихъ дѣйствующихъ лицъ. Надъ печалями и радостями этихъ лицъ всегда витаетъ все тотъ же знакомый намъ геній; мы знаемъ, что онъ, этотъ геній, разберетъ по косточкамъ каждое ихъ горе и каждую радость и дастъ намъ свои выводы о жизни, — выводы человѣка, одареннаго глубочайшимъ проникновеніемъ въ нѣдра дѣйствительности, который пронизываетъ эту дѣйствительность до самыхъ сокровенныхъ ея тайниковъ, побуждаемый неутомимыхъ исканіемъ истины,—и который во всѣхъ направленіяхъ съ горечью наталкивается въ концѣ концовъ на зловѣщее сѣрое пятно, заслоняющее собою всякія дальнѣйшія исканія. Вспомните эту сильную страницу въ «Войнѣ и Мирѣ», можно сказать, руководящую—для пониманія всей дѣятельности Толстого:

«Только выпивъ бутылку и двѣ вина, Пьеръ смутно сознавалъ, что тотъ запутанный, *страшный*

узелъ жизни, который ужасалъ его прежде, не такъ страшенъ, какъ ему казалось. Съ шумомъ въ головѣ, болтая, слушая разговоры или читая послѣ обѣда и ужина, онъ безпрестанно видѣлъ этотъ узелъ какою-нибудь стороной его. Но только подъ вліяніемъ вина онъ говорилъ себѣ: «Это ничего. Это я распутаю—вотъ у меня и готово объясненіе. Но теперь некогда,—я послѣ обдумаю все это!» Но это *послѣ* никогда не наступало.

«Натощакъ, поутру, всѣ прежніе вопросы представлялись столь же неразрѣшимыми и страшными, и Пьеръ торопливо хватался за книгу и радовался, когда кто-нибудь приходилъ къ нему.

«Иногда Пьеръ вспоминалъ о слышанномъ имъ разсказѣ о томъ, какъ на войнѣ солдаты, находясь подъ выстрѣлами, старательно изыскиваютъ себѣ занятіе для того, чтобы легче переносить опасности. И Пьеру всѣ люди представлялись такими солдатами, спасающимися отъ жизни: кто честолюбіемъ кто картами, кто писаніемъ законовъ, кто женщинами, кто игрушками, кто лошадьми, кто политикой, кто охотой, кто виномъ, кто государственными дѣлами. Нѣтъ ни ничтожнаго, ни важнаго, все равно; только бы спастись отъ нея, какъ умѣю!» думалъ Пьеръ,—Только бы не видать *ее*, эту страшную *ее*.

Распутанъ ли онъ и теперь, этотъ страшный узелъ жизни, нашимъ славнымъ искателемъ правды—въ его «Исповѣди», въ его «Вѣрѣ», «Крейцеровой сонатѣ» и во всемъ, что онъ проповѣдуетъ?..

III.

Богъ, смерть и любовь—эти величайшія тайны міра—изслѣдовались и освѣщались Тостымъ различнымъ образомъ въ различные періоды его жизни, и, сообразно этимъ перемѣнамъ, каждый разъ совершенно иначе относились къ этимъ вопросамъ и дѣйствующія лица его разсказовъ.

Начнемъ съ религіи. Женщины у Толстого почти всегда вѣрующія. Онѣ держатся простой вѣры, завѣщанной имъ отъ дѣтства. Даже наиболѣе свобододомыслящая Анна Каренина инстинктивно крестится передъ смертью. Иное дѣло мужчины, т. е. въ большинствѣ случаевъ—самъ Толстой. Вначалѣ мы встрѣчаемся съ дѣтской и отроческой вѣрой Иртеньева. Богъ для него есть высшій и личный судья его жизни. Его отроческая исповѣдь исполнена страха, умиленія, жажды полнѣйшаго очищенія и совершенства: забывъ сказать священнику объ одномъ изъ своихъ грѣховъ, Иртеньевъ на другой день, рано утромъ, тяготится этимъ упущеніемъ до такой степени, что, не найдя священника, торопится исповѣдоваться въ этомъ грѣхѣ какому-то иноку въ пустынѣ. Такъ же тепло, по-юношески, вѣруетъ Оленинъ. Однажды, задумавшись въ лѣсу, «онъ вспомнилъ о Богѣ и о будущей жизни, какъ не вспоминалъ этого давно... Онъ сталъ молиться Богу и одного только боялся, что умретъ, не сдѣлавъ ничего добраго, хорошаго». Наивно относится къ Богу и Николай Ростовъ; онъ обращается къ Богу съ самыми обыденными просьбами. На охотѣ, выжидая волка,—«ну, что Тебѣ стоитъ

говоритъ онъ Ему,—сдѣлать это для меня! Знаю, что Ты великъ и что грѣхъ Тебя просить объ этомъ; но ради Бога (это особенно мило...) сдѣлай, чтобы на меня вылѣзъ матерый...»

Въ періодъ «Войны и Мира», въ полной зрѣлости своего таланта, Толстой, съ необычайною страстностью, глубиною и вдохновеніемъ, предавался изслѣдованію вопроса о Божествѣ. Его мученія и думы пересказаны намъ Пьеромъ Безуховымъ и княземъ Андреемъ. Обоимъ этимъ людямъ, какъ воздуха, недостаетъ личнаго и единаго Бога.

«Какъ бы счастливъ и спокоенъ я былъ, думалъ князь Андрей, ежели бы могъ сказать теперь: Господи, помилуй меня!.. Но кому я скажу это! Или сила неопредѣленная, непостижимая, къ которой я не только не могу обращаться, но которой не могу выразить словами, великое все или ничего,—или это тотъ Богъ, который вотъ здѣсь зашитъ, въ этой ладанкѣ, княжной Марьей? Ничего, ничего нѣтъ вѣрнаго, кромѣ ничтожества всего того, что мнѣ понятно, и величія чего-то непонятнаго, но важнѣйшаго!»—(Т. V, стр. 453).

«— Ежели я вижу, ясно вижу лѣстницу, которая ведетъ отъ растенія къ человѣку, говорилъ Пьеръ, то отчего же я предположу, что эта лѣстница прерывается со мною, а не ведетъ дальше и дальше? Я чувствую, что я не только не могу исчезнуть, какъ ничего не исчезаетъ въ мірѣ, но что я всегда буду и всегда былъ. Я чувствую, что кромѣ меня надо мной живутъ духи, и что въ этомъ мірѣ есть правда.

«— Да, это ученіе Гердера, — сказалъ князь Андрей,— но не то, душа моя, убѣдитъ меня, а жизнь и смерть,—вотъ что убѣждаетъ. Убѣждаетъ то, что

видишь дорогое тебѣ существо, которое связано съ тобой, передъ которымъ ты былъ виноватъ и надѣялся оправдаться (князь Андрей дрогнулъ голосомъ и отвернулся) и вдругъ это существо страдаетъ, мучается и перестаетъ быть... Зачѣмъ? не можетъ быть, чтобъ не было отвѣта! И я вѣрю, что онъ есть... Вотъ что убѣждаетъ, вотъ что убѣдило меня, сказалъ князь Андрей.

«— Ну да, ну да,—говорилъ Пьеръ,—развѣ не то же самое и я говорю!

«— Нѣтъ. Я говорю только, что убѣждаютъ въ необходимости будущей жизни не доводы, а то, когда идешь въ жизни рука объ руку съ человѣкомъ, и вдругъ человѣкъ этотъ исчезнетъ *тамъ въ нигдѣ*, и ты самъ останавливаешься передъ этою пропастью и заглядываешь туда. И я заглянулъ ..

«— Ну, такъ что-жъ! Вы знаете, что есть *тамъ* и что есть *кто-то? Тамъ* есть — будущая жизнь. *Кто-то* есть—Богъ... Надо жить, надо любить, надо вѣрить,—говорилъ Пьеръ,—что живемъ не только на этомъ клочкѣ земли, а жили и будемъ жить вѣчно, тамъ во всемъ» (онъ указалъ на небо).

«Князь Андрей стоялъ, облокотившись на перила парома и, слушая Пьера, не спуская глазъ смотрѣлъ на красный отблескъ солнца по синѣющему разливу. Пьеръ замолкъ. Было совершенно тихо. Паромъ давно пристадъ, и только волны теченія со слабымъ звукомъ ударялись о дно парома. Князю Андрею казалось, что это полосканіе волнъ къ словамъ Пьера приговаривало: «правда, вѣрь этому» (Т. VI, 154 и 155 стр.).

Извѣстно затѣмъ, что «Анна Каренина» оканчивается сложными и запутанными исканіями Божества, въ которыя пускается Левинъ. Послѣднія страницы романа уже носятъ на себѣ зачатки того языка и той аргументаціи, какія встрѣчаются во всей послѣдующей рукописной литературѣ Толстого,—въ его «Исповѣди», «Вѣрѣ» и т. д. Послѣ кризиса, описаннаго въ «Исповѣди», Толстой обратился къ вѣрѣ практической, къ ученію о дѣятельномъ добрѣ. Дѣтскіе сны исчезли,—глубокіе, страстные и поэтическіе порывы возмужалаго сердца умолкли,—нѣкогда населенное небо опустѣло—и осталась прочная земля съ ея повседневными нуждами, которымъ необходимо и отрадно помогать послѣ всѣхъ, въ концѣ концовъ утомительныхъ, треволненій житейскихъ.

То же постепенное исчезновеніе поэзіи, по мѣрѣ наступленія болѣе позднихъ лѣтъ, замѣчается и въ отношеніи Толстого къ явленію смерти. Достаточно сравнить смерть князя Андрея, смерть Николая Левина и смерть Ивана Ильича. Кончина князя Андрея исполнена чудесной грезы о безсмертіи души. Насколько во власти поэзіи приподнять умирающаго надъ живымъ и здоровымъ человѣкомъ и придать самому изнеможенію кончины чувство возвышенія надъ жизнью—все это передано Толстымъ въ незабываемыхъ чертахъ, настолько же проникнутыхъ простымъ реализмомъ, сколько—и неуловимою прелестью вдохновеннаго чувства. Въ этомъ изображеніи авторъ нисколько не скрываетъ своего намѣренія показать дуализмъ человѣческой природы, состоящей изъ души и тѣла. Въ заключительныхъ строкахъ

описанія прямо говорится «о послѣднихъ содроганіяхъ тѣла, покидаемаго духомъ» (Т. VII, стр. 86).

Въ кончинѣ Николая Левина уже гораздо болѣе отведено мѣста описанію внѣшней стороны недуга, чѣмъ внутренняго настроенія умирающаго. Но и въ этой картинѣ еще не утраченъ колоритъ мистицизма, именно благодаря тому, что хотя авторъ и не передаетъ намъ настроенія самого больного, но за то описываетъ думы его брата:

«Левинъ положилъ брата на спину, сѣлъ подлѣ него и, не дыша, глядѣлъ на его лицо. Умирающій лежалъ, закрывъ глаза, но на лбу его изрѣдка шевелились мускулы, какъ у человѣка, который глубоко и напряженно думаетъ. Левинъ невольно думалъ вмѣстѣ съ нимъ о томъ, что такое совершается теперь въ немъ, но, несмотря на всѣ усилія мысли, чтобы идти съ нимъ вмѣстѣ, онъ видѣлъ по выраженію этого спокойнаго и строгаго лица и игрѣ мускула надъ бровью, что для умирающаго уясняется и уясняется то, что все также темно остается для Левина»...

За то уже смерть Ивана Ильича есть одна голая болѣзнь, одно безысходное мученіе тѣла. Это мученіе, подобно картинамъ ада на монастырскихъ воротахъ, выведено съ умысломъ и съ угрозою передъ читателемъ для того, чтобы онъ устраивалъ свою жизнь, въ ожиданіи подобнаго конца, не такъ мелко и поверхностно, какъ Иванъ Ильичъ,—дабы ему не пришлось впослѣдствіи испытывать въ эти невыносимыя минуты такой страшной разницы съ его прошлымъ и такого тяжкаго отчужденія отъ своихъ близкихъ. И хотя въ самую послѣднюю минуту отъ лица уми-

рающаго говорится: «гдѣ она? какая смерть? страха никакого не было, потому что и смерти не было. Вмѣсто смерти былъ свѣтъ»,—но эти аллегорическія слова уже не производятъ на насъ впечатлѣнія да и ровно ничего не означаютъ, кромѣ прекращенія страданій.

«— Кончено!—сказалъ кто-то надъ нимъ.

«— *Кончена смерть*,—сказалъ онъ себѣ Ея нѣтъ больше.

«Онъ втянулъ въ себя воздухъ, остановился на половинѣ вздоха, потянулся и умеръ».

Итакъ, здѣсь нарисовано лишь прекращеніе смерти, т. е. окончаніе тѣхъ мученій, съ которыми отходитъ жизнь. Играть словами такимъ образомъ, будто вся, довольно пошлая, жизнь Ивана Ильича была, такъ сказать, «смертью»—это ужъ слишкомъ натянутый образъ. Иванъ Ильичъ былъ вовсе не такой грѣшникъ.

Въ сущности же Иванъ Ильичъ не умираетъ, какъ умирали князь Андрей и Николай Левинъ, а просто-на-просто околѣваетъ, наводя страхъ на читателя и заставляя его призадуматься, какъ бы это и ему не пришлось, посреди такихъ же пытокъ, да еще чувствовать и такой же разладъ съ своею прошлою жизнью и съ своею семьею, какой испыталъ, при своей кончинѣ, злополучный Иванъ Ильичъ.

Такъ, слѣдовательно, съ годами и въ изображеніи смерти—первоначальная поэзія смѣнилась у Толстого прозою.

То же случилось и съ любовью. Лиризмъ князя Андрея и Пьера Безухова, увлеченныхъ Наташею, и

очарованное состояніе Левина, полюбившаго Кити, переданное съ необычайнымъ мастерствомъ и удивительною свѣжестью чувства,—все это, въ концѣ концовъ, завершилось «Крейцеровой сонатой», гдѣ самая любовь предается анаѳемѣ и низводится на одну лишь предосудительную похоть.

По поводу всѣхъ этихъ перемѣнъ въ воззрѣніяхъ нашего великаго художника, можно только воскликнуть: «о, время!..» А насчетъ блекнущихъ, съ годами, призраковъ любви, можно бы, пожалуй, сказать стихами Апухтина. «пусть даже время рукою безпощадною мнѣ показало, что было въ васъ ложнаго,—все же...» не слѣдуетъ полагаться на то, будто эта рука именно мнѣ и теперь указываетъ истину, а слѣдуетъ помнить, что та же «рука времени» другимъ, новымъ людямъ въ эту самую минуту показываетъ тѣ же самыя вещи въ совершенно иномъ освѣщеніи.

Но въ «Крейцеровой сонатѣ», какъ въ разсказѣ преднамѣренномъ и нравоучительномъ, есть двѣ замѣчательныхъ стороны: 1) содержа въ себѣ до крайности преувеличенное требованіе цѣломудрія, разсказъ этотъ, написанный съ необычайной проповѣднической энергіей, въ сильныхъ выраженіяхъ и образахъ, можетъ быть рекомендованъ впечатлительному юношеству, въ опасный періодъ первыхъ страстей, какъ хорошее гигіеническое средство для подавленія и угнетенія плотскихъ излишествъ; кромѣ этого временнаго сдерживающаго вліянія, соната, конечно, ничего не сдѣлаетъ, потому что природа возьметъ свое; 2) въ «Крейцеровой сонатѣ» Толстой, со свойственною ему безбоязненною откровенностью и съ глубокимъ инстинктомъ правды, ближайшимъ образомъ подошелъ

къ самому слабому мѣсту брачнаго союза Онъ показалъ, какъ этотъ союзъ роковымъ образомъ, непремѣнно, только и держится, что на своемъ низменномъ началѣ и какъ обѣ стороны постоянно цѣпляются объ это начало и страдаютъ отъ него. Въ этомъ много глубокой правды и «Крейцерова соната» всего болѣе замѣчательна, какъ сенсаціонная брошюра для обсужденія брачнаго вопроса. Семья постоянно привлекала вниманіе Толстого; онъ всегда былъ ея защитникомъ. Въ двухъ крупнѣйшихъ его произведеніяхъ главная роль отведена семьѣ. Два старозавѣтныхъ, устойчивыхъ семейства, Ростовыхъ и Болконскихъ—составляютъ прекрасный фонъ «Войны и Мира». «Анна Каренина» вся цѣликомъ посвящена разработкѣ семейнаго вопроса. Здѣсь выведено три типа семейныхъ союзовъ: 1) бракъ безъ любви, по разсчету, съ неизбѣжнымъ распаденіемъ и катастрофой—Каренины; 2) бракъ обыденный, съ эпизодической измѣной мужа, краткимъ разладомъ и плохимъ примиреніемъ, основаннымъ на дальнѣйшихъ, болѣе ловкихъ обманахъ мужа и невольномъ сиисхожденіи жены—это Облонскіе, и 3) бракъ хорошій, нормальный, поддерживаемый глубокою привязанностью супруговъ и неуклонною вѣрностью обѣихъ сторонъ,—Левины. Для такого брака Толстой, повидимому, рекомендуетъ сравнительно большую разницу лѣтъ—35 мужу и 17 женѣ—(Левинъ и Кити, Сергѣй Михайловичъ и Маша въ «Семейномъ счастьи»), любовь, сродство натуръ, полное взаимное довѣріе и безусловную вѣрность. Но въ этомъ требованіи вѣрности и заключается роковой узелъ, потому что, какъ показываетъ «Крейцерова соната», это капитальная основа

брака и семьи, въ сущности,—весьма низменная. А безъ нея—безъ этой низменной основы—колеблятся и распадаются самыя лучшія привязанности. Это какъ нельзя лучше выражено на первой же страницѣ «Анны Карениной»:

«Все смѣшалось въ домѣ Облонскихъ Жена узнала, что мужъ былъ въ связи съ бывшею въ ихъ домѣ француженкою гувернанткой, и объявила мужу, что не можетъ жить съ нимъ въ одномъ домѣ. Положеніе это продолжалось уже третій день и мучительно чувствовалось и самими супругами, и всѣми членами семьи и домочадцами. Всѣ члены семьи и домочадцы чувствовали, *что нѣтъ смысла въ ихъ сожительствѣ, и что на каждомъ постояломъ дворѣ случайно сошедшіеся люди болѣе связаны между собою, чѣмъ они, члены семьи и домочадцы Облонскихъ.* Жена не выходила изъ своихъ комнатъ, мужа третій день не было дома. Дѣти бѣгали по всему дому какъ потерянныя; англичанка поссорилась съ экономкой и написала записку пріятельницѣ, прося пріискать ей новое мѣсто; поваръ ушелъ еще вчера со двора во время обѣда; черная кухарка и кучеръ просили разсчета».

Дѣйствительно, «случайно сошедшіеся на постояломъ дворѣ люди болѣе связаны между собою, чѣмъ члены семьи»—въ ту минуту, когда въ этой семьѣ обнаруживается, что супруги, составлявшіе одно цѣлое, вдругъ раздѣлены измѣною. Незнакомые между собою люди, встрѣчаясь на постояломъ дворѣ, связаны общечеловѣческимъ, простымъ, привѣтливымъ и участливымъ отношеніемъ другъ къ другу. Но здѣсь, въ семьѣ, застигнутый измѣною одного изъ супруговъ, поднимается столько горечи, взаимнаго раздраженія, разо-

чарованія, косыхъ взглядовъ, недоумѣнія—что все, бывшее прежде сплоченнымъ,—теперь, по реакціи, взаимно отталкивается на такое разстояніе, какого не бываетъ даже между совершенно незнакомыми людьми И все это происходитъ исключительно отъ природныхъ, физіологическихъ условій брака. И эта прискорбная основа брака, не безъ уродливаго шаржа, но за то съ особенною выпуклостью, обрисована въ «Крейцеровой сонатѣ».

Но развѣ по этому поводу, т. е. по случаю одной изъ тѣхъ неизбѣжныхъ каверзъ природы и жизни, которыя встрѣчаются человѣку почти во всемъ и повсюду,—возможно отрицать любовь? Развѣ мыслимо съ безсильною бранью возставать противъ законовъ міра и осмѣивать, мѣшать съ грязью то самое чувство, которое самому Толстому нѣкогда принесло столько чистыхъ радостей вмѣстѣ съ его княземъ Андреемъ, Пьеромъ Безуховымъ, Левинымъ и т. д.?..

Приходится, такимъ образомъ, въ заключеніе этого отдѣла, оглянувшись назадъ, признать, что по всѣмъ явленіямъ жизни у Толстого замѣчается постепенная замѣна прежняго вдохновенія — разсудочностью и прозою.

IV.

Въ «Крейцеровой сонатѣ» есть еще одна глубокознаменательная черта. Это—совершенно спокойное, убѣжденное требованіе Толстого, чтобы родъ человѣческій былъ прекращенъ.

Гдѣ же тогда, спрашивается, любовь къ людямъ? Къ чему вся эта проповѣдь самопожертвованія, помощи ближнему, добра, смиренія и т. д., если всѣмъ

этимъ людямъ и жить вовсе не слѣдуетъ? Какое бьющее въ глаза противорѣчіе!

А между тѣмъ, если вдуматься въ личность Толстого, такъ ясно обозначенную въ его произведеніяхъ, то въ этомъ кажущемся абсурдѣ раскроется послѣдовательность. Толстой, начиная съ отроческихъ лѣтъ, постоянно доискивался въ жизни счастья и правды. Онъ искалъ ихъ въ Богѣ, въ подвигахъ битвы, въ любви къ женщинѣ, въ семьѣ, школѣ, сельскомъ трудѣ, земскомъ дѣлѣ, въ улучшеніи крестьянскаго быта,—во всемъ возвышенномъ, благородномъ, хорошемъ. И ото всего онъ отходилъ съ разочарованіемъ. Во всемъ онъ находилъ или противорѣчія и недомолвки, чуждыя его глубокой, всеобнажающей мысли, наталкивался на фальшь и грязь, претившія его чистой, правдивой душѣ. Всѣ его автобіографическія дѣйствующія лица гонялись за раскрытіемъ смысла жизни. Не разъ они будто подходили къ какой-то разгадкѣ. Безуховъ и Левинъ, казалось, уже нащупывали пальцами какіе-то осязательныя идеалы. Левинъ (въ самомъ концѣ «Анны Карениной») даже дошелъ до экстаза:

«Неужели это вѣра?» подумалъ онъ, боясь вѣрить своему *счастью*. «Боже мой, благодарю Тебя!»—проговорилъ онъ, проглатывая поднимавшіяся рыданія и вытирая обѣими руками слезы, которыми были полны его глаза...

«Теперь вся жизнь моя, независимо отъ всего, что можетъ случиться со мной, каждая минута ея—не только не безсмысленна, какъ была прежде, но имѣетъ несомнѣнный смыслъ добра, который я властенъ вложить въ нее!»

Но и послѣ этого Толстой, какъ извѣстно изъ его «Исповѣди», испытывалъ новыя муки невѣрія и отчаянія и даже покушался на самоубійство. Этотъ новый и, кажется, до настоящаго времени—послѣдній кризисъ разрѣшился проповѣдью полнаго самоотреченія и обращенія всѣхъ своихъ силъ на служеніе ближнему.

Но... изъ какого же, собственно, источника идетъ это самоотреченіе?

Думается намъ, вотъ изъ какого: Толстой проанализировалъ всего себя насквозь, вдоль и поперекъ; онъ всю жизнь прислушивался къ себѣ, разбиралъ до мелочей каждое свое ощущеніе; всѣ идеалы счастья провѣрялъ онъ этой своей внутренней, личной мѣркой—и все распадалось, ничто не выдерживало его разъѣдающаго и, такъ сказать, пронзительнаго анализа; ничѣмъ не могъ онъ на себя потрафить. И вотъ, когда все было испробовано, явилась, наконецъ, мысль: а что если я совсѣмъ забуду себя, брошу возиться съ собою и буду жить для другихъ. Тогда вѣдь вся мука моей прежней жизни исчезнетъ. И не каждому ли точно также будетъ легко лишь тогда, когда онъ перестанетъ носиться съ самимъ собою, съ своими личными благами, и весь уйдетъ въ заботы о благѣ другихъ.

Какъ видите, мы даже довольно близко держимся текста проповѣди и только происхожденіе ея объясняемъ особыми свойствами меланхолическаго толстовскаго генія. И намъ невольно вспоминается приведенная нами выше цитата изъ «Войны и Мира», которую мы, для наглядности, повторяемъ: «всѣ люди представлялись Пьеру солдатами, спасающимися *отъ*

жизни, кто честолюбіемъ, кто картами, кто писаніемъ законовъ, кто женщинами, кто игрушками, кто лошадьми, кто политикой, кто охотой, кто виномъ, кто государственными дѣлами... Только бы не видать *ее*, эту страшную *ее!*» И вотъ намъ кажется, что Толстой, точно такъ же, какъ и всѣ другіе, — для того только, чтобы не видать *своей жизни*, этой страшной, неразрѣшимой жизни,—занялся и предлагаетъ всѣмъ заняться *жизнью другихъ*... Такого рода дѣятельность, конечно, находится всего болѣе въ гармоніи съ доброжелательной, мягкой и гуманной натурой нашего маститаго писателя.

И теперь понятно: если все это дѣлается лишь во имя того, что каждому, пока онъ будетъ на себѣ сосредочиваться, собственная жизнь всегда будетъ тягостна, неразрѣшима и страшна—то въ сущности, было бы наилучшимъ исходомъ, если бы всѣ вмѣстѣ отъ этой страшной жизни совсѣмъ отдѣлались, чтобы родъ человѣческій прекратился...

И потому «Крейцерова соната» допускаетъ это такъ спокойно.

Такъ мраченъ, по своей природѣ, душевный складъ разбираемаго нами великаго художника. Во всѣхъ его произведеніяхъ, на самыхъ свѣтлыхъ страницахъ, вы чувствуете присутствіе чьего-то тяжкаго, серьезнаго взора. Нигдѣ, ни разу вы не развеселитесь и не разсмѣетесь отъ души. Когда онъ вамъ рисуетъ чужое счастье, онъ вамъ даетъ его почувствовать во всей его полнотѣ и однако же что-то неуловимое будто говоритъ вамъ въ то же время о неполнотѣ этого счастья. И созданныя Толстымъ неподражаемыя картины дѣйствительности — если смотрѣть

дальше и глубже ихъ внѣшняго совершенства—могли бы, по ихъ сокровенному содержанію, служить блестящими, геніальными иллюстраціями къ безутѣшной философіи Шопенгауэра...

Но каковъ бы ни былъ ихъ затаенный смыслъ, художественныя произведенія Толстого всегда будутъ занимать одно изъ первыхъ мѣстъ въ искусствѣ, по своей геніальной простотѣ, непогрѣшимой полнотѣ и правдѣ и по колоссальной силѣ творчества, черпающаго изъ жизни великое и мелкое, пестрое и монотонное, осязательное и неуловимое съ одинаковой легкостью и выразительностью исполненія.

1890 г.

Тургеневъ.

Его индивидуальность и поэзія.

I.

Имя Тургенева переживаетъ кризисъ. По нынѣшнимъ временамъ, Тургеневъ представляется читателю нѣсколько слащавымъ, искусственнымъ и манернымъ, несмотря на поучительную простоту его языка и его художественное стремленіе къ правдѣ Вкусы «опростились» и вѣчная красота теперь не въ почетѣ [1]). Изъ всѣхъ отзывовъ о Тургеневѣ, характеризующихъ современное отношеніе къ нему, мнѣ показался наиболѣе выразительнымъ импровизованный отзывъ В. В. Стасова въ бесѣдѣ со мною: «Тургеневъ», сказалъ мнѣ г. Стасовъ, «это персикъ, а не бифштексъ», разумѣя подъ бифштексомъ, очевидно, Льва Толстого и Эмиля Зола. Въ сущности къ этому реалистическому парадоксу и сводятся всѣ недоразумѣнія насчетъ Тургенева.

Каждое большое и шумное литературное явленіе должно претерпѣть реакцію отъ послѣдующаго вре-

---

[1]) Это писалось въ началѣ девятидесятыхъ годовъ.

мени. Все, что слишкомъ сильно и ярко заявляло себя при жизни, неминуемо должно испытать такой періодъ, когда, послѣ смерти, пережитое издаетъ «тлетворный духъ». Но затѣмъ, послѣ такихъ налетающихъ на него затмѣній, — великое имя все-таки, въ концѣ концовъ, начинаетъ сіять неподвижнымъ свѣтиломъ въ памяти потомства. И это сіяніе, конечно, ожидаетъ Тургенева.

Но прежде, чѣмъ судить и рядить Тургенева, надо его понять.

Помнится, лѣтъ пятнадцать тому назадъ, въ «Голосѣ» появлялись фельетоны Евгенія Маркова о Тургеневѣ. Существенный выводъ тогдашнихъ этюдовъ г. Маркова сохранился въ моей памяти. Авторъ отмѣчалъ въ Тургеневѣ, какъ его главную черту—«*боязнь жизни*». Эта характеристика, при чтеніи, нѣсколько меня поразила, такъ какъ мнѣ самому, наоборотъ, всегда казалось, что Тургеневъ, по преимуществу, боится смерти, а не жизни. Но въ то же время я смутно почувствовалъ, что и выводъ г. Маркова близокъ къ истинѣ. И это кажущееся, съ перваго взгляда, противорѣчіе, дѣйствительно, весьма легко примиряется, ибо тотъ, кто слишкомъ боится смерти, долженъ быть, въ силу этого самаго, и крайне робкимъ и нерѣшительнымъ въ жизни. Все дѣло въ томъ, что про Тургенева нельзя даже сказать, чтобы онъ «любилъ жизнь» въ томъ смыслѣ, какъ мы это говоримъ о другихъ жизнелюбцахъ, т. е. чтобы онъ любилъ или умѣлъ «пожить». Нѣтъ! Тургеневъ *не любилъ жизнь, а былъ грустно влюбленъ въ нее* тою дѣвственною, чистою, мечтательною и безнадежною любовью, какою былъ влюбленъ Зибель въ Маргариту.

Онъ всегда страшился разочарованій; онъ зналъ, что дѣйствительная основа боготворимой имъ жизни плоска, низменна и безжалостна, но онъ, по непреодолимому артистическому инстинкту, всегда отворачивалъ взоры отъ этой ужасающей подкладки бытія и баюкалъ себя своими стройными иллюзіями, мучительно вѣруя, что эти иллюзіи и составляютъ настоящую правду, прозрѣваемую имъ сквозь шероховатую, мятущуюся и по временамъ отталкивающую дѣйствительность. Вѣрнѣе всего было бы назвать Тургенева *задумчивымъ поэтомъ земного существованія*, который относился къ этому существованію съ чуткостью, очарованностью и грустью влюбленнаго. Не забывайте только одного, что Тургеневъ *поэтъ*—и вы поймете всѣ кажущіеся недостатки и всѣ его неоцѣнимыя достоинства.

Васъ неминуемо подкупаетъ въ Тургеневѣ вѣрность, правда, простота и естественность разсказа; но въ то же время гармоничность впечатлѣнія, которому вы уже невольно поддались—впослѣдствіи оставляетъ въ васъ подозрѣніе, будто здѣсь что-то сглажено и прикрыто, потому что вы сами, въ дѣйствительной жизни, никогда не воспринимаете людей и событія въ такомъ ласкающемъ, красивомъ и мягкомъ освѣщеніи... Да! Что же дѣлать? Это и есть поэзія.. Но въ чемъ же имечно состоитъ поэзія? Что это? Фальшь? Прикраса? Почему она такъ плѣняетъ насъ и возвеличивается въ исторіи? — На эти вопросѣ превосходно отвѣчаетъ самъ Тургеневъ устами своей Зины, въ повѣсти «Первая любовь»: «вотъ чѣмъ хороша поэзія: она говоритъ намъ то, чего нѣтъ, и что не только лучше того, что есть, но *даже больше похоже*

на правду». И намъ думается, что эти чудесныя слова должны примирить съ Тургеневымъ всѣхъ, кто требуетъ отъ него «бифштекса» и кто укоряетъ его за то, что онъ только «персикъ»...

Подобно Пушкину и Лермонтову, Тургеневъ принадлежалъ къ очень рѣдкимъ натурамъ. Трезвый, сангвиническій, геніальный во всѣхъ жизненныхъ вопросахъ Пушкинъ умѣлъ, однако же, всегда оставаться художникомъ и всегда проникалъ въ сердце читателя гармоніей самаго теплаго внутренняго чувства. Точно также Лермонтовъ, зорко понимавшій дѣйствительность, всегда умѣлъ сохранять обаяніе заоблачнаго титаническаго генія. И рядомъ съ этими двумя поэтами, Тургеневъ, всегда оставаясь вѣрнымъ красотѣ, въ то же время удивлялъ публику необыкновенно чуткимъ пониманіемъ всѣхъ самыхъ жгучихъ вопросовъ современности. И, однако же,— простите ему эту провинность, строгій и скептическій читатель нашего времени,—Тургеневъ всегда былъ и оставался поэтомъ.

II.

Признаніе за произведеніями Тургенева ихъ поэтическаго характера давно уже установилось въ нашей критикѣ. Но въ этомъ случаѣ какъ-то всегда отдѣлялась *манера* писателя отъ его духовной *личности*, какъ будто бы Тургеневъ писалъ такъ, а не иначе, только благодаря своему пристрастію къ извѣстнымъ литературнымъ пріемамъ, или въ силу тѣхъ романтическихъ вліяній, среди которыхъ онъ воспитывался, а не потому, чтобы, по самому внутреннему

отношенію своему къ жизни онъ и не могъ передавать эту жизнь ни въ какихъ иныхъ формахъ.

У Тургенева всегда хвалили изящество языка, мягкость тона, красоту образовъ и грацію рисунка, но все это дѣлали, такъ сказать, между прочимъ, точно говорили при этомъ: «ужъ на это, извѣстное дѣло, онъ мастеръ!» А между тѣмъ все вниманіе обращалось только на содержаніе его каждаго новаго произведенія, и по поводу этого содержанія всегда поднимались крикливыя, будничныя распри, ибо всѣ въ нашемъ обществѣ чувствовали, что въ этихъ «благоуханныхъ» по формѣ созданіяхъ задѣвались самые настоятельные вопросы текущей дѣйствительности. Вслѣдствіе такого отдѣленія «манеры» отъ «сущности» (по естественной близорукости, весьма часто свойственной современникамъ), теперь получилось то, что когда практическіе вопросы тургеневской эпохи отшумѣли свою «злобу дня», то случайность, по мнѣнію критики, красивыхъ тургеневскихъ пріемовъ кажется теперь еще болѣе случайною, и читатель поневолѣ сѣтуетъ, что всѣ эти важныя и глубокія явленія общественной жизни воплотились у Тургенева въ такую устарѣло-граціозную и заподозриваемую въ своей натуральности оболочку. Вкусъ теперешняго читателя никакъ не можетъ съ этимъ помириться. Его нѣсколько мутитъ отъ поэтическаго «благоуханія» тургеневскихъ произведеній и ему гораздо болѣе нравится тотъ «дурной запахъ изо рта», который ощущалъ Иванъ Ильичъ, цѣлуя свою постарѣвшую жену, потому что въ этомъ безбоязненно-откровенномъ штрихѣ Льва Толстого читатель видитъ голую правду жизни (какъ будто онъ ранѣе не зналъ

ея?) и вообще потому, что онъ предпочитаетъ рѣзкое—нѣжному,

А между тѣмъ эта красивая, простая и благородная форма произведеній Тургенева составляла природную, ничѣмъ неустранимую принадлежность ихъ содержанія. И если бы Тургеневъ подчинился совѣтамъ какихъ-нибудь фанатиковъ реализма, которые бы сказали ему: «Иванъ Сергѣевичъ, все это глубоко и вѣрно, но сотрите эту эмаль, пустите здѣсь побольше крови»... то весь смыслъ и вся естественная цѣнность тургеневскихъ созданій исчезли бы безвозвратно. Исчезли бы потому, что Тургеневъ самъ всегда искалъ правды: онъ всегда слѣдовалъ художественной заповѣди Гете: «запускайте руки внутрь, въ глубину человѣческой жизни», но, дѣлая это съ чуткостью первостепеннаго таланта, онъ не могъ, однако же, расходиться съ эстетическою сущностью своей природы, онъ долженъ былъ оставаться вѣрнымъ самому себѣ и не могъ рисовать дѣйствительность въ иномъ освѣщеніи, какъ въ своемъ собственномъ, т. е. подъ вліяніемъ того поэтическаго міровоззрѣнія, съ какимъ онъ родился на свѣтъ. Какъ извѣстно, Тургеневъ и дебютировалъ въ литературѣ стихами. Но стихъ не удавался ему, и онъ вскорѣ сознательно покинулъ эту, чуждую ему, форму. Почему бы, спрашивается, могла случиться подобная неудача съ прирожденнымъ поэтомъ? Кто изучилъ Тургенева, тотъ можетъ это понять. Для того, чтобы сдѣлаться настоящимъ «пѣвцомъ», т. е. для того, чтобы отдаться беззавѣтной, почти безсознательной и, однако, всепокоряющей музыкѣ риѳмованной рѣчи, нужно имѣть въ своей натурѣ хотя немножко наивности,—нужно,

хотя отчасти, хотя въ невѣдомомъ туманѣ, допускать чудесное... А Тургеневъ очень рано началъ страдать этою невозможностью, именно: страдать, мучиться ею. «Не привидѣнія и фантастическія подземныя силы страшны», сознавался онъ «Страшно то, что *нѣтъ ничего страшнаго*, что самая суть жизни мелко неинтересна и нищенски плоска. Проникнувшись *этимъ* сознаніемъ, отвѣдавъ *этой* полыни, никакой медъ уже не покажется сладкимъ» («Довольно»).

Эта именно полынь, т. е. полынь остраго ума, «отъ младыхъ ногтей», сдѣлала для Тургенева невозможнымъ то безотчетное, безъ оглядки, увлеченіе чѣмъ бы то ни было, которое одно только и способно переливаться въ метрическую мелодію, въ упоительную пѣсню словъ, хотя бы и замкнутыхъ въ условія риѳмы и размѣра, но совершенно превозмогающихъ эти кажущіяся преграды своею внутреннею страстью, своимъ «божественнымъ огнемъ»... Тургеневъ былъ слишкомъ уменъ (мы извиняемся за это необходимое слово: нечего и говорить, что, какъ художникъ, онъ былъ геніаленъ), онъ былъ, повторяемъ, слишкомъ уменъ, слишкомъ отравленъ позитивизмомъ, чтобы отдаваться необузданному порыву фантазіи. И горькое раздумье выдается страдальческой нотой во всѣхъ его вдохновеніяхъ.

Въ одномъ изъ прежнихъ этюдовъ я позволилъ себѣ назвать Некрасова «спорнымъ» поэтомъ, несмотря на его сильный талантъ и на его незабвенныя общественныя заслуги. Здѣсь, я могу, наоборотъ, назвать Тургенева безспорнымъ поэтомъ, хотя онъ и сдѣлался знаменитъ только благодаря своей прозѣ. И какъ Тургеневъ отозвался объ одномъ сборникѣ

стихотвореній Некрасова: «поэзія тутъ и не ночевала»,—такъ точно мы можемъ сказать о всѣхъ прозаическихъ произведеніяхъ Тургенева: «поэзія тутъ не удалялась ни на одно мгновеніе ни съ одной тургеневской страницы, отъ ея первой до послѣдней строки». Весь текстъ Тургенева можно было бы раздѣлить цифрами на отдѣльные періоды, какъ раздѣлена библейская проза, и въ каждомъ изъ такихъ періодовъ вы нашли бы вѣрныя, полныя мысли и гармоніи, слова, которыя весьма часто достигаютъ такой содержательности и красоты, что напрашиваются на заучиваніе. И только тотъ вполнѣ усвоитъ Тургенева, кто будетъ именно такимъ образомъ относиться къ его тексту. И только тогда Тургеневъ сдѣлается для васъ не только великимъ бытописателемъ русской жизни и симпатичнымъ разсказчикомъ, но и драгоцѣннымъ собесѣдникомъ вашего ума, сердца и воображенія. Только тогда, вдумываясь въ каждый избранный имъ эпитетъ, въ каждую положенную имъ краску, въ каждую высказанную имъ мысль,—вы раскроете всѣ тайныя богатства этой предательски-легкой и музыкальной прозы, подобной стихамъ Пушкина, въ которыхъ лишь весьма поздно и весьма немногіе сумѣли раскрыть глубочайшее внутренне содержаніе. Баратынскій, разбиравшій бумаги Пушкина уже послѣ его смерти, въ письмѣ къ одному изъ своихъ пріятелей, первый сказалъ: «Можешь ты себѣ представить, что меня больше всего изумляетъ во всѣхъ этихъ поэмахъ? Обиліе мыслей! Пушкинъ мыслитель! Можно ли было ожидать?». Таковъ же точно и Тургеневъ съ его мнимо-деликатнымъ и воздушнымъ изложеніемъ. Отрѣшитесь на минуту отъ

своего преувеличеннаго реалистическаго преклоненія передъ грубостью, и вы найдете удивительную силу живописи и захватывающую глубину мысли и чувства — тамъ, гдѣ вамъ прежде воображались только ненужныя, легковѣсныя и приторныя прикрасы романтизма. И все, что вамъ представляется теперь эфемернымъ и старомоднымъ,—окажется неимовѣрно крѣпкимъ и живучимъ, — настолько живучимъ, насколько вообще способна жить поэзія, которая, какъ извѣстно, переживаетъ отдѣльные народы и остается затѣмъ общею и единою во всемъ человѣчествѣ.

III.

Истинную поэзію въ произведеніяхъ Тургенева умѣлъ находить даже радикальный Писаревъ. Разбирая «Отцовъ и Дѣтей», Писаревъ говоритъ: «Художественная отдѣлка безукоризненно хороша, характеры и положенія нарисованы такъ наглядно и въ то же время такъ мягко, что *самый отчаянный отрицатель искусства почувствуетъ* при чтеніи романа *какое-то непонятное наслажденіе*, котораго не объяснишь ни занимательностью разсказываемыхъ событій, ни поразительною вѣрностью основной идеи. Дѣло въ томъ, что событія вовсе не занимательны, а идея не поразительно вѣрна. Въ романѣ нѣтъ ни завязки, ни развязки, ни строго обдуманнаго плана; есть типы и характеры, есть сцены и картины и, *главное*, сквозь ткань разсказа *сквозитъ личное*, *глубоко-прочувствованное отношеніе автора къ выведеннымъ явленіямъ жизни*» (ч. I, стр. 126). Писаревъ угадалъ вѣрно.

Всю прелесть Тургенева составляетъ именно его личное отношеніе къ изображаемой жизни, т. е. то художественное освѣщеніе, въ которомъ онъ ее воспринимаетъ и чувствуетъ. А вся тайна того *непонятнаго наслажденія*, о которомъ говоритъ Писаревъ, и заключается въ способѣ передачи предмета. Здѣсь потому-то и нельзя отдѣлить формы отъ содержанія, что они всесильны только въ своей совокупности, какъ оно всегда и бываетъ въ истинно-художественныхъ произведеніяхъ.

Писаревъ, при своей необычайной живости и даровитости, конечно, все это прекрасно понималъ. Но онъ, съ безпощадною прямолинейностью молодой и задорной силы, умышленно подгибалъ все подъ свою излюбленную теорію насущной пользы. По блеску, силѣ и находчивости своей діалектики этотъ критикъ едва ли имѣетъ себѣ равнаго. Писаревъ даже не скрывалъ своего упрямства. Вотъ какими доводами онъ отбрасывалъ отъ себя всякія разсужденія о формѣ художественныхъ произведеній:

«Романы Писемскаго, Гончарова и Тургенева имѣютъ для насъ не только эстетическій, но и общественный интересъ; у англичанъ, рядомъ съ Диккенсомъ, Теккереемъ, Бульверомъ и Элліотомъ есть Джонъ Стюартъ Милль; у французовъ рядомъ съ романистами есть публицисты и соціалисты; а у насъ въ изящной словесности да въ критикѣ на художественныя произведенія сосредоточилась вся сумма идей нашихъ объ обществѣ, о человѣческой личности, о междучеловѣческихъ, семейныхъ и общественныхъ отношеніяхъ; у насъ нѣтъ отдѣльно существующей нравственной философіи, нѣтъ соціальной науки; стало

быть всего этого *надо искать* въ художественныхъ произведеніяхъ» (ч. I, стр. 37). «Для меня Тургеневъ и Писемскій важны настолько, насколько они разъясняютъ явленія жизни; слѣдовательно, для меня всего интереснѣе отношенія ихъ къ изображаемымъ ими типамъ. Что же касается до того, какъ каждый изъ нихъ рисуетъ явленія и картины, то этотъ вопросъ имѣетъ для меня совершенно второстепенное значеніе Пусть одинъ рисуетъ крупными штрихами, а другой съ любовью отдѣлываетъ подробности — все равно: они могутъ сходиться съ собою въ результатахъ. Разбирать манеру и отдѣлять ее отъ манеры другого писателя почти то же самое, что писать стилистическое изслѣдованіе; *это, конечно, важно для характеристики писателя*, но это не можетъ служить отвѣтомъ на нашъ вопросъ: что сдѣлали Писемскій и Тургеневъ для нашего общественнаго сознанія?» (ч. I, стр. 58). Да, прибавимъ мы отъ себя, *понимать манеру каждаго отдѣльнаго писателя въ связи съ его душевною индивидуальностью настолько важно* для его характеристики, что, не сдѣлавъ этого, напримѣръ, относительно Тургенева, критика совершенно исказила его значеніе въ пониманіи ближайшаго потомства. А между тѣмъ, никто превосходнѣе Писарева не высказалъ, какую драгоцѣнность въ поэтическомъ произведеніи составляетъ именно — ощущеніе въ немъ духовной личности писателя. Вотъ, что онъ сказалъ:

«Для того, чтобы печатныя строки казались намъ рѣчами и поступками живыхъ людей, необходимо, чтобы въ этихъ печатныхъ строкахъ сказалась *живая душа того, кто ихъ писалъ*: только въ этомъ соприкосно-

вони между мыслью автора и мыслью читателя и заключается обязательное дѣйствіе поэзіи... На васъ дѣйствуетъ чисто сила мысли, а мысль и чувство всегда бываютъ *личными* Слѣдовательно, *что же останется отъ поэтическаго произведенія, если вы изъ него выправите личность автора;* вполнѣ объективная картина—фотографія; вполнѣ объективный разсказъ—показаніе свидѣтеля, записанное стенографомъ; вполнѣ объективная музыка—шарманка; вполнѣ добиться этой объективности, значитъ уничтожить въ поэзіи всякій патетическій элементъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ убить поэзію, убить искусство» .. (ч. I, стр. 45).

Какая вѣрная и какъ блестяще высказанная мысль!

Вѣдь, дѣйствительно, самые объективные, повидимому, писатели, каковы, напримѣръ, Флобэръ, Левъ Толстой, Э. Зола, сумѣли, однако же, сдѣлаться намъ близкими, потому что, загромождая себя своими дѣйствующими лицами, они тѣмъ не мѣнѣе превосходно ознакомили насъ съ самими собою и вложили свою душу въ свои созданія И только поэтому они намъ и дороги. Но если именно личность автора такъ важна для насъ въ каждомъ художественномъ произведеніи, то, съ другой стороны, спрашивается: какимъ же образомъ мы можемъ оставаться совершенно равнодушными къ самымъ завѣтнымъ наклонностямъ этого автора, къ его вкусамъ, къ его выбору средствъ, ко всей его манерѣ бесѣдовать съ нами? Какимъ образомъ можемъ мы глубоко сблизиться съ человѣкомъ, всѣ привычки котораго на каждомъ шагу раздражаютъ или претятъ намъ? Одно изъ двухъ: либо мы сердечно привязываемся къ человѣку, потому что

находимъ всѣ его пріемы соотвѣтствующими его сущности, либо мы только терпимъ его за нѣкоторыя его заслуги, но, находя въ то же время полную дисгармонію между его манерами и его натурой, — мы никогда не будемъ въ состояніи его полюбить. И если къ Тургеневу существуетъ у современныхъ читателей какое-нибудь временное охлажденіе, то оно происходитъ исключительно отъ недоразумѣнія, порожденнаго тою исключительно русскою критическою ересью, будто отъ писателя надо воспринимать только то, что онъ успѣлъ «сдѣлать для нашего общественнаго самосознанія» и совершенно при этомъ игнорировать тотъ языкъ, въ которомъ онъ съ нами говорилъ, тѣ вкусы, на которыхъ онъ выросъ и въ которыхъ сложилась его художественная индивидуальность.

IV.

Исключительно утилитарное толкованіе нашихъ писателей критикою шестидесятыхъ годовъ проникло надолго и въ школьное преподаваніе. Въ разъясненіяхъ русскимъ дѣтямъ нашихъ выдающихся литературныхъ дѣятелей можно встрѣтить примѣры самаго изумительнаго искаженія подлинниковъ. Возьмемъ хотя бы того же самаго Тургенева въ истолкованіи такого почтеннаго и безупречно-благороднаго преподавателя, какъ покойный Стоюнинъ.

Выше мы уже говорили, на сколько Тургеневъ страдалъ отъ *своего безвѣрія въ чудесное*. «Его душа чудеснаго искала», но... не находила. Понятно поэтому, на сколько Тургеневъ жаждалъ таинственнаго, тянулся къ нему, пытался увѣровать въ него и до-

рожилъ всякими крупицами своихъ наблюденій, всякими внушеніями своей фантазіи, чтобы хотя посредствомъ чужихъ ощущеній переживать надежду на существованіе невозможнаго на землѣ.. Такими побужденіями, очевидно, внушены автору: его полумистическій разсказъ отъ имени одного простодушнаго помѣщика «Собака»; его маленькая поэма въ прозѣ «Живыя мощи», въ которой умирающая мечтательница Лукерья слышитъ звонъ «съ неба», его грустная повѣсть «Фаустъ», съ загадочною смертью Вѣры послѣ появленія призрака ея матери, его таинственная новелла «Пѣснь торжествующей любви», его послѣднее произведеніе «Клара Миличъ», гдѣ болѣзненныя галлюцинаціи свиданій съ умершей граничатъ съ самою осязательною правдою и—его первый разсказъ въ этомъ родѣ, «Бѣжинъ лугъ», въ которомъ, среди поэтической лѣтней ночи, чуткія и суевѣрныя дѣти невольно представляются читателю поставленными въ самое непосредственное общеніе съ самыми необъяснимыми явленіями природы. И вся поэтическая прелесть этого очерка, его наивысшее вліяніе, по замыслу автора, на сердце и воображеніе читателя,—заключены, конечно, въ тѣхъ немногихъ послѣднихъ строкахъ, въ которыхъ Тургеневъ сообщаетъ о дѣйствительно наступившей въ слѣдующемъ году смерти мальчика Павла, который почуялъ и сообщилъ своимъ товарищамъ внезапное предзнаменованіе этой смерти, открывшееся ему еще тогда, въ ту безмолвную и загадочную ночь..

И что же мы читаемъ въ «разборѣ» «Бѣжина луга», составленномъ извѣстнымъ педагогомъ?

«Природа сильно дѣйствуетъ на воображеніе *неразвитого человѣка*, возбуждая въ немъ суевѣрные страхи При совершенномъ отсутствіи *науки*, она постоянно поддерживаетъ суевѣріе при стремленіи человѣка разъяснить себѣ разныя ея явленія. Слѣдотельно, прочное *счастіе въ такой средѣ невозможно. Вотъ идея произведенія.* Она должна быть выведена изъ анализа частей и провѣрена всѣми подробностями. Провѣрка убѣждаетъ, что *авторъ дѣйствительно имѣлъ въ виду опредѣленную идею... Намъ даже не кажется лишнею и не идущею къ дѣлу* замѣтка Тургенева, что Павлуша черезъ годъ убился, упавъ на скаку съ лошади! » («О преподаваніи русской литературы» В. Стоюнина, изданіе третье. 1874, стр. 135 и 136).

Что же подѣлаешь съ подобными толкованіями поэтическихъ произведеній? А между тѣмъ сборникъ этихъ толкованій такъ понравился, что книга еще въ 1874 г. вышла третьимъ изданіемъ.

V.

Итакъ, для правильнаго усвоенія всего того, что создалъ и что хотѣлъ выразить Тургеневъ, нельзя отдѣлять его манеры и его слога отъ содержанія его произведеній. Иначе, вы хотя, быть можетъ, и сумѣете истолковать эти произведенія весьма полезно для школы, для потребностей общежитія, но зато навѣрное истолкуете ихъ совершенно фальшиво, несоотвѣтственно съ намѣреніями художника и уже тѣмъ болѣе никогда не сблизитесь съ нимъ самимъ и не узнаете его духовной личности. Вы сдѣлаете именно

то, противъ чего такъ энергично возставалъ Писаревъ: вы совершенно «вытравите личность автора» изъ его произведеній. Всегда слѣдуетъ помнить глубокое изреченіе: «слогъ — это самъ человѣкъ», а потому нельзя и разсматривать или изучать писателя помимо его слога, помимо его наклонностей къ тѣмъ или другимъ способамъ выраженія мысли.

