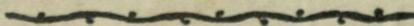


Леонид Гроцманъ.

ПОРТРЕТЪ
МАНОНЪ ЛЕСКО

ДВА ЭТЮДА О ТУРГЕНЕВѢ



„ОМФАЛОСЬ“

1919

83.3P5-8

Г88

КБ.

68371.

79р

83.395-
Г 88

ЛЕОНИДЪ ГРОССМАНЪ.

ПОРТРЕТЪ МАНОНЪ ЛЕСКО

ДВА ЭТЮДА О ТУРГЕНЕВЪ.



„ОМФАЛОСЪ“, ОДЕССА.

1919.

ЛЮДИ МОИ

ХРОНИКА О АДОЛФЕ АВД

Обложка, заставка и концовка работы
художника Бориса Гроссера.



ПРОВЕРЕНО 2014

ПРОВЕРЕНО 2009

Фонд редкой книги
ТУРГЕНЬЯНА

68371

Тип. С. О. Розенштрауха, Одесса, Кондратенко 14.





ПОРТРЕТЪ МАНОНЪ ЛЕСКО.

I.

Онъ росъ въ заповѣдной усадьбѣ, учился въ Московскомъ университетѣ первыхъ шеллингіанцевъ, слушалъ лекціи въ Берлинѣ Гегелевской поры, затѣмъ скитался по свѣту, къ чему-то готовился, что-то искалъ, чего то нетерпѣливо ждалъ отъ судьбы. И вотъ, съ посѣдѣлыми висками и обветшалыми надеждами, не свершивъ подвига, не открывъ новой правды, не найдя даже личного счастья, одинокій, утомленный и равнодушный, онъ возвращается въ пустынныи отчий домъ. Книжная мудрость успѣла вывѣтиться по дорожнымъ харчевнямъ и столичнымъ бульварамъ, и только безнадежный Гетеевскій завѣтъ: «entbehren sollst du, sollst entbehren!» погребальнымъ звономъ сопровождаетъ усталыя раздумія его поздняго возврата.

Запахъ родного гнѣзда неожиданно освѣжаетъ его. Материнской врачующей лаской вѣтъ отъ дѣдовской мебели и ветхихъ украшеній патріархальной обстановки. Среди пузатыхъ комодовъ съ мѣдными бляхами и бѣлыхъ креселъ съ овальными спинками, подъ гранеными хрусталиками старозавѣтной люстры, долголѣтній странникъ покорно готовится къ безбурному и безцвѣтному жизненному этапу.

«На стѣнѣ я приказалъ повѣсить,—пишетъ онъ старому другу,— помнишь, тотъ женскій портретъ, въ черной рамѣ, который ты называлъ портретомъ Манонъ Леско. Онъ немного потемнѣлъ въ эти девять лѣтъ; но глаза глядѣть такъ же задумчиво, лукаво и нѣжно, губы такъ же легкомысленно и грустно смѣются, и полуоципированная роза такъ же тихо валится изъ тонкихъ пальцевъ»...

Въ этой новеллѣ,—кажется, весь Тургеневъ. Эта щѣмящая боль уходящихъ жизненныхъ силъ, смягченная прелестью архаическихъ

формъ быта, эта глухая тоска скитальческаго безплодія, замирающая въ успокоительной отрадѣ поздняго возврата, и, наконецъ, эта терпкая горечь жизненныхъ отреченій, отходящая передъ очарованіемъ выцвѣтающихъ полотенъ Левицкаго или Фрагонара—въ этомъ самая подлинная, исконная, глубинная сущность Тургеневскаго творчества.

Какой то глубоко-личный, быть можетъ, самый интимный ароматъ его души, легкимъ облакомъ исходить отъ этой вянущей розы, осыпающей свои ослабѣвшіе лепестки сквозь тонкіе пальцы задумчивой дамы, съ лукавой усмѣшкой устремившей на насть свой печальный взглядъ изъ овальной рамы фамильной галлереи.

II.

Рококо заворожило Тургенева. Преданія объ эпохѣ пудры и мушекъ обвѣяли атмосферу его дѣтства и навсегда сохранили для него прелесть первыхъ волшебныхъ сказокъ. Черезъ всю его жизнь проходитъ это видѣніе иной блестящей и праздничной поры, сквозь всѣ его позднѣйшія впечатлѣнія просвѣчиваются эти личныя воспоминанія о современникахъ Екатерины и Павла.

До конца у него всюду звучать отголоски его ранняго знакомства съ людьми минувшаго столѣтія, ихъ изысканной рѣчью и жеманными манерами, ихъ книгами, картинами, нарядами, мебелью и всѣми ажурными бездѣлушками капризного, вычурнаго и плѣнительнаго стиля. Уже въ своей первой поэмѣ онъ роняетъ мимоходомъ признаніе:

Люблю я пышныхъ комнатъ стройный рядъ
И блескъ и прихоть роскоши старинной.

Этотъ блестящій укладъ жизни до конца служилъ Тургеневу художественной моделью. Тончайшій изобразитель виѣшняго міра, онъ прежде всего стремился раскрыть въ предметахъ ихъ живописную цѣнность. Недаромъ до сихъ поръ цвѣтутъ, поютъ и дышать его пейзажи, пронизанные звѣздной дрожью, криками вальдшнеповъ и запахомъ утренней сырости.

Но безцвѣтный и расплывчатый фонъ середины столѣтія, словно избѣгающій въ своемъ торопливомъ ходѣ красочныхъ озареній и рѣзкихъ контуровъ, не могъ насытить этой тоски художника по четкимъ очертаніямъ и праздничной расцвѣченности формъ.

Вотъ почему отъ вокзальныхъ перроновъ и ресторанныхъ кабинетовъ, отъ мѣщанскихъ гостиныхъ и редакціонныхъ пріемныхъ, отъ банковъ, конторъ и клубовъ Тургеневъ такъ охотно переносить своихъ героевъ въ среду, еще хранящую слѣды минувшаго очарованія— въ рамку русской усадьбы или старого готического городка.

Но эта тонкая уловка любовнаго созерцателя старины не могла успокоить его художнической тоски. И часто, изъ самаго центра текущихъ интересовъ, изъ котла злободневныхъ запросовъ и модныхъ темъ, Тургеневъ открыто обращался къ напудренному прошлому. Въ какой-нибудь шумной кофейнѣ Пале-Рояля, среди цилиндровъ и сюртуковъ, темныхъ галстуковъ и дымчатыхъ очковъ, среди лысинъ, эспаньолокъ и бакенбардъ, онъ вспоминалъ камзолы и букли, эмалевые табакерки, изогнутыя лорнетки и длинная трости съ рѣзными набалдашниками.

За мраморными столиками парижскихъ ресторановъ или баденскихъ кафэ, передъ витринами универсальныхъ магазиновъ, подъ густыми пучками газовыхъ рожковъ, ему грезились экраны и ширмы, гоблены и канделябры, точеная бездѣлушки искусственныхъ ювелировъ, разбросанныя по лакированнымъ столикамъ будуаровъ, или искристыя змѣи сигнальныхъ ракетъ, разсыпающіяся огненнымъ бисеромъ надъ зеркаломъ бассейновъ и стриженными купами дремлющихъ парковъ.

И часто надъ тусклыми литографіями дешеваго еженедѣльника или типографскими иллюстраціями газетнаго листа, спѣшно воспроизведящаго бородатыя физіономіи прошумѣвшаго депутата или почившаго финансиста, онъ прозрѣвалъ смѣющійся обликъ лукавой и нѣжной дамы, сыплющей лепестки вянущей розы на золотые аграфы своихъ атласныхъ туфель.

Вотъ какія драгоцѣнности поблескиваютъ сквозь дымчатость Тургеневскаго рисунка. Изъ дѣловой и суetливой среды своего времени онъ любилъ уноситься въ атмосферу женственнааго, чувственнааго и иронического столѣтія. Онъ зналъ и любилъ его духъ, остроуміе, его порочныя наклонности и умственные моды, его рисунки и бюсты, его музыку, сады, вѣера и миниатюры.

Съ жаднымъ вниманіемъ искусстваго разказчика, понимающаго всю художественную цѣнность житейскихъ контрастовъ, онъ слѣдилъ за всѣми противорѣчіями, порожденными странной прививкой этой утонченной учтивости и упадочной изысканности къ сырому, корявому и жесткому стволу старо-руссаго крѣпостнаго быта. Онъ любилъ отмѣтить всѣ возникающіе отсюда курьезы самодурствъ и мучительныя драмы, все то смѣшное и трагическое, что неразрывно слито съ пышными и унылыми формами русскаго рококо.

И всѣ свои эскизы и полотна современной жизни, свои очерки, новеллы и романы, онъ хоть на мгновеніе озарялъ вспышкой этихъ старинныхъ драгоцѣнностей. Подъ искусствими ударами его тонкихъ кистей сѣрое полотно дѣловой эпохи земскихъ реформъ неожиданно загоралась алмазнымъ блескомъ старого мадrigала или вольнодумнаго афоризма, забытымъ анекдотомъ о Екатеринѣ или таинственной цитатой изъ Новиковскаго журнала о загробной жизни и нетлѣнности души.

Во всѣ эпохи своего творчества Тургеневъ невольно влекся къ этимъ реликвіямъ стараго стиля и сознательно культивировалъ въ себѣ эту любовь. Недаромъ его безупречная, блестящая и изысканная французская рѣчь напомнила однажды Тэну *l'art de converser* парижскихъ салоновъ восемнадцатаго вѣка.

Въ тургеневскомъ творчествѣ это самый устойчивый лейтмотивъ. Скрытый подчасъ текущими темами, заслоненный запросами идеинаго дня, затуманенный шумомъ злободневныхъ споровъ, не звонкій и не кричащий, онъ проходитъ матовымъ тономъ черезъ всю основную мелодію его романовъ.

За всѣми жалобами, укоризнами и вздохами его искателей и скитальцевъ, за всѣми исповѣдями уѣздныхъ Гамлетовъ и степныхъ Лировъ, далекимъ и воздушнымъ отзвукомъ иного міра звенитъ клавесинъ и поютъ флейты пасторалей.

III.

Онъ началъ съ реставраціи старыхъ полотенъ. Одинъ изъ его раннихъ разсказовъ, почти что дебютъ его въ художественной прозѣ это—«Три портрета». Здѣсь подлинное начало его творческаго пути. Онъ открываетъ свой долгій художническій подвигъ обработкой одной семейной драмы XVIII-го вѣка, промелькнувшей передъ нимъ въ осенній вечеръ, передъ пылающимъ каминомъ, подъ пристальнымъ взглядомъ трехъ запыленныхъ портретовъ.

Въ ихъ застывшихъ чертахъ онъ сразу почуялъ драму. Эта молодая женщина въ бѣлыхъ кружевахъ и высокой причесѣ, этотъ добродушный напудренный толстякъ въ аломъ кафтанѣ съ большими стразовыми пуговицами, и, наконецъ, этотъ надменный гвардеецъ въ бѣломъ камзолѣ подъ зеленымъ мундиромъ, небрежно опершійся на трость съ золотымъ набалдашникомъ — портретъ, такъ странно проколотый трехгранной шпагой — все это говорило объ оstryхъ страстиахъ и возвѣщало ихъ трагическій конфликтъ.

Фамильная хроника увела Тургенева въ самую глубь столѣтія. Свидѣтели царствованія Елизаветы прошли передъ нимъ торжественной походкой вельможъ старого двора, тяжелыя колымаги проколыхались по густымъ липовымъ аллеямъ помѣщичихъ парковъ, вдоль извилистыхъ озеръ и китайскихъ бесѣдокъ. На фонѣ безпечнаго времени, «когда всѣ дворяне носили шпаги при пурѣ», передъ нимъ промелькнули картины барскихъ празднествъ, прогулки верхомъ, фейерверки и катанья ночью по рѣкѣ съ факелами и музыкой.

И острыми деталями нарастающей трагедіи врѣзались въ соотношенія дѣйствующихъ лицъ два предмета ушедшей обстановки: тонкая и гибкая французская шпага съ трехграннымъ лезвіемъ и

маленький медальонъ, хранящій въ своей золотой оправѣ портретъ черноглазой женщины съ лицомъ сладострастнымъ и смѣлымъ.

Новый тонъ зазвучалъ въ русской литературѣ. Съ появлениемъ «Трехъ портретовъ», намѣчаются новая борозда на поляхъ нашей художественной прозы. Впервые въ ней продѣлывается опытъ творческой реставраціи русскаго XVIII-го вѣка, не въ формѣ исторического романа или протокольной хроники, а въ видѣ скжатаго и крѣпкаго экстракта изъ культурнаго быта и любовныхъ нравовъ эпохи.

Такъ начался Тургеневъ. Въ этой новеллѣ «Петербургскаго Сборника» уже четко сказалось его авторское лицо. На немъ уже никогда не сотрется задумчивое выраженіе пытливаго созерцателя старинныхъ портретовъ.

Черезъ три года въ Парижѣ, среди новыхъ впечатлѣній, лицъ, членій и замысловъ, Тургеневъ даетъ тотъ же тонъ. Онъ заваленъ книгами. Аристофантъ, Кальдеронъ, Лессажъ, Паскаль, Жоржъ-Зандъ и Мюссе смѣняютъ другъ друга на его рабочемъ столѣ. Но только одинъ маленький томикъ, вышедший за столѣтіе передъ тѣмъ въ Амстердамѣ, заставляетъ его взяться за перо и внести творческую тревогу личныхъ вдохновеній въ монотонное ремесло переводчика. «Я перевожу Манонъ Леско», сообщаетъ Тургеневъ въ своихъ письмахъ.

Это знаменательный моментъ его трудовъ и дней. Онъ брался за переводы лишь самыхъ близкихъ, дорогихъ и глубоко плѣнившихъ его созданій. Если не считать мелкихъ стихотворныхъ переводовъ и сказокъ Перро, только созданія его духовныхъ наставниковъ побуждали его сочетать лингвистическую работу съ художественной. Въ молодости его обращалъ къ этому Гете, на склонѣ лѣтъ—Флоберъ. Только для нихъ этотъ «страстный гетеанецъ», этотъ строгій теоретикъ прозы, признавшій высшимъ художественнымъ критеріемъ формулу «Flaubertus dixit», могъ отрываться отъ иги и радостей непосредственнаго творчества.

Маленькая книжка аббата Прево должна была сильно взволновать Тургенева, если онъ взялся за переводъ французскаго текста въ

самомъ разгарѣ работы надъ «Записками Охотника» и первыми комедіями, между Бирюкомъ и Нахлѣбникомъ.

Но эта книжка—квинтесценція духа и нравовъ плѣнившей его эпохи. Въ ней вся атмосфера, весь трепетъ и жизнь вѣка Казановы и Жанъ-Жака. Этотъ юный философъ маленькаго романа, мальтійскій рыцарь и богословъ, мечтающій о мудрой и чистой жизни въ уединенномъ домикѣ надъ лѣснымъ ручьемъ среди избранныхъ книгъ и немногихъ друзей, выражаетъ, мимоходомъ, этическую мечту цѣлаго поколѣнія страстныхъ читателей Новой Элоизы. Его неодолимое влеченіе къ наслажденіямъ, его изнуряющая страсть къ тѣлу великолѣпной куртизанки, эти метанія по заламъ богачей и игорнымъ притонамъ, этотъ угаръ шуллерства, безпутства, вѣчнаго риска, опасностей, похищений и бѣгствъ—развѣ не самый типъ жизни авантюристовъ испорченного и вѣтреннаго вѣка запечатлѣнъ въ бурной исторіи злосчастнаго кавалера?

И, наконецъ, какимъ ароматомъ вѣтъ отъ этой легкомысленной безпечной, неблагодарной, измѣнчивой и непобѣдимо чарующей грѣшницы, захваченной жаждой упиться во что-бы то ни стало каждымъ жизненнымъ мгновеніемъ и превратить въ сплошное празднество коротенькую пору своего жизненного цвѣтенія. Кажется, вся женственность жеманнаго и трагического столѣтія воплотилась въ этой изящной и хрупкой человѣческой статуэткѣ, отъ которой такъ непроизвольно исходятъ вѣчные спутники земной красоты— страсти, смерть и преступленія.

Неудивительно, что черезъ семь лѣтъ въ своемъ Спасскомъ, Тургеневъ вспомнилъ первое впечатлѣніе отъ очаровательной грѣшницы стараго Парижа и окрестьиль плѣнительный образъ въ надтреснутой рамѣ ласкающимъ именемъ Манонъ Леско.

IV.

Это былъ моментъ затишья. Въ усадебномъ уединеніи, накопивъ обильныя впечатлѣнія отъ путешествій, встречъ и увлеченій, Тургеневъ отдается пересмотру прожитыхъ годовъ для выбора новыхъ цѣлей въ

своихъ житейскихъ скитанихъ. Надъ старыми заблужденіями и шатаніями, повелительно возникаетъ идея долга, и, кажется, зыбкая жизнь беспочвенного мечтателя готовится завязать первые узлы осѣдлости и жизненного строительства.

Но среди этихъ новыхъ плановъ и настроеній, сквозь наслоившіеся залежи разнообразнѣйшихъ запросовъ и интересовъ, по прежнему струится звенищій ключъ Тургеневскихъ влечений къ вѣку иронической мудрости и философскаго сенсуализма.

Его занятія пронизаны отблесками старинной культуры. Онъ зачитывается мемуарами г-жи Ролланъ, онъ собираетъ материаля для статьи объ Андрэ Шене и обнаруживаетъ въ своихъ письмахъ тонкую эрудицію по всѣмъ вопросамъ минувшаго столѣтія. Онъ вносить поправки въ журнальныя статьи о Бомарше и Людовикѣ XV и готовить для «Современника» этюдъ объ одномъ язвительномъ другѣ Гете, послужившемъ ему прототипомъ для Мефистофеля.