Но если мы сольемъ то и другое воедино, то что же, спрашивается, тогда получится? Чѣмъ окажется тогда Тургеневъ?—Прежде всего онъ окажется предъ вами той цѣльной и кровной натурой, для которой и музыкальность рѣчи, и мягкость общаго колорита, и стремленіе къ совершенству подробностей—необходимы, какъ воздухъ для дыханія. И тогда вы не встрѣтите ни одного невѣрнаго звука, ни одного поддѣльнаго пріема во всѣхъ его книгахъ. И въ глубинѣ всѣхъ созданныхъ имъ картинъ вы почувствуете непрестанное присутствіе всегда одного и того же, всегда привлекательнаго, задумчиваго и нѣжнаго ихъ творца.

VI.

Каждый знаетъ, на сколько личность автора, сквозящая для насъ въ его произведеніяхъ, существуетъ для насъ совершенно независимо отъ того, какимъ бы человѣкомъ онъ ни оказывался въ своей частной жизни. Эту старую истину необходимо здѣсь повторить для всѣхъ, кто раздуваетъ посмертные толки о такъ называемой «двуличности» Тургенева или смущается этими толками. Вся эта двуличность сводится къ тому, что Тургеневъ, будто бы, держалъ себя съ утонченною любезностью и чуть ли не заискивалъ

въ томъ самомъ «бомондѣ», пошлость котораго онъ затѣмъ такъ ослѣпительно и ядовито выставилъ въ безсмертномъ романѣ «Дымъ»; да еще къ тому, что въ перепискѣ Тургенева и въ разныхъ «историческихъ воспоминаніяхъ» о немъ открылись его красныя словца насчетъ такихъ его пріятелей и знакомыхъ, которые, судя по личному отношенію къ нимъ Тургенева, никогда не могли ожидать ничего подобнаго. Скажите, подумаешь, какія прегрѣшенія! Да развѣ, посѣщая свѣтскіе салоны и надѣвая на себя ту личину, безъ которой никто туда не входитъ, Тургеневъ въ чемъ-нибудь закабалялъ себя передъ этими аристократами? Развѣ онъ у нихъ вывѣдалъ и впослѣдствіи пропечаталъ какую-нибудь ихъ тайну? Онъ, правда, заклеймилъ въ вымышленныхъ образахъ всю ихъ породу, но никого изъ своихъ знакомыхъ онъ предательски не вывелъ въ романѣ. А къ независимости и безпощадности Тургенева, какъ художника, всѣ эти персоны большого свѣта, если онѣ только читали русскія книги, должны были быть готовы заранѣе. Они должны были знать еще изъ «Записокъ охотника», изъ разсказа «Бурмистръ», что Тургеневъ бываетъ иногда вѣжливъ, допускаетъ по отношенію къ себѣ кличку «mon cher» и даже завтракаетъ съ такими свѣтскими людьми, которыхъ онъ въ то же время глубоко ненавидитъ своимъ сердцемъ художника. Что же касается пріятелей и знакомыхъ, то и здѣсь Тургеневъ погрѣшилъ развѣ языкомъ. Самыя искреннія отношенія весьма часто нисколько не вліяютъ на невольную злость ума. И все, что Тургеновъ говорилъ объ этихъ людяхъ, къ которымъ онъ, вѣроятно, относился съ неподдѣльнымъ добродушіемъ—

все это такъ мѣтко и красиво, что, право, было бы жалко лишиться всѣхъ этихъ отзывовъ, ради одной только мелочной чувствительности тѣхъ господъ, которые приняли эти «красныя словпа» за кровную обиду. Словомъ, въ своихъ поступкахъ Тургеневъ никогда не былъ предателемъ; если же онъ подчасъ давалъ волю своему блестящему юмору въ своихъ заочныхъ сужденіяхъ о современникахъ, то мы, чители, никогда его за это строго не осудимъ и никогда за одно это не перестанемъ любить его по прежнему. Да и вообще каждый писатель въ томъ сознаніи, что въ своихъ художественныхъ произведеніяхъ онъ отпечатлѣваетъ себя для вѣчности,—всегда старается дать почувствовать въ нихъ, повидимому, свою прикрашенную, а въ дѣйствительности—только свою самую затаенную, самую настоящую сущность. И тотъ же, напримѣръ, Некрасовъ, кажется намъ гораздо болѣе вѣрнымъ самому себѣ въ то время, когда онъ пишетъ поэмы «Рыцарь на часъ» или «Морозъ», нежели, когда онъ хладнокровно и порою съ жестокою жадностью понтируетъ за карточнымъ столомъ англійскаго клуба. Да и можно ли равнять непривлекательныя біографическія подробности о Некрасовѣ, Лермонтовѣ или Байронѣ съ тѣми мелкими придирками, которыми пытаются омрачить память Тургенева! А развѣ мы хотя сколько-нибудь менѣе любимъ Некрасова, Лермонтова и Байрона, послѣ того, какъ знакомимся съ недостатками и заблужденіями ихъ жизни?

Итакъ, пускай Тургенева прозвали въ большомъ свѣтѣ «un faux bonhomme», пускай мизерныя «разоблаченія» г-жи Головачевой намѣревались приписать ему ретроградные разговоры, эгоистическую черствость

въ отношеніяхъ и смѣшное самообожаніе; пусть распубликованная переписка его заставила многихъ изъ его корреспондентовъ съ огорченіемъ переглянуться между собою послѣ прочтенія его заочныхъ отзывовъ о нихъ. Все это совершенно ничтожно; все это — не болѣе, какъ шипѣніе никому неинтересныхъ самолюбій.

Вспомните, какъ Пушкинъ остерегалъ Вяземскаго отъ его любопытства насчетъ интимной жизни Байрона: «Оставь любопытство толпѣ и будь заодно съ геніемъ. Толпа въ подлости своей радуется униженію высокаго, слабостямъ могучаго. При открытіи всякой мерзости она въ восхищеніи. *Онъ малъ, какъ мы, онъ мерзокъ, какъ мы!* Врете, подлецы: онъ и малъ, и мерзокъ—не такъ, какъ вы—иначе!» («Переписка», № 145).

Итакъ, повторяемъ, Тургеневъ и близокъ, и дорогъ намъ, и кажется намъ всегда однимъ и тѣмъ же, чрезвычайно вѣрнымъ себѣ и до мельчайшихъ подробностей цѣльнымъ лицомъ, во всѣхъ своихъ произведеніяхъ. Мы его на столько знаемъ изъ этихъ произведеній, что намъ не нужно рѣшительно никакихъ біографій для ознакомленія съ его душевнымъ обликомъ.

Какую же, собственно, индивидуальность представляетъ изъ себя этотъ привлекательный художникъ? — Для знакомства съ Тургеневымъ намъ не нужна его біографія; но для объясненія тѣхъ условій, при которыхъ онъ сложился, обратимся къ нѣкоторымъ историческимъ справкамъ.

VII.

Тургеневъ родился при полномъ владычествѣ еще невыблемаго крѣпостного права. Спѣсивая и деспотическая мать воспитывала его на аристократическій ладъ. И хотя впослѣдствіи, сдѣлавшись развитымъ юношей, Тургеневъ, еще съ дѣтства возненавидѣвшій рабство, далъ себѣ «ганнибаловскую клятву» бороться съ нимъ всѣми силами, но по своимъ наклонностямъ и внѣшнему обиходу онъ до конца жизни остался бариномъ. Его, отъ времени до времени, неудержимо тянуло въ тишину старинной усадьбы. Онъ былъ не въ силахъ отрѣшиться отъ любовнаго отношенія ко всей той обстановкѣ, ко всѣмъ тѣмъ уголкамъ земли, въ которыхъ ютились и проживали свой вѣкъ люди его круга. Въ высшей степени прогрессивный, Тургеневъ однако же часто являлся невольнымъ поэтомъ старины. Его воображеніе охотно останавливалось на типахъ злодѣевъ, деспотовъ и чудаковъ прошлаго столѣтія («Три портрета», предки Лаврецкаго въ «Дворянскомъ гнѣздѣ», «Несчастная», «Изъ воспоминаній своихъ и чужихъ», Тимушка и Томушка въ «Нови» и т. д.) и всѣ эти образы выходили у него не лишенными поэзіи. А помѣщичью усадьбу онъ любилъ настолько неотразимо, что «Записки охотника», да и почти всѣ его романы и повѣсти, составляютъ у насъ единственный художественный памятникъ, сохранившій всю декоративную сторону прежней дворянской жизни.

Гончаровскій «Сонъ Обломова» и гоголевскіе «Старосвѣтскіе помѣщики» навсегда воплотили въ

себѣ поэзію кроткаго барскаго существованія, соединеннаго съ умилительнымъ блаженствомъ сытой лѣни. Въ этихъ двухъ отрывкахъ, можно сказать, погребены самыя нѣжныя чувства, какія только могъ вызвать крѣпостной бытъ въ нашихъ людяхъ, невольно связанный съ тою эпохою неразрывными узами счастливаго дѣтства. Но эти два произведенія — болѣе мелодіи, нежели картины. Единственнымъ же иллюстраторомъ нашихъ феодальныхъ владѣній—нашихъ замковъ,—всѣхъ этихъ разнообразныхъ дворянскихъ помѣстій «на скатѣ холмовъ», съ рощами, прудами, съ камердинерами, шутами, съ разнокалиберной дворней, съ дворцами и домиками всякой архитектуры—является все-таки одинъ Тургеневъ.

Но всѣ эти особенности составляютъ только внѣшнія примѣты Тургенева Гораздо важнѣе для насъ внутреннія элементы его личности А эти внутреннія элементы выработались подъ вліяніемъ двухъ взаимно-враждующихъ силъ: свободной поэзіи и точнаго знанія Съ одной стороны, Тургеневъ сложился подъ живымъ обаяніемъ Пушкина, Байрона, Гете и Жоржъ-Занда, т. е. подъ вліяніемъ самаго благороднаго и наиболѣе близкаго къ жизни романтизма, а съ другой—онъ былъ увлеченъ, въ свои наиболѣе чувствительные годы, кружкомъ Бакунина, Грановскаго, Герцена и Станкевича и весь отдался наукѣ. Заграничныя поѣздки съ научною цѣлью, прилежное изученіе нѣмецкой философіи и обще-европейской литературы сдѣлали изъ него образованѣйшаго изъ писателей, какого только можетъ назвать наша словесность. Получился результатъ въ одно и то же время въ высшей степени мучительный и крайне благодѣ-

тельный для Тургенева. Природная сладостная мечтательность и пріобрѣтенное горькое знаніе сплелись въ Тургеневѣ «какъ пара змѣй, обнялись крѣпче двухъ друзей». Онъ остался на всю жизнь какъ бы раздвоеннымъ и однако же слитнымъ. Онъ воплотилъ въ себѣ мечту и дѣйствительность, романтизмъ и реализмъ, красоту и правду, поэзію и прозу. Вѣрнѣе сказать,—онъ былъ самою чувствительною писательскою натурою, пережившею на себѣ трудный переходъ отъ привлекательнаго къ насущному

Отсюда же возникла и всегдашняя «манера» Тургенева излагать свой предметъ, манера, въ наши дни столь подозрѣваемая въ своей искренности, поэтъ,— надо въ этомъ сознаться, — всегда въ немъ преобладалъ. И это было преобладаніе на столько законное, что тогдашніе читатели часто не умѣли во время спохватиться и уличить Тургенева. Критика, напримѣръ, никогда не ловила Тургенева на томъ, что въ «Наканунѣ» революціонеръ и агитаторъ Инсаровъ чуть не распѣваетъ романсы, говоря Еленѣ: «О, Елена! О, моя героиня!», а пресловутый ультра-позитивный Базаровъ умираетъ, обращаясь къ Одинцовой съ такой фразой, которая могла сложиться только въ музыкальной и нѣжной душѣ поэта: «*Дуньте на умирающую лампаду и пусть она погаснетъ*».

«Задумчивый поэтъ земного существованія», какъ мы его назвали, — Тургеневъ дѣйствительно имѣлъ исключительную способность подслушивать печальную гармонію жизни. Онъ умѣлъ передавать и всю безотрадную горечь, и всю невыразимую красоту нашего существованія. Онъ сознавалъ, что границами видимой природы и дѣйствительности замыкается вся

жизнь человѣка. Поэтому онъ такъ болѣзненно любитъ и эту родную природу, и эту драгоцѣнную жизнь. Онъ упивался и трепеталъ ея мгновенными радостями, слѣдилъ и провожалъ ея непрестанный, неудержимый полетъ и глубоко скорбѣлъ о нашемъ ничтожествѣ. Ему бы, казалось, такъ безумно хотѣлось какими-то сверхъестественными силами задержать всегда неизбѣжную гибель нашихъ минутныхъ очарованій. Онъ это и выразилъ, почти подъ конецъ своей жизни, въ своемъ стихотвореніи въ прозѣ: «Стой» —«Стой», говорилъ онъ красавицѣ, «какою я тебя вижу,—останься навсегда такою въ мой памяти!.. Стой! И дай мнѣ быть участникомъ твоего безсмертія, урони въ мою душу отблескъ твоей вѣчности!». Онъ страстно заглядывался на все видимое, пока только могъ смотрѣть, жадно вбирая въ себя всѣ звуки, всѣ краски, впредь до страшной минуты, «когда тебя положатъ въ гробъ и когда ты поневолѣ размышлять перестанешь»... И онъ заносилъ на свои страницы, какъ въ дневникъ влюбленнаго, всѣ тончайшія впечатлѣнія, полученныя имъ отъ людей, отъ неба и земли. Онъ любилъ все живое, человѣческое—искусство, науку, политику, модныя теченія мысли, пеструю смѣну костюмовъ и манеръ—и все это онъ торопился запечатлѣвать въ теплыхъ образахъ и гармоническихъ картинахъ.

VIII.

Можно было бы подумать, что человѣкъ, ничего не ожидающій «за гранью бытія», скорѣе всего долженъ былъ бы отдаться чувственности, прожиганію

жизни, забвенію законовъ правды. Но ничего подобнаго не случилось съ Тургеневымъ. Онъ возлюбилъ природу и жизнь самыми чистыми сторонами своего существа. Все, проигранное имъ за предѣлами видимаго міра, возникло для него «здѣсь», воплотилось въ тѣхъ особенныхъ проявленіяхъ высшей красоты, которыя онъ одинъ умѣлъ открывать и чувствовать въ жизни. Эта высшая красота жизни и была его культомъ. Онъ разумѣлъ подъ нею не то, что даетъ наслажденіе глазу или вообще внѣшнимъ чувствамъ. Загадочный языкъ природы, нѣжное расцвѣтаніе дѣвственнаго сердца, смиреніе и добродушіе обездоленнаго русскаго мужика («Записки охотника»), грустное безплодіе славянской даровитости (Рудинъ, Веретьевъ, Шубинъ), благородные порывы къ общественной дѣятельности (Елена), смѣлый задоръ молодой мысли (Базаровъ), трогательная дружба университетскихъ товарищей (Михалевичъ, Авениръ Сорокоумовъ), молчаливая и преданная любовь некрасивыхъ дѣвушекъ (Машурина, Варвара Злотницкая) — все это плѣняло Тургенева и возбуждало въ немъ такую повышенную и, однако же, гармоническую чувствительность, что все имъ возсозданное получало, подъ его кистью, одновременное обаяніе правды и поэзіи.

И все-таки необходимо оговориться, что та правда, о которой мы сейчасъ упомянули, есть, такъ сказать, правда условная, правда красоты и поэзіи. Тургеневъ поклонялся только ей, т. е., въ сущности, поклонялся только красотѣ. Ему, по его натурѣ, былъ необходимъ «фиговый листъ». И нѣтъ никакого сомнѣнія, что рѣшительно всѣ его изваянія имѣютъ на себѣ эту эстетическую заплату.

Чтобы устранить всякія недоразумѣнія насчетъ тѣхъ или другихъ художественныхъ пріемовъ Тургенева, лучше всего сравнить его съ Львомъ Толстымъ. Вотъ два художника, находящіеся на двухъ противоположныхъ дорогахъ. И, однако же, они—вовсе не антагонисты. По крайней мѣрѣ, Тургеневъ открыто преклонялся передъ Толстымъ, да и Толстой высоко цѣнилъ Тургенева.

Но въ чемъ же разница? Разница въ томъ, что хотя оба они домогались истины, но Тургеневъ служилъ *красотѣ* (т. е. возвышенной правдѣ, по нашему разумѣнію), а Толстой служилъ только *правдѣ* въ самомъ обыденномъ смыслѣ слова, т. е. правдѣ совершенно голой и сырой.

И посмотрите, какъ оба они совершенно различно относятся къ своимъ сюжетамъ! Тургеневъ боится разочарованій, а Толстой прямо и безстрашно беретъ ихъ приступомъ. Тургеневъ, напримѣръ, въ любви изображаетъ только дѣвушекъ. Онъ знаетъ, что бракъ есть разочарованіе Если онъ предназначаетъ дѣвушку на бракъ съ извѣстнымъ дѣйствующимъ лицомъ, то уже въ обрисовкѣ ея онъ кладетъ болѣе умѣренныя краски и никогда не доходитъ до энтузіазма. Таковы, напримѣръ, Катя въ «Отцахъ и дѣтяхъ» или Татьяна въ «Дымѣ». А Толстой не вѣдаетъ этого тургеневскаго страха Онъ всенепремѣнно доведетъ и супруговъ и любовниковъ до самой настоящей прозы, до самой безпощадной житейской горечи, разрушающей всякую иллюзію. Свою поэтическую Наташу онъ показываетъ намъ растолстѣвшею и озабоченною цвѣтомъ пеленокъ своихъ дѣтей. Вронскаго онъ доводитъ до ненависти

къ мизинцу Анны Карениной. Въ «Семейномъ счастьи» онъ, подъ конецъ, изображаетъ намъ нѣкогда влюбленныхъ совершенно уже излеченными отъ первоначальнаго бреда

Здѣсь-то и сказывается глубокая внутренняя разница между этими двумя артистическими натурами. Тургеневъ усиленно жмурился во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, въ которыхъ, наоборотъ, Толстой усиленно напрягалъ зрѣніе. И оба—не могли поступать иначе, и оба дѣйствовали совершенно искренне. Поэтому и языкъ у Тургенева — простой и вмѣстѣ красивый, а у Толстого—только простой. И обвинять Тургенева за то, что онъ въ своей живописи не придерживался способовъ Толстого, такъ же безсмысленно, какъ винить, напримѣръ, человѣка за то, что онъ страдаетъ морскою болѣзнью, и ставить ему въ примѣръ другого пассажира, который на томъ же пароходѣ чувствуетъ себя совершенно бодрымъ,

Различное міросозерцаніе обоихъ писателей очень наглядно отразилось и на созданныхъ ими лицахъ Толстой, добиваясь одной голой правды, пристально приглядывается къ людямъ и по мѣрѣ того, какъ онъ это дѣлаетъ, краски, оттѣняющія его дѣйствующихъ лицъ между собою, мало-по-малу стираются и всѣ они сливаются въ общую массу: всѣ—люди, всѣ—человѣки. Такъ называемыхъ «типовъ» у Толстого совсѣмъ нѣтъ. Вы знаете его стариковъ, юношей, дѣтей, женщинъ, его господъ и мужиковъ, его статскихъ и военныхъ, но типичнаго лица, т. е. такой фигуры, которая бы обобщала собою цѣлую толпу однородныхъ личностей—вы у него не найдете. И не найдете именно потому, что въ своемъ всеобнажающемъ

анализѣ Толстой доходитъ чуть не до людского скелета, на которомъ индивидуальныя черты совсѣмъ исчезаютъ.

Напротивъ, Тургеневъ, взирая на жизнь очами влюбленнаго, на такую близость къ жизни не подступаетъ. Она развертывается передъ нимъ широкой и полной картиной и сверкаетъ неистощимымъ обиліемъ всевозможныхъ оттѣнковъ. Для Тургенева каждая отдѣльная человѣческая фигура имѣетъ свою особую печать. Онъ различаетъ и чувствуетъ этотъ особый отпечатокъ сразу, при первомъ взглядѣ. Онъ чутко схватываетъ эту едва свѣтящуюся точку, составляющую сущность отдѣльнаго характера, и, благодаря этому, фиксируетъ предъ вами такую индивидуальность, которую вы никогда своимъ собственнымъ зрѣніемъ не отличите. Поэтому, за исключеніемъ Лаврецкаго, Лигвинова, Санина и вообще лицъ, носящихъ на себѣ автобіографическія черты, вы никогда затѣмъ не найдете у Тургенева не только повторяющихся, но даже сколько-нибудь схожихъ фигуръ между его самыми мелкими дѣйствующими лицами. Не говоря о такихъ образахъ, какъ Рудинъ, Базаровъ, Лиза, Елена, Ася, — можно сказать, что у Тургенева имѣется столько же отдѣльныхъ типовъ, сколько отдѣльныхъ людей выведено на его страницахъ. Каждый крестьянинъ, кучеръ, лакей, приказчикъ, помѣщикъ, каждый гость, входящій въ комнату—все это богатѣйшій и разнообразнѣйшій міръ типическихъ индивидуальностей.

Изъ этого слѣдуетъ, что если у Толстого художественное зрѣніе глубже и острѣе, нежели у Тургенева, зато у Тургенева оно шире и тоньше. Толстому

болѣе удаются подробности, а Тургеневу—общія очертанія II, наконецъ. Толстой никогда не скажетъ вамъ того, чего бы вы сами никогда не знали въ жизни. Напротивъ, васъ даже удивляетъ именно постоянное совпаденіе вашего собственнаго опыта съ опытомъ этого писателя. Тогда какъ у Тургенева вы постоянно чувствуете, что хотя онъ и рисуетъ жизнь чрезвычайно вѣрно и просто, но что вмѣстѣ съ тѣмъ онъ открываетъ для васъ совершенно новое, никогда ранѣе вами неиспытанное, чрезвычайно, мягкое и, такъ сказать, красивое, гармоническое воззрѣніе на жизнь. И вы при этомъ, по словамъ Писарева, испытываете «непонятное наслажденіе».

Любимыми темами для Тургенева были: природа и женщина (вѣрнѣе было бы сказать: «природа и дѣвушка», какъ уже объяснено выше). Величайшимъ ужасомъ для него была—смерть. Толстовскія темы: *Богъ*, смерть и любовь—должны быть измѣнены для Тургенева такъ: *Природа*, смерть и любовь. У Толстого, какъ мы видѣли, преобладающая задача: исканіе правды; у Тургенева—исканіе красоты. Для Толстого любовь къ женщинѣ — одна изъ сложныхъ задачъ жизни; для Тургенева высшее счастье—праздникъ жизни, страшное незаслуженное блаженство — величайшая, захватывающая духъ радость сердца. Смерть для Толстого прежде всего глубокая тайна, для Тургенева — ненавистный врагъ жизни.

IX.

Природа царитъ какъ самое великое дѣйствующее лицо во всѣхъ произведеніяхъ Тургенева. Мы не знаемъ другого писателя, который бы сколько-нибудь подходилъ къ Тургеневу въ изображеніи природы. Онъ ее постигалъ и боготворилъ одновременно, какъ натуралистъ, какъ философъ, какъ живописецъ и какъ поэтъ. И, однако, на самыхъ восторженныхъ страницахъ онъ никогда не переступалъ за предѣлы реализма. Подъ конецъ жизни онъ обратилъ къ «Природѣ» безнадежные вопли своего измученнаго любовью сердца. «...Но добро... разумъ... справедливость!» прошепталъ онъ передъ величавой женщиной въ зеленой одеждѣ. — «Это человѣческія слова», раздался ея желѣзный голосъ.—«Я не вѣдаю ни добра, ни зла... Я тебѣ дала жизнь, я ее отниму и дамъ другимъ— червямъ или людямъ .. мнѣ все равно .. А ты пока защищайся — и не мѣшай мнѣ!» И земля кругомъ глухо застонала и дрогнула ..»

И несмотря на это горестное сознаніе, запавшее очень рано въ душу Тургенева, онъ въ теченіе всей своей жизни изображалъ и воспѣвалъ природу наперекоръ своему разуму съ неугасающимъ увлеченіемъ. Во всѣхъ его описаніяхъ правда и чувство сочетались удивительно. Поэзія почти не знаетъ такого счастливаго равновѣсія: болѣе или менѣе всегда правда и чувство развиваются одна на счетъ другого. У Толстого, напримѣръ, вѣрность описанія выдержана неподражаемо, но прелесть картины почти не даетъ себя чувствовать. Въ томъ же родѣ, правдиво и вы-

пукю, дѣлаетъ свои описанія Зола. Флобэръ ближе къ Тургеневу по красивой и яркой музыкальности своей фразы, по живости рисунка, сочетаемой съ неуловимымъ изяществомъ настроенія. Но Флобэръ слишкомъ гордъ и мужественъ для экспансивности; онъ старается быть сильнымъ, музыкальнымъ и краткимъ. Гоголевскія описанія, богатыя красками и образами, легко переходятъ въ книжность Лермонтовъ поневолѣ слишкомъ одухотворяетъ природу и волшебно расцвѣчиваетъ свои декораціи Точно такъ же и Байронъ даетъ махровыя, сказочныя описанія. Гете и Пушкинъ держатся строгой, пластической манеры; ихъ чувство отличается свѣжестью, но не имѣетъ той удивительной тонкости для вбиранія всѣхъ затаенныхъ красокъ міра, какою обладаетъ одинъ Тургеневъ. Нервы Тургенева, когда онъ воспринимаетъ природу, доходятъ почти до полнаго обнаженія. Онъ чувствуетъ ее всю — съ ея красотой и душою. И можно сказать, что съ Тургеневымъ природа разбила свое лучшее зеркало, порвала незамѣнимыя струны своего избраннѣйшаго пѣвца... Нужно ли говорить о такихъ описательныхъ шедеврахъ, какъ солнечный восходъ въ «Бѣжиномъ лугѣ», наброски русскаго пейзажа въ очеркѣ «Лѣсъ и степь», вѣковое молчаніе сосноваго бора въ «Поѣздкѣ въ Полѣсье», лѣтній вихрь въ романѣ «Вешнія воды», тихая ночь въ саду въ разсказѣ «Три встрѣчи», весеннія картины Венеціи въ «Наканунѣ» и т. п.? Но возьмите хотя бы простое описаніе осенняго дня въ разсказѣ «Свиданіе» («Записки охотника»). Здѣсь вы можете видѣть, чѣмъ была природа для Тургенева, — какъ она ему была всесторонне знакома, неразрывно близка,

и какъ онъ ее всю перечувствовалъ Онъ умѣлъ по одному шуму листьевъ узнавать время года. Говоръ этихъ листьевъ поражалъ его слухъ различной музыкой въ разные периоды ихъ кратковременной жизни. И какія онъ даетъ вѣрныя, живыя опредѣленія этому таинственному языку, сразу понятныя и для нашихъ не чуткихъ ушей! «Смѣющійся трепетъ весны», «мягкое шушуканье и долгій говоръ лѣта», «дремотная болтовня ранней и холодное лепетанье поздней осени»... Онъ зналъ голосъ каждой птицы и умѣлъ характеризовать его звукъ. Такъ, и въ этомъ отрывкѣ онъ отмѣчаетъ «насмѣшливый голосокъ синицы». Каждое дерево было для него особымъ существомъ (здѣсь, напримѣръ, онъ говоритъ объ осинѣ) и каждое занимало въ его сердцѣ особую привязанность. Оно отличалось для него своей фигурой и листьями, какъ живыми чертами лица, и имѣло передъ его художественнымъ взоромъ свои «интересные» и «неинтересные» дни...

X.

Тургеневскія женщины отличаются тѣмъ, что ихъ очертанія нѣсколько воздушны, какъ будто на каждую головку, на каждое женское чело поэзія возложила свой невидимый вѣнокъ. И однако же, все это женщины—несомнѣнно живыя и даже «болѣе похожія на правду», нежели тѣ, которыхъ мы встрѣчаемъ въ дѣйствительности.

Я уже говорилъ, что Тургеневъ былъ поэтомъ дѣвушекъ, а не женщинъ. Онъ былъ поэтомъ того, что вложено въ женщину природой, а не того, что

дѣлаетъ изъ нея жизнь. Въ его галлереѣ имѣется всего три дамы: Ирина, Полозова и Одинцова Но Ирина обрисована въ гораздо болѣе привлекательномъ свѣтѣ въ Москвѣ, когда она была дѣвушкой, нежели въ Баденъ-Баденѣ, когда она сдѣлалась свѣтской львицей. Портретъ Полозовой написанъ сатирически; Одинцова также изображена съ оттѣнкомъ иронiи. Правда, въ повѣсти «Фаустъ» есть еще одна замужняя женщина — и женщина обаятельная — Вѣра Примкова, но Тургеневъ старается объяснить читателю, что, въ сущности, Вѣра—та же дѣвушка: «когда она вышла мнѣ навстрѣчу, я чуть не ахнулъ: дѣвочка, да и полно!.. Ни одной морщинки на лбу, точно *она всѣ эти годы пролежала гдѣ-нибудь въ снѣгу*. А ей теперь двадцать восемь лѣтъ и трое дѣтей у ней было... Вѣра Николаевна и одѣта была дѣвочкой: вся въ бѣломъ, съ голубымъ поясомъ и тоненькой золотой цѣпочкой на шеѣ».

Тургеневъ нигдѣ рѣшительно не отдается изображенiю брачнаго союза Онъ его рисуетъ только въ проектѣ (Катя и Аркадiй, Татьяна и Литвиновъ) или уже въ престарѣлые годы (родители Базарова, Ѳимушка и Ѳомушка). Его единственная героиня, выходящая замужъ за любимаго человѣка, Елена,—дѣлается вдовою чуть ли не въ медовый мѣсяцъ Всѣ остальныя—Лиза въ «Дворянскомъ гнѣздѣ», Наталья въ «Рудинѣ», Ася, Марья Павловна въ «Затишьи», Джемма въ «Вешнихъ водахъ», Клара Миличъ—всѣ исчезаютъ со сцены дѣвушками. И всѣ рѣшительно мужчины малодушно отступаютъ передъ этими чудными олицетвореніями прямодушiя, силы, энтузiазма ко всему благородному,—передъ этими широкими и

беззавѣтными сердцами, отдающимися любимому человѣку цѣликомъ и безъ возврата. Вотъ гдѣ обнаруживается та тургеневская «боязнь жизни», о которой говорилъ г. Марковъ Вѣрнѣе было бы сказать, что это была не боязнь жизни, а «боязнь счастья», вслѣдствіе боязни смерти, вслѣдствіе горькаго опасенія и сознанія, что все это счастье неизбѣжно потускнѣетъ, разрушится и исчезнетъ.

XI.

Въ серединѣ своей дѣятельности Тургеневъ написалъ двѣ безсмертныхъ поэмы въ прозѣ — «Довольно» и «Призраки». Онѣ не понравились критикѣ и показались ей ничтожными. Достоевскій съ ненавистью осмѣялъ обѣ поэмы въ «Бѣсахъ» и, перемѣшавъ ихъ вмѣстѣ, сочинилъ на нихъ злѣйшую пародію подъ заглавіемъ «Mercі» Кстати сказать, оба эти писателя порядочно-таки ненавидѣли другъ друга, вслѣдствіе кровной, непримиримой противоположности своихъ темпераментовъ: Достоевскій былъ болѣзненный мистикъ и чувственникъ, а Тургеновъ, наоборотъ, вполнѣ здоровой позитивистъ и эстетикъ.

Между тѣмъ, «Довольно» и «Призраки», помимо своей необычайной красоты, принадлежатъ къ задушевнѣйшимъ созданіямъ Тургенева. У меня есть собственноручное письмо Тургенева къ одному литератору, гдѣ онъ по поводу «Довольно» говоритъ: «Я раскаиваюсь въ томъ, что напечаталъ этотъ отрывокъ (къ счастью, никто его не замѣтилъ въ публикѣ), и не потому, что я его считаю плохимъ, а потому, что въ

немъ выражены такія личныя воспоминанія и впечатлѣнія, дѣлиться которыми съ публикой не было никакой нужды. Я вѣдь, какъ вамъ извѣстно, старался быть, по мѣрѣ возможности, объективнымъ въ томъ, что я дѣлалъ: а тутъ такая *субъективщина*, что бѣда!»

Отсюда видно, что въ поэмѣ «Довольно» мы имѣемъ драгоцѣннѣйшія признанія писательскаго сердца, — такія признанія, которыя Тургеневъ, сколько могъ, таилъ въ себѣ, заслоняясь отъ взоровъ читателя своимъ «объективнымъ» творчествомъ, но которыя, наконецъ, преодолѣли усилія поэта и неудержимо вылились наружу. Гдѣ же, спрашивается, можно лучше и ближе узнать духовную личность писателя, столь высоко цѣнимую Писаревымъ и столь часто искажаемую критиками,—какъ не въ подобныхъ признаніяхъ? Обѣ поэмы появились въ очень знаменательное время: онѣ вышли, одна за другою, послѣ цѣлаго года молчанія, въ которое замкнулся Тургеневъ, съ горечью переживавшій клеветы, обиды и недоразумѣнія, вызванныя «Отцами и дѣтьми». Тургеневъ, надо сознаться, имѣлъ слабость прислушиваться къ общественнымъ толкамъ по поводу его вещей, хотя постоянно и твердилъ, какъ для себя, такъ и для другихъ, заповѣдь Пушкина: «Поэтъ! Не дорожи любовію народной... Дорогою свободной иди, куда влечетъ тебя свободный умъ». Но здѣсь, послѣ «Отцовъ и дѣтей», послѣ колоссальнѣйшаго недоразумѣнія между собою и публикой, художникъ, какъ бы внезапно ощутивъ небывалое мужество, предсталъ, наконецъ, передъ толпою безъ малѣйшей маски, съ своими сокровеннѣйшими воззрѣніями и чувствами. «На-те, молъ,

вамъ! Вотъ я каковъ! Любуйтесь или отворачивайтесь — мнѣ все равно». Но и публикѣ, какъ убѣдился Тургеневъ, было все равно; она едва замѣтила эти произведенія.

Содержаніе поэмъ — любовь и смерть, т. е. мимолетность нашего обманчиваго счастья и неизбѣжность нашего несомнѣннаго ничтожества.

Въ «Довольно» Тургеневъ, не обинуясь, высказываетъ, что въ его душевной жизни превыше всѣхъ радостей міра была женская любовь. Поэма написана отъ имени старѣющаго и одинокаго художника, который вспоминаетъ несравненный, любимый образъ и воскрешаетъ свѣтлыя картины улетѣвшихъ дней. Здѣсь воспѣвается не сладострастіе, а то состояніе очарованности и душевнаго расцвѣта, которое можетъ внести въ нашу жизнь только любимая женщина. Первый приливъ чувства, затѣмъ тончайшія радости часовъ и дней, проведенныхъ вмѣстѣ, и наконецъ— непередаваемая гармонія сроднившихся сердецъ—все это связано въ поэмѣ съ самыми живыми подробностями повседневной жизни и вмѣстѣ съ тѣмъ все это проходитъ передъ читателемъ въ совершенно законченныхъ образахъ, исполненныхъ удивительной граціи. И каждый, у кого есть хоть какіе-нибудь нервы, непремѣнно почувствуетъ, что въ глубокой задушевности этихъ воспоминаній нѣтъ никакой возможности сомнѣваться.

Художникъ Тургенева (псевдонимъ самого автора) и въ началѣ и въ концѣ поэмы приходитъ къ сознанію, что пережитое имъ счастье любви никогда болѣе не возвратится. Въ авторѣ, говоря словами Некрасова, «разумъ вступилъ въ свои суровыя права»

и, видя вокругъ себя весну, слушая пѣсню соловья,— онъ безсильно восклицаетъ: «Все это было, повторялось, повторяется тысячу разъ—и какъ вспомнишь, что все это будетъ продолжаться такъ цѣлую вѣчность — словно по указу, по закону — даже досадно станетъ! Да.. досадно!» Онъ прощается съ любовью навсегда, какъ прощается скупецъ со своимъ золотомъ передъ тѣмъ, чтобы навсегда зарыть его въ землю—и на этомъ мѣстѣ поэмы чисто-лирическое настроеніе Тургенева оканчивается и переходитъ въ философское. Поэтъ скрещиваетъ «на пустой груди ненужныя руки» и сохраняетъ послѣднее, единственно доступное ему достоинство, достоинство сознанія собственнаго ничтожества Передъ нимъ еще разъ всплываютъ великія представленія, которымъ онъ старался служить въ своихъ произведеніяхъ: «народность,. право, свобода, человѣчество, искусство». Но онъ спрашиваетъ себя: «Къ чему? Развѣ люди не мошки?» И онъ оканчиваетъ безутѣшнымъ приговоромъ: «Нѣтъ. нѣтъ... довольно .. довольно!» И, склонивъ голову передъ приближающейся смертью, онъ повторяетъ послѣднія слова Гамлета: «The reste is silence»— «все остальное — молчаніе».

XII.

Еще нагляднѣе и шире идея ничтожества представлена въ поэмѣ «Призраки». Планъ поэмы былъ крайне рискованнымъ: Тургеневъ задумалъ изобразить въ ней будто бы нѣкій призракъ, въ который ни онъ самъ, ни его читатели не могли вѣрить,—да еще призракъ почему-то съ англійскимъ именемъ

«Эллисъ ,—беретъ въ свои объятія грузное тѣло русскаго помѣщика и, по ночамъ, носитъ его, съ быстротою и свободою еще неизобрѣтеннаго шара, надъ всею землею, на недосягаемой высотѣ и, по его прихоти, показываетъ ему à vol d'oiseau всю нашу планету.

И, однако, въ ту пору, когда Тургеневъ создавалъ свою поэму, онъ уже достигъ такого мастерства въ художественной техникѣ, что поэма удалась ему вполнѣ и ее слѣдуетъ причислить къ совершеннѣйшимъ созданіямъ искусства.

Тургеневъ постоянно даетъ вамъ понять, что самъ онъ рѣшительно ни въ какія привидѣнія не вѣритъ. Описывая появленіе передъ нимъ безплотной женщины, онъ на каждомъ шагу предупреждаетъ все то, что вы бы сами могли подумать на его мѣстѣ, оставаясь вполнѣ здравомыслящимъ человѣкомъ. Онъ трунитъ надъ призракомъ, трунитъ надъ самимъ собою и затѣмъ неуловимо для васъ, лавируя между сномъ и дѣйствительностью, между больнымъ воображеніемъ и яснымъ сознаніемъ, онъ понемногу превращаетъ свои ночныя свиданія съ Эллисъ и воздушные полеты съ ней надъ землею въ такія реальныя событія, что вы съ пятой, шестой главы уже привыкаете ему вѣрить и сами уноситесь вслѣдъ за его фантазіей съ чувствомъ нервнаго страха, безмолвной грусти, любопытства и наслажденія. Передъ вами возникаютъ неподражаемыя картины. Иныя изъ нихъ написаны въ чисто фантастическомъ или символическомъ духѣ, какъ, напримѣръ, историческія видѣнія въ Римѣ и на Волгѣ, другія сдѣланы въ шутливомъ и сатирическомъ тонѣ (Парижъ и Петербургъ), иныя отличаются нѣжной граціей (Isola Bella), другія—удивительнымъ реализмомъ (русскій лѣсъ, уѣзд-

ный городъ), третьи представляютъ сочетаніе трезвой живописи съ туманной аллегоріей (Шварцвальдъ). Фантазія поэта постоянно капризничаетъ, какъ бы въ состояніи полубреда. Но несмотря на эту постоянную перемѣну тона, васъ ни на минуту не покидаетъ какая-то непонятная щемящая грусть отъ этого необычайнаго обозрѣнія земли, въ тишинѣ ночи, съ высоты неба. И главное, что странная спутница одинокаго поэта, его Эллисъ, едва имѣющая внѣшнія очертанія, понемногу дѣлается вамъ близкою и милою, и вы заинтересовываетесь ея печальною участью, вы начинаете желать ей воплощенія и счастья. Между тѣмъ это главное впечатлѣніе, на которое именно и разсчитывалъ художникъ, все болѣе и болѣе завладѣваетъ вами. «Земля, эта плоская поверхность, которая разстилается подъ вами, весь земной шаръ съ его населеніемъ мгновеннымъ, немощнымъ, подавленнымъ нуждою, горемъ, болѣзнями, прикованнымъ къ глыбѣ презрѣннаго праха, эта хрупкая, шероховатая кора, этотъ наростъ на огненной песчинкѣ нашей планеты, по которой проступила плѣсень, величаемая нами органическимъ, растительнымъ царствомъ; эти людимухи въ тысячу разъ ничтожнѣе мухъ, ихъ слѣпленныя изъ грязи жилища, крохотные слѣды ихъ мелкой, однообразной возни, ихъ забавной борьбы съ неизмѣняемымъ и неизбѣжнымъ» — все это какъ-то вдругъ дѣлается вамъ противнымъ. Сердце ваше, вмѣстѣ съ сердцемъ поэта переворачивается и вамъ не хочется болѣе «глазѣть на эти незначительныя картины, на эту пошлую выставку». — «Да, мнѣ стало скучно,—говоритъ Тургеневъ: — хуже, чѣмъ скучно. Даже жалости не ощущалъ я къ своимъ собратьямъ,

всѣ чувства во мнѣ потонули въ одномъ, которое я назвать едва дерзаю: въ чувствѣ отвращенія, и сильнѣе всего, и болѣе всего было во мнѣ отвращеніе — къ самому себѣ...»

И какъ разъ въ эту самую минуту, передъ испуганною Эллисъ издалека показывается призракъ смерти. Тургеневъ описываетъ его такъ: «это *ничто* было тѣмъ страшнѣе, что не имѣло опредѣленнаго образа. Что-то тяжелое, мрачное, изжелта-черное, пестрое, какъ брюхо ящерицы — не туча и не дымъ, — медленно, змѣинымъ движеніемъ, двигалось надъ землей. Мѣрное, широкое колебаніе сверху внизъ и снизу вверхъ, колебаніе, напоминающее зловѣщій размахъ крыльевъ хищной птицы, когда она ищетъ свою добычу; по временамъ неизъяснимое противное приниканіе къ землѣ, — паукъ такъ проникаетъ къ пойманной мухѣ... Кто ты, что ты, грозная масса? Подъ ея вліяніемъ—я это видѣлъ, я это чувствовалъ—все уничтожалось, все нѣмѣло... Гнилымъ, тлетворнымъ холодкомъ несло отъ нея—отъ этого холодка тошнило на сердцѣ и въ глазахъ темнѣло, и волосы вставали дыбомъ Эта сила шла; та сила, которой нѣтъ сопротивленія, которой все подвластно, которая безъ зрѣнія, безъ образа, безъ смысла—все видитъ, все знаетъ, и какъ хищная птица выбираетъ свои жертвы, какъ змѣя ихъ давитъ и лижетъ своимъ мерзлымъ жаломъ...»

И Эллисъ умерла. Умерла муза Тургенева. Въ предыдущія ночи ея голова и плечи уже вспыхивали тѣлеснымъ цвѣтомъ. Но теперь все кончено. Передъ смертью Эллисъ говоритъ: «О, я несчастная! Я могла бы воспользоваться, набраться жизни... а теперь... Ничтожество, ничтожество!»

Когда она лежала распростертая, уже принявшая образъ молодой женщины, въ бѣломъ платьѣ, съ разбросанными густыми волосами, съ обнаженнымъ плечомъ—и поэтъ наклонился къ ней и окликнулъ ее, то она медленно затрепетала, ея темные, пронзительные глаза впились въ поэта; въ него впились и губы, теплыя, влажныя, съ кровянымъ запахомъ.. мягкія руки крѣпко обвились вокругъ его шеи; горячая полная грудь крѣпко прижалась къ его груди.— «Прощай! прощай навѣкъ!» явственно произнесъ замирающій голосъ, и все исчезло.

И, вѣрный своему положительному взгляду на жизнь, Тургеневъ, въ заключеніе, объясняетъ всѣ грезы, возникшія передъ нами въ его глубокой поэмѣ,—«анеміей», которую у него нашелъ докторъ.

И эта аллегорическая Эллисъ — эта муза Тургенева или мечта поэта, приписываемая въ концѣ концовъ ничему иному, какъ анеміи — нагляднѣе всего показываетъ намъ, какъ страстно порывался Тургеневъ къ сверхчувственному и чудесному и какъ его безпомощная фантазія постоянно и неизбѣжнымъ образомъ возвращалась въ заколдованный кругъ дѣйствительности.

XIII.

Такъ вотъ какимъ онъ оказался, въ своихъ интимныхъ признаніяхъ, этотъ авторъ столь прогрессивныхъ вещей, какъ «Записки охотника», «Наканунѣ», «Отцы и дѣти». Замѣтьте, что «Призраки» и «Довольно» появились въ 1863 и 1864 гг., т. е. въ самый разгаръ нащей «эпохи обновленія». Понятно,

что и публика, и критика отнеслись къ этимъ произведеніямъ съ тѣмъ сдержаннымъ молчаніемъ, которое, по ихъ мнѣнію, подобало свихнувшемуся ветерану либерализма. Обѣ онѣ про себя рѣшили, что Тургеневу слѣдуетъ «простить» эти сочиненія, какъ устарѣлому романисту, впавшему въ сумасбродство. И обѣ поступили въ этомъ случаѣ вполнѣ сообразно съ лермонтовской характеристикой, по которой люди всегда остаются равнодушными къ мученіямъ поэта и всегда говорятъ ему одно и то же:

«Какое дѣло намъ, страдалъ ты или нѣтъ?
На что намъ знать твои волненья?»

А между тѣмъ Тургеневъ былъ всегда такимъ же точно человѣкомъ, какимъ онъ, наконецъ, обрисовалъ себя, со всею искренностью, въ этихъ двухъ поэмахъ. На послѣднихъ страницахъ «Дворянскаго гнѣзда» уже были имъ высказаны основные мотивы будущей поэмы «Довольно». «И душу его охватило то чувство»—писалъ Тургеневъ о Лаврецкомъ въ эпилогѣ романа — «которому нѣтъ равнаго и въ сладости, и въ горести,—чувство живой грусти объ исчезнувшей молодости, о счастьѣ, которымъ когда-то обладалъ... Здравствуй, одинокая старость! Догорай, безполезная жизнь!» И Елена писала въ своемъ дневникѣ: «О, Боже! зачѣмъ смерть, зачѣмъ разлука, болѣзнь и слезы? Или зачѣмъ эта красота, это сладостное чувство надежды, зачѣмъ успокоительное сознаніе прочнаго убѣжища, неизмѣнной защиты, безсмертнаго покровительства? Что же значитъ это улыбающееся, благословляющее небо, эта счастливая, отдыхающая земля? Ужели все это только въ насъ, а внѣ насъ

вѣчный холодъ и безмолвіе». О, Боже! неужели нельзя вѣрить чуду?» Даже Базаровъ въ минуту откровенности, о которой онъ самъ замѣчаетъ, «въ другой разъ я тебѣ этого не скажу» — говоритъ Аркадію: «А я и возненавидѣлъ этого послѣдняго мужика, Филиппа или Сидора, для котораго я долженъ изъ кожи лѣзть и который мнѣ даже спасибо не скажетъ... да и на что мнѣ его спасибо? Ну, будетъ онъ жить въ бѣлой избѣ, а изъ меня лопухъ расти будетъ:—ну, а дальше»?..

И если мы припомнимъ сразу всѣ произведенія Тургенева, то мы увидимъ, что своими двумя поэмами «Довольно» и «Призраки», онъ, находясь въ зенитѣ своей дѣятельности, освѣтилъ ее въ оба конца: назадъ и впередъ. Мы увидимъ, что въ сочиненіяхъ Тургенева передъ нами проходитъ обширная галлерея большихъ и малыхъ человѣческихъ фигуръ; художникъ проводитъ насъ черезъ разныя общественныя эпохи; мы чуемъ на себѣ ихъ вѣяніе съ его отзывчатыхъ страницъ, всегда запечатлѣнныхъ послѣдней минутой текущей жизни. Но въ глубинѣ и въ центрѣ каждой картины вы непремѣнно видите любящуюся чету И когда вы обращаете взоръ назадъ, на всю галлерею сразу, то всѣ политическіе аксессуры этихъ произведеній начинаютъ пестрѣть въ вашихъ воспоминаніяхъ, какъ костюмы хоровъ изъ различныхъ оперъ, причемъ ваша мысль поневолѣ удерживаетъ на первомъ планѣ только большіе, рельефные любовные дуэты: Рудинъ и Наталья, Лаврецкій и Лиза, Инсаровъ и Елена, Базаровъ и Одинцова, Литвиновъ и Ирина, Санинъ и Джемма, даже хотя бы—Неждановъ и Маріанна.

И повсюду счастье любви является самымъ могучимъ двигателемъ: оно очаровываетъ и куда-то влечетъ всѣхъ этихъ людей, загорается въ нихъ, поднимаетъ ихъ силы, заставляетъ ихъ мимолетно заглядывать въ несказанную радость жизни—и затѣмъ покидаетъ ихъ, неуловимое, какъ волшебное сновидѣніе.

Всюду — природа выступаетъ въ своей вѣчной красотѣ, вокругъ этихъ очарованныхъ людей — съ своими лѣтними ночами, весенними сумерками, съ своими садами, рощами, облаками и звѣздами и съ какою-то нѣмою выразительностью присутствуетъ при этой несбыточной игрѣ въ счастье.

И затѣмъ—одиночество, старость или смерть всегда являются на смѣну всѣмъ этимъ обманчивымъ порывамъ. И несмотря на эту основную безутѣшную поэзію, въ каждомъ произведеніи Тургенева закипаніе жизненной энергіи происходитъ съ неутомимою, совершенно свѣжею силою; развитіе темы идетъ бойко и радостно, съ большими надеждами, съ широкими задачами, въ здоровой, веселой средѣ, при блескѣ остроумія, при самомъ модномъ освѣщеніи эпохи, при обставочныхъ деталяхъ самаго послѣдняго фасона, всегда вносимыхъ авторомъ въ свою картину съ величайшею воспріимчивостью и любовью. И чѣмъ живѣе эта жизнь, тѣмъ глубже становится ваша грусть. Сущность жизни — та безотрадная сущность жизни, до которой каждый такъ банально додумывается— выражена въ этихъ произведеніяхъ въ чудесныхъ образахъ, съ какимъ-то благороднымъ недоумѣніемъ и съ глубоко нѣжною скорбью. Поэтому громадная масса читателей невольно видитъ въ Тургеневѣ «пѣвца сво-

ей любви, пѣвца своей печали». Тургеневъ имѣетъ самую завидную долю, о какой только можетъ мечтать поэтъ: онъ заронилъ въ сердца людей вѣчно живую и вѣчно не насыщаемую жажду высшей красоты..

Основная струя тургеневской поэзіи, пробѣжавшая, какъ мы сейчасъ видѣли, по всѣмъ его произведеніямъ,—подъ конецъ вдругъ вся разсыпалась бриллантовыми брызгами въ его «Стихотвореніяхъ въ прозѣ» Художественная прелесть этихъ миніатюрныхъ созданій достигаетъ послѣдней степени совершенства. Здѣсь все тѣ же неизмѣнные мотивы: красота, любовь, молодость, золотые сны фантазіи, прелесть и величіе природы, и надъ всѣмъ этимъ: смерть, смерть и смерть.

XIV.

«Но какая же общественная мораль можетъ вытекать изъ такого міросозерцанія?» спросятъ насъ. Вотъ, по правдѣ сказать, вопросъ, который совсѣмъ не приходилъ мнѣ въ голову. Я уже старался объяснить ранѣе, что именно Тургеневъ разумѣлъ подъ высшей красотою, которой онъ поклонялся. А затѣмъ читайте, господа, самого Тургенева и вы, безъ всякой учительской указки, увидите и почувствуете, въ чемъ состоитъ его мораль.

Но если вы не чувствуете, а только разсуждаете, и если вамъ необходимо «втирать очки», то вотъ прочтите, какъ, напримѣръ, Страховъ разъясняетъ «Отцовъ и дѣтей». Страховъ, въ силу своихъ природныхъ свойствъ, измѣряющій всѣ литературныя

произведенія непремѣнно съ точки зрѣнія національнаго вопроса, — въ то же время одинъ изъ нашихъ наилучшихъ судей въ дѣлѣ поэзіи. И если ужъ вамъ нужна мораль, т. е. какая-нибудь наглядная пропись, отъ произведенія поэтическаго,—тогда, по крайней мѣрѣ, слушайтесь людей, которые вѣрно постигаютъ натуру самого писателя. Страховъ даетъ слѣдующее объясненіе:

«Вотъ то таинственное нравоученіе, которое вложилъ Тургеневъ въ свои произведенія. Базаровъ отворачивается отъ природы; не коритъ его за это Тургеневъ, а только рисуетъ природу во всей красотѣ. Базаровъ не дорожитъ дружбою; не порочитъ его за это авторъ, а только изображаетъ дружбу Аркадія къ самому Базарову и его счастливую любовь къ Катѣ. Базаровъ отрицаетъ тѣсныя связи между родителями и дѣтьми; не упрекаетъ его за это авторъ, а только развертываетъ передъ нами картину родительской любви. Базаровъ чуждается жизни; не выставляетъ его за это авторъ злодѣемъ, а только показываетъ намъ жизнь во всей ея красотѣ. Базаровъ отвергаетъ поэзію; Тургеневъ не дѣлаетъ его за это дуракомъ, а только изображаетъ его самаго со всею роскошью и проницательностью поэзіи. Однимъ словомъ, Тургеневъ стоитъ за вѣчныя начала человѣческой жизни, за тѣ основные элементы, которые могутъ безконечно измѣнять свои формы, но въ сущности всегда остаются неизмѣнными. Онъ стоитъ за то же, за что стоятъ всѣ поэты, за что необходимо стоитъ каждый истинный поэтъ» («Критическія статьи о Тургеневѣ и Толстомъ», изд. 1887 г., стр. 45 и 46).