Но особенно насыщаетъ ему тоску по прошлому любимое искусство Тургенева—музыка. Глюкъ, Гайднъ и Моцартъ находятся среди его излюбленныхъ композиторовъ. Ихъ имена служатъ ему абсолютными показателями совершенства. Паденіемъ искусства кажется ему появленіе Россини «послѣ Моцарта и Глука». Въ музыкальной рецензіи о Мейерберовскомъ «Пророкѣ» высшей похвалой звучитъ сближеніе одного изъ «необыкновенно граціозныхъ» дуэтовъ оперы съ Моцартовскими мотивами.

Изъ журнальныхъ статей объ переносить это имя въ свои романы и продолжаетъ между двумя діалогами занятіе музыкального критика:

— «Моцарта любите?

— Моцарта люблю.

Катя достала це-мольную сонату-фантазію Моцарта... Аркадія въ особенности поразила послѣдняя часть сонаты, та часть, въ которой посреди плѣнительной веселости беспечнаго напѣва, внезапно возникаютъ чорывы такой горестной, почти трагической скорби»...

И не даромъ герои Тургенева напѣваютъ аріи изъ «Волшебной флейты». Это его собственная потребность. Въ Спасскомъ уединеніи онъ уходитъ «по горло въ Моцарта». Послѣ нѣсколькихъ мѣсяцевъ затишья, истосковавшись по музыкѣ, онъ прежде всего просить Тютчеву сыграть ему финаль изъ Донъ-Жуана. И гораздо позже, уже за три года до смерти онъ противополагаетъ Моцарта Рихарду Вагнеру и признается, что мелодія стариннаго и вѣчно юнаго композитора льется для него какъ прекрасный ручей или источникъ.

И, конечно, онъ никогда не могъ забыть того Парижскаго отпѣванія, когда Реквіемъ Моцарта прорыдалъ надъ раскрытымъ гробомъ Шопена въ торжественной скорби похороннаго оркестра, въ глубокихъ вздохахъ органа и трагическомъ голосѣ Полины Віардо.

Но, кажется, еще сильнѣе Тургеневъ любилъ огненные жалобы Глюка. Онъ высоко цѣнилъ эту встревоженную музыку, прорѣзвшую такой пронзительной скорбью всѣ беспечные звоны «легкой радости земной».

— «Хорошо ли вы знаете Глюка?—спрашиваетъ онъ еще въ молодости.—Помните его арію изъ «Ифигеніи»: «O malheureuse Iphigenie», или схожденіе въ адъ Орфея. Рекомендую вамъ также малоизвѣстную сцену изъ «Армиды»—между Армидой и Богиней Ненависти, къ которой она приходитъ, чтобы искоренить изъ сердца свою любовь къ Ринальду. Это одна изъ самыхъ удивительныхъ вещей, которыя я только слышалъ».

Подъ старость онъ даетъ тотъ же отзывъ:—«Я восторгаюсь отъ Глюковскихъ речитативовъ и арій,—пишетъ онъ Стасову,—потому что у меня отъ первыхъ ихъ звуковъ навертываются слезы».

И незадолго до смерти онъ грезитъ о томъ, какъ стройныя тѣни въ Елисейскихъ поляхъ безпечно и безрадостно проходятъ подъ важные звуки Глюковскихъ мелодій.

Кажется, аккомпаниментомъ этой старинной музыки сопровождаются Тургеневскія страницы. Словно ясновидецъ тягчайшихъ душевныхъ драмъ тѣшитъ себя этими воздушными отзывками. Онъ словно завороженъ формами стариннаго искусства. Письма, возвѣ-

денная въ эпоху оживленнѣйшей корреспонденціи королей и философовъ на степень тончайшаго словеснаго мастерства, облекаютъ исповѣди его степныхъ неудачниковъ. Признанія, сомнѣнія и покаянія этихъ расплывчатыхъ и блуждающихъ сердецъ, словно заостряются и звучатъ напряженнѣе въ свѣжей непосредственности эпистолярной формы.

И на пожелтѣвшихъ листкахъ старинныхъ писемъ живыми мемуарными штрихами запечатлѣваются слѣды стариннаго уклада и угасшихъ страстей.

Пластически, почти осязательно возникаютъ картины эпохи въ этихъ вещахъ, книгахъ и манускриптахъ. Съ какой нѣжностью Тургеневскіе мечтатели всматриваются въ какое-нибудь маленькое, темненькое зеркальце прабабушки съ такими странными завитушками по угламъ.. Мѣткій штрихъ знатока искусствъ: рококо любило змѣяться по всѣмъ мелочамъ художественныхъ ремеселъ, разсыпая свои фантастические цвѣты и раковины по портретнымъ рамамъ и зеркальнымъ оправамъ.

Но сильнѣе всего этотъ духъ эпохи чувствуется въ Тургеневскихъ описаніяхъ старыхъ библіотекъ. Кажется, самой атмосферой галантнаго и скептическаго вѣка вѣеть изъ раскрытаго библіотечнаго шкафа, гдѣ рядомъ съ ветхой французской грамматикой 1741 г. по-коится памфлѣтъ на Мирабо, а въ пачкѣ екатерининскихъ вѣдомостей и журналовъ нашелся Ретифъ де ла Бретонъ и рукописный переводъ «Кандида».

Тургеневъ любилъ эти пыльные свитки и старинныя изданія, эти небольшія книжки съ густой и четкой печатью въ сафьяновыхъ переплетахъ на крѣпкихъ корешкахъ, съ шаловливыми гравюрками и аллегорическими заставками. Какъ часто прилежный посѣтитель букинистовъ чувствуется за его страницами. Съ любовью записного библіофила онъ описываетъ рисунки и надписи какой-нибудь таинственной книги «сочиненія нѣкоего Максимовича-Амбодика подъ заглавіемъ Символы и Эмблемы», и съ ученой добросовѣстностью комментатора указывая годъ изданія и нумерацію страницъ, онъ выпи-

сываетъ загадочныя цитаты изъ разрозненнаго тома «Покоющагося Трудолюбца».

Онъ любить мимоходомъ называть заглавія екатерининскихъ журналовъ или имена старинныхъ авторовъ, сообщая архаическими звуками наивныхъ названій или звономъ знаменитыхъ фамилій прі-вкусъ и ароматъ минувшаго своимъ очеркамъ текущей жизни. Альманахи «Аониды» или «Зеркало Свѣта», мемуары Сенъ Симона, Рейналь, Мабли, Гельвецій и рядомъ съ ними отечественные корифеи вольтеровскаго времени—Ломоносовъ, Кантемиръ или Херасковъ—вотъ чьи имена постоянно уясняютъ намъ духовную родословную его героеvъ.

Онъ рылся и въ старыхъ рукописяхъ. Въ своихъ бумагахъ онъ хранилъ найденную въ ихъ деревенскомъ домѣ курьезную тетрадку своего прадѣда. Изъ пестраго вороха рецептовъ, реляцій, одѣ и прошеній, онъ выдѣлилъ для «Русскаго Архива» судебную жалобу какого то секундъ-маiorа, поразившую его колоритностью и юморомъ своего ябедническаго слога.

Такъ различныя умственныя теченія и бытовые штрихи раскрывались ему въ этихъ старыхъ бумагахъ. Духъ внѣшне жеманной и внутренне напряженной эпохи съ разныхъ сторонъ обнаруживался пнредъ нимъ въ колкомъ афоризмѣ вольнодумнаго философа, въ Ѣдкой кляузѣ старого крючкотвора или въ таинственной цитатѣ изъ стариннаго мистического трактата, раскрывающаго всю глубокую массонскую озабоченность о праведной жизни и мудрой смерти.

V.

Лѣтомъ 1871 г. въ Кембриджскомъ Тринити-Колледжѣ англій-скіе друзья Тургенева чествовали его торжественнымъ обѣдомъ. Но писатель разсѣянно слушалъ привѣтственный рѣчи. Чувствовалось, что онъ чрезвычайно озабоченъ какой-то посторонней мыслью и лишь съ усилиемъ отдается общей увлекательной бесѣдѣ.

Причина этой разсѣянности, наконецъ, выяснилась. Оказалось, что на тотъ же вечеръ была назначена защита диссертациі на остро злободневную тему: должны ли англичане осуждать французскихъ

коммунаровъ? Собесѣдники Тургенева были поражены его горячимъ интересомъ къ этому политическому тезису. Казалось, важнѣйшій вопросъ его личной жизни долженъ быть рѣшиться въ кембриджской аудиторіи. И только прослушавъ до конца невозмутимый академический диспутъ, безповоротно осудившій идеологовъ коммуны, Тургеневъ, видимо успокоился и задумчиво произнесъ:

— Теперь то, я понимаю, почему вы, англичане, не боитесь революціи.

Въ этомъ эпизодѣ раскрывается одна изъ важнѣйшихъ чертъ Тургеневскаго характера: его напряженный интересъ къ новѣйшимъ проблемамъ духа, заостреннымъ послѣдними событиями политического дня.

Въ этомъ созерцательномъ художникѣ былся нервъ журналиста. Онъ былъ всегда чрезвычайно озабоченъ уловленіемъ идеяного метеора текущаго момента. Онъ постоянно стремился запечатлѣть современность въ ея послѣднемъ духовномъ изломѣ, отразить движение мысли, отмѣченное сегодняшнимъ числомъ, и формулировать послѣднее вѣяніе умственной культуры, возвѣщающее пути и устремленія завтрашняго дня.

Но несмотря на эту напряженную озабоченность чутко разслышать послѣдній всплескъ коллективныхъ замысловъ и уловить ближайшую линію намѣчающагося перелома, онъ никогда не измѣнялъ своему завѣтному влечению.

Изъ раннихъ разсказовъ Тургеневъ переносить духъ минувшаго въ свои большиe романы. Въ ретроспективныхъ описаніяхъ или воспоминаніяхъ своихъ героевъ онъ проводить сквозь шумную суетолоку нигилистическихъ споровъ видѣнія и образы вѣка маркизъ. Онъ словно умышленно бросаетъ въ унылое курево газетныхъ передовицъ и журнальной полемики маленькую гравюрку въ причудливой виньеткѣ. И кажется,—надъ главою бытовой хроники загорается невидимый Пушкинскій эпиграфъ:

Я вдругъ переношусь во дни Екатерины:
Книгохранилища, кумиры и картины
И стройные сады...

И съ мастерствомъ тончайшаго офортиста онъ тремя штрихами своей иглы рѣзко очерчиваетъ силуэтъ выразительнѣйшаго типа. Онъ бросаетъ насть въ самое сердце столѣтія, зарисовывая мимоходомъ ту пышную семидесятилѣтнюю старуху, которая вся въ кружевахъ, «разрумяненная, раздушенная амброй *à la Richelieu*, окруженная арапочонками, тонконогими собачками и крикливыми попугаями, умерла на шелковомъ кривомъ диванчикѣ временъ Людовика XV съ эмалевой табакеркой работы Петито въ рукахъ»...

Надъ этой фразой можно мечтать часами. Цѣлая эпоха, цѣлый бытъ, полная исторія нравовъ и даже подробная эпопея вкусовъ, навыковъ и пороковъ сосредоточена въ этихъ пяти мимоходомъ оброненныхъ строкахъ, будящихъ воображеніе, внушающихъ видѣнія и живописныхъ, какъ миражъ.

Но иногда онъ любилъ пристально всмотрѣться въ эти мелькающія видѣнія. Медленнымъ темпомъ движется передъ нами старый аббатъ-вольтерьянецъ, чья звонкая и пышная фамилія возвѣщаетъ его принадлежность къ тончайшему цвѣту французской эмиграціи. Лѣнивыми шагами слѣдуетъ за нимъ его простодушный русскій воспитанникъ, такъ горячо воспринявший ядовитую мудрость своего хитраго наставника, что даже пытается оправдать своей скандальной женитьбой завѣты Дiderota и Гельвеція.

И, наконецъ, передъ нами великолѣпнѣйшій экземпляръ этой галлереи чудаковъ. Въ большой унылой комнатѣ, среди пестрой штофной мебели, окутанный душнымъ запахомъ амбры, сидѣть въ своихъ просторныхъ вольтеровскихъ креслахъ привѣтливый и бездушный сибаритъ «въ шелковой дульеткѣ на распашку, въ бѣломъ жабо и бѣломъ галстукѣ съ маншетами на пальцахъ, съ супсономъ пудры (такъ выражался его камердинеръ) на зачесанныхъ назадъ волосахъ», медленно перебирая щепотку испанского табаку въ золотой круглой табакеркѣ съ вензелемъ императрицы Екатерины.

Это типичнѣйшій русскій парижанинъ конца столѣтія. Недаромъ «онъ жилъ въ Парижѣ до революціи, помнилъ Марію Антуанетту, получилъ приглашеніе къ ней въ Тріанонъ, видѣлъ и Мирабо, кото-

рый по его словамъ носилъ очень большія пуговицы—*exageré en tout* и былъ вообще человѣкъ дурного тона—«en dÃ©pit de sa naissance». Словно доносится снова пушкинскій ямбъ:

Ты помнишь Тріанонъ и шумныя забавы...

И кажется жужжаніе, легкій шумъ привѣтствій, шелковое шуршаніе дворцоваго пріема доносится дѣ нась, когда этотъ старый аристократъ произносить своимъ неспѣшнымъ носовымъ голосомъ экспромтъ, нѣкогда сказанный имъ на вечерѣ у герцогини Полиньякъ или лѣниво сопровождаетъ рискованный афоризмъ авторитетной ссылкой:

— C'est Montesquieu qui a dit cela dans ses Lettres Persanes.

Эта Тургеневская реставрація минувшаго по личнымъ воспоминаніямъ и семейнымъ преданіямъ отличается достовѣрностью исторического документа. Вотъ, что записано въ мемуарахъ современника о знаменитомъ «брилліантовомъ князѣ» Куракинѣ: «Онъ наслаждался и мучился воспоминаніями Тріанона и Маріи Антуанетты, посвятиль ей деревянный храмъ, и назвалъ ея именемъ длинную, ведшую къ нему, аллею».

Фигура Колтовскаго въ «Несчастной»—не просто занимательная иллюстрація къ повѣсти. Онъ представляетъ для Тургенева самостоятельный художественный интерес. Всѣ эти сѣдяя княжны, вельможи и старомодные чудаки его родословныхъ—самодовлѣющія и цѣльныя созданія. Они могли бы, отѣлившись отъ широкой повѣтствовательной ткани романа, составить цѣлую галлерею независимыхъ и законченныхъ образовъ въ родѣ сонетныхъ медальоновъ Анри де-Ренье.

Тургеневскій степной парижанинъ, хранящій въ тишинѣ своей усадьбы воспоминаніе о личной встрѣчѣ съ Маріей Антуанеттой, кажется близкимъ родственникомъ того любителя изъ «Прохожихъ прошлаго», который спокойно прожилъ свой вѣкъ въ бургундскомъ замкѣ надъ мадригалами, посланіями и пыльными фамильными списками, заслуживъ отъ всѣхъ почетъ не только за свои поэмы, имѣнія и виноградники, сколько за три письма, полученныхыхъ имъ отъ самого Вольтера.

VI.

Въ стаинномъ туалетномъ столикѣ Лаврецкій открываетъ въ запечатанномъ пакетѣ пастельный портретъ своего отца съ разсыпанными кудрями и томнымъ взглядомъ рядомъ съ полуустертымъ изображеніемъ блѣдной женщины съ бѣлымъ розаномъ въ рукѣ.

Это обычный пріемъ Тургеневскаго разсказа. Портретная живопись XVIII вѣка постоянно сквозитъ въ его описаніяхъ. Безмолвные свидѣтели всѣхъ его драмъ—осыпающіяся пастели, полуустертыя миниатюры и выцвѣтающіе портреты въ овальныхъ рамкахъ. Недаромъ подъ конецъ жизни онъ сталъ такимъ страстнымъ коллекціонеромъ старыхъ картинъ и бездѣлушекъ.

Онъ умѣлъ находить ихъ повсюду и часто помѣщалъ въ самыя неожиданныя обстановки. Въ какой нибудь захудалой деревенькѣ, въ старенькомъ флигелькѣ съ полуразметтанной крышей и одинокой трубой онъ находить «поясной масляный портретъ красивой черноглазой женщины съ продолговатымъ и смуглымъ лицомъ, высоко взбитыми и напудренными волосами, съ мушками на вискахъ и подбородкѣ, въ пестромъ вырѣзномъ робъ-ронѣ, съ голубыми оборками эпохи восьмидесятыхъ годовъ»... И по горбинѣ узкаго носа, по надменной складкѣ губъ, ему не трудно представить, какъ это повелительное лицо внезапно загоралось страстью или гнѣвомъ.

Такъ въ рамѣ старого портрета внезапно раскрывается во всѣхъ своихъ рѣзкихъ изломахъ властная, пылкая и могучая личность одной изъ типичнѣйшихъ современницъ сѣверной Семирамиды.

По Тургеневскимъ романамъ и повѣстямъ можно собрать богатѣйшую коллекцію такихъ стаинныхъ изображеній. Тутъ и акварель погибшаго гусара въ секретномъ ящикѣ дряхленкої Телѣгиной, и покоробленный портретъ желчнаго прадѣда Лаврецкаго, и драгоцѣнность крохотнаго «бонердюжур» Оимушки—овальная миниатюра голенькаго младенца съ колчаномъ за плечами, пробующаго концомъ пальчика острѣе стрѣлы.

И торжественнымъ штрихомъ парадной царственности Тургеневъ завершаетъ эту картинную галлерею великколѣпнымъ портретомъ императрицы Екатерины, кисти Лампи, украшающимъ гостиную одряхлѣвшаго гвардѣйца ея свиты.

Тургеневъ былъ знатокомъ этихъ стаинныхъ портретистовъ. Герой его «Фауста» вѣшаетъ надъ своимъ рабочимъ столомъ тотъ замѣчательный женскій портретъ, который такъ напоминаетъ его друзьямъ героиню аббата Прево. Въ нѣсколькихъ строкахъ описанія здѣсь данъ типъ женскаго портрета XVIII вѣка. Съ поразительнымъ искусствомъ въ одной фразѣ здѣсь сведены всѣ признаки стаинной живописи и переданъ тончайшій духъ ея изобразительной манеры. Такъ, съ одного изъ портретовъ Боровиковскаго на нась смотритъ съ мечтательной усмѣшкой юная княгиня Елена Суворова, небрежно удерживая въ своихъ тонкихъ пальцахъ бѣлую розу. Такъ, изъ овальной рамы версальскаго портрета Натіѣ глядитъ дочь Людовика XV Марія-Луиза, задумчивая дѣвушка съ грустной складкой у еле смѣюющихся губъ и распустившейся розой въ хрупкой и легкой рукѣ.

Онъ зналъ и графику XVIII вѣка. Литографіи революціоннаго Парижа были знакомы Тургеневу. Когда одинъ изъ его героевъ въ 1837 году становится республиканцемъ и начинаетъ бредить Робеспьеромъ и Мирабо, онъ вѣшаетъ надъ своимъ письменнымъ столомъ литографированные портреты Фукіэ-Тенвиля и Шаліэ.

Казалось бы, послѣ іюльской революції у русскихъ республиканцевъ могли красоваться надъ рабочими столами изображенія новѣйшихъ борцовъ или апостоловъ равенства въ родѣ Карла Занда, Ріэго или Пестеля. Но Тургеневъ и тутъ остается вѣренъ традиціямъ предшествующаго столѣтія. Правда, граверы той поры несравненно искуснѣе своихъ преемниковъ.

А главное, онъ и въ серединѣ 70-хъ годовъ, послѣ трехъ новыхъ французскихъ революцій проявляетъ сильнѣйшій интересъ къ 89-му г. Онъ сообщаетъ Флоберу, что въ своей прекрасной деревенской библіотекѣ, перечитывая рѣчи знаменитыхъ французскихъ трибуновъ,

онъ восхищался блестящимъ докладомъ Робеспьера о преданіи суду Людовика XV-го.

Такъ, даже въ практикѣ революцій онъ влечется къ эпохѣ, когда потрясатели троновъ и зажигатели толпъ шли на штурмъ королевскихъ дворцовъ съ язвительной усмѣшкой вольтерьянцевъ подъ буклями своихъ напудренныхъ париковъ.

VII.

Но за возбужденными толпами версальскихъ площадей Тургеневъ прозрѣваетъ перспективу королевского парка.

«Что это тамъ внизу? Какой это паркъ съ аллеями стриженыхъ липъ, съ отдельными елками въ видѣ зонтиковъ, съ портиками и храмами во вкусѣ помпадуръ, съ изваяніями сатировъ и нимфъ Берниніевской школы, съ тритонами рококо на серединѣ изогнутыхъ прудовъ, окаймленныхъ низкими перилами изъ почернѣвшаго мрамора? Не Версаль ли это?..

Тургеневъ съ давнихъ поръ прекрасно зналъ этотъ задремавшій королевскій городокъ. Легкими штрихами, острымъ графическимъ рисункомъ набрасываетъ онъ въ раннихъ письмахъ свои впечатлѣнія отъ города бронзовыхъ тритоновъ и мраморныхъ Діанъ: «Величіе, уединеніе, безмолвіе, бѣлая статуи, голая деревья, замершіе фонтаны, великія воспоминанія, длинныя пустынныя аллеи»... Кажется, звучить погребальная месса надъ неподвижной резиденціей Людовиковъ.

Въ своихъ скитаніяхъ Тургеневъ видѣлъ не мало этихъ подражательныхъ варіацій на сады Ленотра. Онъ прекрасно зналъ прихотливыя декорации старыхъ парковъ, испещренныхъ прудами, холмиками, бельведерами, искусственными руинами гротовъ и туннелями изъ ползучихъ розъ. Въ окрестностяхъ Парижа, въ Швецингенскомъ саду подъ Мангеймомъ, по глохнувшимъ помѣстьямъ средней Россіи, онъ видѣлъ великолѣпные образцы пышныхъ садовыхъ распланировокъ и праздничного стаиннаго зодчества.

Вокругъ Спасскаго онъ еще могъ видѣть въ сосѣднихъ усадьбахъ павильоны и ротонды барскихъ домовъ, постройки знаменитыхъ

иноzemныхъ архитекторовъ, оставившихъ скудьющему потомству великолѣпіе своихъ бѣлыхъ колоннадъ и память о блескѣ своихъ звучныхъ итальянскихъ фамилій. Созданія Ринальди, Джелярди и Гваренги словно выглядываютъ изъ зарослей Тургеневскихъ усадебъ сквозь густое кружево боскетовъ и аллей. И когда заѣзжій гость восхищается у него прекраснымъ домомъ своей сельской хозяйки, довольная помѣщица отвѣчаетъ:

— C'est Rastrelli, vous savez, qui en a donné le plan d du моему графу Любину.

И даже тотъ просторный домъ, въ которомъ раздаются импровизаціи Рудина, расцвѣченныя гейдельбергскими преданіями и скандінавскими легендами, былъ сооруженъ «по рисункамъ Растрелли во вкусѣ прошедшаго столѣтія».

Тургеневъ былъ невольнымъ основателемъ того эстетического усадьбовѣдѣнія, вокругъ которого зародились у насъ впослѣдствіи художественные журналы о цѣнностяхъ вымирающихъ дворянскихъ гнѣздъ.

Неудивительно, что и въ началѣ шестидесятыхъ годовъ, въ эпоху полнаго равнодушія у насъ къ искусству, когда разрушеніе эстетики шло по всей линіи передовой журналистики и грузные тараны отрицательной критики взносились надъ пушкинскими мраморами, онъ продолжаетъ озарять свои разсказы видѣніями минувшей поры.

«И вдругъ мнѣ почудилось, какъ будто по самой серединѣ одной изъ аллей, между стѣнами стриженней зелени, жеманно подавая руку дамѣ въ напудренной прическѣ и пестромъ робронѣ, выступалъ на красныхъ каблукахъ кавалеръ, въ золоченномъ кафтанѣ и кружевныхъ манжеткахъ, съ легкой стальной шпагой на бедрѣ»...

Что это—воскресшій фрагментъ какого-нибудь «Отплытія на островъ Цитеру», «Празднства въ Сенъ-Клу», или «Бала подъ колоннадой»? Не просвѣчиваются ли здѣсь сквозь легкую ткань тургеневской прозы пасторали Ватто или Ланкрэ?

И не кажется ли страннымъ, что эти видѣнія легкомысленной, остроумной и праздничной эпохи такъ плѣнили одного изъ самыхъ грустныхъ мыслителей, автора «Довольно», этого глубочайшаго пес-

симиста, котораго Віардо назвала, однажды, печальнейшимъ въ свѣтѣ человѣкомъ?

VIII.

Въ годъ, когда родился Тургеневъ, въ одномъ далекомъ нѣмецкомъ городкѣ молодой философъ съ хмурымъ лицомъ и ледянымъ взглядомъ, закончивъ свой первый трудъ, надписалъ на титульномъ листѣ своей рукописи: «Міръ, какъ воля и представлениe».

Есть что-то знаменательное въ томъ, что самая грустная книга цѣлаго столѣтія вызрѣла въ годъ рожденія Тургенева. Древніе астрологи, изготавляя его гороскопъ, учли бы восходъ этого зловѣщаго свѣтила надъ жизненнымъ путемъ новорожденнаго.

Его внутренній обликъ оправдалъ это знаменіе. Тургеневъ принадлежалъ къ тѣмъ наблюдателямъ міра, которыхъ самый процессъ созерцанія уже настраиваетъ на грустный ладъ. Словно впечатлѣнія о жизни и людяхъ не отлагались въ его сознаніи спокойной проекціей, а остро вонзались въ самыя чувствительныя оболочки его сердца или мозга, продолжая мучительно бередить свѣже нанесенные раны.

Личная судьба этого прирожденного печальника всячески обостряла разъѣдающую боль его жизненныхъ впечатлѣній. Вѣчныя угрызенія за свою трусость передъ жизнью, вѣчный стыдъ за отогрѣваніе своего больного тѣла у чужого очага, оскорбительнейшіе удары по лицу злѣйшими памфлетами своихъ собратьевъ по перу, наконецъ, долголѣтнія медленно сверлящая болѣзнь спиннаго мозга,— всѣмъ этимъ сама жизнь не переставала углублять его раннюю разочарованность. Еще въ молодые сравнительно годы изъ зарослей южной виллы, гдѣ зончатыя пинії рѣзко вычерчивали свои контуры на фонѣ блѣдно голубыхъ горъ, онъ пишетъ друзьямъ: «Темный покровъ упалъ на меня и обвилъ меня, не стряхнуть мнѣ его съ плечъ долой»... Словно жалобы Экклезіаста врываются въ римскія письма Тургенева.

Зрѣлища текущей исторіи могли только усилить эти приступы безнадежности. Въ своихъ скитаніяхъ по Европѣ Тургеневъ могъ близко наблюдать крупнѣйшіе взрывы протекавшей исторической

драмы. Въ 48-мъ году онъ слушалъ почти одновременно изступленную Рашель, пѣвшую своимъ гробовымъ голосомъ Марсельезу въ складкахъ схваченного знамени, и уличнаго продавца знахарскихъ снадобій, пропагандирующего бонапартизмъ надъ пачкой хвалебныхъ біографій Луи-Наполеона. Черезъ полгода онъ слышалъ изъ своей комнаты рѣзкіе залпы, разстрѣливающіе инсургентовъ, и лично знакомился съ тѣми блузниками, которые, двадцать лѣтъ спустя, жгли Парижъ и казнили заложниковъ.

Ему самому пришлось однажды присутствовать при обрядѣ смертной казни. Онъ наблюдалъ за послѣднимъ туалетомъ приговореннаго, слѣдилъ за жаднымъ любопытствомъ толпы и пристально всматривался въ равнодушное лицо палача. И словно исторія хочетъ пріобщить его ко всѣмъ своимъ великимъ драмамъ, онъ выноситъ нѣсколько непосредственныхъ впечатлѣній изъ трагического зрѣлища франко-пруссской войны.

Въ роковой день 15 юля 1870 г. Тургеневъ находился въ Берлинѣ. Объявленіе войны повисло въ воздухѣ. Съ минуту на минуту ожидался прѣѣздъ короля. Улицы и площади клокотали потоками возбужденныхъ толпъ. За всѣми шумами дня явственно раздавались мѣрные шаги исторіи.

Изъ окна многолюднаго ресторана Тургеневъ слѣдилъ за рѣдкимъ спектаклемъ срыва военной лавины. Высокій сухой генералъ съ не-подвижной маской мумії вошелъ въ заль и невозмутимо занялъ противъ него мѣсто за табльдотомъ. По толпѣ пробѣжалась искра волненія. Это былъ самъ начальникъ генерального штаба - графъ Мольтке. Его появленіе въ публикѣ въ минуту всеобщаго напряженія было сразу понято, какъ демонстрація спокойствія и увѣренности. Въ теченіе цѣлаго часа Тургеневъ могъ наблюдать загадочное лицо одного изъ авторовъ великой исторической трагедіи. Къ вечеру вопросъ о мобилизациіи былъ рѣшенъ.

А черезъ нѣсколько дней изъ закрытыхъ оконъ своего баденскаго кабинета Тургеневъ услышалъ грохотъ орудій, осаждающихъ города Эльзаса.

Такъ прикасалась къ нему несущаяся современность. Февральская революція, казнь Тропмана, франко-прусская война рѣзкими отраженіями пробѣгаютъ по статьямъ и письмамъ Тургенева. Словно исторія стремилась передъ нимъ воочію довершить жестокое дѣло природы и помочь ея клыкамъ и когтямъ, ножами своихъ гильотинъ и снарядами орудій.

Неудивительно, что въ перепискѣ Тургенева раздаются подчасъ такіе глубокіе стоны: «Шопенгауэра, братъ, нужно читать поприлежнѣе, Шопенгауэра», пишетъ онъ Герцену. И подъ конецъ жизни самъ онъ насквозь пропитываетъ послѣдніе лепестки своего творческаго цвѣтенія ядомъ и горечью этой безотрадной философіи.

Написанныя уже въ виду смерти «Senilia» какъ бы служатъ лирическими иллюстраціями къ безнадежнымъ тезисамъ Шопенгауэра. Стихотворенія въ прозѣ кажутся написанными на поляхъ «Mira, какъ воля и представленіе».

Чтенію этой книги вполнѣ соответствовали и личные отношенія Тургенева. Горячій приверженецъ Шопенгауэра, онъ былъ близкимъ другомъ Флобера. Изъ бесѣдъ съ руанскимъ мизантропомъ въ душу его сочилась такая же Ѣдкая струя горечи, какъ и изъ книги франкфуртскаго пессимиста.

Но даже въ созданіяхъ своего послѣдняго періода, граничащаго по напряженности своего отвращенія къ жизни съ исповѣдями самоубійцъ, Тургеневъ съ какой то парадоксальной преданностью XVIII-му вѣку такъ же охваченъ его атмосферой, какъ и въ эпоху написанія «Трехъ портретовъ». Словно холодѣющими руками онъ продолжаетъ жадно прижимать къ лицу опустѣвшій флаконъ, въ которомъ смутно блуждаетъ слабый, но еще пьянящий ароматъ.

IX.

Дѣйствіе послѣдняго романа Тургенева происходитъ въ 1870 г. События «Нови» разворачиваются въ моментъ прелюдіи къ катаклизму 1914 г. Но даже пушки, штурмующія Страсбургъ, безсильны заглушить для Тургенева переливчатый звонъ старенькаго клавесина.

По пыльнымъ улицамъ провинціального городка, по которымъ уже бродить, быть можетъ, мальчикъ Чеховъ, безсознательно впитывая картины этого сѣренъкаго быта, Тургеневъ ведеть насъ въ пузатенькій домикъ, гдѣ «за что ни возмись—антикъ, Екатерина Вторая, пудра, фижмы, XVIII-й вѣкъ»... Онъ хочетъ для контраста передъ походомъ своихъ героевъ на борьбу и завоеваніе будущаго завести ихъ въ тихую стоячую пристань далекаго прошлаго. Новой безымянной Руси онъ берется показать, какъ жили полтораста лѣтъ назадъ.

«И, дѣйствительно,—рассказываетъ Тургеневъ,—XVIII вѣкъ встрѣтилъ гостей уже въ передней, въ видѣ низенькихъ, синенькихъ ширмочекъ, оклеенныхъ вырѣзанными черными силуэтками напудренныхъ дамъ и кавалеровъ. Съ легкой руки Лафатера, силуэтки были въ большой модѣ въ Россіи въ 80-хъ годахъ прошлаго столѣтія»...

И съ обычной любовью къ общему духу и мелкимъ штрихамъ эпохи, онъ описываетъ ея вещи, музыку, игры, тщательно воспроизводя забытую терминологію мебельщиковъ, ювелировъ, композиторовъ и игроковъ.

Необычайный экипажъ его героевъ, обитый желтымъ матеріей, послѣдній аршинъ которой былъ вытканъ въ Уtrechtѣ или Lіонѣ еще во времена императрицы Елизаветы такъ же дорогъ его художественному вниманію, какъ наивныя слова пастушескаго романса, архаическая наименованія карточныхъ игръ —кребсъ, ламушъ, бостонъ-сампрандеръ, или старинныя парламентскія выраженія, употреблявшіяся во Франціи еще до 1789 г.

Эта глава «Нови» многихъ непріятно поразила, какъ неумѣстный, присочиненный эпизодъ.—«Это былъ мой капризъ, оправдывается Тургеневъ—я вспомнилъ такую старенькую чету, которую зналъ когда-то»...

Но точно ли, только капризъ композиціи въ этомъ вторженіи фарфорового стиля въ атмосферу народовольческой пропаганды? Или, быть можетъ, передъ новыми соціальными опытами душа Тургенева заныла отъ тоски и попыталась хоть на мгновеніе заглушить пропо-

въдь активныхъ народниковъ серебрящимися всплесками моцартовскаго мотива?

Во всякомъ случаѣ эти поздніе отзвуки снова слышатся въ послѣднихъ тургеневскихъ созданіяхъ. Черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ «Нови» онъ берется опять за изображеніе своей «старенькой четы».

Какой шедевръ эти «Старые портреты»! Съ какой ясностью прощального созерцанія, съ какой любовной отчетливостью предсмертного взгляда, въ послѣдній разъ озираеть Тургеневъ свой любимый мірокъ! Вспоминается преданіе о кардиналѣ Мазарини, который за нѣсколько часовъ до смерти велѣлъ вкатить себя въ картинную галлерею и, какъ ребенокъ, рыдалъ, прощаясь съ дорогими полотнами.

Съ какой нѣжностью Тургеневъ снова зарисовываетъ свои любимыя эмалевыя табакерки, трости съ массивными набалдашниками, англійскія луковицы для каждого жилетнаго кармана или двойные лорнеты въ видѣ золотой рогульки! Кажется, вся музейная пыль слетаетъ съ этихъ старинныхъ вещицъ, когда сквозь навернувшіяся старческія слезы, взволнованный художникъ въ послѣдній разъ осматриваетъ свою милую лавку древностей.