Такой же точно моральный комментарій можно сдѣлать ко всѣмъ рѣшительно вещамъ Тургенева, и малымъ, и крупнымъ.

А вотъ что, напримѣръ, пишетъ Тургеневъ уже прямо отъ себя: «Кончая, скажу тебѣ: одно убѣжденіе вынесъ я изъ опыта послѣднихъ годовъ: жизнь—не шутка и не забава, жизнь даже не наслажденіе... Жизнь—тяжелый трудъ. *Отреченіе, отреченіе постоянное*—вотъ ея тайный смыслъ, ея разгадка; не исполненіе любимыхъ мыслей и мечтаній, какъ бы они возвышенны ни были,—исполненіе *долга*, вотъ о чемъ слѣдуетъ заботиться человѣку; не наложивъ на себя цѣпей, желѣзныхъ цѣпей долга, не можетъ онъ дойти, не падая, до конца своего поприща; а въ молодости мы думаемъ: чѣмъ свободнѣе, тѣмъ лучше, тѣмъ дальше уйдешь. Молодости позволительно такъ думать: но стыдно тѣшиться обманомъ, когда суровое лицо истины глянуло, наконецъ, тебѣ въ глаза. Прощай! Прежде я прибавилъ бы: будь счастливъ; теперь скажу тебѣ: *старайся жить;* оно не такъ легко, какъ кажется» («Фаустъ», послѣднія строки). Или вотъ еще другой поучительный отрывокъ: «Глядя на нее (на большую муху съ изумрудной головкой, трепетавшую своими крылышками), мнѣ вдругъ показалось, что я понялъ жизнь природы, понялъ ея несомнѣнный и явный, хотя для многихъ еще таинственный смыслъ. Тихое и медленное одушевленіе, неторопливость и сдержанность ощущеній и силъ, равновѣсіе здоровья въ каждомъ отдѣльномъ существѣ—вотъ самая ея основа, ея неизмѣнный законъ, вотъ на чемъ она стоитъ и держится. Все, что выходитъ изъ подъ этого уровня, кверху ли, книзу ли, все равно — вы-

брасывается ею вонъ, какъ негодное. Многія насѣкомыя умираютъ, какъ только узнаютъ нарушающія равновѣсіе радости любви; больной звѣрь забивается въ чащу и умираетъ тамъ одинъ: онъ какъ бы чувствуетъ, что уже не имѣетъ права ни видѣть всѣмъ общаго солнца, ни дышать вольнымъ воздухомъ, онъ не имѣетъ права жить; а человѣкъ, которому отъ своей ли вины, отъ вины ли другихъ, пришлось худо на свѣтѣ—долженъ по крайней мѣрѣ умѣть *молчать*». («Поѣздка въ Полѣсьѣ», конецъ).

Итакъ, Тургеневъ проповѣдуетъ благодарное и тихое наслажденіе великими радостями жизни, а затѣмъ—отреченіе и смиренную покорность, когда эти, большею частью скоропреходящія или неуловимыя, радости—не даются намъ въ руки или совершенно исчезаютъ.

XV.

Здѣсь мы оканчиваемъ наше изслѣдованіе. Тургеневъ «историческій», Тургеневъ—чуткій отразитель извѣстной общественной эпохи—уже изслѣдованъ вдоль и поперекъ. Его благородная прикосновенность къ снятію крѣпостного ига, его роль въ обозначеніи «русской гражданки» и «русскаго отрицателя», его ссора съ славянофилами, его патріотическій европеизмъ и несомнѣнная принадлежность славянской почвѣ, его послѣдняя неудача въ изображеніи нашей злосчастной подпольной молодежи—все это достаточно разработано въ журналахъ. Но Тургеневъ «вѣчный», Тургеневъ-поэтъ—не встрѣтилъ еще должнаго изученія и объясненія, не заслужилъ еще подобающаго

поклоненія и восторга, которые, по его собственнымъ словамъ, должны выпадать на долю натуръ «плѣнительныхъ». Въ письмѣ къ одной дамѣ Тургеневъ, незадолго до смерти, говорилъ: «*Блестящихъ* натуръ въ литературѣ, вѣроятно, не появится. Что бы вы ни говорили—вамъ все-таки хочется восторгаться и увлекаться; вы сами пишите, что вы желаете преклоняться: а передъ *только полезными* людьми не преклоняются. Мы вступаемъ въ эпоху *только полезныхъ* людей. Ихъ, вѣроятно, будетъ много; *красивыхъ*, *плѣнительныхъ*—очень мало...»

И вотъ именно это «плѣнительное», чисто поэтическое русскаго генія, безъ всякой посторонней примѣси, сказалось и вылилось навсегда, какъ «первая любовь» [1]) народа—въ Пушкинѣ, Лермонтовѣ и Тургеневѣ.

Гончарова, Льва Толстого, даже Гоголя и Достоевскаго, несмотря на склонность двухъ послѣднихъ къ фантастическому, вы съ гораздо большею рѣшительностью отнесете къ разряду прозаиковъ. Дѣловитая мудрость Гончарова, тяжкая вдумчивость Толстого въ задачи дѣйствительной жизни, тривіальный реализмъ Гоголя (въ родѣ запаха Петрушки и «капли» Ѳемистоклюса), безчувствіе Достоевскаго къ природѣ—всѣ эти свойства названныхъ нами писателей мѣшаютъ нашему представленію о нихъ, какъ о поэтахъ. Но возлѣ имени Тургенева чувствуется крылатая муза, которая не даетъ ему задержаться въ спискѣ романистовъ и уноситъ его въ царство поэзіи...

---

[1]) Выраженіе Тютчева.

Мы постарались угадать и набросать индивидуальность этого поэта. Быть можетъ, многіе найдутъ Тургенева пассивнымъ, мечтательнымъ, не воплощающимъ въ себѣ идеала энергіи и величія. Пусть будетъ такъ. Не всѣ нуждаются въ такихъ идеалахъ. Иному — терпимость, нѣжность, пониманіе истинной красоты — дороже крутой рѣшимости и рѣзкаго протеста Недавно Бисмаркъ отозвался о насъ, русскихъ, что «русскіе — это романтики, люди «Тысячи одной ночи», поэты, глаза которыхъ хорошо видятъ лишь въ полумракѣ сантиментализма». Тургеневъ, какъ истинный славянинъ, быть можетъ, вполнѣ подходитъ къ этому портрету. Въ Пушкинѣ была частица африканской крови, а въ Лермонтовѣ — шотландской; Тургеневъ же былъ природнымъ русскимъ. У него не было ни здравой трезвости и цѣльности Пушкина, ни безстрашной силы Лермонтова; онъ находился посрединѣ между ними обоими. Но Бисмаркъ все-таки ошибся. Такой натуры, какъ Тургеневъ, уже въ наши дни нѣтъ. Нарождаются люди «только полезные». Тургеневъ воплотилъ въ себѣ однѣ лишь юныя черты славянской національности. Повторяемъ, его имя тяготѣетъ къ именамъ Пушкина и Лермонтова. При всемъ отличіи этихъ трехъ звѣздъ нашей поэзіи, по ихъ величинѣ, природѣ и блеску, намъ думается, что *въ области прекраснаго* русская литература едва ли когда-нибудь выдвинетъ имя, превосходящее эти три имени.

1892 г

Городъ Тургенева.

Для русскихъ Баденъ-Баденъ прежде всего — городъ Тургенева. Здѣсь онъ прожилъ, въ добровольной литературной ссылкѣ, почти всѣ шестидесятые годы, сперва въ меблированной квартирѣ, а затѣмъ на собственной виллѣ. Здѣсь же, на этой виллѣ, написанъ и «Дымъ»—поэма Бадена.

Тотчасъ по пріѣздѣ въ Баденъ, я занялся провѣркою «Дыма» по всѣмъ его живымъ слѣдамъ. Едва я вышелъ изъ отеля, какъ одинъ петербургскій англичанинъ посовѣтовалъ мнѣ: «если хотите любоваться Баденомъ, то идите направо, по Лихтенталевской аллеѣ» Лихтенталевская аллея! Она такъ часто упоминается въ «Дымѣ», что я невольно взволновался, увидѣвъ ее передъ собою. Здѣсь, подъ этими громадными, стройными деревьями, дающими вѣчную тѣнь, по гладкому, твердому грунту этой аллеи—ходила Ирина. Вотъ боковая дорожка, извивающаяся среди бархатнаго дерна, въ прохладѣ журчащаго Ооса. Съ этой дорожки, оставивъ Литвинова, Ирина свернула въ Лихтенталевскую аллею, чтобы сдѣлать придворный книксенъ передъ завидѣнною ею издалека герцогиней. Какъ ярко все это мнѣ вспомнилось! И,

право, Ирина съ своей синей вуалеткой казалась мнѣ живѣе и несомнѣннѣе всей той нарядной толпы, которая неслась въ эту минуту въ ландо, шарабанахъ и коляскахъ по Лихтенталевской аллеѣ, мелькая изъ-за черной колонады древесныхъ стволовъ, подъ густымъ шатромъ зелени.

По Лихтенталевской аллеѣ я направился къ курзалу, передъ которымъ, какъ извѣстно, начинается дѣйствіе романа. Вотъ первая строка «Дыма»: «12-го августа 1862 года, въ Баденъ-Баденѣ, въ четыре часа дня, передъ извѣстною Conversation...» и т. д. По поводу этой строки я долженъ сейчасъ же сдѣлать грамматическое разъясненіе. Иной гимназистъ можетъ спросить учителя: какое русское существительное соотвѣтствуетъ прилагательному «извѣстная?» Что-такое Conversation? Гостиница, что ли? Такому любознательному мальчику слѣдуетъ отвѣтить, что русское прилагательное женскаго рода соотвѣтствуетъ у Тургенева иностранному слову того же рода Conversation и что баденскій Конверсаціонсгаузъ называется сокращено по-нѣмецки Die Conversation, а по-французски La Conversation. Во времена Тургенева Баденъ былъ полуфранцузскій городъ, какъ вслѣдствіе его близости къ тогда еще французскому Страсбургу, такъ и вслѣдствіе бывшей между французами и баденцами давнишней симпатіи. Здѣсь и понынѣ постоянно слышится французская рѣчь. Изъ всѣхъ выдающихся нѣмецкихъ городовъ одинъ только Баденъ до сихъ поръ не имѣетъ статуи Вильгельма I, а довольствуется только его бюстомъ. На улицахъ попадаются простолюдинки съ громадными черными эльзасскими бантами на головѣ.

Конверсационсгаузъ представляетъ собою высокое и длинное зданіе казарменнаго вида, подъ черепичною кровлею, съ большими колоннами и маленькими окнами. Средній корпусъ его занятъ залами бывшей рулетки; въ правомъ крылѣ помѣщаются читальни, а въ лѣвомъ — ресторанъ и кофейная ci-devant Вебера. Теперь эта ресторація сдается кургаузомъ неизвѣстному арендатору. Говорятъ, что Веберъ живъ до сихъ поръ и что когда «Дымъ» появился въ нѣмецкомъ переводѣ, то Веберъ очѣнь разсердился на Тургенева за отзывъ Литвинова о его мороженомъ. Впрочемъ, и въ настоящее время безымянный преемникъ Вебера, вѣроятно, пользуясь своей неизвѣстностью, не боится запятнать свою честь и продолжаетъ угощать публику скернымъ мороженымъ.

Передъ кургаузомъ тянется эспланада, по которой, во время музыки, широкимъ потокомъ движется самая пестрая, большею частью расфранченная толпа. Отъ эспланады спускается къ Лихтенталевской аллеѣ лужайка, окаймленная съ трехъ сторонъ каштанами. Направо отъ Conversation, среди каштановъ, идутъ два ряда лавокъ съ разными модами, бездѣлушками, писчею бумагою, конфектами, сигарами и т. п. Противъ кофейни возвышается весьма вычурный павильонъ для музыки,—чугунный, подъ зеленую бронзу,—такъ сказать, въ сангалевскомъ вкусѣ. Вотъ и весь садъ кургауза.

Но гдѣ же «знаменитое русское древо» (l'arbre russe), играющее такую видную роль въ увертюрѣ «Дыма»? Помнится, въ дѣтствѣ, когда я читалъ «Дымъ», то чрезвычайно гордился, что у насъ, русскихъ, есть свое дерево въ Баденѣ. Я мечталъ, что

когда сдѣлаюсь большимъ и поѣду въ Баденъ, то прежде всего усядусь подъ этимъ деревомъ, какъ подъ нашею собственностью. Оно мнѣ представлялось въ видѣ стараго дуба или развѣсистой липы, въ особой оградѣ и съ крупною вывѣскою на стволѣ. Но сколько я теперь ни ходилъ по саду кургауза, въ какіе уголки ни присаживался передъ Conversation, нигдѣ ничего похожаго на русское дерево мнѣ не попадалось. Повсюду были каштаны одного и того же роста и вида, разсаженные по ранжиру, безъ малѣйшей возможности почему-либо выдѣлить хотя бы одинъ изъ нихъ. Такъ бы это дерево и осталось миѳомъ, если бы я не встрѣтилъ въ Баденѣ такого знатока литературы и заграницы, какъ П. Д. Боборыкинъ.

— Вотъ, по-моему, русское дерево!—сказалъ мнѣ П. Д., остановившись подъ четвертымъ каштаномъ отъ кофейни, у самой панели передъ сигарной лавкой.

П. Д. объяснилъ, что въ прежнее время, на его памяти, всегда въ этомъ уголкѣ собиралась русская знать. Свидѣтельство уважаемаго романиста вполнѣ подтверждается текстомъ Тургенева. Въ «Дымѣ» сказано, что Литвиновъ сидѣлъ за однимъ изъ столиковъ передъ кофейной Вебера, въ нѣсколькихъ шагахъ отъ русскаго дерева. Если вы и теперь присядете за одинъ изъ этихъ столиковъ, то именно въ нѣсколькихъ шагахъ отъ себя увидите каштанъ, растущій передъ сигарной лавкой. По моему наблюденію, въ четыре часа дня, во время музыки, вокругъ этого каштана бываетъ наибольшая тѣнь. Павильонъ для оркестра находится оттуда въ самомъ близкомъ разстояніи и, кромѣ того, тутъ же рядомъ имѣются осо-

быя ворота сада, черезъ которыя большею частью входитъ только публика, подъѣзжающая въ экипажахъ, т. е. отборная. Все это не оставляетъ никакого сомнѣнія насчетъ дерева, отмѣченнаго П. Д. Боборыкинымъ.

Сколько разъ, сидя на мѣстѣ Литвинова, я повторялъ про себя слова Тургенева: «Погода стояла прелестная; все кругомъ—зеленыя деревья, свѣтлые дома уютнаго города, волнистыя горы,—все празднично, полною чашею раскинулось подъ лучами благосклоннаго солнца; все улыбалось какъ-то слѣпо, довѣрчиво и мило». Дѣйствительно, Баденъ, съ окружающими, его лѣсистыми горами, изображаетъ изъ себя чашу, раскрытую для лучей благосклоннаго солнца. Съ того же литвиновскаго мѣста виднѣются, подъ самымъ гребнемъ одной изъ горъ, сѣроватыя лысинки тѣхъ «Скалъ», спускаясь съ которыхъ Литвиновъ попалъ на пикникъ «молодыхъ генераловъ» у подножія «Стараго замка».

Прогулка пѣшкомъ къ «Старому замку» беретъ отъ полутора до двухъ часовъ. Тропинки для подъемовъ здѣсь вообще довольно крутыя. По мѣрѣ приближенія къ замку, всѣ невольно снимаютъ шляпу и вытираютъ шею. И вдругъ, совершенно неожиданно, сквозь лѣсную чащу, открываются высокія стѣны развалинъ. Вы вступаете на площадку передъ замкомъ, какъ въ тѣнистый, свѣтло-зеленый залъ, образуемый деревьями. На площадкѣ—бѣлые столики и стулья, точь-въ точь такіе, какіе описываетъ Тургеневъ. Съ одного мѣста, гдѣ прорубленъ лѣсъ, открывается видъ на Баденъ съ его бѣлыми домиками, далеко внизу, въ прозрачной дымкѣ. Здѣсь происхо-

дилъ пикникъ. Здѣсь, на этомъ небольшомъ пространствѣ, уже несомнѣнно сидѣла Ирина, «скрестивъ руки на спинкѣ отодвинутаго стула...» Нельзя—не хочется вѣрить, чтобы ея никогда не существовало.

Позади площадки возвышается древняя стѣна съ готическимъ входомъ въ руины. Весь замокъ состоитъ изъ пустыхъ стѣнъ съ дырками оконъ, да изъ каменныхъ лѣстницъ для восхожденія въ верхній этажъ развалинъ и на башню. И когда, обозрѣвъ замокъ, вы возвратитесь на тѣнистую площадку и присядете къ одному изъ столиковъ, то — совершенно такъ же, какъ повѣствуетъ Тургеневъ, — услышите «тяжелый храпъ лошадей» и увидите туристовъ, приближающихся къ замку въ коляскахъ. Такъ же подъѣхала къ замку и великосвѣтская компанія, въ которой находилась Ирина.

Видѣлъ я и Hôtel de l'Europe, гдѣ проживали Ратмировы. Это — четырехъ-этажный бѣлый домъ, правильной и холодноватой архитектуры, во вкусѣ николаевскаго времени. На окнахъ почти всегда спущены жалюзи. Вестибюль гостиницы довольно величественный и входная лѣстница съ перилами изъ краснаго дерева напоминаетъ лѣстницу Михайловскаго дворца въ музеѣ Александра III.

Итакъ, я осмотрѣлъ всѣ уцѣлѣвшія декораціи «Дыма».

Но что же сталось съ именемъ Тургенева въ Баденѣ? Чтится ли здѣсь его слава? Мнѣ думалось, ято Баденъ переполненъ изображеніями Тургенева и что на окнѣ каждой книжной лавки я встрѣчу экземпляръ «Дыма». Но ни портретовъ, ни книги Тургенева нигдѣ не видно. Въ «Баденскомъ Листкѣ», еже-

дневно печатающемъ всѣ достопримѣчательности города, вовсе не упоминается о виллѣ Тургенева. Фотографій съ этой виллы не существуетъ въ продажѣ и я съ большимъ трудомъ нашелъ фотографа, у котораго случайно уцѣлѣлъ негативъ снимка, заказаннаго теперешней владѣлицей виллы, графинею Бисмаркъ (совершенно чуждою фамиліи канцлера). Мы съ однимъ русскимъ заказали себѣ нѣсколько экземпляровъ этого снимка, хотя на немъ, къ сожалѣнію, на верандѣ виллы, изображена графиня съ своими знакомыми.

Вилла Тургенева расположена недалеко надъ Баденомъ, на Фремербергской улицѣ или, вѣрнѣе, на широкой дорогѣ, ведущей въ горы. Это красивая двухъ-этажная постройка во французскомъ стилѣ, съ обширнымъ садомъ, почти паркомъ, раскинувшимся по склону горы. Паркъ этотъ въ настоящее время продается по участкамъ.

Не безъ труда удалось мнѣ отыскать виллу Тургенева. По указаніямъ друзей, я дважды ходилъ на поиски и дважды ея не нашелъ, хотя, какъ оказалось, оба раза проходилъ мимо ея воротъ. И не мудрено. Никакой надписи на домѣ нѣтъ, а у воротъ вывѣшено объявленіе: «Отдаются меблированныя комнаты». Впослѣдствіи только я убѣдился, что въ узорѣ желѣзныхъ воротъ вплетены косыя желѣзныя буквы Villa Tourgeniew. Буквы эти, одноцвѣтныя съ узоромъ, сдѣланы такъ неискусно, что даже, когда вамъ ихъ покажутъ, вы не сразу разберете надпись.

Съ тѣмъ же русскимъ пріятелемъ, съ которымъ мы заказали фотографіи, проникли мы и въ самую

виллу. Ворота были раскрыты: мы вошли въ садъ и едва обогнули уголъ дома, какъ любезная хозяйка, догадавшись, что мы русскіе, выслала намъ свою компаньонку съ предложеніемъ осмотрѣть комнаты. Быть можетъ, тутъ крылась и надежда сдать намъ ихъ въ наймы, но приглашеніе было сдѣлано въ совершенно безкорыстной формѣ,—какъ поклонникамъ писателя Внутри виллы ни одного стула, ни одной вещи изъ обстановки Тургенева не осталось. Въ обоихъ этажахъ планировка комнатъ одинаковая. Одна большая посрединѣ и нѣсколько маленькихъ вокругъ. Почти въ каждой изъ нихъ мы встрѣчали умывальники и кровати. Хозяйственныя службы идутъ по фасаду, обращенному къ улицѣ, а жилая половина выходитъ въ садъ. Рабочій кабинетъ Тургенева помѣщался направо отъ веранды въ небольшой угловой комнатѣ нижняго этажа, съ каминомъ и двумя окнами, изъ которыхъ видна роскошная и свѣжая зелень сада. Теперь здѣсь устроенъ дамскій кабинетъ. Въ благоговѣйномъ молчаніи постояли мы въ этомъ скромномъ пріютѣ нашего художника и, выйдя изъ дома, спустились въ паркъ.

Разнообразныя и пышныя деревья, несходныя съ отечественною растительностью, окаймляли дорожки. Но было что-то русское въ обликѣ этого сада, расположеннаго—какъ почти всѣ тургеневскія усадьбы—«на скатѣ холма». Заглохшій прудъ виднѣлся въ одномъ уголкѣ чащи. Простая помѣщичья скамейка стояла подъ липой на одной изъ аллей. Живо представилось мнѣ, какъ тихо бродилъ здѣсь, въ минуты творчества, высокій и могучій Иванъ Сергѣевичъ, съ

мягкимъ выраженіемъ своего мечтательнаго лица. И жутко было намъ переступать по его слѣдамъ, подъ чудесными вѣтвями этихъ недвижныхъ деревьевъ,— словно бы намъ довелось проникнуть въ запретный и таинственный садъ убитаго волшебника.

1898 г

Гюи Де-Мопасанъ.

I.

Въ массѣ публики Мопасанъ имѣетъ, главнымъ образомъ, славу амурнаго анекдотиста. Не смотря на это, имя его облетѣло весь міръ. И важнѣе всего то, что Мопасанъ возбудилъ интересъ къ своимъ произведеніямъ не въ какой-нибудь спеціальной категоріи читателей, которые могутъ, напримѣръ, увлекаться Жоржемъ Онэ, Полемъ Бурже и т. п., но захватилъ симпатіи во всѣхъ слояхъ общества, отъ самыхъ требовательныхъ знатоковъ до самыхъ простодушныхъ цѣнителей. Изъ этого одного уже видно, что не тѣма сочиненій Мопасана, а нѣчто болѣе глубокое и значительное покорило всеобщее вниманіе этому таланту.

Всѣ согласны въ томъ, что Мопасана слѣдуетъ отнести къ первостепеннымъ стилистамъ нашего времени. Онъ выработалъ неподражаемо-совершенный языкъ. И вотъ я хотѣлъ бы выяснить, что эта прелесть формы находится въ непосредственной связи съ высшею художественною организаціею автора, что его геній вылился въ эту чудесную форму только потому, что самый духъ писателя принадлежалъ къ той

высшей породѣ людей, которыхъ еще и понынѣ принято называть поэтами и которые, не смотря на скептическія гримасы людей «положительныхъ»—все еще продолжаютъ принадлежать къ избранникамъ человѣчества.

По размѣрамъ генія, по мѣсту, которое онъ займетъ въ привязанностяхъ потомства, — я бы сравнилъ Мопасана съ Гейне и Альфредомъ де-Мюссе. Меня легко поймутъ всѣ тѣ, кто живетъ въ постоянномъ духовномъ общеніи съ литературою всѣхъ временъ и кто видитъ въ ней уголки, занимаемые своими любимицами, такъ же ясно, какъ — привычныя мѣста близкихъ людей за семейнымъ столомъ. Всѣ эти три писателя, ни въ чемъ не сходные между собою ни по формѣ, ни по содержанію своихъ произведеній, имѣютъ, такъ сказать, одинъ поэтическій ростъ и занимаютъ одну іерархическую высоту. Всѣ они отличаются привлекательною самобытностью, блескомъ языка, силою страсти и тою неувядаемою молодостью своего трогательнаго лиризма, которая дѣлаетъ ихъ вѣчными jeune-premiers, вѣчными тенорами въ области поэзіи, не теряющими своихъ поклонниковъ и поклонницъ, несмотря ни на какія перемѣны моды.

II.

Талантъ Мопасана образовался въ кружкѣ Флобэра. Главными силами этого кружки были: желчный эстетикъ Флобэръ, боготворившій только свое вдохновеніе и безпощадно презиравшій «глупую» дѣйствительность; страдающій романтикъ Тургеневъ,

грустно влюбленный въ жизнь, и коренастый, упорный Эмиль Зола, признавшій только то, что есть, — неисправимый позитивистъ, замкнувшій всѣ свои привязанности въ предѣлахъ видимаго и осязаемаго. Тутъ же появился и Мопасанъ, младшій изъ всей компаніи. Симпатіи Мопасана тяготѣли къ Тургеневу. Ему онъ посвятилъ знаменитый заглавный разсказъ своего перваго сборника «La maison Tellier», выразивъ въ посвященіи свою глубокую любовь и свое великое поклоненіе (grande admiration) нашему писателю. Учителемъ Мопасана въ художественной техникѣ былъ Флобэръ, но болѣе роднымъ по духу— былъ для него Тургеневъ.

Прислушиваясь къ литературнымъ разговорамъ лучшихъ писателей Франціи на флобэровскихъ воскресеньяхъ, Мопасанъ рѣдко вставлялъ свое слово. Но отъ всей его фигуры, по отзыву Зола, вѣяло такою крѣпостью, такою юношескою веселостью и прямодушіемъ, «такимъ славнымъ запахомъ здоровья», что всѣ эти художники полюбили его отъ души, хотя никому изъ нихъ и въ голову не приходило, чтобы у Мопасана когда-нибудь открылось дарованіе. И никогда впослѣдствіи, по словамъ того же Золя, отъ Мопасана не «несло чернилами»; онъ работалъ на свободѣ, черпая свои вдохновенія въ самой жизни, отдаваясь путешествіямъ и приключеніямъ, и держась всегда немножко въ сторонѣ отъ писателей, которые были «заѣдены одною литературою». Отсюда получилась необыкновенная свѣжесть и ясность его созданій, проникнутыхъ теплотою правды.

И мнѣ думается, что эта непринужденная мопасановская правда живучѣе той мастерской правды, ко-

торую Э. Золя всю свою жизнь создавалъ гигантскими усиліями своего мощнаго природнаго таланта въ стѣнахъ своего кабинета. Самъ Зола какъ бы смутно чувствуетъ это роковое недоразумѣніе всей своей карьеры въ своемъ превосходномъ надгробномъ словѣ передъ могилою Мопасана. «Иногда,—говорилъ онъ,—меня беретъ печальное раздумье, когда я смотрю на многотомныя произведенія нашей эпохи. Да, это долгіе и добросовѣстные труды, большое собраніе книгъ, прекрасный образецъ упорства въ работѣ. Но это, въ то же время, багажъ, слишкомъ грузный для славы, а людская память не любитъ обременяться такими тяжестями. Изъ всѣхъ этихъ большихъ произведеній, составляющихъ цѣлый циклъ, никогда не оставалось болѣе нѣсколькихъ страницъ. И, кто знаетъ, быть можетъ, безсмертіе, скорѣе всего, это—простая новелла въ триста строкъ, какая-нибудь басня или сказка, которую ученики будущихъ столѣтій передадутъ другъ друга какъ непогрѣшимый образчикъ классическаго совершенства».

III.

Мопасанъ былъ молодъ, цвѣтущъ и счастливъ, когда онъ сталъ появляться на флобэровскихъ воскресеніяхъ. Въ немъ таился богатѣйшій родникъ художественныхъ замысловъ въ то время, когда онъ попалъ въ литературную среду, искавшую новыхъ путей и вырабатывавшую новую школу. Въ этой писательской компаніи всѣхъ затмѣвалъ Зола. Казалось, школа Зола должна была безслѣдно вытѣснить все остальное. Опытъ показывалъ, что ни

многорѣчивыя сентенціи и экспансивность Бальзака и Жоржъ-Занда, ни мелодраматическіе эффекты бульварной и уголовной литературы, ни даже великолѣпныя риторическія и таинственныя страницы Гюго, ничто изо всего этого, ни вмѣстѣ, ни порознь, не сохраняло такой прочной, неувядающей прелести, какъ тѣ частицы во всѣхъ этихъ твореніяхъ предшествующаго періода, въ которыхъ просто выражалась сама жизнь, всегда близкая людямъ всѣхъ вѣковъ, какъ наивная, безсмертная живопись Гомера. И Зола упорно остановился на этомъ прямолинейномъ выводѣ.

Какъ художественный аппаратъ, какъ «чувствительная пластинка» для воспринятія явленій жизни—Мопасанъ былъ едва ли не болѣе рѣдкимъ феноменомъ, нежели самъ Зола. Въ произведеніяхъ Мопасана встрѣчаются такія признанія: «Мнѣ кажется, что я весь открытъ и что все въ меня входитъ, проникаетъ меня насквозь, заставляетъ меня плакать и скрежетать зубами. Когда, напримѣръ, я смотрю на этотъ противоположный берегъ, на эту большую зеленую складку, на цѣлый народъ деревьевъ, ползущихъ на гору, то я удерживаю весь этотъ лѣсъ въ моихъ глазахъ; мнѣ даже кажется, что я его ѣмъ, что онъ наполняетъ мой желудокъ: я самъ становлюсь лѣсомъ...» «Вы не знаете, какими наслажденіями я обязанъ своему обонянію. Я пью этотъ воздухъ, я отъ него пьянѣю, я имъ живу и я чувствую все, что въ немъ есть, рѣшительно все...» «Когда я слушаю любимое мною музыкальное произведеніе, то, прежде всего, мнѣ кажется, что первые его звуки отдѣляютъ мою кожу отъ моего тѣла, расплавляютъ, растворяютъ ее такъ, что оно совсѣмъ исчезаетъ, и тогда

я, какъ бы заживо ободранный, остаюсь подъ всѣми ударами инструментовъ. Тогда, дѣйствительно, ни на чемъ иномъ, какъ на моихъ нервахъ играетъ оркестръ, на моихъ обнаженныхъ и трепещущихъ нервахъ, вздрагивающихъ отъ каждой нотки. И я ее слушаю, эту музыку, не только моими ушами, но чувствительностью всего моего тѣла, вибрирующаго съ ногъ до головы. Ничто не доставляетъ мнѣ такого удовольствія или, вѣроятнѣе, счастія...» «Да и къ чему бы служила жизнь, если бы нельзя было сильно чувствовать? Я не завидую людямъ, носящимъ на сердцѣ панцырь черепахи или кожу гиппопотама. Только тѣ счастливы, кто страдаетъ отъ своихъ ощущеній, кто ихъ получаетъ, какъ удары, и вкушаетъ ихъ, какъ лакомства. Ибо нужно дать себѣ отчетъ во всѣхъ нашихъ впечатлѣніяхъ, блаженныхъ и горестныхъ, нужно ими насытиться, упиться до самаго остраго наслажденія или до самого мучительнаго отчаянія» («Mont-Oriol», «La vie errante»).

Да, это была безспорно, удивительнѣйшая «сенситива», драгоцѣннѣйшая художественная натура, какую только создавала послѣдняя половина нашего столѣтія.

Талантъ этотъ весьма долго подготовлялъ себя прежде, чѣмъ овладѣлъ творчествомъ. «Въ теченіе семи лѣтъ,—сознается Мопассанъ,—я сочинялъ стихи, разсказы, новеллы, я даже сочинилъ отвратительную драму. Мой наставникъ (Флобэръ) все это читалъ и въ слѣдующее воскресенье, за завтракомъ, развивалъ свои критическія сужденія и понемногу насаждалъ во мнѣ тѣ два или три правила, которыя составляли резюме его долгаго и терпѣливаго преподаванія».

Сущность ученія Флобэра сводилась къ оригинальности и терпѣнію. Оригинальность вовсе не заключалась въ какихъ-нибудь новыхъ или вычурныхъ словахъ, но въ самобытномъ, еще неиспробованномъ другими, отношеніи къ своему сюжету. И Мопасанъ, прежде всего, постигъ всю трудность хорошаго языка, считаемаго, съ перваго взгляда, такимъ простымъ средствомъ въ искусствѣ. Онъ понялъ, какъ трудно, въ самомъ простомъ изложеніи, доискаться до того настоящаго слова, которое не приблизительно, а совершенно точно передавало бы нашу мысль. Онъ увидѣлъ, что писателю слѣдуетъ различать съ чрезвычайною ясностью всѣ разновидности словъ, судя по тому мѣсту, которое они занимаютъ въ текстѣ. Онъ оцѣнилъ всю силу глубоко обдуманныхъ фразъ, весьма часто дающихъ самый поразительный результатъ, иногда только благодаря извѣстной звуковой волнѣ, благодаря особенному искусству ихъ во-время сократить или обрѣзать.

IV.

Мопасанъ дебютировалъ въ ряду питомцевъ Эмиля Зола, въ сборникѣ его учениковъ, озаглавленномъ «Les soirées de Medan», разсказомъ «Boule de suif» (переведеннымъ тогда же на русскій языкъ подъ названіемъ «Пышка»). Здѣсь повѣствовалось о молоденькой, пухленькой проституткѣ, которая, во время оккупаціи Франціи прусскими войсками, приглянулась прусскому офицеру, причемъ, по капризу этого офицера, всѣ путешественники въ дилижансѣ, отправлявшемся изъ Руана въ Гавръ, были задержаны до

того дня, когда эта проститутка, сожалѣя своихъ спутниковъ, рѣшилась, наконецъ, отдаться ненавистному ей врагу. Всѣ, конечно, помнятъ, что убѣжденный и даже фанатическій реалистъ Зола почему-то сразу пріобрѣлъ репутацію завзятаго порнографа, тогда какъ онъ, выставляя жизнь во всей ея наготѣ, не имѣлъ въ виду никакой цѣли, кромѣ борьбы съ закоренѣлымъ литературнымъ лицемѣріемъ предшествующихъ романистовъ. Подъ крыломъ старшаго своего товарища, Мопасанъ, не менѣе, чѣмъ Зола, взялъ указанную мною вольную тему для своего дебюта. Онъ сразу всѣхъ очаровалъ своею прямотою, остроуміемъ, и живыми красками. Безъ всякой пошлой морали, съ оттѣнкомъ веселой и добродушной ироніи, съ великолѣпнымъ мастерствомъ реалистической живописи, онъ противопоставилъ эту «Boule de suif», эту пухленькую проститутку цѣлой компаніи почтенныхъ людей и, въ концѣ концовъ, заставлялъ читателя презирать этихъ черствыхъ, почтеныхъ людей и любить эту задушевную, чистую сердцемъ, падшую женщину. Трудно разобраться въ вопросѣ: что собственно покорило читателей этому новому таланту — добродушная ли откровенность Мопасана о запретныхъ вещахъ, т. е. самый родъ новеллы, или мораль этого очерка, или непередаваемая прелесть его смѣшныхъ подробностей, или вѣрный, идущій къ нашему чувству тонъ этого свѣжаго произведенія? Но дѣло было сдѣлано: Мопасанъ сразу понравился.

И вотъ, одинъ за другимъ, начали появляться сборники этого писателя. Первый сборникъ имѣлъ во главѣ разсказъ изъ той же сферы, какъ и «Boule de suif», — «La maison Tellier», («Заведеніе Телье»),

т. е. не болѣе не менѣе, какъ домъ терпимости въ маленькомъ провинціальномъ городкѣ. Такимъ образомъ, Мопасанъ съ первыхъ своихъ шаговъ завоевалъ себѣ имя совершенно особенное — въ родѣ какого-то воскресшаго для нашихъ временъ Боккаціо. Эротическія приключенія холостяковъ, грѣшки и слабости супруговъ, веселыя картинки молодого и страстнаго наслажденія жизнью — казались его спеціальностью. И нужно сказать, что въ этомъ родѣ искусства Мопасанъ остался на многіе вѣка неподражаемымъ и вполнѣ самобытнымъ артистомъ. Эта область — одна изъ обширнѣйшихъ областей жизни—оставалась уже издавна почти нетронутою, благодаря отсутствію въ писателяхъ достаточной искренности, мужества, добродушія, вкуса, здоровья, впечатлительности, изобрѣтательности, свѣжести силъ, граціозной иронія и вообще тѣхъ рѣдкихъ, индивидуальныхъ качествъ, которыми такъ удивительно былъ надѣленъ Мопасанъ. Публика, долженствующая оцѣнить этого новаго художника, по неволѣ могла быть сравнительно очень ограниченною. Даже Зола, серьезно и добросовѣстно снимавшій покровы съ разныхъ нецензурныхъ явленій жизни, получилъ репутацію романиста, непозволительнаго для семейнаго чтенія и ужъ, конечно, невозможнаго для дѣвушекъ. Но еще болѣе опаснымъ долженъ былъ казаться Мопасанъ, потому что онъ раскрывалъ даже передъ замужнею женщиною такія забавныя, съ такимъ наивнымъ безстрашіемъ и съ такою заразительною веселостью, раскрытыя слабости обоихъ половъ, — онъ доходитъ до изображенія, въ той же прелестной формѣ, такихъ рискованныхъ сюжетовъ, что старая мораль, совершенно рефлективно,

по закоренѣлой привычкѣ, внутренно осмѣивая самое себя, все-таки не могла имѣть достаточной рѣшимости, чтобы допустить взоръ «благовоспитанной» женщины до всѣхъ этихъ правдивыхъ, но соблазнительныхъ откровеній.

Но искренній и самобытный Мопасанъ не стѣснялся этими цензурными и коммерческими разсчетами на популярность. Онъ беззавѣтно изображалъ радость и прелесть молодой жизни, какою онъ ее чувствовалъ въ себѣ и постигалъ въ другихъ, съ наивностью и граціею котенка, который играетъ съ бумажкою и который однимъ своимъ видомъ, одною свѣжестью своихъ гибкихъ членовъ вызываетъ улыбку удовольствія на самыхъ ученыхъ, серьезныхъ и усталыхъ лицахъ... И, кажется, не осталось ни одного комическаго, рѣдкаго, любопытнаго, забавнаго, плачевнаго или фатальнаго положенія въ непрестанной игрѣ природы, толкающей какъ молодые, такъ и старые организмы двухъ половинъ человѣчества въ минутныя или продолжительныя объятія, — не осталось, говорю я, ни одного такого положенія, котораго бы не предусмотрѣлъ Мопасанъ въ своихъ сжатыхъ и рельефныхъ этюдахъ. Перечислять ихъ я не стану. Читавшіе Мопасана — знаютъ ихъ прекрасно: не читавшіе — да обратятся къ подлиннику. Но я желалъ бы указать на литературное значеніе этого созданнаго Мопасаномъ въ совершенно самобытной формѣ приспособленія современнаго искусства къ изображенію жизни.

Мопасанъ воскресилъ средневѣковую новеллу. Онъ сократилъ свои разсказы о жизни почти до формы стихотворенія. Въ сжатости своихъ новеллъ, по ихъ

внутренней интенсивности, онъ далеко превзошелъ Тургенева; онъ не походилъ и на Эдгара Поэ, примѣнявшаго эту форму только къ мистическимъ и фантастическимъ сюжетамъ. Бретъ-Гартъ былъ современникомъ Мопасана и во всѣхъ отношеніяхъ блѣднѣетъ передъ нимъ. Мопасанъ началъ втискивать мозаическія и глубокія темы жизни въ небольшіе очерки и, такимъ образомъ, если говорить тономъ педантической критики, «размѣнивалъ свой геній на мелочи», а если оцѣнивать талантъ по его природному выраженію въ избранныхъ имъ формахъ,' то Мопасанъ завѣщалъ намъ въ своихъ новеллахъ удивительное собраніе чуткихъ наблюденій дѣйствительности,—завѣщалъ намъ свои глубокія думы о жизни и свои сокровенныя чувства къ людямъ. Онъ чрезвычайно удачно выбиралъ матеріалы и вдохновенно обрабатывалъ въ живые эскизы всѣ запасы своего опыта, все, что онъ заносилъ въ свои замѣтки, въ видѣ чужого признанія или факта, взятаго изъ газетной хроники, или, наконецъ, въ видѣ его собственнаго вымысла, остановившагося на какомъ-нибудь вполнѣ возможномъ явленіи. Онъ сразу вставлялъ свой очеркъ, какъ готовую картину, въ извѣстную раму, и такимъ образомъ принуждалъ читателя съ первыхъ же строкъ забывать рѣшительно о всемъ, что могло бы помѣшать его вниманію сосредоточиться на избранной темѣ. И какъ только Мопасанъ приступаетъ къ дѣлу, то можно поручиться, что съ пятнадцатой, съ двадцатой строки — вы уже такъ углубитесь въ матерію его повѣствованія, что любопытство ваше окажется захваченнымъ вполнѣ.

Культъ реализма, культъ уваженія къ силѣ и

прелести самой дѣйствительности у Мопасана такъ великъ, что онъ никогда не оскорбитъ вашего чувства подозрѣніемъ, что онъ что-либо выдумываетъ. Для этого онъ всегда передъ вами расточаетъ на каждомъ шагу множество доказательствъ совершенной подлинности своего изображенія. Онъ имѣетъ талантъ выбирать такія имена, фамиліи и названія мѣстъ (даръ, которому всегда завидовалъ Флобэръ), — что вы уже, благодаря одному этому счастливому пріему, располагаетесь къ невольному довѣрію. А затѣмъ — въ обрисовкѣ пейзажа, обстановки и фигуръ, Мопасанъ такой мастеръ, что вы всегда воспринимаете его созданія, какъ нѣчто безусловно правдивое и живое.

Кромѣ того, Мопасанъ приспособилъ къ своимъ новелламъ чисто французскій пріемъ, введенный въ поэзію едва ли не Викторомъ Гюго,—давать настоящій ключъ къ идеѣ своего замысла въ самой послѣдней строкѣ произведенія — въ его, такъ сказать, послѣднимъ звукѣ. Но и здѣсь онъ проявилъ тонкость вкуса. Онъ никогда не заканчивалъ своего очерка звонкой фразой, голымъ парадоксомъ или каламбуромъ, на который можно было бы заранѣе взглянуть, не познакомившись съ разсказомъ и, такимъ образомъ, предвосхитить эффектъ даннаго эскиза. Нѣтъ, эти заключительныя слова всегда были у Мопасана самыя простыя, и только, въ сопоставленіи со всѣмъ содержаніемъ разсказа, — слова эти всегда озаряли, какъ молніей, весь очеркъ и всегда вызывали у читателя примиряющее настроеніе, располагая его къ состраданію, къ снисходительной улыбкѣ или невольному смѣху, словомъ, всегда пробуждая въ немъ самыя благородныя и невольно-эстетическія чувства.

V.

Конечно, не всѣ разсказы Мопасана производятъ одинаковое впечатлѣніе. Воспріимчивость каждаго читателя къ извѣстному сюжету до того индивидуальна, что споры о преимуществѣ тѣхъ или другихъ очерковъ могутъ быть безконечны.

Вѣроятно, наибольшею славою будутъ всегда пользоваться тѣ разсказы Мопасана, въ которыхъ имъ воспѣвается радостное чувство жизни, въ которыхъ прирожденное французамъ легкомысленное сладострастіе сверкаетъ и пѣнится, какъ шампанское. Передъ вами проходятъ любовныя отношенія всѣхъ возрастовъ, типовъ и классовъ. Женщины такъ и пестрятъ въ этихъ очеркахъ; провинціалки и парижанки, женщины богатыя—изысканныя и утонченныя, женщины изъ народа — здоровыя и грубыя, подростки, старыя дѣвы, жены, вдовы и старухи, женскіе типы всевозможныхъ національностей и характеровъ, женщины коварныя и наивныя, привязчивыя и кокетливыя, чистыя и развратныя, жадныя и безкорыстныя, безчувственныя и страстныя и т. д. и т. д.

Любовь, какъ удовольствіе и соблазнъ, любовь, какъ глубокое чувство, любовь, какъ сильная страсть, и вообще любовь, какъ творческое орудіе природы,— все та же любовь составляетъ центръ всѣхъ произведеній. Молодому, цвѣтущему, веселому Мопасану, артистически очарованному жизнью и воспринимавшему эту жизнь съ тою «повышенною чувствительностью» нашего времени, какою онъ отличался, — Мопасану, какъ мнѣ думается, было такъ естественно

выразить свой талантъ прежде всего въ этого рода картинахъ, образахъ и вдохновеніяхъ! Онъ въ этомъ случаѣ былъ такъ же натуралень, какъ весенняя птица, поющая свои лучшія пѣсни при первомъ радостномъ солнцѣ.

Эта центральная тема любви, однако же, должна была неминуемо современемъ разрости въ болѣе крупныя произведенія и затронуть иные вопросы жизни

Незаконныя дѣти, по обилію посвященныхъ имъ очерковъ, занимаютъ въ творчествѣ Мопасана непосредственно второе мѣсто послѣ любви. Нѣжная, гуманная и терпимая натура Мопасана, уже сказавшаяся въ его изображеніяхъ падшихъ женщинъ, обнаружилась здѣсь еще сильнѣе. Умъ и воображеніе поэта были мучительно увлечены этимъ вопросомъ. Шалости—шалостями, наслажденіе — наслажденіемъ, но вотъ въ результатѣ,—вдругъ оказываются ни въ чемъ неповинные новые люди! И вотъ, эта тема о незаконныхъ дѣтяхъ даетъ намъ цѣлый рядъ новыхъ яркихъ очерковъ: проститутка, прячущая своего ребенка въ шкафу надъ своею кроватью, по неимѣнію болѣе просторнаго помѣщенія; знатная, свѣтская дама, тревожимая участью своего сына, выросшаго въ деревнѣ; священникъ строгой и добродѣтельной жизни, вдругъ поставленный лицомъ къ лицу съ преступнымъ молодымъ человѣкомъ, несомнѣнно происходящимъ отъ него самого, благодаря его давнишней страсти къ одной женщинѣ въ періодъ, предшествовавшій принятію имъ духовнаго сана; богатый свѣтскій жуиръ, подъ старость находящій въ глухомъ постояломъ дворѣ безобразнаго слугу-идіота и

убѣждающіяся, что это—его подлинное дитя, появившееся вслѣдствіе его юношеской шалости съ одной горничной и т. д. Вотъ какими сюжетами занялся Мопасанъ

Помимо этого рода этюдовъ, изъ того же источника любви возникаютъ затѣмъ разсказы о преступленіяхъ: дѣтоубійство, отцеубійство, изнасилованіе, кровосмѣшеніе. Прочтите удивительные разсказы: «Малютка Рокъ», «Розали Прюданъ», «Отцеубійство», «Портъ» и «Отшельникъ»—и вы увидите, какое живое состраданіе къ человѣческимъ несчастіямъ обнаруживаетъ Мопасанъ въ своихъ произведеніяхъ.

Но здѣсь, мнѣ кажется, будетъ умѣстнымъ прямо перейти къ шести большимъ романамъ.

VI.

Есть такой предразсудокъ, что писатель не можетъ быть признанъ значительнымъ, пока онъ пишетъ маленькія вещи. Поэтому, для возведенія въ высшую степень непремѣнно требуется, чтобы поэтъ написалъ поэму, а прозаикъ—романъ, т. е. что-нибудь длинное и большое. Тѣ, которые держатся подобнаго мнѣнія, вѣроятно, не безъ тревоги встрѣтили первую большую книгу Мопасана. Ихъ опасенія не оправдались. Въ своихъ романахъ Мопасанъ оказался ни хуже, ни лучше того, чѣмъ онъ былъ прежде: онъ остался равенъ самому себѣ.

Шесть романовъ Мопасана какъ бы распадаются на три пары. Выходитъ это потому, что самыя темы этихъ шести произведеній, по свойству ихъ замысла, дѣлятся на три группы и въ каждой изъ нихъ встрѣ-

чается по два романа Я бы раздѣлилъ эти сочиненія такъ: «Bel-Ami» и «Монтъ-Оріоль»—«Жизнь», и «Пьеръ и Жанъ»,—«Сильна, какъ смерть» и «Наше сердце».

«Bel-Ami», т. е. «Милый другъ», есть романъ, изображающій современный Парижъ съ культомъ чувственныхъ удовольствій и богатаго комфорта, сладострастный, спекулятивный, вильсоновскій, «панамскій» Парижъ минувшаго десятилѣтія.

Въ центрѣ поставленъ красивый, здоровый, чрезвычайно практичный малый, Дюруа, который, съ помощью разныхъ женщинъ, одаренныхъ сродными ему аппетитами, — добивается подъ конецъ высшаго успѣха въ столицѣ, тогда какъ на первыхъ страницахъ романа онъ прямо-таки голодаетъ и, посвистывая для собственнаго ободренія, ходитъ по бульварамъ безъ гроша въ карманѣ.

Повѣствованіе развивается живо и естественно, безъ всякаго искусственнаго возбужденія интереса, но и безъ ненужныхъ отступленій

Художественный вкусъ Мопасана обнаруживается въ томъ, что онъ ровно ничего не ретушируетъ. Сравните его въ этомъ случаѣ съ Зола, который одарилъ свою Нана какими-то гомерическими формами, чтобы сдѣлать изъ нея всемірную аллегорію блудницы, и въ заключеніе покрылъ ея позорное тѣло язвами. Ничего подобнаго нѣтъ въ «Bel-Ami», хотя здѣсь развратъ ничѣмъ не слабѣе. Въ этомъ романѣ выведено три замужнихъ женщины, одна патентованная проститутка, одна дѣвушка и совсѣмъ маленькая дѣвочка—и всѣ эти образчики женскаго пола почти не имѣютъ никакихъ признаковъ души, подчиненныя только своимъ расчетамъ или своей похоти. Затѣмъ

всѣ до одного мужчины своекорыстны и гадки (за исключеніемъ одного эпизодическаго лица, поэта де-Варенна)—и однако же авторъ не мечетъ никакихъ громовъ. Напротивъ, онъ показываетъ намъ, какъ всѣ эти люди, совершенно по своему, понимаютъ жизнь, какъ они систематически, съ убѣжденіемъ, вырабатываютъ свое благополучіе; онъ раскрываетъ намъ ихъ психологію, не чуждую своеобразной эстетики, смышленности и послѣдовательности—и, благодаря этому, если ужъ вамъ угодно морализировать, то вы, по крайней мѣрѣ, чувствуете себя вполнѣ свободными отъ всякихъ преувеличеній и подтасовокъ разсказчика. И что еще замѣчательно въ этомъ романѣ, что авторъ нисколько не скрываетъ своего собственнаго отношенія къ дѣйствующимъ лицамъ. Онъ, мѣстами, весьма сильно иронизируетъ. Но какъ только наступаетъ изложеніе событій—онъ предоставляетъ самой жизни показывать то, что есть въ дѣйствительности. Мопасанъ ясно видѣлъ своимъ чуткимъ пониманіемъ жизни, что психологія негодяевъ, въ сущности, весьма мелка, что эти, большею частью, счастливые паразиты представляютъ изъ себя не Богъ вѣсть какой хитрый и тонкій аппаратъ для достиженія избранныхъ ими цѣлей. И онъ рисовалъ намъ ихъ портреты осторожными штрихами, ради пущей вѣрности. Но за то можно сказать съ убѣжденіемъ, что онъ намъ далъ цѣликомъ ихъ живыя фигуры.

Нѣтъ во французской литературѣ другого произведенія, которое бы такъ правдиво передавало существенныя черты буржуазнаго эгоизма и шарлатанства третьей республики, какъ «Bel-Ami». Продажность печати, созиданіе и низверженіе, посредствомъ одной

газетной статьи, ничтожныхъ министровъ, биржевая спекуляція быстро богатѣющихъ евреевъ и рядомъ съ этимъ—элегантность, требовательный комфортъ и даже сказочная роскошь въ домашней обстановкѣ всѣхъ этихъ пошлыхъ эксплоататоровъ свободы,—все это обрисовано съ необычайной наблюдательностью и безпристрастіемъ.

Послѣ «Бель-Ами» удобнѣе всего говорить о «Монтъ-Оріоль». Здѣсь, какъ и въ предыдущемъ романѣ, есть элементъ сатирическій. Здѣсь осмѣивается медицина вообще и леченіе минеральными водами въ особенности, подобно тому, какъ парижскіе дѣльцы вышучиваются въ «Бель-Ами». Спекуляція и реклама, сопровождающія созданіе модныхъ курортовъ, выставлены въ романѣ великолѣпно. Въ нѣсколькихъ типахъ докторовъ и пацiентовъ вы видите живыхъ людей нашего времени, со всѣмъ комизмомъ модныхъ медицинскихъ теорій, со всею мелочностью профессіональной конкурренціи между врачами, съ любопытными разновидностяти ихъ шарлатанскихъ пріемовъ и съ одинаково грустнымъ положеніемъ тѣхъ больныхъ, которые имъ довѣряются. Превосходны также второстепенныя фигуры въ романѣ, какъ, напримѣръ, музыканты и артисты мѣстнаго казино съ ихъ директоромъ во главѣ, который въ цѣлыхъ потокахъ самаго забавнаго краснорѣчія высказываетъ свое поклоненіе новой музыкѣ. Все дѣйствіе разсказа сопровождается животрепещущими описаніями красивыхъ видовъ Оверни. И вмѣстѣ съ тѣмъ исторія любви между Христіаной Андерматъ и Полемъ Бретиньи, въ періодъ развитія ихъ взаимной страсти, передана со всѣмъ энтузіазмомъ настоящей поэзіи.

Наибольшія симпатіи выпали, однако, на долю второй категоріи романовъ Мопасана, къ которой я отношу «Жизнь» и «Пьеръ и Жанъ». Помимо глубокаго достоинства этихъ двухъ произведеній, случилось это главнымъ образомъ потому, что въ нихъ авторъ вложилъ гораздо болѣе душевной теплоты. А произведенія трогательныя, когда они пишутся съ неослабѣвающимъ мастерствомъ, всегда завоевываютъ излюбленному писателю наибольшую массу поклонниковъ.

«Жизнь», т. е. жизнь Жанны Де-Во, вышедшей замужъ за виконта де-Ламара, представляетъ полную исторію женщины, встрѣчающей жизнь съ чистыми и свѣтлыми ожиданіями невиннаго сердца и проходящей затѣмъ черезъ всѣ стадіи самаго грубаго разочарованія во всѣхъ своихъ лучшихъ чувствахъ, по мѣрѣ постепеннаго соприкосновенія съ дѣйствительностью.

Нельзя воздержаться отъ подробной передачи той мѣткой программы, по которой задумано это дѣйствительно живое созданіе Мопасана. Сила глубокаго впечатлѣнія, производимаго этимъ романомъ, достигается тѣмъ, что причины разочарованія Жанны зависятъ не отъ какихъ-нибудь необычайныхъ катастрофъ, а, напротивъ, отъ событій самыхъ повседневныхъ, случающихся въ жизни почти сплошь и рядомъ. Но, будучи сопоставлены съ естественными потребностями прекрасной души Жанны, съ ея простыми представленіями о справедливости, — всѣ эти явленія по неволѣ кажутся намъ возмутительными. Эти явленія чередуются другъ за другомъ въ самомъ обыкновенномъ порядкѣ: странная грубость брачной ночи; быстро охладѣвающій пылъ медоваго мѣсяца;

скоро выступающій эгоизмъ и сухая разсчетливость мужа; беременность Жанны; связь ея мужа, въ теченіе этой беременности, съ горничной Жанны—Розаліей; ужасъ Жанны при этомъ открытіи и въ особенности—при обнаруженіи, что Розалія также забеременѣла отъ ея мужа и что мужъ гнушается этимъ ребенкомъ, предлагая выбросить его вонъ. Затѣмъ слѣдуютъ: разочарованіе Жанны въ супружеской добродѣтели отца; смерть боготворимой ею матери; открытіе, послѣ ея смерти, тайной переписки этой матери съ своимъ любовникомъ... Ошеломленная этими испытаніями, Жанна впадаетъ въ безнадежное равнодушіе ко всему окружающему, въ виду возникшей въ ней новой глубокой любви къ рожденному ею сыну. Но этимъ страданія ея не оканчиваются. Мы видимъ: юношескій эгоизмъ взлелѣяннаго Жанною сына; его раннюю связь съ овладѣвшею имъ кокоткой; безконечную эксплоатацію этимъ сыномъ овдовѣвшей матери и его праздныя похожденія съ неразлучною любовницею въ Парижѣ. И вотъ Жанна — почти разорена и ее ожидаетъ одинокая, убогая старость. Но тогда появляется прежняя горничная Жанны, Розалія, обманувшая ее въ первый годъ брака, и приводитъ въ порядокъ ея послѣднія средства къ жизни. Ея родовое помѣстье продается и она поселяется въ маленькой, почти крестьянской фермѣ. Наконецъ, кокотка, державшая въ своихъ рукахъ сына Жанны, умираетъ отъ родовъ — и Розалія привозитъ Жаннѣ изъ Парижа оставшагося отъ этой связи ребенка. Тогда Жанна оживаетъ для новой радости при видѣ новорожденнаго внука, къ которому можетъ привязаться ея сердце А Розалія, передавая ей дитя, за-

ключаетъ романъ словами, въ которыхъ выражается глубокій приговоръ надъ всей книгой: «*Жизнь, видите ли, никогда не бываетъ ни такою хорошею, ни такою дурною, какъ это думаютъ...*»

Сколько уваженія къ жизни, сколько трезваго реализма въ этихъ знаменательныхъ и въ то же время столь простыхъ словахъ!

Я забылъ еще сказать, что всю эту обыденную трагедію, выпавшую на долю Жанны, — едва примѣтно и однако же неотразимо усиливаетъ образъ тети Лизы (tante Lison), — кроткой и самоотверженной старой дѣвы, которая, не прикасаясь къ жизненнымъ благамъ, постоянно вноситъ съ собою въ дѣйствіе романа элементъ безкорыстной, смиренной и чистой добродѣтели.

Сдѣланный мною краткій пересказъ «Жизни» даетъ, мнѣ кажется, ясное понятіе о геніальной простотѣ и о внутренней силѣ этого вполнѣ естественнаго и вполнѣ оригинальнаго произведенія.

«Пьеръ и Жанъ», по мнѣнію Э. Зола, занимаетъ въ творчествѣ Мопасана особое мѣсто и долженъ быть признанъ настоящимъ чудомъ, рѣдкою драгоцѣнностью,—произведеніемъ настолько правдивымъ и величавымъ, что оно не можетъ быть превзойдено (la merveille, le joyau rare, l'oeuvre de verité et de grandeur qui ne peut être dépassée). Восторженный отзывъ Зола объясняется, мнѣ кажется, прежде всего тѣмъ, что въ этомъ романѣ Мопасана преобладаетъ психологическій анализъ, до котораго, какъ извѣстно, самъ Зола такой охотникъ. Кромѣ того, романъ отличается ясною стройностью плана и съ удивительною наглядностью развиваетъ передъ нами исторію

внезапныхъ подозрѣній одного изъ взрослыхъ братьевъ, Пьера, противъ своей матери въ томъ, что другой его братъ, Жанъ,—ея незаконный сынъ. Предлогомъ къ этимъ подозрѣніямъ послужило неожиданно полученное Жаномъ большое наслѣдство отъ нѣкоего Леона Марешаля, бывшаго въ давнишніе годы другомъ ихъ дома. Подозрѣнія, случайно зародившіяся въ умѣ Пьера и встревожившія его сердце, разрослись затѣмъ въ неотразимый обвинительный приговоръ. Весь ходъ этого назрѣвающаго обвиненія, питающагося самыми тонкими доказательствами, обрисованъ Мопасанъ съ непогрѣшимою психологическою вѣрностью.

Этимъ классическимъ романомъ о незаконныхъ дѣтяхъ Мопасанъ только завершилъ цѣлый рядъ этюдовъ и очерковъ, посвященныхъ вѣчно волновавшему его вопросу. И здѣсь, какъ это всегда бываетъ у Мопасана, читателю остается только подумать вслѣдъ за авторомъ: «никто не виноватъ».

Перехожу къ послѣдней группѣ большихъ произведеній Мопасана, къ романамъ: «Сильна, какъ смерть» и «Наше сердце». Эти романы совсѣмъ не похожи на предыдущіе. Ихъ можно было бы скорѣе назвать аналитическими трактатами въ увлекательной формѣ, нежели романами въ томъ видѣ, какъ мы привыкли ихъ понимать, т. е. въ видѣ развитія широкой бытовой картины съ выпуклыми лицами или въ видѣ сложной фабулы, постоянно подстрекающей наше любопытство. Самыя заглавія этихъ двухъ романовъ, какъ бы въ отличіе отъ другихъ, имѣютъ смыслъ теоретическій и философскій. Здѣсь нѣтъ ни широкой картины, ни особенно интересной

фабулы, ни даже лицъ, отмѣченныхъ рѣзкою индивидуальностью. Эти лица скорѣе обобщенія, нежели опредѣленныя живыя существа. И въ этомъ разнообразіи пріемовъ я вижу только новое доказательство полнѣйшей самобытности Мопасана, какъ художника, чуждаго какихъ бы то ни было опредѣленныхъ теорій въ творчествѣ, кромѣ одного завѣтнаго правила: непремѣнно найти тѣ или другіе пути для наилучшаго выраженія овладѣвшаго имъ въ данную минуту вдохновенія.

Заглавіе «Fort comme la mort» есть сокращенное изреченіе царя Соломона въ его «Пѣсни Пѣсней» — «*L'amour* est fort comme la mort», а по-русски — «Сильна *любовь*, какъ смерть». Слѣдовательно, если передавать на нашемъ языкѣ это заглавіе словомъ «сильна, какъ смерть»,—то надо подразумѣвать здѣсь только именно любовь. И дѣйствительно, здѣсь изображается неистребимая живучесть чувства любви даже въ замирающемъ сердцѣ старика.

Фабула романа, можно сказать, сшита бѣлыми нитками: знаменитый и уже старый живописецъ Оливье Бертенъ, долгіе годы живущій въ интимныхъ отношеніяхъ съ графиней Гильеруа, незамѣтно для себя влюбляется въ ея взрослую дочь Аннету, которая въ теченіе трехъ послѣднихъ лѣтъ передъ началомъ романа гостила въ деревнѣ у своей бабушки, и затѣмъ вдругъ появилась въ Парижѣ, вполнѣ развитою и сформированною дѣвушкою — прелестною въ своей молодой красотѣ. Въ этихъ юныхъ чертахъ, схожихъ съ чертами матери, старый художникъ живо перечитывалъ свои лучшія воспоминанія невозвратнаго прошлаго и, мало-по-малу, возгорѣлся роковою,

глубокою и неизлечимою любовью къ Аннетѣ. И вотъ, по этому простому плану, предъ нами развивается грустная и правдивая поэма запоздалой любви художника, ограбленнаго временемъ и уже отброшеннаго въ сторону безпощадною жизнью, которая несетъ свои лучшія радости новымъ поколѣніямъ. Понятно, что ни фабула, ни даже характеры выбранныхъ авторомъ лицъ не имѣютъ особеннаго значенія при этой общей и вѣчной задачѣ. За то эта задача проведена Мопасаномъ со всею силою тонкой, обаятельной поэзіи. Безпомощное увяданіе Оливье Бертена и его давнишней подруги; устарѣніе самаго таланта этого, нѣкогда знаменитаго художника, выходящаго теперь изъ моды,—истинно-юношеская чистота любви къ Аннетѣ этого стараго мужчины, видящаго со всѣхъ сторонъ окружающую его пропасть, черезъ которую никакія чудеса не приблизятъ его къ любимой дѣвушкѣ, и, наконецъ, наступающее затѣмъ безумное отчаяніе этого ветхаго сердца, разбитаго страстью,—все это разсказано въ романѣ съ непередаваемымъ краснорѣчіемъ глубокаго вдохновенія.

Такой же артистическій трактатъ на заранѣе выбранную тему мы встрѣчаемъ и въ романѣ «Наше сердце». Здѣсь Мопасанъ задался мыслью высказать, какіе утонченные запросы къ естественному чувству любви предъявляетъ наше время, по крайней мѣрѣ,—въ культурномъ, изысканномъ кругу парижскаго общества. Женщина съ холоднымъ или, по выраженію Мопасана, «съ безрукимъ сердцемъ, не способнымъ на объятія»,—женщина, артистически кокетливая и вѣчно поддерживающая нашу эстетическую требова-

тельность сложнымъ искусствомъ своей ненаскучающей прелести,—женщина, не отдающаяся безвозвратно никому въ особенности и создающая вокругъ себя блестящую свиту выдающихся людей данной минуты,—вотъ какая женщина только и въ состояніи покорить скептическій, извѣрившійся, капризный и усталый вкусъ героя современныхъ романовъ. Такова именно мадамъ де-Бюрнъ, плѣнившая Андре Маріоля. Она завлекаетъ въ свой небольшой, избранный кружокъ самыя модныя извѣстности Парижа въ сферѣ искусства, политики, науки и т. д. Никто не можетъ назвать себя ея избранникомъ, но всѣ къ ней прикованы. Ея маленькій салонъ убранъ съ величайшимъ изяществомъ; ея разговоръ уменъ и простъ, отзывчивъ и оригиналенъ. Эстетика ея туалета, благородный вкусъ въ выборѣ всѣхъ окружающихъ ее вещей, сдержанная прелесть ея манеръ—верхъ совершенства! Но никакихъ глубокихъ увлеченій сердца она не знаетъ, потому что рѣшительно все, что ее временно волновало и соблазняло, весьма скоро показывалось ей отцвѣтшимъ и банальнымъ. Она полюбила Маріоля, пожалуй, болѣе, нежели всѣхъ другихъ, но въ этомъ чувствѣ она не нашла увлеченія, которое бы ее захватило вполнѣ. А между тѣмъ, едва ли не эта именно ея особенность и прикрѣпила къ ней Маріоля на всю жизнь, потому что съ этой женщиной, какъ бы вѣчно ускользающей отъ него, Маріоль не видалъ возможности когда-либо дойти до насыщенія. Онъ попробовалъ было бѣжать отъ мадамъ де-Бюрнъ; онъ даже встрѣтилъ прекрасную дѣвушку изъ простого класса, молоденькую, хорошенькую, привязавшуюся къ нему всѣмъ своимъ серд-

цемъ,—нѣкую Элизабетъ Ледрю, и онъ сошелся съ нею, и самъ полюбилъ ее; но при первомъ же возвращеніи къ нему мадамъ де-Бюрнъ, которая самоувѣренно и хладнокровно отнеслась къ его новой связи,—Маріоль съ покорною радостью возвратился къ ея цѣпямъ. Онъ рѣшилъ, что ему остается только одно: принадлежать обѣимъ этимъ женщинамъ вмѣстѣ—и на этомъ оканчивается романъ.

Таковы всѣ самыя обширныя, по размѣрамъ, произведенія Мопасана, получившія названіе романовъ. Ни на чьи другіе романы они ни въ чемъ не похожи. Мы видѣли, что для каждаго новаго замысла писатель прибѣгалъ къ новымъ формамъ. И всѣ эти сочиненія никогда не забудутся, потому что они правдивы, просты, самобытны и прекрасны.

VII.

Но, не отдаваясь окончательно писанію романовъ, техникою которыхъ онъ уже вполнѣ овладѣлъ, Мопасанъ не переставалъ создавать свои краткіе очерки. Его новеллы были также изобильны. Мысль писателя постепенно углублялась во всевозможныя области жизни. Стали появляться разсказы самые пестрые: охотничьи, простонародные, политическіе, соціальные, фантастическіе, уголовные, и т. д. Страданіе людей сдѣлалось ему столь же близкимъ, какъ первоначально была ему близка молодая и цѣльная радость существованія. Преходимость и необъяснимая ничтожность всей этой, плѣнившей его жизни теперь ясно давала себя чувствовать. «Равновѣсіе Мопасана,—какъ выразился Зола, — поколебалось». Въ чемъ собственно

должно заключаться это равновѣсіе? Кто можетъ похвалиться тѣмъ, что онъ открылъ, наконецъ, возможность примириться со всѣмъ существующимъ и жить безъ всякой горечи, безъ всякаго терзанія надъ неразрѣшимыми вопросами ума и сердца? Взгляните, напримѣръ, на двухъ современныхъ властителей читающей публики: на Льва Толстого и Эмиля Зола. Какъ только пришлось одному изъ нихъ высказаться на счетъ своихъ идеаловъ жизни, какъ только Зола произнесъ передъ французскою молодежью рѣчь о *трудѣ*,—тотчасъ же другой изъ нихъ, т е. Левъ Толстой, напечаталъ противоположное мнѣніе о цѣляхъ жизни и даже озаглавилъ свою статью *«недѣланіе»*.

И если писатель, любящій жизнь всѣми силами своего существа, въ то же время мучается ея сложнымъ, неразгаданнымъ смысломъ, означаетъ ли это, что этотъ писатель является прискорбнымъ и не заслуживающимъ изученія и подражанія «пессимистомъ?» И гдѣ они,—спрашивается,—тѣ «оптимисты», за которыми можно было бы пойти съ полнымъ довѣріемъ, какъ за нашими истинными спасителями въ нескончаемыхъ тревогахъ «моря житейскаго»?

Какъ бы то ни было, но среди тѣхъ же заразительно-веселыхъ разсказовъ, у Мопасана все чаще начали попадаться скорбные сюжеты. Его міросозерцаніе, какъ я замѣтилъ еще вначалѣ, стало понемногу склоняться къ тургеневскому. Множество поэтическихъ этюдовъ было имъ посвящено безслѣдному исчезновенію любви, молодости, славы, множество горькихъ сожалѣній было имъ высказано по поводу ограниченности нашихъ чувствъ, бѣдности нашихъ умственныхъ средствъ и недоступности для насъ необъятныхъ

горизонтовъ подавляющей насъ вселенной. Въ сердцѣ поэта начала зарождаться щемящая жалость ко всему, что жило, суетилось, вѣрило, блистало и—погибало. Уже въ романѣ «Бель-Ами» появились незабвенныя страницы, въ которыхъ поэтъ де-Вареннъ обращаетъ ко всему ликующему и цвѣтущему Парижу свой глубоко-прочувствованный монологъ о смерти, какъ бы бросая эти слова на пиръ Валтасара и повторяя зловѣщее пророчество: «Мани, факелъ, фарэсъ». Далѣе, въ томъ же романѣ, смерть въ Каннѣ чахоточнаго Форестье описана такъ просто, искренно и реально, что этотъ эпизодъ невольно и глубоко захватываетъ наше сердце. Затѣмъ являются очерки: «Разбитый корабль», «Прощай», «Менуэтъ», «Жюли Роменъ», «Наши письма» — всѣ до единаго оплакивающіе невозвратныя радости обманчивыхъ мечтаній, или цѣлыя исчезнувшія жизни, или—поблекшія моды и вкусы еще недавнихъ временъ, или—свѣжія и горячія признанія давно позабытыхъ сердецъ. Одиночество,—неизлечимое одиночество души этого обаятельнаго веселаго писателя — понемного обрисовывается предъ нами, какъ его выдающаяся черта: даже холостой репертуаръ большинства его игривыхъ созданій въ концѣ-концовъ обличаетъ въ немъ, хотя въ высшей степени страстную и чуткую, но за то—ничѣмъ непоглотимую натуру, неподдающуюся сближенію ни съ кѣмъ. Онъ называетъ женщину — «великою ложью мечты» (le grand mensonge du rêve). Онъ пишетъ: «Она и я,—вотъ, кажется, что сейчасъ мы составимъ съ ней одно существо. Но это сейчасъ никогда не наступаетъ — и послѣ многихъ недѣль ожиданія, надеждъ и ложной радости, я вдругъ,

въ одно утро, вижу себя болѣе одинокимъ, чѣмъ когда бы то ни было ранѣе. Что бы мы ни придумывали, что бы мы ни дѣлали, какъ бы ни возгорались наши сердца, губы и объятія — мы навсегда останемся одинокими». (Solitude).

Рядомъ съ этимъ неразрѣшимые общественные вопросы волнуютъ Мопасана; онъ рисуетъ намъ нищаго-калѣку и голоднаго бродягу, преслѣдуемаго жандармами («Le gueux», «Le vagabond») и переполняетъ наше сердце безсильнымъ сочувствіемъ къ преслѣдуемымъ. Онъ изображаетъ въ яркихъ новеллахъ безплодныя жестокости войны. Въ этомъ вопросѣ онъ настолько чуждъ шовинизма, что даже осмѣиваетъ самихъ французомъ, сочинившихъ однажды цѣлую эпопею блистательной побѣды по поводу заарестованія одного беззащитнаго, трусливаго, добродушнаго и голоднаго пруссака («L'aventure de Walter Schnaffs»). Дикость, нищенская скупость и лукавость французскаго крестьянина вызываетъ у Мопасана цѣлый новый рядъ любопытныхъ и вѣрныхъ этюдовъ жизни. Поэтъ отчаивается, наконецъ, въ основахъ общественнаго устройства и въ идеалахъ религіи. Онъ пишетъ два замѣчательныхъ разсказа на эти двѣ темы, весьма ловко и вполнѣ реально приписывая свои собственныя мысли двумъ маніакамъ, развивающимъ, каждый порознь, свои теоріи съ необычайной тонкостью.

Первый изъ этихъ разсказовъ озаглавленъ «Сумасшедшій» (Un fou). Послѣ смерти одного изъ наиболѣе уважаемыхъ во Франціи предсѣдателей суда, вдругъ открываются записки этого безупречнаго судьи, изъ которыхъ оказывается, что онъ совершилъ нѣсколько обдуманныхъ и превосходно скрытыхъ

убійствъ. Этотъ человѣкъ пришелъ къ убѣжденію, что убійство—законъ природы и что одна лишь необходимость совмѣстной общественной жизни заклеймила убійство именемъ преступленія. Но такъ какъ мы просто не могли бы жить, не слѣдуя этому сильному инстинкту, то мы и ублажаемъ себя отъ времени до времени войной, когда наступаетъ настоящая оргія утопанія въ крови и когда всѣхъ тѣхъ, кто производитъ эту человѣческую рѣзню, украшаютъ вѣнками и наградами. И вотъ какой аргументаціей безумный судья объясняетъ свою манію:

«Человѣческое существо, — что это такое? Все и ничего. По своей памяти и своимъ познаніямъ, онъ есть сокращенный міръ, всю исторію котораго онъ носитъ въ себѣ. Будучи зеркаломъ вещей и зеркаломъ событій, каждое человѣческое существо дѣлается маленькою вселенною во вселенной.

«Но отправляйтесь путешествовать; вы увидите, сколько различныхъ народовъ кишитъ на землѣ, и тогда отдѣльный человѣкъ дѣлается ничѣмъ, рѣшительно ничѣмъ! Садитесь въ лодку, отъѣзжайте отъ берега, покрытаго толпою, и вскорѣ вы не увидите рѣшительно ничего, кромѣ темной полоски земли. Непримѣтное человѣческое существо совсѣмъ исчезаетъ, до такой степени оно мало, ничтожно. Пробѣгите всю Европу въ курьерскомъ поѣздѣ и смотрите изъ своего окна: вездѣ—люди, все люди, неисчислимые, неизвѣстные, кишащіе на поляхъ и на улицахъ. Поѣзжайте въ Индію, въ Китай—и вы увидите еще цѣлые милліарды людей, которые рождаются, живутъ и умираютъ, не оставляютъ послѣ себя болѣе слѣда, чѣмъ муравей, раздавленный на дорогѣ...

«Да, объѣзжайте весь свѣтъ и смотрите, сколько ихъ всюду кишитъ—этихъ людей, неисчислимыхъ и неизвѣстныхъ. Неизвѣстныхъ? А! вотъ, наконецъ, и разгадка задачи. Убійство—только потому преступленіе, что мы занумеровали людей! Когда они рождаются, ихъ записываютъ, называютъ и крестятъ. Законъ беретъ ихъ въ свою власть: вотъ въ чемъ дѣло. Существо, нигдѣ не записанное, совсѣмъ не считается: убейте его въ пустынѣ, въ горахъ или въ долинѣ,—что за важность! Природа любитъ смерть; она не станетъ наказывать.

«Но вотъ что ужъ дѣйствительно священно—это метрика. Вотъ! Она только и защищаетъ человѣка. Живое существо дѣлается священнымъ только потому, что оно записано въ актахъ гражданскихъ. Уваженіе къ метрикѣ—къ этому законному богу! На колѣни!

«Государство можетъ убивать, потому что оно можетъ измѣнять, по своему усмотрѣнію, свои записи. Когда оно предписываетъ зарѣзать на войнѣ двѣсти тысячъ своихъ собственныхъ людей, оно ихъ просто вычеркиваетъ изъ списковъ—руками своихъ писцовъ. И кончено. За то мы, которые не имѣемъ права измѣнять актовъ, мы должны уважать чужую жизнь. Метрика, прославленное божество, парящее въ храмахъ городского и сельскаго управленія—падаю передъ тобою ницъ! Ты могущественнѣе самой природы. Ха! ха!..»

Такова дикая и въ то же время своеобразно-логическая иронія этого мопасановскаго безумца.

Въ pendant къ этому маніаку Мопасанъ создалъ еще другого, по имени Муаронъ (Moiron). Тотъ помѣшался на маніи убивать дѣтей, будучи, однако, отъ

природы чрезвычайно нѣжнымъ и добрымъ человѣкомъ. Случилось это послѣ того, какъ онъ, потерявъ сразу своихъ дѣтей, которыхъ онъ любилъ, какъ ни одинъ еще отецъ или мать не любили своихъ.

«Я просто съума сошелъ,—говоритъ Муаронъ,—Они всѣ умерли. За что? За что? Чѣмъ я это заслужилъ? Я возмутился, возмутился неистово—и потомъ вдругъ я раскрылъ глаза, какъ бы въ минуту внезапнаго пробужденія...»

Но здѣсь Муаронъ вдается въ богохульство. Онъ перемѣнилъ свое воззрѣніе на божество; онъ пришелъ къ заключенію, что миссія божества состоитъ именно въ причиненіи смерти—и онъ сталъ конкурировать съ этимъ истребителемъ жизни, отнимая у своего противника часть добычи, часть наслажденія.

Муаронъ былъ приговоренъ къ казни и затѣмъ помилованъ, благодаря умышленно-лживой и чрезвычайно искусно поддѣланной исповѣди передъ тюремнымъ священникомъ. Въ свои послѣднія минуты, умирая въ страшныхъ мученіяхъ—онъ призвалъ къ своему смертному одру своего обвинителя на судѣ и разсказалъ ему всю правду.

И чтобы мы ни думали объ этихъ двухъ фантастическихъ этюдахъ—мы никакъ не можемъ имъ отказать въ необычайной яркости и въ глубинѣ того чувства, которое продиктовало ихъ поэту...

И не видите ли вы въ этихъ произведеніяхъ двухъ оригинальныхъ и рельефныхъ варіацій на ту же тему, которую взялъ Тургеневъ для своихъ «Призраковъ», гдѣ онъ изобразилъ смерть, какъ ненавистную владычицу всего существующаго?

Затѣмъ въ разсказахъ Мопасана выступаютъ психіатрическіе этюды. Большинство этихъ произведеній замаскировываютъ въ реальной и художественной формѣ собственную поэтическую философію писателя. Чрезвычайно характеренъ очеркъ, озаглавленный «Un cas de divorce», въ которомъ Мопасанъ рисуетъ безумца, сходнаго съ Людовикомъ II баварскимъ. Здѣсь представленъ, въ сочувственномъ освѣщеніи, одинъ помѣшанный на эстетикѣ и оскорбленный въ своихъ идеалахъ—грязными и некрасивыми приспособленіями природы для осуществленія человѣческой любви. Онъ отказывается отъ своей молодой, прелестной жены и влюбляется въ цвѣты, способъ размноженія которыхъ представляется ему чистымъ, красивымъ и даже плѣнительнымъ. И тогда онъ заводитъ роскошныя теплицы, въ которыхъ, какъ очарованный, проводитъ дни и ночи. Прирожденное и неотвратимое поклоненіе Мопасана красотѣ какъ нельзя лучше сказалось въ этой милой фантазіи.

Вскорѣ, впрочемъ, появились произведенія Мопасана, какъ бы взятыя уже цѣликомъ изъ непосредственно пережитаго авторомъ психическаго недуга. Къ такимъ очеркамъ слѣдуетъ отнести: «Lui» и «Horla» («Онъ» и «Орля»)—два разсказа, повѣствующіе о болѣзненномъ одиночествѣ, доводящемъ автора до галлюцинацій о своемъ раздвоеніи,—о страшномъ двойникѣ, проникающемъ въ его жилище. Мучительный процессъ «навязчивыхъ идей»—этихъ мутныхъ пятенъ на ясномъ и сильномъ мозгу—переданъ здѣсь съ необыкновенно выдержаннымъ самонаблюденіемъ. Невыносимое смущеніе овладѣваетъ вами отъ этой холодной правды въ передачѣ величайшаго несчастія,

грозящаго человѣческой мысли... И только теперь, когда мы знаемъ трагическій исходъ, погубившій Мопасана,—мы можемъ оцѣнить, насколько были превосходно выработаны, велики и непогрѣшимы его художественныя силы, т. е. съ какою удивительною вѣрностью онъ рисовалъ все переживаемое.

И едва только приступы болѣзни изчезали, какъ тотчасъ же Мопасанъ возвращался къ своей обычно-радостной живописи. И не далѣе, какъ въ томъ же сборникѣ, въ которомъ на первомъ планѣ напечатанъ ужасный «Horla» —мы встрѣчаемъ самыя смѣшныя сцены изъ амурной жизни Парижа, въ родѣ «Sauvée» («Спасена»), «Le signe» («Сигналъ») и т. д.

Но затѣмъ—наступила катастрофа. Наслѣдственный недугъ сумасшествія, столь же случайный, какъ всякая другая болѣзнь—убилъ поэта, несмотря на всѣ его предосторожности. Быть можетъ, — скажутъ гигіенисты, ему бы слѣдовало поменьше писать и тогда бы онъ прожилъ дольше. Удивительный рецептъ! Но тогда бы Мопасанъ не успѣлъ написать того, что составляетъ его завѣщаніе человѣчеству. А какъ же человѣку не думать о своемъ завѣщаніи?..

VIII.

У насъ еще остаются очень важные документы для ближайшаго знакомства съ Мопасаномъ: это—его путешествія. Въ трехъ книгахъ: «Подъ солнцемъ», «Бродячая жизнь» и «На водѣ»— Мопасанъ уже открыто бесѣдуетъ съ читателемъ отъ себя и о себѣ самомъ. Въ этихъ произведеніяхъ еще рельефнѣе выразилось его полное владычество надъ формой, кото-

рая всегда такъ гибко подчинялась его намѣреніямъ. Первая изъ этихъ книгъ вышла у него монотонною, какъ пустыня, вторая—пестрою, какъ тихое, безбрежное море.

Мы убѣждаемся изъ путешествій Мопасана въ его безпокойной непосидчивости и неутомимой жаждѣ свѣжихъ впечатлѣній. Въ предисловіи къ поѣздѣ въ Африку, предпринятой имъ въ 1881 году, Мопасанъ пишетъ:

«Жизнь, столь краткая и столь длинная, иногда дѣлается невыносимою. Она развертывается передъ вами, всегда одинаковая, со смертью въ концѣ. Ее невозможно ни остановить, ни измѣнить, ни постигнуть... Во что бы мы ни вѣрили, что бы ни замышляли,—мы умремъ. И вотъ, иногда кажется, что мы можемъ умереть завтра, не извѣдавъ ничего новаго, хотя бы мы уже и пресытились всѣмъ тѣмъ, что узнали раньше... Тогда чувствуешь себя какъ бы раздавленнымъ этимъ ощущеніемъ «вѣчной ничтожности всего», раздавленнымъ—безсиліемъ человѣка и однообразіемъ всѣхъ дѣйствій»...

«Тогда встаешь, ходишь по комнатѣ и садишься у окна. Видишь людей, живущихъ противъ тебя, за завтракомъ, какъ видѣлъ ихъ вчера и увидишь завтра: отецъ, мать и четверо дѣтей. Года три тому назадъ, тамъ была еще бабушка. Теперь ея ужъ нѣтъ. Отецъ сильно измѣнился съ тѣхъ поръ, какъ мы стали сосѣдями. Онъ этого не замѣчаетъ; онъ кажется совсѣмъ довольнымъ, даже—счастливымъ. Глупецъ...»

«И это жизнь! Четыре стѣны, двѣ двери, окно, кровать, стулья и столъ—вотъ и все. О, темница!

темница! Каждое помѣщеніе, въ которомъ долго живешь, становится тюрьмою. О, бѣжать, ѣхать въ дорогу! бѣжать отъ знакомыхъ мѣстъ, отъ тѣхъ же людей, отъ ихъ движеній, всегда одинаковыхъ въ одни и тѣ же часы, и въ особенности — отъ ихъ всегда одинаковыхъ мыслей!..»

И Мопасанъ уѣхалъ въ глубину Африки. Онъ далъ намъ вѣрную картину страны, «сожженной солнцемъ». Его впечатлѣнія почти не варьируются. Его мысль и воображеніе почти не работаютъ. Онъ только рисуетъ, отчетливо и вѣрно рисуетъ все, что видитъ.

Въ серединѣ книги вы находите одну страницу, которая объясняетъ вамъ странную мертвенность этого произведенія.

«Если бы вы знали, до какой степени становишься далекимъ отъ міра, отъ жизни, далекимъ ото всего— подъ этой маленькой и низкой палаткой, которая, черезъ свои дырки, показываетъ вамъ звѣзды, а изъ-за своихъ приподнятыхъ краевъ — громадную страну безплодныхъ песковъ!»

«Эта страна монотонна, вездѣ одна и та же, повсюду—выжжена и мертва; но, находясь въ ней, — ничего не желаешь, ни о чемъ не сожалѣешь и ни къ чему не стремишься. Этотъ спокойный пейзажъ, залитый солнцемъ и опустошенный, какъ бы вполнѣ достаточенъ для вашей мысли, для вашихъ чувствъ и мечтаній, потому что онъ законченъ, онъ *абсолютенъ* и, слѣдовательно, его невозможно себѣ представить никакимъ инымъ. Рѣдкая зелень даже оскорбляетъ вашъ глазъ, какъ нѣчто поддѣльное, раздражающее и рѣзкое»...

«И понемногу пустыня завладѣваетъ вашею мыслью, точно такъ же, какъ ея жестокое солнце обжигаетъ вашу кожу; и тогда вамъ кажется, что вы сами готовы превратиться въ номада, подобно ея обитателямъ, которые, переѣзжая съ мѣста на мѣсто, никогда не мѣняютъ родины, среди этихъ нескончаемыхъ земель, почти во всемъ сходныхъ между собою»...

Путешествіе это было мучительно и не богато картинами, но Мопасанъ такъ любилъ нашъ міръ, такъ интересовался имъ, и былъ настолько крѣпокъ физически, что сдѣлалъ свою поѣздку очень легко и оставилъ намъ, чудесныя въ своей простотѣ, живыя описанія всего видѣннаго

Въ 1889 году Мопасанъ заказалъ себѣ собственную яхту, окрестилъ ее именемъ своего романа «Бель-Ами», запасся двумя матросами и отправился, въ качествѣ хозяина этого судна, въ плаваніе по Средиземному морю. Послѣ смерти поэта, какъ было сказано въ «Figaro», кто-то купилъ за безцѣнокъ эту знаменитую яхту.

Мопасанъ уѣхалъ на ней отъ всемірной выставки, чувствуя усталость и скуку. Онъ испытывалъ отвращеніе къ толпѣ, къ Парижу и въ особенности къ башнѣ Эйфеля. Онъ называетъ ее «высокою и тощею пирамидою изъ желѣзныхъ лѣстницъ,—неуклюжимъ, гигантскимъ скелетомъ, который имѣетъ основаніе, какъ бы сдѣланное для поддержанія могучей постройки циклоповъ, и который вдругъ разрѣшается на своей вершинѣ смѣшнымъ, узенькимъ профилемъ фабричной трубы».

Поэтъ былъ огорченъ исчезновеніемъ благороднаго вкуса въ искусствѣ. Онъ увидѣлъ вокругъ себя

неудержимый наплывъ демократіи съ ея законнымъ требованіемъ жизненныхъ удобствъ. Онъ нисколько не протестуетъ противъ наступающаго царства науки, но онъ различаетъ въ самой этой наукѣ коммерческіе разсчеты. Онъ груститъ объ исчезновеніи науки Галилея, Ньютона, Паскаля. «Тотъ геній,—говорилъ онъ,—который однимъ взмахомъ своей мысли, отъ паденія яблока перешелъ къ открытію великаго закона, управляющаго мірами, не кажется ли онъ рожденнымъ отъ сѣмени, болѣе божественнаго, нежели проницательный умъ американскаго изобрѣтателя — этого волшебнаго фабриканта звонковъ, разговорныхъ трубокъ и освѣтительныхъ аппаратовъ»..

И не видите ли вы въ этихъ сужденіяхъ Мопасана новыхъ доказательствъ его духовнаго родства съ Тургеневымъ, который съ нескрываемымъ огорченіемъ предвидѣлъ въ ближайшемъ будущемъ нарожденіе натуръ «только полезныхъ, но не плѣнительныхъ?»

На своей яхтѣ Мопасанъ отправился въ Геную и Сицилію и осмотрѣлъ всѣ ихъ старинныя художественныя сокровища. Поклоненіе Мопасана возвышенной красотѣ въ искусствѣ совершенно открыто выдается во всей этой книгѣ. Въ ней же повторяется и воззрѣніе Мопасана на любовь къ женщинѣ, высказанное уже въ отрывкѣ «Solitude». Воззрѣнія эти вновь заставляютъ насъ причислить нашего современнаго Боккачіо ко всѣмъ предшествовавшимъ лирикамъ.

Есть женщины, одинъ взглядъ, которыхъ,—пишетъ Мопасанъ, — сообщаетъ намъ мечту о неосуществимой и таинственной нѣжности чувствъ. Въ этихъ женщинахъ всегда ищешь чего-то другого, позади

того, что въ нихъ есть, ибо намъ кажется, что онѣ въ себѣ содержатъ и выражаютъ собою нѣчто изъ неуловимаго идеала. Мы преслѣдуемъ этотъ идеалъ— никогда не достигая его — позади всѣхъ неожиданностей красоты, предполагая глубокую мысль въ чудномъ взорѣ, тогда какъ этотъ взоръ есть только оттѣнокъ радужной оболочки глаза, мы видимъ этотъ идеалъ въ прелести улыбки, тогда какъ онъ зависитъ отъ простой складки губъ и минутнаго блеска зубовъ, мы его чувствуемъ въ граціи движеній, тогда какъ онѣ порождены однимъ случаемъ и гармоніею формъ.

«Каждое женское существо, передъ которымъ воспламеняются поэты, есть только символъ существа таинственнаго, но волшебнаго: того существа, которое они воспѣваютъ — эти пѣвцы мечтаній. Она — эта живая, боготворимая ими женщина—похожа на раскрашенную статую, изображающую божество, которому поклоняются люди? Гдѣ это божество? Кто это божество? Въ какой части неба живетъ она—та невѣдомая женщина, которую всѣ они боготворили, эти безумцы, отъ перваго до послѣдняго? Ибо какъ только они прикасаются къ рукѣ, отвѣчающей на ихъ пожатіе, ихъ душа улетаетъ въ незримое сновидѣніе, далеко отъ плотской дѣйствительности... Глазъ ихъ любовницы есть не болѣе, какъ окно, въ которое они загладываютъ лишь для того, чтобы увидѣть въ ней рай идеальной любви»...

Музеи, руины, храмы, дворцы Генуи и Сицилія описаны Мопасаномъ, въ его путешествіи, съ чувствомъ религіозной любви къ ихъ благородной прелести. Въ той же книгѣ Мопасанъ помѣстилъ путевыя впечатлѣнія своей поѣздки въ Тунисъ и Херуанъ.

Послѣдняя книга путешествій Мопасана называется «На водѣ». Въ этотъ разъ, отправившись въ Средиземное море на той же яхтѣ «Бель-Ами», Мопасанъ уже не искалъ никакихъ новыхъ береговъ; напротивъ, онъ даже избѣгалъ причаливать къ какому-нибудь клочку земли и, уединившись на своей яхтѣ съ двумя матросами, плавалъ безъ цѣли, плавалъ какъ можно долѣе въ открытомъ морѣ, изучая теченія вѣтра и предаваясь въ этомъ безлюдномъ и свѣжемъ просторѣ своимъ грустнымъ думамъ о жизни. Онъ смотрѣлъ издали на берега и все, что оттуда къ нему долетало—звонъ колокола, мелодіи оркестра—отзывалось то мягкимъ, то мучительнымъ и болѣзненнымъ впечатлѣніемъ на его натянутыхъ и до крайности тревожныхъ нервахъ. Онъ пишетъ, что такимъ образомъ онъ наблюдалъ съ своей яхты «матеріальную жизнь міра, ту жизнь, которая простирается до звѣздъ и тайна которой составляетъ наше великое терзаніе»...

Необычайно искреннею печалью проникнуты эти чудныя лирическія страницы. Въ чуткомъ одиночествѣ, думы поэта отдаются свободному теченію и, блуждая отъ предмета къ предмету, затрагиваютъ важнѣйшіе для его сердца вопросы. И мы видимъ что глубокое, нѣжное и сострадательное сердце уже разбито; что теперь у этого волшебнаго воображенія, исчерпаннаго до конца, уже подрѣзаны крылья. Мопасанъ уже отчаивается и въ своемъ призваніи: «человѣкъ,—пишетъ онъ,—никогда не мѣняется, а потому искусство писателей безплодно и неподвижно». «Человѣческая мысль,—какъ только она достигнетъ своихъ точно обозначенныхъ, узкихъ, непреступае-

мыхъ предѣловъ, тотчасъ же возвращается назадъ, какъ лошадь въ циркѣ, какъ муха въ закупоренной бутылкѣ, гдѣ она вѣчно бьется о тѣ же стѣнки». Нельзя перечислить и отмѣтить всѣхъ плѣнительно-скорбныхъ монологовъ этой книги. А между тѣмъ привязанность къ простой и здоровой животной жизни еще оказывается неистребленною въ Мопасанѣ. Онъ жалуется на свой «безпокойный умъ, измученный, гипертрофированный работою» и говоритъ, что у него, однако, выдаются дни, когда онъ любитъ небо, какъ птица, любитъ лѣсъ, какъ волкъ, любитъ высокую траву, чтобы въ ней зарыться, и прохладную воду, чтобы въ ней поплавать, какъ рыба.

Это произведеніе Мопасана оставляетъ на сердцѣ читателя ту особую щемящую боль, когда вы вдругъ уже не предвидите для любимаго человѣка никакого просвѣта въ будущемъ. Отъ всей этой книги какъ бы уже вѣетъ предчувствіемъ близкаго конца...

IX.

И здѣсь мы разстаемся съ поэтомъ, уже вполнѣ убѣжденные, что это былъ дѣйствительно поэтъ.

Мнѣ хотѣлось указать въ настоящемъ очеркѣ на тотъ любопытный фактъ, что въ послѣднюю половину вѣка, не имѣя ни одного значительнаго «поэта въ стихахъ», мы уже имѣемъ третьяго значительнаго «поэта въ прозѣ», послѣ Флобэра и Тургенева.

Посредствомъ своего дивнаго языка Мопасанъ набальзамировалъ всѣ свои произведенія, онъ ихъ пропиталъ насквозь драгоцѣнными ароматами поэзіи, онъ сдѣлалъ ихъ — нетлѣнными.

Поэтъ—говоря языкомъ технологовъ—есть фонографъ своей эпохи. Въ этомъ его великая сила. Исчезнувшіе вѣка остались намъ близкими, только благодаря голосу поэтовъ. И если прежде мы воспринимали минувшее только въ пѣсняхъ лириковъ, то теперь грядущія поколѣнія найдутъ это увѣковѣченное прошлое и на страницахъ поэтовъ-прозаиковъ.

Возьмите другихъ прозаиковъ рядомъ съ Мопасаномъ. Можно предвидѣть, что Зола выйдетъ изъ моды, что Додэ и Гонкуры потеряютъ своихъ читателей. Но трудно вообразить себѣ, чтобы созданія Мопасана перестали быть интересными и живыми.

Исторія всего человѣчества какъ будто бы проникнута тѣмъ же инстинктомъ самосохраненія, какъ и отдѣльныя личности. Она отъ времени до времени непремѣнно создаетъ дарованія, которыя живьемъ сохраняютъ для будущаго отдѣльные періоды нашей культуры. Такимъ избранникомъ за тѣ десять или пятнадцать лѣтъ, въ которыя онъ писалъ,—былъ Мопасанъ. Въ теченіе этой небольшой, но своеобразной эпохи,—его голосъ покрылъ всѣ остальные голоса.

Черезъ посредство этого таланта всѣ ближайшіе, недавно минувшіе годы нашего времени въ яркомъ освѣщеніи воскреснутъ передъ нашими потомками. Жажда жизни и красоты, при горькомъ сознаніи, что прекрасныя формы природы оказываются для всѣхъ насъ лишь пустыми билетами безнадежной лотереи; мелочность и безцвѣтность нашихъ дѣлъ; скрытая въ глубинѣ всѣхъ насъ доброта и сердечность, совершенно безсильныя передъ роковыми и сложными задачами дѣйствительности; наша чувственность, объясняемая утратою духовныхъ радостей,—вѣрная кар-

тина всего нашего быта. — все это отразилось на страницахъ Мопасана, какъ ни у одного изъ современныхъ ему писателей.

Выше я сблизилъ Мопасана съ Тургеневымъ и мотивировалъ это сближеніе. Но между ними есть глубокая разница расы и времени. Въ изображеніи радостей жизни Мопасанъ гораздо цѣльнѣе: онъ умѣлъ воспринимать ихъ безъ того внутренняго раздвоенія, которое непрестанно мутитъ Тургенева. Зато въ своемъ отчаяніи Мопасанъ мужественнѣе, суше и горше Тургенева. потому что онъ ничѣмъ себя не баюкаетъ и не умѣетъ уплывать на той неуловимой волнѣ мечтаній (хотя бы грустныхъ), которая всегда какъ бы утоляетъ или, по крайней мѣрѣ, гармонизируетъ тургеневскую тоску.

Живому дорого все живое. Поэтому, вѣроятно, какъ я уже сказалъ—радостныя картины безпечныхъ приключеній любви переживутъ всѣ прочія созданія Мопасана. Но тотъ, кто познакомится съ авторомъ исключительно по его произведеніямъ въ этомъ родѣ,— пожелаетъ прочесть и все остальное. Читатель сумѣетъ оцѣнить всегда содержательные замыслы автора, его умѣнье поддерживать. съ величайшимъ тактомъ, сразу возбужденное любопытство, а также — его благородную правду, его теплыя краски въ самой манерѣ изображать дѣйствительность. И тогда читатель ознакомится съ личностью художника до конца, т. е. почувствуетъ и внутреннюю скорбь того сердца, которое питало своею кровью эти неотразимо милые и свѣтлые этюды радостныхъ явленіе жизни. И позади праздничнo-безпечной фигуры современнаго Боккаціо читатель различитъ грустную и нѣжную тѣнь без-

утѣшнаго мечтателя Впрочемъ, кажется, въ большинствѣ случаевъ, такою именно и бываетъ сокровенная сущность тѣхъ дарованій, которыя такъ волшебно затрагиваютъ самыя комическіе, самые веселящіе мотивы жизни. Не такимъ ли страдальцемъ, въ глубинѣ своего сердца, былъ и нашъ Гоголь?...

Мопасанъ (о чемъ уже было сказано) изобразилъ совершенно трезвою кистью, въ двухъ своихъ разсказахъ, приступы своей душевной болѣзни. но затѣмъ, во всемъ остальномъ, что онъ напечаталъ, Мопасанъ всегда былъ вполнѣ намъ доступною и глубоко-содержательною человѣческою натурою. Онъ неустанно кипѣлъ, въ своемъ творчествѣ, но не какъ будущій душевно-больной, а какъ ясная и чувствительная душа, одаренная геніальнымъ содержаніемъ,— какъ душа, неудержимо-влекомая къ безостановочному выраженію своего сильнаго и дѣятельнаго внутренняго міра. И подъ конецъ Мопасанъ какъ бы почувствовалъ роковую ненасытность того пламени, которое его сжигало. «Каждый художникъ,—писалъ онъ въ «La vie errante»,—стремится проникнуть въ недоступную область невѣдомыхъ намъ чувствъ, терзая, насилуя и даже совсѣмъ истощая механизмъ своей мысли Тѣ, которыхъ убилъ ихъ собственный мозгъ: Гейне, Боделэръ, Бальзакъ, Байронъ, вѣчно блуждавшій въ поискахъ смерти и неутѣшный въ томъ ужасномъ горѣ, что онъ родился великимъ поэтомъ, Мюсэ, Жюль де-Гонкуръ и многіе другіе, развѣ всѣ они не были разбиты однимъ и тѣмъ же усиліемъ опрокинуть матеріальную преграду, которая вѣчно держитъ въ тюрьмѣ человѣческую мысль?..»

Мопасанъ погибъ въ той же избранной компаніи. Онъ даже назвалъ въ ней тѣхъ двухъ поэтовъ, съ которыми я его сближаю—Гейне и Мюссе.

Если бы обязательная, по литературному этикету, скромность и не позволяла мнѣ положиться на мое собственное мнѣніе о Мопасанѣ, то я имѣю прекрасный случай выдвинуть впереди себя общепризнанные въ печати авторитеты. Я укажу на то, что авторъ «Крейцеровой сонаты», народникъ, нравоучитель и вегетаріанецъ—Левъ Толстой приложилъ свое имя къ изданію избранныхъ разсказовъ яко бы фривольнаго и чувственнаго Мопасана, и что другой писатель, изъ нашихъ облюбованныхъ мастеровъ, Д. В. Григоровичъ, послѣ своего пятидесятилѣтняго юбилея, почелъ для себя за художественное наслажденіе перевести, какъ образцовое произведеніе, одинъ изъ этюдовъ Мопасана «Clair de lune».

Полтора года прожилъ Мопасанъ въ больницѣ, пораженный параличемъ мозга и, не возвращаясь къ сознанію, умеръ въ Парижѣ, 23-го іюня (5-го іюля) 1893 года. На его похоронахъ присутствовало не болѣе двухсотъ человѣкъ, друзей и писателей. Онъ погребенъ на кладбищѣ Монпарнассъ.

И какъ бы ни были скромны эти похороны, я съ увѣренностью предсказываю, что въ томъ отдаленномъ будущемъ, когда умретъ самый французскій языкъ, Мопасанъ останется живъ и причислится къ вѣчнымъ классическимъ писателямъ древней Франціи,

1893 г.

Книга Башкирцевой.

I.

Вотъ книга единственная, которая никогда еще не имѣла себѣ подобныхъ и едва ли когда-нибудь повторится. Мы знаемъ много исповѣдей, дневниковъ и воспоминаній. Большею частью въ этихъ вещахъ авторы выступаютъ или какъ разсказчики одного какого-нибудь періода своей жизни, или же какъ отдаленные наблюдатели и судьи своего прошедшаго. Такія автобіографическія записки всегда имѣютъ отрывочный характеръ. Но чтобы кто-нибудь, ранѣе Башкирцевой, начиная съ дѣтскихъ лѣтъ, сталъ записывать свою жизнь непрерывно, всегда по горячимъ слѣдамъ, и довелъ бы эту книгу, полную книгу своей жизни, до самой кончины, и при этомъ создалъ цѣльный и сильный психологическій образъ — этого еще никогда не было.

Подобный дневникъ имѣетъ необычайную документальную цѣнность, совершенно независимо отъ нашего сужденія о самой личности его героини. Какъ фактъ дѣйствительности, онъ никогда не потеряетъ своего интереса. И его никогда нельзя будетъ вы-

черкнуть изъ всегда намъ близкой исторіи человѣческихъ страстей и страданій.

Башкирцева еще въ дѣтскомъ возрастѣ (будьте поэтому снисходительны къ ея преувеличеніямъ) пишетъ: «Читайте же это, добрые люди и поучайтесь! Этотъ дневникъ полезнѣе и поучительнѣе всѣхъ рукописей, какія только были, есть и будутъ. Это женщина со всѣми ея мыслями и надеждами, съ ея ошибками, низостями, прелестями, горестями, радостями. Я еще не женщина вполнѣ, но я ею буду. Меня можно будетъ прослѣдить отъ дѣтства до смерти. А жизнь человѣческаго существа, его цѣлая жизнь, безъ маскировки и лжи, всегда есть вещь великая и любопытная».

Не породитъ ли дневникъ Башкирцевой нежелательныхъ подражаній? Не станутъ ли вслѣдъ за нею и многіе другіе искать путей къ извѣстности посредствомъ простой передачи своей жизни? И не вытѣснитъ ли подобная незамысловатая литература чудесныхъ произведеній художественнаго вымысла?

Нѣтъ. Подражать Башкирцевой было бы очень трудно. Въ сущности, каждый писатель воплощаетъ свою личность въ тѣхъ или другихъ своихъ образахъ. Но чрезвычайно рѣдки случаи, когда бы фокусъ зрѣнія писателя былъ такъ напряженно направленъ исключительно на одного себя, какъ у Башкирцевой. Поэтому едва ли который нибудь изъ нихъ въ состояніи передать себя вполнѣ—одного себя и ничего болѣе. Это во-первыхъ.

А во-вторыхъ, у Башкирцевой была неизбѣжная потребность создать свою книгу. Ей положительно диктовала судьба. Башкирцевой некуда было дѣться

отъ этой роковой потребности самоизображенія, потому, что, съ первыхъ же проблесковъ сознанія, она такъ неотразимо убѣдилась въ своей значительности и превосходствѣ, что для нея было немыслимо пройти безслѣдною. И рядомъ съ этимъ, раннее предчувствіе ранней смерти инстинктивно заставило ее торопиться въ дорогу къ славѣ. Она была создана совершенно исключительно и она продѣлала свой быстрый и блестящій путь въ этой жизни съ самоувѣренностью и безстрашіемъ истинной сонамбулы. Она какъ бы сознавала свой долгъ передать свою личность потомству. Въ этомъ отношеніи у нея не было никакихъ колебаній. Ее окрыляла на это дѣло какая-то болѣзненная экзальтація. И въ результатѣ—ея необычайно яркая личность сохранилась въ ея запискахъ во весь ростъ,—сохранилась въ видѣ незабвеннаго, вполнѣ знакомаго намъ существа.