И эта грусть разлуки поднимаетъ его описательный тонъ на исключительную творческую высоту. Непревзойденный изобразитель смерти, Тургеневъ даетъ, быть можетъ, свою лучшую въ этомъ родѣ страницу, описывая кончину старенькаго Телѣгина. Предсмертный діалогъ его съ женой, въ которомъ слышатся сквозь затаенный трагизмъ какіе то легкіе отзвуки мадригаловъ, эта прощальная заповѣдь, озаренная вспышками изящной шутки и словно обвѣянная духомъ игривой эпиграммы, это взаимное цѣлованіе ручекъ по ста-ринному сентиментальному этикету и привычно кокетливый жестъ, которымъ сморщенная Мелани сбрасываетъ кончикомъ пальца слезинки съ рѣсницъ—во всемъ этомъ чувствуется высшій предѣлъ возможныхъ творческихъ прозрѣній.

Даже въ щемящей сценѣ умиранія, въ этомъ послѣднемъ обна-женіи вѣчной человѣческой беспомощности передъ неподвижнымъ

лицомъ рока продолжаетъ переливаться всѣми лучами и красками праздничный міръ наивныхъ старомодныхъ любезниковъ. Словно сама пляска смерти, приближаясь къ нимъ, покорно приняла легкій ритмъ менуэта.

Такъ умирающій Тургеневъ навсегда прощается съ маркизой Помпадуръ.

X.

Это влеченіе къ XVIII вѣку лишь одна изъ многихъ граней тургеневскаго творчества. Рядомъ съ ней есть болѣе крупныя и свѣтотицельныя. Но и въ ея перемежающемся мерцаніи горитъ и переливается вся свѣтовая гамма тургеневской души.

Не безразличный эстетизмъ антиквара или коллекціонера рѣдкостей сказался въ этомъ любовномъ отраженіи старины. Въ немъ образно воплотился основной догматъ тургеневскаго міросозерцанія о спасеніи міра творческой красотой.

Душевную исторію Тургенева можно было бы изобразить, какъ рядъ разочарованій. Личное счастье, общественное служеніе, научная работа, вѣра въ призваніе своей націи, въ смыслъ исторіи, въ одухотворенность природы, въ единое творческое начало космической жизни,—все это возникало передъ нимъ, какъ возможное и желанное, и разбивалось вдребезги, оставляя за собою унынье, боль и глубокую душевную усталость.

Но въ этой глухой и безпрерывной работѣ подтачиванія вѣрованій, въ этомъ грохотѣ крушеній, среди разбивающихся и падающихъ надеждъ, передъ нимъ оставалась неприосновенной одна чудотворная часовня, мимо которой проносились, не задѣвая ее, всѣ житейскіе вихри и историческіе ураганы.

Это была область человѣческаго творчества. Сюда, къ неомрачаемымъ ликамъ и неугасимымъ лампадамъ уходилъ Тургеневъ для молитвъ, обѣденъ и таинствъ. Отсюда его одинокій духъ какъ бы нащупывалъ невидимыя и крѣпкія связи со всѣми явленіями міра,

неожиданно собранными въ единую, полную и свѣтоносную сферу. Здѣсь назрѣвала и росла его религія.

Она сумѣла высвѣтлить самый темный источникъ тургеневскаго пессимизма. Съ годами въ немъ не переставали наростать мучительнѣйшія сомнѣнія въ призваніи и судьбахъ его родины. Онъ часто отрекался отъ всякой вѣры въ будущій ростъ ея творческихъ силъ и произносилъ мрачнѣйшія приговоры ея грядущей участіи. На вѣчно терзавшій его вопросъ—принадлежитъ ли онъ къ безплодному племени и бездарной странѣ,—онъ часто съ горькой категоричностью и мужествомъ отчаянія давалъ утвердительный отвѣтъ.

Это было проклятіемъ всей его жизни. Огненнымъ клеймомъ оно жгло душу Тургенева и незамѣтно истощало его творческія силы. И только передъ самой смертью, въ моментъ послѣдняго озаренія всѣхъ пройденныхъ путей, оно избавило его отъ этой муки вѣчнаго раздвоенія.

Своими прощальными словами онъ не колеблясь указалъ знакъ спасенія въ духовномъ достояніи своей націи. Не можетъ быть, чтобы смерть воцарилась тамъ, гдѣ просіали творческія цѣнности вышаго порядка. Не можетъ быть, чтобы затменья оказались безпросвѣтными, а тягостные недуги—смертельными тамъ, гдѣ такъ тонко чутъе прекраснаго и такъ могучи духовныя силы. И развѣ подъ ихъ благодатнымъ вѣяніемъ не поднимается изъ сумрака глубочайшихъ сомнѣній животворное слово: «Смерть, гдѣ жало твое?..

Умирающій Тургеневъ словно учить нась, что въ дни тягчайшихъ сомнѣній въ призваніи и судьбахъ родины, абсолютная цѣнность ея духовныхъ достиженій должна служить незыблемой опорой нашей вѣры въ ея великое будущее.

Лучше другихъ онъ могъ судить о всемирности русскаго творчества. Въ письмахъ къ нему Флоберъ сообщалъ, что «вскрикивалъ отъ восторга», читая «Войну и миръ». Лично ему, прочитавъ «Живыя мости», послѣдняя Жоржъ-Зандъ писала: «Учитель, всѣ мы должны пройти чрезъ вашу школу». И, конечно, онъ зналъ восторженный отзывъ Карлейля о «самой трогательной повѣсти міровой литературы—

«Муму», мнѣніе Гизо о геніальныхъ психологическихъ прозрѣніяхъ «Дневника лишняго человѣка», или другой, не менѣе восхищенный отзывъ Тэна о великой тайнѣ тургеневской изобразительности.

Такъ передъ Тургеневымъ, и благодаря ему, русская творческая культура уже получала міровое признаніе и раскрывала свое всечеловѣческое значеніе.

Въ ея прошломъ и настоящемъ уже на лицо оказывалось нѣчто свершившееся, достигнутое, неистребимое и всемирно цѣнное.

И ради этихъ достиженій стоило жить. Передъ трагедіями и катастрофами міровой исторіи, передъ всѣми сомнѣніями и раздумьями о судьбахъ своей націи, передъ безнадежностью вѣчныхъ человѣческихъ усилий въ безплодной и безсмысленной борьбѣ Тургеневъ обращался къ единой священной и неомраченной кельѣ—къ человѣческому творчеству, къ искусству, къ осознанной и воплощенной красотѣ.

Какъ знаменательно для Тургенева, что двадцатилѣтнимъ юношей онъ пишетъ гимнъ «Венерѣ Медицейской» и бредитъ древней формулой: «Alma mundi Venus»... А на полпути земного бытія, усталый, обезсиленный и разочарованный, онъ непоколебимо вѣрить, что «Венера Милосская несомнѣнѣе римскаго права и принциповъ 89-го года». Кажется, какъ Цезарь наканунѣ Фарсальского сраженія, онъ готовъ возгласить своимъ паролемъ священное имя: *Venus victrix*.

И чистѣйшимъ символомъ этого всепобѣднаго начала оставалось для Тургенева искусство XVIII вѣка. Среди шедевровъ другихъ эпохъ оно сохраняло для него значеніе чистаго типа жизненной прелести, сложно возозданной до волшебной отрѣщенности, но все же по земному прекрасной, по человѣчески влекущей къ себѣ, по женски плѣнительной. Выразительнейшимъ знакомъ прекраснаго оставалось для него до конца это таинственно чарующее рококо, преображающее разсѣянныя крупицы житейской или природной поэтичности въ сплошное празднество своихъ окрыленныхъ, обманныхъ и восхитительныхъ очертаній.

Вотъ почему на всѣ свои повѣсти и романы Тургеневъ роняетъ эту легкую пыльцу съ пастелей XVIII вѣка, и кажется, что именно

она сообщаетъ имъ краски, дыханіе и трепетъ, какъ крылышкамъ бабочки или пестикамъ лиліи ихъ пестрый бархатистый налетъ.

Не ребяческой прихотью было его вѣчное желаніе поставить передъ слѣпыми очами хаоса хрупкія севрскія статуэтки. Темный путь жизни на мгновеніе озарялся передъ нимъ и становился желаннѣе, когда сквозь черную ночь бытія пролеталъ легкій рой этихъ блещущихъ мотыльковъ, роняя золотую пудру своихъ крылышекъ въ кузовы гильотинъ и жерла орудій. Казалось, сама грозная стихія міровой исторіи магически озарялась этими летучими отблесками и въ перспективѣ столѣтій начинала свѣтиться легкими отраженіями жизненного очарованія, претворенного въ четкую и неизмѣнную форму тончайшаго искусства. Словно, въ густыя потемки вѣчныхъ человѣческихъ одиночествъ, насилий и обидъ исходило спасительное сіяніе отъ этихъ силуэтовъ Лафатера, акварелей Латура или задумчиваго портрета Манонъ Леско.

ПОСЛѢДНЯЯ ПОЭМА ТУРГЕНЕВА.

SENILIA.

«Стихотворенія въ прозѣ» кажутся на первый взглѣдъ случайными листками, оброненными изъ записной книжки писателя, чѣмъ то въ родѣ безсмертныхъ черновиковъ Паскаля въ русской литературѣ. На самомъ дѣлѣ въ кажущейся отрывочности этихъ Тургеневскихъ набросковъ господствуетъ органическое единство и полная спаянность частей вокругъ крѣпкихъ стержней основныхъ замысловъ. Это строго согласованное, скжатое тисками трудной, искусной и совершенной формы, отшлифованное и законченное созданіе представляеть въ своемъ цѣломъ поэму о пройденномъ жизненному пути, напоминающу исповѣди средневѣковой поэзіи по охвату долголѣтняго личного опыта и стройности своей сложной композиції.

Неудивительно, что основы Тургеневского исповѣданія явственнѣе всего выступаютъ изъ отстоенныхъ и сжатыхъ строфъ этой философской поэмы—послѣдней, написанной Тургеневымъ.

1

МЕТРЫ И РИТМЫ.

1.

Это прежде всего не просто «стихотворенія въ прозѣ», какъ рѣшилъ назвать Тургеневскія «Senilia» редакторъ «Вѣстника Европы», воспользовавшись случайно оброненной фразой изъ сопроводитель-наго авторскаго письма. Это и по формѣ своей—поэмы, или точнѣе, части одной поэмы въ пятидесяти строфахъ-пѣсняхъ. Ихъ музыкальная

ритмическая проза, близкая къ тональности свободного стиха, представляетъ собою одну изъ труднѣйшихъ формъ новѣйшей европейской метрики.

Знатокъ всѣхъ законовъ и тайнъ стихотворнаго искусства, Тургеневъ облекъ самое значительное созданіе своей старости въ оболочку сложныхъ, трудныхъ и подчасъ интимно - неуловимыхъ поэтическихъ ритмовъ и размѣровъ.

Онъ заканчивалъ свою литературную дѣятельность, какъ и начиналъ ее—поэмами. Къ накоплявшимся постепенно фрагментамъ лирической эпопеи «Сенилій» Тургеневъ приложилъ всю свою тонкую освѣдомленность начитаннѣйшаго поэта-эрuditа. Громадный опытъ знатока музыки обогащалъ изъ другого источника просодію его послѣдней поэмы.

Эти три момента подготовили сложную въ своей красотѣ словесную ткань «Сенилій»: поэтъ, знатокъ версификаціи и цѣнитель классической музыки здѣсь сочетались для созданія своеобразнѣйшаго поэтическаго стиля.

Поэтъ, подслушивавшій нѣкогда звенящія пѣсни духовъ надъ дремлющей Парашей, не умеръ въ Тургеневъ. У прозаиковъ, начинавшихъ свою литературную работу стихами, остается навсегда какое то воспоминаніе о своей первоначальной творческой работѣ. Они навсегда избавлены отъ тяжести, неуклюжихъ структуръ, глухихъ словесныхъ сочетаній, тусклости и грузной неповоротливости повѣстовательной прозы. Напротивъ, внутренняя напѣвность, скрытая ритмичность стиха, неуловимая музыкальность въ сочетаніяхъ фразы сообщаютъ ихъ страницамъ живое біеніе скандированныхъ строкъ и словно превращаютъ ихъ абзацы въ строфы. Уже въ «Трехъ встрѣчахъ» и въ «Запискахъ охотника» Тургеневскій языкъ часто выходитъ за предѣлы прозы и въ нѣкоторыхъ описательныхъ или лирическихъ страницахъ начинаетъ звенѣть напѣвнѣе, чѣмъ въ строфахъ его раннихъ поэмъ. Впослѣдствіи, въ такихъ созданіяхъ, какъ «Призраки», «Довольно» или «Пѣснь торжествующей любви», создается особый видъ словесной формы, сочетающей всѣ пріемы и средства поэтиче-

ской рѣчи съ видимой вѣшней прозой изложенія. Въ «Сениліяхъ» этотъ труднѣйший стилистический опытъ достигаетъ высшаго мастерства и исключительного ритмического богатства.

Тургеневъ былъ знатокомъ стихосложенія. Онъ изучалъ различныхъ поэтовъ. Онъ выросъ на Гораціи, Гомерѣ и Софоклѣ. Онъ оставилъ замѣтки, критические очерки и статьи не только о Шекспирѣ, Гете, Пушкинѣ, Тютчевѣ и Лермонтовѣ, но и о Баратынскомъ, Жуковскомъ, Денисѣ Давыдовѣ, Крыловѣ, Полонскомъ, Алексѣ Толстомъ. Къ концу жизни онъ накопилъ огромный запасъ техническихъ свѣдѣній объ искусствѣ стиха и уяснилъ себѣ его труднѣйшія тайны. Недаромъ онъ проработалъ надъ переводами разнообразнѣйшихъ образцовъ міровой поэзіи, неизмѣнно сохраняя въ полной неприкосновенности всѣ особенности оригинальныхъ формъ. Онъ сумѣлъ передать гнетущую тяжесть бѣлыхъ стиховъ байроновой «Тьмы»:

I had a dream, which was not all a dream.

The bright sun was extinguish'd...

Онъ съ замѣчательнымъ мастерствомъ передалъ и стройные дистихи Римской Элегіи Гете, и бѣгущій, ускользающій размѣръ пѣсенки Клерхенъ изъ Эгмента, и діалогически измѣнчивый метръ Fausta и, наконецъ, даже такие прихотливо-изломанные ритмы, какъ разговорная рѣчь гейневской Книги пѣсень или капризный размѣръ Альфреда де Миоссэ, прерывающій краткими срѣзанными строками основной четырехстопный ямбъ пѣсни Фортуніо.

Въ плеядѣ великихъ мастеровъ нашей романической прозы Тургеневъ несомнѣнно—первый знатокъ стихосложенія.

Стоить перечесть его письмо къ юношѣ Константину Леонтьеву, приславшему ему поэму въ гекзаметрахъ, чтобы убѣдиться въ тонкой и точной освѣдомленности Тургенева во всѣхъ тайнахъ античной и новой метрики. Это цѣлое разсужденіе о гекзаметрѣ съ подробнымъ указаніемъ всѣхъ средствъ къ повышенію его гибкости и разнообразія, съ изложеніемъ законовъ, превращающихъ гомеровскій размѣръ въ

пентаметръ, съ анализомъ метрическихъ свойствъ новыхъ языковъ и всѣхъ условій ихъ музыкальности, разрѣшающихъ приравнивать ударные слоги къ древнимъ долгимъ. Слѣдуетъ примѣры и указанія на гекзаметры Воейкова, Гнѣдича, Жуковскаго. Все письмо обильно пересыпано образцами различныхъ метрическихъ схемъ, превращающихъ этотъ отвѣтъ литературному дебютанту въ интереснѣйшую страницу по теоріи поэзіи.

Вотъ одно изъ многочисленныхъ указаній Тургенева объ искусствѣ неполныхъ гекзаметровъ.

«Должно стараться, чтобы продолженный слогъ—слогъ представляющей собою два короткихъ слога, имѣлъ либо значеніе въ стихѣ, какъ напр.

Только и было, что *яять* и т. д.

Либо чтобы за нимъ слѣдовалъ знакъ препинанія, что позволяетъ голосу остановиться, какъ напр.:

Яг҃дъ багровыхъ пучки выставляла. Ландышей скромныхъ...

Но, повторяю, правила для употребленія этой вольности должны находиться въ ухѣ поэта, и если вы на свое ухо не надѣетесь, пишите, такъ и быть, исключительно полными гекзаметрами. Но гдѣ больше труда—больше и чести».

Такими указаніями пересыпано все письмо. Чувствуется, что Тургеневъ въ совершенствѣ изучилъ контрапунктъ стиха и владѣеть его высшими трудностями.

При этомъ онъ былъ знатокомъ музыки. На всѣхъ этапахъ своего жизненнаго пути—въ Петербургѣ, гдѣ онъ знакомится съ Полиной Віардо, въ Спасскомъ, въ Баденѣ, въ Парижѣ, въ Куртавенелѣ или въ Буживалѣ, онъ окружаетъ себя музыкантами и часть своего дня превращаетъ въ концертъ. Это важный моментъ въ исторіи его творчества. Тургеневскіе вечера уходили почти всегда на слушаніе музыки. Приступая по утрамъ къ писательской работѣ, онъ былъ еще полонъ струнныхъ звуковъ и пропѣтыхъ словъ вчерашняго

вечера. Удивительно ли, что его созданія полны реминисценціями этихъ концертовъ?