Такимъ образомъ, подлинная повѣсть одной человѣческой жизни,—та интересная книга, которой давно ожидали въ искусствѣ,—написана впервые Башкирцевой. Книга эта оказалась лишенною той отдѣлки, той занимательности, той угодливой планировки матеріала, какія неизбѣжно встрѣчаются въ произведеніяхъ сочиненныхъ, хотя бы авторами этихъ произведеній были самые завзятые натуралисты. Есть въ книгѣ страницы безцвѣтныя, какъ сѣрые будни: есть факты ничтожные, какъ житейскія мелочи, передаваемыя въ какой-нибудь частной перепискѣ; есть иногда утомительныя по своей повторяемости и однообразію дѣловыя замѣтки, какъ напримѣръ, замѣтки Башкирцевой о ходѣ ея уроковъ въ рисовальной школѣ. Но все это, будучи подлиннымъ и несомнѣннымъ,

дѣлается интереснымъ, потому что все это составляло частицы невозвратной, кратковременной, мучительной и, въ концѣ концовъ, замѣчательной жизни.

Мы уже говорили объ отличіи дневника Башкирцевой отъ всѣхъ другихъ произведеній въ томъ же родѣ. Добавимъ еще, что, напримѣръ, «Исповѣдь» Руссо, прославившаяся своею безстрашною откровенностью, не обдаетъ насъ такою интимностью, какъ дневникъ Башкирцевой. Именно потому, что Руссо философствовалъ, осуждалъ себя и каялся. А Башкирцева не знаетъ суда надъ собою. Она во всемъ и заранѣе себя оправдываетъ. Правда, она бываетъ иногда болѣе, иногда менѣе довольна собою, но за то—никогда не заботится о томъ впечатлѣніи, какое она произведетъ на читателя. Въ предисловіи она пишетъ: «Я не только все время говорю то, что думаю, но мнѣ ни на одну минуту и въ голову не приходило скрывать то, что могло бы показаться смѣшнымъ или невыгоднымъ для меня... Будьте же увѣрены, милостивые читатели, что я выставляюсь на этихъ страницахъ *вся цѣликомъ*».

И дѣйствительно, Башкирцева раскрывается передъ читателемъ вся, безъ малѣйшей утайки. Она пишетъ большею частью по ночамъ, затворившись въ своей комнатѣ, проливая надъ своими страницами скрытыя отъ всѣхъ слезы. Она вамъ жалуется на близкихъ ей людей, осуждаетъ ихъ и не церемонится характеризовать ихъ самымъ нелестнымъ образомъ. Кипя мыслями и желаніями, недоступными или непонятными для окружающихъ, она чувствуетъ неизбѣжную потребность высказаться хотя бы передъ кѣмъ-нибудь, хотя бы передъ какимъ-то незримымъ существомъ,—пе-

редъ Богомъ, безъ котораго она не можетъ обойтись,—передъ читателемъ, котораго она посвящаетъ въ свои молитвы, недоумѣнія, горести, ожиданія, планы, сужденія,—словомъ, во всѣ тайники своей души. Она до такой степени ощущаетъ необходимость показать себя всю, что описываетъ даже свое тѣло. Одинъ критикъ распекъ Башкирцеву за эту откровенность и упрекнулъ ее въ «неблагопристойности». Онъ поставилъ ей въ особенную вину, что она не постѣснялась выдать тайны своего тѣлосложенія, будучи семнадцатилѣтнею дѣвушкою По мнѣнію критика, это было бы простительно развѣ только особѣ, уже «пожившей», а не въ ранней молодости. Да, Башкирцева очень смѣла и самобытна. Она бросаетъ сколько угодно неосторожныхъ, необдуманныхъ или, вѣрнѣе, неухищренныхъ выраженій и признаній, представляя непонимающимъ ее, рутиннымъ читателямъ подбирать ихъ и разносить ее. Она разсчитываетъ на совсѣмъ иныхъ читателей, а не на этихъ. Съ этими судьями у нея нѣтъ никакихъ разговоровъ. Она даже какъ бы нарочно расточаетъ для нихъ великое множество уликъ противъ себя. И критикъ, о которомъ мы говорили, легко на этомъ попался. Почтенному литератору слѣдовало бы вспомнить, что Башкирцева умерла не семнадцати, а двадцати четырехъ лѣтъ; что у нея не было ни единаго романа, а былъ только одинъ случай самой поверхностной влюбленности; что въ ея дневникѣ нѣтъ никакихъ слѣдовъ чувственности; что Башкирцева вполнѣ искренно называла себя женщиной только по оболочкѣ (par le peau), несмотря на свою несомнѣнную красоту въ ранней юности и на всегдашнюю привлекательность и грацію въ остальные годы; что Баш-

кирцева также вѣрно изображала свою физическую красоту вначалѣ, какъ впослѣдствіи, послѣ многихъ лѣтъ болѣзни, давала въ своемъ дневникѣ обстоятельный отчетъ о прискорбномъ для нея измѣненіи ея наружности и скрытыхъ формъ тѣла, и что по всѣмъ этимъ причинамъ критику слѣдовало бы нѣсколько глубже вдуматься въ Башкирцеву прежде, чѣмъ бросать ей упрекъ въ неблагопристойности. Мы, впрочемъ, еще разъ увидимъ ниже, на сколько этотъ критикъ ошибся въ оцѣнкѣ нашей героини.

Литературная форма дневника Башкирцевой вполнѣ самостоятельная Одна и та же манера, за многіе годы, выдержана отъ начала до конца. Получается замѣчательное единство впечатлѣнія. Вся книга представляется какъ бы однимъ сплошнымъ монологомъ. Мысли и чувства писательницы несутся предъ вами такимъ сильнымъ, всепоглощающимъ потокомъ, что внѣшнія событія и постороннія лица почти совсѣмъ исчезаютъ. Страницы незначительныя, о которыхъ мы говорили, правдиво чередуются съ развитіемъ сильныхъ моментовъ душевной и умственной жизни автора. Рядомъ съ наивными поступками свѣтской барышни, съ элегантными, но пустыми сужденіями аристократки — вы постоянно наблюдаете основную натуру Башкирцевой — серьезную, высоко-даровитую и страдающую. Вы видите вполнѣ живую оригинальную женщину извѣстной среды. Она не сортируетъ своихъ признаній такимъ образомъ, чтобы постоянно и непремѣнно умничать и рисоваться, какъ это дѣлаетъ, напримѣръ, Гонкуръ въ своихъ утомительно-франтоватыхъ запискахъ. Правда, иногда у Башкирцевой встрѣчается нѣкоторый задорный шикъ въ

тонѣ ея бесѣды, но вы скоро привыкаете къ этой природной чертѣ ея характера, въ ея подчасъ шаловливой манерѣ, усвоенной у французовъ. И эти мелкіе штрихи только содѣйствуютъ индивидуализаціи ея образа. Но преобладающій пріемъ Башкирцевой—небрежная откровенность. Вся психологическая и философская сторона дневника дышетъ настоящей импровизаціей. Живое краснорѣчіе Башкирцевой то блещетъ яркой энергіей, то плавно льется, какъ безпечная бесѣда, то надрываетъ вамъ душу воплями глубокой, болѣзненной тоски, то брызжетъ заразительною радостью молодости. И всѣ эти перемѣнчивыя настроенія проникнуты однимъ и тѣмъ же элементомъ: гордости и силы. Но выше всего—неподражаемая искренность этихъ страницъ, обнажающая передъ вами до самаго дна внутренній міръ автора. Вы такъ сживаетесь съ этимъ внутреннимъ міромъ, что когда дневникъ вдругъ обрывается, съ помѣтой въ скобкахъ, что черезъ одиннадцать дней Башкирцева умерла,— то вы испытаете ошеломляющее впечатлѣніе возникшей предъ вами тупой преграды, за которою будто пресѣклось теченіе вашихъ собственныхъ мыслей...

И вы разстаетесь съ Башкирцевой, какъ съ самымъ близкимъ существомъ, неизгладимо врѣзавшимся въ вашей памяти. И тутъ только вы спохватываетесь, что завѣтная мечта Башкирцевой — оставить по себѣ память въ потомствѣ—достигнута именно этимъ дневникомъ.

Закрывъ книгу и рисуя въ своемъ воображеніи бездыханное тѣло Башкирцевой въ ея богатомъ салонѣ, поневолѣ говоришь себѣ: «да, эта маленькая мертвая парижанка, дочь русской помѣщицы, не за-

урядный мертвецъ! Она останется въ исторіи...» И трудно было бы найти болѣе поэтическій образъ для олицетворенія грустной тѣни Башкирцевой, какъ слѣдующій сонъ ея, отмѣченный ею въ дневникѣ еще въ пятнадцатилѣтнемъ возрастѣ:

«Я видѣла странный сонъ. Я летѣла очень высоко надъ землею съ лирой въ рукахъ; струны то и дѣло разстраивались и я не могла извлечь ни одного аккорда. Я все поднималась; я видѣла безконечные горизонты—облака голубыя, желтыя, красныя, смѣшанныя, золотыя, серебряныя, разорванныя, причудливыя; потомъ все дѣлалось сѣрымъ, потомъ снова — ослѣпительнымъ; а я все поднималась, пока, наконецъ, не достигла такой необычайной высоты, что это было ужасно; но я не боялась; облака казались оледенѣлыми, сѣроватыми и блестѣли, какъ свинецъ. Все сдѣлалось неопредѣленнымъ, а я попрежнему держала въ рукахъ мою лиру съ ея *слабонатянутыми струнами*, и вдали, подъ моими ногами, виднѣлся красноватый шаръ—земля».

II.

Что же такое представляетъ изъ себя Башкирцева? Достойна ли она такого вниманія, чтобы стоило читать книгу, въ которой она разсказываетъ свою жизнь?

Башкирцева предвидѣла такую постановку вопроса, и вотъ что она отвѣчаетъ въ предисловіи: «*Я*, какъ предметъ для любопытства, быть можетъ, ничтожна въ *вашихъ* глазахъ, но не думайте о томъ, что это я, думайте, что это—человѣческое существо,

разсказывающее вамъ всѣ свои впечатлѣнія, начиная съ самаго дѣтства». Въ другомъ мѣстѣ она восклицаетъ: «О, мой несчастный дневникъ, содержащій въ себѣ всѣ эти стремленія къ свѣту, всѣ эти порывы, которые будутъ сочтены порывами плѣннаго генія, если конецъ будетъ увѣнчанъ успѣхомъ, и на которые посмотритъ, какъ на тщеславный бредъ обыденнаго существа, если я буду вѣчно плѣсневѣть!»

Словомъ, Башкирцева предвидѣла, что къ ея дневнику будетъ предъявленъ вопросъ: какое же право имѣлъ авторъ знакомить публику съ своею жизнью?

Автобіографія можетъ представлять двоякій интересъ въ зависимости отъ того, во-первыхъ: *что* былъ авторъ самъ по себѣ, и, во-вторыхъ, *какъ* онъ изобразилъ свою жизнь? Для литературы важно только второе условіе. И если бы, напримѣръ, «Дневникъ лишняго человѣка» не былъ измышленъ и написанъ Тургеневымъ, а былъ бы въ точно такомъ же видѣ опубликованъ подлиннымъ господиномъ Чулкатуринымъ, то и тогда это самоизображеніе не только ничтожнаго, но даже лишняго человѣка,—было бы замѣчательнымъ произведеніемъ искусства. «Исторія души человѣческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнѣе и не полезнѣе исторіи цѣлаго народа», сказалъ Лермонтовъ. Именно — «души»: это очень вѣрно сказано. И однако, тому же Лермонтову принадлежитъ знаменитый стихъ:

«А душу можно-ль разсказать?»

Да, почти невозможно, или, по крайней мѣрѣ,— въ высшей степени трудно. Вся лирическая поэзія всѣхъ народовъ съ основанія міра занимается этою

задачею. Душу передаютъ стихами и музыкой. Испробованы всѣ пріемы. Мы знаемъ геніальныхъ поэтовъ, которые во всѣхъ своихъ произведеніяхъ ничего другого и не дѣлали, какъ только разсказывали самихъ себя. Таковы тотъ же Лермонтовъ и Байронъ. Но, быть можетъ, обыкновенныя подлинныя записки проще знакомятъ насъ съ чужою душою.

Какъ бы тамъ ни было, но Башкирцева сумѣла передать въ своемъ дневникѣ свою внутреннюю сущность и, слѣдовательно, ея книга должна быть разсматриваема, какъ выдающееся явленіе въ области литературы, а вовсе не какъ біографія лица, оказавшаго тѣ или другіе успѣхи,—создавшаго тѣ или другія картины въ области живописи. Пусть ея записки составляютъ на половину сырой, пространный и безформенный матеріалъ. Главное въ томъ, что цѣль достигнута: лицо сохранилось въ книгѣ живымъ и цѣлымъ.

Познакомимся же теперь съ этимъ лицомъ, съ этой героиней.

Ея выдающеюся чертою была жажда славы. Эта страсть была въ ней такъ сильна и неотразима, что Башкирцеву можно считать самымъ рельефнымъ человѣческимъ типомъ, воплощающимъ славолюбіе. Нужно удивляться, что эта страсть до сихъ поръ не была еще изображена во всей ея полнотѣ ни однимъ великимъ писателемъ. «Макбетъ» Шекспира, «L'œuvre» Зола, «Моцартъ и Сальери» Пушкина—вотъ едва ли не всѣ произведенія, касающіяся этой темы. Но въ нихъ мы встрѣчаемся съ разновидностями этого явленія гораздо болѣе рѣдкими, менѣе общими, нежели тѣ влеченія, которыми страдала Башкирцева. Мак-

бетъ былъ одержимъ властолюбіемъ, мечталъ о коронѣ, «L'œuvre» изслѣдуетъ болѣзненный процессъ мученій художника, гоняющагося за правдой; Сальери Пушкина воплощаетъ горькую зависть артиста-труженика къ свободному творчеству прирожденнаго генія Между тѣмъ Башкирцева страдаетъ гораздо болѣе общею страстью—жаждою идеальной, красивой извѣстности, жаждою того поклоненія, которое выпадаетъ на долю великихъ поэтовъ, мыслителей, художниковъ, артистовъ,—той славы, которая, по замѣчанію Башкирцевой, «даетъ такую гордость, какой не дадутъ ни золото, ни титулъ». Немного найдется молодыхъ и даровитыхъ натуръ, которыя, хотя бы въ юношескомъ бреду, не испытывали влеченія къ подобной славѣ Называйте всѣ эти безчисленныя претензіи смѣшными, но онѣ живутъ почти въ каждомъ кропателѣ стиховъ, въ каждомъ юномъ рисовальщикѣ или актерѣ-любителѣ. Это—страсть благородная и естественная, порождаемая влеченіемъ къ умственной и художественной прокреаціи, т. е. къ духовному воспроизведенію самого себя въ искусствѣ или въ литературѣ. Это — процессъ мучительный и сладкій, какъ любовь, какъ воспроизведеніе физическое Онъ сопровождается тѣми же муками и тѣмъ же счастьемъ, — счастьемъ взаимности. но только болѣе широкой взаимности всѣхъ невѣдомыхъ людей, всего человѣчества. Немногіе, самые немногіе имѣютъ удачу; но жаждущихъ—цѣлая неисчислимая тьма! И всѣ эти жаждущіе найдутъ сильный и страстный языкъ въ книгѣ Башкирцевой для своихъ подавленныхъ вожделѣній—тѣмъ болѣе близкій всѣмъ имъ, что и Башкирцева еще не вышла, не успѣла выйти въ настоящія ху-

дожественныя величины. У иныхъ этотъ пылъ крови проходитъ скоро, какъ «силъ избытокъ», и они, осѣкшись, испытавъ первую неудачу въ своихъ горделивыхъ замыслахъ или разочаровавшись въ себѣ, спокойно входятъ въ обычную колею. Но у другихъ, у которыхъ «силъ избытокъ» не убываетъ,—не унимается и страсть, и они отдаются искусству навсегда, записываясь, по словамъ Башкирцевой, въ «разрядъ одержимыхъ». Ихъ жизнь есть вѣчное страданіе. Башкирцева испытала и выразила его вполнѣ. Она исчезла съ полъ-дороги и, не успѣвъ еще сдѣлаться знаменитымъ художникомъ, завѣщала намъ только своей дневникъ. Не будемъ же видѣть одно только пустое тщеславіе въ этомъ недодѣланномъ и рано погибшемъ талантѣ. Мы знаемъ, что соединеніе большого таланта съ большимъ тщеславіемъ не только не рѣдкость, но почти общее явленіе: Байронъ, Бальзакъ, Гюго, Лермонтовъ, Лассаль, Достоевскій... У каждаго нашлись признанія или улики въ безумномъ тщеславіи, и притомъ не только въ ту пору, когда они уже проявили себя въ своихъ чудесныхъ созданіяхъ, но и въ самомъ раннемъ дѣтствѣ. Ребенокъ-Лермонтовъ радовался своему сходству съ Байрономъ, имѣвшимъ, какъ и онъ, любовный романъ еще въ младенческіе годы; Достоевскій не чуялъ подъ собою земли отъ радости, когда Некрасовъ и Григоровичъ, выслушавъ его первую повѣсть, посулили ему извѣстность... Да и всѣ великіе люди, въ сущности, таковы. Повидимому, смѣшно даже въ этомъ скрываться: кто же этого не понимаетъ? Но тѣмъ не менѣе, настоящаго, правдиваго психологическаго этюда на эту общую тему мы до сихъ поръ не имѣемъ Вопросъ этотъ, дѣй-

ствительно, на столько щекотливый, что въ немъ мудрено было бы разсчитывать на полную откровенность со стороны «баловней фортуны». И Богъ вѣсть еще, увидали ли бы мы книгу Башкирцевой, если бы и ей дано было выполнить то, о чемъ она мечтала, т. е. занять видное, первостепенное мѣсто въ искусствѣ. Мнѣ думается, что если бы можно было заглянуть внутрь, — то въ каждомъ прославленномъ художникѣ и писателѣ, въ каждомъ большомъ талантѣ оказалось бы огромная доза Башкирцевой: достаточно только посмотрѣть, какъ всѣ они относятся къ отзывамъ критики, чтобы, хотя приблизительно понять, на сколько всѣ они внутри себя упиваются своею геніальностью и считаютъ себя выше всякихъ похвалъ. Быть можетъ, повторяемъ, и Башкирцева устыдилась бы своихъ неудержимыхъ, полу-дѣтскихъ признаній, если бы она заняла мѣсто рядомъ съ ними. Быть можетъ и она бы уничтожила свой дневникъ... Но судьбѣ угодно было спасти этотъ драгоцѣнный документъ—документъ, который, по своему значенію, превосходитъ пѣлыя сотни весьма почтенныхъ картинъ.

Жажда красивой извѣстности была присуща Башкирцевой, какъ стихійная сила. Будучи еще 12-ти лѣтней дѣвочкой, она очень рѣзко опредѣлила свое призваніе: прославиться, быть знаменитой, быть извѣстной повсюду. Она сознавала свою огромную и всестороннюю даровитость, свое умственное превосходство, свою чуткость и вкусъ, и, обремененная этими дарами, не будучи еще въ состояніи въ нихъ разобраться, счастливая и гордая ихъ обладаніемъ, она была безповторно убѣждена, что рано или поздно, такъ или иначе, эта ея внутренняя сила высоко ее

поднимет надъ толпой и обратитъ на нее вниманіе міра Она открыто высказывается на этотъ счетъ въ своихъ запискахъ, не смущаясь тѣмъ, что такое самообожаніе ея можетъ кому нибудь показаться глупымъ и даже противнымъ. Она сознается, что эта страсть иногда достигаетъ у нея чудовищныхъ размѣровъ. «Въ тѣ минуты, когда я одержима *манією величія*, пишетъ она, всѣ предметы мнѣ кажутся недостойными моего прикосновенія, мое перо отказывается записывать обычное названіе дня. Я смотрю съ сверхъестественнымъ презрѣніемъ на все окружающее и затѣмъ, вздыхая, говорю себѣ: ну, ничего. Смѣлѣе! Это время есть только переходъ, ведущій меня туда, гдѣ мнѣ будетъ хорошо...» Слова эти написаны Башкирцевой въ началѣ пятнадцатаго года. Это еще только дѣтство, но дѣтство, обѣщающее въ Башкирцевой тотъ рельефный и опредѣленный складъ натуры, который, какъ рѣдчайшій феноменъ, долженъ былъ воплотить въ одномъ себѣ цѣлыя массы безцвѣтныхъ разновидностей того же типа.

Мы видимъ далѣе, что съ теченіемъ лѣтъ, передъ этой необыкновенной, сильной и самоувѣренной дѣвочкой жизнь выдвигаетъ свои неумолимыя преграды. Но ничто ее не ломаетъ. Она сама создаетъ планъ своего воспитанія, изучаетъ древніе языки, проводитъ ночи за книгами, учится пѣнію и рисованію, мечтаетъ о готовомъ пьедесталѣ для извѣстности — о бракѣ съ высокопоставленнымъ лицомъ, о какомъ-нибудь случайномъ выходѣ изъ безвѣстности; но время идетъ, внутреннія силы растутъ, а звѣзда славы и не думаетъ обозначаться на горизонтѣ...

Слѣдуетъ отмѣтить, что, несмотря на всѣ кажущіеся признаки авантюристки, позерки, взбалмошной искательницы рекламы и т. п., вы чувствуете, однако, въ Башкирцевой тотъ вполнѣ благонадежный нравственный фондъ, который всегда свойственнен, какъ нѣчто подразумѣваемое, натурамъ возвышеннымъ. Она добра, справедлива, честна и сострадательна на столько, на сколько это требуется въ обыкновенномъ человѣческомъ обиходѣ, о которомъ она мало думаетъ, поглощенная своей высокой миссіей, но въ которомъ она, какъ будто автоматически, всегда поступаетъ хорошо и благородно. Какъ женщина, она вполнѣ застрахована отъ какой бы то ни было нравственной порчи. Женскую любовь она понимаетъ скорѣе теоретически и понимаетъ очень тонко, но считаетъ ее для себя невозможною, вслѣдствіе своихъ чрезмѣрныхъ требованій отъ того мужчины, котораго она могла бы полюбить всѣмъ сердцемъ. Но въ бракѣ, каковъ бы онъ ни былъ, она всегда предвидитъ для себя неизбѣжный долгъ вѣрности. Половая чистота Башкирцевой (вопреки упомянутому нами смѣшному упреку одного критика въ «неблагопристойности») поистинѣ необычайна. Всего однажды у Башкирцевой было нѣчто въ родѣ романической исторіи съ племянникомъ кардинала А. Страсть молодого итальянца уже начинала ее волновать, ее тѣшило кокетство съ нимъ и его образъ не на шутку завладѣлъ ея воображеніемъ. Дѣло дошло до любовнаго свиданія, въ пылу котораго, А. заговорилъ съ Башкирцевой на «ты» и поцѣловалъ ее въ губы. Но гордость и чистота не покидали Башкирцеву и въ эти минуты Обращеніе на «ты», даже со стороны молодого чело-

вѣка, который ей нравился, обдало ее холодомъ и показалось ей унизительнымъ. На слѣдующій день Башкирцева была грустна, а на третій — она уже упрекала себя за свой поступокъ. «Будемъ легкомысленны—писала она—съ мужчиной серьезнымъ и любящимъ, но будемъ строги съ мужчиной легкомысленнымъ». Немного спустя она окончательно себя осудила: «Я поняла, наконецъ, что поступила дурно, дозволивъ поцѣлуй, всего одинъ, но все-таки — поцѣлуй; что мнѣ не слѣдовало назначать свиданія внизу лѣстницы; что, если бы я не выходила въ коридоръ и далѣе, если бы я не искала случая остаться наединѣ,—мужчина имѣлъ бы ко мнѣ болѣе уваженія и у меня бы не было бы ни досады, ни слезъ». И ровно черезъ годъ, противъ этого мѣста дневника, Башкирцева сдѣлала помѣтку: «Какъ я люблю себя за то, что такъ говорила! Какая я милая!» Съ негодованіемъ отзывается Башкирцева о вольности нравовъ въ русскихъ пьесахъ: «На сценѣ цѣлуются въ губы, какъ будто бы это было совершенно просто, и это происходитъ между любовниками, между мужемъ и женою... цѣлуютъ другъ друга въ шею, въ щеки и т. д и публика молчитъ, и это ей кажется обыкновеннымъ... Свѣтскія барышни, симпатичныя молодыя дѣвушки, въ пьесѣ, даютъ пощечины молодымъ людямъ, которые объясняются имъ въ любви и которыхъ онѣ подозрѣваютъ въ томъ, что они любятъ только ихъ приданное. Если бы это происходило въ средѣ кокотокъ, или въ фантастическомъ царствѣ, или въ оффенбаховскомъ древнемъ мірѣ подъ аккомпаниментъ обычныхъ въ этомъ случаѣ шалостей и веселья,—ну, тогда бы еще куда ни

ило! Но намъ показываютъ гражданъ, помѣщиковъ, людей, какъ вы да я, и это серьезно? — Не знаешь, право, что и сказать!«

Послѣ разсказаннаго нами романическаго эпизода, случившагося съ Башкирцевой на шестнадцатомъ году, она уже не имѣетъ никакихъ романовъ. Она для этого слишкомъ серьезна, слишкомъ по-мужски создана, слишкомъ озабочена воспроизведеніемъ себя— не въ дѣтяхъ, а въ творческихъ проявленіяхъ своей богатой духовной натуры.

Въ 1879 году, когда ея семейство поселилось въ Парижѣ, Башкирцева впервые начинаетъ заниматься живописью и съ той поры, въ теченіе семи лѣтъ, это искусство дѣлается ея мученіемъ до самой смерти.

Существуетъ мнѣніе, что Башкирцева и живописью занималась только для рекламы, что она не любила своего дѣла, какъ любятъ истинные художники, и что ея артистическая репутація раздута вліятельными людьми, посѣщавшими богатый салонъ ея матери Мы не видали картинъ Башкирцевой и не можемъ говорить о ней, какъ о живописцѣ. Но что живопись была ея призваніемъ, что она нашла въ ней единственную цѣль своей жизни и отдавала ей всѣ свои силы,—все это для каждаго непредубѣжденнаго читателя дневника становится совершенно безспорнымъ. Всѣ оставленныя Башкирцевою картины составляютъ только начинанія и пробы: одна уже неумолимая настойчивость ея въ самоусовершенствованіи,—настойчивость, возраставшая до послѣдняго дыханія, — доказываетъ присутствіе въ ней внутренней мощи. Намъ при этомъ поневолѣ вспоминаются слова Сары Бернаръ объ одной даровитой

дѣвочкѣ. которая будто бы добровольно отказалась отъ сценической карьеры: »Если бы она чувствовала въ себѣ силу сдѣлаться великой, она бы, несмотря ни на что, подчинилась непреодолимому влеченію, всевластности фатума. Самоотреченіе есть ложь Отказываются только отъ невѣдомыхъ лавровъ»..

Нужно ли объяснять, что истинное признаніе проявляется у разныхъ людей при самыхъ разнообразныхъ условіяхъ: у одного — рельефно и быстро, а у другого—исподоволь и туманно; иной сразу и страстно любитъ свое дѣло, а другой начинаетъ какъ бы нехотя и только потомъ уже все болѣе и болѣе увлекается, у одного—первые штрихи уже блистательны, а у другого—долгіе опыты не раскрываютъ еще истиннаго дарованія. Итакъ, когда Башкирцева остановилась на живописи, то ей было ясно только одно, что у нея есть способности и что ей слѣдуетъ трудиться. Первый толчекъ былъ чисто-рефлективный. Но разъ только она очутилась на этомъ пути, какъ сейчасъ же поняла, что вотъ, наконецъ, въ этой именно сферѣ, а не въ какой другой, она сможетъ сдѣлать дѣйствительно нѣчто большое. И какъ только она это почувствовала,—она принялась за трудъ.

Съ первыхъ же шаговъ она убѣдилась, что ея большія способности находятся въ совершенно сыромъ видѣ и что ей придется еще долго ждать и много работать, пока она ихъ сдѣлаетъ пригодными для свободнаго творчества. Она приходила въ отчаяніе. Столько лѣтъ, въ теченіе которыхъ она могла бы готовиться,—пропали у ней по пусту! Столько ученицъ въ рисовальной школѣ, рядомъ съ нею, гораздо менѣе талантливыхъ,—превосходятъ ее въ техникѣ!

Но она не унываетъ и обрекаетъ себя на цѣлый годъ тяжелый школы. Она ведетъ настоящую жизнь чернорабочаго, просиживая съ утра до ночи въ холодной мастерской, внѣ своего дома, повязанная фартукомъ, надъ своими рисунками и моделями, удалившись отъ всякаго общества и покинувъ всѣ развлеченія. Она работаетъ не разгибаясь, обѣдаетъ наскоро, зябнетъ и простуживается — и съ каждымъ днемъ убѣждается, что успѣхъ дается далеко не такъ легко, какъ ей думалось. Между тѣмъ, она невѣроятно торопится, какъ вслѣдствіе своей кипучей натуры, такъ и въ силу неопредѣленнаго, но давняго и постояннаго опасенія, что ей суждено недолго жить, что она умретъ, не успѣвъ ничего сдѣлать, не насладившись славой, не составивъ своего имени. А тутъ какъ разъ болѣзнь горла усиливается; воспалительный процессъ, подъ вліяніемъ постоянныхъ простудъ, спускается въ бронхи и захватываетъ легкія.

Вѣра въ свое большое значеніе не покидаетъ Башкирцеву, но прежняго довольства собою у нея уже нѣтъ. Ей все чаще приходится переживать приступы горькаго унынія... Но эта первая половина ея художественной карьеры еще не такъ интересна и трагична. Вы еще не видите изъ ея записомъ, чтобы въ ней загорѣлся настоящій «божественный огонь». Все это еще только хлопотливое и трудное налаживанье будущаго таланта на его настоящую дорогу, но это еще не самый талантъ. Свѣтъ уже близко, но это еще не свѣтъ.

Но вотъ, осенью 1882 года, Башкирцева, уже больная, отправляется путешествовать по Испаніи. Здѣсь она была совершенно ошеломлена цѣлымъ новымъ

для нея міромъ художественныхъ сокровищъ. Ея замѣтки объ архитектурныхъ памятникахъ, музеяхъ, картинахъ, ея отзывы о живописцахъ, ея сознательное упоеніе силою Веласкеца—все это представляетъ вамъ героиню «Дневника» въ неожиданно новомъ свѣтѣ. Вы за нее радуетесь и начинаете вѣрить, что вы не обманулись, почувствовавъ въ ней выдающуюся натуру съ первыхъ страницъ ея жизни. Это былъ кризисъ, давшій наконецъ, здоровый исходъ ея долгимъ исканіямъ. И тогда-то, послѣ поѣздки въ Испанію, начинается захватывающая душу трагедія. Вы видите, что Башкирцева, наконецъ, прозрѣла; что ей предстоитъ будущее; что ее ожидаютъ сладкія мученія вдохновеннаго и могучаго творчества. Въ ея исповѣди начинаетъ говорить истинный художникъ.

«Дѣло состоитъ не въ томъ только, чтобы работать, какъ машина,—пишетъ она,—но въ томъ, чтобы быть всегда занятой и думать о томъ, что дѣлаешь. Въ этомъ—счастье... Тогда все мѣняетъ видъ; тогда маленькія неудачи почти не раздражаютъ. Чувствуешь себя выше всего этого, имѣя во всемъ своемъ существѣ нѣчто, испускающее лучи. является божественная снисходительность къ жалкой толпѣ, которая не вѣдаетъ тайныхъ, измѣнчивыхъ, тревожныхъ и разнообразныхъ причинъ вашего блаженства болѣе преходящаго, нежели самый нѣжный изъ цвѣтковъ... Лишь понемногу раскрываются глаза. Прежде я видѣла только рисунокъ и сюжетъ картины. Теперь... о, теперь бы я дѣлала, какъ я вижу, имѣла бы талантъ! Я вижу пейзажъ, я вижу и люблю пейзажъ — воду, воздухъ, краски—да, краски! Я чувствую себя въ новой фазѣ. Все кажется ничтожнымъ и неинтереснымъ, все, за

исключеніемъ того, что дѣлаешь. Жизнь могла бы быть прекрасною, если бы ее свести къ этому».

Богатѣйшія темы зарождаются въ окрыленной и самоувѣренной фантазіи Башкирцевой Она задумываетъ «Святыхъ женъ» надъ опустѣвшей гробницей Спасителя, статую «Навсикаи» и панно — «Весну». Всѣ три сюжета — какъ они сложились въ головѣ автора—переданы на страницахъ «Дневника» въ дивныхъ описаніяхъ. Эти созданія Башкирцевой возникаютъ воочію передъ нею въ безсонныя ночи. Она собираетъ наблюденія и матеріалы для ихъ выполненія. «Когда я плакала,—говоритъ она,—я нашла взоръ для моей Магдалины. Она не будетъ смотрѣть на гробницу; она не будетъ ни на что смотрѣть, какъ это было со мною сейчасъ. Глаза будутъ сильно раскрыты, какъ у того, кто только-что плакалъ».

Да, это уже совсѣмъ новая, это настоящая Башкирцева—та, которая до этого времени только обозначалась и предчувствовалась. На послѣдней выставкѣ, ея картина «Митингъ» имѣла «шумный успѣхъ». Съ разныхъ концовъ свѣта къ ней уже обращаются за разрѣшеніемъ воспроизвести эту картину въ иллюстрированныхъ изданіяхъ. Казалось бы, если бы Башкирцева искала только извѣстности — она могла бы теперь почувствовать себя на верху блаженства. Но вы видите, что она еще далека отъ счастья и что она никогда не остановится въ мученіяхъ самоусовершенствованія На этой кажущейся вершинѣ успѣха вы видите нашу героиню только-только въ самомъ началѣ ея настоящей карьеры... Къ чему бы пришла Башкирцева — никто теперь не скажетъ.

И въ эту самую минуту, подкошенная болѣзнью, Башкирцева умираетъ...

Повторяемъ: психологія славолюбія и творческихъ терзаній переданы въ книгѣ Башкирцевой, какъ никогда ранѣе они не были выражены. Поэты и художники должны признать въ ней свою кровную сестру, передавшую потомству въ своемъ «Дневникѣ» и выразившую примѣромъ своей жизни—исторію ихъ тайныхъ радостей, надеждъ, колебаній, стремленій и горестей

Башкирцева — это мученица Славы, несчастная юная жрица Искусства, упавшая за-мертво къ подножію своей богини, едва только завидѣвъ глубокія тайны истиннаго творчества... Это—яркое и незабвенное олицетвореніе одной изъ самыхъ мучительныхъ и возвышенныхъ страстей человѣчества. Быть можетъ, знатоки живописи, ознакомившись съ картинами Башкирцевой, отойдутъ отъ нихъ съ разочарованіемъ (вѣдь знатокамъ, извѣстное дѣло, подавай готовое наслажденіе!). Но едва ли кто-нибудь забудетъ исторію ея жизни—цѣлой жизни, сгорѣвшей отъ одной жажды артистическаго безсмертія, потому что Башкирцева была вся цѣликомъ, какъ изъ одного металла, вылита изъ одной этой страсти.

Хорошо сдѣлалъ «Сѣверный Вѣстникъ», что перевелъ «Дневникъ Башкирцевой». Хотя Башкирцева принадлежала Парижу и писала по-французски, но въ ней была славянская сущность. Француженка, на ея мѣстѣ, съ ея богатствомъ, наружностью и талантами, никогда бы и не подумала заноситься за облака. Мечтательность и прямолинейность, экзальтація и упрямство, обиліе и разбросанность силъ, острый ана-

лизъ, соединенный съ наивностью и смѣлой правдивостью въ исповѣди—все это, какъ бы тамъ ни было' черты нашей народности, чуждыя и поразительныя для Франціи. Поэтому мы выносимъ убѣжденіе, что «Journal de Marie Bashkirtsseff» хотя, быть можетъ, и франко-русская, но все-таки—русская книга, которая и должна быть достояніемъ нашей литературы.

1888 г.

Къ столѣтію Грибоѣдова.

Литературный фондъ отпраздновалъ столѣтіе Грибоѣдова, а Грибоѣдовъ, и послѣ столѣтія, все также юнъ и безсмертенъ.

Множество разъ «Горе отъ ума» истолковывалось на разные лады. Каждое отдѣльное время — чуть ли не каждое десятилѣтіе приступало къ комедіи съ своимъ комментаріемъ и всѣ понемногу вносили свое плодотворное участіе въ разработкѣ славнаго наслѣдства, завѣщаннаго Грибоѣдовымъ.

Каждый періодъ нашей культуры подходилъ къ этому произведенію съ своимъ особеннымъ «горемъ отъ ума», т. е. съ своимъ собственнымъ возвышеніемъ надъ эпохою — и въ каждомъ изъ этихъ періодовъ оцѣнивались, по преимуществу, тѣ или другія стороны комедіи; но точно также почемногу, всѣ части этой вдохновенной сатиры, безъ исключенія, получили общее признаніе.

Бѣлинскій обрушился на Чацкаго за славянофильство, т. е. какъ бы за отреченіе отъ Европы. Уже изъ-за одного этого Чацкій показался Бѣлинскому совершенно ничтожнымъ. Бѣлинскій вышутилъ и героя пьесы, и его любовь къ Софьѣ, причемъ наговорилъ

множество идеалистическихъ парадоксовъ, о томъ, какія именно женщины могутъ внушать къ себѣ любовь и какъ именно должно осуществляться это чувство между избранными душами. Весь громадный культурный ростъ фигуры Чацкаго, всю безсмертную прелесть его остроумія—Бѣлинскій положительно проглядѣлъ, благодаря своему страстному европеизму.

Совсѣмъ уже иначе высказался о Чацкомъ, въ семидесятыхъ годахъ, Гончаровъ. Благодаря отдаленію перспективы, онъ намѣтилъ вѣрный діагнозъ этого загадочнаго лица въ нашей поэзіи. Пользуясь мыслью Герцена, онъ сблизилъ Чацкаго съ Онѣгинымъ и Печоринымъ и показалъ превосходство Чацкаго надъ ними. Онъ истолковалъ въ Чацкомъ истиннаго передового человѣка—типъ, который у насъ не умретъ во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда «художникъ коснется борьбы понятій, смѣны поколѣній». И дѣйствительно, какъ русскій прогресистъ — Чацкій и намъ еще не по плечу! «Это, — сказалъ Гончаровъ, — свобода отъ всѣхъ цѣпей рабства, которыми оковано общество и рядъ дальнѣйшихъ очередныхъ шаговъ къ свободѣ— отъ несвободы». Художественно-критическій очеркъ Гончарова о комедіи Грибоѣдова принадлежитъ къ его самымъ счастливымъ произведеніямъ. Оно и понятно: чуткій мастеръ и вдумчивый публицистъ, Гончаровъ лучше всѣхъ могъ оцѣнить, какое небывалое чудо въ поэзіи представляетъ эта комедія, сливающая въ себѣ нераздѣльно глубочайшую проповѣдь общественной морали и плѣнительную по своей яркости картину жизни. И, проникнутый горячею любовью къ произведенію Грибоѣдова, Гончаровъ вдохновенно постигъ замыселъ автора, сдѣлалъ всѣ необходимыя

поправки къ установившемуся ранѣе его толкованію дѣйствующихъ лицъ, угадалъ всѣ милыя черты Софьи Павловны и рельефно выставилъ, на какихъ двухъ пружинахъ основано внутреннее движеніе пьесы: въ первой части—на любви Чацкаго къ Софьѣ, въ послѣдней—на возгарающейся сплетнѣ о сумасшествіи Чацкаго. Казалось бы, что это послѣднее разъясненіе не открывало ничего новаго. Но ранѣе Гончарова никто не хотѣлъ видѣть, какъ сильны и жгучи въ пьесѣ оба эти мотива.

Наконецъ, въ восьмидесятыхъ годахъ, г. Суворинъ сдѣлалъ самостоятельный цѣнный этюдъ комедіи Грибоѣдова Послѣ этого труда, статью Бѣлинскаго можно признать несуществующею, до того ясно и живо разобраны всѣ заблужденія нашего пламеннаго критика. Сверхъ того, г. Суворинъ, кстати, посчитался съ Петромъ Великимъ и восхитился любовью Чацкаго ко всему русскому, и подчеркнулъ центральное значеніе монолога Чацкаго о французикѣ изъ Бордо, для вѣрнаго пониманія всей фигуры Чацкаго. Это совершенно справедливо, потому что Чацкій несомнѣнно любилъ свою родину тою же «странною» любовью, какъ и Лермонтовъ. Чацкій желалъ своему народу широчайшаго развитія, но, однако же, безъ утраты той необходимой и драгоцѣнной индивидуальности, которая вложена въ славянъ самою природою.

И вотъ теперь, кажется, вполнѣ опредѣлилось значеніе Чацкаго, какъ нашего излюбленнаго *русскаго прогрессиста.*

Слѣдовало бы, однако, оттѣнить еще одну черту въ Чацкомъ, какъ для исполненія его роли на сценѣ, такъ и для полнаго постиженія грибоѣдовской пьесы.

Чацкій — аристократъ: вотъ чего не хотятъ знать актеры! Они изображаютъ въ Чацкомъ какого-то неносидчиваго фразера, какого-то сорвавшагося съ цѣпи журналиста, который всегда выпаливаетъ свои монологи съ такимъ азартомъ, что сокровенная иронія автора, состоящая въ томъ, что только стадо невѣжественныхъ рабовъ могло ославить сумасшедшимъ столь выдающагося по уму и благородству человѣка,— эта иронія Грибоѣдова до сихъ поръ никогда не преподается публикѣ со сцены. Напротивъ того, при установившемся исполненіи этой роли, крикливость Чацкаго весьма естественно подготовляетъ общій приговоръ о немъ «здравомыслящихъ людей».

Въ Чацкомъ, не безъ основанія, почти сразу всѣ угадали самого Грибоѣдова. И дѣйствительно, въ этой роли воплотился геній поэта. А потому слѣдовало бы изображать на сценѣ Чацкаго съ благоговѣніемъ къ памяти нашего несравненнаго сатирика, съ возможнымъ стараніемъ приблизиться къ этой великой тѣни и воплотить ее живьемъ, чтобы отъ комедіи осталось то «горестное» впечатлѣніе, котораго авторъ требуетъ въ самомъ заглавіи пьесы, т. е. чтобы зрители ясно почувствовали дикое оклеветаніе и жалкое непониманіе всѣми москвичами того выдающагося человѣка, единственное несчастіе котораго состояло въ томъ, что онъ по своему уму, по благородству своего сердца—стоялъ неизмѣримо выше окружавшаго его общества. Кстати сказать: этотъ основной сатирическій пріемъ Грибоѣдова, но только въ обратномъ смыслѣ, былъ повторенъ, черезъ десять слишкомъ лѣтъ, Гоголемъ въ его «Ревизорѣ». Обѣ комедіи дополняютъ одна другую и обѣ доказываютъ

одинъ и тотъ же тезисъ двумя противоположными способами: у Грибоѣдова — наше столичное общество приняло писаннаго умницу и передового дѣятеля за сумасшедшаго, а у Гоголя — наша захолустная среда встрѣтила шута гороховаго, какъ своего законнаго судью и начальника... Оно и понятно: если могло случиться первое, то уже вполнѣ естественнымъ должно быть и второе.

Кто же былъ Грибоѣдовъ? Онъ выдѣлялся своимъ европейскимъ образованіемъ. По словамъ Пушкина, Грибѣдовъ имѣлъ «способности государственныя, оставшіяся безъ употребленія» и былъ въ то же время человѣкомъ «холодной, блестящей храбрости». Пушкинъ не постѣснился открыто высказать, что современники чуть ли не прозѣвали въ Грибоѣдовѣ настоящаго Наполеона. Да, это былъ, по всей вѣроятности, государственный геній, «оставшійся безъ употребленія», и затѣмъ волшебно переродившійся въ безсмертнаго поэта. Служилъ Грибоѣдовъ по дипломатіи, т. е. въ средѣ и понынѣ аристократической, отличающейся сдержанностью и изяществомъ манеръ. Изъ воспоминаній того же Пушкина мы знаемъ, что передъ отъѣздомъ въ Персію Грибоѣдовъ былъ печаленъ и имѣлъ странныя предчувствія... Я было хотѣлъ его успокоить, говоритъ Пушкинъ — но онъ мнѣ сказалъ: «Vous ne connaissez pas ces gens-là: vous verrez qu'il faudra jouer des couteaux». Не правда ли, какъ странно читать, что авторъ патріотическаго монолога о французикѣ изъ Бордо разговаривалъ съ русскимъ поэтомъ по-французски и притомъ въ самыхъ изысканныхъ выраженіяхъ? Отсюда слѣдуетъ, что Грибоѣдовъ, хотя и осмѣивалъ «смѣсь французскаго съ

нижегородскимъ» и горячо негодовалъ на обезьянничанье русскихъ, на ихъ слѣпое поклоненіе передо всѣмъ иностраннымъ, но самъ не только не чуждался европейскихъ языковъ, но, при всемъ своемъ геніальномъ обладаніи русскою рѣчью, какъ бы находилъ болѣе подходящимъ къ своему высшему взгляду на жизнь и къ своему превосходству надъ обществомъ говорить на языкѣ международномъ. Аристократизмъ и невольная гордость Грибоѣдова сказываются и въ его сжатыхъ, колкихъ приговорахъ: его языкъ напоминаетъ языкъ Наполеона, который, какъ извѣстно, благодаря мѣткости своихъ выраженій, породилъ столько же пословицъ, какъ и Грибоѣдовъ. Нельзя, кромѣ того, забывать, что Грибоѣдовъ былъ современникомъ всевластнаго надъ Европою Байрона (монологъ Репетилова: «о камерѣ, присяжныхъ, о Байронѣ—ну, о матеріяхъ важныхъ») и что едва ли онъ былъ свободенъ въ своемъ обращеніи отъ нѣкотораго холоднаго и высокомѣрнаго дендизма, который сказывался въ спокойномъ и вызывающемъ осмѣиваніи собесѣдника. Въ параллель съ этимъ, и аристократизмъ Чацкаго сказывается во всемъ: въ его неподражаемо-ироническомъ допросѣ Молчалина, съ чисто свѣтскимъ и даже слегка фатоватымъ каламбуромъ: «я ѣзжу къ женщинамъ, да только не за этимъ»,—въ его горделивыхъ сентенціяхъ,—въ томъ изящномъ остроуміи, которымъ онъ, по волѣ автора, заразилъ всю пьесу,—въ его обращеніи со своимъ лакеемъ, когда тотъ, передъ концомъ пьесы, не во-время появился («выталкиваетъ его вонъ») и т. д. Замѣтимъ еще, что аристократизмъ самого автора обнаружился, напримѣръ, и въ коротенькой фразѣ графини-внучки: «Il vous dira

toute l'histoire», которая рифмуетъ со стихомъ: «ужъ нѣтъ ли здѣсь пожара?», изъ чего слѣдуетъ, что Грибоѣдовъ заставилъ эту внучку произнести чисто по-французски «истуарэ» (e muet). Чацкій, какъ благовоспитанный человѣкъ, долженъ держать себя на сценѣ съ «холоднымъ и блестящимъ», по выраженію Пушкина, самообладаніемъ. И, дѣйствительно, весь тонъ его репликъ—когда читаешь книгу, а не смотришь на актера—вездѣ именно таковъ, когда онъ бесѣдуетъ съ кѣмъ бы то ни было, кромѣ Софьи. Исключеніе составляетъ лишь монологъ второго дѣйствія: «а судьи кто?», въ которомъ Чацкій впервые высказываетъ передъ Фамусовымъ свое profession de foi и знакомитъ зрителя съ идеалами тогдашняго молодого поколѣнія, увы — молодого и до нашихъ дней!.. Но и здѣсь чувствуется, что въ дикціи Чацкаго гораздо рѣзче должна звучать безнадежная насмѣшка, унижающая его слушателей, нежели пылкость, разсчитанная на то, чтобы его поняли... Вся роль Чацкаго, въ его столкновеніяхъ съ тѣми пигмеями, которые его окружаютъ, проведена авторомъ такимъ образомъ, что Чацкій всегда остается элегантно-высокомѣрнымъ и плѣнительно-остроумнымъ. Его побаиваются и отъ него отскакиваютъ, но не потому, чтобы онъ буянилъ, разносилъ или хмурился; напротивъ, онъ держитъ себя, въ свѣтскомъ отношеніи, какъ настоящій лордъ, съ величайшею корректностью и милымъ юморомъ, но его всѣ боятся именно за ядовитый блескъ его ума,—за содержаніе, а не за тонъ его рѣчей.

Рядомъ съ этимъ, исполнителямъ Чацкаго слѣдовало бы оттѣнить его искреннее оживленіе и страсть

во всѣхъ его разговорахъ съ Софьею. Здѣсь только у Чацкаго говоритъ молодое, тревожное сердце. Даже самый монологъ о французикѣ изъ Бордо адресованъ Чацкимъ именно къ Софьѣ—къ этой Галатеѣ, которую никакъ не можетъ оживить Пигмаліонъ, и потому этотъ монологъ выливается у Чацкаго такъ вдохновенно и горячо. И если бы актеръ, играющій Чацкаго, усвоилъ себѣ эту *разницу въ сношеніяхъ героя пьесы съ Софьею и со всѣми остальными*, тогда бы передъ зрителемъ ясно выступили два горя, заключающіяся въ пьесѣ, какъ удачно выразился Полонскій въ своемъ стихѣ: «горе отъ *любви* и горе отъ *ума*», потому что оба эти горя составляютъ живое содержаніе комедіи.

Многіе, начиная съ Бѣлинскаго, недоумѣвали: изъза чего Чацкій могъ полюбить такую дѣвушку, какъ Софья? Въ этотъ вопросъ уже внесли много свѣта Гончаровъ и г. Суворинъ. Гончаровъ находилъ, что «въ чувствѣ Софьи Павловны къ Молчалину есть много искренности, сильно напоминающей Татьяну Пушкина». «Обѣ, какъ въ лунатизмѣ, бродятъ въ увлеченіи съ дѣтской простотой». «Вообще къ Софьѣ трудно отнестись не симпатично: въ ней есть сильные задатки недюжинной натуры, живого ума, страстности и женской мягкости. Она загублена въ духотѣ, куда не проникалъ ни одинъ лучъ свѣта, ни одна струя свѣжаго воздуха. Не даромъ ее любилъ Чацкій». Возражая Бѣлинскому, г. Суворинъ сказалъ: «Грибоѣдовъ долженъ былъ поразить такого наивнаго человѣка, какъ Бѣлинскій, совершенно реальнымъ изображеніемъ любви, самой ходячей, обыденной, безъ фразъ, а той, которая начинается глазами и быстро

переходитъ въ объятія и ночныя свиданія съ ихъ нѣгою и возбужденіемъ, когда плоть говоритъ съ плотью. Грибоѣдовъ въ этомъ отношеніи является *первымъ русскимъ реалистомъ*, предупредившимъ Пушкина и Толстого... Грибоѣдовъ зналъ умъ и сердце человѣческое неизмѣримо лучше, чѣмъ Бѣлинскій». Къ этимъ разъясненіямъ прибавлять нечего. Можно развѣ только вспомнить примѣры: за что Пушкинъ полюбилъ Н. Н, Гончарову? Изъ-за чего Лассаль, какъ и Пушкинъ, былъ убитъ на дуэли, влюбившись въ красивую Елену фонъ-Раковицъ? Любовь Чацкаго къ Софьѣ Павловнѣ нужно принимать какъ фактъ, объясняемый ихъ близостью въ отроческіе годы, душевною нѣжностью и красотою Софьи и, наконецъ, тѣмъ, что всякій влюбленный мужчина всегда невольно населяетъ любимый женскій образъ своими собственными идеалами.

И если бы публицистическая сторона пьесы не подавляла, благодаря тенденціознымъ симпатіямъ нашей публики, романтической ея стороны,—если бы не существовало предразсудка, что такому человѣку, какъ Чацкій, едва ли возможно полюбить Софью глубоко и серьезно,—если бы эта часть драматической интриги не исполнялась спустя рукава, а сообразно съ удивительнымъ лиризмомъ текста во всѣхъ сценахъ, гдѣ Чацкій выражаетъ свою любовь,—тогда бы произведеніе Грибоѣдова выиграло неизмѣримо во всей своей жизненной правдѣ.

II.