Если подвергнуть сравнительному музыкальному анализу его страницы, въ нихъ несомнѣнно обнаружатся впечатлѣнія и воспоминанія этихъ досуговъ меломана. Въ кантатѣ Лемма раскроется, быть можетъ, отзвукъ Баховской магнификаты, въ Пѣсни торжествующей любви отголоски звуковой дьявольщины Паганини или острый эротизмъ рояльного сатаниста Листа, въ дуэтѣ буколическихъ старишковъ—старинная имитациіи Моцарта или Рамо, а въ ритмѣ нѣкоторыхъ строфъ Сенилій воспоминанія о трагическомъ Глюкѣ. Во всякомъ случаѣ, постоянное питаніе его творчества духомъ музыки должно было сообщить глубокую тональность его лирическимъ страницамъ.

Отсюда богатѣйшая ритмика его послѣдней поэмы. Онъ ввелъ въ нее всѣ стихотворные размѣры съ самыми разнообразными нюансами и оттѣнками.

Здѣсь прежде всего классическій размѣръ русской метрики—ямбъ. Тургеневъ даетъ нѣсколько великолѣпныхъ образцовъ ямбического метра. Таковъ въ «Нимфахъ» вырвавшійся стихъ:

Живая алость обнаженныхъ тѣлъ,
или въ очеркѣ «Камень» завершеніе одной изъ фразъ:
И весь горѣлъ огнистыми цвѣтами.

Въ обоихъ случаяхъ пятистопная ямбическая стопы перерождаются по обычному закону въ познѣ 4-го вида. Получаются схемы:

1. $\text{—}|\text{—}| \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—}$
2. $\text{—} |\text{—} | \text{—} | \text{—} \text{—} | \text{—} | \text{—}$

Тургеневъ цѣнилъ и четырехстопный ямбъ, этотъ органическій размѣръ русской поэмы. Онъ широко имѣ пользовался въ ранній періодъ, въ эпоху «Помѣщика» и «Разговора». Уже тогда онъ могъ бы повторить за другимъ поэтомъ:

Мой быстрый ямбъ четырехстопный,
Мой говорливый скороходъ.

Прекрасный образецъ четырехстопного ямба, не растворенного пиррихиями, даетъ онъ въ разсказцѣ «Повѣстъ его!» Это классический типъ пушкинского ямба, напоминающій стихъ полтавского боя, быстрый, стремительный, уносящейся безъ удержанья въ смѣнѣ легкихъ односложныхъ словъ:

— | — | — | — | — | —
Весь штабъ помчался вслѣдъ за нимъ.

Это—не единственный случай четырехстопного ямба въ «Стихотвореніяхъ въ прозѣ». Въ «Старикѣ» находимъ ямбическое двустишие, завершенное пэономъ 4-ымъ:

— | — | — | — | — | —
Сожмись и ты, уйди въ себя,
— | — | — | — | — | —
Въ свои воспоминанья...

Чисто ямбическое двустишие безъ нюансировки пэонами улавливаемъ въ «Нимфахъ». Это легкій трехстопный ямбъ;

Я слышалъ за собою
Неровный длинный вздохъ...

Прекрасное ямбическое двустишие классического четырехстопного типа съ замѣчательно удачнымъ пэономъ, какъ бы вносящимъ спокойствіе и плавность въ иконолицные контуры, встрѣчается въ «Христѣ»:

Глаза глядятъ немного въ высь
Внимательно и тихо.

Нѣкоторая перестановка удареній на послѣднихъ слогахъ сообщаетъ простую торжественность религіознаго раздумія начальнымъ словамъ «Молитвы»:

О чѣмъ бы ни молился человѣкъ,
Онъ молится о чудѣ...

Увеличивая количество стопъ въ ямбическомъ размѣрѣ, Тургеневъ сообщаетъ своимъ стихамъ болѣе эпической тонъ. Это дости-

гаются уже пятистопными ямбами, обычно смягченными пэоническими сочетаниями. Таковы слѣдующія строки въ «Разговорѣ».

Сѣрѣють груды скученныхъ камней

или въ «Старухѣ»:

и впереди опять темнѣеть яма.

Пэономъ въ первомъ случаѣ завершается стихъ, во второмъ открывается. Промежуточнымъ пиррихіемъ смягчается очеркъ фразы въ пятистопномъ ямбѣ «Монаха»:

Онъ жилъ одною сладостью молитвы.

Типъ такого пятистопного ямба обычень для фразы «Сенилій». Онъ встрѣчается въ отрывкѣ «Мы еще повоюемъ»:

Стрѣлою уходила въ даль дорога,
или же въ знаменитомъ «Какъ хороши, какъ свѣжи были розы»:

Морозъ скрипить и злится за стѣною...

Одинъ изъ лучшихъ образцовъ этого пятистопного ямба Тургеневъ даєтъ въ фантазіи «Конецъ свѣта», въ достигающей поразительного эффекта фразѣ:

И трескъ, и громъ, и тысячегортанный
Желѣзный лай...

Наконецъ, мы находимъ въ «Стихотвореніяхъ въ прозѣ» и ямбы шестистопные съ обычными пэоническими видоизмѣненіями. Таковъ, напр., въ «Восточной легендѣ» стихъ:

Листва на немъ была лазореваго цвѣта.

или же въ «Нимфахъ»:

Игривѣе ручьевъ, болтавшихъ подъ травою.

По той же схемѣ располагается восклицаніе:

Какъ чистъ и нѣженъ обликъ юнаго лица!

Такъ разнобразится пэонами различныхъ видовъ или пиррихіями ямбъ ритмической прозы Тургенева. Онъ являеть въ этомъ разнообразіи, всѣ органическія свойства русскаго ямба съ его тенденціей къ сочетанію своихъ стопъ съ другими размѣрами; вѣдь по открытому Андреемъ Бѣлымъ закону, «чисто выдержаннаго ямба не существуетъ въ русскомъ языкѣ вовсе; почти всегда мы имѣемъ комбинацію ямба съ пэономъ, пиррихіемъ, спондеемъ и т. д.» (Символизмъ, 256).

Изъ двухсложныхъ стопъ хорей встрѣчается также въ метрикѣ «Стихотвореній въ прозѣ». Таковы чистые, не осложненные обычными анапестическими видоизмѣненіями строки «Конца свѣта», гдѣ четырехстопный хорей смѣняется трехстопнымъ:

— | — | — | — |
Это небо точно саванъ.

— | — | — | — |
Умеръ воздухъ, что ли?

Встрѣчается у Тургенева и болѣе сложный пятистопный хорей съ переходомъ въ пэонъ 1-го вида:

— | — | — | — | — |
Въ темной комнатѣ горитъ одна свѣча.

Часто этотъ плясовой размѣръ древнихъ, этотъ метръ быстроты и бѣглости, служить Тургеневу въ соотвѣтствующихъ случаяхъ изображенія проносящихся быстролетныхъ явленій:

Вдругъ вдоль улицы раздался

Дружный конскій топотъ.

(«Повѣстъ его!»)

Изъ трехдольниковъ въ «Стихотвореніяхъ въ прозѣ» часто попадаются анапесты и амфибрахіи. Рассказъ о быстромъ и внезапномъ эффектѣ естественно облекается анапестомъ. Размѣръ этотъ встрѣчаемъ въ «Восточной легендѣ»:

— | — | — | — |
Вдругъ до слуха его долетѣлъ хриплый крикъ

или же въ описательныхъ строкахъ «Деревни»:

— | — | — | — | — |
На завалинкахъ кошки свернулись клубочкомъ.

Пятистопный анапестъ встречается въ пейзажномъ описаніи отрывка «Роза» (при недостающихъ въ первой строкѣ двухъ начальныхъ стопъ):

— — — | — — | — — | — — | —
· · · · · . Садъ передъ домомъ горѣлъ и дымился
Весь залитый пожаромъ зари и потопомъ дождя.

Иногда въ описаніяхъ встречается рѣдкое сочетаніе анапеста съ амфибрахіемъ:

— — — | — — | — — | — — | —
Одноцвѣтное небо висить надъ нею какъ пологъ.
(«Конецъ свѣта»).

Часто встречаются и самостоятельные амфибрахіи. Такова начальная строка «Старухи»:

Я шелъ по широкому полю одинъ,

или въ апокалиптической фантазіи о послѣдней космической трагедіи:

Мнѣ тошно на сердцѣ отъ этого писку.

Рѣже встречаются дактилическія стопы. Но и онѣ здѣсь имѣются и даже слагаются подчасъ въ чистѣйшіе, безукоризненные гекзаметры. Двухстопный дактиль находимъ въ богатой ритмами фантазіи «Конецъ свѣта»:

— — — | — — | —
Все задрожало вокругъ...

Въ другомъ очеркѣ находимъ образцовый гомеровскій гекзаметръ изъ пяти дактилическихъ стопъ и шестого спондея:

— — — | — — | — — — | — — | — — | —
Долгое время онъ жилъ припѣвающи, но понемногу...
(«Дуракъ»).

Особенно изобилуетъ метрическими фразами жуткая поэмка объ окончаніи свѣта. На одной страничкѣ здѣсь дана богатѣйшая коллекція стихотворныхъ размѣровъ:

Стѣны вымазаны бѣлой краской. (Хорей съ пеономъ 3-го вида).

Передъ домомъ голая равнина (Хорей съ пеономъ 3-го вида).

Одноцвѣтное небо виситъ надъ нею, какъ пологъ (Анапестъ съ амфибрахіемъ).

Они ходятъ вдоль и поперекъ

Молча, словно крадучись. Они

Избѣгаютъ... (Хорей съ первой анапестической стопой въ 1-омъ стихѣ).

Мнѣ тошно на сердцѣ отъ этого писку. (Амфибрахій).

Какъ душно! Какъ темно! Какъ тяжело! (Ямбъ съ пеономъ 4-ымъ).

Это небо точно саванъ...

Умеръ воздухъ, что ли? (Хорей)

Гляньте! Гляньте! Земля провалилась. (Анапестъ).

Мы всѣ столпились у окна. (Ямбъ)

Это море! подумалось всѣмъ намъ въ одно и то же мгновеніе.
(Анапестъ съ амфибрахіемъ).

Оно сейчасъ нась всѣхъ затопить. (Ямбъ).

Оно растетъ, растетъ громадно. (Ямбъ)

Оно летить, летить на нась! (Ямбъ)

Все задрожало вокругъ. (Дактиль)

И трескъ, и громъ, и тысячегортанный,

Желѣзный лай... (Ямбъ)

Едва переводя дыханье, я

Проснулся... (Ямбъ)

Такъ въ маленькомъ отрывкѣ передъ нами проходятъ всѣ размѣры русского стиха въ самыхъ разнообразныхъ сочетаніяхъ. Ранняя работа Тургенева въ области метрики сказалась въ его поздней поэмѣ, преобразивъ его обычную музыкальную прозу до степени новой пѣвучей и гибкой поэтической формы.

2.

Въ эпоху написанія своихъ «Сенилій» (за два мѣсяца до начала работы надъ ними) Тургеневъ прочелъ присланный ему сборникъ стихотвореній политическихъ заключенныхъ. «Нѣтъ,—пишетъ онъ по поводу этой книги Драгоманову—поэтъ этой эпохи Русской народной жизни еще не пришелъ... Всякій пострадавшій имѣеть полное право проклинать «тирановъ»; но если онъ дѣлаеть это въ стихахъ—то пусть его проклятие будетъ столь же красиво, сколь и сильно—или пусть онъ проклинаетъ прозой»¹⁾.

Здѣсь полностью сказалось благоговѣйное отношеніе Тургенева къ стиху, какъ къ высшей формѣ рѣчи. Этимъ убѣжденіемъ запечатлѣна его послѣдняя поэма.

Своеобразнѣйшая словесная ткань «Сенилій» приближается къ размѣрамъ народной поэзіи или свободного стиха. Тонкими пріемами нюансировокъ и комбинацій различныхъ размѣровъ Тургеневъ достигаетъ подчасъ этихъ непосредственныхъ эффектовъ устной поэзіи. Таковы, напр. соединенія пэоновъ 3-го вида съ хореями въ очеркѣ «Маша»:

И съ — | — | — | — |
Й съ чѣго ей было помирать—то?

или тамъ же:

Да — | — | — | — |
Да ладонью по землѣ какъ хлопну!

Цѣлый отрывокъ пріобрѣтаетъ здѣсь свободный размѣръ народнаго стиха. Словно бурлацкая пѣсня слышится въ разсказѣ крестьянина:

Заплакалъ я тутотка, сѣль на избяной полѣ
Да ладонью по землѣ какъ хлопну!
Ненасытная, говорю, утроба!
Сожрала ты ее, сожри жъ и меня!..

¹⁾ Письмо къ М. П. Драгоманову 19 дек. 1877 г.

Часто проза Тургеневскихъ «Сенилій» пріобрѣтаетъ ритмъ свободнаго стиха, приближаясь къ формѣ поэмъ Верхарна или Анри де Ренье. Внѣ опредѣленнаго, законченнаго и точно зафиксированнаго метра она дышетъ біеніемъ внутренняго ритма, располагающаго ея фразы по схемѣ маленькихъ поэмъ, написанныхъ по принципу *vers-libre'a*.

То нимфы, нимфы,
Дріады, вакханки,
Бѣжали съ высотъ въ равнину...
Локоны вьются по божественнымъ головамъ,
Стройныя руки поднимаютъ вѣнки и тимпаны
И смѣхъ,
Сверкающій, олимпійскій смѣхъ
Бѣжитъ и катится вмѣстѣ съ ними.
Впереди несется богиня.
Она выше и прекраснѣе всѣхъ,—
Колчанъ за плечами, въ рукахъ лукъ,
На поднятыхъ кудряхъ серебристый серпъ луны.
Діана это ты?

.

Я слышалъ за собою
Неровный длинный вздохъ,
Подобный трепетанью
Лопнувшей струны,
—И когда я обернулся снова
Уже отъ нимфъ не осталось слѣда.
Широкій лѣсь зеленѣль попрежнему
И только мѣстами
Сквозь частую сѣть вѣтвей
Виднѣлись, таяли клочки
Чего-то бѣлага.
Были ли то туники нимфъ,

Поднимался ли паръ со дна долинъ—

Не знаю.

Но какъ мнѣ было жаль исчерпнувшихъ богинь!

Послѣдняя строка представляетъ собой шестистопный ямбъ съ обычными познами. Но большинство строкъ не представляетъ законченныхъ размѣровъ и выражаетъ общую лирическую напѣвность отрывка. Ту же форму свободнаго стиха находимъ и въ другихъ Сенилияхъ. Диѳирамбическимъ тономъ звучитъ отрывокъ изъ «Двухъ четверостишій»:

Онъ утѣшилъ насть въ нашей печали,
Въ нашемъ горѣ великому!
Онъ подарилъ растъ стихами
Слаще меду, звучнѣе кимвала,
Душистѣе розы, чище небесной лазури!
Несите его съ торжествомъ,
Обдавайте его вдохновенную голову
Мягкой волной єиміама,
Прохладжайте его чело
Мѣрнымъ колебаньемъ пальмовыхъ вѣтвей,
Расточайте у ногъ его
Всѣ благовонья аравійскихъ мирръ!
Слава!

Пришлось бы выписывать изъ этой послѣдней Тургеневской поэмы цѣлыя страницы, какъ «Лазурное царство» или «Какъ хороши, какъ свѣжи были розы», чтобы привести лучшіе образцы этой своеобразной поэтической рѣчи. Ограничимся еще двумя отрывками.

Передо мною,
То золотомъ, то посеребреннымъ моремъ
Раскинулась и пестрѣла
Спѣлая рожь.
Но не бѣгало зыби по этому морю;
Не струился душный воздухъ:

Назрѣвала гроза великая,
Солнце еще свѣтило горячо и тускло;
Но тамъ за рожью,
Не слишкомъ далеко,
Темно-синяя туча лежала грузной громадой
На цѣлой половинѣ небосклона.
Все притаилось.
Все изнывало подъ зловѣщимъ блескомъ
Послѣднихъ солнечныхъ лучей...
Только гдѣ то вблизи
Упорно шепталъ и хлопоталъ
Одинокій крупный листъ лопуха.
Какъ сильно пахнетъ полынь на межахъ!
Я глядѣль на синюю громаду
И смутно было на душѣ.
Ну скорѣй же, скорѣй!...
Сверкни золотая, змѣйка,
Дрогни громъ!
Двињься,
Прокатись, пролейся, злая туча,
Прекрати тоскливое томленье!

И наконецъ, въ маленькомъ очеркѣ «Камень», звучить та же напѣвность поэмы:

Видали ли вы старый сѣрий камень
На морскомъ прибрежье,
Когда на него въ часъ прилива
Въ солнечный весенний день,
Со всѣхъ сторонъ бьютъ живыя волны—
Бьютъ и играютъ
И ластятся къ нему—
И обливаютъ его мшистую голову
Разсыпчатымъ жемчугомъ блестящей пѣны.

Двѣ эпохи въ поэзіи прошлого столѣтія—романтизмъ и символизмъ—разрабатывали аналогичную форму поэмы. Такъ «Гимны ночи» Новалиса, напечатанные въ Athenäum'ѣ въ видѣ обычныхъ прозаическихъ отрывковъ, отмѣчали своимъ рукописнымъ начертаніемъ внутренній ритмъ своеобразнаго стиха:

Welcher Lebendige,
 Sinnbegabte
 Liebt nicht vor allen
 Wundererscheinungen
 Des verbreiteten Raums um ihn
 Das allerfreuliche Licht—
 Mit seinen Stralen und Wogen,
 Seinen Farben
 Seiner milden Allgegenwart
 Im Tage.