И до сихъ поръ эта удивительная пьеса гораздо живѣе въ чтеніи, нежели на сценѣ. Когда читаешь «Горе отъ ума», тогда осязательно чувствуешь жаркую и мучительную любовь Чацкаго къ Софьѣ, чувствуешь, что въ этомъ именно кроется не механическая пружина, а живой нервъ комедіи. Для одной только Софьи Чацкій пріѣхалъ въ Москву. Все остальное, т. е. громадное превосходство Чацкаго надъ старымъ поколѣніемъ и тотъ невольный смотръ, который при этомъ произвелъ Чацкій всѣмъ пошлостямъ московскаго общества—все это слагается само собою. Талантливый юноша и неподражаемый острякъ, Чацкій, въ теченіе трехъ лѣтъ своего отсутствія изъ Москвы, недосягаемо переросъ всю ту среду, съ которою разстался. Онъ съ перваго же свиданія смутно чувствуетъ, что единственная мечта его сердца — Софья, какъ будто уже отошла отъ него. Онъ боится вѣрить такому несчастью и остается надѣющимся и взволнованнымъ до конца. Между тѣмъ романтическая Софья, созрѣвшая для любви какъ разъ въ отсутствіе Чацкаго и фатально обратившая свои мечтанія на красиваго и лицемѣрно-добродѣтельнаго Молчалина, проживавшаго съ нею въ одномъ домѣ — Софья уже успѣла беззавѣтно отдать въ плѣнъ свое сердце этому хитрому лакею. Она такъ наэкзальтировалась запретными свиданіями съ Молчалинымъ, эти свиданіо такъ плѣнили ее своею невинностью, скромною грустью, вздохами и рукопожатіями, что Чацкій съ своимъ трезвымъ умомъ и живою страстью

показался ей грубою и враждебною помѣхою къ ея наслажденію тайною меланхоліею ея чувства. Въ то же время, какъ оказывается, и отецъ Софьи, Фамусовъ, прочилъ ей въ мужья совсѣмъ иного сорта людей, нежели Чацкій. Сердце Чацкаго сжимается болью. Противъ него отецъ—это бы еще не бѣда, но противъ него, кажется, и сама дочь... Онъ въ этомъ боится убѣдиться и страдаетъ.

А Софья сильно влюблена въ Молчалина и энергично защищается отъ Чацкаго. Ея холодность на него не дѣйствуетъ; Чацкій подвергаетъ ее допросамъ; она рѣшительно не знаетъ, какъ отъ него отвязаться и вдругъ,—благо у Чацкаго много враговъ изъ-за его колкаго языка,—Софья, на удачу, бросаетъ въ бальную толпу подозрѣніе, что Чацкій не въ своемъ умѣ. Такая сплетня всѣмъ на руку: и хозяину, и гостямъ, озлобленнымъ на Чацкаго. И сплетня разгорѣлась съ необычайною быстротою.

Зарожденіе и чрезвычайно успѣшное торжество этой сплетни обрисованы Грибоѣдовымъ геніально. Первые сѣятели клеветы даже не названы Грибоѣдовымъ по фамиліи: это — гг. N. и D. Какой дивный штрихъ! Отнынѣ буквы N. и D. могутъ считаться микробами сплетни,—тѣми непримѣтными частицами, носящимися въ воздухѣ, которыя въ нѣсколько мгновеній могутъ создать самую губительную эпидемію злословія.

И подъ-конецъ, все открывается Чацкому: и неизлечимая влюбленность Софіи въ Молчалина, и низость Молчалина, и басня о его собственномъ сумасшествіи...

Это—сама жизнь съ ея сложными и безсмысленными страданіями, это правдивая поэма реальныхъ чувствъ и характеровъ, а не то, что у насъ принято видѣть въ комедіи Грибоѣдова, т. е. только лишь искусно выбранную канву для могучей сатиры на общество...

III.

Правъ былъ г. Боборыкинъ, когда онъ на юбилейномъ вечерѣ говорилъ, что всѣ дѣйствующія лица «Горя отъ ума» уже успѣли сдѣлаться для насъ «достолюбезными». И въ самомъ дѣлѣ: какъ не полюбить то, что не вымышлено исключительно для назиданія, но живьемъ выхвачено изъ нашей родной дѣйствительности! Какъ не любоваться неподражаемовѣрнымъ изображеніемъ живыхъ людей съ ихъ плотью и кровью! Здѣсь уже слабѣетъ и самая укоризна противъ нарисованныхъ лицъ: остается только одно наслажденіе искусствомъ художника.

Барскій домъ Фамусова и всѣ дѣйствующія лица комедіи навсегда сдѣлались животрепещущими образами въ нашей памяти. Мы видимъ воочію этотъ хлѣбосольный и зажиточный домъ съ двумя жильями и многими антресолями, просторный, теплый и удобный, съ отдушничками и софами, съ Петрушкой, Лизой, Филькой, Ѳомкой и многочисленною челядью, которая съ утра поднимаетъ стукъ и ходьбу въ комнатахъ, когда «метутъ и убираютъ». Всѣ мелочи этой драматической поэмы получили для насъ интимную прелесть: часы съ музыкой, поднимающіе звонъ при самомъ открытіи пьесы,—календарь Фамусова,—нес-

сесеръ, предлагаемый Молчалинымъ въ подарокъ Лизѣ: «снаружи зеркальце и зеркальце внутри»,—слуховая трубка князя Тугоуховскаго и т. п. О лицахъ и говорить нечего: каждое изъ нихъ намъ знакомо, какъ самый близкій человѣкъ. И все это одухотворено навѣки чудеснымъ даромъ художника.

Центромъ комедіи является, конечно, Чацкій. Онъ есть то самое солнце, вокругъ котораго вращаются всѣ прочія темныя тѣла. Попадая въ его лучи, эти тѣла мгновеннно озаряются до самаго своего нутра, обнаруживаютъ всю свою природу — и затѣмъ, оборачиваясь къ нему тыломъ, дѣлаются еще болѣе темными. Чацкаго, т. е. Грибоѣдова, не даромъ сравнивали съ Наполеономъ и Гамлетомъ: онъ смотрѣлъ необычайно далеко впередъ, черезъ головы современниковъ; онъ носилъ въ себѣ мучительный вопросъ: «быть или не быть русскому самосознанію?» Если вы вдумаетесь въ тѣ вопросы, которые поднялъ вокругъ себя Чацкій, то вы увидите, что всѣ послѣдующіе публицисты и сатирики только пережевывали его жвачку. Раньше Пушкина и Тургенева, Чацкій заклеймилъ крѣпостное право двустишіемъ: «На крѣпостной балетъ согналъ на многихъ фурахъ — *отъ матерей, отцовъ отторженныхъ дѣтей...*» Онъ первый заставилъ нашихъ реакціонеровъ живо и страстно высказаться противъ науки: «ученье — вотъ чума, ученость — вотъ причина», или: «тамъ упражняются въ расколахъ и безвѣрьи профессора! У нихъ учился нашъ родня... Онъ—химикъ, онъ—ботаникъ»! Вѣдь эти восклицанія, въ сущности, предусматриваютъ шестидесятые годы и возмущеніе противъ базаровскихъ лягушекъ!.. Чацкій благородно взывалъ къ

чувству собственнаго достоинства и къ «свободной жизни» русскихъ людей, къ которой вражда «предыдущаго вѣка», «за древностію лѣтъ», была непримирима. Объ этомъ вѣкѣ онъ, не обинуясь, сказалъ: «прямой былъ вѣкъ покорности и страха, все подъ личиною усердія къ царю»! Своимъ отношеніемъ къ Фамусову и Молчалину онъ уже намѣтилъ основные мотивы щедринской сатиры на бюрократію. А безвредное фрондерство «нашихъ старичковъ» — этихъ настоящихъ «канцелеровъ *въ отставкѣ* по уму»?.. А геніальныя каррикатуры нашихъ клубныхъ заговорщиковъ?.. Кто вызвалъ всѣ эти какъ бы случайныя и драгоцѣнныя разоблаченія, какъ не Чацкій, т. е. опять-таки Грибоѣдовъ.

Вотъ почему фигуру Чацкаго слѣдуетъ изображать на сценѣ съ тою бережностью, съ которою принято выставлять передъ публикой великія историческія личности. Пора отождествить его съ Грибоѣдовымъ, т. е. съ лицомъ вполнѣ реальнымъ, съ благовоспитаннымъ и, по возможности, сдержанно изящнымъ, — сильнымъ по натурѣ и обаятельнымъ по внѣшности,—молодымъ человѣкомъ, который держится естественно уже по тому, что онъ геніаленъ,—потому, что въ немъ кроется государственный умъ съ необычайно широкимъ кругозоромъ. Это не крикунъ и не ходатай, а спокойная сила, сознающая свое превосходство. Кромѣ того, это не призракъ, не пошлая публицистическая аллегорія, а живой человѣкъ съ общечеловѣческими страстями и привязанностями, съ опредѣленно-очерченнымъ въ пьесѣ событіемъ изъ его жизни, имѣвшимъ громадное значеніе для его сердца — это, если хотите, влюбленное историческое лицо, которое нестерпимо, до глубины своей души,

пострадало въ этомъ эпизодѣ, но, конечно, не перестало быть историческимъ.

Ради художественной истины, мнѣ казалось необходимымъ возстановить аристократизмъ Чацкаго-Грибоѣдова. Аристократизмъ такихъ людей, какъ Грибоѣдовъ, Пушкинъ и Лермонтовъ, былъ синонимомъ истинно-высокаго развитія въ лучшомъ смыслѣ слова: не даромъ всѣ эти аристократы (какъ и Байронъ) враждовали въ своей поэзіи съ тою самою средою, къ которой они принадлежали по рожденію и воспитанію. Но они невольно заимствовали изъ этой среды то изящество и гордость тона, которыя имъ однимъ принадлежали по внутреннему праву. Въ этихъ истинныхъ аристократахъ было нѣчто такое, что не только выше обыкновенныхъ людей, но какъ будто и «выше міра». Они видѣли дѣйствительность насквозь, они горячо любили въ ней все благородное, но вмѣстѣ съ тѣмъ, они какъ-то удивительно легко выходили изъ жизни. Грибоѣдовъ—этотъ обаятельный острякъ—въ душѣ тосковалъ и мрачно смотрѣлъ въ будущее, предвидя для себя или сумасшествіе или самоубійство. Эта скрытая печаль вырвалась и у Чацкаго: «Куда ни взглянешь, все та же гладь и степь, и пусто, и мертво...» Всѣ трое—Грибоѣдовъ, Пушкинъ и Лермонтовъ—убиты въ ранніе годы. Всѣ трое писали: Пушкинъ — «и томитъ меня тоскою однозвучный жизни шумъ»,—Лермонтовъ: «давно пора мнѣ міръ увидѣть новый!»—и Грибоѣдовъ, уходя со сцены, вмѣстѣ съ Чацкимъ:—«карету мнѣ! карету!»

Почему это? Были ли эти великіе люди неудовлетворены *нашею* жизнью, или жизнью *вообще*, — кто скажетъ?....

1895 г.

Значеніе Чехова.

Послѣ освобожденія крестьянъ великая барская литература была развѣнчана. Чтобы долго съ нею не возиться, Писаревъ сразу посягнулъ на самого Пушкина... И начались «шестидесятые годы».

Всѣ крупные писатели, застигнутые реформой, возникли еще по ту сторону шестидесятыхъ годовъ. Теперь они продолжали дѣйствовать и развиваться почти въ одиночествѣ. Величайшія произведенія Толстого и Достоевскаго нерѣдко оставались неразрѣзанными въ толстыхъ журналахъ. Говорить о красотѣ, о душѣ считалось признакомъ сытой жизни и пустой головы. Наступило царство политической сатиры. «Властителями думъ» были Щедринъ и Некрасовъ. Вошли въ моду беллетристы-народники. Вообще же каждый романъ или повѣсть должны были непремѣнно имѣть политическій оттѣнокъ, — что-нибудь обличать или преслѣдовать общественныя цѣли.

Такъ длилось почти тридцать лѣтъ! Много, много было написано за это время... Но что же изо всего этого осталось сколько-нибудь устойчиваго и цѣннаго, по сравненію съ тѣми прежними, вѣчными писателями?

Несомнѣнно, что и въ этотъ періодъ появлялись

талантливые люди. Многіе были очень популярны. Они сослужили свою службу культурѣ и прогрессу. Но, такъ или иначе, по выраженію Амфитеатрова, они «заклали свой талантъ на жертвенникѣ публицистическихъ всесожженій». Ихъ имена запишутся въ исторію словесности и, пожалуй, политики. Зато въ сокровищницѣ искусства едва ли многіе изъ нихъ уцѣлѣютъ... Слѣдуетъ еще отмѣтить, что за тотъ же періодъ ярко вспыхнула и широко развилась журналистика, выдвинувшая свои замѣчательныя фигуры, но это уже особый отдѣлъ прессы, о которомъ я не говорю.

Въ поэзіи образовалась пустыня... Казалось, что деспотизму Михайловскаго и надзору Скабичевскаго никакого конца не предвидится. И, дѣйствительно, все прекрасное, какъ наслѣдіе барства, считалось какъ бы навѣки постыднымъ.

Нужно было нѣчто феноменальное, чтобы освободиться отъ этого гнета. Нужно было, чтобы народился какой-нибудь разночинецъ, почти мужикъ, выросшій въ демократической средѣ, близкій къ самымъ низшимъ классамъ общества и который бы въ то же время былъ, съ головы до ногъ, естественнымъ, сильнымъ художникомъ.

Такимъ феноменомъ явился Чеховъ.

Грамотное простонародье, городская бѣднота, студенты, учителя, земскіе врачи, интеллигенція и пролетаріатъ, т. е. всѣ тѣ слои, въ которыхъ легче всего развивается соціальное броженіе, гдѣ заглушается и всего скорѣе возможенъ протестъ, — впервые нашли въ Чеховѣ своего правдиваго изобразителя. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, и тонкіе цѣнители искусства почувство-

вали въ авторѣ близкаго имъ человѣка и плѣнились его дарованіемъ. Произошло необъяснимое и небывалое въ нашей литературѣ *сліяніе демократизма и эстетики.*

Вспомните этотъ центральный монологъ для пониманія Чехова, изъ его разсказа «Домъ съ мезониномъ».

«Медицина была бы нужна только для изученія болѣзней, какъ явленій природы, а не для лѣченія ихъ. Если ужъ лѣчить, то не болѣзни, а причины ихъ. Устраните главную причину—физическій трудъ, и тогда не будетъ болѣзней. Не признаю я науки, которая лѣчитъ,—продолжалъ я возбужденно.—Науки и искусства, когда они настоящія, стремятся не къ временнымъ, не къ частнымъ цѣлямъ, а къ вѣчному и общему, — они ищутъ правды и смысла жизни, ищутъ Бога, душу, а когда ихъ пристегиваютъ къ нуждамъ и злобамъ дня, къ аптечкамъ и библіотечкамъ, то они только осложняютъ, загромождаютъ жизнь. У насъ много медиковъ, фармацевтовъ, юристовъ, стало много грамотныхъ, но совсѣмъ нѣтъ біологовъ, математиковъ, философовъ, поэтовъ. Весь умъ, вся душевная энергія ушли на удовлетвореніе временныхъ, преходящихъ нуждъ... У ученыхъ, писателей и художниковъ кипитъ работа, по ихъ милости удобства жизни растутъ съ каждымъ днемъ, потребности тѣла множатся, между тѣмъ до правды еще далеко, и человѣкъ попрежнему остается самымъ хищнымъ и самымъ нечистоплотнымъ животнымъ, и все клонится къ тому, чтобы человѣчество въ своемъ большинствѣ выродилось и утеряло навсегда всякую жизнеспособность. При такихъ условіяхъ жизнь ху-

дожника не имѣетъ смысла, и чѣмъ онъ талантливѣе, тѣмъ страннѣе и непонятнѣе его роль, такъ какъ на повѣрку выходитъ, что работаетъ онъ для забавы хищнаго нечистоплотнаго животнаго, поддерживая существующій порядокъ. И я не хочу работать и не буду... Ничего не нужно, пусть земля провалится въ тартарары».

Изъ этихъ словъ вы видите, что Чеховъ превыше всего ставитъ стремленіе не къ временнымъ, не къ частнымъ цѣлямъ, а къ вѣчному и общему. Онъ ищетъ правду жизни, ищетъ Бога и душу. Онъ сѣтуетъ, что въ сложившихся у насъ условіяхъ дѣятельность поэта и художника не имѣетъ никакого смысла...

Развѣ это не открытая революція противъ Михайловскаго?! Да. Здѣсь не только была революція, но и совершился переворотъ.

И я бы выразилъ мою основную мысль въ оцѣнкѣ Чехова такой метафорой. Чеховъ перехватилъ въ свои руки угасавшій факелъ поэзіи, считавшійся въ его время пустой бутафоріей дворянской литературы,— онъ съ вѣрою взялъ его въ свои руки, въ руки бѣдняка-демократа, разжегъ его до яркаго пламени и передалъ этотъ факелъ всѣмъ будущимъ писателямъ, безъ различія сословій и партій, съ нерушимымъ завѣтомъ: «*Сими побѣдиши!*»

По крайней мѣрѣ, самъ Чеховъ именно этимъ и побѣдилъ.

Теперь мнѣ поневолѣ придется цитировать самаго себя.

Пятнадцать лѣтъ тому назадъ, прочитавъ очередную новую книжку разсказовъ Чехова, я не удер-

жался, и напечаталъ въ «Новомъ Времени» краткую замѣтку, въ которой, между прочимъ сказалъ:

«Какъ важно имѣть искренній талантъ! И какъ легко бываетъ читателю, когда онъ встрѣчается съ творчествомъ натуральнымъ и свѣжимъ, какъ чистый воздухъ, какъ теплая кровь... Не видно никакихъ досадныхъ примѣсей: все выходитъ пропорціонально, просто и живо».

«Чеховъ имѣетъ рѣдкій даръ свободно выражать то, что ему нужно. Онъ никогда не плететъ околесицы, не вязнетъ по дорогѣ, не смущается задуманнымъ сюжетомъ, не боится проиграть въ вашемъ мнѣніи, не щеголяетъ своими лучшими страницами и не раздражаетъ самаго пресыщеннаго вкуса подозрительнымъ гарниромъ. И вамъ читается все подъ-рядъ, само собою, потому что авторъ сразу даетъ вамъ чувствовать свое равновѣсіе, и вы, послѣ двухъ-трехъ страницъ, говорите себѣ: «Слава Богу! Съ этимъ человѣкомъ можно во всемъ итти рука-объ-руку, забывая о себѣ, забывая, что держишь книгу».

«Чеховъ имѣетъ,—продолжалъ я,—свою обширную и вѣрную публику. Его талантъ не гремитъ преувеличено (и это было бы скорѣе опаснымъ симптомомъ), но зато критика отмѣтила его невольно. И пока онъ напишетъ требуемую отъ него «большую вещь» или проявитъ «настоящую мощь», — въ немъ тѣмъ не менѣе можно видѣть *общепризнаннаго наслѣднаго принца нашихъ крупныхъ писателей*».

Такъ писалъ я въ 1895 году.

Моя замѣтка затерялась, но печатные отзвуки ея доходили до меня еще довольно долго. Раньше другихъ пожурилъ меня В. П. Буренинъ за скороспѣлое

возведеніе Чехова въ «дофины». Но нѣсколько лѣтъ спустя, въ «Мірѣ Искусства» мнѣ напомнили, что пора бы признать Чехова вступившимъ на престолъ.

Думаю, что въ дѣйствительности Чеховъ вступилъ на престолъ,—какъ и большинство поэтовъ,—только послѣ своей смерти. И теперь его уже нельзя свергнуть!

Хотя еще недавно тотъ же консервативный г. Буренинъ, ревнитель и поклонникъ романтической эпохи, скептически отнесся къ художественнымъ силамъ Чехова и указалъ на слабость нѣкоторыхъ его вещей, но это едва ли умалитъ образъ дорогого всѣмъ писателя. Нужно помнить, что Чеховъ былъ печатный работникъ, не имѣвшій досуга возводить свои произведенія «въ перлъ созданія«, и многое попало въ его книги въ видѣ наскоро набросанныхъ страницъ. Зато можно поручиться, что въ каждомъ его отрывкѣ есть нужная мысль, интересная задача. Наконецъ, эти эскизныя вещи совершенно теряются въ громадномъ изобиліи поистинѣ драгоцѣнныхъ, неувядаемыхъ шедевровъ.

Есть у Чехова одна особенность, мѣшающая консервативной критикѣ и публикѣ приравнять его къ избранникамъ литературы. Это — его манера писать, несхожая съ кованымъ языкомъ Лермонтова, съ выработанной, непогрѣшимой прозой Гоголя и Тургенева. Но хрупкій, торопливый, почти разговорный слогъ Чехова имѣетъ свою чарующую силу. Читатель, небрежно пробѣгающій первыя строки, затѣмъ уже не отрывается отъ книги. Чеховъ не могъ писать иначе. Его впечатлительность быстро отзывалась на громадную, почти необъятную пестроту обра-

зовъ и явленій. Имъ наскоро зарисовано столько фигуръ, положеній, картинъ, поднято столько вопросовъ, что поле его художественныхъ завоеваній, при сравнительно недолгой карьерѣ, можно назвать колоссальнымъ. Богатства его беллетристики до сихъ поръ еще не исчерпаны. Печать то и дѣло извлекаетъ изъ Чехова новые афоризмы, шутки, типы. Дѣти, подростки, юноши, старики, женщины всѣхъ разновидностей,—всѣ уголки жизни, всѣ ея радости, горести, мученія,—все затронуто его рукою. Гдѣ же тутъ было «вынашивать свои созданія»? Онъ былъ труженикъ, а не баринъ. Писатель совсѣмъ особенный, съ обширнымъ содержаніемъ, и едва ли повторимый. И онъ будетъ *вѣчнымъ*.

Я не могу себѣ представить русскаго читателя, который бы когда-либо въ будущемъ могъ обойтись безъ Чехова. Въ той маленькой библіотекѣ, которую долженъ имѣть каждый,—максимумъ десятокъ именъ,—непремѣнно будетъ и Чеховъ.

Съ разсужденіями критиковъ о борьбѣ Чехова противъ пошлости, съ ихъ выводами о его «тоскѣ» (при его удивительной жизнерадостности) я не хочу спорить. Знаю только главное: что Чеховъ — большой самородокъ въ искусствѣ и что онъ *демократизировалъ поэзію*. Онъ далъ почувствовать ея радости всей людской мелкотѣ,—вѣрнѣе сказать, приблизилъ къ ея красотѣ всѣ классы общества, отъ высшихъ до низшихъ.

1910 г.

ЛИРИКА и СЦЕНА.

МЫСЛИ ОБЪ ИСКУССТВѢ.

Вырожденіе риѳмы.

(ЗАМѢТКИ О СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗІИ).

Лѣта къ суровой прозѣ клонятъ,
Лѣта шалунью риѳму гонятъ.

Пушкинъ.

Умчался вѣкъ эпическихъ поэмъ
И повѣсти въ стихахъ пришли въ упадокъ

О чемъ писать? Востокъ и Югъ
Давно описаны, воспѣты;
Толпу ругали всѣ поэты,
Хвалили всѣ семейный кругъ;
Всѣ въ небеса неслись душою,
Вызывали съ тайною мольбою
Къ N. N., невѣдомой красѣ,
И страшно надоѣли всѣ.

Лермонтовъ.

I.

Такъ говорили гиганты нашей поэзіи. Слова ихъ оказались пророческими. Ихъ чудныя пѣсни были почти послѣдними. Въ настоящее время, казалось бы, уже вполнѣ ясно, что возрастъ европейской изящной литературы долженъ заставить ее понемногу от-

казываться отъ риѳмы, какъ отъ нарядовъ молодости, ибо ничто не въ силахъ отвратить этого законнаго теченія вещей [1]).

Дѣйствительно, всѣ стихи, какими писали отъ Гомера до нашихъ дней, въ особенности риѳмованные стихи, — положительно доживаютъ свой вѣкъ. Всѣ образцы римской поэзіи, пѣсни трубадуровъ, терцины Данте, сонеты Петрарки, бѣлый стихъ Шекспира, вся дивная версификація эпохи Гете, Шиллера, Байрона, Пушкина, Лермонтова, Мицкевича, Гюго, Мюссе и Гейне,—всѣ эти формы поэтическаго творчества окончательно омертвѣли. Отъ этихъ формъ ожидать больше нечего. Новыхъ стиховъ прежняго образца можно смѣло не читать вовсе, или, пожалуй, можно ихъ прочесть, чтобы тотчасъ забыть.

Замѣчательно, что послѣ Гейне не было уже ни одного великаго риѳмующаго поэта. Мнѣ могутъ возразить: «но что же значитъ полстолѣтія въ явленіи, столь вѣчномъ, какъ поэзія?» Подобное возраженіе, очевидно, смѣшиваетъ форму съ содержаніемъ. Вѣдь поэзія не въ однѣхъ риѳмахъ... Поэзія, конечно, будетъ, жить, пока живы люди, но она будетъ искать новыхъ оболочекъ. Недаромъ крупнѣйшіе всемірные поэты второй половины вѣка—Тургеневъ, Флобэръ и Мопасанъ — высказали себя уже прямо въ прозѣ.

Чтобы убѣдиться въ обветшалости риѳмы, необходимо сдѣлать бѣглый обзоръ европейскаго Парнаса, начиная съ шестидесятыхъ годовъ.

---

[1]) Я разумѣю возрастъ всей европейской культуры, включая сюда и Россію. Ибо, хотя мы вообще молоды, но въ изящной словесности вполнѣ сравнялись съ Европою и, быть можетъ, даже опередили ее.

II.

Въ то время отъ великой эпохи пѣснопѣвцевъ остался въ живыхъ только Викторъ Гюго, пережившій на многіе годы Мюссе и Гейне. Обаяніе этого подлиннаго поэта для современниковъ не ослабѣвало до его послѣдняго вздоха. Не взирая на возраставшій матеріализмъ, на реальную переоцѣнку всѣхъ идеальныхъ цѣнностей, — маститый бардъ Франціи продолжалъ казаться божественнымъ. Романтикъ, преисполненный величавой таинственности, могучій риторъ, неподражаемый изобрѣтатель эффектовъ, защитникъ угнетенныхъ, соціалистъ, трибунъ и въ то же время неисправимый мечтатель и пророкъ, Викторъ Гюго все также вѣщалъ міру своей ослѣпительный бредъ, презирая наплывавшее со всѣхъ сторонъ положительное міросозерцаніе. Такія слова, какъ «Тайна» «Бездна», «Тѣнь», «Греза» (O, Mystérs! Gouffre! Ombre! Rêve!) не сходили съ его устъ. Языкъ этотъ былъ у него такъ естественъ, что никакія пародіи на него (правда, всегда добродушныя)—не ослабляли величія поэта. Даже комическое самообожаніе Гюго не вредило его славѣ. Его имя было гораздо болѣе всемірнымъ, нежели въ наши дни имя Л. Толстого. Викторъ Гюго казался геніемъ, превосходящимъ все земное — безспорнымъ и волшебнымъ. Съ его смертью точно оборвалась послѣдняя связь съ небомъ: исчезъ послѣдній великій мечтатель. И это были дѣйствительно послѣдніе звуки той высшей музыки слова, которая болѣе не воскреснетъ... Ибо, сколько бы ни уменьшилось теперь имя Гюго передъ судомъ потомства,

все-таки это былъ талантъ яркій и громадный. Его метрическая рѣчь запечатлѣна тою невозвратною красивостью, которая была свойственна только поэтамъ-романтикамъ: ни одно прозаическое выраженіе, какъ-то, по самой природѣ вещей, не могло проникнуть въ его пѣвучія строфы.

Итакъ, въ шестидесятые годы сіялъ изъ Франціи надъ цѣлымъ міромъ только одинъ великій поэтъ. Новые французскіе поэты уже мало выдвигались. Остальная Европа почти безмолвствовала.

У насъ, послѣ Пушкина и Лермонтова, стихотворная поэзія также быстро пошла на убыль. Казалось, что послѣднее «сошествіе огненныхъ языковъ» осѣнило только главы писателей, родившихся не позже двадцатыхъ или самаго начала тридцатыхъ годовъ. Если назвать Майкова, Фета, Полонскаго, Мея, Тютчева и Алексѣя Толстого, то этимъ и можно закончить списокъ тѣхъ истинныхъ русскихъ поэтовъ, на признаніи которыхъ сойдутся всѣ партіи.

Некрасову я посвятилъ особый этюдъ. Это былъ поэтъ, входившій въ славу послѣ развѣнчанія Пушкинъ, и какъ бы принявшій на себя роль дать новое примѣненіе риѳмѣ. Онъ царствовалъ въ самый характерный періодъ «обмѣна веществъ» между стихомъ и прозой. Въ то время, какъ Тургеневъ цѣлымъ рядомъ своихъ твореній довелъ прозу до поэзіи — Некрасовъ, Розенгеймъ, Алмазовъ и другіе работали надъ тѣмъ, чтобы «опрозаить» стихъ. Съ водвореніемъ въ литературѣ гражданской поэзіи, старые лирики выступали рѣдко и какъ-то сконфуженно. На появленіе новыхъ поэтовъ прежняго строя, казалось, нельзя

уже было и разсчитывать. Такъ протекли всѣ шестидесятые годы.

Но въ началѣ семидесятыхъ годовъ, тамъ и сямъ какъ бы снова раздались романтическіе напѣвы. Изъ этихъ, такъ сказать, «нео-романтиковъ» наибольшую симпатію читателей заслужили гр. Голенищевъ-Кутузовъ и Апухтинъ. И, однако, они уже кое-что утратили изъ того непосредственнаго «помазанія божьяго», которое досталось ихъ предшественникамъ. На ихъ лирикѣ уже какъ бы покоился лишь отраженный свѣтъ прежнихъ свѣтилъ. Оба поэта возвратились къ пушкинской традиціи (въ особенности гр. Голенищевъ-Кутузовъ, благоговѣйно принявшій даже пушкинскіе архаизмы), но ни цѣльности, ни подлинной современности у нихъ не было [1]). При всемъ благообразіи этихъ поэтовъ, на нихъ все-таки примѣчалась одежда съ отцовскаго плеча. Эта была старо-дворянская поэзія, проникнутая у гр. Голенищева-Кутузова меланхоліей забытой усадьбы, а у Апухтина—романти-

[1]) Годъ спустя послѣ этого очерка Л. Толстой гораздо суровѣе высказался о послѣ-пушкинской поэзіи. Вотъ, что онъ пишетъ въ предисловіи къ переводу романа Поленца «Крестьянинъ»: «Въ русской поэзіи послѣ Пушкина, Лермонтова (Тютчевъ обыкновенно забывается), поэтическая слава переходитъ сначала къ сомнительнымъ поэтамъ: Майкову, Полонскому, Фету, потомъ къ совершенно лишенному поэтическаго дара Некрасову, потомъ къ искусственному и прозаическому стихотворцу Алексѣю Толстому, потомъ къ однообразному и слабому Надсону, потомъ къ совершенно бездарному Апухтину, а потомъ уже все мѣшается и являются стихотворцы, имъ же имя легіонъ, которые даже не знаютъ, чта такое поэзія и что значитъ то, что они пишутъ и зачѣмъ они пишутъ».

ческимъ пафосомъ литературно-образованнаго барина. Впрочемъ, оба эти поэта сохранили еще добрыя качества наслѣдственнаго лиризма [1]).

III.

Вскорѣ затѣмъ появились Минскій, Надсонъ и Мережковскій. Сперва—о Надсонѣ. Теперь уже нѣтъ надобности распространяться о томъ, насколько была преувеличена слава этого поэта. Тому содѣйствовали многія побочныя причины, не имѣющія значенія для моего этюда. Время понемногу отводитъ Надсону его надлежащее мѣсто. Но независимо отъ случайностей, успѣхъ Надсона объясняется наивною чистотою его

[1]) Пропускаю все, что мною было сказано о моей личной прикосновенности къ стихамъ. Я встрѣтилъ въ печати мнѣніе, будто въ этомъ эпизодѣ моей лекціи звучала «досадная себялюбивая нотка»! Вотъ уже поистинѣ—у каждаго своя психологія...

Оставляю только слѣдующія строки:

Въ испробованной мною области искусства я вскорѣ почувствовалъ себя, какъ въ опустѣломъ дворцѣ легендарныхъ владыкъ... Архитектура, акустика, украшеніе комнатъ, окна, двери, мебель и утварь—все это оказывалось уже неприспособленнымъ для современной жизни. И я съ жуткимъ чувствомъ покинулъ эти великолѣпные чертоги еще недавней, но уже сказочной старины...

Мнѣ скажутъ: «быть можетъ, дѣло было гораздо проще. Быть можетъ, вы просто убѣдились, что изъ васъ никогда не выйдетъ хорошаго поэта, а потому во-время и весьма благоразумно оставили это занятіе. Это вашъ личный случай. Но чертоги поэзіи отъ этого не утратятъ своей вѣчной новизны и тѣ истинные избранники, которые въ нихъ войдутъ, почувствуютъ себя во Дворцѣ Музъ, какъ у себя дома». Охотно соглашаюсь съ первою частью этого возраженія, но вовсе не согласенъ съ второю.

возраста, которая весьма удачно отразилась въ его стихахъ. Наивность сама по себѣ уже есть поэзія. Молодой человѣкъ съ благородными порывами, нѣжный и страдающій, обреченный на раннюю смерть,—развѣ все это не трогательно? И Надсонъ разсказалъ самого себя въ стихахъ, простыхъ, милыхъ и музыкальныхъ, иногда юношески болтливыхъ, съ немудреными мыслями, съ ученическими сравненіями, подчасъ со звонкими либеральными фразами объ «идеалѣ», «наукѣ», «родинѣ»,—подчасъ какъ бы съ героическою, чисто юношескою позировкою—и все это вмѣстѣ отразило въ его сборникѣ привлекательный типъ нашего восторженнаго и чувствительнаго, едва созрѣвающаго юноши. Но именно потому, что Надсонъ началъ и кончилъ писать, сохраняя всѣ типическія черты незрѣлаго юноши, его полудѣтская поэзія совсѣмъ не идетъ въ счетъ при разсмотрѣніи общаго хода вещей и нисколько не нарушаетъ постепеннаго упадка непосредственной свѣжести въ созданіяхъ старѣющей лирики.

Гораздо знаменательнѣе карьера двухъ другихъ поэтовъ — Минскаго и Мережковскаго. Минскій началъ съ либеральной поэзіи. Но онъ сразу же проявилъ индивидуальныя черты. Его либерализмъ былъ не прежній, не народническій и гражданскій, а болѣе широкій — общечеловѣческій. Кромѣ того, его языкъ, нѣсколько торжественный и театральный, былъ все-таки его собственный, новый языкъ. Русскіе читатели, воспитанные въ жаждѣ поученія, начали къ нему прислушиваться, возлагали на него надежды. Но когда поэтъ оставилъ первоначальную тему, когда онъ, такъ сказать, пережилъ «волненія на зарѣ жизни»

и обратился къ тѣмъ, повидимому, непрактическимъ вопросамъ, къ которымъ невольно влечется душа поэта, — когда онъ заговорилъ о красотѣ и природѣ, о своихъ сокровенныхъ думахъ, — къ нему охладѣли. Впрочемъ, и самъ поэтъ временно отсталъ отъ стиховъ и занялся философіей. Онъ написалъ замѣчательную книгу «При свѣтѣ совѣсти», — безспорно лучшее свое произведеніе, въ которомъ исчерпалъ себя окончательно. Авторъ оказался талантливымъ архитекторомъ въ построеніи логическихъ системъ и сильнымъ ораторомъ въ прозѣ. Въ особенности удалась Минскому первая часть его сочиненія, въ которой онъ ярко и страстно выразилъ всѣ страданія своей мысли. По окончаніи этого философскаго труда, Минскій опять возвратился къ стихамъ, но стихи его уже были отнынѣ только музыкальными иллюстраціями къ выработанной имъ системѣ міровоззрѣнія. Въ нихъ вы найдете много ума и краснорѣчія, но нигдѣ не услышите непосредственной, безотчетной мелодіи, исходящей прямо изъ души. Слишкомъ замѣтно, что всѣ эти стихотворенія отдѣлываетъ лирикъ по заказу философа. Первый стихъ каждой вещи — этотъ лучшій камертонъ вдохновенія — почти никогда Минскому не удается: явная примѣта, что основная мелодія никогда не приходитъ къ нему сразу въ готовомъ видѣ, какъ это всегда бываетъ у природныхъ пѣвцовъ. Каждая строчка изобрѣтается отдѣльно. Плавная связь между ними — естественный потокъ мелодіи — удается поэту весьма рѣдко. Иногда приходится останавливаться надъ отдѣльнымъ стихомъ, чтобы вдуматься въ то, что въ него вложено, прежде чѣмъ пойти далѣе. Получается нѣчто вродѣ того, какъ если бы приходи-

лось останавливать музыканта на каждыхъ трехъ тактахъ и послѣ долгой паузы говорить ему: «Хорошо. Теперь продолжайте». Во всѣхъ подобныхъ случаяхъ утрачивается цѣльность гармоніи и самое чередованіе риѳмъ уже не плѣняетъ, не интересуетъ читателя. Въ самыхъ интересныхъ вещахъ именно и чувствуется такая неподатливость формы, точно самый метръ жалуется: «не вините меня, мнѣ поручено дѣло неподходящее»... Дѣло въ томъ, что Минскій познаетъ красоту своимъ умомъ, пламенѣетъ предъ нею своею кровью, но его душа и сердце въ этомъ не замѣшаны. Въ немъ очень много темперамента, но почти нѣтъ чувства. Поэтому, когда Минскій прибѣгаетъ къ риѳмѣ, чтобы красиво умничать, гармонія его стиха какъ бы переживаетъ половинный параличъ. Напротивъ, когда онъ берется за простые старые сюжеты, напримѣръ, когда слагаетъ любовныя пѣсни,—его мелодія сразу пріобрѣтаетъ естественную плавность. Оно и понятно: сочетаніе ума и страсти все-таки создаетъ нѣкоторое подобіе чувства. Страсть не свой братъ: подъ ея вліяніемъ всякій заговоритъ безотчетно. И мы видимъ, что наиболѣе поэтическія строфы, созданныя Минскимъ, внушены ему любовью къ одной и той же героинѣ его романа, — къ особѣ, впрочемъ, весьма исключительной, болѣе похожей на философскій символъ какого-то высшаго безразличія, нежели на живое женское лицо. Такъ что даже въ этихъ мелодіяхъ философъ, лишь скрѣпя сердце, пробуетъ отпустить поэта на волю. Извѣстно, что съ помощью своей философской системы, Минскій пришелъ къ исповѣданію той высшей свободы, которая исцѣляетъ отъ привязанности ко всему живому. Этимъ

способомъ философъ-Минскій придумалъ очень красивое объясненіе для того разсудочнаго холода, который образовался въ душѣ Минскаго-поэта. Въ результатѣ, однако, получилось то, что самыя искреннія пьесы Минскаго (его сонеты) выражаютъ ни что иное, какъ прощаніе съ лирикой:

«Я усталъ и боленъ.
Я—трупъ живой. И я равно безволенъ
Желать или желанья одолѣть». (Сонетъ XI).
«Какъ хорошо не видѣть дня и ночи,
Забыть всѣ звуки, краски и слова,
Не знать людей, не жаждать божества. (Сонетъ XIII).

А вотъ и форменное признаніе, что поэтъ не можетъ выразить себя въ пѣсняхъ. Въ сонетѣ IX-мъ Минскій говоритъ, что его обступили его замыслы, какъ нищіе у храма:

И молятъ: Намъ темно! Намъ холодно! Согрѣй
Насъ пламенемъ *труда*. О, выведи скорѣй
Изъ тьмы возможнаго на свѣтлый день живого!
Вдохни въ насъ жаръ любви! Одѣнь въ одежды слова!
Такъ молятъ. И душа, не въ силахъ имъ помочь,
Спѣшитъ, потупя взоръ, спѣшитъ отъ храма прочь.

Этими словами Минскій «отпѣлъ» для самого себя прежнюю лирику. Да!!. Ничего другого не остается, какъ только, «потупя взоръ, уйти отъ храма прочь».

Я остановился подробнѣе на Минскомъ, потому что онъ представляетъ собою типичнѣйшій современный образецъ двуликаго «поэта-умника». Его можно наблюдать, какъ воплощенную дегенерацію прежняго поколѣнія лириковъ, разгромленныхъ позитивизмомъ середины вѣка. Минскій не успѣлъ перейти къ новому, самому послѣднему настроенію, которое, быть

можетъ, призвано выработать лирическую форму для поэзіи будущаго, т. е. къ возрастающей жаждѣ «Бога живаго». Минскій остался какъ разъ на границѣ новаго періода.

Не преуспѣлъ въ лирикѣ и Мережковскій, хотя онъ одинъ изъ самыхъ «новыхъ» по настроенію. И этотъ премникъ Минскаго первоначально весь ушелъ въ стихи, какъ въ свою природную атмосферу. Онъ чудесно владѣлъ формою, писалъ горячо и образно, писалъ много и красиво, печаталъ даже большія поэмы, но что бы онъ ни дѣлалъ, ничто не «ударяло по сердцамъ». Изъ всѣхъ его выстраданныхъ, но никѣмъ не воспринятыхъ произведеній въ риѳмѣ, заслужила популярность только одна пьеска въ духѣ Толстовскаго ученія, — стихотвореніе «Саккія-Муни», попавшее даже въ репертуаръ вещей, читаемыхъ съ эстрады, — стихотвореніе, успѣхъ котораго вызывалъ у автора улыбку недоумѣнія... И вотъ уже нѣсколько лѣтъ, какъ Мережковскій заявляетъ себя почти только въ прозѣ. Онъ обратился къ работамъ критическимъ и пишетъ историческіе романы. Энтузіастъ и мистикъ, натура болѣзненно-чуткая, — гораздо болѣе поэтъ по природѣ, нежели Минскій — Мережковскій отказывается отъ стиховъ...

Вотъ вамъ два человѣка, вполнѣ современныхъ, образованныхъ, оригинальныхъ, вооруженныхъ всѣми средствами лирики. Почему же они не умѣютъ совладать съ этой чудесной лирой, освященной вѣками? Очевидно, потому, что волшебный инструментъ не можетъ передать и выразить ихъ душевной сущности. Скажутъ: «а быть можетъ, въ ихъ натурѣ нѣтъ настоящей поэзіи, это люди, книжные, болѣзненные,

ненатуральные». А мы, всѣ прочіе современные люди, развѣ не такіе же? Вотъ въ этомъ-то и главный узелъ вопроса.

IV.

Извѣстно, что Тургеневъ вполнѣ отрицалъ Некрасова, какъ поэта; извѣстно также, что онъ предсказывалъ въ будущемъ нарожденіе «натуръ полезныхъ», но сомнѣвался въ появленіи «натуръ плѣнительныхъ». Недаромъ въ некрологахъ, посвященныхъ Тютчеву и Алексѣю Толстому, Тургеневъ чуть не слагалъ реквіемъ русской лирикѣ... Едва ли, въ глубинѣ души, онъ еще вѣрилъ въ ея возрожденіе.

Отецъ В. С. Соловьева говорилъ, что человѣчество сдѣлалось «больнымъ старикомъ». Дѣйствительно, мы не имѣемъ никакого цѣльнаго жизненнаго міросозерцанія. Побѣды въ области естествознанія, ознаменовавшія середину вѣка, не обошлись безъ горькой расплаты. Огюстъ Контъ, Бокль, Гартманъ, Бюхнеръ, Молешотъ, Геккель, Спенсеръ, Дарвинъ, химія, бактеріологія—куда тамъ послѣ всего этого до пресловутой «души человѣческой»?! Между тѣмъ романтики имѣли эту душу. Въ отвѣтъ на тайны міра они высказывали тайны своей великой души—и эти двѣ силы боролись почти какъ равныя. Поэты того времени пѣли, какъ птицы, въ соотвѣтствіи съ глубокой гармоніей міра. Но теперь уже немыслимо вернуться къ ихъ душевному строю. Вселенная слишкомъ притиснула человѣка неотразимою мощью своей цвѣтущей и грозной матеріи... Викторъ Гюго, дожившій до этой новой эры позивитизма, отозвался на нее

презрительнымъ стихомъ, однако же — не безъ смутной тревоги:

«Да, я вѣрилъ, не спуская глазъ съ нашихъ предковъ, что человѣкъ съ гордостью доказалъ существованіе своей души. И вотъ въ настоящую минуту, когда нѣмецъ превозглашаетъ цѣлью существованія нуль и говоритъ мнѣ: «Да здравствуетъ ничтожество!» —я, признаюсь, слушаю его, разинувъ ротъ. И когда важный англичанинъ, корректный, щегольски одѣтый, въ превосходномъ бѣльѣ, говоритъ мнѣ: «Богъ создалъ тебя человѣкомъ, а я тебя дѣлаю обезьяной; постарайся теперь сдѣлаться достойнымъ этой милости!» —подобное повышеніе заставляетъ меня невольно призадуматься» [1]).

Но другой поэтъ, болѣе близкій къ намъ во времени и болѣе правдивый—Тургеневъ — при тѣхъ же обстоятельствахъ почувствовалъ себя уже безпомощнымъ. Вы, конечно, знаете его стихотворенье въ прозѣ «Морское плаваніе», въ которомъ говорится, какъ однажды на кораблѣ онъ пожималъ «черную холодную ручку» тоскующей обезьяны, съ ея «почти человѣческими глазами» — и она успокаивалась отъ

---

[1]) Oui, je croyais, les yeux fixés sur nos ayeux,
Que l'homme avait prouvé superbement son âme.
Aussi, lorsqu'à cette heure un Allemand proclame
Zéro, pour but final et me dit: O, néant,
Salut:—j'en fais ici l'aveu, je suis béant;
Et quand un grave Anglais, correct, bien mis, beau linge
Me dit: Dieu t'a fait homme et moi je te fais singe,
Rends toi digne à présent d'une telle faveur:
Cette promotion me laisse un peu rêveur.

(France et âme. Légende des siècles).

его близости. «И погруженные въ одинаковую, безсознательную думу», разсказываетъ поэтъ, «мы пребывали другъ возлѣ друга, словно родные. Я улыбаюсь теперь... но тогда во мнѣ было другое чувство. — Всѣ мы дѣти одной матери — и мнѣ было пріятно, что бѣдный звѣрекъ такъ довѣрчиво утихалъ и довѣрчиво прислонялся ко мнѣ, словно къ родному».

Какъ хорошо сдѣлалъ нашъ безукоризненный и чуткій художникъ, что изложилъ это стихотвореніе именно въ прозѣ! Выше я воспользовался выраженіемъ Гете «Ich singe, wie der Vogel singt» и сказалъ, что всѣ романтики пѣли какъ птицы. Но мы такъ пѣть уже не можемъ. Мы можемъ пѣть развѣ только какъ слѣпцы, какъ нищіе «у вратъ обители святой»... А нищіе, сколько извѣстно, всегда поютъ скандированной прозой.

Приведенное стихотвореніе В. Гюго озаглавлено «Франція и душа» (France et âme). По мнѣнію поэта, въ его дни, душа еще не исчезла во Франціи. Но онъ заблуждался. Младшее поколѣніе поэтовъ, выступившихъ тогда на сцену, вовсе не оправдывало этой иллюзіи. Сюлли Прюдомъ занялся эстетическими миніатюрами, чуждыми глубокаго вдохновенія. «Парнасцы» предались чисто-литературной гастрономіи, услаждая свой тѣсный кружокъ изысканными мелодіями, которыя, при всей красивости, въ сущности, остаются бездѣлушками. Франсуа Коппе сталъ излагать въ стихахъ сантиментальныя бытовыя картинки. Онъ отполировывалъ разные мелодрамическіе сюжеты, отчасти изъ стараго репертуара, отчасти изъ эпохи реванша. Жанъ Ришпенъ открыто богохульствовалъ,

заявляя, что «наука вспоила его чернымъ молокомъ своихъ горькихъ сосцовъ», и что онъ вѣритъ только тѣмъ истинамъ, которыя ему открыла эта мать. Онъ воспѣвалъ одну чувственность. Ему вторилъ и Катюль Мэндесъ, весьма усовершенствовавшійся въ риѳмованной передачѣ изысканнаго и болѣзненнаго эротизма.

Такъ было во Франціи. За тотъ же періодъ въ Англіи доживалъ свой вѣкъ поэтъ, родившійся въ прошломъ столѣтіи, лауреатъ королевы Викторіи, Теннисонъ, мало распространенный на континентѣ... Въ Германіи никого не было, кромѣ стараго Боденштедта, всего болѣе извѣстнаго по своимъ переводамъ изъ Лермонтова. Въ Австріи, Робертъ Гаммерлингъ, родившійся въ двадцатыхъ годахъ, писалъ превосходныя стихотворенія въ прежнемъ духѣ и даже создалъ необычайно яркую поэму «Агасѳеръ въ Римѣ», но все, что онъ писалъ, не производило и десятой доли того впечатлѣнія, какъ, напримѣръ, маленькій романсъ Дельвига—въ тридцатые годы.

Очевидно, со старыми формами лирики случилось нѣчто непоправимое. Теперь эти формы либо дисгармонируютъ съ новымъ содержаніемъ, либо заставляютъ новыхъ пѣвцовъ, словно посредствомъ заводной пружинки, вяло и подражательно воспѣвать то, что уже давнымъ давно «описано и воспѣто» съ недосягаемою силою. Дѣйствительно. Оглянитесь на эти десятки тысячъ стихотвореній, пестрѣвшихъ въ нашихъ журналахъ, газетахъ и приложеніяхъ къ нимъ за послѣднее тридцатилѣтіе. Всплыло ли изъ моря забвенія хоть одно изъ нихъ? Вспомните эти безчисленные куплеты, воспѣвающіе весну, восходы,

закаты, ночи, сады, аллеи, облака, мечты, любовь, грусть, надежду, восторгъ и отчаяніе—всѣ эти пьески рѣшительно на одно лицо, всѣ онѣ банальны и всѣ забыты.

Какимъ же секретомъ обладали пѣвцы эпохи романтизма? Почему сюжетъ повѣсти укладывался у нихъ въ поэму такъ же легко и естественно, какъ драгоцѣнное ожерелье укладывается въ свою ложбину на бархатѣ футляра? Какъ это имъ удавалось выражать отдѣльныя настроенія своей души въ такихъ стансахъ, которые остаются вѣчными, подобно избраннымъ молитвамъ человѣчества?

Ихъ тайна заключалась въ томъ, что они смотрѣли на жизнь сквозь «магическій кристаллъ», который теперь разбитъ въ дребезги... Независимо отъ своихъ геніальныхъ дарованій (ибо среди тѣхъ поколѣній были и второстепенные таланты), пѣвцы того времени,—повторяю,—обладали тѣмъ цѣльнымъ міросозерцаніемъ, которое дѣлало для каждаго изъ нихъ вѣчно-новыми «всѣ впечатлѣнія бытія». Отсюда свѣжесть и цѣльность ихъ вдохновеній.

Но если бы теперь появились такія же натуры, онѣ бы пришлись не ко времени и не создали бы ничего новаго, значительнаго. Да и при томъ въ наше время ни одна значительная, а тѣмъ болѣе великая натура не можетъ быть цѣльною. Гдѣ же намъ дописаться до прежней гармоніи, существовавшей между вдохновеніемъ и пѣснью?

Вспомните: «Брожу ли я вдоль улицъ шумныхъ», «Для береговъ отчизны дальней», «Выхожу одинъ я на дорогу», «Когда волнуется желтѣющая нива», «Печально я гляжу на наше поколѣнье», «Въ минуту

жизни трудную» — вѣдь это цѣлые отдѣльные міры поэзіи въ нѣсколькихъ строкахъ! Переберите же милліоны стихотвореній, написанныхъ съ того времени самыми тонкими мастерами стиха: возвысилась ли хоть одна изъ этихъ пѣсенъ до такого синтеза чувства? Вобрала ли она въ свои риѳмы хоть сотую долю такой глубокой внутренней теплоты?..

Да, въ наши дни и на все предбудущее время, для всей старой культуры уже не можетъ народиться такихъ поэтовъ, у которыхъ бы «на мысли, дружныя какъ волны, какъ жемчугъ нанизывались слова»... Къ чему же, спрашивается, все еще разливается по всему свѣту вся эта куплетная поддѣлка подъ поэзію? Что изъ нея можетъ вырости? Что изъ нея останется?

V.

Я сказалъ, что если бы теперь и появились подлинные поэты, то они были бы не ко времени. Въ нашей литературѣ какъ разъ есть блестящіе тому примѣры. Вѣдь у насъ и въ сію минуту имѣется два самыхъ настоящихъ поэта, заброшенныхъ къ намъ, словно маленькіе осколки аэролита изъ той сферы, въ которой жили полубоги нашей поэзіи. Кто ихъ оцѣниваетъ и примѣчаетъ? А между тѣмъ это дѣйствительно рѣдчайшіе экземпляры той исчезающей миѳологической породы—быть можетъ, самые послѣдніе потомки Аполлона по прямой линіи: г. Фофановъ и г-жа Лохвицкая. Я не сомнѣваюсь, что каждый, писавшій или пишущій стихи, сознается что только у этихъ двухъ поэтовъ прежній стихъ остался природною формою ихъ рѣчи. Но г. Фофановъ — луна-

тикъ, взирающій на жизнь, какъ на загадочный призракъ, а г-жа Лохвицкая замкнута въ узкомъ сюжетѣ романтической любви и страсти. И оба поэта остаются чуждыми своему времени... Но попробуйте отрезвить Фофанова, приблизить его къ дѣйствительности—и вы не получите отъ него ни одной чудесной строки; попробуйте вывести г-жу Лохвицкую изъ ея сферы—и она уже не будетъ поэтессой.