Такъ у Анри де Ренье строки поэмы безъ риѳмъ и безъ установленнаго размѣра прерываются и располагаются по законамъ внутренняго ритма:

J'ai cru voir
 Ma tristesse debout sous les saules,
 J'ai cru la voir—dit-elle tout bas—
 Debout auprès du doux ruisseau de mes pens es,
 Les mêmes qu'elles tout un soir
 Qu'au cours de l'eau passaient surnageantes des roses
 Epaves du bouquet des heures bless es.

Цѣлый рядъ другихъ поэтическихъ средствъ вводится Тургеневымъ въ словесную оболочку своихъ *petits poèmes*. Интересна ихъ инструментовка. Тургеневъ особенно часто прибегаетъ къ аллитерациямъ. Въ описательныхъ мѣстахъ онъ группируетъ ихъ для усиленія звуковой картины. Три аллитерации (на *ц*, на *у*, на *с*) смыняются въ одной фразѣ: «цѣлая цѣпь крутыхъ уступовъ, самая сердцевина горъ». Или въ другомъ отрывкѣ смына аллитераций на *л*, на *м* и на *и*: «и

надъ этой песчаной пустыней, надъ этимъ моремъ мертваго праха, высится громадная голова египетскаго сфинкса». Часты аллитерациі на *с*: «Любовь... сильнѣе смерти и страха смерти»; «скатились двѣ скупыя, страдальческія слезинки». «Чудится скучный старческій шепотъ»; «сноторвная сырость»; «скатерть свинцового цвѣта». «Закапали слезы на сухую, сѣдую пыль». Удачнаго эффекта достигаетъ аллитерациі на *з* и *л*: «она смотритъ злыми, зловѣщими глазами, глазами хищной птицы» или же звуковыя повторенія: «темная, теплая ночь» или «*kруто кувыркнувшись*».

Еще чаще прибѣгаеть онъ къ пріемамъ звукоподражаній: «И грохочеть Финстерааргорнъ»... «Звякалъ небольшой колоколъ у кормы». Впечатлѣніе хрустящаго полета большаго насѣкомаго достигается сочетаніемъ шипящихъ (*ж*, *ш*) со свистящимъ *с*: «Въ комнату съ сухимъ трескомъ влетѣло большое насѣкомое, вершка въ два длиною... влетѣло, покружилось и сѣло на стѣну». Плавные *л* и *р* замѣчательно сочетаются для изображенія легкаго журчанья: «болтали проворные ручни». Эффектъ большой силы и гулкаго звона достигается соединеніемъ *з* и *л* (какъ мы уже видѣли въ одномъ изъ примѣровъ аллигерацій): «Раздался зычный голосъ, подобный лязгу желѣза».

Внезапно поднявшійся на улицѣ шумъ выражается скопленіемъ свистящихъ (*с*, *з*), шипящихъ (*ш*, *ж*) и вызывающимъ представлѣніе грохота звукомъ *р*: «Слышны жалобные стоны, ярыя ругательства, взрывы злораднаго смѣха». Такъ же выразительны и живописны въ звуковомъ отношеніи слѣдующіе части фразъ: «торопливый топотъ легкихъ шаговъ»; «упорно шепталъ и хлопалъ одинокій крупный листъ лопуха»; или же приведенный выше ямбъ:

И трескъ, и громъ и тысячегортанный
Желѣзный лай...

Рядомъ съ аллитерациіями Тургеневъ пользуется и ассонансами. Такова, напр., фраза: «она нѣмая, она безъ словъ, она сама себя

не понимаетъ». Если въ словѣ *она* начальное *о* читать, согласно произношенію, т. е. какъ *a*, получится слѣдующая линія гласныхъ:

ааъаяааеоааааеояиае,

гдѣ явное преобладаніе *a* и *я* создаютъ полное впечатлѣніе длящагося нечленораздѣльного протяжного звука, какъ бы исходящаго изъ гортани нѣмого или животнаго.

Въ этой инструментовкѣ особенно удачны аллитерациі на *л* для выраженія ликованія, любви, веселья, ласки и ассонансы на *у* при настроеніи унынія, усталости, умирания, грусти. Это какъ бы естественная инструментовка соотвѣтствующихъ настроеній. Такъ на *л* инструментированы всѣ стихотворенія о любви—«Лазурное царство», заключительная строка къ Н. Н. (Елисейскія поля, Глюковскія мелодіи, безпечально) или «Воробей», гдѣ въ первыхъ строкахъ трижды повторено слово *аллея* а въ послѣднихъ *любовь* (любовь сильнѣе смерти, только любовью, любовный порывъ).

Также органически связанъ здѣсь звукъ у съ описаніями смерти. Въ «Цыганахъ» Пушкина Вячеславъ Ивановъ отмѣтилъ это предпочтение звука *у*, глухого и задумчиваго, выростающаго въ завершительныхъ строкахъ поэмы до трагического ужаса:

Живутъ мучительные сны.

Замѣчательно, что одна изъ самыхъ трагическихъ страницъ «Сенилій» *Старуха* инструментирована вся на преобладаніи этого грустнаго и жуткаго звука. Основной мотивъ здѣсь: не уйдешь! Основная мысль: судьба. Основной образъ: старуха. Нетрудно убѣдиться, что透过 всю инструментовку этого отрывка проходитъ этотъ звукъ унынія и ужаса, какъ бы сопровождая своимъ гудящимъ стономъ нарастающую смертельную тоску.

Тотъ же звукъ у очевидно преобладаетъ во всѣхъ страницахъ «Сенилій» о смерти (Соперникъ, Конецъ Свѣта, Насѣкомое, Послѣднее Свиданіе—особенно въ моментъ вторженія смерти). Всюду этотъ

макабрский звукъ вводитъ въ сумракъ загробнаго міра, какъ гулко-протяжная нота Реквиема.

Отличительная черта этой ритмической прозы — сочетаніе въ одной метрической фразѣ двухъ, а иногда и трехъ размѣровъ безъ нарушенія стихотворной цѣльности данной строки. При этомъ, вполнѣ въ духѣ русскаго стиха, опредѣленно сказывается склонность къ пэонамъ (особенно 3-го вида). Мы встрѣчаемъ ихъ сочетаніе съ анапестомъ:

Синеватая черта большой рѣки.

Иногда пэоны 2-го вида переходятъ въ амфибрахій:

Опрытные амбарчики, клѣтушки.

Но чаще всего, конечно, въ пэоны переходятъ ямбы:

И думается мнѣ: къ чemu намъ тутъ

И крестъ на куполѣ Святой Софіи...

Переходъ ямба въ пэонъ 4-го вида напоминаетъ пушкинскую манеру:

Передо мной стоитъ старуха (Тургеневъ).

Передо мной явилась ты (Пушкинъ).

Недаромъ одно изъ тургеневскихъ «стихотвореній» начинается пушкинскимъ ямбомъ и носить его какъ заглавіе:

Услышишь судъ глупца...

При всемъ разнообразіи размѣровъ и богатствѣ стилистическихъ пріемовъ и средствъ, въ ритмикѣ Тургеневской прозы можно уловить нѣкоторые отличительныя черты и господствующія тенденціи. Знаменательно и типично его влеченіе къ длящимся, медленнымъ и плавнымъ размѣрамъ — почти неизбѣжное перерожденіе стремительныхъ ямбовъ и прерывистыхъ хореевъ въ текучіе, лѣниво катящіеся пэоны, пристрастіе къ различнымъ трехсложнымъ размѣрамъ, пользованіе струящимися гекзаметрами и медлительными ритмами фольклора. Это

сообщаетъ ритмикъ «Сенилій» нѣкоторую замедленность, темпъ задумчивой, созерцательной или ласковой бесѣды, заглушенный тонъ интимнаго признанія или исповѣди. Вслушиваясь въ эти воздушные, медленно упывающіе, пѣвуче модулирующіе переливы фразъ, вспоминаешь подчасъ другіе тургеневскіе стихи:

...И предсмертной тишины
Не смутивъ напраснымъ стономъ,
Перейду я въ миръ иной,
Убаюканъ легкимъ звономъ
Легкой радости земной.

Такъ опредѣленіе законовъ сложной инструментовки «Сенилій» нѣсколько раскрываетъ интригующую тайну поразительной напѣвной ритмичности тургеневской прозы.

II.

КОМПОЗИЦІЯ.

Стихотворенія въ прозѣ были написаны главнымъ образомъ въ 1878 г. (тридцать шесть стихотвореній) и 1879 г. (12 стихотвореній). Къ нимъ были прибавлены одно стихотвореніе въ 1881 г. («Молитва») и одно въ 1882 г. («Русскій языкъ»).

Такимъ образомъ послѣдняя поэма Тургенева писалась постепенно. Планъ ея не былъ обдуманъ и разработанъ заранѣе. Онъ только смутно предчувствовался Тургеневымъ, когда онъ набрасывалъ первыя стихотворенія всего цикла. Такъ въ эпоху работы надъ первой главой «ОНЬГИНА» Пушкинъ еле различалъ «сквозь магическій кристаль» планъ, дѣйствіе и перспективу своего романа. Въ обоихъ случаяхъ въ процессѣ работы вызрѣвалъ и опредѣлялся ея внутренній строй. И такъ же, какъ годы, потраченные Пушкинымъ на писаніе Онѣгина, отражали на романѣ текущія впечатлѣнія поэта, постепенно уясняя планъ всего произведенія, такъ и эпоха написанія «Стихотвореній въ прозѣ» безпрестанно отлагала на нихъ слѣды новыхъ раздумій и жизненныхъ фактовъ, уясня и общий планъ намѣченнаго цикла.

Въ результатѣ эти замѣтки изъ записной книжки писателя равномѣрно расположились вокругъ основныхъ замысловъ послѣдней Тургеневской философіи. Этимъ опредѣлилась композиція «Сенилій», придающая собранію отрывковъ и замѣтокъ характеръ, смыслъ и значеніе цѣльной философской поэмы.

Каждая основная тема получаетъ здѣсь три разработки. Стихотворенія въ прозѣ группируются по три вокругъ главныхъ замысловъ. Получаются законченные триптихи. Главные изъ нихъ: Россія, Христосъ, Конецъ свѣта, Рокъ, Природа, Любовь, Смерть, Безвѣріе и друг.

Прослѣдимъ преломленіе основныхъ темъ въ этой трехгранной призмѣ художественной разработки.

Первый триптихъ: Россія. Онъ состоитъ изъ стихотвореній «Деревня», «Сфинксъ», «Русскій языкъ». Это триптихъ основной. Къ нему относятся первое и послѣднее стихотворенія всего цикла. Обработками этого замысла открывается и завершается вся рубрика «Сенилій». Въ первомъ стихотвореніи дана поразительная по свѣжести своей живописи картина: «на тысячу верстъ кругомъ Россія—родной край»... Вторая часть триптиха—«Сфинксъ». Это раздуміе о вѣчной загадочности облика и характера русской націи, далеко еще не разгаданной славянофильствомъ. Наконецъ, третья часть—классическая шесть строкъ о русскомъ языке. Духовное творчество націи—ея языкъ свидѣтельствуетъ о величинѣ ея призванія даже въ дни тягчайшихъ раздумій о судьбахъ родины.

Второй триптихъ: Христосъ. Въ тѣни Тургеневскаго творчества росла эта тема его вѣчныхъ раздумій. Въ послѣдней поэмѣ она раскрыла триптихъ о Христѣ:

Я видѣлъ себя юношой,
Почти мальчикомъ,
Въ низкой деревенской церкви.
Красными пятнышками
Теплились передъ старинными образами
Восковыя тонкія свѣчи.

Радужный вѣнчикъ
Окружаль каждое маленькое пламя.
Темно и тускло было въ церкви...

(«Христосъ»).

И вотъ подходитъ Христосъ: «лицо какъ у всѣхъ,—лицо, похожее на всѣ человѣческія лица». Такое лицо у полунищаго мужика, принявшаго въ домъ сироту-племянницу цѣною отказа отъ соли на похлебку («Два богача»); такое лицо и у солдатика Егора, идущаго на висѣлицу по оговору шалой бабы со словами:—«Скажите ей, ваше благородіе, чтобъ она не убивалась. Вѣдь я ей простиль».(Повѣстъ его!).

Третій триптихъ: Природа. Глубокое равнодушіе Великой Зиждительницы ко всѣмъ ея созданіямъ и равенство всего живущаго передъ ея лицомъ—вотъ тема трехъ стихотвореній: «Природа», «Морское плаваніе», «Собака».—«Всѣ твари—мои дѣти, и я одинаково о нихъ забочусь и одинаково ихъ истребляю»—таковы слова величавой женщины въ зеленой одеждѣ. Для нея равноцѣнны бесѣдующій съ ней Тургеневъ и спасающаяся отъ удара блоха, грустящій писатель на палубѣ парохода и жалобно прижавшаяся къ нему маленькая обезьянка («Морское плаваніе»), старый мыслитель и его вѣрный песъ, одинаково прислушивающіеся къ ропоту бури за стѣною. («Собака»).

Четвертій триптихъ: Судьба. Это прежде всего рѣзко высѣченный барельефъ «Necessitas—Vis—Libertas»—группа изъ трехъ фигуръ: безсильно мечущаяся зрячая дѣвочка Свобода въ тискахъ слѣпой силы и желѣзной необходимости. Это затѣмъ «Два брата»—видѣніе двухъ Ангеловъ—Любви и Голода, общая цѣль которыхъ: «нужно, чтобы жизнь не прекращалась». Это, наконецъ, трагическая миньютюра «Щи»; да, нужно, чтобы жизнь продолжалась: «Вася мой померъ—съ живой съ меня сняли голову, а щамъ не пропадать же»... Такова бытовая иллюстрація къ барельефу о Необходимости.

Пятій триптихъ: Любовь. Въ центрѣ его—диюрамбъ Полинѣ Віардо, нѣкая пѣснь торжествующей любви: «Стой! Ей сопутствуютъ

двѣ маленькия поэмы «Голуби» и «Воробей», раскрывающія всю глубину той любви, что сильнѣе смерти и страха смерти.

Шестой триптихъ: Античныя тѣни. Онъ открывается видѣніемъ «Нимфы»—новымъ сказаніемъ о томъ, какъ боги уходятъ. Онъ развивается въ фантазіи о древнѣйшей порѣ счастія, о лазурномъ царствѣ, и завершается женскимъ обликомъ, проходящимъ по жизни, какъ тѣни въ Елисейскихъ поляхъ «подъ важные звуки Глюковскихъ мелодій» (Н. Н.).

Во всѣхъ трехъ очеркахъ чувствуется то влеченіе къ древности, которое сказалось въ раннемъ стихотвореніи Тургенева «Къ Венерѣ Медицейской» и въ его поздней статьѣ о Пергамскихъ раскопкахъ.

Седьмой триптихъ: Безвѣріе. Три фрагмента составляющіе его: «Монахъ», «Молитва», «Что я буду думать?» Это три записи постоянныхъ раздумій Тургенева о безответственности молитвы и загробной пустотѣ.

Восьмой триптихъ: Старость. Онъ составленъ изъ трехъ фрагментовъ на тему о необходимости уйти на склонъ лѣтъ въ свои воспоминанія, въ минувшую, все еще пахучую и свѣжую жизнь: «но будь остороженъ, не гляди впередъ, бѣдный старикъ!» («Старикъ»). Та же тема проходитъ черезъ стихотворенія «Камень» и «Какъ хороши, какъ свѣжи были розы».

Девятый триптихъ: Смерть. Ужасная старуха толкаетъ къ черной ямѣ; если ты остановишься, яма приползетъ къ тебѣ подъ макабрскій смѣхъ страшной спутницы («Старуха»). Но смерть примираетъ: высокая тихая бѣлая женщина сводить снова руки Тургенева и умирающаго Некрасова («Послѣднее свиданіе»). И наконецъ, третья створка триптиха «Насѣкомое»,—жуткое изображеніе обреченныхъ на смерть, не вѣдающихъ о своей участіи.

Десятый триптихъ: Апокалипсисъ. Три картины гибели человѣчества: геніальный очеркъ «Конецъ свѣта», напоминающей леденящія видѣнія апостола Иоанна на Патмосѣ; торжественная и медленная гибель земли подъ царственной пеленою вѣчнаго снѣга («Разговоръ»).

и третья—«Черепъ»—бредовое видѣніе о живыхъ людяхъ съ обнаженными черепами вмѣсто лицъ.

Таковы основныя темы этой поздней поэмы. По принципу такихъ триптиховъ располагаются и остальныя стихотворенія. Получается пять новыхъ трилистниковъ: *Три драмы* («Маша», «Роза», «Памяти Вревской») *Три портрета* («Довольный человѣкъ», «Дуракъ», «Эгоистъ») *Благодѣтельность* («Ниццій», «Милостыня», «Пиръ у Верховнаго Существа») *Три сатиры* («Восточная Легенда», «Два четверостишия», «Врагъ и другъ»), *Житейская пошлость* («Корреспондентъ», «Услышишь судъ глупца», «Житейское правило»).

Пять стихотвореній не вошли въ эти триптихи. Но они къ нимъ близко примыкаютъ. «Соперникъ» собираетъ и углубляетъ разсѣянные по другимъ отрывкамъ черты и предчувствія о загробной жизни. Диалогъ «Чернорабочій и Бѣлоручка» намѣщаетъ глубокій разладъ теоретиковъ всеобщаго счастія и косной простонародной массы, приближаясь къ раздуміямъ о народѣ-сфинксе. Краткая замѣтка «Завтра! Завтра!»—размышленіе о вѣчныхъ иллюзіяхъ и обманчивыхъ надеждахъ на будущее—какъ бы дополняетъ старческій догматъ Тургенева о необходимости жить исключительно настоящимъ. «Мы еще повоюемъ!»—бодрый, мужественный вызовъ вѣчному призраку Смерти. И наконецъ, «Посѣщеніе»—гимнъ творческой фантазіи, духу красоты, искусства, созидательныхъ радостей, той высшей жизненной истинѣ, которая въ самыя тягостныя минуты спасала Тургенева отъ отчаянія.¹⁾

Такъ раздумія предсмертныхъ годовъ опредѣляли планъ этого лирическаго интермеццо. Здѣсь Тургеневъ даетъ окончательные отвѣты на возникавшіе уже въ его раннихъ созданіяхъ вопросы и недоумѣнія. Замѣчательно, что уже въ его первыхъ поэмахъ намѣтились темы, прозвучавшія такой завершающей мудростью въ пѣсняхъ его старческихъ раздумій.

¹⁾ Изъ двухъ, не вошедшихъ въ окончательный циклъ «стихотвореній» (см. у М. Гершензона «Русскіе Пропилеи», III, 52—53) Порогъ наиболѣе близокъ къ триптиху «Россія», а Съ кѣмъ спорить къ «Тремъ сатирамъ».

Первое изъ «Стихотвореній въ прозѣ» «Деревня» отдаленной прелюдіей звучитъ уже въ первой поэмѣ Тургенева:

О, Русь! Люблю твои поля,
 Когда подъ яркимъ солнцемъ лѣта
 Свѣтла, роскошна, вся согрѣта,
 Блеститъ и нѣжится земля.
 Люблю бродить въ лугу росистомъ
 Весной, когда веселымъ свистомъ
 И влажнымъ запахомъ полна
 Степей живая тишина...

Эта тема проходитъ черезъ всѣ «Записки Охотника», осложняется философскими спорами въ романахъ Тургенева и завершается тремя фрагментами «Сенилій», отмѣчающими съ изумительной полнотой, сосредоточенностью и четкостью три основныхъ мотива вѣчного творческаго помысла Тургенева: *Россія*. Конкретная любовь къ пейзажной, осозательно-прекрасной, солнечно-степной Руси затемняется тяжелымъ раздуміемъ о загадочномъ обликѣ народа - сфинкса, чтобы окончательно утвердиться на вѣрѣ въ высокоедуховное творчество націи.

Съ этой темой близко связана другая, вѣчно увлекавшая Тургенева: природа. Здѣсь сосредоточилась своеобразная драма его духа. Тургеневъ вѣчно переживалъ безнадежную любовь къ природѣ, считая ее безовѣтной и бездушной. Уже въ раннихъ поэмахъ онъ свѣжими, живыми подлинно творческими словами говорить о томъ, какъ

Здоровая земля, блеститъ и дышитъ
 И млѣтъ и зародышами пышетъ.

Но рядомъ съ этимъ, какое сознаніе бездушности этой красоты, какая грусть передъ ея вѣчнымъ молчаніемъ:

Боже мой!

Какъ равнодушна, какъ нѣма природа!

Таковъ въ ранней поэмѣ Тургенева мотивъ одного изъ его послѣднихъ отрывковъ.

Такимъ же завершающимъ звеномъ въ цѣлой цѣпи долголѣтнихъ раздумій служитъ триптихъ о Христѣ. Замѣчательно, что первыя напечатанныя страницы Тургенева,—его отчетъ о книжѣ «Путешествіе къ святымъ мѣстамъ русскимъ»—были проникнуты тѣмъ евангельскимъ духомъ, который сказался впослѣдствіи въ «Живыхъ мищахъ» и «Христѣ».

И, наконецъ, даже тема Апокалипсиса, разработанная трижды въ «Стихотвореніяхъ въ прозѣ» привлекала Тургенева и въ молодости. Еще въ 1846 г. онъ переводить замѣчательный отрывокъ изъ Байрона «Тьма»—описаніе медленнаго умирания земли:

И міръ былъ пустъ,
Тотъ многолюдный міръ, могучій міръ
Былъ мертвой массой, безъ травы, деревьевъ,
Безъ жизни, времени, людей, движенья.
То хаосъ смерти былъ...

Въ своей послѣдней поэмѣ Тургеневъ даетъ отвѣты на всѣ возникавшіе передъ нимъ ранѣе вопросы, какъ бы разрѣшаетъ сомнѣнія всѣхъ своихъ прежнихъ исканій. Не приходится, конечно, настаивать на томъ, что и остальная темы послѣднихъ триптиховъ —Любовь, Смерть, Судьба, Старость—занимали и мучили Тургенева на протяженіи всего его творческаго пути.

Такова архитектоника поэмы. Расположить ея накоплявшіяся постепенно строфы-пѣсни по основнымъ линіямъ своего послѣдняго міровоззрѣнія, сгруппировать художественные фрагменты вокругъ нѣсколькихъ доминирующихъ тезисовъ своей поздней философіи, руководясь преимущественно стройностью троекратныхъ варіацій каждой главной темы—таковъ выработанный Тургеневымъ въ процессѣ написанія «Сенилій» органическій законъ ихъ внутренней ком. озиціі.

Каковы же эти основныя линіи и господствующія темы? Какіе центральные стержни поддерживаютъ развѣтвленія этой архитектуры? Другими словами—въ чёмъ сущность послѣдней философіи Тургенева?

III.

ФИЛОСОФІЯ.

Абрисъ послѣдней философії Тургенева четко вычертывается въ наброскахъ его «Сенилій». За отдѣльными образами, эпизодами, лицами и видѣніями здѣсь въ отчетливыхъ схемахъ выступаютъ господствующія думы его поздняго исповѣданія.

Это прежде всего—ужасъ передъ міровой пустынностью. Бездушіе космоса, его полное безучастіе къ томящейся личности и невозмутимое безразличіе предъ острѣйшими драмами духа вызывали въ Тургеневѣ чувство смертельной тоски и потребность отвѣтить презрительнымъ молчаніемъ на вѣчное равнодушіе невѣдомаго.

Но помимо его воли, ужасъ охватывалъ его передъ безплодными пустынями міровыхъ пространствъ. *Horrug vacui*—вотъ его вѣчное ощущеніе при мысли о незаселенной бесконечности. Съ годами это смѣшанное чувство испуга, возмущенія и отчаянія не переставало сгущаться, и въ «Сениліяхъ» явственно прозвучалъ стонъ одного изъ любимыхъ трагическихъ мыслителей Тургенева: «*L'infini de ces espaces sans bornes m'effraye...*»

Но уйти за тѣсную ограду человѣческой среды отъ этой ледяной бесконечности и равнодушія стихіи Тургеневъ не могъ. Онъ остро чувствовалъ неприглядность сгрудившейся людской массы и слишкомъ явственно различалъ уродливыя пружины ея движений и дѣйствій. Съ обидой и болью онъ слышалъ «судъ глупца и смѣхъ толпы», какъ отзуки современниковъ на свои творческіе поиски, раздумія и достижения. Онъ видѣлъ вокругъ расхлеставшуюся волну тупости, клеветы, себялюбія и хищной хитрости, превратившихся въ обычай, ставшихъ житейскимъ правиломъ. И въ глубокомъ уныніи, разворачивая темное полотно своей послѣдней поэмы, Тургеневъ зачерчивалъ типическія фигуры глупца или самодовольного себялюбца, какъ колоритные и показательные экземпляры своего вида и своей среды.

Но на фонѣ этой космической пустоты и людской неприглядности Тургеневъ различалъ тѣ абсолютныя цѣнности, ради которыхъ стоило влачить свое тѣло черезъ положенный десятилѣтія трудностей, мученій и дрязгъ. Какія то значительныя компенсаціи предоставлялись судьбою всѣмъ обездоленнымъ и разочарованнымъ. Да, міръ пустъ и Бога нѣтъ въ немъ, но обликъ Христа высвѣтляетъ до конца этотъ темный путь. Пусть природа слѣпа и бездушна, но искусство полно высшей одухотворенности, вѣщихъ прозрѣній и утѣшительныхъ радостей. Пусть человѣческая масса уродлива и мелка,—но зато какая неугасимая красота, какой очищающій смыслъ и творческая сила въ обликѣ любящей женщины. Къ ней молитва Тургенева: «Урони въ душу мою отблескъ твоей вѣчности!»

Этими цѣнностями утверждалось міровоззрѣніе Тургенева. Сложное явленіе представляетъ собою христіанство этого атеиста, какъ и самое невѣріе его, граничащее съ мистицизмомъ. Принять въ качествѣ путеводнаго начала своихъ философскихъ исканій господствовавшую въ его зрѣлую пору вѣру въ точное знаніе, Тургеневъ ощущалъ всегда глубокую неудовлетворенность передъ окончательными выводами этого ученія. Сочувственный читатель *Revue Positiviste* и почитатель Литтрѣ, онъ постоянно влекся за точныя грани системы, скимавшей и урѣзывавшей какія то главныя устремленія его духа. Это недовѣріе къ высшей мудрости опытной науки съ годами росло и углублялось въ немъ, все настойчивѣе обращая художественную озабоченность Тургенева къ міру неразгаданного и ирраціональнаго. Религіозная проблема стояла всегда, независимо отъ своего разрѣшенія, въ центрѣ его духовныхъ запросовъ. И кажется, самымъ показательнымъ въ этомъ отношеніи остается его заявленіе: «Въ мистицизмѣ я не ударился и не ударюсь;—въ отношеніи къ Богу я придерживаюся мнѣнія Фауста:

Wer darf ihn nennen,
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn!

Wer empfinden
Und sich unterwinden
Zu sagen: Ich glaub' ihn nicht!»¹⁾.

Въ этомъ скорѣе сказывается драма невѣрующаго, но религіозно настроенного духа, чѣмъ исповѣданіе подлинной вѣры. Такимъ и было основное настроеніе Тургенева во всѣ періоды его внутренней исторіи съ нѣкоторыми перевѣсами въ ту или иную сторону.

Этимъ опредѣлилось и его отношеніе къ Христу. Здѣсь Тургеневъ оказался близокъ къ Ренану, котораго лично зналъ. Благоговѣйное отношеніе къ личности Спасителя и непризнаніе его божественности, преимущественное пріятіе евангельской этики въ ущербъ мистикѣ—вотъ какими чертами знаменуется Тургеневское христіанство.

Оно рано дало о себѣ знать. Еще 17-лѣтнимъ подросткомъ Тургеневъ открываетъ свои писанія—какъ уже отмѣчалось выше—глубоко евангельскими страницами. Многозначительны эти раннія строки: «Какое неизъяснимо-величественное явленіе представляетъ намъ исторія христіанства! Двѣнадцать бѣдныхъ рыбаковъ, не ученыхъ, но сильныхъ вѣрою въ Спасителя, проповѣдываютъ Слово Божіе—и царства, народы покоряются всемогущему призванію, съ радостью принимаютъ Святое Евангеліе, и черезъ три столѣтія послѣ того мгновенія, когда совершилось великое дѣло искупленія, уже по лицу почти всей тогда извѣстной земли воздвигаются алтари истинному Богу»...

Этихъ первыхъ строкъ Тургенева не вытравить изъ его литературного наслѣдія. Въ своей первой статьѣ онъ съ глубокой любовью говорить о древнихъ обителяхъ и островныхъ пустыняхъ, о монастыряхъ и пещерахъ, о подвигахъ отшельниковъ и чудесахъ святителей. Онъ съ благоговѣніемъ приводить разсказъ монастырского игумена о святомъ царевичѣ Ioасафѣ и выписываетъ пѣсни, валаамскихъ ионокъ о радости невечерней.

¹⁾ Письмо къ Герцену, 28 апр. 1862 г.

Поэтичность религиозныхъ явлений всегда привлекала Тургенева. Пѣніе церковной музыки, иконописные тона житій чуются за его страницами о Касьянѣ, Лизѣ или Лукеріи. Римъ поднималъ въ немъ эстетикой культа религиозное настроеніе.—«Ни въ какомъ городѣ,—пишетъ онъ въ своихъ римскихъ письмахъ,—вы не имѣете этого постоянного чувства, что *Великое, Прекрасное, Значительное*—близко, подъ рукою, постоянно окружаетъ васъ и что, слѣдовательно вамъ во всякое время возможно войти въ святилище».

Но эта возможность не осуществилась для Тургенева: онъ не вступилъ въ святилище. Онъ навсегда остался на его порогѣ съ обнаженной головой, ищущимъ взглядомъ и безмолвными устами.

Его «Сенилії» полны свидѣтельствъ объ этой трагедіи атеиста, тоскующаго по молитвенному дару. Передъ открывающейся пустотой загробнаго міра, передъ невозможностью молитвы, передъ вѣчнымъ отсутствиемъ или молчаніемъ Божества, Тургеневъ чувствуетъ великую возрождающую силу въ обликѣ и словѣ Христа. Онъ до конца очеловѣчиваетъ Спасителя и въ этомъ видѣтъ смыслъ и величіе Его явленія въ мірѣ.

Къ такимъ же высшимъ цѣнностямъ бытія относилъ Тургеневъ и всю сферу человѣческаго творчества. Религія искусства было его подлиннымъ, ничѣмъ неомрачаемымъ исповѣданіемъ. Полотна старинной живописи, выглядывающія изъ всѣхъ его созданій, архитектурные шедевры итальянскихъ зодчихъ, разбросанные по глохнувшимъ усадьbamъ его романовъ, музыка Моцарта, Глюка, Бетховена или Гайдна, постоянно звучащая съ его страницъ—вотъ га обѣдня, которую Тургеневъ никогда не устаетъ служить своему богу.

Въ его «Сениліяхъ» длится эта месса. Здѣсь звучитъ гимнъ «Богинѣ - Фантазіи», здѣсь говорить онъ о жителяхъ того города, въ которомъ отсутствіе новыхъ прекрасныхъ стиховъ считалось общественнымъ бѣствіемъ, вызывающимъ трауръ, слезы и молитвы на площадяхъ. Наконецъ здѣсь раздаются слова о преображающемъ дѣйствіи музыки, преодолѣвающей косность всѣхъ законовъ необхо-

димости. Пока звенить въ воздухѣ «послѣдній вдохновенный звукъ», раскрывается до конца тайна поэзіи, жизни, любви. «Вотъ оно, вотъ оно бессмертие! Другого бессмертія нѣтъ—и не надо»... Обновленное и взволнованное сознаніе пріемлетъ мгновенный отблескъ вѣчности.

Такъ высшее для Тургенева искусство—музыка—пріобщаетъ къ бессмертию, какъ любовь, побѣждающая «жало смерти». Черезъ послѣднюю поэму Тургенева снова проходить тема «Пѣсни торжествующей любви».

И снова съ преображающей тайной музыки сливается тайна побѣдоносной любви. Въ фрагментѣ «Стой!» данъ мгновенный портретъ Полины Виардо, чей образъ открылъ Тургеневу третью великую цѣнность бытія.

Такъ разворачивается эта завершающая его жизненный опытъ философія: бездушіе космоса и неприглядность человѣчества заслоняются лишь евангельской дѣйственностью или радостями творчества и цѣльной любви.

2.

Два умственныхъ увлеченія Тургенева способствовали къ концу его жизни кристалізаціи этой мудрости: дружба съ Флоберомъ и чтеніе Шопенгауэра.

Въ 70-хъ гг. пріятельскія отношенія Тургенева и Флобера перешли въ тѣсную дружбу. Письма Флобера полны въ эту эпоху упоминаній о «великомъ Тургеневѣ», «славномъ Тургеневѣ», «добромъ московитѣ». Они полны разсказовъ о совмѣстныхъ поездкахъ обоихъ писателей къ Жоржѣ Зандѣ или Виардо, о ихъ постоянныхъ бесѣдахъ, встрѣчахъ и чтеніяхъ. Въ своихъ письмахъ Флоберъ восхищается «Вешними водами» и «Несчастной».

«Я провелъ вчера,—сообщаетъ Флоберъ въ одномъ изъ писемъ къ Жоржѣ Зандѣ,—прекрасный день съ Тургеневымъ, которому я прочелъ 115 уже написанныхъ страницъ Святою Антонія. Послѣ этого я ему прочелъ приблизительно половину Послѣднихъ Пѣсенъ.

Какой слушатель! и какой критикъ! Онъ поразилъ меня глубиною и четкостью своего сужденія. Если бы всѣ тѣ, которые берутся судить о книгахъ, могли бы его слышать,—какой урокъ они бы получили! Ничто не ускользаетъ отъ его вниманія. Къ концу поэмъ въ сотню стиховъ онъ помнить слабый эпитетъ! Онъ далъ мнѣ относительно *Святою Антонія* два три превосходныхъ указанія о нѣкоторыхъ подробностяхъ».

Въ этихъ постоянныхъ бесѣдахъ, какъ и въ письмахъ своихъ, Флоберъ долженъ былъ разворачивать цѣлую философію безотрадности, близкую къ послѣднимъ воззрѣніямъ самого Тургенева. Это тѣ же основы мизантропіи, пессимизма, безвѣрія и единственно возможной религіи—культы искусства.

Люди вызываютъ въ творцѣ «Бувара и Пекюще» глубокое отвращеніе:—«Непоправимое варварство человѣчества наполняетъ меня черной тоской». «Въ воздухѣ столько глупости, что становишься свирѣпымъ». «Никогда еще я не испытывалъ такого колосального отвращенія къ людямъ! Я затопилъ бы человѣчество подъ своей рвотой!..»