Здѣсь будетъ кстати привести одно изъ послѣднихъ стихотвореній Фофанова. По своей плѣнительной формѣ оно какъ бы опровергаетъ меня, т. е. какъ бы доказываетъ живучесть прежней поэзіи, но зато по содержанію—вполнѣ поддерживаетъ мои доводы. Поэтъ съ глубокою страстностью жалуется на исчерпанность вдохновенія и умоляетъ искать новыхъ путей:

Ищите новые пути!
Сталъ тѣсенъ міръ, его оковы
Неумолимы и суровы, —
Гдѣ-жъ вѣчнымъ розамъ зацвѣсти?
Ищите новые пути!
Мечты исчерпаны до дна,
Изсякъ источникъ вдохновенья!
Но близко, близко возрожденье,
Иная жизнь — иного сна!
Мечты исчерпаны до дна!
Но есть любовь, но есть сердца...
Великъ и вѣченъ храмъ искусства, —
Жрецы невѣдомаго чувства
Къ нему нисходятъ безъ конца!..
И есть любовь .. и есть сердца...
Мы не въ пустынѣ, не одни,
Дорогъ невѣдомыхъ есть много,
Какъ звѣздъ на небѣ, думъ у Бога,
Какъ сновъ въ загадочной тѣни!..
Мы не въ пустынѣ, не одни!

Читая эти волшебныя строки, сдается, что г. Фофановъ явился къ намъ изъ какого-то фантастическаго царства... Такъ и хочется спросить его: «откуда ты, прелестное дитя?» И намъ остается одно изъ двухъ: либо послѣдовать за г. Фофановымъ въ его сказочный міръ, либо, насладившись звуками его пѣсни, отойти въ сторону... Поэтъ ищетъ чего-то внѣ жизни, тогда какъ его великіе предки озаряли своимъ вдохновеніемъ всю дѣйствительность и при томъ—настолько полно, что не перестаютъ быть близкими намъ и понынѣ. Но душа наша осложнилась и вотъ съ этимъ-то придаткомъ къ нашей прежней душѣ никакъ не справится сіяющая передъ нами старая романтическая форма, въ которую новые поэты все еще пытаются вложить свои настроенія и замыслы. Это чуетъ даже искренно мечтающій г. Фофановъ и взываетъ о «новыхъ путяхъ».

Поэтому ни современный, ни будущій писатель, желающій полно, искренно и прекрасно выразить глубокіе поэтическіе мотивы своей, такъ сказать, новой души, никогда не достигнетъ этого результата, обращаясь къ старымъ формамъ поэзіи.

Но неужели ритма—это природная музыка рѣчи—совсѣмъ исчезнетъ? Вѣдь человѣку всегда будетъ также свойственно ритмовать, какъ ему свойственно напѣвать подъ веселую руку или въ минуту грусти... Да... Но я и не говорю о совершенномъ исчезновеніи ритмы. Я хочу только разъяснить, что въ своихъ прежнихъ симметрическихъ формахъ старый метръ съ его заключительными созвучіями окончательно отслужилъ свою службу для высшихъ цѣлей словеснаго искусства. Теперь нужны совершенно другія

гармоническія комбинаціи словъ. Отъ старой риѳмы вѣетъ такою же стариною, какъ отъ напудренныхъ париковъ, отъ мужскихъ шляпъ со страусовыми перьями, отъ полуженскихъ костюмовъ пажей, и отъ тяжкихъ рыцарскихъ латъ. Всѣми этими вещами мы можемъ любоваться только со сцены. Потому-то и старая риѳма теперь остается пригодною только для эстрады, для нѣсколько приподнятаго и условнаго, но не для искренняго настроенія. Замѣтьте, что декламаторы почти никогда не дерзаютъ плѣнять публику чтеніемъ самыхъ лучшихъ вещей Пушкина и Лермонтова. Некрасовъ, Апухтинъ, Надсонъ и г-жа Щепкина-Куперникъ для этого гораздо пригоднѣе. Но затѣмъ всѣхъ этихъ поэтовъ все-таки затмѣваетъ, по своему внѣшнему успѣху, г. Викторъ Крыловъ, съ его стихотворными монологами, сдѣланными сообразно требованіямъ будничной театральной залы. Риѳма еще налолго останется для романсовъ, для оперныхъ либретто, для традиціонной прикрасы газетъ и журналовъ, для политической шутки, для стихотвореній на извѣстные случаи. Сатирическіе куплеты и гривуазныя пѣсенки въ увеселительныхъ садахъ точно также могутъ еще на неопредѣленное время съ успѣхомъ эксплоатировать риѳму. Но это нисколько не исключаетъ моего основного положенія, что ничего важнаго, глубокаго и вѣчнаго старыя риѳмы уже не въ состояніи воплотить.

Необходимо сдѣлать еще одну оговорку. Старая форма поэзіи могла бы еще возродиться со всею своею прежнею красотою и силою развѣ только въ гимнахъ, псалмахъ и канонахъ какихъ-либо новыхъ религіозныхъ вѣрованій, потому что каждая новая

вѣра вноситъ въ жизнь ту же святую наивность, какая оживляла воображеніе величайшихъ романтиковъ. И опять мы можемъ найти тому наглядный примѣръ въ нашей литературѣ.

Изъ цѣлаго вороха искуснѣйшихъ стихотвореній стараго образца, сочиняемыхъ теперь чуть не ежедневно газетными и журнальными сотрудниками, все-таки наиболѣе выдвинулись религіозно-философскіе куплеты Вл. С. Соловьева. Хотя стихотворенія эти цѣнились по преимуществу вслѣдствіе громкой славы автора на поприщѣ философіи,—но по крайней мѣрѣ божественный мотивъ его сюжетовъ какъ бы оправдывалъ примѣненіе къ нему риѳмы. Замѣчательно, что Соловьевъ, блистательно вышучивавшій декадентовъ за ихъ стихи, былъ совершенно такимъ же декадентомъ въ своей лирикѣ. Многія его пьесы преисполнены весьма темныхъ выраженій и могли бы подвергнуться такимъ же комическимъ пародіямъ, какія онъ сочинялъ на декадентскіе стихи. Религія Соловьева была слишкомъ личная и его религіозная поэзія едва ли войдетъ въ общіе гимны человѣчества. Нѣкоторыя строки Соловьева представляютъ превосходное переложеніе въ риѳмы различныхъ философскихъ формулъ. Мистицизмъ Соловьева былъ доктринальный, а не лирическій. И въ этомъ отношеніи, т. е. по своей лирической глубинѣ и прелести, немногія вещи стараго поэта Тютчева на философскія темы куда выше всего, что написалъ въ риѳмахъ Соловьевъ. И здѣсь, слѣдовательно, сказался тотъ же законъ исторической эволюціи, которымъ я теперь занимаюсь. Законъ этотъ можетъ быть выраженъ въ такомъ общемъ положеніи: *считая отъ середины истекшаго*

столѣтія, внутренняя поэтичность стихотворныхъ произведеній обратно пропорціональна ихъ близости къ нашему времени, т. е., чѣмъ дальше стихотвореніе отъ нашихъ дней, тѣмъ болѣе шансовъ найти въ немъ истинную поэзію.

Сюжеты философско-религіозные все же наиболѣе влекутъ къ себѣ выдающихся современныхъ пѣвцовъ. Но и эти сюжеты плохо уживаются со старыми формами. Напримѣръ, строфы Минскаго, составляющія введеніе въ его драмѣ «Альма», такъ же доктринальны, какъ стихи Соловьева. Имѣютъ своихъ поклонниковъ и стихотворенія З. Гиппіусъ на ту же тему,—вещи безспорно талантливыя, оригинальныя, а иногда и глубокія, но—скорѣе высокомѣрно-умныя, нежели поэтическія. Космическая лирика весьма искуснаго версификатора К. Бальмонта еще не опредѣлилась. Личность поэта, фанатически преданнаго своему искусству, и его мягкая натура чрезвычайно симпатичны. А внѣшній стихотворный талантъ Бальмонта по истинѣ замѣчателенъ Но едва ли его лирика глубоко западетъ въ чье либо сердце. Едва ли на подобныхъ стихахъ могутъ воскреснуть отжившія формы поэзіи.

Здѣсь я незамѣтнымъ образомъ подошелъ къ декаденству, т. е. къ такой обширной темѣ, которой слѣдовало бы посвятить особый этюдъ. Я долженъ сказать о декаденствѣ нѣсколько словъ для цѣльности моего очерка. Не буду касаться западнаго декадентства, которое ведетъ свое начало отъ Бодэлера, исходящаго въ свою очередь отъ Э. Поэ. Это завело бы меня слишкомъ далеко. Ограничусь предѣлами нашей литературы.

VI.

Извѣстно, что романтизмъ, низведя поэзію съ ея прежнихъ напыщенно-высокихъ сюжетовъ, приблизилъ ее къ жизни. Было время, когда «Чайльдъ-Гарольдъ» и «Онѣгинъ» считались униженіемъ поэзіи. Но, съ годами, и самый романтизмъ началъ казаться слишкомъ правильною, гладкою, изящною и симметрическою формою творчества для передачи жизни. Явилась потребность выразить, такъ сказать, микроскопію духа. Понадобилось кое-что замутить въ прежнихъ ясныхъ мелодіяхъ. И собственно въ нашей лирикѣ, однимъ изъ первыхъ декадентовъ можно было бы считать Фета. Онъ первый началъ писать стихотворенія съ самымъ неопредѣленнымъ содержаніемъ, почти непонятныя, за что въ свое время и подвергался немалому вышучиванію. Но, будучи по природѣ романтикомъ, Фетъ, передавая свои настроенія, случайныя, какъ грезы, — еще вполнѣ уживался въ законченныхъ формахъ плѣнительной музыки своихъ предшественниковъ.

Но уже несомнѣннымъ родоначальникомъ декадентовъ явился К. К. Случевскій. Послѣ двухъ-трехъ прекрасныхъ стихотвореній въ прежнемъ родѣ, попавшихъ во всѣ хрестоматіи, Случевскій сразу повернулъ въ сторону и вышелъ на самостоятельную дорогу. Онъ первый растрепалъ романтическій стихъ до полнаго пренебреженія къ деталямъ. Онъ началъ писать эскизно, порой даже сумбурно, вводя читателя въ дебри своихъ мыслей и впечатлѣній, почти недоступныхъ постороннему, — записывалъ рѣзкія,

подчасъ неуклюжія картинки съ натуры,—излагалъ въ стихахъ свою мечтательную философію—и заботился только объ одномъ, чтобы поскорѣе выразить все, что проходило черезъ его голову и сердце, рискуя быть или совсѣмъ непонятымъ или осмѣяннымъ. Этимъ способомъ онъ исписалъ цѣлые томы стиховъ, создалъ странныя большія поэмы, почти ни въ комъ не вызвавшія сочувствія, и выдержалъ свой путь черезъ всѣ антипоэтическіе годы въ нашей литературѣ вплоть до нашихъ дней Г. Розановъ справедливо замѣтилъ, что Л. Толстой и Достоевскій были декадентами въ романѣ. Дѣйствительно, вѣдь оба они рисковали быть совсѣмъ непонятыми, когда совершенно заново выступали: первый—съ своимъ причудливымъ психологическимъ анализомъ, а второй—съ своимъ дерзновеннымъ изслѣдованіемъ самыхъ мучительныхъ глубинъ человѣческаго духа. Въ моей замѣткѣ о Л. Толстомъ я уже напоминалъ, что въ свое время лучшія страницы «Войны и Мира» вызывали глумленіе критики О Достоевскомъ и говорить нечего. Почти въ теченіе всей его жизни онъ признавался писателемъ больнымъ, читать котораго тяжело, скучно и даже вредно. Когда я первый написалъ этюдъ о «Братьяхъ Карамазовыхъ», то узналъ, что лучшіе наши литераторы еще не полюбопытствовали «одолѣть» это великое произведеніе. Такъ медленно доставалось общее признаніе Толстому и Достоевскому. Что же мудренаго, если и Случевскому приходилось ждать. Но вотъ, всего нѣсколько лѣтъ назадъ, къ Случевскому отнеслась съ полнѣйшимъ сочувствіемъ вся братія поэтовъ, до младшихъ включительно. Въ особенности понравились его «Пѣсни

изъ уголка». Влад. С. Соловьевъ нашелъ въ нихъ мотивы, соотвѣтствующіе своей музѣ и привѣтствовалъ почтеннаго автора слѣдующими строфами:

Какая осень! Странно что-то:
Хоть безъ жары и бурныхъ грозъ,
Твой день отъ солнцеповорота
Не убывалъ, а только росъ.
Такъ пусть онъ блещетъ и зимою. (т. е. въ старости)
Когда-жъ блистать не станетъ въ мочь,
Засвѣтитъ вѣщею зарею,—
Зарей во всю нѣмую ночь.

Соловьевъ, какъ видите, закончилъ стихотвореніе своимъ любимымъ аккордомъ о безсмертіи души.

Итакъ, подошло время и для Случевскаго. Содержаніе его поэзіи оказалось современнымъ, — оно соотвѣтствовало рефлектирующей и мечтающей, галлюцинирующей, разрозненной и хаотической современной душѣ... Содержаніе соотвѣтствовало. Да. Но — форма?! Случаевскій отчасти пробовалъ ввести въ поэзію то, что Толстой и Достоевскій ввели въ романъ. Но къ прежней лирической формѣ его содержаніе положительно не подошло. Слишкомъ громаднымъ оказалось количество диссонасовъ! Усилія поэта часто выходили траги-комическими... Мыслимо ли, въ самомъ дѣлѣ, приравнять, съ какой бы то ни было точки зрѣнія, эти небрежныя, мѣстами неграмматическія въ своей смѣлости строфы—къ тѣмъ великимъ и нерушимымъ въ своей вѣчной красотѣ стихамъ, гдѣ каждое слово остается незыблемымъ на своемъ мѣстѣ, неуязвимымъ, какъ законъ природы... У Случевскаго, напримѣръ, встрѣчается еще небывалый въ русской

рѣчи hiatus, — непрерывное стеченіе подъ-рядъ пяти гласныхъ, въ стихѣ.

Клянусь всею явью и сномъ

(е, ю, я, ю, и). А въ другомъ стихѣ — такое же одновременное стеченіе согласныхъ и гласныхъ:

Изъ цифръ и буквъ *вы выберете* *тъ*..

Содержаніе современно, но форма не годится. Дѣятельность Случевскаго несомнѣнно останется поучительнымъ памятникомъ историческаго перелома въ поэзіи.

Я назвалъ мою замѣтку «Вырожденіе риѳмы» [1]). Заглавіе можетъ вызвать недоумѣніе. «Какъ, скажутъ, развѣ риѳма обѣднѣла?» Спѣшу отвѣтить: о, нѣтъ! она расплодилась, сдѣлалась общедоступною, она стала «на колоколъ похожей, въ который можетъ зазвонить на площади любой прохожій» — она даже усовершенствовалась. Но и это не помогаетъ дѣлу.

Въ противоположность нашему Случевскому возьмите, напримѣръ, современнаго французскаго поэта Ростана. Каждый его стихъ великолѣпенъ, какъ ювелирная вещица. Но съ Ростаномъ — другая бѣда! Форма удивительна, зато содержаніе необыкновенно пошло. Его лже-пасторальныя, лже-рыцарскія и лже-патріотическія пьесы — «Романтики», «Принцесса

[1]) Г. Энгельгардъ справедливо замѣтилъ, что я употребилъ въ этомъ заглавіи «метонимію», обозначивъ цѣлое наименованіемъ части. Дѣйствительно. Какъ же было иначе озаглавить очеркъ? «Вырожденіе всѣхъ старыхъ метрическихъ формъ поэзіи?» Это было бы слишкомъ длинно Я назвалъ риѳму, какъ наиболѣе прославленную и любимую изъ этихъ формъ.

Греза», «Орленокъ»—пользуются громаднымъ, чистобалаганнымъ успѣхомъ. Но въ нихъ дѣйствуютъ не люди, а книжныя маріонетки. И вся поэзія Ростана напоминаетъ мнѣ вылощенную до сіянія фальшивую монету, которая, доставшись въ сколько-нибудь опытныя руки, тотчасъ же тупо шлепается на столъ, не издавая изнутри ни малѣйшаго звона.

И вотъ, мнѣ кажется, эта антитеза — Случаевскій и Ростанъ — всего лучше доказываетъ вырожденіе риѳмы. Если содержаніе искренно и своевременно — зато форма плоха, когда форма превосходна — содержаніе фальшиво. «Распадъ», какъ выразился бы медикъ, установленъ вполнѣ.

VII.

Итакъ, слѣдовало бы оставить въ покоѣ омертвѣлыя формы великой старой поэзіи. Мнѣ думалось, что настало время высказаться объ этомъ открыто. Я могу ошибаться, но едва ли далекъ отъ истины. Мнѣ въ особенности не хотѣлось бы выразить даже косвенное несочувствіе весьма даровитымъ представителямъ старой метрической формы, подвизающимся теперь въ нашей литературѣ, съ полною вѣрою въ свое призваніе. Между ними есть безспорно люди со вкусомъ и съ хорошею техникою. У насъ ихъ не мало... Боюсь, что даже всѣхъ не перечислю: Ап. Коринфскій, Фругъ, Лихачевъ, Черниговецъ, Вл. Жуковскій, Ѳ. Сологубъ, Аллегро и т. д.

Возьмемъ, напримѣръ, Ѳ. Сологуба, котораго многіе изъ его собратьевъ ставятъ довольно высоко и причисляютъ къ «новымъ». Приведу, на выборъ, три

его стихотворенія, дающія возможность ознакомиться со всей его музой

Вотъ первое—монологъ Смерти къ поэту:

Слабѣютъ яростныя стрѣлы
Земныхъ страстей,—
Сомкни глаза. Близки предѣлы
Твоихъ путей.
Не обману тебя больного,—
Утѣшься, вѣрь,
Изъ заточенія земного
Открою дверь.
Въ твоей таинственной отчизнѣ,
Въ краю святомъ,
Гдѣ ты покоился до жизни
Господнимъ сномъ,
Гдѣ умираютъ злые шумы
Земныхъ тревогъ,—
Исполнивъ творческія думы,
Почіетъ Богъ.
И ты взойдешь, какъ дымъ кадильный,
Въ его покой,
Оставя тлѣть въ землѣ могильной
Твой прахъ земной.

Согласенъ, что стихотвореніе звучно и красиво. Но вѣдь это—упражненіе на старую тему безъ единаго оригинальнаго штриха. Замѣчу только, что мажорный тонъ едва ли удачно выбранъ для такого сюжета. По моему мнѣнію, стихотвореніе это совершенно блѣднѣетъ передъ трогательною музыкою простыхъ евангельскихъ словъ: «Пріидите ко Мнѣ вси труждающіеся и обремененніи и Азъ упокою вы».

А вотъ еще два стихотворенія, носящія общее заглавіе «Тайна».

I.

Кругомъ обставшіе меня
Всегда безмолвные предметы,
Лучами тайнаго огня
Вы осіяны и согрѣты.
Безумно-радостной мечтой
Себя предъ вами забавляю,—
За вашей грубой пеленой
Нездѣшній міръ я различаю.
За всѣмъ, что мнѣ являетъ свѣтъ,
Мнѣ взоръ мечтается нездѣшній.
Всегда мнѣ кто-то шлетъ привѣтъ
Порой осеннею и вешней.
Отъ мѣста къ мѣсту я иду,
Природу строго испытую,
Того, что скрыто, вѣчно жду,
И съ тѣмъ, что явлено, враждую.
Хотя, быть можетъ, обрѣсти
Я вѣчной тайны не сумѣю.
Но къ ней ведущіе пути
Я не изслѣдовать не смѣю [1]).
Иду въ пустынныя мѣста,
Гдѣ жизнь все та-же, что и прежде,
И шуму каждаго листа
Внимаю въ трепетной надеждѣ.
Къ закату дня, уставъ искать,
Не находя моей богини.
Спѣшу въ мечтаніяхъ создать
Черты таящейся святыни.
Какой-то давній, вѣщій сонъ
Припоминаю слабо, смутно.

[1]) Чисто канцелярскій оборотъ рѣчи, вродѣ «нельзя не признать».

Вотъ-вотъ маячитъ въ сердцѣ онъ.—
И погасаетъ поминутно
Или надежды устремлять
Къ тебѣ, таинственно грядущей,
Къ тебѣ, святую благодать
Успокоенія несущей?
И только ты въ завѣтный срокъ,
Опредѣливъ конецъ дорогамъ,
Меня поставишь на порогъ
Передъ таинственнымъ чертогомъ?

II.

Бѣлая тьма созидаетъ предметы
И обольщаетъ меня.
Жадно ловлю я душою просвѣты
Въ область нетлѣннаго дня
Кто же внесетъ въ заточенье земное
Свѣточъ, пугающій тьму?
Скоро-ль безсмертное, сердцу родное,
Въ свѣтѣ его я пойму?
Или навѣкъ нерушима преграда
Бѣлой обманчивой тьмы,
И безконечно томиться мнѣ надо,
И не уйти изъ тюрьмы?

Итакъ, вы видите, что поэтъ постоянно порывается въ «нездѣшній міръ», въ «область нетлѣннаго дня», въ свою «таинственную отчизну», гдѣ онъ «покоился до жизни».

Въ этомъ родѣ вся поэзія г. Сологуба. Но въ такомъ случаѣ не заключается ли вся эта поэзія въ нѣсколькихъ строчкахъ Лермонтовскаго стихотворенія «Ангелъ»? Этотъ великій, плавно несущійся въ облакахъ Ангелъ ежедневно и еженощно наполняетъ землю цѣлыми тысячами младенцевъ, которые затѣмъ,

подобно г. Сологубу, всю жизнь тоскуютъ о своей небесной отчизнѣ и которымъ «скучныя пѣсни земли» никогда не смогутъ замѣнить «звуковъ небесъ». Какимъ послѣ этого блѣднымъ и маленькимъ представляется этотъ запоздалый романтикъ въ сравненіи съ поэтами той чудесной эпохи, исчерпавшей рѣшительно всѣ сюжеты, воплощаемые въ риѳмованные звуки...

Поэтому, чѣмъ чаще я встрѣчаюсь съ произведеніями лириковъ послѣдняго времени, тѣмъ болѣе вижу, что ихъ пьесы на прежніе мотивы блѣднѣе оригиналовъ, а болѣе современныя какъ-то придуманы, проникнуты горемычнымъ резонерствомъ, заплатаны уклончивыми словечками и вообще до странности не соотвѣтствуютъ по своему содержанію все тѣмъ же яснымъ и пѣвучимъ строфамъ романтиковъ. И мнѣ хочется сказать имъ «Lasciate ogni speranza!» И мнѣ все болѣе отчетливо виднѣется надъ старою формою поэзіи величавая надпись: requiescat in pace! Всѣ эти пѣвцы надѣются сохранить этотъ чудесный метръ до пришествія новаго Пушкина. «Вотъ пріѣдетъ баринъ»—и загорятся неувядаемыя строфы свѣтомъ новой могучей поэзіи. Но я, увы, въ это не вѣрю. Для меня ясно, что будущій геній музыкальной лирики прежде всего будетъ чуткимъ художникомъ и что онъ сразу угадаетъ дисгармонію между теперешней формой и новымъ содержаніемъ. А затѣмъ такой геній вообще явится не сразу. Сперва приготовьте для него хотя бы зачатки новыхъ мелодій...

Декаденты ищутъ новыхъ формъ. Пока они какъ бы поневолѣ только отрицаютъ старыя формы тѣмъ, что заполняютъ ихъ непостижимымъ вздоромъ, по

малороссійской пословицѣ: »хошь гірше, та инше»— хоть бы хуже, но по другому. Быть можетъ и вся поэзія Случевскаго и всѣ курьезныя пробы декадентовъ составляютъ лишь черновые наброски,— одну лишь подготовку для того, чтобы выработать сперва содержаніе, а затѣмъ и форму новой лирики. Предсказывать трудно. Одинъ изъ современнѣйшихъ по своему настроенію поэтовъ, бельгіецъ Мэтерлинкъ, предпочелъ выражать себя въ драматизированной прозѣ—отрывистой и печально-мелодической. Во Франціи особенною популярностью пользуется недавно умершій поэтъ Верленъ (поэтъ, впрочемъ, довольно старый, ровесникъ Франсуа Коппе). Если его сравнить съ нашими писателями, то онъ больше всего подошелъ бы къ Фету, съ его влеченіемъ къ безсознательной романтической музыкѣ. Тамъ же, во Франціи, въ послѣднее время все чаще пишутъ стихотворенія въ прозѣ, съ аллитераціями, съ риѳмами по серединѣ фразы и т. п. Быть можетъ, новая лирическая форма будетъ чѣмъ-то среднимъ между яснымъ гекзаметромъ Гомера и лихорадочной прозой Достоевскаго,—быть можетъ, поэзія возвратится къ надрывающей душу мелодіи библейской прозы или къ ритму церковныхъ молитвъ. . [1]).

А можетъ быть, мы теперь находимся вообще передъ гибелью всѣхъ старыхъ формъ искусства и

---

[1]) Я. П. Полонскій говорилъ мнѣ, что онъ написалъ цѣлую поэму неизвѣстнымъ ему ранѣе метромъ, который онъ заимствовалъ изъ первыхъ словъ молитвы Господней:

Отче нашъ, Иже́ еси на небеси.

форма лирическая, какъ самая давняя, отживаетъ ранѣе другихъ...

Но такъ или иначе, для прежней метрической поэзіи, говоря словами Мити Карамазова, «циклъ времени завершенъ». Если бы снова народился величайшій мастеръ этой формы, то онъ уже не сумѣлъ бы сказать на языкѣ своихъ предшественниковъ ничего болѣе великаго чѣмъ то, что они высказали.

Омертвѣла ли, однако, сама поэзія? О, нѣтъ! Болѣе, чѣмъ когда-либо, она снова вступаетъ въ свои права. Она, можно сказать, со всѣхъ концовъ начинаетъ проникать собою всю современную литературу. Теперь не трудно назвать, сколько угодно, природныхъ лириковъ не только между повѣтствователями, но даже среди газетныхъ публицистовъ и фельетонистовъ. Прежній метръ создалъ поэзію, которая сдѣлалась теперь стариною. Со временемъ эта старина обратится въ недосягаемо-великую, вѣчную древность. Но поэзія не исчезнетъ съ отреченіемъ отъ старой лирики. Нынѣ эта прежняя лирика атрофировалась, обратилась въ «рудиментарный отростокъ».

Но если бы даже насталъ день ея смерти, то и тогда можно будетъ все-таки воскликнуть: «да здравствуетъ поэзія»!

VIII.

На этомъ оканчивались мои замѣтки почти въ томъ видѣ, какъ я ихъ первоначально набросалъ. Теперь позвольте разсказать, какъ онѣ возникли и что я услышалъ, когда ознакомилъ съ моей рукописью нѣкоторыхъ спеціалистовъ поэзіи и критики.

Когда послѣ смерти Полонскаго старѣйшій изъ поэтовъ, К. К. Случевскій, перенесъ къ себѣ его «пятницы», съ правомъ входа на нихъ только для поэтовъ,—я, хотя и «отставной», былъ приглашенъ на эти собранія. Въ первое же мое посѣщеніе я высказалъ сомнѣніе въ жизнеспособности Парнаса. Мое заявленіе, долженъ правду сказать, было встрѣчено не только безъ негодованія, но съ весьма объективною любознательностью. Присутствующіе нашли вопросъ интереснымъ и пожелали выслушать мои доказательства Но что же тутъ было доказывать? Такія вещи просто чувствуются. . Я отвѣтилъ, что вопросъ этотъ мнѣ представляется рѣшеннымъ какъ-то безотчетно и до того ясно, что мнѣ было бы и трудно, и скучно что-либо доказывать.

Прошелъ годъ. Нѣкоторые изъ сомнѣвавшихся уже понемногу склонялись къ моему мнѣнію. Въ началѣ прошлаго года я встрѣтился въ одномъ обществѣ съ Буренинымъ, Случевскимъ и Загуляевымъ. Мы заговорили на ту же тему. Буренинъ замѣтилъ: «да, пожалуй, вы правы». Случевскій горячо возражалъ, а Загуляевъ самымъ рѣшительнымъ образомъ примкнулъ ко мнѣ. Наконецъ, настоящею осенью, въ одномъ изъ фельетоновъ «Новаго Времени» (не помню даже въ чьемъ), совсѣмъ вскользь было высказано предложеніе, что «стихи исчезнутъ». Я видѣлъ, что эволюція въ лирикѣ уже подмѣчена другими, что мое наблюденіе оправдывается самою жизнью и мнѣ подумалось, что нѣтъ никакой надобности говорить о вещахъ, которыя уже достаточно обозначились: пройдетъ время—онѣ станутъ очевидными. Но меня подбивали — и вотъ я высказалъ мою мысль, какъ умѣлъ.

Тогда мнѣ пришлось выслушать замѣчанія, которыя я здѣсь привожу, въ ожиданіи, конечно, еще новыхъ и новыхъ. Въ виду интимности моихъ бесѣдъ считаю излишнимъ называть имена. Два образованнѣйшихъ критика розошлись: одинъ сказалъ, «что вопросъ представляется ему поставленнымъ вѣрно и не нуждается въ дальнѣйшей мотивировкѣ, потому что это повредило бы цѣльности». Другой, прочитавъ рукопись, отозвался, безъ мотивовъ, что онъ «не совсѣмъ согласенъ» Но любопытнѣе всего мнѣніе нѣсколькихъ поэтовъ. Долженъ оговориться, что съ завѣдомыми врагами вопроса, которые ничего о немъ и слышать не хотѣли, я, конечно, не совѣщался.

Одинъ изъ поэтовъ сказалъ мнѣ:

«Все, что вы говорите, невѣрно. Вы словно оглохли, или не хотите слышать новыхъ пѣсенъ и мотивовъ, которые уже есть въ поэзіи и вполнѣ слились съ тою же лирическою формою. Странное дѣло! Какъ это возможно, чтобы люди выражали себя въ этой формѣ непрерывно въ теченіе цѣлыхъ сорока лѣтъ и ничего не выразили! Разберите же ихъ произведенія внимательно, прислушайтесь къ нимъ и тогда, по крайней мѣрѣ, вы будете говорить во всеоружіи доказательствъ Да и какъ оставить эту форму, когда никакой другой съ основанія міра не выдумано и когда она просто природна у человѣка. .

Согласенъ, что мой выводъ былъ бы нагляднѣе, если бы я подробно разобралъ произведенія новѣйшихъ поэтовъ, но вѣдь я не исчерпываю вопроса, а только ставлю его, и для этой цѣли мнѣ было достаточно того, что я высказалъ.

Но я нашелъ среди поэтовъ и моихъ единомышленниковъ. Они говорили: «Практически вы правы. Съ прежнею метрическою формою мы плохо уживаемся; ничего съ этимъ не подѣлаешь! Но васъ можно упрекнуть въ томъ, что вы равнодушно хороните мертваго и мало увлекаетесь самою важною темою,— вѣрою въ воскресеніе. Вы обрываете замѣтки на самомъ существенномъ и любопытномъ. А здѣсь собственно и начинается вопросъ» ..

Предоставляю судить по тексту моего очерка, равнодушенъ ли я къ великой покойницѣ? Правда, я не увлекаюсь заботою о поэзіи будущаго, но это лишь потому, что за поэзію я слишкомъ спокоенъ — она есть и будетъ А въ какой формѣ—не все ли равно?

Послѣ всѣхъ этихъ споровъ, я рѣшился огласить передъ публикой и мои замѣтки и вызванныя ими возраженія.

1900 г.

Театръ молодого вѣка.

(ТРУППА МОСКОВСКАГО ХУДОЖЕСТВЕННАГО ТЕАТРА).

I.

Мнѣ довелось быть всего на двухъ представленіяхъ московской труппы въ Петербургѣ. Я видѣлъ пьесы Чехова «Дядя Ваня» и «Три сестры». Впечатлѣніе было неожиданное и сильное, какъ будто я вдругъ проснулся черезъ сто лѣтъ послѣ всего, ранѣе видѣннаго мною на сценѣ, и нашелъ театръ вполнѣ преобразованнымъ, согласно давнишнимъ, безотчетнымъ требованіемъ моего вкуса. Я встрѣтилъ простоту и гармонію, т. е. то, что было всегда чуждо моимъ понятіямъ о театрѣ. И дѣйствительно, — вѣдь все фальшивое и рѣзкое всегда называется въ общежитіи «театральнымъ».

Быть можетъ, такому впечатлѣнію содѣйствовали пьесы Чехова, съ ихъ простымъ содержаніемъ безъ яркихъ фигуръ, безъ интриги. Въ нихъ нѣтъ драмы ни въ смыслѣ напряженнаго дѣйствія, ни въ смыслѣ назрѣвающей и неизбѣжной катастрофы. Выстрѣлы въ концѣ, — вотъ ихъ единственная дань старой манерѣ. По правдѣ сказать, эти выстрѣлы едва ли и

нужны. Дядя Ваня, вмѣсто стрѣлянія въ профессора, могъ бы съ такимъ же успѣхомъ просто-напросто приколотить его. Въ «Трехъ сестрахъ» бретеръ Соленый убиваетъ барона Тузенбаха,—но вѣдь бретеръ можетъ убить кого угодно. Въ «Чайкѣ» до послѣдней секунды нельзя предвидѣть, кто застрѣлится: Нина Зарѣчная или Треплевъ. Словомъ, единственный драматическій элементъ въ пьесахъ Чехова, это—царящая въ нихъ *тоска жизни*. И въ этомъ отношеніи его драмы ничѣмъ не отличаются отъ его разсказовъ. Чеховскія пьесы вообще правильнѣе было бы назвать разсказами въ сценахъ. Въ нихъ, какъ и въ повѣстяхъ Чехова, повседневная психологія и поэзія жизни явно окрашены медико-элегическими мотивами. Медикъ по образованію, Чеховъ-поэтъ неизмѣнно терзается мыслью о зависимости души отъ тѣла и о безслѣдности нашего существованія. Тѣми же вопросами мучился и Тургеневъ. У Чехова есть и другая сродная черта съ Тургеневымъ. Онъ обладаетъ несомнѣннымъ даромъ схватывать особенности самыхъ разнообразныхъ человѣческихъ фигуръ и придавать каждой изъ нихъ опредѣленный обликъ. Всѣ его дѣйствующія лица, хотя бы едва намѣченныя, представляютъ живыя человѣческія разновидности. И вотъ эта-то способность Чехова возбуждаетъ интересъ ко всѣмъ его произведеніямъ, хотя бы въ нихъ почти не было никакой завязки.

Съ пьесами Чехова московская труппа сдѣлала истинныя чудеса. Можно сказать, что Чеховъ написалъ только ихъ либретто, а художественное товарищество артистовъ создало для нихъ музыку; авторъ далъ однѣ тѣлесныя оболочки, а труппа «вдохнула въ

нихъ дыханіе жизни». Прочтите пьесы и затѣмъ посмотрите на ихъ исполненіе,—вы увидите, какое громадное творчество проявили актеры. Вы почувствуете, что всѣ мелочи обсуждались сообща, что это была работа согласнаго хора, что исполнители разгадали автора вполнѣ, что они воскресили всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, придали имъ опредѣленные образы, усвоили каждому изъ нихъ соотвѣтствующіе манеры, походку, говоръ, и что затѣмъ уже каждый почувствовалъ себя въ своей роли, какъ бы рожденный въ ней.

Въ видѣ упрека труппѣ нѣкоторые говорили, что если во второй разъ посмотришь ту же пьесу въ исполненіи московскихъ артистовъ, то убѣдишься, до какой степени все придумано и заучено,—все повторяется одинаково, іоту въ іоту, и добавляли:—«Какое же тутъ вдохновеніе? Какая же это игра?»

Публика постоянно смѣшиваетъ вдохновеніе съ импровизаціей, тогда какъ понятія эти не только не сходны, но почти противоположны. Импровизація въ искусствѣ большею частью—пустая шумиха. Ничто прекрасное и совершенное не создается сразу. Вдохновеніемъ называется лишь такое возбужденное состояніе художника, когда онъ увлекается извѣстною цѣлью, и когда всѣ его творческія силы напряжены для ея достиженія. Но пока цѣль достигается, предстоитъ еще громадный трудъ. Всѣмъ извѣстны перечеркнутые безчисленное множество разъ черновики Пушкинскихъ и Лермонтовскихъ стиховъ. А между тѣмъ въ послѣдней отдѣлкѣ стихи эти кажутся легкими, какъ воздухъ и естественными, какъ самое простое выраженіе мыслей. Съ такимъ же трудомъ доста-

валась Л. Толстому его подкупающая «простота» и съ еще большими мученіями Флобэру—его безупречная проза. Каждому художнику приходится нескончаемо передѣлывать форму, пока онъ не найдетъ то единственное выраженіе, которое воплощаетъ его мысль и чувство. Но если это выраженіе есть единственное, ничѣмъ другимъ незамѣнимое, то, значитъ, уже и никакихъ варіантовъ быть не можетъ. Та жа работа происходитъ и у актера. Онъ ищетъ, обдумываетъ, мѣняетъ интонацію, мимику, жесты, движенія,—и, наконецъ, находитъ все въ совокупности до послѣдней точки. И ужъ тогда—кончено. Тогда уже онъ будетъ каждый разъ входить въ найденную и созданную имъ форму, какъ въ свою природную оболочку. Онъ уже никогда не будетъ въ этой формѣ ни холоденъ, ни механиченъ, потому что онъ согрѣлъ ее для себя тѣмъ вдохновеніемъ, которое привело его къ ней. И, повторяясь до мелочей, онъ все-таки будетъ жить на сценѣ заново каждый разъ. Его слезы, улыбки и восклицанія будутъ все-таки каждый разъ теплыми, свѣжими и сердечными.

II.

Обстановочная сторона пьесъ, даваемыхъ московской труппой, доставляетъ истинную отраду каждому, кто понимаетъ искусство. Просторная перспектива жилого помѣщенія, обиліе мелкихъ вещей повседневнаго обихода и строгая индивидуализація ихъ для даннаго сюжета, стѣны безъ кулисъ, съ уютно приставленною къ нимъ мебелью, внутреннія лѣстницы, дверь въ сѣни, сквозь которую видна верхняя пло-

щадка съ вѣшалкой, бой часовъ, топка печи съ воемъ вѣтра, всѣ эти «мелочи» жизни подвергались большому вышучиванію въ печати. Называли это чрезмѣрной «реализаціей искусства», укоряли московскихъ артистовъ въ подражаніи мейнингенцамъ. Однако же художественная сила и свѣжесть новаго пріема дѣлали свое дѣло: зрители поддавались обаянію иллюзіи. Конечно, мейнингенцы сыграли свою роль въ этомъ прогрессѣ театра. Но они сдѣлали, такъ сказать, лишь одну формальную, чисто-внѣшнюю революцію. Они слишкомъ ударились въ обстановку. На ихъ драматическія представленія публика шла просто, какъ въ панораму. Мейнингенцы давали богатѣйшія картины тронныхъ залъ, горныхъ пейзажей съ туманомъ, грозою и восходами солнца, изображали возведеніе рабочими крѣпостныхъ стѣнъ, давали подлинные снимки средневѣковыхъ облаченій и предметовъ домашняго обихода,—словомъ, давали столько для глаза, что содержаніе пьесъ уже теряло значеніе, и люди, не знавшіе ни одного слова по-нѣмецки, съ большимъ удовольствіемъ посѣщали ихъ спектакли.

Ничего подобнаго нѣтъ у московской труппы. Не знающій по-русски не получитъ отъ нея никакого интереснаго зрѣлища. Онъ увидитъ лишь самыя будничныя картины и не встрѣтитъ никакой эффектной перемѣны декораціи. Но тотъ, кто понимаетъ жизнь дѣйствующихъ лицъ, испытываетъ громаднѣйшее облегченіе въ воспринятіи ихъ жизни, благодаря этой, какъ о ней говорятъ,—«реалистической», а въ сущности необходимой, правдивой и художественной подготовкѣ зрѣлища.

Успѣхъ московскихъ гостей въ С.-Петербургѣ былъ выдающійся и даже, какъ принято выражаться въ газетахъ, прямо «сенсаціонный». Особенно понравились «Три сестры». Онѣ возбудили такой шумъ, что критика сочла долгомъ понизить восторгъ публики и стала доказывать, что пьеса Чехова — вещь посредственная. Вооружились и публицисты. По ихъ мнѣнію, Чеховъ оклеветалъ провинцію. Нельзя повѣрить, чтобы тамъ существовала такая пустая и безотрадная жизнь. Въ нашей провинціи есть множество бодрыхъ труженниковъ и т. д., и т. д.

Однако же и критики, и публицисты едва ли справедливо отнеслись къ этому произведенію. Лучше критики пьесы—актеры, потому что только они одни настоящимъ образомъ истолковываютъ автора передъ судомъ общества. Они одни всѣмъ своимъ существомъ воспринимаютъ изъ пьесы все, что въ ней есть живого, и даютъ почувствовать это живое публикѣ. Допустимъ, что цѣлая половина прелести создана актерами, но зато другая, первая половина принадлежитъ автору. Тогда мы помиримся на выводѣ, что передъ нами — чудесный продуктъ сотрудничества между писателемъ и труппой. Такъ или иначе, но получилось нѣчто живое и прекрасное.

Нужно ли говорить, что Чеховъ не имѣлъ ни малѣйшаго намѣренія съ какой бы то ни было точки зрѣнія чернить наши захолустья? Если въ пьесѣ имѣется унылый припѣвъ: «въ Москву! въ Москву!», то вѣдь, кажется, ясно, что это не болѣе, какъ общечеловѣческій порывъ молодыхъ существованій куда-то вдаль, гдѣ насъ нѣтъ. Въ дѣйствительности же, пьеса даетъ намъ только грустную поэтическую повѣсть

цѣлой семьи. Гдѣ-то въ прошломъ рисуются передъ нами родители: гостепріимный генералъ и его милая жена. Осталось молодое поколѣнье: три сестры и братъ Старшая сестра — Ольга, отказавшись отъ личнаго счастья, стала во главѣ дома; средняя — Маша — порывистая, страстная — замужемъ за учителемъ, а младшая — Ирина — цѣломудренная идеалистка. Ихъ братъ Андрей предназначалъ было себя къ ученой карьерѣ, но влюбился въ пустую мѣщаночку, женился и осѣлъ въ провинціи. Всѣ эти люди живутъ однимъ домомъ. Вы видите ихъ гостей и знакомыхъ. Вся ихъ жизнь передъ вами наружу. Два добродушныхъ офицерика привязаны къ этому семейству. Старый докторъ, когда-то обожавшій покойную мать, особенно нѣжно любитъ младшую сестру — Ирину. За тою же сестрою ухаживаютъ благородный, глубокомысленный поручикъ Тузенбахъ и глупый, злобный дуэлистъ штабсъ-капитанъ Соленый. У сестры Маши завязывается романъ съ батарейнымъ командиромъ Вершининымъ, несчастнымъ въ семейной жизни. Братъ Андрей окончательно подпадаетъ подъ власть своей жены, которая надуваетъ его съ предсѣдателемъ управы, а онъ возитъ по саду своего сына въ колясочкѣ.

Все это развязывается тѣмъ, что батарею переводятъ въ другой городъ, и домъ пустѣетъ, а въ то же время Соленый убиваетъ на дуэли Тузенбаха. Романъ Маши съ Вершининымъ разрывается. Она чуть съ ума не сходитъ. Мужъ догадывается и прощаетъ. И подъ музыку удаляющейся батареи, три сестры остаются одинокими.

И вотъ вамъ жизнь цѣлаго поколѣнія. Повѣсть Тургенева въ картинахъ, — грустная, поэтическая правда въ лицахъ, — и ничего болѣе.

Еще скорѣе напоминаетъ тургеневскую повѣсть «Дядя Ваня». Докторъ Астровъ и Елена Андреевна даже почти срисованы съ Базарова и Одинцовой. Зато профессоръ, подростокъ Соня и самъ дядя Ваня — вполнѣ новыя фигуры. И здѣсь, какъ и въ «Трехъ сестрахъ», романическій эпизодъ, всколебавшій было деревенскую тишь, оставляетъ послѣ себя въ концѣ пьесы безнадежную пустоту..

III.

Теперь скажу о главномъ, — о томъ исполненіи этихъ двухъ пьесъ, которое сразу дало мнѣ почувствовать самую коренную реформу театра. Прежде всего, конечно, меня порадовала непривычно живая и правдивая обстановка сцены. Почти всѣ условности такъ называемыхъ «декорацій» были устранены или сглажены Говоръ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ былъ настолько простъ, что въ первую минуту мнѣ показалось, что это лишь хорошо спѣвшіеся любители, еще не зараженные актерскимъ жаргономъ. Очень скоро я уже забылъ думать, что это любители, и сталъ видѣть въ нихъ просто людей, «какъ вы, да я, какъ цѣлый свѣтъ». А затѣмъ я настолько заинтересовался ихъ жизнью, что театра передо мною уже не было... я забылъ о своемъ креслѣ «зрителя», и мнѣ представилось, что я сижу у себя дома за хорошей книгой и вижу во-очію, въ своемъ воображеніи, все, о чемъ повѣствуетъ художникъ. Вокругъ

меня тишина, какъ въ уединенномъ кабинетѣ. Никто не мѣшаетъ Я убаюканъ созерцаніемъ, — исчезла рампа, нѣтъ апплодисментовъ, нѣтъ никакого угожденія вкусамъ толпы со стороны сцены, нѣтъ этого округленнаго рта, зычной рѣчи и маршировки, которые отличаютъ актера отъ всѣхъ прочихъ смертныхъ, какъ военный мундиръ отличаетъ офицера въ толпѣ, — все развивается непритязательно, какъ въ жизни, и, главное, никто изъ артистовъ не желаетъ отличиться передо мною настолько, чтобъ я забылъ объ остальныхъ. Всѣ одинаково мнѣ интересны. Одна фигура крупнѣе, другія мельче, но уже такъ ихъ поставила жизнь; зато всѣ желанны, всѣ необходимы.

Какъ же не сказать, что это не только реформа, но даже революція въ театральномъ дѣлѣ?

Вѣдь сцена всегда была поприщемъ для состязанія въ славѣ. Рекламы, клака, интриги, заискиваніе у рецензентовъ — все для этого пускается въ ходъ. Услыхавъ изъ залы первые хлопки, актеръ уже пьянѣетъ отъ нихъ и впослѣдствіи теряетъ всякое настроеніе, если не получаетъ апплодисментовъ. Достигнувъ извѣстнаго почета, достаточно нашумѣвъ своею персоною, актеръ уже привыкаетъ къ тому, что его неизмѣнно встрѣчаютъ и провожаютъ рукоплесканіями. Этотъ привычный трескъ въ залѣ дѣлается для него пульсомъ его славы. Самая же сценическая слава имѣетъ своимъ предѣломъ — для иныхъ — попасть въ «премьеры» или «премьерши, а для другихъ — получить всемірную извѣстность, какъ Росси, Сальвини, Сарра Бернаръ, Дузе.

Давно уже все это казалось мнѣ фальшивымъ, ходульнымъ и несоотвѣтствующимъ задачамъ театра.

Несообразно, чтобы отдѣльное лицо подавляло собою всѣхъ въ такомъ дѣлѣ, которое можетъ быть прекраснымъ только при общемъ успѣхѣ Кромѣ того, каждая индивидуальность, чѣмъ она ярче, сильнѣе и содержательнѣе, тѣмъ болѣе она въ концѣ концовъ останется сама собою, и чѣмъ выше она взберется, тѣмъ болѣе она ко всему, къ чему бы ни прикоснулась, приложить свое собственное клеймо, тогда какъ на сценѣ необходимо именно отрекаться отъ себя... Да, сцена есть прежде всего отреченіе отъ своей личности, и только тотъ, кто на это способенъ, сумѣетъ послужить общему наслажденію. А вы хотите наполнить міръ своимъ именемъ! Сумѣйте создать всемірно-извѣстную труппу, — вотъ это будетъ несомнѣнно великая заслуга передъ искусствомъ.

Чтобы не повторять общихъ мѣстъ и чтобы нагляднѣе пояснить мою мысль, возвращусь къ аплодисментамъ. Московская труппа не вывѣшивала никакихъ обращеній къ публикѣ на счетъ нежелательности аплодисментовъ во время дѣйствій, но это какимъ-то тайнымъ чудомъ случилось само собою. Въ самыхъ превосходныхъ мѣстахъ пьесы театръ безмолвствовалъ, и только когда опускали занавѣсъ, когда все видѣнное исчезало, — публика вспоминала, что она въ театрѣ, и награждала всю труппу сильными, горячими, единодушными рукоплесканіями, и вся труппа, какъ одинъ человѣкъ, выходила на вызовы.

Вотъ это и есть громадная побѣда, достигнутая мирной революціей. Дѣйствительно, то, что всегда считалось приманкою для актера, на представленіяхъ московской труппы вдругъ получило прямо противоположное значеніе. Зрители были настолько околдо-

ваны, что забыли о своихъ рукахъ... Развѣ это не есть полнѣйшее доказательство иллюзіи? Развѣ, если вы видите въ жизни человѣка, терзающаго ваше сердце своимъ горемъ, или прелестную женщину, каждое слово, каждое движенье которой вамъ нравится и увлекаетъ васъ, — развѣ вы имъ апплодируете!? Вѣдь если я апплодирую, значитъ я говорю актеру: «Молодецъ! отлично поддѣлалъ! постарался!..» Но уже тотъ фактъ, что я объ этомъ помню, что я ни на минуту не забылся, развѣ онъ не убійственъ для актера, для художника?!.. Развѣ онъ не оскорбителенъ!

Внимательное молчаніе залы облагораживаетъ всѣхъ дѣятелей труппы. Эта чуткая тишина для каждаго изъ нихъ драгоцѣнна. Каждый изъ нихъ сознаетъ себя одинаково важнымъ для общаго успѣха. Никто не чувствуетъ себя затертымъ, приниженнымъ, снующимъ по сценѣ только ради того, чтобы публика кое-какъ провела время, пока та или другая «знаменитость» отдыхаетъ въ своей уборной. Никто не дорожитъ эффектными «уходами» со сцены, съ непремѣннымъ трескомъ въ залѣ вслѣдъ за послѣдней фразой его роли. Никому и ни за что не апплодируютъ, — какая свобода для художественнаго исполненія! Является даже страхъ у актера, какъ бы кто не счелъ его жизнь на сценѣ — за игру, какъ бы кто не хлопнулъ и не посрамилъ его передъ товарищами... Въ «Дядѣ Ванѣ» у Станиславскаго есть великолѣпный монологъ, когда онъ, показывая планы Еленѣ Андреевнѣ, говоритъ о своей любви къ лѣсамъ. Станиславскій исполняетъ эту тираду съ такимъ жаромъ, съ такимъ поэтическимъ краснорѣчіемъ, что

если бы онъ билъ на аплодисменты, онъ, конечно, получилъ бы какіе угодно громы одобренія. Но онъ съ большимъ мастерствомъ, электризуя въ наивысшемъ моментѣ этого монолога весь залъ, затѣмъ понемногу, чуть замѣтно, спускается отъ невольнаго пафоса къ самой обыденной рѣчи и такимъ образомъ снова вводитъ дѣйствіе въ его житейскую простоту. Не скрою, — я было испугался, что, пожалуй, Станиславскому зааплодируютъ, но затѣмъ былъ чрезвычайно благодаренъ артисту, когда онъ сумѣлъ упразднить эту «овацію». Вѣдь и въ жизни бываютъ случаи, когда человѣкъ говоритъ о самомъ дорогомъ для него вопросѣ съ необычайнымъ жаромъ и невольною красотою рѣчи — и, однако же, находясь съ нимъ съ глазу на глазъ, вы никогда не подумаете ему рукоплескать...

Не ясно ли, что, при такомъ пониманіи искусства, аплодисментъ во время дѣйствія является обидою.

Итакъ, революція московской художественной труппы освободила актера отъ рабства передъ рукоплесканіями. Но она сдѣлала больше: она освободила его и отъ рабства передъ рецензентами. Исполнители для всѣхъ ролей такъ выбраны, такъ приспособлены къ своимъ задачамъ, воплощеніе дѣйствующихъ лицъ, благодаря общей товарищеской критикѣ, доведено до такого совершенства, что уже рецензенту не приходится ставить отмѣтки отдѣльнымъ актерамъ. Можно винить развѣ только всю труппу за толкованіе пьесы, но сортировать исполнителей и разсуждать о томъ, что кто-либо изъ нихъ не на своемъ мѣстѣ, чрезвычайно трудно. Все заранѣе обдумано, выстрадано, избрано, исправлено, и послѣ всего этого вольно-

приходящій критикъ уже, конечно, оказывается совершенно обезоруженнымъ по части придирокъ.

Не знаю, какъ назвать тотъ театръ, который по привычкѣ господствуетъ теперь. Я все-таки назвалъ бы его «дореформеннымъ». Не касаюсь почтенныхъ, знаменитыхъ и великихъ артистовъ, которые украшали и украшаютъ своими именами этотъ дореформенный театръ. Ихъ заслуги принадлежатъ исторіи прошлаго и настоящаго, потому, что это старое направленіе еще надолго удержится. Но я убѣжденъ, что ему суждено отодвинуться на второй планъ. Дѣло въ томъ, что при всей одинаковости души человѣческой въ ея основныхъ чертахъ на протяженіи всѣхъ вѣковъ, — все-таки, взаимныя отношенія людей и сравнительная важность житейскихъ столкновеній слишкомъ наглядно измѣняются. Вѣкъ Шекспира, когда убивали такъ же легко, какъ нынче снимаютъ шляпу [1]),—удалился отъ насъ, благодаря нашимъ теперешнимъ отношеніямъ къ ближнему — почти до неузнаваемости. Когда мы читаемъ Шекспира, мы едва останавливаемся на этихъ частыхъ убійствахъ, мы ими не интересуемся, какъ не придаемъ значенія и какому-нибудь устарѣвшему слову въ его языкѣ. Но геніальность писателя плѣняетъ насъ на каждомъ шагу, мы по нѣсколько разъ перечитываемъ отдѣльныя строки и встрѣчаемъ въ нихъ такую глубиiу мысли, такую неувядаемую поэзію, что развлекающій наше вниманіе актеръ, съ его быстрою рѣчью, только мѣшаетъ намъ усвоить подлинникъ. И потому Шекспиръ положительно ближе и драгоцѣннѣе намъ въ чтеніи, нежели на сценѣ. Потрясающіе эффекты Гюго,

[1]) Теперь это возобновилось 1911. С. А.