Съ годами онъ чувствуетъ себя все болѣе одинокимъ. Единственное утѣшеніе среди надвинувшейся старости—уйти въ воспоминанія:—«О будущемъ у меня нѣть видѣній, но зато прошлое встаетъ передо мной словно въ золотой дымкѣ»...

Онъ глубоко чувствуетъ «маккіавелизмъ природы», какъ онъ пишетъ Ренану, и полную покинутость міра. Предъ лицомъ этихъ фактовъ, бесплодными кажутся ему религія и метафизика.

И все же онъ не можетъ оторваться отъ психологіи святыхъ, онъ даже чувствуетъ въ себѣ натуру священника, онъ преклоняется передъ обликомъ Христа и завершаетъ одну изъ своихъ прекраснѣйшихъ легендъ иконописной фреской, изображающей Вознесеніе великаго грѣшника въ объятіяхъ лучезарного Спасителя.

Тайна безконечнаго тревожить его. Первопричины міорозданія фатально непознаваемы: «Чѣмъ совершеннѣе будутъ телескопы, тѣмъ

многочисленнѣе окажутся звѣзды. Мы осуждены влачиться въ темнотѣ и въ слезахъ. Когда я гляжу на одну изъ звѣздочекъ млечнаго пути, я говорю себѣ, что земля не крупнѣе подобной искорки. И я, пребывающій одно мгновеніе на этой искоркѣ,—что представляю я собой, что представляемъ всѣ мы?.. Безконечность поглощаетъ всѣ наши замыслы»...¹⁾

Но надъ всѣмъ господствуетъ у Флобера культура Прекраснаго. Его религія сводится цѣликомъ къ служенію Богу-Красотѣ. Нужно всѣмъ пожертвовать искусству. Нужно добровольно отказаться отъ личнаго счастія и всѣ свои силы отдать творчеству. Таково окончательно сложившееся исповѣданіе флоберовской старости.

И часто, подъ непосредственнымъ впечатленіемъ такихъ бесѣдъ, Тургеневъ заносилъ въ свой творческій дневникъ раздумія, вошедшия впослѣдствіи въ циклъ его послѣднихъ элегій.

Увлеченіе Шопенгауэромъ подвело прочное основаніе подъ этичныя настроенія старѣющаго художника, мечтавшаго въ молодости о кафедрѣ философіи и даже подписавшаго одну изъ своихъ ранніхъ статей: «кандидатъ философіи Иванъ Тургеневъ». Еще въ 1862 г. онъ пишетъ Герцену по поводу грядущихъ судебъ Россіи: «Шопенгауэра, братъ, надо читать поприлежнѣе, Шопенгауэра». Изъ книги, въ которую жадно вчитывался въ послѣднюю эпоху Тургеневъ, изъ «Мира, какъ воля и представленіе» онъ узналъ, что и глазамъ мудреца жизнь представляется безпрерывнымъ и мучительнымъ обманомъ, странной смѣстью глупости, злости и случайности. Голодъ, смерть, половой инстинктъ—вотъ господствующія силы жизни. Предъ лицомъ взаимно побѣдающихъ другъ друга живыхъ существъ Шопенгауэръ считаетъ безчестнымъ говорить о мудромъ и благомъ Богѣ.

Мизантропія Тургенева получила здѣсь могучее подкрѣпленіе. Человѣческій родъ, по Шопенгауэру, это только почва, на которой пышно расцвѣтаетъ торжество ошибки, глупости, эгоизма, злости и

¹⁾ Flaubert Correspondance, III, 329, IV, 95, 126, 153, 161, 232.

всякой мерзости. Отравленіе Сократа и распятіе Христа—вотъ показательныя черты человѣческой совѣсти.

«Главный источникъ величайшихъ золъ поражающихъ человѣка —это самъ человѣкъ: homo homini lupus. Кто понялъ этотъ послѣдній законъ, для того міръ представляется преисподней, болѣе ужасной, чѣмъ дантовскій адъ, ибо здѣсь каждый осужденъ быть дьяволомъ своего ближняго... Несправедливость, крайнее неравенство, грубость, даже жестокость—вотъ, чѣмъ обычно опредѣляются взаимныя человѣческія отношенія; противоположныя начала—исключеніе». (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, 1859; II, 660-661) ¹⁾

Ужасъ жизни повышается сознаніемъ неизбѣжной смерти. Страхъ конца поддерживаетъ въ борьбѣ за существованіе. «Жизнь—море, полное скалъ и водоворотовъ, которые человѣкъ избѣгаетъ съ величайшей предосторожностью и бдительностью, хотя онъ и знаетъ, что если даже ему удастся со всѣмъ напряженіемъ и искусствомъ миновать ихъ, онъ съ каждымъ шагомъ приближается къ ужаснѣшему кораблекрушенію, самому полному, неизбѣжному и непоправимому, но къ которому онъ все же не перестаетъ грести—къ смерти; въ ней послѣдняя цѣль мучительного странствія, болѣе ужасная, чѣмъ всѣ обойденныя скалы» (I, 368-369).

Основной тонъ книги Шопенгауера глубоко созвученъ голосу «Сенилій». Тезисы обѣихъ философій совпадаютъ. Чувствуется, что старѣющій Тургеневъ долженъ быть съ особеннымъ вниманіемъ вчитываться въ главу *«Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens»*.

«Пробужденная изъ ночи безсознательного къ жизни, личная воля находить себя въ бесконечномъ мірѣ, среди безчисленныхъ людей, ищущихъ, страдающихъ, заблуждающихся,—и словно пройдя черезъ тягостный сонъ она возвращается къ прежнему безсознательному состоянію... Жизнь раскрывается, какъ вѣчный обманъ въ ве-

¹⁾ Всѣ цитаты перевожу по этому третьему изданію, которое, вѣроятнѣй всего и находилось въ рукахъ Тургенева.

ликомъ, какъ и въ маломъ. Она не сдерживаетъ своихъ обѣщаній, за исключеніемъ лишь тѣхъ случаевъ, когда она хочетъ показать, насколько желаемое нами было мало достойно желанія.

...Иллюзія разстоянія показываетъ намъ подчасъ поля блаженныxъ, которая исчезаютъ при нашемъ приближеніи, какъ оптическій обманъ. Счастіе находится всегда въ будущемъ или въ прошломъ, а настоящее подобно маленькому темному облачку, гонимому вѣтромъ надъ освѣщенной солнцемъ долиной: все передъ нимъ и за нимъ блещетъ свѣтомъ, только оно не перестаетъ отбрасывать тѣнь. Настоящее всегда кажется недостаточнымъ, будущее невѣрно, а прошлое непоправимо» (II, 654-655).

Не художественными ли комментаріями къ этимъ страницамъ служать отрывки изъ «Призраковъ», «Довольно» и послѣднихъ элегій въ прозѣ?

Но и утверждающая начала Тургеневскаго міровоззрѣння укрѣплялись этой философіей. И въ ней красота и состраданіе признаются освящающими началами, а гений и святой—искупителями мірового ничтожества. Даже бездушная природа, не признающая нравственного міра, враждующая съ человѣческой моралью (I, 331; II, 645), оправдана своей творческой способностью разукрашивать съ мудрымъ вкусомъ каждый клочекъ земли, свободный отъ косолапыхъ прикосновеній «великаго эгоиста» (II, 460).

Но высшая цѣнность въ искусствѣ. Въ немъ все существующее достигаетъ совершенного развитія и полнаго цвѣтенія, очищаясь, со-средоточиваясь и углубляясь: «Наслажденіе всѣмъ прекраснымъ, утѣшеніе созданіями искусства, восторгъ художника, заставляющей его забыть муки жизни,— вотъ великое преимущество гenія, вознаграждающее его и за большее страданіе, растущее пропорционально проясненію его сознанія, и за пустынное одиночество среди несходной съ нимъ толпы. Все это основано на томъ, что сущность жизни, воля, само бытіе есть сплошное страданіе, жалкое или ужасное; но созерцаемое въ чистотѣ представленія или сквозь искусство оно

освобождается отъ мучительности и представляеть зрелище полное глубокаго смысла» (I, 315).

Это особенно относится къ музыкѣ. Одинокое и великолѣпное искусство, «самое свободное и могущественное изъ всѣхъ» раскрываетъ внутреннее ядро явленій и возносить свою значительность надъ всѣми паясничаніями и муками жизни.

Такъ же глубоко и полно освящается жизнь состраданіемъ. Это основное начало любви и первый импульсъ нравственности. Отсюда громадное жизненное значеніе христіанства. Въ этикѣ Шопенгауэра Евангеліе занимаетъ центральное мѣсто, какъ дѣйственная философія добродѣтели. Образъ Спасителя вызываетъ въ скептической мудрости франкфуртскаго пессимиста глубокое благоговѣніе и вносить озаряющія страницы въ его угрюю книгу. Самъ Шопенгауэръ отмѣчаетъ родство своей системы съ христіанской догматикой въ вопросахъ о наслѣдственной винѣ, объ искупленіи, о грѣхѣ и возрожденіи, о вѣчной противоположности Адама и Іисуса.

И какія прекрасныя, торжественные и проникновенныя слова находить онъ, чтобы говорить «о христіанскомъ Спасителѣ, этомъ высокомъ образѣ, исполненномъ жизни, глубочайшей поэтической истины и высочайшаго значенія, который при совершенной добродѣтели, святости и возвышенности, стоитъ передъ нами въ положеніи высочайшаго страданія»¹⁾.

Для нашего поколѣнія Шопенгауэръ пересталъ быть настольной книгой. Но людей Тургеневской поры онъ захватилъ, увлекъ и подчинилъ себѣ, какъ великое откровеніе новой жизненной мудрости. «Са те ва» пишетъ скептическій отрицатель Флоберъ объ этомъ «пессимистѣ или скорѣе буддистѣ». Рихардъ Вагнеръ требуетъ, чтобы философія Шопенгауэра легла въ основу будущей духовной культуры. У насъ Толстой раздѣляетъ это преклоненіе своихъ современниковъ,

¹⁾ Приводимъ этотъ отрывокъ въ переводѣ А. А. Фета. «Миръ какъ воля и представленіе», I, § 16, стр. 94.

долгое время находится подъ впечатлѣніемъ ученія Шопенгауэра о половой любви и заполняетъ свой «Кругъ чтенія» отрывками изъ его трактатовъ. Страховъ признаетъ его книгу однимъ изъ истинныхъ чудесъ германского глубокомыслія, выражющимъ тайну человѣческой души съ незабываемой силой и ясностью. Феть проводитъ годы надъ переводомъ «Mira, какъ воля и представлѣніе».

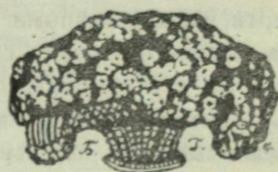
Но быть можетъ, Тургеневъ оказался однимъ изъ самыхъ преданныхъ адептовъ Шопенгауэра. Его послѣдняя философія ковалась подъ тяжкими ударами этого безотраднаго исповѣданія, и многіе фрагменты «Сенилій» кажутся замѣтками на поляхъ Шопенгауэра.

Такъ опредѣлилось міровоззрѣніе Тургенева въ его послѣдней поэмѣ. Передъ безнадежной пустотою неба, передъ равнодушіемъ природы и ужасомъ смерти, передъ слѣпыми силами судьбы и ничтожествомъ людской среды, жизнь получаетъ смыслъ лишь отъ глубокой душевной привязанности, отъ евангельской правды, отъ созданія новой красоты. Любовь, кротость, творчество — вотъ, что надписывается Тургеневъ на своемъ свѣтломъ барельефѣ противъ пасмурнаго: *Necessitas-Vis-Libertas*.

Вотъ почему подъ тяжкимъ бременемъ хаоса жизнь все же прекрасна. Окруженная жуткой стихіей невѣдомаго, жестокаго и безсмысленно истребляющаго она таить въ себѣ силу какой-то скрытой правды и непонятнаго очарованія. Въ этой огромной космической пустынѣ среди ужасовъ, гибелей и золъ расцвѣтаетъ хрупкій, но магически прекрасный цвѣтокъ человѣческаго бытія, полный огненныхъ красокъ и пряныхъ ароматовъ. Онъ еле держится на своемъ тоненькомъ стебелькѣ, онъ созданъ на мгновеніе и часто гаснетъ еще быстрѣе, и все же эта мерцающая искорка въ ледяныхъ потемкахъ вселенскаго провала оправдываетъ его существованіе и сообщаетъ ему искупительный смыслъ.

Такова послѣдняя философія Тургенева, медленно вызрѣвавшая въ его новеллахъ, романахъ и драмахъ, чтобы съ окончательной

четкостью запечатлѣться въ геніальныхъ сокращеніяхъ его предсмертной поэмы. Нужны были во всей ихъ полнотѣ впечатлѣнія этой богатой жизни и труднѣйшая художественная школа, пройденная Тургеневымъ, чтобы отлить заповѣди этой отстоявшейся мудрости въ ихъ кристалически твердую и чистую форму. Только цѣною такого сложного опыта эти послѣдніе завѣты о преображеніи житейской муты и космического ужаса въ высшія категоріи активной кротости, душевной страстности и творческой красоты облеклись прекраснѣйшими страницами ритмической прозы во всей русской литературѣ.



ТОГО ЖЕ АВТОРА:

Забытая и неизвестная страницы Ф. М. Достоевского. Материалы и комментарии. Два тома. Издание «Просвещение». Петроградъ, 1918.

Библиотека Достоевского. По неизданнымъ материаламъ. Съ приложеніемъ каталога. Издание А. А. Ивасенко, Одесса, 1919.

Вторникъ у Каролины Павловой. Сцены изъ жизни московскихъ литературныхъ салоновъ сороковыхъ годовъ. Издательство «Омфалось», Одесса, 1919.

Печатается:

Творчество Достоевского. Съ приложеніемъ неизданныхъ отрывковъ ихъ «Бѣсовъ», «Подростка», и «Рѣчи о Пушкинѣ». Издательство «Гнозисъ».



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
„ОМФАЛОСЬ“.

ВЕНИАМИНЪ БАБАДЖАНЪ. «Всадникъ», циклъ стихотвореній, Одесса, 917. ц. 80 к.

ВЕНИАМИНЪ БАБАДЖАНЪ. Врубель. (Печальный гений) Одесса, 918. ц. 2 р. 50 к.

ВЕНИАМИНЪ БАБАДЖАНЪ. Сезаннъ. Творчество, жизнь и письма, съ 20 репродукц. 919. ц. 6 р.

КЛЕМЕНТИЙ БУТКОВСКІЙ. «Кавалерійскія побѣды», стихи. Петрогр. 917. (Распродано).

Проф. Б. ВАРНЕКЕ. Актеры древней Греции. (Роскошное издание).

ФИЛИППЪ ГОЗІАСОНЪ. Жизнь и творчество Эль-Греко. Одесса, 918. ц. 4 р.

ЛЕОНИДЪ ГРОССМАНЪ. Вторникъ у Каролины Павловой. Сцены изъ жизни московскихъ литературныхъ салоновъ 40-хъ годовъ. Обл., заст. и конц. работы В. Никулина. 1919.

ЛЕОНИДЪ ГРОССМАНЪ. Портретъ Манонъ Леско. Два этюда о Тургеневѣ. Обложка, заст. и конц. работы Б. Гроссера. 1919.

Проф. К. А. КУЗНЕЦОВЪ — Этюды о музыкѣ.

МИХАИЛЪ ЛОПАТТО. Введеніе въ теорію прозы (Повѣсти Пушкина). 918. ц. 4 р. 50 к.

МИХАИЛЪ ЛОПАТТО. «Избытокъ». Стихи. П. 1916. (Распродано).

МИХАИЛЪ ЛОПАТТО. Круглый столъ. Стихи. Одесса. 1919.

ОГЮСТЪ РОДЭНЪ. Молодымъ художникамъ. (Посмертная статья) переводъ Ф. Гозасона. Одесса, 1918. Роскошное изданіе въ 250 нумерованныхъ экземплярахъ. ц. 4 р.

ОМФАЛИТИЧЕСКИЙ ОЛИМПЪ. (Забытые поэты). Стихи О. Чапенко, Мирры да Скерцо, К. Бутковкаго и др. 918. ц. 1 р. 50 к.

Печатаются:

К. М. МИКЛАШЕВСКІЙ. Четыре сердцеѣда. Псевдоклассической фарсъ.

РАЙНЕРЪ МАРІЯ РИЛЬКЕ. Лирика. Въ переводахъ Александра Биска.

А. Н. ФЕМЕЛИДИ. Amores Овидія.

И. С. ТУРГЕНЕВЪ. Помѣщикъ. Поэма. Съ современными рисунками Агина, гравированными Боклевскимъ. Съ предисловіемъ Леонида Гроссмана.

Проф. Б. ВАРНЕКЕ. Античный театръ.

МЕХТИЛЬДЪ ЛИХНОВСКАЯ. Богъ молится. Поэма. Переводъ съ нѣмецкаго. Съ предисловіемъ прив.-доц. К. В. Мочульского.

АМШЕЙ НЮРЕНБЕРГЪ. Дѣтское творчество. Съ репродукціями.

ЗИНАИДА ШИШОВА. «Пенаты». Стихи.

ВЕНІАМИНЪ БАБАДЖАНЪ. Сѣровъ и Врубель.

АНАТОЛІЙ ФІОЛЕТОВЪ. Стихи (посмертный сборникъ).

1626

СКЛАДЪ ИЗДАНІЙ:

книж. магазинъ „Э. Берндтъ“ Одесса, Дерибасовская 16, д. Вагнера

РЕДАКЦІЯ, Одесса, Троицкая 23, кв. 1.

100-00

BIBLIOTEKA TURGENEVA



068371

1050