великолѣпныя выдумки Сарду и чувствительныя картины Дюма — все это уже для насъ отдаетъ небылицами. Все это нынче годится только для людей съ дѣтскимъ художественнымъ развитіемъ, напоминающихъ тѣхъ отроковъ, которые увлекаются сочиненіями Майнъ-Рида и Понсонъ дю-Терайля. Забавно, эффектно, любопытно, ярко и поучительно, но—увы,—слишкомъ размалевано, слишкомъ ненатурально. Крутые нравы, пытки, чудовищные пороки, преступленія,—всѣ эти вещи насъ все менѣе и менѣе интересуютъ. Всю эту и понынѣ обширную область мы относимъ къ уклоненіямъ отъ нормы, подлежащимъ вѣдѣнію суда и психіатріи. Насъ невольно тянетъ къ среднему человѣку. Мы любимъ изслѣдованія въ области этой простой средней души. И здѣсь предстоитъ искусству нескончаемая работа. Снаружи какъ будто всѣ одинаковы, а на дѣлѣ каждый человѣкъ — отдѣльный глубокій міръ. Тонкость въ распознаваніи этихъ драгоцѣнныхъ особей замѣтно обостряется у всѣхъ талантливыхъ писателей. И это ведетъ въ великому равенству, къ упраздненію героевъ, къ поднятію общаго уровня человѣчества. Кстати и обаяніе «знаменитости» падаетъ. Въ этомъ отношеніи отрадно даже и то, что самыя пустыя головы легко взлѣзаютъ на верхъ, шумятъ, привлекаютъ общее вниманіе и, къ общему благу, доказываютъ своею карьерою, что гоняться за дешевою и раздутою извѣстностью не подобаетъ ни одному порядочному художнику. Только теперь прививается въ артистической средѣ завѣтъ Пушкина: «Поэтъ! Не дорожи любовію народной. Ты самъ—свой высшій судъ». Внѣшніе успѣхъ въ большинствѣ случаевъ объясняется

теперь или ловкою аферою, или глупымъ шальнымъ счастьемъ. Понемногу онъ уже теряетъ свою прежнюю заманчивость. Теперь все чаще попадаются артисты, которые стараются выслужиться не передъ публикой, а передъ собственнымъ художественнымъ идеаломъ. Ихъ высшая награда—личное довольство своимъ созданіемъ («ты имъ доволенъ ли, взыскательный художникъ?»). И чѣмъ крупнѣе натура артиста, тѣмъ съ большимъ мученіемъ дается ему это довольство.

Тотъ же принципъ проведенъ и въ московской труппѣ. Г. Станиславскій, конечно, могъ бы сдѣлаться крупнѣйшимъ «актеромъ-единицей». Если бы онъ руководствовался узкимъ тщеславіемъ, онъ сумѣлъ бы завоевать первенство въ любой труппѣ. Но онъ поступилъ наоборотъ. Онъ создалъ, совершенно въ сторонѣ отъ господствующаго театра, цѣлое собраніе свѣжихъ, нетронутыхъ рутиною, драматическихъ дѣятелей, которыхъ онъ, по возможности, поднялъ до своего артистическаго уровня, и затѣмъ исчезъ въ этой чудесной труппѣ. За нимъ остается главнымъ образомъ только слава создателя и руководителя этого прекраснаго цѣлаго, т. е. остается роль, въ которой онъ никому не навязываетъ своей личности впереди остальныхъ и въ ущербъ остальнымъ. За то какъ выиграло искусство! Какая достигнута гармонія въ исполненіи пьесъ! А главное—вѣра въ благородство и плодотворность задачи охватила всю труппу. Вѣдь въ ней есть прекрасные артисты, но мнѣ даже кажется преступнымъ выдѣлять кого бы то ни было. Однако же, если сортировать по старому, то возьмите, напримѣръ, г-жу Лилину,—вѣдь это богатѣйшій художественный темпераментъ! А развѣ ея имя гремитъ,

какъ имена другихъ женскихъ фамилій, печатаемыхъ крупными буквами? Въ «Дядѣ Ванѣ», въ сценѣ у буфета между Сашей и докторомъ Астровымъ, г-жа Лилина, ей Богу, играетъ плѣнительнѣе и тоньше, нежели наиболѣе прославленная знаменитость, — играетъ какъ самый совершенный художникъ, какъ природный поэтъ, чарующей своею непосредственностью... Но то, что дѣлаетъ г-жа Лилина, до такой степени чуждо малѣйшаго помысла объ аппліодисментахъ, такъ не похоже на фокусы для толпы, что исполнительница роли остается только живымъ лицомъ въ пьесѣ, и, къ счастью для общаго впечатлѣнія, не попадаетъ въ патентованныя актрисы.

Если вы пожелаете лично познакомиться съ этими артистами и пойдете за кулисы, то увидите простыхъ и милыхъ людей безъ малѣйшаго профессіональнаго отпечатка. Никто не суетится, ни на чьемъ лицѣ вы не читаете жажды похвалъ. Все это — люди порядочнаго общества, которые держатъ себя естественно и серьезно, сознавая, что они служатъ благородному и важному дѣлу... Непривычныя за кулисами манеры этихъ актеровъ заставили кого-то обозвать ихъ «сектантами» Прозвище вполнѣ подходящее. Но слѣдуетъ думать, что вѣроисповѣданіе этой секты сдѣлается со временемъ господствующею религіею въ драматическомъ искусствѣ.

Излюбленныя традиціи сцены я назвалъ дореформеннымъ театромъ. Необходимо объяснить подробнѣе. Театръ создавался вѣками, и многіе его элементы неразрывно связаны съ самою природою сцены. Есть въ этомъ дѣлѣ вещи несокрушимыя. Но жизнь создала множество разновидностей театра. Театры специа-

лизируются: классическій репертуаръ — комедія нравовъ, мелодрамы, лирическія пьесы, сатира и фарсъ, сказка и феерія, — почти каждая изъ этихъ отраслей имѣетъ уже свой особый театръ. Однако же, на вершинѣ всего этого, всюду и всегда, находилась и находится одна образцовая художественная сцена. И вотъ, я думаю, что эта первенствующая и руководящая сцена неминуемо должна будетъ избрать тотъ путь, на который ей указываютъ реформы въ труппѣ Станиславскаго. Слѣдуетъ отдать справедливость артистамъ Александринскаго театра: они съ величайшимъ наслажденіемъ посѣщали спектакли московской труппы и находили въ ея пріемахъ нѣчто такое, къ чему ихъ уже давно тянуло ихъ собственное художественное чутье. Но никому не доставало иниціативы, упорства, свободы и смѣлости, чтобы выработать совсѣмъ новую организацію дѣла и подготовить переворотъ.

Первенствующая сцена всегда бываетъ художественною, т. е. воплощающею лучшія произведенія литературы. Лучшее, что есть въ литературѣ, это — поэзія въ самомъ широкомъ смыслѣ слова. Театръ Станиславскаго служитъ именно драматической поэзіи. Дѣятельность Станиславскаго возникла на границѣ двухъ столѣтій и двухъ литературныхъ теченій — реалистическаго и декадентскаго. Она вполнѣ обозначилась и возбудила общее вниманіе только съ пріѣздомъ московской труппы въ Петербургъ, въ первомъ году наступившаго вѣка. Это новое, замѣчательное явленіе въ жизни театра на первыхъ же порахъ вызвало забавныя недоразумѣнія. Маститые романтики и модные декаденты упрекали Станиславскаго въ чрезмѣрной «матеріализаціи искусства», въ «пош-

ломъ реализмѣ конца девятнадцатаго столѣтія». Наоборотъ, «шестидесятники» и трезвенные позитивисты винили Станиславскаго какъ разъ въ «декадентизмѣ», потому что онъ ставилъ Ибсена и Мэтерлинка... Между тѣмъ, Станиславскій не повиненъ ни въ томъ, ни въ другомъ. Онъ именно создатель живой, искренней поэзіи на той самой сценѣ, которая страдала рутинными условностями и фальшивыми эффектами.

Не буду говорить о классическомъ репертуарѣ. Великіе драматическіе поэты всѣхъ вѣковъ и народовъ извѣстны на перечетъ. Сколько ни играйте древнихъ грековъ, Шекспира, Шиллера, Гете, Мольера, Пушкина и т. д. — текстъ всегда останется выше исполненія. Нисколько не сомнѣваюсь, что труппа Станиславскаго дала бы и въ этомъ репертуарѣ великолѣпные образы, достигла бы возможной гармоніи исполненія. Найдены были бы подходящіе темпераменты, фигуры, обстановка и т. д. Но эта почва уже достаточно разработана. Все лучшее въ этомъ направленіи уже сдѣлано и все-таки подлинники остались такими же, какъ были. Театръ ничего не прибавилъ имъ отъ себя. Произошло это, я думаю, потому, что, несмотря на свою драматическую форму, эти произведенія предназначены, по преимуществу, для того, чтобы оставаться вѣчными книгами, ненуждающимися въ истолкованіи ихъ путемъ зрѣлища. Отмѣчу еще ту особенность, что этотъ, такъ сказать, библіотечный репертуаръ состоитъ исключительно изъ пьесъ, написанныхъ стихами.

Но стихи, какъ я уже говорилъ, повидимому, сыграли свою важнѣйшую роль въ искусствѣ. А между

тѣмъ драма, какъ отраженіе жизни, продолжаетъ развиваться, и талантливые драматурги, изъ поколѣнія въ поколѣніе, неустанно примыкаютъ съ своимъ творчествомъ къ общему художественному движенію литературы. Но это уже «драма-зрѣлище»—и ничего болѣе. Прозаическую пьесу просто неудобно читать. На каждомъ шагу надо воображать себѣ то, что едва намѣчено. Постоянно мелькаютъ фамиліи, короткія реплики, ремарки для сцены — все это ужасно досаждаетъ читателю и настолько путаетъ его, что онъ готовъ бросить книгу и невольно требуетъ: «Пожалуйста, отдѣлайте все это для меня, покажите мнѣ все это въ лицахъ». И вотъ гдѣ необходимы актеры

Таковъ именно драматическій репертуаръ нашего времени, и, вѣроятно, въ такой формѣ онъ получитъ дальнѣйшее развитіе. По отношенію къ такому репертуару сценическіе таланты являются громадной и самостоятельной творческой силой. Они должны воссоздавать чуть не на половину все то, что лишь набросано авторомъ. Ихъ воображеніе, ихъ артистическій вкусъ, ихъ вѣрное пониманіе людей и вдохновенная работа должна обратить рукопись въ цѣльную гармоническую картину жизни, полную красокъ, движенія и чувства.

V.

Замѣчательное единомысліе оказалось между Чеховымъ-драматургомъ и московскимъ художественнымъ театромъ. Писатель и артисты вполнѣ подошли другъ къ другу. Вѣдь и пьесы Чехова составляютъ

совершенно новое явленіе въ драматической литературѣ. Еще въ «Ивановѣ» Чеховъ пытался уже нарисовать простой психологическій этюдъ, безъ общепринятаго механизма въ «дѣйствіи» пьесы. Эту драму нашли умною, но мало пригодною для сцены, несмотря на то, что въ «Ивановѣ» Чеховъ еще довольно усердно держался установленныхъ пріемовъ, — поддѣлывался подъ обычный персоналъ труппы, писалъ театральнымъ языкомъ, вводилъ комическихъ старухъ, шутовъ и т. п. Но въ «Чайкѣ» писатель уже открыто выразилъ свою ненависть къ существующему театру, а затѣмъ къ «Дядѣ Ванѣ», и еще болѣе въ «Трехъ сестрахъ», онъ, наконецъ, смѣло перешелъ къ изображенію на сценѣ повседневной жизни простыхъ людей.

И это, конечно, возстаніе противъ законовъ драматургіи. Подобное же движеніе замѣчается и на Западѣ. Съ одной стороны, Ибсенъ и Мэтерлинкъ выдвинули въ драмѣ на первый планъ поэзію душевныхъ настроеній, а съ другой — большинство современныхъ драматурговъ уже избѣгаютъ въ своихъ пьесахъ крикливыхъ, героическихъ фигуръ и преимущественно занимаются жизнью «сѣренькихъ людей». По этому поводу знаменитѣйшій фокусникъ мелодрами Сарду недавно заклеймилъ революціонеровъ глубокимъ презрѣніемъ. Упоенный своимъ собственнымъ искусствомъ напрягать до чрезвычайности любопытство къ интригѣ, хотя бы съ нарушеніемъ правды бытовой, исторической, художественной и даже логической, — Сарду гордо вскликнулъ: «Недалеко уйдутъ они съ своей психологіей. Драма, это прежде всего — дѣйствіе».

Есть вещи почти неодолимыя, создаваемыя консерватизмомъ человѣчества, у котораго, какъ извѣстно, «привычка — вторая натура». Дѣйствительно: вѣдь можетъ показаться чуть ли не преступленіемъ вопросъ: да почему же «драма это прежде всего — дѣйствіе?» Вѣдь интрига въ драмѣ совершенно въ такой же степени важна или неважна, какъ и въ романѣ, потому что и то, и другое произведеніе воплощаютъ жизнь. Тутъ есть разница только въ публикѣ. Зрителемъ можетъ быть всякій, читателемъ не всякій. Въ театрѣ бываетъ, по преимуществу, «толпа». Говорятъ, толпу надо забавлять, заинтересовывать. Она—дитя. Да. Но вѣдь нельзя же ее вѣчно держать въ младенчествѣ. Это—педагогія дурного вкуса, это—нескончаемыя сказки нянюшки.

Интрига, коллизія, героическіе злодѣи, размалеванныя фигуры, неистовыя страсти и т. п. — все это важно и даже необходимо для тѣхъ авторовъ, которые не обладаютъ искусствомъ привлечь вниманіе къ естественному, искреннему и простому,—кто не владѣетъ тайною поэзіи. Вѣдь то же самое происходило и съ поэмами, и съ повѣстями, и съ романами. Нѣкогда казалось «низкимъ» и невозможнымъ разсказывать обыкновенную жизнь въ стихахъ. Пушкинъ это опровергъ. Прежде для романа требовалась любопытная завязка, — Тургеневъ создалъ дивные романы безъ всякой «выдумки». Левъ Толстой, гораздо ранѣе Зола, ввелъ въ белетристику увлекательнѣйшія описанія всѣхъ мелочей жизни. И тотъ самый читатель, который прежде плѣнялся только уголовными, историческими и злодѣйскими романами, съ жадностью ожидая «продолженія», чтобы узнать,

«чѣмъ кончилось»,—увлекся Толстымъ, какъ самымъ любимымъ собесѣдникомъ.

Замѣчу всколзь, что и Чайковскій, страдавшій отъ ненавистнаго ему «героизма» оперъ, нашелъ истинную отраду для своего вдохновенія только тогда, когда сталъ писать музыку на Онѣгина...

И, кажется, можно безъ ошибки сказать, что наиболѣе полное «опрощеніе» искусства всегда шло изъ Россіи.

И однако же, относительно театра, навѣрно еще очень многіе возразятъ: «Но если мы увидимъ на сценѣ то же самое, что видимъ въ жизни, то въ чемъ же будетъ заключаться искусство? Да и кромѣ того, мы требуемъ отъ пьесы извѣстной идеи, поученія.. А такъ, просто, переносить жизнь на сцену—къ чему же это поведетъ?!»

Чудесное впечатлѣніе, произведенное «Тремя сестрами» Чехова, въ исполненіи труппы Станиславскаго, силою вещей опровергаетъ это возраженіе. Но кромѣ того: почему же вы восхищаетесь живописцемъ, когда онъ даетъ вамъ цѣликомъ именно того самаго человѣка, котораго вы знаете въ жизни, — почему преклоняетесь передъ писателемъ, когда онъ выражаетъ именно то, что вы наблюдаете вокругъ, — а отъ драматурга и актеровъ вы требуете — не живой красоты, а непремѣнно—прикрасъ и фальши? Или вы все-таки настаиваете на необходимости поученія...

Тогда пусть поучаютъ со сцены какими угодно пріемами. Если цѣль хороша, то можно примириться со всякими средствами; — «кому что помогаетъ»... Но неужели еще необходимо пространно доказывать, что высшее развитіе и нравоученіе дается обществу

только искренними художниками? И что драматургъ такъ же, какъ и поэтъ, тѣмъ выше, чѣмъ онъ правдивѣе.

Поэзія есть высшая правда, внушаемая человѣку тайною жизни. Всѣ ее чувствуютъ, но немногимъ дано ее выразить. Въ этой таинственной правдѣ всегда есть нѣчто мучительное и печальное, но вмѣстѣ съ тѣмъ доброе и прекрасное. Въ ней содержатся всѣ лучшія права человѣка, за которыя такъ скучно, мелко, хлопотливо и въ то же время напыщенно ратуютъ иные, весьма усердные соціологи и прогрессисты. А художникъ или поэтъ—приближаютъ человѣка къ этимъ правамъ легко, нечувствительно.

Ибо художникъ, ясно сознающій все величіе, глубину и прелесть міра Божьяго, — невольно и всегда, во всемъ, что онъ выразитъ, будетъ находиться на сторонѣ того, что составляетъ благо человѣчества.

И если отъ этихъ школьныхъ истинъ мы возвратимся, напримѣръ, къ «Тремъ сестрамъ», съ помощью которыхъ Чеховъ и труппа Станиславскаго одержали побѣду надъ театральной рутиной, — то что же мы увидимъ? Какое поученіе въ этой пьесѣ?

Поученіе въ томъ, что эта простая исторія увеличиваетъ вашу любовь и жалость къ людямъ. Передъ вами проходитъ множество разнообразныхъ людей, и вы въ концѣ концовъ почти всѣхъ ихъ находите добрымн, хорошими, потому что вы незамѣтно для себя угадываете ихъ сердце. Есть только двѣ отрицательныхъ фигуры: штабсъ-капитанъ Соленый и жена Прозорова, Наталья Ивановна. Но вы къ нимъ вовсе не питаете ненависти, а только жалѣете ихъ, потому что видите въ нихъ эгоистовъ, которымъ

недоступны благородныя человѣческія чувства. Соленый преисполненъ жаждою быть геніемъ, когда онъ глупъ, а Наталья Ивановна практически устраиваетъ свое благополучіе, никого, въ сущности, не любя. Кстати сказать, г-жа Лилина исполняетъ и эту роль съ удивительнымъ художественнымъ тактомъ и чудесною правдивостью. — И вотъ вамъ пьеса безъ коллизіи, безъ эффектовъ, безъ риторики, безъ возбужденія какихъ-нибудь «жгучихъ вопросовъ» — и однако же, она даетъ вамъ то облагораживающее созерцаніе жизни, которое способна уловить только поэзія.

И чѣмъ болѣе драматургія будетъ заниматься правдивой психологіей, чѣмъ болѣе человѣческихъ разновидностей пройдетъ передъ нами на сценѣ, въ освѣщеніи чуткихъ писателей, въ исполненіи безукоризненныхъ артистовъ, — тѣмъ болѣе театръ будетъ служить на пользу гуманности и культуры, тѣмъ болѣе онъ дастъ художественнаго наслажденія зрителямъ.

Итакъ, я думаю, что новое движеніе должно оказать сильное вліяніе на будущія судьбы сцены. Вліяніе это сказывается уже и теперь, хотя, какъ это бываетъ въ началѣ, подражатели перехватываютъ у Станиславскаго только внѣшніе пріемы и тотчасъ же ихъ уродуютъ: знаменитое «настроеніе» доводятъ до каррикатуры, а художественную простоту игры — до холодной безцвѣтности. Но ошибаются тѣ, кто полагаетъ, будто успѣхъ труппы Станиславскаго—только успѣхъ моды. Нѣтъ! Это — успѣхъ освободительной

идеи, отъ которой отступать назадъ уже не приходится.

Станиславскій провелъ свое дѣло и понынѣ работаетъ надъ нимъ, при участіи Вл. Ив. Немировича-Данченко — талантливаго драматурга и вѣрнаго слуги искусства. По словамъ П. Д. Боборыкина, Вл. Ив. Немировичу-Данченко принадлежитъ даже главная роль въ созданіи Художественнаго театра. Онъ первый намѣтилъ «направленіе» и повліялъ на самого Станиславскаго. Онъ же всегда выбираетъ пьесы и влагаетъ много своего творчества въ ихъ постановку. Его благородный вкусъ примиряетъ всѣхъ участниковъ труппы въ достиженіи наилучшихъ результатовъ.

Когда дирекція выбираетъ какую-либо пьесу и начинаетъ готовить ее для сцены, то всѣ ждутъ перваго представленія, какъ выдающагося художественнаго событія. Тогда въ театральномъ мірѣ происходитъ нѣчто подобное тому, что бывало въ литературѣ, когда ожидали новой статьи Бѣлинскаго, или новыхъ произведеній Тургенева, Достоевскаго, Толстого. Всѣ ожидаютъ именно «прекраснаго», т. е. вѣрнаго, искренняго и чуткаго воспроизведенія жизни. Такимъ образомъ, московскимъ художникамъ уже теперь досталось какъ бы невольное главенство въ нашемъ сценическомъ искусствѣ.

«Художественный общедоступный театръ» въ самомъ названіи своемъ весьма точно опредѣляетъ программу своей дѣятельности. Это «художественный» театръ не въ узкомъ значеніи слова,—т. е. не театръ съ девизомъ «искусство для искусства»,—не театръ для тонкихъ цѣнителей,—для парнасцевъ или декадентовъ, — а театръ «общедоступный», т. е. предна-

значенный служить всѣмъ и каждому,— какъ знатокамъ, такъ и самой обширной публикѣ. И дѣйствительно, простолюдинъ, интеллигентъ, публицистъ, эстетикъ и даже упрямый поклонникъ мелодрамы,— всѣ одинаково почувствуютъ себя въ театрѣ Станиславскаго, какъ дома, — и вынесутъ полное художественноэ удовлетвореніе.

Задача театра Станиславскаго: *дѣлать художественное одщедоступнымъ со сцены...* Съ такимъ великимъ знаменемъ слѣдуетъ вѣрить въ побѣду.

Октябрь, 1901

Театръ-Книга и Театръ-Зрѣлище.

Набросокъ для преній.

Театръ-книга и театръ-зрѣлище часто исключаютъ другъ друга.

Эту мысль я высказалъ мимоходомъ, въ частномъ кружкѣ, по поводу «Живого Трупа, и, къ моему удивленію, встрѣтилъ живое сочувствіе нѣсколькихъ артистовъ, драматурговъ и даже критиковъ.

Лѣтъ десять назадъ, я уже намѣтилъ *революцію* въ театрѣ, привѣтствуя успѣхи Станиславскаго съ Чеховскимъ репертуаромъ. И вотъ, «Живой Трупъ» Толстого — какъ рукопись, имѣющая гораздо болѣе *литературную*, нежели *сценическую цѣнность*,—даетъ мнѣ поводъ выставить общій тезисъ для спора: не происходитъ ли теперь какое то, выработанное самой жизнью, отдѣленіе *книжной драматургіи* отъ *драматургіи сценической?*

Существуетъ безсмертная драматическая литература въ стихахъ: Шекспиръ, Гете, Шиллеръ, Расинъ, Корнель. Будучи еще школьникомъ, я всѣхъ ихъ прочелъ, полюбилъ, запомнилъ и насладился ими на-

столько, что нисколько не жаждалъ видѣть ихъ на сценѣ. Все, что мнѣ было нужно, я воспринялъ изъ текста. Мое воображеніе было очаровано и вполнѣ удовлетворено. Я не нуждался ни въ актерахъ, ни въ «реализаціи». Напротивъ, помню, что меня даже покоробило отъ перваго Гамлета въ театрѣ. У Шекспира только «тѣнь отца» — и это сильнѣе всякихъ воплощеній. Здѣсь нѣтъ опредѣленнаго образа, да и не существуетъ человѣческаго голоса для «тѣни» .. И вдругъ—актеръ, тяжкій, набѣленный, какъ мертвецъ,— да еще съ декламаціей!

Истинно говорю: въ театральной обработкѣ всѣхъ этихъ произведеній меня могла лишь нѣсколько интересовать *обстановка*, но вовсе не *исполненіе*, т. е. декораціи, костюмы, процессіи, — но всего менѣе — *вдохновеніе и творчество актеровъ*. Быть можетъ, я капризенъ и достаточно одаренъ воображеніемъ, чтобы представить себѣ участниковъ драмы безъ помощи декламаторовъ, мимистовъ и жестикуляторовъ... Быть можетъ, именно поэтому я вообще никогда не былъ особеннымъ театраломъ.

Но впервые я встрѣтилъ въ театрѣ нѣчто для себя неожиданное, новое и увлекательное, увидѣвъ Чеховскія пьесы въ исполненіи москвичей. Здѣсь какъ разъ получилось обратное: получилось творчество артистовъ, сдѣлавшихъ чудеса изъ того, что было едва набросано въ книгѣ автора,—набросано, казалось, настолько вяло, что, безъ изображенія на сценѣ, и читать скучно... А тутъ-то *книга* и превратилась въ *жизнь!*

Что за чудеса?

Оказывается, что если мы оглянемся на русскую драматическую литературу, то увидимъ, что, начиная съ Тургенева до Чехова—*театръ-зрѣлище* постепенно у насъ отходитъ въ сторону отъ *театра-книги*. Иными словами: появляются пьесы, которыхъ образованная публика вовсе не *читаетъ* ради чтенія, но которыя получаютъ удивительную яркость и живучесть на *сценѣ*. И невольно начинаешь думать, что въ наше время нужно *какъ-то особенно* писать для *сцены*, — совсѣмъ не такъ, какъ для *книги*

У самыхъ великихъ и наиболѣе любимыхъ авторовъ есть вещи, которыхъ почему то не читаешь. Таковы, напримѣръ, «Исторія Пугачевскаго бунта» Пушкина, или «Сахалинъ» Чехова. Я ихъ не одолѣлъ. Такими же были для меня «Сцены и комедіи» Тургенева. Тургеневъ извинялся, что печатаетъ ихъ, ибо не признавалъ въ себѣ «драматическаго таланта», но онъ надѣялся, что онѣ «могутъ представить нѣкоторый интересъ въ чтеніи». Нѣтъ! Каюсь, именно въ чтеніи онѣ не представили для меня никакого интереса Зато на сценѣ, напримѣръ, «Мѣсяцъ въ деревнѣ» вспыхнулъ живой прелестью. А теперь москвичи взялись за «Провинціалку», «Холостяка» и «Нахлѣбника», какъ за самый свѣжій, самый потребный для своей работы матеріалъ. Тургеневъ съ Чеховымъ и были-то истинными революціонерами, внесшими на сцену *простую жизнь* вмѣсто *героической драмы*. Нѣчто подобное сдѣлали въ началѣ прошлаго вѣка Байронъ и Пушкинъ въ лирикѣ. Послѣ «Генріады», послѣ «Пиндарическихъ одъ» вдругъ появилась будничная жизнь въ стихахъ.,. Какое было негодованіе! Какъ защищала себя старая напыщенность!

Тоже было и въ романѣ. Прежде и въ романѣ, какъ въ драмѣ, требовалась интрига. Но и въ романъ вошли будни. И будни стали ближе нашему сердцу!

Героическая драма имѣетъ свое великое прошлое и свои великія имена: Тальма, Гаррикъ, Адріенна Лекувреръ, Рашель, Сарра Бернаръ, Дузе, Сальвини, Росси. Мочаловъ, Ермолова и т. д. Эти артисты внесли много своего таланта въ декламацію; виртуозно развили жестъ, мимику, позы, каждый создалъ свою технику, оживляющую роль. И великое имъ спасибо!

Но ихъ репертуаръ созданъ для героевъ и героинь. Они превращали сценическое зрѣлище въ свой личный успѣхъ. Для нихъ требовалось на сценѣ нѣчто потрясающее, уголовное. Теперь все это перешло въ область публичнаго суда. И теперь, на сценѣ суда, все это встрѣчается въ болѣе простомъ и, увы, — болѣе правдивомъ освѣщеніи. Для чуткаго наблюдателя жизни *театральная приподнятость* уже претитъ... Да и наконецъ всѣ лица, окружающія главное дѣйствующее лицо, въ этой старой драмѣ совсѣмъ исчезаютъ...

Неужели-же нѣтъ на свѣтѣ людей, достойныхъ изученія и любви, кромѣ преступниковъ и ихъ жертвъ? Неужели та обыденная жизнь, о которой я говорилъ, не велика въ своей простотѣ? Неужели заурядные люди не имѣютъ своихъ интимныхъ тайнъ, своихъ радостей и неудачъ, своей непоказной, но глубокой красоты?!

Помню, какое ошеломляющее дѣйствіе произвелъ на одну даму, сидѣвшую позади меня, второй актъ «Вишневаго сада». Она возмущалась, разводила руками и растеряно повторяла: «да что же это такое!! ...».

Видно было, что она переживала истинное «потрясеніе основъ». И въ самомъ дѣлѣ. Что это такое? Прогулки въ окрестностяхъ деревни; случайные разговоры гуляющихъ; проходящій бродяга; какой то «странный звукъ» въ отдаленіи; наступленіе вечера; мимолетныя свиданія въ бесѣдкѣ двухъ паръ—и никакого движенія интриги, никакихъ героевъ, никакой драмы! Что это такое?—Зрительница искренно негодовала, что передъ нею была *жизнь*, а не *театръ*... Она не допускала мысли, что въ этомъ актѣ на сценѣ развертывалось правдивое, чудесное, художественное зрѣлище...

Обращаясь къ Толстому и его послѣдней драмѣ.

Извѣстно, что Толстой не признавалъ Чехова драматургомъ. Впрочемъ, онъ отрицалъ и величайшаго драматурга Шекспира, хотя самъ былъ, въ сущности, приверженцемъ старой драмы. Нельзя забывать, что, приступивъ къ драмамъ, Толстой уже презиралъ искусство вообще. Но понятно, что для проповѣди—старая драма, съ ея напряженной интригой, съ ея увлекающимъ дѣйствіемъ, казалась Толстому прекраснымъ средствомъ вліять на толпу въ извѣстномъ направленіи — поучать ее. Вотъ почему его первая, весьма нашумѣвшая драма «Власть тьмы» вполнѣ построена по старому шаблону. Драма явно-педагогическая, какъ по заглавію «Власть тьмы», т. е. власть нравственной дикости, такъ еще болѣе по сентенціи подъ заглавіемъ: «Коготокъ увязъ — всей птичкѣ пропасть».

Этой драмы я ни разу не смотрѣлъ именно потому, что въ литературномъ отношеніи она великолѣпна. Съ меня довольно было ее прочитать.

И всетаки я думаю, что Толстой не драматургъ.

Онъ не драматургъ прежде всего потому, что ни въ романахъ, ни въ драматическихъ пьесахъ онъ не умѣетъ отдѣлить отъ себя дѣйствующихъ лицъ; онъ не способенъ создать самобытную разновидность — фигуру, свободную отъ толстовщины. А сцена только и обогощается людскими разновидностями, не подходящими ни подъ какія рамки и ученія,—разновидностями, уродливыми или прекрасными, но дѣйствующими по своему,—имѣющими свое право на жизнь,—всплывающими передъ публикой, какъ маленькіе феномены среди необъятнаго человѣчества...

Такое же сведеніе всѣхъ дѣйствующихъ лицъ къ общему моральному тезису повторяется въ «Живомъ Трупѣ». Когда я выслушалъ пьесу въ прекрасномъ чтеніи. Вл. Ив. Немировича-Данченко, я опять почувствовалъ, что театръ здѣсь не при чемъ. Останется, пожалуй, посмотрѣть, какъ москвичи воспроизведутъ сцену «у цыганъ», какъ они воскресятъ обстановку въ Грузинахъ и напѣвы исчезнувшихъ со времени толстовской молодости цыганскихъ романсовъ. Остальное было ясно даже въ наброскахъ. Подобно «Власти тьмы», и «Живой Трупъ» не болѣе, какъ моральный разсказъ или повѣсть въ драматической формѣ. Здѣсь та же проповѣдь, и Федя — тотъ же Толстой, какъ Безуховъ, Левинъ, Нехлюдовъ. Кстати, пресловутая «изюминка», вызвавшая общій восторгъ, мнѣ показалась не удачною. Изюминка—и слово мизерное и ягода некрасивая. Да и мало ли есть другихъ снадобій, производящихъ броженіе въ жидкостяхъ и организмахъ!.. Зато слова Феди о Лизѣ: «она будетъ съ нимъ, *какъ это говорится обыкновенно*,

счастлива» — эти слова принадлежатъ къ лучшимъ жемчужинамъ неотразимой толстовской наивности. Вообще, въ «Живомъ Трупѣ» (какъ и въ романахъ и въ разсказахъ Толстого) фигуры обрисованы полно и живо, языкъ интересенъ и прекрасенъ. Но...

Вотъ тутъ то и кроется отличіе *книжной* драматургіи отъ *сценической*.

Когда я вскользь высказалъ приводимыя здѣсь мысли послѣ бесѣды о «Живомъ Трупѣ», то меня, какъ я уже говорилъ, поддержали нѣкоторые драматурги и актеры. А Сладкопѣвцевъ, съ искреннимъ одушевленіемъ, воскликнулъ: *«Чѣмъ литературнѣе пьеса, тѣмъ меньше остается работы для насъ, актеровъ. Мы это сплошь и рядомъ чувствуемъ»*.

Слова Сладкопѣвцева какъ нельзя лучше выражаютъ то, что я хочу сказать о новыхъ задачахъ сцены,—*о драмѣ-зрѣлищѣ*

Эти драмы, повидимому, надо писать въ томъ же родѣ, какъ писали свои пьесы Тургеневъ и Чеховъ. Нужно, чтобы не было на первомъ планѣ какой либо *идеи* или какого либо *центральнаго лица*, а чтобы просто-на-просто рисовались *подлинныя картины жизни* съ изображеніемъ, по возможности, многихъ и притомъ новыхъ, еще не использованныхъ сценою, фигуръ и характеровъ.

Возьмите «Три сестры». Какая въ нихъ идея? Гдѣ центральное лицо? Гдѣ роли для «премьера» и «премьерши»? Ничего подобнаго. Зато сколько всевозможныхъ ролей для всевозможныхъ актеровъ! Цѣлыхъ три сестры, да еще ихъ невѣстка — такія роли, что ихъ могли бы играть четыре премьерши! А мужчины? Всѣ до единаго, вплоть до сторожа управы — всѣ

выигрышныя роли. Царствуетъ «ансамбль», т. е. вся жизнь, а не ходульный, всепоглощающій герой, призванный потрясать публику.

А между тѣмъ, пьеса «Три сестры» написана какъ бы эскизно, словно либретто для оперы (какъ я выразился въ моемъ этюдѣ «Театръ молодого вѣка»). Такъ и нужно писать.

Мнѣ говорили, что Вл. Ив. Немировичъ-Данченко чуетъ въ публикѣ возвратъ къ мелодрамѣ. Что жъ! Вкусы перемѣнчивы. Да и всѣ формы искусства имѣютъ свои корни въ жизни. Всѣ разновидности расплодившихся спеціальныхъ сценъ болѣе или менѣе привлекательны. Классическая драма будетъ, конечно, собирать свою публику. Вѣдь москвичи умѣли ставить и классиковъ. Ихъ постановка «Юлія Цезаря» поразительна. Богъ вѣсть куда они дѣвали свою богатѣйшую mise en scène, гдѣ каждый статистъ былъ въ своемъ родѣ удивителенъ и гдѣ опять таки надо всѣмъ царствовалъ «ансамбль». Конечно, и въ иллюстраціи Гамлета они создадутъ нѣчто истинно-художественное. Я вѣдь и не проповѣдаю уничтоженія старой драмы.

И такъ, пусть процвѣтаютъ Театръ братьевъ Адельгеймъ, Театръ-Путаница, Театръ-циркъ Рейнгарда и т. д. и т. д. Но поверхъ всего должно оставаться *простое, правдивое и возможно-полное изображеніе жизни*. Оно всего труднѣе, но зато неувядаемо. Повторяю: я только набрасывая тему для споровъ. Ея основная мысль мнѣ кажется интересною...

1911.

Слово, Музыка, Мимика.

Своей высшей красоты Слово уже достигло въ Поэзіи, и великихъ поэтовъ не предвидится. Двѣнадцать лѣтъ, пробѣжавшихъ послѣ моего этюда «Вырожденіе риѳмы», даютъ мнѣ возможность высказать новыя мысли въ подтвержденіе моего тогдашняго предсказанія. Всѣ позднѣйшіе стихотворцы (между ними такъ много моихъ русскихъ пріятелей!) не только не создали ничего, предвѣщающаго новые пути къ возрожденію лирики, но, напротивъ, развернули картину всесторонняго и поучительнаго паденія съ прежней высоты въ такія дебри, откуда уже нельзя выбраться ни поэтамъ послѣдняго періода, ни ихъ преемникамъ. Въ Европѣ то же самое. Даже Верленъ и Верхарнъ, не говоря уже о «короляхъ поэзіи», выбираемыхъ теперь въ Парижѣ чуть ли не ежегодно,— все это, пожалуй, мило, виртуозно, прянно, красиво, но... все это—мелочь. Ни одного всемірнаго поэта, какихъ мы знали прежде, и вообразить себѣ уже нельзя. Поголовный «декадансъ»,—увы!—безъ всякихъ надеждъ на «ренессансъ» Этимъ выводомъ закончились мои споры съ друзьями въ разговорахъ «о Вырожденіи риѳмы». Тогда мнѣ говорили: «Васъ

можно упрекать въ томъ, что вы равнодушно хороните мертваго и мало увлекаетесь самою важною темою,—вѣрою въ воскресеніе. А здѣсь, собственно, и начинается вопросъ».

Теперь для меня это уже не вопросъ, а очевидность.

Обратите только вниманіе на колоссальный ростъ за послѣдніе два вѣка совсѣмъ еще юной въ исторіи человѣчества, но могучей соперницы Поэзіи—Музыки Вѣдь, древне-греческая трагедія состояла изъ метрической декламаціи подъ звуки элементарныхъ инструментовъ, не способныхъ создать гармонію. Зачатки современной музыки идутъ изъ средневѣковой Италіи, но рождается она только отъ Баха и Глюка въ концѣ XVII столѣтія. За ними слѣдуетъ Моцартъ. А затѣмъ Бетховенъ, Шопенъ, Вагнеръ. Великіе поэты начала прошлаго столѣтія встрѣтили только раннюю зарю музыки. Пушкинъ первый привѣтствовалъ ея рожденіе и угадалъ въ этомъ искусствѣ «*новы* тайны, глубокія, плѣнительныя тайны»!..

Греки и римляне не знали ритмы. Они довольствовались метрическимъ стихомъ. Шекспиръ, не дожившій до рожденія Музыки, почти не ритмовалъ и не гонялся за созвучіемъ Но къ началу прошлаго столѣтія, когда Лирика достигла своего апогея (Байронъ, Пушкинъ, Лермонтовъ, Гете, Шиллеръ, Гюго), созвучія, какъ бы въ предчувствіи Музыки, развились необычайно. Они сдѣлались неизбѣжной природой Поэзіи. И это уже былъ предѣлъ...

Произведенія Пушкина и Лермонтова, не превзойденныя у насъ никѣмъ изъ послѣдующихъ лириковъ, были преисполнены «*поэзіи живой и ясной, высокихъ*

думъ и простоты» (формула Пушкина). Да, именно. Вся эта плеяда великихъ сверстниковъ — Байронъ, Гете, Шиллеръ, Пушкинъ, Лермонтовъ — говорила о самыхъ «высокихъ» думахъ живымъ, яснымъ, простымъ языкомъ. Но въ концѣ прошлаго и въ началѣ нынѣшняго столѣтія чувства и думы облекаются у поэтовъ въ такія изысканныя и запутанныя мелодіи, что ихъ далеко не всякій расшифруетъ.

Изъ нашихъ поэтовъ, о которыхъ я говорилъ, указывая на «вырожденіе ритмы», я долженъ теперь упомянуть о Брюсовѣ и Вячеславѣ Ивановѣ, тогда мною пропущенныхъ, потому что они выдвинулись послѣ моего очерка. Брюсовъ упорною работою постепенно совершенствовался въ изящномъ Словѣ. Онъ весь отдался чеканкѣ стиля. Но ему все-таки пришлось создать лишь нѣсколько интересныхъ и пѣвучихъ вещицъ, отдѣльныхъ строфъ, туманныхъ образовъ, изреченій. Онъ бралъ слишкомъ субтильныя темы. Но дальше всѣхъ въ этомъ направленіи ушелъ почти непостижимый Вячеславъ Ивановъ. Чистый и благородный мечтатель, съ нѣжною душою и тончайшею воспріимчивостью, Вячеславъ Ивановъ почти совсѣмъ отрѣшился отъ обычнаго употребленія словъ и сталъ загромождать свои стихи безъ всякаго удержу тредьяковщиной, качественнымм существительными и даже совсѣмъ не идущими къ дѣлу фразами, отдаваясь какому-то стихійному подхвату мелодіи. Но тогда спрашивается: къ чему же здѣсь слова? Вѣдь, это уже была просто Музыка, дающая именно звуки безъ ясно опредѣленнаго значенія, всегда, къ сожалѣнію, свойственнаго слову.

Музыка тѣмъ и привлекательна, что она можетъ передавать тончайшія, безотчетныя, глубокія и сложныя чувства и настроенія, которыя безсильно выразить Слово Она явилась (смѣшно сказать!) всего два вѣка назадъ, считая отъ сотворенія міра; возрастала непримѣтно и понемногу втянула въ свои формы всѣ виды литературы на сценѣ: романы («Травіата», «Онѣгинъ»), комедіи («Севильскій цырюльникъ»), драмы («Фаустъ»), поэмы («Демонъ») и т. д. Создался музыкальный театръ рядомъ съ словеснымъ. Правда, «либретто», т. е. текстъ музыкальныхъ пьесъ, большею частью портили чудесные литературные подлинники, но и это сгладилъ Вагнеръ, требовавшій, чтобы и слова, и мелодіи «музыкальныхъ драмъ» создавали непремѣнно сами поэты. Такихъ феноменовъ, конечно, найдется немного, но Вагнеръ первый сдѣлалъ этотъ захватъ Поэзіи подъ власть Музыки, и сдѣлалъ удивительно.

Возвращаюсь къ декадентамъ. О Брюсовѣ слѣдуетъ добавить, что у него, кромѣ утонченныхъ, мастерски отдѣланныхъ стиховъ, есть изящная беллетристика, обширная литературная образованность и поучительныя для декадентовъ работы надъ текстомъ Пушкина. Бальмонтъ, съ его космической философіей, прекраснымн переводами и мечтательными путешествіями, только въ послѣднія десять лѣтъ усовершенствовалъ свой стихъ и написалъ нѣсколько яркихъ общеизвѣстныхъ вещей. З. Гиппіусъ въ своихъ сборникахъ создала также нѣкоторыя глубокія и яркія строфы. Но и Брюсова, и Бальмонта, и З. Гиппіусъ (о всѣхъ прочихъ не говорю) слѣдуетъ оцѣнивать въ литературѣ по ихъ инымъ заслугамъ, внѣ ихъ не-

многихъ удавшихся и даже совершенныхъ стихотвореній.

А власть Музыки все усиливается. Вагнеръ вызываетъ почти религіозное поклоненіе широкихъ массъ. Чтеніе стиховъ превратилось въ «мелодекламацію», т. е. сопровождается музыкой. Симфоническіе концерты переполнены. Здѣсь уже *нѣтъ словъ*, но каждый по-своему переживаетъ чувства, передаваемыя ему таинственными звуками. Наконецъ, почти всѣ новѣйшіе режиссеры драматическихъ театровъ, не довольствуясь текстомъ драмы, заказываютъ музыку для иллюстраціи нѣкоторыхъ важнѣйшихъ моментовъ пьесы.

Но этого мало. Всего десять лѣтъ назадъ явился Кинематографъ, который опять-таки *обходится безъ словъ*, но иными средствами, чѣмъ Музыка,—посредствомъ одной Мимики. Извѣстно, что драматурги давно уже отбросили «монологъ», находя неестественнымъ, чтобы актеръ говорилъ съ публикой, оставаясь одинъ на сценѣ. Но въ Кинематографѣ, гдѣ вся роль исполняется только мимикой, душевная жизнь дѣйствующаго лица сообщается публикѣ и въ тѣ моменты, когда оно задумывается въ одиночествѣ. И здѣсь поневолѣ Мимика напрягается и развивается до послѣдней возможности, до передачи тончайшихъ внутреннихъ движеній. Въ драмѣ Кинематографа слова потребны лишь въ количествѣ нѣсколькихъ строкъ на экранѣ въ продолженіе всей пьесы, подобно тому, какъ въ Симфоніи достаточно коротенькой словесной программы, чтобы дать недогадливымъ ключъ къ пониманію всей музыкальной поэмы.

Кинематографъ растетъ не по днямъ, а по часамъ, совершенствуясь въ своей литературѣ, техникѣ и пріемахъ. Уже лучшіе писатели, художники и актеры завоевываются этимъ новымъ видомъ сцены. Интересно, что когда Кинематографъ записываетъ на своей лентѣ пьесы, исполненныя актерами лучшихъ театровъ, то получается нѣчто механическое, въ родѣ фотографіи или граммофона. Зато всегда естественнѣе, даже при убогомъ и фальшивомъ замыслѣ, тѣ вещи, которыя задуманы и поставлены для спеціальной кинематографической труппы, именно потому, что ея артисты уже приноровились къ условіямъ одной мимики, безъ всякой помощи слова. Конечно, большинство благородныхъ отцовъ, приторныхъ дѣтей, красавицъ и шутовъ,—не называю популярныхъ исполнителей, всѣмъ извѣстныхъ по ихъ псевдонимамъ въ афишахъ,—еще весьма далеки отъ истинно-художественнаго творчества. Но уже попадаются и въ этой области чудесные самородки.

Я видѣлъ пьесу «Жертвенникъ любви», которую разскажу подробно. Она меня положительно захватила, несмотря на довольно наивный сюжетъ. Студентъ и барышня полюбили другъ-друга. Оба чистые, умные, дѣвственные. Они рѣшили сочетаться бракомъ, когда юноша окончитъ курсъ. Живутъ на отдѣльныхъ скромныхъ квартирахъ. Онъ учится, она работаетъ на швейной машинѣ и откладываетъ свои сбереженія въ копилку. Вдругъ отецъ студента разбитъ параличемъ, и у молодого человѣка не остается никакихъ средствъ для окончанія курса Парочка приходитъ въ отчаяніе. Но у студента есть гдѣ-то богатая тетка. Онъ говоритъ невѣстѣ, что, вѣроятно,

тетка выручитъ. Влюбленные оживаютъ. Онъ пишетъ теткѣ письмо, и оба, пріободрившись, ждутъ отвѣта. Барышня какъ-то заходитъ въ квартиру жениха въ его отсутствіе и находитъ на его столѣ запечатанное письмо, несомнѣнно, отъ тетки, изъ того города, гдѣ она живетъ. Ее ужасно соблазняетъ узнать новость. Она распечатываетъ конвертъ: тетка холодно и безповоротно отказываетъ. Послѣ минутнаго огорченія и колебанія барышня быстро принимаетъ мѣры, чтобы ея другъ не почувствовалъ этого удара. Она поддѣлываетъ отвѣтъ тетки, будто бы соглашающейся высылать въ университетъ во всѣ сроки плату за его образованіе до окончанія курса. Студентъ поддался обману, приходитъ торжествующимъ къ невѣстѣ,— и все налаживается. Невѣста выбивается изъ силъ, чтобы отработывать деньги, вносимыя ею въ университетъ. Швейной машины не хватаетъ, и она по объявленію поступаетъ продавщицей въ какой-то ресторанъ, гдѣ, конечно, за нею ухаживаютъ подвыпившіе посѣтители, отъ которыхъ она сухо и гордо отбивается. Но вотъ ея дѣло доведено до конца. Женихъ окончилъ курсъ первымъ; его привѣтствуютъ профессора и товарищи. Радостный, онъ приходитъ сказать объ этомъ счастливой невѣстѣ, объясняя, что вынужденъ провести сегодняшній вечеръ съ товарищами И конечно, послѣ нѣсколькихъ вынужденныхъ кружекъ пива... попадаетъ въ ресторанъ, гдѣ торгуетъ его невѣста. Онъ ее публично оскорбляетъ и, возвратившись въ свою комнату, съ отчаяніемъ разрываетъ ея фотографію, украшавшую его рабочій столъ. Дѣвушка заболѣваетъ отъ нервнаго потрясенія. Въ своей убогой комнаткѣ, чувствуя, что ее покидаютъ послѣд-

нія силы, она пишетъ студенту записку, прося навѣстить ее, такъ какъ она тяжело больна и не имѣетъ средствъ на лѣченіе. Подписывается, какъ всегда, «*твоя*». Студентъ невольно идетъ на этотъ призывъ. Тогда барышня, неподвижная, какъ трупъ, съ послѣдними усиліями передаетъ ему ключъ отъ своего шкапчика. Тамъ студентъ находитъ подлинный отвѣтъ тетки и всѣ квитанціи за лекціи, полученныя невѣстой за ея кровныя деньги. Онъ рыдаетъ надъ безмолвной и, повидимому, умершей дѣвушкой... Конецъ.

Какъ видите, пьеса заурядная, придуманная для чувствительныхъ эффектовъ. Но молодая артистка дала такой правдивый образъ, что казалось, будто все это было въ жизни. Удивительна простота ея игры при такомъ соблазнѣ для ломанія на сценѣ. Въ каждомъ ея движеніи, взглядѣ, поцѣлуяхъ чувствовалась чистая дѣвушка, разумная, терпѣливая, трудящаяся, имѣющая душевную потребность устранить отъ любимаго человѣка все тяжелое и тревожное. Изъ трафаретной программы зрѣлища возникла неотразимо подлинная женская фигура. И все это было сдѣлано *безъ единаго слова*, одной мимикой. И я не встрѣчалъ никакой надобности въ словахъ, — настолько впечатлѣніе было цѣльное. А когда пьеса кончилась, и я началъ разсуждать, то мнѣ показалось, что при такомъ исполненіи *слова и не нужны*. Напротивъ, слова были бы общеизвѣстныя, будничныя, совершенно лишнія. Но, кромѣ того, я былъ убѣжденъ, что если бы дѣло происходило въ словесномъ театрѣ, то получилось бы непремѣнно много фальши, крикливости въ интонаціяхъ и напряженія въ жестахъ. Простая, милая дѣвушка совсѣмъ бы исчезла. И я подумалъ:

какой это новый удивительный способъ изображенія жизни—Мимика! Какія новыя чудесныя дарованія могутъ возникнуть на этомъ поприщѣ!

Я далекъ отъ мысли унижать одно искусство на счетъ другого. Напротивъ, думаю, что всѣ искусства равно пригодны для воплощенія нашихъ чувствъ и отношеній къ міру. Сожалѣю, напримѣръ, что между девятью Музами совсѣмъ пропущены Живопись и Архитектура. Ибо хотя ихъ созданія и болѣе тлѣнны, нежели дѣти прочихъ Парнасскихъ богинь, но и эти творенія, эти чудесные символы исчезнувшихъ вѣковъ,—Зданія и Картины,—все тѣ же «посылки въ вѣчность» для воплощенія человѣческой мечты.

Итакъ, я скорѣе склоненъ установить равенство Музъ и даже предсказать нарожденіе новыхъ. Повидимому, нашъ вѣкъ предназначенъ для буйной революціи въ искусствахъ, пожалуй, съ тѣмъ же утопическимъ девизомъ: «Liberté, égalité, fraternité» Думается, что въ предстоящей перетасовкѣ великая Поэзія останется уже въ Пантеонѣ какъ отжившая, недосягаемая, но вѣчно памятная красота. И на долю Слова выпадетъ *Эпосъ* Стихи, конечно, останутся, благо теперь даръ стихосложенія доступенъ почти каждому пишущему, не лишенному слуха И среди этихъ стиховъ будутъ попадаться «перлы», какіе можно найти почти у каждаго писателя. Но законною и неотъемлемою областью слова,—повторяю,—будетъ Эпосъ.

Божественное значеніе Слова («Вначалѣ бѣ Слово, и Слово бѣ къ Богу, и Богъ бѣ Слово») отъ этого нисколько не умалится. Вспомните только, какою плѣ-

нительною «поэзіею въ прозѣ» преисполнена лѣтопись Евангелія! Наконецъ, среди всѣхъ формъ творчества Слово одарено всепревозмогающею живучестью, поистинѣ близкой къ безсмертію Бога.

Пишу для дѣятелей искусства. Пусть подумаютъ, поспорятъ, разберутся.

1912.

